



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

RENATO CÂNDIDO DA SILVA

**O TRÁGICO EM TRÂNSITO: REESCRITURAS DE ANTÍGONA EM JORGE
ANDRADE E ÂNGELA LINHARES**

FORTALEZA

2019

RENATO CÂNDIDO DA SILVA

O TRÁGICO EM TRÂNSITO: REESCRITURAS DE ANTÍGONA EM JORGE ANDRADE
E ÂNGELA LINHARES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo.

FORTALEZA

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- S583t Silva, Renato Cândido da.
O trágico em trânsito : reescrituras de Antígona em Jorge Andrade e Ângela Linhares / Renato Cândido da Silva. – 2019.
193 f. : il.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2019.
Orientação: Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo.
1. Literatura Comparada. 2. Reescritura. 3. Antígona. 4. Pedreira das Almas. 5. O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e Outras Poéticas do Amor. I. Título.

CDD 400

RENATO CÂNDIDO DA SILVA

O TRÁGICO EM TRÂNSITO: REESCRITURAS DE ANTÍGONA EM JORGE ANDRADE
E ÂNGELA LINHARES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo.

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Dr.^a Ângela Maria Bessa Linhares
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Francisco Régis Lopes Ramos
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Dr.^a Joseane Mara Prezotto
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Aos meus pais, Eva e João, meus primeiros mestres, com quem aprendi que nasci para amar.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio, sem o qual eu não teria realizado esta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo, pela preciosa orientação, inspiração, aprendizado e amizade. Registro aqui, meu eterno agradecimento.

Às professoras participantes da banca de qualificação, Ângela Maria Bessa Linhares, Denise Rocha e Francimara Nogueira Teixeira, pela leitura, preciosas sugestões e contribuições fundamentais para que eu pudesse dar continuidade à pesquisa.

Aos professores participantes da banca de defesa, Ângela Maria Bessa Linhares, Joseane Mara Prezotto e Francisco Régis Lópes Ramos, pela leitura crítica e atenta.

Aos secretários do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, Victor Matos e Diego Ribeiro, pela atenção de sempre.

Aos meus pais, Eva Aparecida de Assis Silva e João Cândido da Silva, pelo incentivo durante toda a minha trajetória acadêmica – minha eterna gratidão.

Aos meus irmãos Andreia, Débora e Mateus, pelo amor que nos une.

Aos meus sobrinhos amados, Andrey, Enzo, Valentim, Sofia e Thassyara.

Às amigas Grá, Marcelle e Taynan, pela amizade construída durante o mestrado.

Aos amigos, Ana Virgínia, Carlos Augusto Vianna, Edson Santos Silva, Isabel Eliane, Mariana Santiago, Neuri Mossmann, Niva Vieira, Pauliane Targino, Regy Pieper, Silvana Ariento, Solange Soares, Vera Anita, Vera Vilma Fernandes Leite e Wilma Coqueiro.

À amiga Amélia e ao Cícero, pela amizade, afeto e carinho de sempre.

“O pêndulo do mundo é o coração de Antígona.”

(Marguerite Yourcenar)

RESUMO

No ensaio “Breves observações sobre o sentido e evolução do trágico” Bornheim (2007) salienta que estudar os antigos e modernos permite tentar compreender a essência da tragédia, pois a comparação com os gregos possibilita aquilatar não apenas o sentido da evolução do trágico no teatro ocidental, mas também medir o que permanece constante e o que difere desse constante. À vista disso, esta pesquisa tem por objetivo analisar os rastros do trágico em duas reescrituras brasileiras da tragédia *Antígona* (c. 442 a. C), de Sófocles; a saber: as três versões *Pedreira das Almas*, de Jorge Andrade, respectivamente publicadas em 1958, 1960 e 1970, e *O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e Outras Poéticas do Amor* (2017), de Ângela Linhares. Para tal objetivo, optou-se por uma leitura do trágico enquanto categoria, dimensão ou reflexão ontológica, sobretudo a desenvolvida por Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling na décima das *Cartas Filosóficas Sobre o Dogmatismo e Criticismo* e na *Filosofia da Arte*. As peças que compõem o *corpus* desta pesquisa trazem a personagem Antígona para o primeiro plano, apresentando-a como uma figura de resistência política contra a opressão social em períodos de ruptura histórica, o que pode ser atestado a partir do contexto no qual a ação dramática transcorre: *Pedreira das Almas* está ambientada durante a Revolta Liberal de 1842 e *O Caldeirão de Santa Cruz de Deserto e Outras Poéticas do Amor* apresenta fortes imbricações com o massacre ocorrido no Caldeirão de Santa Cruz do Deserto, na região do Cariri cearense, no final da década de 1930. Ambas as obras selecionadas integram o “Catálogo dos nossos mortos: rastros de Antígona no Brasil (1914-2019)”, elaborado entre os anos 2017 e 2019, que reúne ainda quarenta e seis versões brasileiras da história da filha de Édipo, nas mais diferentes manifestações artísticas. Para tecer um diálogo entre a tragédia grega, a tragédia moderna e o trágico, dentre o aporte teórico, utilizou-se os seguintes autores: Albert Camus (1970); Albin Lesky (2015); Alvaro Lins (1964); Aristóteles (2015); Bertolt Brecht (2005); Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (2010); Georg Wilhelm Friedrich Hegel (2014); Gerd Bornheim (2007); Gilson Motta (2011); Jacqueline de Romilly (2013); Jean-Pierre Sarrazac (2017); Jean-Pierre Vernant (2014); Patrice Pavis (2015); Peter Szondi (2011), Tiphaine Samoyault (2008).

Palavras-chave: Reescritura. Antígona. Tragédia Grega. Tragédia Moderna. Trágico.

ABSTRACT

In the essay “Breves observações sobre o sentido e evolução do trágico” Bornheim (2007) stresses that studying the ancient and modern allows us to try to understand the essence of the tragedy, since the comparison with the Greeks makes it possible to assess not only the direction of tragic evolution in the Western theater, but also measure what remains constant and what differs from that constant. In view of this, this research aims to analyze traces of the tragic in two Brazilian rewrites of Sophocles’ tragedy *Antigone* (c.442 B.C): three versions *Pedreira das Almas*, by Jorge Andrade, respectively published in 1958, 1960 and 1970, and *O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e Outras Poéticas do Amor* (2017) by Ângela Linhares. For this purpose, a reading of the tragic as a category, dimension or ontological reflection was chosen, especially the one developed by Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling in the tenth of the *Cartas Filosóficas Sobre o Dogmatismo e Criticismo* and in the *Filosofia da Arte*. The pieces that make up the *corpus* of this research bring the character Antigone to the foreground, presenting it as a figure of political resistance against social oppression in periods of historical rupture, which can be attested from the context in which dramatic action the *Pedreira das Almas* is set during the Revolta Liberal de 1842 and *O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e Outras Poéticas do Amor* presents strong imbrications with the massacre that took place in the Caldeirão de Santa Cruz do Deserto, in the Cariri region of Ceará, at the end of 1930s. Both selected works are part of the “Catalog of Our Dead: Traces of Antigone in Brazil (1914-2019)”, prepared between 2017 and 2019, which also includes forty-six Brazilian versions of the daughter of Oedipus in the most different manifestations. In order to establish a dialogue between Greek tragedy, modern tragedy and tragedy, among the theoretical contributions, the following authors were used: Albert Camus (1970); Albin Lesky (2015); Alvaro Lins (1964); Aristóteles (2015); Bertolt Brecht (2005); Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (2010); Georg Wilhelm Friedrich Hegel (2014); Gerd Bornheim (2007); Gilson Motta (2011); Jacqueline de Romilly (2013); Jean-Pierre Sarrazac (2017); Jean-Pierre Vernant (2014); Patrice Pavis (2015); Peter Szondi (2011), Tiphaine Samoyault (2008).

Keywords: Rewriting. Antigone. Greek tragedy. Modern Tragedy. Tragic.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - A <i>Fedra</i> de D'Annunzio no Palatino. Vê-se Gabriellino D'Annunzio no papel de Hipólito	78
Figura 2 - A “ <i>Fedra</i> ” no Estádio de Domiciano. Uma das principais cenas e a multidão de espectadores	78
Figura 3 - Praça da República, no Rio de Janeiro: local escolhido para a construção do Teatro da Natureza	81
Figura 4 - O Teatro da Natureza na Praça da República	81
Figura 5 - Aspectos do palco e da plateia do Teatro da Natureza	82
Figura 6 - Aspectos do palco e da plateia durante a encenação de <i>Orestes</i> , de Coelho de Carvalho	82
Figura 7 - Capa da Edição de <i>Antígona</i> (1949), de Carlos Maul	83
Figura 8 - Divulgação da estreia de <i>Antígona</i> , de Carlos Maul	83
Figura 9 - Itália Fausta em cena na <i>Antígona</i> , de Carlos Maul	84
Figura 10 - Cena da segunda montagem da <i>Antígona</i> , de Carlos Maul, no Teatro do Recreio (1918)	84
Figura 11 - Mariana (Fernanda Montenegro) e as “Erínias Enfurecidas” em <i>Pedreira das Almas</i> (1958), de Jorge Andrade	115
Figura 12 - A morte de Martiniano e o corpo sem sepultura em <i>Pedreira das Almas</i> , de Jorge Andrade	133
Figura 13 - Ana Luiza Rios (<i>Antígona</i>) e Loreta Dialla (<i>Ismênia</i>) em <i>Nossos Mortos</i> , do Teatro Máquina	152

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	A TRAGÉDIA GREGA E A TRAGÉDIA MODERNA: O TRÁGICO EM TRÂNSITO	21
2.1	Breves apontamentos acerca da tragédia grega	21
2.2	A tragédia grega e a <i>hamartía</i> aristotélica	27
2.3	O trágico em trânsito	30
2.4	Breves apontamentos sobre a tragédia moderna	38
3	“ENTRA ANTÍGONA, DIZ DE TI”: A POÉTICA DE UMA TRAGÉDIA INSEPULTA	51
3.1	O fascínio por Antígona: apontamentos poéticos e históricos	51
3.2	Catálogo dos nossos mortos: rastros de Antígona no Brasil (1914-2019)	71
3.3	<i>Antígona</i>, de Carlos Maul: primeiro rastro de Antígona na dramaturgia brasileira	74
4	<i>PEDREIRA DAS ALMAS</i>, DE JORGE ANDRADE	90
4.1	O lugar de Jorge Andrade na dramaturgia brasileira	90
4.2	“Férreos tempos”: a Revolta Liberal de 1842	95
4.3	<i>Pedreira das Almas</i>: reescrituras do mito de Antígona em três versões	100
4.4	A “ciranda diabólica” das “Erínias enfurecidas” em <i>Pedreira das Almas</i> ..	100
4.5	“Nossos mortos não podem ser abandonados”: o mito de Antígona em <i>Pedreira das Almas</i>	122
5	<i>O CALDEIRÃO DE SANTA CRUZ DO DESERTO E OUTRAS POÉTICAS DO AMOR</i>, DE ÂNGELA LINHARES	141
5.1	O lugar de Ângela Linhares na dramaturgia brasileira	141
5.2	“Mãos embriagadas de pólvora e de fascismo”: o massacre no Caldeirão de Santa Cruz do Deserto	143
5.3	O caldeirão poético de Ângela Linhares “transborda onde o amor viceja” . 150	
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	173
	REFERÊNCIAS	175
	APÊNDICE A – CATÁLOGO DOS MORTOS: VERSÕES DO MITO DE ANTÍGONA	186
	APÊNDICE B – CATÁLOGO DOS NOSSOS MORTOS: RASTROS DE ANTÍGONA NO BRASIL (1914-2019)	196

1 INTRODUÇÃO

Ao longo dos séculos, os mitos greco-romanos estiveram presentes nas mais diversas manifestações artísticas; seja na prosa, na poesia, na música, na escultura, na pintura, na ópera, na dança, no cinema ou na dramaturgia. No caso da tragédia *Antígona*, de Sófocles, uma das produções mais belas de Atenas do século V a. C., ou como diz Hegel (*apud* STEINER, 2008, p. 18), “uma das [tragédias] mais sublimes e, sob todos os aspectos, mais consumadas obras de arte criadas pelo esforço humano”, foi revisitada por inúmeros autores, em diferentes épocas e contextos, sobretudo aqueles quadros marcados por ruptura histórica.

Durante essa pesquisa foram catalogadas mais de duas centenas de versões do mito de Antígona, sendo que dessas, quarenta e seis são brasileiras¹. Indubitavelmente que, nesse âmbito vasto de retomada da matéria mitológica, há muitas outras obras que versam sobre o mito da filha de Édipo que não foram mencionadas, até porque não é possível elaborar uma lista completa do tema de Antígona desde a origem grega até o presente, pois o campo artístico (dramaturgia, dança, prosa, poesia, escultura, cinema etc) insurge de modo demasiadamente vasto. O objetivo de elaborar um “catálogo dos mortos” foi o de evidenciar a importância atribuída à personagem Antígona ao longo dos anos, posto que esta emblemática personagem grega, reiteradamente, é removida de sua gruta: ainda hoje, a filha de Édipo nos seduz e nos fascina. “Antígona tem o brilho de sua beleza, terrível e trágica, que seduz, cativa e arrasta para um espaço mais além da vida” (GUYOMARD, 1996, p. 23). Vale lembrar que o “hoje”, além de se referir ao século XXI, de um modo geral, refere-se também ao aqui e agora, como por exemplo, às produções mais recentes, de 2018 e 2019.

Desse modo, na Grécia, *Από την Αντιγόνη στη Μήδεια (De Antígona a Medeia)*, de Kostas Gakis, peça que estreou em 2018, volta aos palcos em 2019 no Θέατρο Άλφα.Ιδέα (Teatro Alfa.Ideia), em Atenas. Na França, em 2018, Marie Gloris Bardiaux-Vaiante e Gabriel Delmas publicam *Fille D'Oedipe (Filha de Édipo)*, cujo livro apresenta uma nítida aproximação com a estética expressionista, sobretudo as ilustrações feitas por Gabriel Delmas. Em Portugal, no “XIII Congresso Nacional de Psiquiatria”, houve o lançamento da peça *Escura Primavera*, de António Roma Torres. Esse autor, valendo-se da tragédia de Sófocles, transpõe o mito grego para uma clínica psiquiátrica: a personagem Antígona é uma paciente anoréxica imersa no universo do Teatro da Crueldade, de Antonin Artaud. Na Itália, em 2019, Debora Benincasa remonta sua *Antigone – Monologo Per Donna Sola (Antígona –*

¹ Ver APÊNDICE A – CATÁLOGO DOS MORTOS: VERSÕES DO MITO DE ANTÍGONA e APÊNDICE B – CATÁLOGO DOS NOSSOS MORTOS: RASTROS DE ANTÍGONA NO BRASIL (1914-2019).

Monólogo Para Mulher Solteira), cuja obra foi publicada em 2017. Em El Santiago, o grupo Acento Escénica, criado em 2009, volta a encenar *Desde la Oscura Raíz del Grito (Da Raíz Escura do Grito)* de Enrique Valencia. Na Venezuela, *Hembras, Mitos y Café (Fêmeas, Mitos e Café)* de Jericó Montilla, volta aos palcos no “Festival Internacional de Caracas”. Em forma de pequenos monólogos, esta reescritura traz, além de Antígona, outras nove personagens femininas da mitologia grega (Ariadne, Electra, Hécuba, Helena, Medeia, Cassandra, Jocasta, Fedra e Clitemnestra) que se encontram em um cabaré no intuito de exporem suas histórias individuais. Com isso, a peça apresenta um forte diálogo com a sociedade contemporânea, na medida em que tece reflexões e críticas sobre o machismo, o abandono, a solidão, o racismo, o feminicídio, a desigualdade de gênero etc. Na Argentina, Alejandro Scotti escreve *Antígona 2040*, uma reescritura semelhante ao que se encontra em *Antígona Gelada* (2008), de Armando Nascimento Rosa; *Antígona 2084* (2015), de José Rubens Siqueira e *Antígona 10.001-81* (2015), de Miguel Ángel Cánovas: todas apresentam uma perspectiva distópica do futuro. Em outubro de 2018, Luciana Martínez Bayón escreve e leva ao palco *Antígona te Canta Las Cuarenta (Antígona Canta os Quarenta)* uma paródia LGBTQI+ musicalizada a partir da *Antígona*, de Sófocles. Ainda na Argentina, Valeria Folini volta à cena com sua *Antígona, la Necia (Antígona, a Tola)*, peça escrita em 1998. *Antígona, la Necia* foi publicada em 2019, no livro *Resistencia trágica, la construcción de la embriaguez y el ensueño*, que reúne ainda seis peças da autora, todas reescrituras de mitos gregos: *La Otra*, *Las Pupilas*, *Amarillos Hijos*, *Fedra en Karaoke* (coautoria com Juan Kohner); *Bienvenida Cassandra* (coautoria com Nadia Grandón), *Otrotoro*, *Un Mito de Papel* (coautoria com Gabriel Conti, Mayra de Paco e María Gatica).

Já no Brasil, em 2018, Révia Herculano escreve *Por Serdes Vós Quem Sois*, livro que reúne diversos poemas de temas clássicos, sendo que um deles intitula-se “Antígona”. O grupo Teatro Máquina, de Fortaleza – CE, estreou em São Paulo, em 2018, no Teatro do Sesc Pompeia, o espetáculo *Nossos Mortos*, uma reescritura a partir de *Antígona* de Sófocles, *Antígona de Sófocles* (1948) de Bertolt Brecht, *Antígona* (1999) de José Watanabe e de *O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e Outras Poéticas do Amor* (2017), de Ângela Linhares. Tendo o mito da filha de Édipo como tema de investigação dramática, é levada ao palco, na “7ª Cena Brasil Internacional”, a peça *Mansa*, de André Felipe, direção de Diogo Liberano e atuação de Amanda Mirásci e Nina Frosi. Em 2019, a Cia. Os Satyros, a partir da oficina intitulada “Módulo Mimético”, levou ao palco *Pés Descalços Não Fazem Barulho*, peça escrita coletivamente, sob a direção de Sabrina Denobile e Henrique Mello. Por fim, no início de 2019, na “28ª edição do Fringe – Festival de Teatro Curitiba”, o Grupo Teatral Boca de

Cena Companhia monta *Antígona & Agora*, de Adão Vieira de Faria, Bárbara Ayona e Liana Coelho, uma reescritura a partir da *Antígona* de Sófocles e da obra *Pequenos Diálogos Para Mulheres* (2014), de Afonso Nilson. Por fim, o ensaísta, ficcionista, crítico literário e poeta Carlos Nejar publica, em 2019, *Antígona: Poema Dramático*, cuja peça foi escrita em 2014.

As primeiras reescrituras mitológicas da tragédia *Antígona* no Brasil, até onde se sabe, estão datadas no início do século XX: na prosa, tem-se *Poemas Para Mim Mesmo* (1914), de Brenno Arruda; na poesia, a *Antígona* (1916), de Olavo Bilac; e, na dramaturgia, a tragédia *Antígona*, de Carlos Maul, cuja obra foi escrita em 1916 e publicada em 1949. Portanto, é a partir dessas obras e datas que ocorre o início do fascínio por *Antígona* no Brasil.

Mas, partindo de um ponto de vista geral, é interessante pontuar que as reescrituras brasileiras do mito de *Antígona*, em larga medida, mapeiam o Brasil, no sentido de que os rastros da filha de Édipo estão presentes nas terras brasileiras desde o Período Colonial (entre 1500 a 1600) às Manifestações Populares Contemporâneas (2016). Pode-se dizer, então, que a *Antígona* sempre esteve presente em diversos períodos de ruptura histórica. No entanto, para que se possa pensar em um mapeamento, deve-se levar em consideração, além do contexto de escrita, o contexto de ambientação da obra, evidentemente. Até porque, como se observou, em termos de data de escrita, *Antígona* se faz presente a partir de 1914, com a obra de Brenno Arruda.

Nesse sentido, apenas a título de exemplificação, a peça *Maria das Almas*, de Rodrigo Estramanho de Almeida, foi escrita em 2014, entretanto, está ambientada no Período Colonial brasileiro, entre 1500 e 1600. *As Confrarias*, de Jorge Andrade, foi escrita em 1969, mas a ação dramática se passa durante a Inconfidência Mineira, no século XVIII. A peça *Pedreira das Almas*, também de Jorge Andrade, foi escrita pela primeira vez em 1957, e a novela *Matintresh o Mito de Matinta Perera. Antígona exAmazônica*, de Salomão Larêdo, foi escrita em 2002, no entanto, ambas as obras estão ambientadas durante o Segundo Reinado (1840-1889), mais especificamente durante as revoltas desencadeadas no período Regencial (1831-1840): a primeira tem como pano de fundo a Revolta Liberal (1842) e a segunda apresenta relações com a Cabanagem do Pará (1835-1840). *O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e Outras Poéticas do Amor*, de Ângela Linhares, e *Nossos Mortos*, do Teatro Máquina, foram escritas em 2017, mas ambas estão ambientadas durante o massacre que assolou a comunidade de sertanejos do Caldeirão, na região do Cariri cearense, no final da década de 1930. As peças *Antígona no Bico do Papagaio* (1986), de Gilson Moura; *Cantares Para Nossas Antígonas* (2002), de Fausto Fuser; *Milagre Brasileiro* (2010), de Márcio Marciano; *Antígona* (2014), de Alex Calheiros e Bárbara Figueiras; *Uma Viagem Pelos*

Mundos de Antígona (2015), de Calixto de Inhamuns; *Pés Descalços Não Fazem Barulho* (2018) criação coletiva da Cia Os Satyros, dentre outras, apresentam imbricações com o contexto da Ditadura Militar no Brasil (1964-1985), seja no sentido de tecerem referências ou alusões, seja no sentido de estarem ambientadas.

É a partir da concepção de mapeamento para qual esta pesquisa se direciona que se objetiva analisar duas reescrituras dramáticas do mito de Antígona no Brasil, em períodos de ruptura histórica – *Pedreira das Almas*, de Jorge Andrade, e *O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e Outras Poéticas do Amor*, de Ângela Linhares. Ambas as peças selecionadas compõem o “Catálogo dos nossos mortos: rastros de Antígona no Brasil (1914-2019)”, que foi elaborado por mim, entre 2017 e 2019, durante o período do curso de Mestrado em Letras, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC), sob a orientação do Professor Doutor Orlando Luiz de Araújo. Evidentemente que poderiam ter sido inseridas neste trabalho, além das peças escolhidas, diversas outras reescrituras, haja vista que a quantidade é vasta, os contextos de escrita, encenação e ambientação são distintos, e os recursos estéticos empregado pelos autores são os mais diversos.

Antes de realizar uma apresentação geral dos capítulos que estruturam esta pesquisa, é imprescindível destacar a perspectiva adotada, aqui, sobre o conceito de “reescritura”. Para tal, levou-se em considerações as premissas desenvolvidas por Samoyault (2008), as quais estão presentes em *A intertextualidade*, livro originalmente publicado em 2001. A existência das múltiplas reescrituras da história da filha de Édipo, que ainda hoje provoca fascínio, ocorre porque escrever é reescrever, isto é, os autores repousam-se em fundamentos existentes, no intuito de “contribuir para uma criação continuada” (SAMOYULT, 2008, p. 77).

Na esfera do passado-presente, a reescritura do mito, no caso aqui o de Antígona, não se trata simplesmente de uma “repetição de sua história; ela conta também a história de sua história, o que é também uma função da intertextualidade: levar, para além da atualização da referência, o movimento de sua continuação na memória humana” (SAMOYULT, 2008, p. 117). Pensando a questão da continuidade da história mitológica no imaginário humano que, por intermédio da reescritura, atravessa os séculos, Samoyault (2008, p. 117) parte dos apontamentos de Genette, que “distingue e precisa números procedimentos de ‘passagem’ que permite prosseguir indefinidamente uma história”. Dentre os procedimentos que garante a sobrevivência do mito, destaca-se a *transmotivação*, que se trata de um “deslocamento das motivações que existem nas versões anteriores” (SAMOYULT, 2008, p. 118).

À vista disso, para que se possa tecer um estudo acerca das reescrituras *Pedreira*

das Almas, de Jorge Andrade, e de *O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e Outras Poéticas do Amor*, de Ângela Linhares, em sua intrínseca relação com a história de Antígona, esta dissertação está dividida em quatro capítulos, os quais serão apresentados a seguir.

O capítulo 2, “A tragédia grega e a tragédia moderna: o trágico em trânsito”, contém quatro tópicos que apresentam um estudo sobre a tragédia grega, a tragédia moderna e o trágico, pois as peças de Jorge Andrade e Ângela Linhares apresentam, cada qual à sua maneira, um diálogo com a tragédia *Antígona*. A partir desse estudo comparativo, é possível averiguar os rastros do trágico nas dramaturgias moderna e contemporânea, bem como as transformações que a gênero tragédia sofreu ao longo dos séculos.

Desse modo, o tópico “2.1 Breves apontamentos acerca da tragédia grega” apresenta um estudo no que concerne à tragédia enquanto genialidade helênica, a qual pode ser entendida a partir do pressuposto de que ela apresenta uma confluência entre as esferas “transcendental” e “imaneente”, isto é, valores divinos e humanos que se chocam e aspiram a um equilíbrio difícil. Já o tópico seguinte, “2.2 A tragédia grega e a *hamartía* aristotélica”, traz à baila, a partir da *Poética*, de Aristóteles, a definição de tragédia grega, bem como o conceito de *hamartía*, que o filósofo grego afirma tratar-se da situação trágica por excelência e da natureza que caracteriza o herói trágico. Ainda em relação ao trágico, o tópico “2.3 O trágico em trânsito” parte de uma leitura do trágico enquanto categoria, dimensão ou reflexão ontológica, sobretudo a desenvolvida Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling na décima das *Cartas Filosóficas Sobre o Dogmatismo e Criticismo* e na *Filosofia da Arte*.

A tragédia, enquanto gênero literário plenamente desenvolvido, teve sua realização máxima na Grécia Antiga do século V. a. C. No entanto, ao longo dos séculos, o gênero tragédia foi revisitado e cultivado por diversos autores. Pensando a partir dessa assertiva, evidentemente que a tragédia sofreu diversas transformações ao longo do tempo, principalmente no que diz respeito ao contexto de representação, à estrutura interna, aos sentidos atribuídos às palavras tragédia e trágico. Entretanto, ainda hoje, os autores empenham-se em escrever tragédias e, constantemente, continuam a pedir emprestados dos gregos seus temas e suas personagens trágicas. É em função da tragédia moderna que o último tópico do capítulo 2, “2.4 Breves apontamentos sobre a tragédia moderna”, encaminha-se.

O Capítulo 3, “Entra Antígona, diz de ti: a poética de uma tragédia insepulta”, que contém três tópicos, trata-se de um estudo cujo objetivo é apresentar alguns aspectos gerais e particulares sobre o fascínio por Antígona. Assim, o tópico “3.1 O fascínio por Antígona: apontamentos poéticos e históricos” abre com o poema “Catarina Eufêmia” (1972), da poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen, para pensar na assertiva de que o mito da filha

de Édipo é retomado pelos autores no intuito de tecerem denúncias sociais contra a opressão e a tirania. Evidentemente que, nesse contexto, Antígona surge como uma figura de resistência política, ao passo que Creonte emerge como símbolo do poder e do tirano. Esta personagem grega passa a figurar, nas reescrituras moderna e contemporânea, como protagonista, uma vez que as obras foram escritas (ou estão ambientadas) em períodos de ruptura histórica, tais como: guerras, ditaduras, massacres, manifestações populares etc. Discute-se também no referido tópico que, além do *contexto histórico*, deve-se levar em consideração, ao analisar uma determinada reescritura mitológica, o *aspecto estético*, já que cada obra surge de modo unívoco na cena dramática. Por fim, o último ponto discutido no primeiro tópico do capítulo 3 diz respeito ao caráter universalista de Antígona e, para isso, procurou-se estabelecer um diálogo com algumas das reescrituras dessa personagem, sobretudo no Brasil.

Enquanto o primeiro tópico do capítulo 3 corresponde a um aspecto geral acerca das reescrituras do mito de Antígona, já que não se restringe apenas às obras brasileiras, o segundo tópico, “3.2. Catálogo dos nossos mortos: rastros de Antígona no Brasil (1914-2019)”, apresenta um caráter particularista, no sentido de que é apresentado ao leitor apenas as reescrituras de Antígona que foram produzidas no Brasil – até onde se sabe – ao longo dos anos, nas mais diferentes manifestações artísticas.

Incontestavelmente não se tem como tratar da recepção dos mitos da Antiguidade clássica no Brasil sem tecer alguns apontamentos, mesmo que breves, sobre a primeira reescritura dramática mitológica nas terras brasileiras que, curiosamente, trata-se justamente do mito da filha de Édipo. À vista disso, no tópico “3.3 *Antígona*, de Carlos Maul: primeiro rastro de Antígona na dramaturgia brasileira”, é apresentado ao leitor o contexto social e histórico de escrita da tragédia *Antígona* (1916), de Carlos Maul, bem como seu contexto de representação, notadamente, configurado a partir da encenação ao ar livre, semelhante ao que ocorria com as encenações das tragédias gregas do século V a. C. Essa *Antígona* foi encenada no Teatro da Natureza, espaço cênico construído na Praça da República, no Rio de Janeiro, para a exibição de peças trágicas inspiradas na mitologia grega.

Já o capítulo 4, “*Pedreira das Almas*, de Jorge Andrade” dedica-se a analisar as três versões da tragédia *Pedreira das Almas* publicadas respectivamente em 1958 (escrita em 1957), 1960 e 1970. Para isso, o primeiro tópico apresenta algumas considerações acerca do lugar de Jorge Andrade na dramaturgia brasileira. No tópico “4.2 ‘Férreos tempos’: a Revolta Liberal de 1842”, pelo fato de *Pedreira das Almas* estar ambientada em um período de ruptura histórica, procurou-se desenvolver alguns apontamentos históricos sobre a Revolta Liberal, já que é neste contexto que Antígona se faz presente. Como se pode observar, *Pedreira das*

Almas apresenta o contexto de escrita e o contexto de ambientação da peça e, por esse motivo, no referido tópico, há também algumas considerações em relação à atualidade dessa obra, por mais que haja um deslocamento temporal e histórico. Embora a ação dramática de *Pedreira das Almas* se passe durante a Revolta Liberal de 1842, os temas abordados pelo autor, como por exemplo, o poder e a repressão, dialogavam com o contexto de escrita, isto é, de 1957.

Como foi dito anteriormente, *Pedreira das Almas* é analisada neste trabalho a partir de suas três versões. De fato, a maioria dos estudiosos da obra de Jorge Andrade, identifica que a hora e a vez de *Pedreira das Almas* ocorrem a partir da terceira e última versão, quando inserida no volume *Marta, a Árvore e o Relógio* (1970), livro que reúne dez peças do autor. No entanto, para que se possa pensar na recepção dos mitos da Antiguidade clássica em *Pedreira das Almas*, é imprescindível regressar à primeira versão, já que ali é a primeira vez em que o dramaturgo faz uma referência explícita a um mito grego – trata-se do mito das Erínias. À vista disso, no tópico “4.3 *Pedreira das Almas*: reescrituras do mito de Antígona em três versões” há um estudo acerca dos possíveis motivos que levaram Jorge Andrade a tecer modificações ao longo das versões de *Pedreira das Almas*, bem como uma exposição das principais alterações, sobretudo o que diz respeito ao sentido atribuído à peça dentro do volume *Marta, a Árvore e o Relógio*, que difere das duas versões anteriores. Além disso, objetiva-se também tecer um estudo acerca da configuração do Coro de *Pedreira das Almas*, já que foi o recurso formal que mais sofreu alterações.

Já o tópico seguinte, “4.4 A ‘ciranda diabólica’ das ‘Erínias enfurecidas’ em *Pedreira das Almas*”, também se trata de uma análise do Coro. No entanto, agora refere-se à recepção do mito clássico na obra de Jorge Andrade. Na primeira versão, o dramaturgo brasileiro faz uma referência explícita ao mito erínico para descrever o Coro de mulheres que surge para cobrar por justiça pela morte e pelo corpo insepulto de Martiniano. Para a realização de um estudo do mito das Erínias, em um primeiro momento, recorreu-se aos apontamentos da crítica, sobretudo da montagem de *Pedreira das Almas*, em 1958, pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)². Para a crítica, o Coro foi identificado como “desnecessário” e que “comprometeu” o desenvolvimento gradual da tensão dramática que uma tragédia exige. A crítica chegou a afirmar que Jorge Andrade não soube utilizar do recurso do Coro e, conseqüentemente, *Pedreira das Almas* apresenta “erro de construção”.

O objetivo de retornar à crítica é para constatar que não há “erro de construção”

² A referida crítica, que não está assinada, apenas identificada por “Anhembí”, foi publicada em São Paulo, em 1959, logo após a estreia de *Pedreira das Almas* no Teatro Brasileiro de Comédia. Mas, a citação utilizada nesta pesquisa é a partir da publicação do livro *Nossos autores através da crítica* (Volume 2), publicado em 1981, pela Associação Museu Lasar Segall, cuja crítica mencionada está inserida.

na obra andradiana, pois a configuração do Coro de mulheres como “Erínias enfurecidas” – e que não foi levado em consideração pela crítica – aparece em sintonia com os propósitos do dramaturgo brasileiro. Neste tópico, discute-se também o sentido do mito erínico em *Pedreira das Almas* em diálogo com a tragédia *Eumênides*, de Ésquilo. O objetivo de trazer à baila as Erínias gregas é para tecer uma aproximação com o mito da filha de Édipo, já que *Eumênides* e *Antígona* têm como temática a questão da justiça e injustiça, ou seja, mesma temática presente em *Pedreira das Almas*. Por isso, defende-se aqui que os mitos que configuram as referidas tragédias gregas devem ser vistos em constante diálogo.

Das reescrituras brasileiras, *Pedreira das Almas* apresenta uma particularidade: não há uma referência explícita ao mito da filha de Édipo. As imagens mitológicas surgem por meio de alusões, o que não impossibilita tecer uma aproximação com a *Antígona*, de Sófocles. Dentre as aproximações, destacam-se: o cadáver insepulto de Martiniano (Polinices), os decretos de Vasconcelos (Creonte) impostos com excessivo rigor e o apego de Mariana (Antígona) às tradições familiar e religiosa. É em torno dessas questões que o último tópico, “4.5 ‘Nossos mortos não podem ser abandonados’: o mito de Antígona em *Pedreira das Almas*”, direciona-se.

Por fim, no último capítulo desta dissertação, “5. *O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e Outras Poéticas do Amor*, de Ângela Linhares”, realizou-se um estudo acerca da obra *O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e Outras Poéticas do Amor*, peça escrita em 2017, especialmente para o Teatro Máquina, cujo grupo realiza suas atividades cênicas na cidade de Fortaleza, no Ceará, desde 2003. Assim como ocorre com *Pedreira das Almas*, *O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e Outras Poéticas do Amor* também está ambientada em um contexto de ruptura histórica, uma vez que apresenta fortes imbricações com o massacre ocorrido na comunidade do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto, na região do Cariri cearense, no final da década de 1930. No entanto, diferentemente do que ocorre em Jorge Andrade, em Ângela Linhares a referência ao mito de Antígona é explícita.

Diante disso, o primeiro tópico apresenta algumas considerações sobre o lugar da autora Ângela Linhares na dramaturgia brasileira contemporânea. Já o segundo tópico, “5.2 ‘Mãos embriagadas de pólvora e de fascismo’: o massacre no Caldeirão de Santa Cruz do Deserto”, trata de uma breve apresentação, de caráter histórico, sobre o percurso trilhado pelo beato José Lourenço, líder religioso, que sofreu perseguições nas mãos da força bruta da Polícia Política, que culminaram no massacre que dizimou mais de três mil sertanejos da comunidade do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto.

No que diz respeito à estrutura formal de *O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e*

Outras Poéticas do Amor, há uma distinção em relação à tragédia *Pedreira das Almas*. A obra de Jorge Andrade gira em torno de um único acontecimento, isto é, da morte e do corpo insepulto de Martiniano, e se aproxima da unidade de tempo, lugar e ação. Já na obra de Ângela Linhares, há imbricações de acontecimentos, e a ação não ocorre de modo linear, pelo contrário, tende à fragmentação, a pensar no título da peça: além de tratar do Caldeirão de José Lourenço, Ângela Linhares trata também do Arraial de Canudos de Antônio Conselheiro e do mito de Antígona. Daí o fato de o título trazer “outras poéticas do amor”. A peça pode ser dividida em quatro momentos, que a autora separa por “Partes”; a saber: o primeiro trata da Atriz que sai de uma gruta solicitando que Antígona entre em cena; o segundo corresponde à trajetória de José Lourenço no Caldeirão; o terceiro refere-se aos massacres ocorridos no Caldeirão e no Arraial de Canudos; e, por fim, o quarto momento diz respeito ao mito de Antígona propriamente dito, em que a personagem comparece à cena, no fim da peça.

O tópico “5.3 O caldeirão poético de Ângela Linhares ‘transborda onde o amor viceja’”, apresenta um estudo de *O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e Outras Poéticas do Amor* a partir do teatro épico de Bertolt Brecht, haja vista que a reescritura de Ângela Linhares apresenta diversos recursos épicos que provocam o distanciamento na ação.

Além disso, partindo das premissas de Jean-Pierre Sarrazac, objetiva-se tecer também alguns apontamentos sobre o dramaturgo-rapsodo, no intuito de identificar a “voz” da autora Ângela Linhares em sua obra. Por fim, levando em consideração as diversas ações, os diversos acontecimentos e a estrutura fragmentada presentes em *O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e Outras Poéticas do Amor*, procura-se discutir a construção e o sentido do mito de Antígona na obra de Ângela Linhares.

2 A TRAGÉDIA GREGA E A TRAGÉDIA MODERNA: O TRÁGICO EM TRÂNSITO

2.1 Breves apontamentos acerca da tragédia grega

Nos estudos sobre a tragédia grega não é nenhuma novidade que os três grandes tragediógrafos – Ésquilo, Sófocles e Eurípides – ao desenvolverem suas peças, tiveram como pano de fundo os mitos da tradição, cada qual à sua maneira, evidentemente. Os mitos, elementos constituintes das tragédias, eram conhecidos pela população ateniense e advinham da tradição oral, principalmente a que figura nas epopeias. De modo análogo vale para Homero, pois não criou seus poemas épicos *Ilíada* e *Odisseia* do nada: os mitos também pertenciam à uma tradição oral figurada no imaginário grego.

No caso da tragédia grega, embora não se restrinja apenas a ela, cada autor regressava ao mito “e um outro, depois dele, regressava ao mesmo tema. Ora isto implica que a originalidade dos autores esteja noutra lado: não se situava ao nível dos acontecimentos, da acção, do desenlace, mas no nível da interpretação pessoal” (ROMILLY, 2013, p. 22), ou como diz Untersteiner (2012, p. 104) em *A obra dos sofistas: uma interpretação filosófica*, os poetas trágicos modificam os detalhes do mito “conforme seus planos e concepção artística”. Para Heliadora (2015), em *Caminhos do teatro ocidental*, a questão que gira em torno da originalidade é uma exigência do moderno e, em consonância com Romilly, reconhece que a originalidade, na Antiguidade clássica, situava-se na visão que o tragediógrafo tinha dos mitos e dos episódios históricos, o que explica, portanto, a variação entre os autores. Sem dúvida, a atualização da referência mitológica leva ao “movimento de sua continuação na memória humana” (SAMOYAULT, 2008, p. 117).

Para tanto, a título de exemplificação, pode-se ter por base o mito que gira em torno da etapa final da maldição dos Atridas, retomado em *Coéforas* de Ésquilo e nas *Electras* de Sófocles e de Eurípides. O fato desses autores tratarem, cada qual à sua maneira, o tema da vingança dos irmãos Orestes e Electra contra Clitemnestra e Egisto, refletem, sobretudo, o desenvolvimento e o amadurecimento da tragédia Ática. Assim, as três peças mencionadas anteriormente exprimem o pensamento de uma época “sobre a interferência (ou não) dos deuses nas atividades humanas, com a morte ritualística na primeira, aceita como um dever na segunda e executada com relutância na terceira” (HELIODORA, 2015, p. 58).

Ao tratar do enredo a partir do que Aristóteles estabelece na *Poética*, Malhadas (2003), em *a Tragédia grega: o mito em cena*, traz à baila os conceitos “objeto modelo” e

“objeto produto”: o primeiro diz respeito ao mito transmitido pela tradição e o segundo corresponde às particularidades presentes nas versões a partir do objeto modelo, já que cada autor trabalha distintamente a fim de criar um novo objeto produto. Sem dúvida, esse seria um aspecto que caracteriza a tragédia grega: muito além dos elementos formal e estético está a interpretação pessoal (e histórica) do autor atrelada, naturalmente, ao contexto sócio-político.

Essa premissa possibilita, aliás, pensar a retomada do mito grego nas dramaturgias moderna e contemporânea. Para tal, pode-se ter por base o ensaio “O mito no drama moderno e o teatro épico: um suplemento à *Teoria do drama moderno*” de Szondi (2011), no qual trata justamente da “interpretação histórica” do dramaturgo ao retomar o mito da Antiguidade clássica, o que permite “constatar em que perspectiva o mítico aparece num ‘drama de mito’ moderno, o valor que a ele é atribuído” (SZONDI, 2011, p. 165). O autor do referido ensaio procura estabelecer um elo entre o mito e o teatro épico, sobretudo acerca do caráter “narrativo” e dos efeitos de distanciamento, os quais interrompem a ação. Assim, “muitos ‘dramas de mitos’ do século XX não só não renunciam aos meios épicos como representam exemplos particularmente densos e convincentes de teatro épico” (SZONDI, 2011, p. 161).

Voltando à tragédia grega, o que a configura enquanto genialidade helênica não diz respeito somente às particularidades da retomada do mito, mas também à sua capacidade de problematizar questões pertencentes à esfera do pensamento. A tragédia grega preocupa-se em desvendar e problematizar as questões existenciais que assolavam o homem na Grécia antiga. Ao se debater no conflito insolúvel, alicerçado no embate entre o homem e o divino, o herói experiencia a contradição a qual revela o sentido trágico de sua própria existência. Nesse sentido, a tragédia é um tirar de máscaras pelas mãos do Destino, um desnudamento do Ser diante de sua fragilidade que é inerente ao seu agir. Esse desnudamento leva àquilo que se pode identificar, sobretudo nas tragédias de Sófocles, como sentimento trágico da existência, que irrompe da consciência de que o conhecimento e ser humano são limitados.

Por isso, as peças trágicas da Antiguidade clássica expõem os homens limitados e mortais, mostrando-lhes que seus erros, enganos e falhas estão, necessariamente, no horizonte de seus juízos e de suas decisões, porque eles vivem enredado em um mundo que é mais vasto e complexo do que aquilo que possam imaginar, compreender e conceber. Portanto, ao tratar do homem e das circunstâncias que o cerca, a tragédia grega apresenta, por meio do mito, uma reflexão sobre o homem, através de uma linguagem permeada por emoções. É em função deste processo reflexivo que o mito passa a ser entendido como metáfora do sentimento humano, o que ainda explica sua pervivência na contemporaneidade.

Diante dessa conjuntura, a tragédia grega pode ser compreendida a partir do seguinte pressuposto: em uma primeira instância, ela parte de um nível transcendental, figurado no universo dos deuses, e volta-se, mesmo que violentamente, para o nível imanente, isto é, àquilo que é intrínseco ao homem. Esses níveis, embora contraditórios, não se excluem, pelo contrário, coexistem na medida em que o trágico se instaura nesta zona fronteira – entre a vontade individual e ordem na qual o herói se inscreve.

A coexistência das esferas humana e divina é apontada por Pohlenz (*apud* PEREIRA, 1970, p. 339), ao identificar que a tragédia grega apresenta um “contraste entre a forte necessidade de autodeterminação do Heleno e o sentimento da existência prévia de poderes sobre-humanos que externamente o limitam e atravessam”. Para esse autor, a problemática do Ser só inicia para o tragediógrafo quando o homem começa a reconhecer que os poderes sobre-humanos são seus antagonistas. “Para os Gregos, era evidente imaginar o mundo da natureza como um *kósmos* bem ordenado, sujeito a leis estáveis” (POHLENZ *apud* PEREIRA, 1970, p. 339). Entretanto, no instante em que se verifica o conflito entre a esfera humana e a ordenação do mundo (ou o sentido da ordem) na qual o homem está inserido, e acredita viver corretamente, desencadeia-se o trágico. O sentido ordem apresenta, evidentemente, variáveis: pode ser o *kósmos*; o universo transcendental figurado nos deuses; as questões que envolvem valores morais, como a justiça; o destino inexorável; ou até mesmo aquilo que Bornheim (2007) chama de sentido último da realidade.

Sobre a questão do herói frente ao seu destino inexorável, no qual mantém estreita relação, cabe tecer alguns apontamentos. No palco trágico da Antiguidade clássica, a tragédia desvela, em suas circunstâncias mais complexas, o herói em face à afirmação de sua liberdade. No entanto, esta mesma liberdade apresenta-se limitada, pois há uma força superior que pune o herói: a do destino. O herói grego, ao debater-se diante de seu inevitável destino, cumpre o ato terrível ao tentar evitá-lo. A este respeito, a acepção trágica de Schelling (2004) – ou o espírito mais íntimo da tragédia, como prefere o autor – presente na última das *Cartas filosóficas sobre dogmatismo e criticismo*, é categórica: “a tragédia grega honrava a liberdade humana ao fazer o herói *lutar* contra o poder superior do destino” (SCHELLING *apud* SZONDI 2004, p. 29). O filósofo alemão acrescenta: para que não se ultrapasse os limites da arte, a tragédia “tinha de fazê-lo [o herói] *sucumbir*, mas, para também reparar essa humilhação da liberdade humana imposta pela arte, tinha de fazê-lo *expiar* – mesmo que através do crime perpetrado pelo *destino*” (SCHELLING *apud* SZONDI, 2004, p. 29).

Na confluência entre o transcendental e o imanente, ergue-se o herói trágico que, ao ultrapassar a medida (*métron*), desvencilhando-se das leis estabelecidas pelos deuses,

comete uma violência (*hybris*) terrível não apenas contra si mesmo, mas também em relação aos deuses. Na mitologia grega, as deusas da Necessidade, filhas de Nyx (deusa da noite), conhecidas como Moiras, encarregam-se de tramar o destino individual de cada ser humano: Cloto tece o fio, Láquesis encarrega-se de medi-lo e Átropos corta o fio da vida³. Nada lhes escapam, até mesmo os deuses estão sujeitos às leis da Necessidade, das deusas primordiais. As Moiras “ameaçam a soberania e a potência do próprio Zeus. O destino humano que elas tecem e dirigem não pode ser modificado pelos outros deuses” (LIBOREL, 2005, p. 371).

No Fragmento 94, Heráclito (*apud* BORNHEIM, 2007, p. 76) diz que “o sol não pode transgredir as suas medidas, e se o fizer as Fúrias o perseguirão até que a justiça se restabeleça”. Não se permite que o sol ultrapasse sua medida, da mesma maneira que não é permitido ao homem exceder sua condição humana. Esta instância, a qual pode ser identificada como intransponível, é para mostrar que as relações humanas estão permeadas de conflitos inevitáveis, os quais seriam capazes de causar, no homem, desmedidas destrutivas.

Ao manter-se insubordinado às leis da Necessidade, o herói é cingido pelo infortúnio e pelo fatalismo, pois a ordem, a medida, ou a justiça, como assinala Heráclito, deve ser restabelecida. Na tragédia grega, portanto, o entendimento de justiça torna-se fundamental para que ocorra a reparação da desmedida do herói. Em *Curso de Estética*, Hegel (2004) sustenta que a colisão move a tragédia, o conflito direciona a ação e o fim só “será alcançado quando a solução da discórdia e da intriga tiver ocorrido” (HEGEL, 2004, p. 2011).

A solução de que fala Hegel (2004) equivale à reparação da desmedida, já que a ordem total precisa ser recuperada por meio da reconciliação. Como sustenta a dialética, o conflito entre *tese* e *antítese* se chocam para produzir a *síntese*. Os valores opostos direcionam-se, progressivamente, até a solução final:

[...] o *primeiro* ato expõe o surgimento da colisão, que a seguir no *segundo* ato se apresenta vivamente como embate recíproco de interesses, como diferença, luta e intriga, até que então, no *terceiro* ato, conduzido ao topo da contradição, ela, por fim, necessariamente se soluciona (HEGEL, 2004, p. 211).

Esta contradição, por sua vez, pressupõe que a existência do herói trágico deve aparecer enalacrada às leis do Destino, as quais devem ser cumpridas. Se o trágico surge do conflito entre o herói e o sentido da ordem na qual se insere, o sentimento do trágico emerge dessa zona fronteira – entre a consciência do herói de “estar vivo” frente ao seu destino inexorável. Em *Destino e o sentimento do trágico*, Codato (2004, p. 59) afirma que a “trágica

³ Na *Teogonia* (vv. 218-22), Hesíodo tece as seguintes atribuições às Moiras: “Fiandeira, Sorteadora e Inflexível: aquelas aos mortais/ ao nascerem, conferem-lhes seu bem e seu mal./ estas, transgressões de varões e deuses alcançam,/ e as deusas nunca desistem da raiva assombrosa/ até retribuir com maligna punição àquele que errar”.

inevitabilidade da existência e da consciência do fim que determina o Destino pode levar ao ‘pecado’ da *hybris*, palavra que fala de vigor, nobreza, esforço heroico, arrogância, falta de humanidade perante os deuses, de desafio da ordem e da necessidade”. Mais adiante, a autora acrescenta: “todos os heróis gregos sofrem seus destinos como consequência deste pecado. Seja seu próprio ou de seus pais, ou tios, enfim, seus antepassados [...]. A *hybris* leva [o herói] a tentar ultrapassar os limites do Destino, a querer tornar-se igual aos Deuses” (CODATO, 2004, p. 59).

No *Dicionário de teatro*, ao falar sobre a concepção clássica do trágico, Pavis (2015) lembra que o destino, às vezes, assume a forma de uma fatalidade ou até mesmo de um destino que esmaga o homem e reduz sua ação a nada. Ao ultrapassar o limite imposto pelo destino, por meio da *hybris*, “o herói tem conhecimento desta instância superior e aceita confrontar-se com ela sabendo que está selando sua própria perda ao dar início ao combate” (PAVIS, 2015, p. 417). Por isso, as ações do herói trágico direcionam-se aos episódios encadeados de forma necessária, cujo fim é a catástrofe, podendo ser até mesmo sua morte. A transcendência, ao longo da história, assumiu diversas formas, como aponta Pavis (2015): surge por meio da fortuna e da lei moral (Corneille); de um deus oculto (Racine), da paixão (Racine e Shakespeare), do determinismo social, da hereditariedade (Zola e Hauptmann).

Ao passo em que é vingado pelos deuses, o herói se “ergue diante do fundo escuro da morte certa que, também a ele, arrancará das suas alegrias para levá-lo ao nada, ou a um lúgubre mundo de sombras, não melhor do que o nada” (LESKY, 2015, p. 24). Assim, concordamos com a assertiva de Pereira (1970, p. 339), presente no livro *Estudos de história da cultura clássica*: “é mesmo este problema da mediação das forças humanas com as do destino que os grandes trágicos equacionaram”. Como diz o Corifeu na tragédia *Antígona*, “Felizes são aqueles cuja vida/ Transcorre isenta de todos os males,/ Pois os mortais que um dia têm os lares/ Estremecidos pelas divindades/ Jamais se livrarão dos infortúnios/ Por todas as seguidas gerações” (vv. 662-7). A relação entre o homem e seu destino pode ser observada, com mais exatidão, nos versos finais de *Antígona*: “Bata de preces. O destino, quando irrompe,/ Não há mortal capaz de fugir da desgraça” (vv. 1337-38).

Coube à tragédia grega, portanto, trazer à baila a problematização existencial do homem grego, no sentido de que os “poetas trágicos tinham, por sua vez, conseguido sentir, na trama do mito, todos os conflitos insolúveis da existência, o trágico das coisas que continha o entusiasmo dos mais altos problemas do espírito” (UNTERSTEINER, 2012, p. 164). Em acordo com esta assertiva, em “O momento histórico da tragédia na Grécia: algumas condições sociais e psicológicas”, Vernant (2014), reportando-se ao distanciamento da

tragédia (em relação aos mitos heroicos) afirma que tal distanciamento em que ela se inspira é transportado com muita liberdade, já que a tragédia passa a questioná-los. “A tragédia nasce, observa com razão Walter Nestle, quando se começa a olhar o mito com o olhar do cidadão” (VERNANT, 2014, p. 10). Nessa perspectiva, a tragédia grega, em seu contexto de representação, confronta e reflete os valores heroicos, tendo por base as antigas formas de representações religiosas, com os novos modelos de pensamento que surgem na cidade, notadamente marcados pelo direto e pela racionalidade. Por isso, o momento da tragédia é aquele que desperta, no âmago da experiência social, “uma distância bastante grande para que, entre o pensamento jurídico e social de um lado e as tradições míticas e heroicas de outro, as oposições se delineiam claramente” (VERNANT, 2014, p. 4). Mas, tal visão antinômica torna-se bastante curta “para que os conflitos de valor sejam ainda dolorosamente sentidos e para que o confronto não deixe de efetuar-se” (VERNANT, 2014, p. 4).

Pensar a genialidade helênica, sob este prisma, é ter a consciência de que ela “frequentemente se manifesta quando duas forças espirituais independentes e autônomas confluem em um único leito, no qual se chocam e se embatem com a dramaticidade de um esforço que aspira um equilíbrio difícil” (UNTERSTEINER, 2012, p. 163). Este apontamento faz pensar o lugar que a tragédia ocupa na Antiguidade clássica, se se levar em consideração a tensão desencadeada entre o declínio do pensamento mítico-religioso com o emergente pensamento pautado na racionalidade. O tragediógrafo Sófocles, por exemplo, insere-se nesse contexto, o qual pode ser identificado como crise do espírito grego, e como em todo período de crise, o antigo e o novo (o passado mítico e o presente político) chocam-se.

Assim, a tragédia *Antígona* parece tratar de um assunto que reflete o contexto social e político de Atenas – valores opostos e dolorosamente sentido, na medida em que as personagens Antígona e Creonte surgem moldados em uma irreconciliável contraposição: de um lado, os valores religiosos da tradição; do outro, o emergente pensamento político. Daí resulta, claramente, o conflito desta tragédia: Antígona age guiada pela lei divina e, enquanto honra individual, é seu dever conceder sepultura ao seu irmão, Polinices. Mas, do outro lado, está o rei Creonte que, pautado na lei humana, proíbe o sepultamento.

Portanto, quando a religiosidade, que marcou a tradição helênica como forma de pensamento, começa a declinar-se, por conta das transformações políticas, sociais e culturais, a tragédia ergue-se como um monumento, esculpindo as contradições do homem grego, como se observou anteriormente na *Antígona*, de Sófocles. Para Vernant (2014, p. 4), há na tragédia grega “uma consciência trágica da responsabilidade quando os planos humano e divino são bastante distintos para se oporem sem que, entretanto, deixem de parecer inseparáveis”.

O sentimento do trágico da responsabilidade, como assinala o autor, manifesta-se a partir do momento em que a ação que conduz o ser humano constitui um objeto de reflexão e de um debate, mas que ainda “não adquiriu um estatuto tão autônomo que baste plenamente a si mesma” (VERNANT, 2014, p. 4). Isto posto, o domínio da tragédia grega está situado nesta zona fronteiriça: o ato humano surge articulado com a potência divina, “onde revelam seu verdadeiro sentido, ignorado até por aqueles que os praticaram e por eles são responsáveis, inserindo-se numa ordem que ultrapassa o homem e a ele escapa” (VERNANT, 2014, p. 4). Eis, portanto, a genialidade helênica, a qual está figurada nas tragédias gregas.

2.2 A tragédia grega e a *hamartía* aristotélica

Além dos apontamentos apresentados anteriormente, que envolvem toda a complexidade da tragédia Ática do século V a. C, toda vez que se propõe um estudo acerca da tragédia, sobretudo suas partes constituintes, contexto de representação e definição, é basilar voltar aos apontamentos de Aristóteles presentes em sua *Poética*. Primeiramente, o filósofo começa a tratar das questões acerca da *mímesis* (capítulo 1), identificando que as artes miméticas (epopeia, comédia, tragédia, ditirambo, aulética e citarística) apresentam três critérios de diferenciação: meio, objeto e modo.

Após tratar da origem da arte poética (capítulo 3), Aristóteles (2015, p. 71) chega, por fim, à definição da tragédia e suas partes constituintes (capítulo 6) que, de acordo com o filósofo, a tragédia é “a mimese de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada, com cada uma das espécies de ornamento distintamente distribuídas em suas partes”. Das seis partes da tragédia – enredo, caracteres, elocução, pensamento, espetáculo, melopeia – Aristóteles (2015, p. 79) identifica que o enredo é o mais importante, pois a tragédia “é a mimese não de homens, mas das ações”. Devido à importância da organização das ações (*sýstasis tôn pragμάτων*), isto é, da composição do enredo trágico, Aristóteles estende a discussão em diversos capítulos dentro da *Poética*.

Ainda sobre a definição da tragédia, Aristóteles (2015, p. 73) afirma que ela se trata de uma *mimese* que se efetua “por meio de ações dramatizadas e não por meio de uma narração, e que, em função da compaixão e do pavor, realiza a catarse de tais emoções”. Ao contrário da *mímesis* narrativa, portanto, a tragédia estrutura-se por meio da ação, daí a concepção de *drama* em grego, haja vista que a tragédia, assim como a comédia, visa à encenação por meio de atores. Quanto ao objetivo, ou fim último da tragédia, é levar à catarse, ou seja, a purgação e purificação das emoções (*kátharsis tôn toioutón pathemáton*).

Nos capítulos 10 e 11 Aristóteles irá tratar do enredo (*mythos*), o qual pode apresentar uma ação simples (*práxis haplê*) ou uma ação complexa (*práxis peplegméne*). Essa última, de acordo com o filósofo, é a mais preferível e a mais bela (*kallíste*), pois na ação simples a mudança (*metábasis*) ocorre sem a reviravolta (*peripéteia*) e sem o reconhecimento (*anagnórisis*). Já na ação complexa, pelo contrário, a mudança ocorre por intermédio de uma reviravolta, de um reconhecimento ou por meio de ambos.

A reviravolta “é a modificação que determina a inversão das ações” (ARISTÓTELES, 2015, p. 105) que age de modo contrário (*metabolé tôn prattoménon eis tò enantíon*), como ocorre em *Édipo Tirano*, quando o Mensageiro aparece a fim de relatar os fatos para libertar Édipo de seu pavor, mas que ao revelar quem de fato era Édipo, a ação produz um efeito contrário: Édipo, que supunha ser inocente de seus crimes, passa a ser culpado. Quanto ao reconhecimento, trata-se de uma “modificação que faz passar da ignorância ao conhecimento” (ARISTÓTELES, 2015, p. 100) e, para Aristóteles, a mais bela construção de um reconhecimento, da mudança do desconhecido ao conhecido (*metabolé ex agnoás eis gnôsin*), é a que ocorre com a reviravolta, como está figurada em *Édipo Tirano*.

Ainda sobre o capítulo 11, a reviravolta e o reconhecimento, enquanto elementos técnicos, pertencem à composição da ação, pois “nos conduzirá à compaixão ou ao pavor” (ARISTÓTELES, 2015, p. 107). Portanto, pode-se depreender que, para Aristóteles, sem *peripeteia* não poderia existir catarse e, assim, tampouco tragédia. Destarte, no final deste capítulo, Aristóteles (2015, p. 107) irá tratar do *pháthos*, que designa uma “comoção emocional”, uma ação destrutiva (*phthrtiké*) ou dolorosa (*odynerá*), como se dá “nas mortes insinuadas em cena, as dores agonizantes, os sofrimentos e outros casos semelhantes” (ARISTÓTELES, 2015, p. 109). Em conformidade com a assertiva de Hirata (2008, p. 85), presente no artigo “A hamartía aristotélica e a tragédia grega”, o “*pháthos* não é um termo técnico como peripécia e reconhecimento; antes diz respeito a cenas de agonias expostas, dores e sofrimento”.

Para este estudo, um ponto pertinente – e, sem dúvida, o mais importante – ainda a ser assinalado, diz respeito ao conceito de *hamartía* (capítulo 13) que, segundo Aristóteles, trata-se da situação trágica por excelência e da natureza que configura o herói trágico na tragédia grega. Conforme aponta o filósofo, a tragédia não deve apresentar homens excelentes (*epieikeîs*) que passam da prosperidade à adversidade, tampouco homens maus (*mokhtheroî*) que passam da desventura à prosperidade. Para que a tragédia desperte terror e compaixão (*phóbos kai éleos*), ela deve mostrar homens que chegam à adversidade, não por conta do vício ou maldade, “mas por ter cometido algum erro” (ARISTÓTELES, 2015, p. 113). A

hamartía, portanto, corresponde ao estágio de ignorância em que o herói se encontra, cuja intenção criminosa está ausente. Por mais que o erro seja desprovido de intenção criminosa, o herói, enredado num conflito insolúvel, deve enfrentar seu irreversível destino de forma consciente, daí a verificação do trágico a partir da considerável altura da queda: “o que temos de sentir como trágico deve significar a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível” (LESKY, 2015, p. 33).

Como se observou, a excelência trágica para Aristóteles está intrinsecamente relacionada à *hamartía* e, em consequência, é a instância que irá desencadear (ou experienciar, já que a tragédia é encenada diante de uma plateia) a compaixão e o pavor; pois o filósofo afirma que “a compaixão ocorre em relação ao que não merece; o pavor, em relação ao semelhante” (ARISTÓTELES, 2015, p. 113). Assim, a compaixão é a emoção sentida pelo espectador em face ao sofrimento e à queda do herói. Se a compaixão é uma emoção sentida em relação ao outro, o pavor recai no próprio espectador ao ser atravessado pela adversidade da personagem. Por conta disso, Aristóteles (2015, p. 73) afirma que, “em função da compaixão e do pavor, realiza a catarse de tais emoções”.

É importante pontuar que a *hamartía* nem sempre foi interpretada como “erro” ou “falha” trágica da personagem. Quando Aristóteles tratou do caráter (*ethos*) do herói ideal da tragédia grega, abriram-se margens para diversas interpretações. As acepções atribuídas ao termo *hamartía* podem ser entendidas do seguinte modo: de um lado, o “erro” aparece intrinsecamente ligado a um *aspecto moral*, como ocorre no contexto medieval, ao ser traduzido por *peccatum*; por outro lado, a *hamartía* está ligada a um *aspecto intelectual*, um erro de julgamento que pressupõe a suposição equivocada do herói.

No intuito de tentar resolver a problemática que cerca do sentido da *hamartía* aristotélica, no livro *A tragédia grega*, Lesky (2015, p. 29-30) afirma que ela não decorre de um defeito moral, mas que se refere à “falha” no sentido da “incapacidade humana [...] reconhecer aquilo que é correto e obter uma orientação segura”, portanto, de carácter intelectual. Em outra passagem, Lesky (2015, p. 43) tece os seguintes apontamentos:

Aristóteles assinala que a plasmação correta e eficaz do trágico surge quando a queda de uma posição de fortuna e prestígio se dá por uma ‘falha’ (*ἀμαρτία*). No entanto, com todo o cuidado que se possa pretender, preveniu ele contra uma interpretação errônea que tomasse a palavra no sentido de culpa moral, pois na mesma frase diz expressamente que, neste caso, a queda trágica não deve ser acusada por uma falha moral. E tão importante é para ele essa afirmação que, algumas linhas adiante, onde fala da necessidade de uma reviravolta que leve da fortuna à desgraça, repete com insistência: essa reviravolta não deve produzir-se com base em uma deficiência moral, mas deve ser a consequência de uma grave ‘falha’ (*ἀμαρτία*).

Embora o *aspecto moral*, equivocadamente atribuído à *hamartía*, perdurou por séculos, o *aspecto intelectual* do erro é o mais defendido pelos estudiosos. Mas, tiveram outras acepções para a *hamartía*, como mostra Hirata (2008), ao se reportar à obra *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, de Butcher. Esse autor “identifica na *hamartía* uma disposição do indivíduo, uma falha no caráter, ‘*tragic flaw*’, que o tornam responsável por sua queda” (HIRATA, 2008, p. 90), como se pode observar, por exemplo, nos casos a seguir: “*violência e orgulho* de Édipo, *ciúme* de Teseu, *infidelidade* de Jasão, *presunção* de Ájax, enfim, todos esses exemplos alimentam a ideia da necessidade de uma falha no herói trágico” (HIRATA, 2008, p. 90, grifo nosso). Embora a autora concorde que a interpretação de Butcher seja relevante⁴, reconhece, no entanto, tratar-se de uma leitura equivocada do capítulo 13 da *Poética*. Tal equívoco volta-se ao fato de a interpretação do “erro” recair sobre o caráter do herói quando, na verdade, trata-se de “uma reflexão sobre o enredo” (HIRATA, 2008, p. 90).

Por fim, tendo em vista os apontamentos de Aristóteles acerca da *hamartía*, por mais que sugere uma certa ambiguidade⁵, parece necessário que o “erro” ocorra na tragédia de modo inconsciente, no intuito de atingir a peripécia e o reconhecimento. Evidentemente que esse processo do desconhecido ao conhecido conduzirá a consequências desastrosas, cujo desfecho não é nada mais que a trágica solidão, ou até mesmo a morte do herói.

2.3 O trágico em trânsito

De fato, as observações de Aristóteles acerca da *hamartía* são importantes reflexões sobre a tragédia grega. É imprescindível pontuar, no entanto, que a *Poética* se trata de um estudo estruturante da tragédia, mas justamente “em relação ao problema central e mais importante – a elucidação da essência do fenômeno trágico – Aristóteles silencia” (BORNHEIM, 2007, p. 70). As reflexões aristotélicas direcionam-se à uma dimensão poética, no sentido de que o filósofo desenvolve uma estruturação do enredo e seu efeito na tragédia. Todavia, o trágico enquanto categoria, dimensão ou reflexão ontológica, não foi desenvolvido.

Conforme registra Lesky (2015, p. 27), os gregos criaram, de fato, “a arte trágica e, com isso, realizaram uma das maiores façanhas no campo do espírito, mas não

⁴ “A teoria de Butcher é bem estruturada e encontra eco no teatro de Shakespeare que estabelece o elo necessário entre o caráter do herói e o trágico de sua situação. Nos dramas shakespearianos é a *imperfeição moral* que provoca a queda do herói: Hamlet é um bom homem arruinado pela *indecisão*, Macbeth pela *ambição*, Otelo pelo *ciúme*” (HIRATA, 2008, p. 90, grifo nosso).

⁵ A culpabilidade trágica torna-se ambígua quando se “estabelece entre a antiga concepção religiosa de erro-polição, de *hamartía*, doença do espírito, delírio enviado pelos deuses que necessariamente engendra o crime, e a concepção nova em que o culpado, *hamartón*, e sobretudo *adikôn*, é definido como aquele que, sem ser coagido, deliberadamente decidiu cometer um delito” (VERNANT, 2014, p. 22).

desenvolveram nenhuma teoria do trágico que tentasse ir além da plasmação deste no drama e chegasse a envolver a concepção do mundo como um todo”. À vista disso, sempre que se quer encontrar estudos teóricos e interpretações do que venha a ser o trágico, deve-se recorrer aos filósofos modernos e contemporâneos.

É justamente sobre esta questão que Szondi (2004) irá tratar no seu *Ensaio sobre o trágico*, assegurando que desde Aristóteles há uma *poética da tragédia* e, apenas desde Schelling, uma *filosofia do trágico*. O autor pontua que em Aristóteles tem-se um ensinamento sobre a criação poética, e seus escritos objetivam determinar os elementos que constituem a arte trágica, ou seja, seu intuito é a tragédia, não a ideia de tragédia. Ao indagar acerca da origem e do efeito que a tragédia proporciona, a *Poética*, de Aristóteles, mantém-se empírica “em sua doutrina da alma, e as constatações feitas – a do impulso de imitação como origem da arte e da catarse como efeito da tragédia – não têm sentido em si mesmas, mas em sua significação para a poesia, cujas leis podem ser derivadas a partir dessas constatações” (SZONDI, 2004, p. 23).

Ao contrário do que se pressupõe, portanto, a teorização do trágico em sua intrínseca relação com a tragédia não surge paralelamente ao desenvolvimento do gênero trágico na Antiguidade clássica. Dá-se posteriormente, sobretudo com o romantismo alemão, no século XVIII, iniciando com Schelling⁶, ao realizar uma leitura ontológica do trágico a partir da tragédia *Édipo Tirano*, de Sófocles. Com as *Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e criticismo* (1795), escritas quando Schelling tinha apenas vinte anos de idade, tem-se o início da filosofia do trágico, pois o objeto de reflexão não é mais efeito que a tragédia provoca, mas sim o próprio fenômeno do trágico. Com o filósofo Schelling, assinala-se, pela primeira vez, uma reflexão ontológica do fenômeno do trágico que independe de uma poética.

Na décima das *Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e criticismo*, Schelling (1984, p. 34) diz que “muitas vezes se perguntou como a razão grega havia podido suportar as contradições de sua tragédia”. Justamente no intuito de explicar tais contradições, esse

⁶ “Schelling não foi o primeiro pensador alemão a se interessar por essa forma de arte. Com efeito, os trabalhos do historiador da arte Winckelmann tiveram enorme influência sobre esse interesse pela Grécia Antiga nos pensadores alemães no fim do século XVIII. Em suas *Reflexões sobre a Imitação das Obras Gregas na Pintura e na Escultura* (1755) e, em seguida, em sua *História da Arte Antiga* (1764), ele sustentava que a arte grega havia expressado o ideal de beleza e defendia, contra as produções artísticas de seu tempo, um retorno aos cânones da Antiguidade. Esses trabalhos não apenas tiveram influência sobre Lessing, Goethe e Schiller mas também igualmente importância decisiva para Schelling, Hölderlin e Hegel. É, enfim, contra esta concepção da Grécia como ideal de beleza que autores como o historiador da Antiguidade J. Burckhardt, Nietzsche e outros pensadores redigiam seus trabalhos sobre a Grécia e a tragédia. Considerando isso, Schelling é, então, o primeiro a abordar este tema da Grécia e da tragédia grega no quadro de um ensaio versado explicitamente sob a filosofia pós-kantiana. Neste sentido, é ele quem dá o pontapé a este questionamento sobre a tragédia na filosofia alemã pelo fim do século XVIII” (THIBODEAU, 2015, p. 16).

filósofo sustenta a ideia de que elas residem no conflito gerado do embate entre a liberdade (subjeto-herói) e a necessidade (objeto-destino).

Um mortal – destinado pela fatalidade a tornar-se criminoso, lutando *contra* um tal *fatum* e, entretanto, espantosamente punido por um crime que era obra do destino! O *fundamento* desta contradição, o que a fazia intolerável, repousava mais além do que onde se buscava, no conflito da liberdade humana com a potência do mundo objetivo, no conflito em cujo curso o mortal, se esta potência é uma superpotência – (*um fatum*) – deve *necessariamente* sucumbir, e, entretanto, porque ele não sucumbira *sem combate*, *ser punido* por sua própria perda. O fato de que o criminoso punido, que, entretanto, sucumbira apenas à superpotência do destino, era ainda um reconhecimento da liberdade humana, uma *homenagem* a qual a liberdade tinha direito. A tragédia grega honraria a liberdade humana fazendo *combater* seus heróis contra a superpotência do destino; para não ultrapassar os limites de sua arte, ela teve que deixá-lo *perecer*, mas, para reparar também esse rebaixamento que a arte impusera à força a liberdade humana, ela deveria igualmente o fazer expiar – mesmo que por um crime perpetrado pelo destino. [...] Era uma grande ideia tomar voluntariamente sobre si a punição, mesmo que por um crime inevitável, a fim de testemunhar, até na perda da liberdade, essa mesma liberdade, e sucumbir proclamando sua vontade livre (SCHELLING *apud* THIBODEAU, 2015, p. 25, grifos do autor).

O herói trágico, na visão do filósofo, torna-se criminoso e sua luta é contra um crime perpetrado pelo destino. Por isso, Schelling (2010, p. 317) identifica que “a mais alta infelicidade concebível é se tornar culpado, pela fatalidade, sem verdadeira culpa”. Para tanto, é indispensável que a própria culpa do herói se torne uma necessidade – não pelo erro, como diz Aristóteles na *Poética* – acarretada pela força superior do destino, por uma fatalidade inevitável que recai sobre o herói ou por uma vingança dos deuses.

Essas premissas são retomadas por Schelling (2010) em *Filosofia da Arte*, ao sustentar que, na tragédia, o essencial nada mais é do que o conflito “entre a liberdade no sujeito e a necessidade, como necessidade objetiva, o qual o conflito não se encerra com um ou outra sucumbindo, mas com ambas aparecendo em plena indiferença, ao mesmo tempo como vencedoras e vencidas” (SCHELLING, 2010, p. 316). Mais adiante, o autor afirma:

Foi demonstrado que um verdadeiro conflito entre liberdade e necessidade só pode ocorrer naquele caso indicado em que o culpado se torna criminoso pelo destino. Mas que o culpado, que apenas sucumbiu à supremacia do destino, seja no entanto castigado, era necessário para mostrar o triunfo da liberdade, era reconhecimento da liberdade, *honra* que lhe cabia. O herói tinha de lutar contra a fatalidade, senão de modo algum haveria conflito, exteriorização da liberdade; ele tinha de sucumbir àquilo que está sujeito à necessidade, mas para não deixar a necessidade vencer sem ao mesmo tempo a vencer de novo, o herói tinha também de expiar voluntariamente a culpa – infligida pelo destino. O maior pensamento e a maior vitória da liberdade é suportar voluntariamente também o castigo por um crime inevitável, para assim, na perda de sua própria liberdade, demonstrar essa mesma liberdade e sucumbir, porém, com uma declaração de sua vontade livre (SCHELLING, 2010, p. 318-319).

Schelling (2010) confere à tragédia grega um sentido metafísico e ético, e ao concebê-la como um conflito, levou ao surgimento da unidade da liberdade e da necessidade.

O filósofo sustenta que a tragédia grega é a manifestação artística mais sublime, a qual foi capaz de exibir uma reconciliação antinômica entre a liberdade (subjéctiva) e a necessidade (objéctiva). Evidentemente que a luta, do embate entre o herói e seu destino, é perdida. Mas, é justamente pelo fato de que a luta está perdida que Schelling identifica que o herói proclama sua vontade livre, que é uma forma da tragédia honrar a liberdade em sua afirmação na necessidade. Essa interpretação ontológica do trágico revela, portanto, que a tragédia grega se configura por meio de um embate entre a liberdade humana frente ao destino inexorável, isto é, entre eu e eu em sua autoafirmação e a superpotência objéctiva do destino, ou da necessidade.

Indubitavelmente a bibliografia disponível acerca da tragédia é vasta e as interpretações sobre o fenômeno do trágico são diversas, a pensar em Schelling, Hölderling, Hegel, Solger, Goethe, Schopenhauer, Vischer, Kierkegaard, Hebbel, Nietzsche, Unamuno e outros. Em uma primeira leitura, as diversas interpretações do trágico recaem naquela afirmação de Camus (1970) presente em “On the future of tragedy”. Esse autor reconhece a problemática definição do que venha a ser o trágico e afirma que nenhuma teoria chegou a um acordo universal. No ensaio “Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico”, Bornheim (2007, p. 71) pontua que “a principal dificuldade que oferece a compreensão da tragédia não reside tanto [...] na divergência existente entre as teorias que pretendem interpretá-la”, mas resvala na resistência que envolve o próprio fenômeno trágico enquanto tal, na medida em que se trata de algo “que é rebelde a qualquer tipo de definição, que não se submete integralmente a teorias” (BORNHEIM, 2007, p. 71).

Em todo caso, os estudos acerca do fenômeno trágico aparecem calcados em uma dicotomia, o que torna significativo, posto que o trágico passa a ser visto não apenas em seu caráter estético, mas também no sentido ontológico, como uma condição da existência. Em outras palavras, o trágico aparece ligado à tragédia e, enquanto manifestação artística, é visto sob a perspectiva estética; por outro lado, o trágico é compreendido por meio de uma acepção metafísica, de caráter ontológico, que decorre da situação trágica da existência humana.

Ao passo que a tragédia é um gênero literário específico, que apresenta suas próprias regras, o trágico relaciona-se a um princípio ontológico, podendo ser verificado não apenas nas tragédias, mas também nas diferentes manifestações artísticas, ou até mesmo no sentido último da existência, ou seja, de caráter intrínseco à realidade humana.

De fato, não é suficiente fundamentar a tragédia tão-só a partir da esfera da obra de arte: não é apenas a obra de arte que dá a si a própria tragicidade. Deve-se dizer, pelo contrário, que o trágico é possível na obra de arte porque ele é inerente à própria realidade humana, pertence, de modo precípua, ao real. A partir dessa inerência é que a dimensão trágica se torna possível numa determinada obra de arte.

Mas como pode ser compreendida tal inerência do trágico ao próprio real? Como explicar a dimensão trágica da realidade humana? Deve haver algo no homem que possibilite a vivência trágica. Poderíamos chamar de finitude, de contingência, de imperfeição ou ainda de limitação o elemento possibilitador do trágico (BORNHEIM, 2007, p. 72).

Em contrapartida, não se tem como negar que a tragédia grega corroborou para que houvesse especulações acerca da filosofia trágica, justamente pelo fato de que ela trata dos conflitos insolúveis da existência humana. Nesta perspectiva, portanto, o trágico é experienciado como uma instância fundamental da existência humana, pois surge da contradição entre o homem e o universo no qual se insere, ou até mesmo da relação entre o homem com o seu semelhante. As tragédias exibem o homem em relações com seus semelhantes e, com isso, projetam os conflitos e as contradições que, por sua vez, ocasionam o sofrimento, o qual deve ser expiado pelo herói. “Compreender o sofrimento é o que há de trágico na tragédia” (NIETZSCHE, 1985, p. 150). Por intermédio da expiação do sofrimento, portanto, a tragédia revelou o trágico.

Embora se manifeste em outros gêneros da arte, ou no próprio sentido existencial, é na tragédia que melhor se verifica o trágico, pois “a essência do trágico (se existe uma) só se descobre por meio de uma poesia, de uma representação, de uma criação de personagem; em suma, o trágico é primeiro mostrado em obras trágicas, operando por heróis que existem plenamente no imaginário” (RICOEUR *apud* PAVIS, 2015, p. 416). Esta tese também é defendida por Schelling (2010, p. 313-314), que parte do pressuposto de que o conflito trágico tem “necessariamente de aparecer simbolicamente na arte” e “exposta por indivíduos”, no espaço da cena teatral, ou seja, por meio da representação do imaginário.

A configuração da natureza do trágico a partir do herói, sem dúvida, é o ponto de partida para pensar o trágico em sua manifestação na tragédia. Evidentemente que, se o trágico é mostrado por meio da representação cênica, tão logo o herói passa a ser o pressuposto possibilitador do trágico. Como pontua Bornheim (2007, p. 73), “um elemento básico para que se possa verificar o trágico é que seja vivido por alguém, que exista um homem trágico”. Quando se pensa na figura do herói trágico, tão logo vêm à mente personagens, tais como: Édipo, Antígona, Creonte, Orestes, Electra, Medeia, dentre outras.

No entanto, quando se trata do fenômeno do trágico, deve-se levar em consideração, além do herói, outro pressuposto, também de suma importância, para que a tragédia possa se concretizar. Tal pressuposto é visto “até mesmo mais radical que o homem, porque se refere àquela realidade que permite o próprio advento do herói trágico. Este outro elemento fundamental é o sentido da ordem dentro da qual se inscreve o herói trágico”

(BORNHEIM, 2007, p. 73). Em concordância com Bornheim (2007, p. 73), “o trágico seria inexplicável a partir apenas da subjetividade do homem, como se este, de repente, ou por si só, se encontrasse em situação trágica, como se o homem fosse a única perspectiva possibilitadora do trágico”. Dito de outro modo: para que a tragédia possa se realizar e que o trágico possa ser verificado, além do caráter subjetivo, deve-se levar em consideração aquela realidade substancial objetiva (destino, Estado, família), de que fala Hegel, capaz de dimensionar o homem. Para Hegel (2014, p. 247), “os fins substanciais [...] não podem de maneira alguma serem mantidos afastados” da subjetividade do herói.

Pensar o fenômeno do trágico no mundo das antinomias radicais equivale dizer que ele não se manifesta na tragédia apenas sob a ótica da subjetividade do herói, mas também sob o prisma da realidade objetiva substancial. Como bem pontua Bornheim (2007, p. 82), “a história mostra que é na crise do divino, compreendido como substância objetiva, que a tragédia se instala”, mas que ainda o homem é objeto de reflexão. Assim, pode-se retomar aquilo que já foi mencionado: o momento da tragédia e, conseqüentemente o nascimento de uma consciência trágica, será aquele em que apresenta os planos humano e divino distantes e inseparáveis, daí o caráter antinômico.

Sobre a questão do divino, Hegel (2014, p. 236) defende que “o tema [...] da tragédia [...] é o divino; mas não o divino do modo como constitui o conteúdo da consciência religiosa [...], e sim tal como aparece no mundo, no agir individual, mas que nesta efetividade não perde nem seu caráter substancial nem se vê dirigido ao que é o oposto de si mesmo”. Para o filósofo, o divino (realidade objetiva substancial) é entendido por meio de sua realização humana e, por isso, “a substância espiritual do querer e do realizar é o *ético*” (HEGEL, 2014, p. 236).

Vale dizer que, enquanto o homem permanece inserido na objetividade religiosa, ou submerso na religião de uma ordem transcendente – qualquer que seja ela e a ponto de se confundir com ela – a tragédia não se verifica. Mas por outro lado, o fenômeno do trágico perde seu embasamento quando o homem se desprende totalmente dessa religião, quando ela ‘se transforma em seu contrário’; o trágico desaparece na medida em que a subjetividade do herói tende a se tornar autônoma, despida de qualquer caráter substancial e objetivo (BORNHEIM, 2007, p. 82).

O sentido da ordem na qual o herói se inscreve, variável, por sua natureza, é um pressuposto tão importante quanto o herói. É essa bipolaridade que permite verificar o trágico em trânsito, “na medida em que os dois polos, mudam de natureza, se metamorfoseiam, é o próprio sentido do trágico que se transforma” (BORNHEIM, 2007, p. 80). Assim, pode-se mesmo afirmar que, independente do sentido e da natureza da ordem, é a bipolaridade que

permite a vivência trágica. Estar em situação trágica remete àqueles dois pressupostos, “e a partir da bipolaridade da situação faz-se possível o conflito” (BORNHEIM, 2007, p. 74), o qual é desencadeado a partir da ação trágica. Esta, por sua vez, surge quando aqueles dois polos, imediatamente entram em conflito. “O conflito se compreende [...] como suspenso na tensão dos dois polos. Deve-se mesmo afirmar que todo trágico reside nesse estar suspenso na tensão entre os dois pressupostos fundamentais” (BORNHEIM, 2007, p. 74).

Ainda sobre a questão da ação trágica e da configuração do conflito trágico, Bornheim (2007, p. 78-79) afirma que,

Na tragédia, deparamos com a existência humana entregue ao conflito que deriva do entrelaçamento do ser e da aparência. O herói trágico está como que retesado entre esses dois extremos – retesado porque os vive, conscientemente ou não, como extremos – e a sua vida balança entre a verdade e a mentira. [...] O desenvolvimento da ação trágica consistiria na progressiva descoberta da verdade – verdade no sentido de *aletheia*; manifestar-se, des-cobrir-se, ‘desconder-se’. Não é a essência do herói, restrita à sua individualidade, que vem à tona, mas a aparência na qual está submerso: a aparência é des-coberta, e nela mostra-se a própria *physis* do herói.

Mais adiante Bornheim (2007, p. 79) ressalta que “o próprio de quem vive entregue ao mundo da aparência é fazer do homem a medida do real, fazendo com que ele recuse uma medida transcendente”. Neste ponto, topa-se com uma grande problemática: quando o herói renuncia a medida transcendente, ele passa a cometer o erro e a injustiça.

O homem se torna – enquanto vive [...] a teimosia de sua particularidade – princípio da lei, e rejeita um princípio (*arke*) que transcenda a sua particularidade. O *nómos Theios*, a lei divina, de que fala Heráclito, é preterida. O indivíduo passa a ser, assim, presa da aparência ou de uma medida aparente, porque sua, particular; ele incide em *hybris*, ou desmedida, o oposto da existência que encontra a sua medida na “lei divina”, e que por isso é justa. O herói adota, de um modo consciente ou não, uma espécie de *faux semblant*; ele age como se toda medida que o transcende tivesse perdido sentido. E ele é trágico precisamente porque esta sua posição se revela mentira. Topamos, pois, com uma injustiça que obriga ao reconhecimento da justiça (BORNHEIM, 2007, p. 79-80).

Como se pode observar, os apontamentos tecidos por Bornheim (2007) são de extrema importância para pensar toda a conjuntura que envolve o conflito trágico, que decorre justamente de um não estar ou não poder estar integralmente na justiça: “o homem vive entre a justiça e a injustiça, entre o ser e a aparência” (BORNHEIM, 2007, p. 80). Por conta disso, ao falar sobre a evolução do trágico, Bornheim (2007, p. 80) afirma que ela reside na descoberta da “aparência e na conquista consequente do ser. Em outros termos: o homem é um ser ‘híbrido’, no sentido de que pode perder de vista a sua medida real, transcendente, e emaranhar-se na aparência ou na desmedida, confundindo-se à sua própria imanência”. Essa assertiva volta-se àquilo que Heráclito pontua sobre ultrapassar a medida e, se assim for, a

tragédia procura saber qual é a medida do homem. Mais: a tragédia procura saber se o “homem encontra a sua medida em sua particularidade ou se ela reside em algo que o transcende; e a tragédia pergunta para fazer ver que a segunda hipótese é a verdadeira. O não-reconhecimento dessa medida acarreta, pois o trágico” (BORNHEIM, 2007, p. 80).

A identificação da natureza do trágico como que suspenso na tensão entre aqueles dois pressupostos, leva-se a pensar que a situação trágica ocorre quando desencadeia a colisão. Mas, quando um dos polos enfraquece, o trágico desaparece. Se na *Antígona* a filha de Édipo tivesse acatado o decreto de Creonte, o conflito desapareceria e, conseqüentemente, o trágico seria suspenso ou desativado. Por outro lado, pode-se pensar que “o resultado imanente ao conflito deve ser considerado como irrelevante, de importância secundária. Queremos dizer que a ação trágica não precisa redundar necessariamente na morte do herói, embora a morte possa causar um impacto trágico maior” (BORNHEIM, 2007, p. 74). O relevante, do ponto de vista da tragicidade, é a reconciliação⁷ da bipolaridade, e até mesmo a suspensão do conflito, muito embora a reconciliação possa ocorrer por meio da morte do herói, como se dá com a personagem Antígona. Mas, em *Édipo em Colono*, a reconciliação não se reduz à morte da personagem, pelo contrário, o conflito é suspenso na medida em que a reconciliação ocorre a partir da expiação do sofrimento: Édipo, solitário e cego, expia os crimes que cometeu (parricídio e incesto) na tragédia *Édipo Tirano*.

Na medida em que o herói trágico incide em *hybris*, ele perturba o equilíbrio da natureza que, de acordo com Frye (2013, p. 352), “é concebida como uma ordem que se estende por sobre os dois reinos do visível e do invisível, um equilíbrio que, mais cedo ou mais tarde, precisa se restabelecer”. O restabelecimento do equilíbrio, na visão do referido autor, equivalente à reparação da desmedida, “o que os gregos chamavam de *nemesis*: mais uma vez, o agente ou instrumento da *nemesis* pode ser a vingança humana, a vingança fantasmal, a vingança divina, a justiça divina, o acaso, o destino, ou a lógica dos eventos” (FRYE, 2013, p. 352). Portanto, “o herói clássico coincide perfeitamente com sua ação: ele se coloca e se opõe através do combate e do conflito moral, responde pelo seu ato e se reconcilia com a sociedade ou consigo mesmo, quando de sua queda trágica” (PAVIS, 2015, p. 193).

⁷ A reconciliação “se realiza de todos os modos; *subjetivismo idealista*: quando os indivíduos renunciam por vontade própria aos seus projetos em prol de uma instância moral superior; *objetivo*: quanto uma força política encerra a discussão; *artificial*: quando um *deus ex machina* desembaraça os fios de uma discussão inextrincável” (PAVIS, 2015, p. 69, grifo nosso).

2.4 Breves apontamentos sobre a tragédia moderna

A tragédia, enquanto gênero literário em seu sentido pleno, teve sua realização máxima na Grécia Antiga do século V a. C., e isto aparece de modo incontestável aos estudiosos. Mas, ao longo dos séculos, a tragédia foi cultivada por diversos autores, mesmo que sob influência soberana da tragédia grega. Se partirmos do pressuposto de que a tragédia grega figura uma reflexão sobre homem frente às suas adversidades, logo, “em todas as épocas de crise, como a nossa, sentimos a necessidade de voltar a esta forma inicial do gênero” (ROMILLY, 2013, p. 7). Evidentemente que as transformações que a tragédia sofreu ao longo dos séculos são as das mais diversas, sobretudo o que diz respeito ao seu contexto de representação, à estrutura interna e aos sentidos atribuído às palavras tragédia e trágico.

Embora Romilly (2013) identifique que a invenção da tragédia é um feito dos gregos e que foi na Grécia que ela se desenvolveu com mais força, por meio de uma explosão súbita, breve e fascinante, salienta, no entanto, que ainda hoje os autores empenham-se em escrever tragédias: “escrevem-se um pouco por todo o mundo; mais, continua-se, periodicamente, a pedir emprestados dos Gregos os seus temas e as suas personagens: escrevem-se *Electras* e *Antígonas*” (ROMILLY, 2013, p. 7). Todavia, mais adiante, Romilly (2013) ressalta que entre a tragédia de Ésquilo e a de Racine há diferenças profundas, já que o quadro que figura a representação das tragédias desses autores não é o mesmo, tampouco a estrutura das peças. “E, mais do que tudo, mudou o espírito interior. Do esquema trágico inicial de cada época, ou cada país, dá uma interpretação diferente” (ROMILLY, 2013, p. 7-8).

Esta observação leva-se a pensar que o trágico não surge de modo unívoco, mas que se transforma à cada época. É nesta perspectiva que se pode pensar o trágico em trânsito, por mais que “toda a problemática do trágico, por mais vastos que sejam os espaços por ele abrangidos, parte sempre do fenômeno da tragédia ática e a ele volta” (LESKY, 2015, p. 23).

Tratar do trágico em trânsito é basilar levar em consideração a premissa de Bornheim (2007, p. 70), a qual assegura que “há uma evolução do fenômeno trágico, uma mudança de seu sentido profundo”. E, por conta disso, este autor afirma que toda vez em que houver a necessidade de inquirir o que venha a ser a tragédia, bem como o que caracteriza o fenômeno trágico é basilar regressar à Grécia do século V a. C., e apreciar as obras de Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Mais adiante, o autor conclui: “estudando os antigos é que se pode tentar compreender a essência da tragédia; a comparação entre os gregos deixa aquilatar o sentido da evolução do trágico através do teatro do Ocidente, e medir o que permanece constante e o diferente desse constante” (BORNHEIM, 2007, p. 70).

Essas observações sobre a tragédia e o trágico, em muito se aproximam dos apontamentos tecidos por Williams (2002) que, reportando-se às tragédias gregas que chegaram aos dias atuais, afirma que “o que para nós é uma fonte [...] era para os gregos realização: uma forma madura atingindo cada ponto de uma cultura madura” (WILLIAMS, 2002, p. 35). O autor ressalta que em alguns períodos que sucederam à tragédia grega houve a influência do drama trágico grego em seus diversos estágios, da percepção geral à imitação consciente. Em contrapartida, “nunca houve, de fato, uma recriação ou imitação da tragédia grega, o que, na verdade, não deveria causar surpresa, porque a singularidade é genuína e, em aspectos importantes, intransferíveis” (WILLIAMS, 2002, p. 35). Daí a assertiva de que o trágico está intrinsecamente relacionado à interpretação histórica de cada época, uma vez que, no caso da tragédia grega, a “forma dramática incorpora, de maneira única, a história e o tempo presente, o mito e a reação ao mito” (WILLIAMS, 2002, p. 37).

Mas, há autores que, muitas das vezes guiados por uma concepção metafísica, defendem que a tragédia surge em um determinado momento histórico específico marcado por uma visão de mundo antinômica, como a que figura na tragédia ática do seu apogeu do século V a. C. Nesta perspectiva, para que haja a realização da tragédia, ela deve apresentar, de modo inerente, “um pano de fundo mítico (ainda que questionado), bem como uma visão antropológica que projeta os conflitos humanos para uma dimensão metafísica (ainda que abalada) – ante um público coeso, capaz de viver plenamente os mitos apresentados” (ROSENFELD, 2003, p. 73). Para Rosenfeld (2003, p. 73), “a tragédia, enquanto tal, não pode desprender-se totalmente de sua raiz metafísica; por isso, ela fala de colisões inexoráveis, eternas, sem saída, desde sempre ligadas à posição do homem no universo”.

Pensando a tragédia grega sob a esfera metafísica, irrefutavelmente que sua existência só poderia ocorrer a partir do momento em que os deuses e o universo mítico, ainda objetos de crença, passassem a ser questionados. Rosenfeld (2003) identifica aí um processo de secularização que vai desde a teodiceia de Ésquilo até a crítica de Eurípides. Tal processo “reflete ao mesmo tempo a passagem do ritual ao espetáculo primordialmente estético. E é precisamente essa mudança (manifestação de profundas transformações culturais) que provoca a crise da organização estética da tragédia” (ROSENFELD, 2003, p. 72).

Esta formulação é desenvolvida de modo semelhante no Renascimento, na transição do medievo, extremamente teocêntrico, para a cultura moderna burguesa, a qual caracteriza-se pela visão de mundo de cunho antropocêntrico. Por isso, a tragédia observada do ponto de vista metafísico exige uma visão antinômica, que é expressada, por exemplo, entre a liberdade e a necessidade, tal como defende Schelling (2010). “Nem a personagem

totalmente livre (dir-se-ia divina), nem totalmente determinada (como ocorre no naturalismo), podem ser heróis de tragédia” (ROSENFELD, 2003, p. 72). De fato, basta recorrer ao contexto histórico de seu surgimento para constatar que a tragédia está inserida em um período marcado por oposições conflitantes: de um lado, tem-se o declínio do pensamento calcado no mítico e, do outro, a emersão do pensamento pautado na racionalidade. Esse embate faz com que o herói trágico surja em conflito com uma ordem (*kósmos*).

Essas observações são de extrema importância para pensar o lugar que a tragédia moderna ocupa. Aliás, há um lugar para a tragédia moderna? Se ela não mais apresenta o elo que liga o homem ao *kósmos*, no sentido e contexto da Antiguidade clássica, como pensar na existência da tragédia na modernidade? E mais: qual a perspectiva adotada pelo herói (trágico?) moderno, se partimos do pressuposto de que o herói na tragédia grega, para existir, tem de estar em constante conflito com a ordem na qual se insere? Estaria a tragédia moderna ligada à concepção de apenas um acontecimento ou acidente desprovido de tragicidade?

Em *Da tragédia ao Trágico*, Most (2001) lembra que, na modernidade, o conceito de “trágico” liberta-se da “tragédia”, enquanto gênero e, por conta disso, “hoje em dia nossos teatros quase não produzem novas tragédias, mas nossas estradas as produzem todo fim-de-semana” (MOST, 2001, p. 35). A modernidade, para este autor, carece de sentido para que o trágico se instale, “a vida só pode parecer trágica quando, por um lado, nós ainda mantemos a expectativa de que o mundo deveria ter sentido, mas, por outro, não estamos mais certos de que há um deus que garante o seu sentido” (MOST, 2001, p. 35). Por fim, este autor, referindo-se às tragédias grega e renascentista, afirma que “apenas naquele momento de transição entre uma teologia positiva e um cientificismo positivista é que o ‘trágico’ poderia ser inventado e parecer tão irresistivelmente plausível” (MOST, 2001, p. 35). Questões como essas nortearam os teóricos a defenderem a impossibilidade de se escrever tragédias na modernidade e, em contrapartida, esses mesmos questionamentos abriram caminhos para pensar o modo pelo qual a tragédia se apresenta na modernidade.

Quanto ao fato de a tragédia ser vista sob a perspectiva histórica, Most (2001, p. 20) afirma que ela, em sentido literal, “é um gênero específico de literatura que floresceu, muito raramente na cultura ocidental: na Grécia antiga, sobretudo em Atenas no século V a. C.”. No entanto, o autor destaca que a tragédia, por influência da tradição grega, manifestou-se em outros períodos, como em Roma antiga, no Renascimento europeu e na Alemanha, na virada do século XIX. Se pensarmos a partir desta ótica, a tragédia se manteve presente em momentos históricos bem delimitados e, por outro lado, ela se manteve ausente na Idade Média, bem como nas literaturas produzidas a partir do século XX. Em *A morte da tragédia*,

Steiner (2006, p. 5) é categórico ao afirmar que, após Shakespeare e Racine, “a voz da tragédia no drama encontra-se opaca ou calada”.

Pensar o lugar em que a tragédia ocupa, neste contexto, volta-se àquilo que Gumbrecht (2001) chama a atenção ao afirmar que, entre os estudiosos, “há a suposição de um lugar-comum – e os lugares comuns não são necessariamente inexatos – de que o gênero ‘tragédia’ teve, ao longo de seus quase dois milênios e meio de existência, momentos comparativamente bem circunscrito de presença e ausência” (GUMBRECHT, 2001, p. 9). Esse autor afirma ainda que, independentemente de alguém

querer descrever “tragédia” como um fenômeno (como um gênero, um gesto, um sentimento) exclusivo das culturas ocidentais ou como uma forma (mais ou menos) meta-histórica e transcultural, ninguém parece desafiar a suposição de que as mais recuadas manifestações, dentro da cultura ocidental da “tragédia”, emergiram de uma situação política, social, cultural e religiosa específica, como a que veio à luz na cidade de Atenas no quinto século antes de Cristo e que manteve sua presença até o declínio da antiga cultura greco-romana (GUMBRECHT, 2001, p. 9).

Após o florescimento da tragédia na cultura greco-romana, percebe-se um período de ausência, por exemplo, na cultura medieval cristã, em que ela desapareceu largamente. Sua ausência no período medieval ocorre justamente pela inexistência da visão antinômica, a qual é indispensável à tragédia. A visão antinômica surge na medida em que ocorre o choque vital entre o pano de fundo mítico e a visão imanente, ou antropocêntrica, capaz de projetar todos os conflitos que assolam o homem para uma dimensão metafísica. Caso contrário ocorre aquilo que Pavis (2015, p. 419) chama de desativação do trágico, já que este, para existir, “pressupõe a onipotência de uma transcendência e a solidificação dos valores aos quais o herói aceita submeter-se”, valores individuais e humanos.

Essa é premissa que faz com que a tragédia se ausente e o trágico se desvigue na sociedade medieval. Não há os polos opositivos, pois sua predominância está marcada pela visão teocêntrica: Deus surge como o *logos* supremo, uma potência impossível de se lutar e, em oposição, o homem vive sob a mira da perdição eterna e possui conhecimento de seu destino último. O homem medieval gira em torno de uma gravitação que lhe é externa e, por isso, seu destino insurge encalacrado pela supremacia divina. Esta cosmovisão teocêntrica do medievo pressupõe que Deus é o centro de todas as coisas e, além disso, é visto como uma divindade bondosa. O universo medieval é um universo explicado, no sentido de que tudo figura na imagem de Deus e todos conhecem a escritura sagrada. Exemplo disto, como aponta Rosenfeld (1973), é o *Auto de Adão*, do século XII, que exhibe o primeiro homem em face de seu “pecado”. Por mais que se encontre terrivelmente assustado por ter comido do fruto proibido, Adão manifesta, desde o início, o júbilo por saber que será redimido do seu pecado.

Daí reside a assertiva de que o trágico que figura a tragédia não possui condição favorável para manifestar-se, “já que não somente o público [...] mas também a própria personagem conhece o seu destino final” (ROSENFELD, 1973, p. 127). Por esse motivo, pensando a configuração e a produção teatral na Idade Média, o drama tende a ser “aberto”, já que nele se acentuam “poderes metafísicos (teocentrismo) ou, dentro de uma visão mais imanentista, os poderes impessoais da sociedade ou da natureza que envolvem, determinam e esmagam a pessoa humana” (ROSENFELD, 1993, p. 42).

Com o advento do Renascimento, a tragédia no século XVII, sobretudo de William Shakespeare, de Pierre Corneille e de Jean Racine, irá erguer-se novamente, pois o homem e o seu lado divino são redimensionados. Aquilo que figurava o *logos* divino, como sentido último da realidade, pouco a pouco cede lugar a uma visão de mundo antropocêntrica, o homem e sua consciência estão agora no centro. Percebe-se aqui uma semelhança entre a tragédia grega, pois a conjuntura social e histórica do Renascimento apresenta um terreno fértil para que haja o surgimento da tragédia e do trágico: de um lado tem-se a esfera transcendental e, do outro, a tem-se esfera imanente.

Ao identificar a tragédia como um gênero literário por excelência, e que foi cultivada na Grécia antiga e na Europa dos tempos modernos, Bornheim (2007, p. 81) afirma que em “ambos os períodos encontramos, muito significativamente, a crise das respectivas crenças religiosas: a crise do mundo grego homérico e a crise da religiosidade medieval”.

Nos dois casos incide-se em um processo de secularização ou laicização da vida humana. Assim, o florescimento da tragédia, considerado de um ponto de vista histórico, se move entre estas coordenadas, e se situa no choque, na crise, no momento de encontro de duas concepções de vida; se a religiosidade continua viva, sub-repticiamente tende a ganhar terreno uma concepção puramente humana das coisas. O fato histórico é que a tragédia só se verifica na tensão entre estes dois extremos, no seu momento de incidência (BORNHEIM, 2007, p. 81-82).

Dentre os autores que nega a existência da tragédia moderna pode-se mencionar George Steiner. Carlson (1997, p. 431) nos lembra que o autor de *A morte da tragédia* defende que, “apesar do mundo moderno fornecer algumas configurações superiores de crença simbólica ao dramaturgo, nenhuma delas proporciona o tipo de mitologia necessário para concentrar a imaginação e organizar a paisagem íntima para a expressão da tragédia”. Para Steiner, conforme destaca Carlson (1997, p. 431), “a configuração clássica da tragédia remete a um passado morto, e o cristianismo e o marxismo não estão à altura de formar uma base da tragédia porque sua metafísica – uma transcendente, a outra secular – é essencialmente otimista”.

Ao decretar a morte da tragédia, Steiner se mantém preso à premissa de que a

tragédia, enquanto instância possibilitadora do trágico, está ligada à feição mítica-transcendente e à uma instância circunscrita em uma esfera individual. O autor de *A morte da tragédia* chama a atenção para o fato de que os homens possuem a consciência da tragédia na vida, mas a tragédia, enquanto forma dramática, não é universal, restringe-se ao universo grego e, portanto, “as formas trágicas são helênicas” (STEINER, 2006, p. 1).

Antes mesmo de Steiner publicar *A morte da tragédia*, Krutch já combatia, em 1929, a impossibilidade de o mundo moderno escrever tragédias. Em “The tragic fallacy”, Krutch afirma que é impossível existir tragédia em tempos modernos, uma vez que o homem não possui mais a fiel convicção de que suas ações são significativas. Para Krutch (*apud* CARLSON, 1997, p. 354), no “universo tal qual o vemos, tanto a Glória de Deus quanto a Glória do homem desapareceram” e “com elas a tragédia, que inspirava pena e desespero por uma exortação a uma ordem e harmonia superiores”. Sobre esse posicionamento, Carlson (1997), referindo-se à proposição de Krutch, afirma que o mundo moderno pode oferecer, em vez de tragédia, “apenas *pathos* e farsa. Ainda podemos ler tragédias, graças a uma espécie de nostalgia, mas já não podemos escrevê-las; no futuro, mesmo o vago eco de consolação oferecido por sua leitura provavelmente desaparecerá” (CARLSON, 1997, p. 354).

Não obstante, autores como Burke refuta a tese de que a modernidade é incapaz de produzir tragédias e, por conta disso, volta-se violentamente contra o pensamento proposto por Krutch. Na obra *Teoria da forma literária*, Burke (s.d., p. 192) afirma que a maior parte das “poesias do mundo havia sido edificada sobre o que então se chamava de ‘ilusões’, os críticos argumentavam em círculo: as ilusões, diziam, eram poéticas, e, com a perda das ilusões por via da Ciência, enfrentamos a morte da poesia através da Ciência”.

A crítica de Burke, aos autores que proclamam a morte da tragédia, reside no fato de que a Ciência passou a ser destrutiva “sobre a poesia mais alta” (BURKE, s.d., p. 193). A negação da existência da tragédia, em muito se dá pelo fato de os autores identificarem que a “tragédia [...] surgiu de um sentimento de estabilidade teológica ou metafísica; o homem era dignificado; tinha alguma relação direta ou pessoal com as forças do cosmos; seus problemas eram de grande importância no esquema universal” (BURKE, s.d., p. 193).

Mas as “ilusões” da tragédia são mortas pelo ponto de vista científico, que nos deixa demasiadamente humilhados para as atitudes nobres, sublimes, da tragédia, quando o homem experimenta a “participação mística” que M. Lévy-Bruhl atribui ao selvagem: aquele sentimento de o universo estar pessoalmente a favor ou contra o indivíduo. A tragédia se arruína, dizem, quando a “ilusão” da vinculação pessoal de um homem com processos sobre-humanos se perde; quando ele é encarado como uma simples espécie de animal que acontece habitar um planeta por certo número de anos entre seu nascimento e sua extinção. Essa “morte da tragédia” (e, portanto, a morte da própria essência da poesia) já se manifesta com uma incapacidade de

escrever grandes tragédias – e, a seu tempo, se manifestará inclusive como uma incapacidade de apreciar as grandes tragédias já escritas. Tal é, em essência, a posição daqueles que acreditam existir uma oposição fundamental entre poesia e Ciência; tal oposição foi formulada com muito fervor e fluência do Sr. Krutch em seu livro *The Modern Temper* (BURKE, s.d., p. 193-194).

A defesa da existência do trágico moderno, para Burke (s.d., p. 194), dá-se pelo fato de que a tragédia “é um sentimento de íntima participação do homem em processos que o ultrapassam” e “verificamos que a Ciência substituiu a velha estrutura metafísica por uma estrutura histórica, que propicia ao homem amplos elementos para sentir tal participação”.

O que a ciência tomou de nós como relação pessoal com a vontade da Providência, deu-nos de volta como relação pessoal com os lentos, canhestros movimentos da sociedade humana. Muito honra Nietzsche ter ele levado a cabo tal reajustamento de forma tão completa, voltando-se da “dignidade trágica” da Teologia para a “dignidade trágica” da História, e mostrando que se havia algo de poético no sentimento de uma estrutura metafísica estável, pessoalmente relacionada com o destino do homem, podia haver algo igualmente “poético” construído a partir da “ilusão” ou crença hoje corrente, o sentimento do lugar do indivíduo num processo histórico (BURKE, s. d., p. 194).

Pensando na problemática substituição da tragédia de caráter metafísico por uma estrutura histórica figurada pela Ciência, pode-se pensar nas contribuições de Camus (1970), presentes no ensaio “On the future of tragedy”. Antes de mais, é importante frisar que o autor, em um primeiro momento, compreende a tragédia restrita ao tempo e espaço, ao identificar que ela existiu em dois períodos, na Grécia Antiga e no Renascimento, sendo que neste último durou um pouco mais de tempo. Nesse contexto, Camus (1970, p. 298, tradução nossa)⁸ constata que “a era trágica sempre parece coincidir com uma evolução na qual o homem, conscientemente ou não, se livra de uma forma antiga de civilização e descobre que ele se separou dela sem ter encontrado uma nova forma que o satisfaça”.

Ao se reportar à arte trágica grega, Camus (1970) salienta que ela surge quando duas forças se enfrentam e, no embate, ambas são igualmente legítimas; a pensar em *Antígona*, de Sófocles: se por um lado Antígona está correta em suas ações, por outro lado, as ações de Creonte não estão erradas. O autor evidencia ainda que uma temática recorrente na tragédia grega é o limite (ou a medida) que não se deve transgredir. Cometer um erro sobre esse limite é destruir o equilíbrio da ordem estabelecida, é perecer. Esta concepção, marcada por um limite intransponível, repete-se no Renascimento, em tragédias como *Macbeth*, de Shakespeare, ou *Phèdre*, de Racine. Em ambos os períodos, a tragédia se realiza na medida em que o homem, por intermédio do seu orgulho, “entra em conflito com a ordem divina,

⁸ “the tragic age always seems to coincide with an evolution in which man, consciously or not, frees himself from an older form of civilization and finds that he has broken away from it without yet having found a new form that satisfies him” (CAMUS, 1970, p. 298).

personificado por um deus ou encarnado na sociedade. E quanto mais justifica sua revolta e quanto mais necessária esta ordem, maior a tragédia que se origina do conflito” (CAMUS, 1970, p. 302, tradução nossa)⁹.

A grande problemática desse embate, conforme aponta Camus (1970), consiste no fato de que, tudo o que pretende a destruição do equilíbrio, conseqüentemente destrói a própria tragédia; por outro lado, tudo aquilo que liberta o homem e que submete à sua lei inteiramente humana, mais uma vez a tragédia é destruída. Para Camus (1970), Ésquilo permaneceu mais próximo das origens religiosas e dionisíaca da tragédia; Sófocles mantém o equilíbrio entre o homem e a religião e, por isso, representa o maior tragediógrafo de todos os tempos; por fim, Camus (1970) afirma que, com Eurípides, o equilíbrio trágico será abalado, pois estará centrado no indivíduo e na psicologia. Por conta disso, Eurípides é o precursor do drama individualista e, conseqüentemente, da decadência da tragédia.

De modo análogo ao pensamento de Camus, ao falar sobre a educação nova dos sofistas, Pereira (1970, p. 379) clarifica que o “pensamento deixa de ser cosmológica, para se tornar antropológica. Este antropocentrismo é sem dúvida a marca fundamental do movimento” sofista. Nesse contexto, a concepção do *homo mensura* é fundamental para a compreensão deste novo pensamento, pautado na racionalidade e no homem. Aqui, a premissa de Protágoras (*apud* PEREIRA, 1970, p. 379) torna-se basilar: “o homem é a medida de todas as coisas, das que são, enquanto existem, e das que não são, enquanto não existem”.

De modo análogo ocorre com a arte dramática produzida na passagem da Idade Média, com seus latentes valores religiosos, para o Renascimento, marcado pelo individualismo e pela racionalidade. As tragédias de Shakespeare ainda aparecem arraigadas “em uma espécie de vasto mistério cósmico que coloca uma obscura resistência às empresas de seus apaixonados indivíduos, enquanto Corneille garante o triunfo da ética individual e por sua própria perfeição anuncia o fim do gênero” (CAMUS, 1970, p. 304, tradução nossa)¹⁰.

Nos estudos acerca tragédia grega, Nietzsche acusa Eurípides de ter levado a cabo o fim do gênero trágico. Se partirmos do pressuposto de que a história artística grega estava ligada àquilo que Nietzsche identifica como impulsos apolíneo e dionisíaco, “a tragédia sucumbiu tanto por causa de um desvio de interpretação imposto ao ensinamento mítico de Apolo quanto pelo fato de o último dos autores trágicos voltar-se contra a sabedoria

⁹ “occurs when man, through pride [...] enters into conflict with the divine order, personified by a god or incarnated in society. And the more justified his revolt and the more necessary this order, the greater the tragedy that stems from the conflict” (CAMUS, 1970, p. 302).

¹⁰ “in a kind of vast cosmic mystery that puts up an obscure resistance to the undertakings of its passionate individuals, while Corneille ensures the triumph of the individual ethic and by his very perfection announces the end of the genre” (CAMUS, 1970, p. 304).

dionisíaca” (LIMA, 2007, p. 81). No entanto, por mais que Nietzsche tenha atribuído esta sentença a Eurípides, o grande mentor do fim da tragédia é o racionalismo de Sócrates.

Com o impulso socrático pelo saber a todo custo, um novo modo de sabedoria nascia. Pelas teias de seu racionalismo, Sócrates julgava ser capaz não só de desvendar a verdade inerente ao ser, mas também de poder corrigi-la. No âmbito da visão de mundo apresentada em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche concebe a Sócrates como um elemento de desagregação da cultura trágica grega. Aquela harmonia entre as partes e o todo de que falava Nietzsche em *A visão dionisíaca do mundo* foi esboroada pelo fato de que Sócrates, por meio do seu “conheça-te a ti mesmo, açulou os indivíduos a desprenderem-se da unidade propiciada pelo aspecto extático do impulso do deus Dioniso. Com a influência decisiva do socratismo, o dionisíaco foi solapado desde a sua essência, enquanto o apolíneo se cristalizou num racionalismo estático e corrosivo (LIMA, 2007, p. 88).

Como se pode observar, estes dois períodos históricos em que a tragédia veio à baila coincidem com os apontamentos de diversos autores. Entretanto, no caso de Camus (1970), há uma ampliação sobre o entendimento da tragédia grega e da tragédia do Renascimento. Valendo-se da tradição das tragédias grega e renascentista, um ponto interessante apontado pelo autor diz respeito ao movimento pendular da história presente nas civilizações calcadas na religião e no ser humano. Camus (1970), no intuito de averiguar um ponto específico presente nas tragédias grega e renascentista, identifica um fator constantemente recorrente nas obras trágicas destes dois períodos: a transição das formas do pensamento cósmico (mítico) impregnadas com uma noção de divindade/santidade para as formas inspiradas em conceitos individualistas e racionalistas.

Assim, Camus (1970) identifica um movimento pendular da história a partir da passagem de Ésquilo a Eurípides, que representa o desenvolvimento dos grandes pensadores pré-socráticos para o próprio Sócrates. De modo análogo, o autor identifica um movimento pendular da história na passagem de Shakespeare a Corneille, configurado por meio da transição da Idade Média, com toda sua carga sombria e misteriosa, para o universo arraigado de valores individuais, os quais são afirmados por intermédio da vontade humana e da razão.

Por esse motivo, nas tragédias de Racine, grande parte dos sacrifícios são motivados pela razão, como se pode observar em *Fedra* (1677). Ao contrário de *Hipólito*, de Eurípides, cuja tragédia serviu-lhe de pano de fundo, Racine desloca a fatalidade dos deuses – o que recai naquilo que Schelling identifica como culpa infligida por intermédio do destino – para a esfera humana e, em vista disso, a culpabilidade trágica está intrinsecamente ligada ao fato de a personagem Fedra sentir-se responsável pela sua transgressão ao apaixonar-se por Hipólito. Sobre essa questão, Du Bos (1996, p. 133) em suas *Reflexões críticas sobre a poesia e sobre a pintura*, ao se referir à personagem Fedra, de Racine, pontua que a “jovem princesa

expirando no meio de convulsões horríveis, acusando-se a si própria de crimes atrozes pelos quais se puniu com o veneno”. Em *Hipólito*, de Eurípides, ao contrário, a personagem Fedra carrega sobre si a ira e a vingança da deusa Afrodite: sua culpabilidade e o que a fará expiar seu “erro”, foi infligida pelo destino, ou seja, Fedra é culpada sem ter verdadeira culpa.

Parece, de fato, que a tragédia nasceu no Ocidente cada vez que o pêndulo da civilização está a meio caminho entre uma sociedade sagrada e uma sociedade construída em torno do homem. Em duas ocasiões, vinte séculos separados, encontramos uma luta entre um mundo que ainda é interpretado em um contexto sagrado e homens que já estão comprometidos com sua individualidade, isto é, armados com o poder de questionar. Em ambos os casos, o indivíduo se afirma cada vez mais, o equilíbrio é gradualmente destruído, e o espírito trágico finalmente fica em silêncio. Quando Nietzsche acusa Sócrates de ter cavado o túmulo da tragédia antiga, ele está correto até certo ponto - exatamente da mesma forma que é verdade dizer que Descartes marca o fim do movimento trágico nascido no Renascimento. Na época do Renascimento, o universo tradicional cristão é questionado pela Reforma, a descoberta do mundo e a floração do espírito científico. Gradualmente, o indivíduo se levanta contra a ordem sagrada das coisas e contra o destino. Então, Shakespeare lança suas criaturas apaixonadas contra o mal e a ordem do mundo (CAMUS, 1970, p. 305-306, tradução nossa)¹¹.

A ideia de um movimento pendular da história levou Camus (1970) a pensar na existência da tragédia moderna. Mas, o autor ressalta que há apenas uma chance de a tragédia existir em nossos dias. Nosso tempo, como fez no passado, também coincide com um drama da civilização que favorece meios de expressões trágicos. Esta possibilidade dialoga com que Burke estabelece em *Teoria da forma literária*, pois Camus identifica que a tragédia dos tempos modernos substitui a velha metafísica em detrimento da Ciência.

Na tragédia moderna, o ser humano transformou a ciência em uma divindade e, assim como nas tragédias grega e renascentista, o homem passa a entrar em contradição.

O que então leva a esperar um renascimento da tragédia entre nós? Se a minha hipótese é válida, nosso único motivo para a esperança é que o individualismo está mudando visivelmente hoje e que, sob as pressões da história, pouco a pouco o indivíduo está reconhecendo seus limites. O mundo que o pensamento do século XVIII pensou que ele poderia conquistar e transformar pela razão e a ciência, de fato, tomou forma, mas é monstruoso. Racional e excessivo ao mesmo tempo, é o mundo da história. Mas neste grau de “arrogância”, a história colocou a máscara do destino. O homem duvida se ele pode conquistar a história; tudo o que ele pode fazer

¹¹ “It seems in fact that tragedy is born in the West each time the pendulum of civilization is half way between a sacred society and a society built around man. On two occasions, twenty centuries apart, we find a struggle between a world that is still interpreted in a sacred context and men who are already committed to their individuality, that is to say, armed with the power to question. In both cases, the individual increasingly asserts himself, the balance is gradually destroyed, and the tragic spirit finally falls silent. When Nietzsche accuses Socrates of having dug the grave of ancient tragedy, he is right up to a certain point - to exactly the same extent that it is true to say of Descartes that he marks the end of the tragic movement born in the Renaissance. At the time of the Renaissance, the traditional Christian universe is called into question by the Reformation, the discovery of the world, and the flowering of the scientific spirit. Gradually, the individual rises against the sacred order of things and against destiny. Then Shakespeare throws his passionate creatures against the simultaneously evil and just order of the world” (CAMUS, 1970, p. 305-306).

é lutar dentro dele. Em um paradoxo curioso, a humanidade remodelou um destino hostil com as próprias armas que costumava rejeitar a fatalidade. Depois de ter desafiado o reino humano, o homem volta uma vez mais contra esse novo deus. Ele está lutando, como guerreiro e refugiado no mesmo tempo, dividido entre esperança absoluta e dúvida final. Ele vive em um clima trágico. Talvez isso explique por que a tragédia pode buscar um renascimento. Hoje, o homem proclama sua revolta, sabendo que essa revolta tem limites, exige liberdade, embora ele esteja sujeito à necessidade; este homem contraditório, fragmentado, consciente da ambiguidade humana e histórica, é o homem trágico (CAMUS, 1970, p. 306-307, tradução nossa).¹²

Outro autor que defende a existência da tragédia moderna é Alvaro Lins, como se pode observar em alguns de seus ensaios presentes no livro *O Relógio e o Quadrante*. Em “A ‘tensão dionisíaca’ no drama burguês da nossa época”, o autor identifica que a condição de um gênero literário sempre será a de um objeto vivo, capaz de se transformar ao longo dos tempos, mas sem perder sua unidade interior. Por conta disso, “é certo, portanto, que deve haver no teatro algum elemento insubstituível, uma razão permanente de existência, um requisito a torná-lo particular no meio de outras artes” (LINS, 1964, p. 324). Tal elemento exclusivo da arte dramática, para o autor, é a “tensão dionisíaca”, que corresponde à emoção que o teatro transmite ao seu espectador.

Após reconhecer a evolução e a transformação dos gêneros literários em nossa época, sobretudo da tragédia, Lins (1964, p. 298) afirma que “as experiências particulares da nossa época explicam, de certa maneira, o caráter destas novas transformações. Pois se há na literatura uma parte pessoal e eterna que se mantém invariável como o homem, há também uma parte social e efêmera que se modifica com a sociedade”. No que diz respeito à tragédia, o que muda é o contexto social. Essa assertiva é pertinente, pois abre a possibilidade para se pensar a aproximação e distanciamento entre tragédia grega e tragédia moderna. Aproxima-se na medida em que, na modernidade, ainda há a necessidade de se falar sobre os problemas existenciais do ser humano; distancia-se na medida em que as insurgências sociais modernas, desvinculam-se da atmosfera grega de tradição religiosa. O *kósmos*, que configura a ordem do mundo grego, é deslocado em favor do caos do mundo moderno. Ora, se antes os heróis

¹² What then leads one to hope for a renaissance of tragedy among us? If my hypothesis is valid, our only reason for hope is that individualism is visibly changing today and that beneath the pressures of history, little by little the individual is recognizing his limits. The world that the eighteenth-century individual thought he could conquer and tears forms by reason and science has in fact taken shape, but it's a monstrous one. Rational and excessive at one the same time, it is the world of history. But at this degree of "hubris", history has put on the mask of destiny. Man doubts whether he can conquer history; all he can do is struggle within it. In a curious paradox, humanity has refashioned a hostile destiny with the very weapons it used to reject fatality. After having defied human reign, man turns once more against this new god. He is struggling, as warrior and refugee at the (306) same time, torn between absolute hope and final doubt. He lives in a tragic climate. Perhaps this explains why tragedy may seek a renaissance. Today, man proclaims his revolt, knowing this revolt has limits, demands liberty though he is subject to necessity; this contradictory man, torn, conscious henceforth of human and historical ambiguity, is the tragic man (CAMUS, 1970, p. 306-307).

apresentavam uma forte ligação com o mundo divino, agora, voltam-se para si próprios.

Ainda sobre as transformações sociais que alteram a configuração da tragédia e da comédia, Lins (1964, p. 327) ressalta que “Racine e Molière estão, de qualquer modo, ligados a uma época em que a classe socialmente dominante era a aristocracia” e, devido a alteração da burguesia sobre a aristocracia “implicou a criação de um teatro que pudesse representar as condições e as consequências desta dominação. O teatro de nossos dias é uma expressão de sociedades burguesas, como o teatro antigo fora uma expressão de sociedades aristocráticas” (LINS, 1964, p. 327). Lins identifica que a realidade teatral dos últimos anos apresenta uma predominância da comédia sobre a tragédia, e isso se dá pelo fato de que a burguesia é mais ridícula que heroica. Essa observação é constatada, na medida em que os autores modernos, que apresentam uma preocupação em manter a tradição clássica da tragédia, procuram seus temas e seus personagens fora do universo burguês.

Já no ensaio “A tragédia em termos clássicos”, Lins (1964) retoma a famosa definição aristotélica de tragédia, no intuito de aproximá-la da tragédia moderna. Sua preocupação é a de “verificar se existem ‘certas constantes e características substancialmente inalteráveis’ que representam o próprio ‘espírito’ da tragédia em qualquer tempo” (LINS, 1964, p. 333). Para o autor, as palavras “piedade e terror”, que eram a finalidade da tragédia grega, descrevem, portanto, o efeito psicológico, que para Aristóteles, equivaleria à “purgação” das emoções. Lins (1964) reconhece que os meios para atingir esse efeito psicológico, em autores como Shakespeare, Calderón, Ibsen, O’Neill etc, ocorrem de modo variável. Mas, o autor defende que todas as tragédias, independentemente de sua localização temporal, operam-se por meio da “piedade” e do “terror”. “Variáveis são os conceitos destas duas palavras, segundo as épocas, e quando empregamos temos em vista naturalmente o sentido em que se aplicam em cada ocasião” (LINS, 1964, p. 335).

Essas observações levaram o autor a afirmar a possibilidade de existir tragédia na modernidade. Se ainda hoje é possível provocar “piedade” e “terror”, em contrapartida, o modo para atingir é completamente distinto do contexto de representação da tragédia grega, uma vez que “eram expressões da religiosidade helênica” que exprime “sentimentos de um povo antigo em face dos deuses e do Fado” (LINS, 1964, p. 336).

Com o desaparecimento da religiosidade helênica já não é mais possível sentir piedade e terror a partir da visão judaico-cristã, com a mesma perspectiva. Mas, a possibilidade de existir tragédia na modernidade surge quando “piedade e “terror” são encarados por meio de outras religiões. “E as nossas tragédias só podem conseguir os mesmos efeitos da tragédia grega, enquanto compreendemos que as suas premissas – as da religião

grega – são possíveis de substituição por premissas equivalentes” (LINS, 1964, p. 336).

Por fim, se um dos pressupostos da tragédia é a reflexão sobre o homem frente às inquietações existências e às adversidades sociais que o acometem, em épocas de crises como a nossa, tão logo os dramaturgos voltar-se-ão à forma inicial do gênero. Entretanto, percebe-se que a tragédia sofreu diversas transformações ao longo dos séculos, principalmente no que diz respeito ao seu contexto de representação e aos fatores que corroboram seu surgimento. Esses novos fatores, por sua vez, permitem aquilatar a evolução da tragédia no teatro Ocidental e o esquema trágico que figura cada época, pois o trágico não surge de modo estanque, pelo contrário, o trágico transita na medida em que os novos fatores que envolvem o ser humano com a ordem estabelecida, mudam de natureza.

3 “ENTRA ANTÍGONA, DIZ DE TI”: A POÉTICA DE UMA TRAGÉDIA INSEPULTA

3.1 O fascínio por Antígona: apontamentos poéticos e históricos

CATARINA EUFÉMIA

O primeiro tema da reflexão grega é a justiça
E eu penso nesse instante que ficaste exposta
Estavas grávida, porém não recuaste
Porque a tua lição é esta: fazer frente

Pois não deste homem por ti
E não ficaste em casa a cozinhar intrigas
Segundo o antiquíssimo método oblíquo das mulheres
Nem usaste de manobra para chorar os mortos

Tinha chegado o tempo
Em que era preciso que alguém não recuasse
E a terra bebeu o sangue duas vezes puro

Porque eras mulher e não somente a fêmea
Eras a inocência frontal que não recuava
Antígona poisou a mão sobre o teu ombro no instante em que morreste

E a busca da justiça continua. (ANDRESEN, 2018, p. 254).

Em 1972, a poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen escreve o poema “Catarina Eufémia”, originalmente publicado no livro *Dual*. Como traz o título, o poema faz menção à trabalhadora rural Catarina Efigénia Sabino Eufémia (1928-1954), que foi brutalmente assassinada a tiros, no dia 19 de maio de 1954, por militares da Guarda Nacional Republicana (GNR), sob o comando do tenente Carrajola. Na época, Catarina Eufémia protestava contra as injustiças sociais que assolavam a nação portuguesa no governo do ditador António Salazar.

No período em que Catarina Eufémia foi assassinada, os braços dos trabalhadores rurais eram indispensáveis diante da quantidade de trabalho a ser desenvolvido na agricultura. Por mais que a jornada de trabalho fosse de sol a sol, os trabalhadores recebiam salários baixíssimos e, por isso, criou-se uma tensão entre empregado e patrão. Os trabalhadores rurais passaram a reivindicar melhores condições de trabalho e ápice desse processo ocorreu no dia 19 de maio de 1954,

[...] quando um grupo de camponeses de Beleizão decidiu contactar abertamente um grupo de trabalhadores recém-chegados para que estes trabalhassem pelo salário que tinha sido estabelecido e apresentado aos patrões, e igualmente reivindicarem trabalho, porque não faltava neste período do ano. Quando esse grupo se dirigia para o local onde decorriam as atividades agrícolas foram interceptados por uma força da

GNR, comandada pelo tenente Carrajola [...] para evitar o contacto com aqueles grupos que estavam a trabalhar (QUARESMA, 2002).

Foi na sequência de tiros disparados que Catarina Eufémia tombou morta, “e a terra bebeu um sangue duas vezes puro” (ANDRESEN, 2018, p. 254). Quanto ao poema de Andresen, pode-se observar que, mesmo grávida, Catarina Eufémia permaneceu defronte ao regime ditatorial e não recuou. Apesar disso, seu destino foi a morte e, conseqüentemente, teve o corpo exposto, similar ao de Polinices na tragédia grega. Catarina Eufémia passou a representar, em Portugal, o símbolo de resistência política ao governo salazarista. A poeta Andresen volta-se à matéria mitológica, sobretudo a que está presente na tragédia *Antígona*, de Sófocles, para tecer, de forma poética, a morte e a injustiça na qual Catarina Eufémia foi submetida. Repare que, no verso inicial do poema, o eu-lírico diz que “o primeiro tema da reflexão grega é a justiça” (ANDRESEN, 2018, p. 254) e, no caso da tragédia *Antígona*, a ideia de justiça é o ponto de partida da autora, pois “tinha chegado o tempo/ em que era preciso que alguém não recuasse” (ANDRESEN, 2018, p. 254).

A interpretação de justiça atribuída à peça *Antígona* localiza-se no final do século XVIII, a partir das proposições de Goethe e Schlegel sobre a tragédia sofocliana. De acordo com Rosenfield (2002, p. 10), em *Sófocles & Antígona*, as leituras desses filósofos “ofereceram a matriz das interpretações polarizadas, apresentando Antígona como a figura da justiça absoluta, que tem todo o direito e toda a beleza ao seu lado”. No caso do Creonte, “aparece como a ‘contradição’ que realçaria a ‘natureza nobre’ da heroína ao mesmo tempo que revelaria o seu próprio ‘erro infeliz e odioso’” (ROSENFELD, 2002, p. 10).

Em relação à interpretação histórica que Andresen faz do mito grego, sublinha-se o fato da poeta trazer Antígona para o primeiro plano como uma voz que ecoa contra a tirania e a injustiça social em um período sombrio da história. Essa interpretação, no entanto, apresenta uma particularidade que merece ser esclarecida desde já, uma vez que irá permear a maioria das reescrituras da *Antígona*. Tal particularidade está alicerçada a partir da perspectiva de que, na maioria das versões do mito da filha de Édipo, os dramaturgos tendem a tomar partido – colocando Antígona como a verdadeira heroína trágica – em relação àquilo que na tragédia sofocliana apenas sugere de modo deslumbrante e complexo.

O personagem Creonte ultrapassou o limite ao impor o seu édito, pois passou a infringir a lei dos deuses; por outro lado, Antígona também ultrapassou o limite ao desafiar o édito promulgado por Creonte. Esta tragédia, então, reflete um conflito trágico entre duas pessoas, cada uma defendendo um princípio sadio, mas o defende erradamente e, por isso,

ambas são punidas. Nesta perspectiva, Creonte está correto na lei, mas errado no espírito; já Antígona está correta no espírito, mas errada na lei.

Nesse sentido, os apontamentos de Vernant (2004, p. 3) são basilares, uma vez que, “o que a tragédia mostra é uma *díke* em luta com outra *díke*, um direito que não está fixado, que se desloca e se transforma em seu contrário”. E, nesse sentido, Sófocles parece entender que a essência da tragédia está no conflito, e que o choque trágico está no embate, ou seja, no instante em que ocorre a colisão. Portanto, o conflito trágico presente na *Antígona* trata-se de um embate, uma competição entre duas pessoas em constante antítese, mas tanto Antígona quanto Creonte adotam em ponto de vista plausível, isto é, justificável.

Nessa esteira, torna-se difícil não ouvir os argumentos dos quais se valem Antígona e Creonte e, no que diz respeito ao trágico, pode-se dizer que ele se alimenta justamente dessa dificuldade. Daí resulta o fato da presença da complexidade sugerida por Sófocles em sua *Antígona*. Em *Cursos de Estética*, Hegel (2014, p. 237) sustenta que

O trágico originário consiste no fato de que no interior de tal colisão ambos os lados da oposição, tomados por si mesmos, possuem *legitimidade*, ao passo que, por outro lado, eles são capazes de impor o Conteúdo verdadeiro positivo de sua finalidade e caráter apenas como negação e *violação* da outra potência igualmente legítima e, por isso, em sua eticidade e por meio da mesma, caem igualmente em *culpa*.

Foi dito anteriormente que diversos autores tendem a tomar partido em relação àquilo que na *Antígona* de Sófocles surge de modo complexo. E essa tomada de posição relaciona-se ao fato de que os autores priorizam, trazendo a personagem Antígona para o primeiro plano, sobretudo pelo fato de as obras terem sido escritas, ou estarem ambientadas, em momentos de ruptura histórica de guerra, pós-guerra, ditadura militar, manifestações populares, dentre tantos outros contextos.

Essa asserção pode ser observada, por exemplo, a partir da peça *O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e Outras Poéticas do Amor*: Antígona será aquela que sempre passará “entre deslizamentos de construções gigantescas,/ entre as recidivas guerras e seus fios de ferro,/ que têm caracterizado a história e sua contenção de igualdades” (LINHARES, 2017, p. 51). Mais: esta obra de Ângela Linhares possibilita tecer uma leitura distanciada da tragédia *Antígona*, principalmente acerca do argumento de que Antígona e Creonte possuem legitimidade em seus discursos e ações. Nesta peça, a escolha da autora foi dar voz à personagem Antígona, tornando-a um símbolo de resistência política contra a brutalidade da governança que culminou no massacre dos sertanejos da comunidade do Caldeirão.

Pensando em um estudo comparativo entre a obra de Ângela Linhares com a de Sófocles, pode-se ter como ponto de partida a configuração do Coro em ambos os autores.

Desde a primeira aparição do Coro de *Antígona*, no primeiro episódio (vv. 155-331), fica evidente que o mesmo se apresenta de modo consciente da excelência moral da qual se vale a personagem Antígona para justificar os ritos fúnebres do seu irmão Polinices. Em contrapartida, fica evidente também que o Coro apresenta seus apontamentos em relação ao decreto de Creonte, reconhecendo, por sua vez, que o rei tem o poder da lei em suas mãos:

CORIFEU
 Esse é o teu desejo, filho de Meneceu,
 Pra os amigos e os inimigos da cidade.
 Tens o leme da lei e o poder com direito
 Usá-lo contra os vivos como contra os mortos (vv. 211-14).

O Coro reconhece que o discurso de Creonte, ao defender a lei da cidade, é sensato e plausível:

CORIFEU
 Se a idade não nos lança sombra sobre o juízo
 Tuas palavras nos soam palavras sensatas (vv. 681-82).

Mas, por outro lado, não deixa de reconhecer que discurso de Hêmon, ao defender a ação de Antígona de enterrar Polinices, possui validade:

CORIFEU
 Rei, se o que ele diz vale, é bom que aprendas com
 Ele, e tu, com teu pai. Ambos falam bem (vv. 724-25).

Assim, durante boa parte desta tragédia, a posição do Coro é ambígua, talvez assinalando que a razão não assiste por inteiro a nenhuma das partes em litígio. Por conta desta imparcialidade, não é nenhuma surpresa que os pontos de vista surgem de modo divergentes e que, apenas lentamente, mudam de posição: de início, o Coro começa a acatar os decretos de Creonte, abrandando sua atitude após ouvir Hêmon e, posteriormente, consegue a libertação de Ismênia. No entanto, só após ouvir as profecias de Tirésias é que o Coro compreende, não mais imparcial, o lado no qual está o interesse da cidade. Essa assertiva pode ser constatada na passagem em que o Coro aconselha e censura abertamente que Creonte deve levar em consideração as profecias do adivinho – que trata da libertação de Antígona.

Já o Coro de *O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e Outras Poéticas do Amor*, desde início da peça, longe de ser imparcial, afirma:

CORO

[...]

– Sabemos: há enfrentamento desigual:

entre Antígona e Creonte,
 que mantem a cidade sob sua estreita governança.
 E quando o costume novo da cidade não diz tudo,
 que não diz...
 deixa ver uma saudade, funda cicatriz
 do que ficou como gramática calada...
 Mas o que fazem os atores dessa história
 que ressurgem a cada lembrança descosturada? (LINHARES, 2017, p. 45).

O Coro, nesta obra, volta-se inteiramente a Antígona ao dizer: “ora, vai, Antígona, que eu te escuto/ e os signos dos séculos recontarão tua luta” (LINHARES, 2017, p. 45). É por meio dessa figura central que a personagem Antígona surge para recontar a história. Repare: para que isto ocorra, em um primeiro momento, tem-se a Atriz que convoca a personagem sofocliana para entrar em cena. Neste processo metateatral, belo em sua construção, a Antígona grega é uma voz emprestada a outro *corpo* – ao da Atriz.

ATRIZ
 (A atriz falando para si):
 – Entra, Antígona, diz de ti.
 Pega teu compasso e traça
 a dança do tempo.
 Mira o território do desejo
 insurreto
 e acolhe-o em teu colo. Intacto. Soberbo.
 Faz-nos tomar parte no teu canto, mulher (LINHARES, 2017, p. 41).

Já em um segundo momento, a Atriz que interpreta Antígona não se “metamorfoseia” integralmente na personagem – o que possibilita observar um distanciamento épico – na medida em que a personagem Antígona de Ângela Linhares diz ser preciso voltar ao gesto antigo e ao diálogo atávico, ou seja, à personagem Antígona de Sófocles: Antígona convoca a si própria por meio da Atriz, em metateatro. E é nesse voltar às origens, à Antiguidade clássica, que a história será (re)contada:

ANTÍGONA
 [...]

 Pois é preciso que vejamos o diálogo atávico,
 entre as gerações da história.
 E o gesto antigo,
 naquilo que trazemos soterrado
 e que é, contudo, veloz e cifrado
 sentimento (LINHARES, 2017, p. 36-37).

Por meio desses excertos, é visível a prioridade dada à personagem Antígona. Este protagonismo é justamente para recontar a história sob o ponto de vista da vontade popular frente às injustiças sociais que acometem o ser humano, cuja voz foi silenciada pelo tempo.

Portanto, enquanto a tragédia *Antígona* abre espaço para pensar o trágico, sendo que esse reside justamente no momento em que ocorre a colisão – e nessa perspectiva tanto Antígona quanto Creonte apresentam legitimidade nos discursos e nas ações – as produções modernas e contemporâneas deslocam, àquilo que seria trágico (o enfrentamento igualitário de ambas as partes) para uma determinada personagem e, nesse caso, Antígona passa a ser o símbolo de resistência política contra a opressão e a injustiça social.

Pensando o drama moderno em suas relações com as novas insurgências sociais e políticas, Brecht (2005, p. 207) identificou a personagem Antígona de Sófocles como “a grande figura de resistência”. Para o dramaturgo alemão, “quanto ao teor político do tema, verificou-se as analogias que este encerrava em relação à atualidade” (BRECHT, 2005, p. 207). Ainda sobre essa questão, Kury (1997, p. 14) identifica que a tragédia *Antígona* “é o único exemplo em que o tema central de um drama grego é um problema prático de conduta, envolvendo aspectos morais e políticos, que poderiam ser discutidos, com fundamentos e interesses idênticos, em qualquer época e país”. Em *O itinerário de Antígona*, Freitag (2005), ao realizar um estudo acerca da moralidade na *Antígona* sofocliana, reconhece que a filha de Édipo, além de aparecer como uma figura moralizante, aparece como personagem em diversos episódios democráticos que marcaram a história europeia e mundial. Para a autora, as personagens Antígona e Creonte “ressurgem como protagonistas igualmente trágicos, em histórias da vida com desfechos igualmente irreversíveis, encenados no período do nazismo, do stalinismo e das democracias modernas” (FREITAG, 2008, p. 11).

Em concordância, Motta (2010) também tece uma aproximação entre tragédia grega com as obras modernas e contemporâneas, ao levar em consideração, sobretudo, o caráter político da peça. De um lado, tem-se a tragédia grega, cuja origem está intrinsecamente relacionada com momentos de radicais transformações políticas ocorridas em Atenas no século V a. C, onde os conflitos trágicos eram os meios dos quais os dramaturgos se valiam para discutir o antigo modo de pensar as novas insurgências sociais e políticas marcadas pelo advento do direito na cidade. É justamente nessa esteira que a tragédia grega passa a refletir “sobre a organização social, os modos de governar e de fazer justiça e a possibilidade de conter conflitos e de encarar as contradições fundamentais da existência humana” (ROSENFELD, 2002, p. 9). Do outro lado, nos séculos XX e XXI, as obras que recuperaram os textos gregos, sobretudo por meio da reescritura, tendem a uma discussão acerca da problemática política do mundo moderno e contemporâneo, tais como: “a questão ambiental, o *apartheid*, o holocausto, as guerras civis, os sistemas políticos marcados pela opressão, os conflitos internacionais, as atrocidades da guerra, o genocídio, as tensões entre o

Ocidente e o Oriente-Médio, o colonialismo” (MOTTA, 2010, p. 6).

Citando caso análogo, fica evidente que, quando o dramaturgo António Pedro escreveu *Antígona. Glosa Nova da Tragédia de Sófocles em 3 Actos e 1 Prólogo Incluído no 1º Acto* (1953), já se passavam, em Portugal, mais de duas décadas de ditadura no governo de Salazar. À vista disso, a tragédia *Antígona* foi o ponto de partida para que António Pedro reescrevesse o mito grego, pois a filha de Édipo representava, aos seus objetivos, um grito de revolta frente às amarras repressivas no contexto de ditadura, bem como um clamor pela liberdade diante de um contexto político marcado pela repressão. Essa reescritura mitológica portuguesa foi, de fato, um meio de tecer denúncias contra um regime político tirânico e autoritário do Estado Novo em Portugal.

Desse modo, as reescrituras da *Antígona* sofocliana tendem “a recuperar o texto antigo como forma de crítica indireta a uma situação local, isto é, a recuperação engendrava um discurso político que punha em questão as relações de poder e, por conseguinte, a luta e a guerra como dinâmicas de aquisição do poder” (MOTTA, 2011, p. 83). Por conta dessa atualização, Silva (2009), no artigo “Uma ‘tradução’ livre de Sófocles”, tece seus apontamentos acerca das peças *Antígona* (1944) de Jean Anouilh e *Antígona de Sófocles* (1948) de Bertolt Brecht. A autora identifica que era justamente a situação local que conferia uma atualização da tragédia *Antígona* de Sófocles: “esta era a perspectiva de um cidadão europeu que olhava em volta para um continente em ruínas – Anouilh do lado francês, na iminência do desfecho libertador da Segunda Guerra Mundial, Brecht no recado, em território alemão, de um conflito devastador” (SILVA, 2009, p. 177). Assim como Motta (2011), Silva (2009) também identifica que as reescrituras de *Antígona* surgem por meio da reformulação do tema grego em aproximação com as circunstâncias do momento aqui e agora, “que o exercício de um poder absoluto e tirânico acarreta” (SILVA, 2009, p. 177).

É precisamente esse caráter político que *Antígona* irá assumir na maioria das reescrituras, posto que os autores veem a filha de Édipo como um símbolo de resistência contra a opressão. “Irmãs de sofrimento, enfrentem os tiranos e as indiferenças dos homens” (INHAMUNS, 2015, p. 5), diz uma personagem de *Uma Viagem Pelos Mundos de Antígona* (2015), de Calixto de Inhamuns. Nessa peça, *Antígona* dirige-se ao público e diz:

ANTÍGONA: [...] (Aponta o público). Todos aqui, com certeza, se não fosse pelo medo, estariam falando o que falo, mas, essa é a vantagem dos tiranos, impõem pelo terror o que falam e praticam. Os homens, covardes, se calam diante da força do Estado (INHAMUNS, 2015, p. 18).

Essa última fala de *Antígona* pode ser observada, de modo análogo, em *Milagre*

Brasileiro (2012), de Márcio Marciano, na qual a Atriz/Antígona afirma:

ATRIZ/ANTÍGONA: O que têm a dizer, cidadão de Tebas? Sei que me aprovariam se o medo não tolhesse vossas línguas. Mas a tirania concede ao tirano fazer o que quer, e aos covardes o privilégio de fechar os olhos e calar a boca (MARCIANO, 2012, p. 10).

Em *Cantares Para Nossas Antígonas* (2002), de Fausto Fuser, leia-se:

ELE
Antígona, doce irmã,
Que forças vais encontrar?

ELA:
Forças tiranas, vou encontrar,
Mas as leis hei de cumprir segundo nossos costumes
Lavar o sangue, limpar a ferida
E conduzir tua alma irmão,
Aos deuses que habitam sob a terra.
Muito embora os tiranos do mundo o tenham proibido! (FUSER, 2002, p. 10).

A protagonista de *Maria das Almas* (2014), de Rodrigo Estramanho de Almeida, quando enfrenta Dom Creontino diz: eu “fui feita pra lutar” (ALMEIDA, 2014, p. 42). Em outro momento, a personagem Maria das Almas, resistente à figura do tirano, afirma:

MARIA DAS ALMAS:
A tua lei, Creontino
É a lei de um cretino
Não é a lei de Oxalá

A tua lei é convenção
E não passa de invenção
Pro povo de Teobá! (ALMEIDA, 2014, p. 37).

Por fim, em *Antígona – O Nordeste Quer Falar* (2001), de Gisa Gonsioroski, Antígona dirige-se ao público e diz:

ANTÍGONA:
E vocês, por que, não falam?
Será isso, o que querem?
Obedecer aos que ferem,
Que às suas vozes calam?

Respeitar seres tiranos,
Que roubam as suas forças
Que quebram as suas louças
Que são injustos, profanos?
Não sejam sua escolta!
Suturem onde foi ferido
Pois um grito só é ouvido,
Quando, enfim, alguém o solta (GONSIOROSKI, 2001, p. 13).

Tendo em vista que as reescrituras do mito da Filha de Édipo apresentam

Antígona como o símbolo de resistência política, por outro lado, essas mesmas versões tendem a localizar Creonte como signo do poder, como se pode observar a partir da fala de Ismênia na *Antígona* (1916), de Carlos Maul:

ISMENIA
 E pena agora em mim, e em ti sósinha;
 No deplorável fim que nos aguarda,
 Se tivermos a audácia
 De ser contra o poder do soberano
 Cuja vingança nunca tarda,
 Vingança que é feroz e que é terrível!
 Considera também [Antígona] não ser possível
 A nós mulheres combater os homens,
 Por que eles são mais fortes do que nós.
 Por mim, suplico aos mortos o perdão.
 Submeter-me à violência é submeter-me
 Aqueles que nas mãos têm o poder (MAUL, 1949, p. 20).

A imagem de Creonte como símbolo do poder e da tirania foi o ponto de partida para que o dramaturgo argentino Juan Cruz Varela escrevesse a tragédia *Argia*, em 1824. Para tanto, o “Prólogo” desta reescritura mitológica surge de modo revelador, pois o autor afirma que sua peça está repleta de passagens “nas quais se diz abertamente que as crueldades e os ataques de Creonte são aqueles que cometem ou cometeriam, sem escrúpulos, todos os reis, desde que acreditassem necessários à realização de sua vingança, ou aos interesses de sua ambição” (VARELA, 1824, p. viii, tradução nossa).¹³ Mais adiante, o dramaturgo enfatiza que seu objetivo, ao escrever *Argia*, foi o de falar da liberdade de seu país e, por isso, voltou-se “contra todos os monarcas absolutos” (VARELA, 1824, p. ix, tradução nossa).¹⁴

Na maioria das vezes, a imagem do poder é reconhecida pelo próprio tirano, como ocorre na Cena 14 (“A volta de Creonte com o que restou de Hêmon e como tudo aconteceu”) de *Uma Viagem Pelos Mundos de Antígona*:

CREONTE: Quem os matou [Hêmon e Antígona] foi a minha insensatez... Eu ambicionei o poder, lutei pelo poder, e agora, que consegui o poder, não me restou mais nada. Meus filhos estão mortos e acabei de saber que a minha mulher deu fim à própria vida (INHAMUNS, 2015, p. 38).

La Pasión Según Antígona Pérez (1968), de Luis Rafael Sánchez, tem como ponto de partida o contexto da ditadura de Rafael Leonidas Trujillo, que assolou a República Dominicana, bem como os assassinatos das irmãs Patria Mercedes Mirabal, Minerva Argentina Mirabal e Antonia María Teresa Mirabal que, ao lutarem contra a repressão, foram

¹³ “en que abiertamente se dice que las crueldades y atentados de Creón, son los que cometen, ó cometerían sin escrúpulo todos los reyes, siempre que los creyeran necesarios al logro de sus venganzas, ó á los intereses de su ambicion” (VARELA, 1824, p. viii).

¹⁴ “contra todos los monarcas *absolutos*” (VARELA, 1824, p. ix).

silenciadas. Esse contexto de ruptura histórica pode ser observado por meio da fala de Creonte, que representa o poder e a tirania: “Antígona, a lei me dá o poder de ordenar a execução de qualquer um que, em minha opinião, ameace a segurança nacional” (SÁNCHEZ, 2001, p. 40, tradução nossa)¹⁵. O que surge no início como uma ameaça, termina com o fuzilamento de Antígona Pérez, vista pelos poderosos como “uma das criminosas mais temidas da República” (SÁNCHEZ, 2001, p. 122, tradução nossa)¹⁶.

A imagem de Creonte como símbolo do poder pode ser observada em *Antígona Creonte* (2011), de Antonio Guedes e Fátima Saadi. Em um primeiro momento, o Corifeu afirma que “o poder não ama a transgressão. É ação piedosa prestar culto aos mortos, mas é obrigação do Estado fazer cumprir a lei. O poder não cede, Antígona. E a sua cólera esbarra com a cólera de quem pode mais” (GUEDES; SAADI, 2017, p. 7). Já em um segundo momento, a imagem de um Creonte tirânico é evidenciada quando o Coro diz que “a justiça se equilibra na ponta da espada./ Mas e quando a espada tem dois lados?/ De que lado a Justiça irrompe?/ Até aqui, Antígona é a parte imolada” (GUEDES; SAADI, 2017, p. 8).

Em *O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e Outras Poéticas do Amor*, Ismênia diz: “se nosso tio Creonte é a representação inglória/ do poder da cidade, consentido ou usurpado/ que se tema o delito que vem por sua mão/ – é a lógica do mando: nefasta, mas dominante” (LINHARES, 2017, p. 48). Esta imagem do poder é verificada, também, na fala do próprio personagem Creonte:

CREONTE:

- Em meio a essa tensa algaravia,
tu vais buscar o que tua razão indômita reconhece
como lei divina e costume ancestral:
o de enterrar os mortos.
Mas perde-se você de si, porque no entrechocar-se
dos discursos,
em teu afoitar-se, é certo que te arriskas
a ser decapitada e posta em praça como símbolo de desonra
por ter recusado a obedecer a mim,
o poder da cidade: eu, o temível, sim, Creonte (LINHARES, 2017, p. 54-55).

Em outra passagem dessa peça de Ângela Linhares, dirigindo-se à sua irmã Antígona, Ismênia ressalta: “a política é uma teia de dívidas em desacertos/ e tu pensas pausar a evidente sede/ de poder de nosso tio Creonte?” (LINHARES, 2017, p. 42). Ainda sobre esta obra, na Cena I, ao se referir ao que fora o Caldeirão, a Atriz/Antígona tece seu olhar crítico em relação à brutalidade da governança: “trabalho e terra, e sonho e frutos partilhados,/ em

¹⁵ “Antígona, la ley me confiere el poder de ordenar el fusilamiento de cualquiera que, a mi juicio, amenace la seguridad nacional” (SÁNCHEZ, 2001, p. 40).

¹⁶ “una de las más terribles delincuentes de la República” (SÁNCHEZ, 2001, p. 12).

uma vida coletiva inquebrantável/ sobre a qual a governança bruta/ da polícia política executa/ seu grave genocídio” (LINHARES, 2017, p. 5).

Em *Maria das Almas* (2014), o autor deixa claro, no “Prólogo” da peça, que o poder é o “grande protagonista desta história” (ALMEIDA, 2014, p. 13) e, por conta disso, a partir do momento que Maria das Almas enfrenta o ditame do rei, fica evidente que tal ato é uma ameaça à monarquia, ou seja, uma ameaça ao poder:

DOM CREONTINO

[...]

Ela é anárquica
Enterrou o próprio irmão
E arriscou a monarquia.

[...]

E só bem governa aquele
Consciente que o poder
Não é só baixar o mando
É também obedecer!
Agora aqui em Taperoá,
Farei tudo o que puder
Pra deixar nenhum poder
Não mão de uma mulher (ALMEIDA, 2014, p. 53).

Por conta desse poder, representado por Dom Creontino, a figura do tirano é evidenciada por meio da fala de seu filho, Hermógenes, que diz: “Acuso-vos de tirano/ Um tirano de si próprio/ Que utiliza o poder/ Como viciado em ópio” (ALMEIDA, 2014, p. 58). A figura do poder na obra de Almeida surge também através da fala de Maria das Almas: “Dê-me mais forças, ó Deus!/ Pra suportar toda ira/ Dos humanos/ dos tiranos,/ Vil cultura que se cria” (ALMEIDA, 2014, p. 64) e do Corifeu que, no fim da peça, tece seu comentário acerca do fim desditoso do rei: “Creontino, o tirano,/ Vê a sua tirania/ Do destino e do pranto/ Vê agora a sua sina” (ALMEIDA, 2014, p. 76).

“Sou o representante da lei e da justiça e vim restabelecê-las” (ANDRADE, 1958, p. 39), diz o delegado Vasconcelos em *Pedreira das Almas*. Contrapondo a ideia de justiça da qual se vale Vasconcelos, Mariana afirma: “Leis! Leis! Não aceito, nem o povo de Pedreira das Almas aceitará outras leis, além das de Deus” (ANDRADE, 1958, p. 45). Se prosseguir nesta perspectiva, a oposição continua; Vasconcelos afirma: “Não posso, nem devo tomar outra atitude, com uma cidade que acolhe e esconde um foragido da justiça” (ANDRADE, 1958, p. 45) e, por outro lado, Mariana rebate o delegado de polícia: “Vós tendes espadas... nós, aquilo que assassinos da vossa espécie desconhecem: respeito à liberdade” (ANDRADE,

1958, p. 45). A imagem de Vasconcelos como o símbolo do poder e da opressão pode ser observada também quando o Sargento se volta violentamente contra o delegado: “lutamos e matamos por suas leis!” (ANDRADE, 1960, p. 97); ou quando o 2º Soldado reconhece que lutaram e mataram “defendendo um Governo criminoso!” (ANDRADE, 1960, p. 97).

É significativo pensar, portanto, que a variação do mito esteja intrinsecamente relacionada ao ponto de vista do autor e ao contexto social e político no qual a obra é produzida, ou ao contexto no qual a ação decorre, como se pode observar nas peças *Pedreira das Almas* e *O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e Outras Poéticas*. Cada autor, valendo-se da matéria mitológica, empreende uma interpretação histórica, que pode ser analisada como um clamor por justiça contra a tirania e a opressão social. Com isso, os autores tecem questionamentos acerca da situação social e política do seu próprio país.

Levando em consideração as diversas reescrituras de *Antígona*, além da importância que se deve dar aos contextos histórico e social, há um outro elemento que deve ser observado com atenção: o aspecto estético. Cada obra deve ser analisada dentro de suas próprias particularidades, como traz Armando Nascimento Rosa em *Antígona Gelada*, “esta história já foi contada muitas vezes. Mas nunca como agora” (ROSA, 2008, p. 27).

Nesse sentido, vamos nos deparar com diversos recursos estético-literários, onde cada autor procura, por meio de formas e experimentações cênicas, reescrever o mito da filha de Édipo. Assim, as obras podem apresentar uma estrutura por meio de ato(s), quadro(s) ou até mesmo cena(s); podem ser estruturadas por meio de monólogos; podem ser escritas em prosa ou em versos. Vamos nos deparar com reescrituras que apresentam uma hibridização dos gêneros cômico e trágico; reescrituras que apresentam características do *teatro do absurdo*, do *teatro expressionista*, do *teatro épico*, dentre outras.

Vamos nos deparar com reescrituras que apresentam recursos intertextuais não apenas com *Antígona* de Sófocles, mas também com outras reescrituras de *Antígona*, como ocorre em *Antígona de Anouilh/Sófocles* (2003), de Memé Tabares, que dialoga com *Antígona* (1944) de Jean Anouilh e *Antígona* de Sófocles; *Um Exercício Criativo de Escrita – O Monólogo de Antígona* (2017), de Susana Oliveira, que apresenta um diálogo com *Antígona* de Sófocles e com *Perdição – Exercício Sobre Antígona* (1991) de Hélia Correia; ou *Milagre Brasileiro* (2012), de Márcio Marciano que, além de apresentar um diálogo com *Antígona* de Sófocles e *Antígona de Sófocles* (1948) de Bertolt Brecht, apresenta também um diálogo com obra de outra natureza – a peça *Álbum de Família*, de Nelson Rodrigues.

As reescrituras de *Antígona* podem ser organizadas a partir de *dois blocos*, sendo que o *primeiro bloco* abarca as obras que possuem um *diálogo explícito* com texto sofocleano,

como é o caso de *Antígona* (1939), de Marguerite Yourcenar; *Antígona, Peça em 5 Actos, Inspirada na Obra dos Poetas Trágicos Gregos e, em Especial na Antígona, de Sófocles* (1949), de Júlio Dantas; *Antígona – Peça em um Ato* (1958), de Mário Sacramento; *La Fiesta de los Moribundos* (1966), de César Rengifo; *Antígona* (1993), de Joel Saéz Carvajal; *A Arte de Enterrar seus Mortos* (2011), de Ronaldo Ventura; *Antígona* (2011), de Ernesto Caballero; *Antígona 1-11-14 del Bajo Flores* (2014), de Marcelo Marón, dentre outras.

Por outro lado, no *segundo bloco*, estão aquelas reescrituras que apresentam um *diálogo implícito* com o mito de Antígona, como é o caso de *As Confrarias e Pedreira das Almas*, ambas de Jorge Andrade. No caso desta última peça, a matéria mitológica surge por meio de alusões, como se pode observar a partir da imagem do cadáver insepulto de Martiniano em aproximação com o de Polinices; do apego às tradições encarnado por Urbana, matriarca da cidade; de Mariana, que se aproxima de Antígona na medida em que enfrenta os ditames do delegado Vasconcelos, uma espécie de Creonte às avessas.

Tendo em vista o contexto social, histórico, político e cultural de reescritura, e atrelando ao que foi exposto anteriormente, sobre os *dois blocos* nos quais as obras estão inseridas, a partir dos diálogos *explícito* ou *implícito* com o mito de Antígona; as reescrituras podem, ainda, ser analisadas a partir do *foco central*, o qual recai na escolha de uma determinada personagem. Evidentemente que esta assertiva não deve ser entendida como estrutura formal cerrada, porque, antes de tudo, trata-se de um pressuposto de análise.

Então, o *primeiro foco* realça a personagem Antígona, como ocorre em *Romanceiro de Antígona: Poema Dramático* (1995), de Humberto Haydt de Souza Mello; *Antígona* (1999), de José Watanabe; *AntígonaS, Linaje de Hembras* (2002), de Jorge Huertas; *Antígona* (2008), de Yerandi Fleites Pérez; *Antígona. Siglo XXI* (2011), de Isidoro Timón e Emilio del Valle; *Antígona de Mérida* (2011), de Miguel Murillo etc. No *segundo foco* estão as reescrituras que giram em torno da personagem Ismênia, irmã de Antígona, que foi esquecida durante muitos anos, mas resgatada na modernidade, como se pode observar em *Ismene* (1966), de Makoto Satoh; *Ismena. Tragicomédia Musical* (1977), de Augustín García Calvo; *Ismene* (1993), de Yannis Ritsos; *A Tragédia de Ismene, Princesa de Tebas* (2006), de Pedro de Senna; *Doce Ismênia* (2011), de Rita Clemente; *Ismene* (2011), de Jeremy Menekseoglu; *Antigone's Sister* (2014), de Emma Goldman-Sherman etc. Já o *terceiro foco* gira em torno de Creonte e, dentre as obras, podem-se mencionar *Creonte: Seis Relatos* (1963), de Marcio Velos Maggiolo; *Créon... Créon* (1975), de Xosé María Rodríguez; *La Ley de Créon* (2001), de Olga Harmony etc. Por fim, o *quarto foco* gira em torno do personagem Polinices, como ocorre no monólogo *Mi Hermano Polinices* (2001), de Memé Tabares.

Essas notas são importantes não apenas para pensar as obras sob uma perspectiva estrutural, mas também, que é o mais importante, observar que esses diversos autores, a maioria dos séculos XX e XXI, empenharam-se em resgatar a tragédia *Antígona*, de Sófocles para configurá-la em um novo contexto social, político, econômico e artístico. “Se a cada reescritura de um mito [...] corresponde uma reavaliação do presente em que a peça vai ao palco, deve-se levar em conta, também e fundamentalmente, que a seleção do tema antigo se dá em função dos quadros de referência do presente” (NUÑEZ, 2013, p. 8).

Em concordância com Nuñez (2013), ao falar sobre a atualização de um texto antigo na modernidade, Pavis (2015, p. 31) afirma que os autores levam em consideração as “circunstâncias contemporâneas, o gosto do novo público e modificações da fábula que se tornaram necessárias pela evolução da sociedade”. Ainda nos dias atuais, toda a problemática mostrada na tragédia grega, principalmente o seu caráter político, é revisitada pelos autores. Há uma infinidade de Antígonas em toda parte, que surgem como um clamor geral, uma voz que ecoa por uma consciência histórica, que “é um luzeiro / que retorna/ cobrando o que ficou por ser apreendido/ e que reclama sê-lo agora” (LINHARES, 2017, p. 1). Antígona é “a luminosidade esplêndida e eternamente viva” (LINHARES, 2017, p. 4).

É sobre esta luminosidade, em forma de clamor daqueles que foram soterrados pela história, que fala a autora de *O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e Outras Poéticas do Amor*. É sobre essa luminosidade, é sobre esse clamor que se voltam as mulheres de *Pedreira das Almas*, não apenas para reivindicar o sepultamento de Martiniano, mas também “por uma cidade processada!” (ANDRADE, 1958, p. 51): na cidade de Pedreira das Almas, o clamor “é um clamor geral!” e a voz é “a voz de um povo!” (ANDRADE, 1958, p. 51).

Simbolicamente, mesmo soterrada em sua gruta cálida e fria, Antígona traz consigo a luminosidade de sua voz, que está e sempre estará eternamente acesa. Resta-nos, portanto, deixar-nos seduzir pela voz de Antígona, tendo em vista que “sempre precisa nova soletragem/ para os deciframentos do presente” (LINHARES, 2017). Seria essa a poética da tragédia *Antígona* nas produções modernas e contemporâneas? Seria a busca por esses deciframentos que levaram – e ainda levam – os diversos dramaturgos a tecerem o fascínio pela filha de Édipo? Sobre essas indagações, em concordância com o diretor brasileiro Antunes Filho (*apud* MOTTA, 2011, p. 163-164), parece surgir resposta: “é preciso reviver sempre a história [de Antígona], porque é exemplar. Conta de novo, conta de novo, e de novo, através de séculos. A gente conta essa história para ver se o homem se modifica. A cada geração tem de repetir. É conto de crianças para adultos”.

Se por um lado há uma preocupação por parte dos dramaturgos e encenadores em

buscar novas soletragem para os deciframentos do presente, por meio do mito de Antígona; por outro lado, vamos nos deparar com diversos filósofos, psicanalistas, historiadores e críticos literários que também se preocuparam em trazer para o primeiro plano a emblemática personagem grega. Por exemplo, no período entre 1790 e 1905, os poetas, os filósofos e os eruditos “sustentaram que a *Antígona* de Sófocles era não apenas a maior entre as tragédias gregas, como também uma obra de arte mais próxima da perfeição do que qualquer outra obra produzida pelo espírito humano” (STEINER, 2008, p. 15).

Na obra *Antígonas*, Steiner (2008) lembra que das sete tragédias de Sófocles que chegaram até nós (*Ájax*, *Antígona*, *As Traquínias*, *Édipo Tirano*, *Electra*, *Filoctetes*, *Édipo em Colono*), *Antígona* passou a ser considerada uma estrela – não qualquer estrela –, mas uma estrela de primeira grandeza. A tragédia *Antígona* “não é um ‘texto qualquer’. É um dos actos duradouros e canônicos no interior da história da nossa consciência filosófica, literária e política” (STEINER, 2008, p. 13), principalmente do século XIX, que “extraí uma força essencial da reflexão sobre o Helenismo, numa tentativa [...] de tocar as origens da realização ética e de elucidar a sua fragilidade política” (STEINER, 2008, p. 15).

Há mais de trinta óperas versando o tema de Antígona, que sabemos terem sido compostas entre o Creonte de Alessandro Scarlatti, de 1699, e a Antígona de Francesco Basili, que data de exatamente cem anos mais tarde. Mas as óperas que adoptam temas trágicos antigos são legião e não há “Antígonas” nos teatros da Europa Ocidental, seguramente desde o início do século XVII até a época da Revolução Francesa. Em termos que impressionam a imaginação, não há qualquer trabalho de pintura ou outro motivo sobre a lenda de Antígona em exibição nos *salons* anuais de Paris, entre 1753 e 1789. Todavia, pouco depois, o texto de Sófocles e a figura de Antígona tinham-se tornado já uma espécie de talismã para o espírito Europeu (STEINER, 2008, p. 21, grifo do autor).

Tendo em vista a assertiva de Steiner (2008), de que Antígona passou a ocupar um lugar privilegiado tanto do ponto de vista analítico quanto mimético, ou seja, filosófico e poético, cabe a seguinte pergunta: a que se devia tal predileções? Mais: o “que faz com que Antígona se repete e se atualize através dos anos” (GRANDI, 2015, p. 1)¹⁷. Essa segunda indagação é de Yamila Grandi, dramaturga argentina contemporânea que escreveu duas versões da tragédia de Sófocles, *Antígona ¡No!* (2003) e *Una Mujer Llamada Antígona* (2015), sendo que nesta última, a autora trata justamente da existência das diversas reescrituras do mito de Antígona nas cenas moderna e contemporânea, que se “repetem” como uma imagem que se multiplica e que se expande no tempo e no espaço.

De acordo com Grandi (2015), esse universo de reescrituras da *Antígona* abre espaço para que sejam projetadas diversas mulheres que empreendem a busca e o enterro de

¹⁷ “¿qué hace que Antígona se repita y actualice a través de los años?” (GRANDI, 2015, p. 1).

seus familiares, mulheres que amam e, fundamentalmente, mulheres que se atrevem a desafiar o poder dominante. É por conta disso que Antígona não aparece localizada em nenhum tempo histórico ou espaço definido, pelo contrário, não importa se ela aparece no presente, no passado ou se é deslocada para um futuro distópico. O caráter atemporal de Antígona reside nessa premissa: somos submetidos a olhá-la sobre os tempos e espaços.

Em *Una Mujer Llamada Antígona*, a protagonista se chama Anogitna (palavra Antígona ao contrário), uma imagem invertida da personagem em frente ao espelho. Tal imagem, além de refletir a personagem Antígona faz pensar nas múltiplas Antígonas refletidas em diversos tempos e espaços. Portanto, na medida em que constrói sua obra literária, Grandi (2015) questiona também o próprio fazer literário, uma vez que seu objetivo é tecer questionamentos sobre as diversas “repetições” de *Antígona* ao longo dos anos. Por conta disso, Anogitna é o reflexo e a repetição.

Na tentativa de busca por resposta, sobre existência e permanência do mito de Antígona na contemporaneidade, Grandi (2015) identifica que a própria história corroborou tal feito, como ocorre em seu próprio país, na Argentina, que além das obras já citadas de Yamila Grandi, há diversas outras reescrituras do mito da filha de Édipo que retratam um determinado período de ruptura histórica, como se pode observar em *Argia* (1824), de Juan Cruz Varela, *Antígona Vélez* (1965), de Leopoldo Marechal e *Antígona Furiosa* (1989), de Griselda Gambaro, *Antígona la Necia* (1998), de Valeria Foline, *Antígona 2040* (2018) de Alejandro Scotti, *Antígona te Cantas Las Cuarenta* (2018), de Luciana Martínez Bayón etc.

Na obra *O espaço da tragédia*, pensando na encenação das tragédias gregas nas cenas moderna e pós-moderna – podendo aqui ser expandida às reescrituras –, Motta (2011, p. xx) aponta que o lugar que ela ocupa é essencialmente histórico, na medida em que o texto grego “é estabelecido a partir de uma tentativa de articulação entre o texto antigo e a sociedade atual, a partir de valores ideológicos, sociais, culturais e artísticos específicos”. Mais adiante, o autor ressalta que a tragédia se transforma ao longo do tempo, posto que surgem novos debates, novas necessidades estéticas e, o mais importante, a tragédia se transforma na medida em que surgem novas questões sociais e políticas estritas. “É neste movimento de adequação do mito trágico aos problemas da sociedade atual que a tragédia grega se renova e permanece como uma constante fonte de reflexão sobre a representação teatral e sobre os grandes temas humanos e existenciais” (MOTTA, 2011, p. xx).

Portanto, um século marcado por incessantes conflitos internos e externos – atravessado por perseguições políticas, crise de valores morais e ideológicos, massacres, guerras, ditaduras militares, manifestações populares etc – é a justificativa plausível para se

pensar a retomada de um mito grego, sobretudo o de Antígona, já que esta personagem passa a ser, como já foi evidenciado, o símbolo ideal da resistência política frente aos horrores da sociedade contemporânea. Nesse contexto, marcado por profundas transformações sociais e políticas, Antígona irá encontrar o palco ideal para entrar em cena. Os horrores oriundos das guerras, as perseguições e mortes derivados das ditaduras militares, por exemplo, parecem ser o campo fértil para Antígona erguer-se violentamente e clamar por justiça.

Essas observações fazem pensar no caráter universal da tragédia *Antígona*, último ponto a ser destacado neste tópico. Para isso, pode-se ter por base as premissas de Jorge Andrade presentes em “Teatro não é palanque”, texto publicado na revista *Istoé*, em 19 de abril de 1978. Para o dramaturgo, “no momento em que Antígona gritou contra a opressão, há dois mil anos, ela gritou como personagem viva. Ficou dois mil anos no palco – e vai continuar” (ANDRADE *apud* AZEVEDO *et al.*, 2012, p. 117). Mais adiante, Jorge Andrade (*apud* AZEVEDO *et al.*, 2012, p. 117) ressalta que “não importa se os autores pertenciam, na época, a tal ou tal partido político. Eram dramaturgos, grandes poetas que registraram o homem no tempo e no espaço”.

Em concordância, na obra *A tragédia grega*, Lesky (2015), reportando-se aos versos 450-59 de *Antígona*, passagem na qual a filha de Édipo enfrenta os ditames promulgados por Creonte, afirma que surge desses versos um “conhecimento de validade intemporal, e de novo se faz dispensável qualquer palavra adicional para que percebamos como este protesto contra o Estado onipotente, que quer erigir-se em poder absoluto, até mesmo face à norma ética, parece dirigido à nossa época” (LESKY, 2015, p. 156). O autor de *Raízes do Brasil* também alertava sobre o caráter universalista de *Antígona*. Ao reportar-se à disparidade entre família e Estado, Holanda (1995, p. 270) afirma que “o conflito entre Antígona e Creonte é de todas as épocas e preserva-se sua veemência ainda em nossos dias”. *Antígona*, como obra aberta, ou “insepulta” “transporá a sua historicidade para uma universalidade carregada de futuro onde o sentido se manterá plurívoco e inesgotável. É, de resto, esta, a verdadeira dimensão do ‘clássico’. Antígona/*Antígona* recriar-se-ão em cada leitura, em cada representação” (FIALHO, 2016, p. 270).

Este caráter universalista da tragédia sofocliana, a que se referem os autores, pode ser observado em diversas reescrituras de *Antígona*. À vista disso, apenas em termos de elucidação, pode-se reportar a algumas reescrituras produzidas no Brasil, as quais estão moldadas por meio do conflito entre Antígona e Creonte.

Mesmo amarrada dos pés à cabeça e sendo chicoteada, Joana Antígona, de *Antígona no Bico do Papagaio* diz: “eu sou e vou ser eu a eternidade (*chicotada*) a eternidade

(*chicotada*) a eternidade em mim eternizada (*chicotada*) sou eterna” (MOURA, 1986, p. 17, grifos nosso). A voz eterna de Joana Antígona surge como uma denúncia social contra à opressão e às mortes do período da Ditadura Militar no Brasil (1964-1985) e, por conta disso, ela torna-se perigosa àqueles que mandam e que detêm o poder: “falam que tá no país inteiro, noticiário e tudo. O mundo todo conhecido ligado por satélite. Diz que ela... Antígona... virou lenda! (MOURA, 1986, p. 13). Mesmo com o corpo sendo mutilado, a voz eterna de Antígona surge ameaçadora: “quero gritar, mãe” (MOURA, 1986, p. 11), pois esse grito “ecoa no retorno do mundo: ecoa! Tenho direito de arrancar de minha garganta. Todo mundo tem direito de berrar!” (MOURA, 1986, p. 12).

Em *Cantares Para Nossas Antígonas*, o Coro canta não apenas a Antígona de Sófocles, mas todas aquelas Antígonas, de todas as partes, que se impõem à tirania:

CORO

[...]

Esta história canta Antígona.
 Todas as Antígonas, de todas as partes!
 Que de Antígonas ouvem-se os prantos
 Onde há tirania,
 e onde se impõe a prepotência,
 no vastíssimo império da exploração
 Do homem, e do seu trabalho,
 Por outros homens, desumanos.

Muitas Antígonas hão que chorar,
 Ao Sul, ao Norte, ao lado, além do horizonte... (FUSER, 2002, p. 12).

As Antígonas de que canta o Coro nesta peça de Fausto Fuser referem-se às mulheres brasileiras que foram perseguidas, torturadas e mortas durante a Ditadura Militar no Brasil. *Cantares Para Nossas Antígonas* canta Heleni Guariba, diretora teatral do Grupo de Teatro da Cidade, que foi presa em abril de 1970 e, no aparelho clandestino de repressão, “foi barbaramente torturada por três dias, ininterruptamente. Seu corpo nunca foi encontrado” (FUSER, 2002, p. 3). Canta Zuzu Angel, estilista brasileira que, após seu filho Sturt Angel Jones ter sido preso, torturado e assassinado, passou a lutar contra os opressores, exigindo o corpo do filho para enterrar. Zuzu Angel não pode enterrar seu filho, pois foi assassinada pelos militares em 14 de abril de 1974, “num simulacro de acidente automobilístico de credibilidade impossível” (FUSER, 2002, p. 5). *Cantares Para Nossas Antígonas* canta Maria Amélia de Almeida Telles, Janaína Telles, Criméia de Almeida, mulheres que foram torturadas na Ditadura Militar. Por fim, a reescritura de Fausto Fuser canta ainda as Antígonas brasileiras que ainda estão procurando seus parentes, e àqueles que estão morrendo sem encontrar seus entes queridos; como se pode observar na fala de Criméia, projetada em vídeo durante a peça:

(CENA DE VÍDEO, de Criméia)

[...] A dona (Circe) não sobreviveu a essa busca, né? Tem a mãe do Bronca também, José Alberto Bronca, hoje [2002] ela está com 98 anos. Ela busca, ela participa de todo evento, toda reunião, ela quer estar presente, quer saber do filho. E ela falou assim: a única coisa que eu quero é enterrar os restos mortais do meu filho. Ela está hoje com 98 anos e quando eu falo dessas mães, me emociono, porque elas estão morrendo, e é duro falar delas. Nossas Antígonas estão morrendo sem poder enterrar os seus irmãos e o governo não faz nada! (FUSER, 2002, p. 38).

E esta eterna veemência universal do mito da filha de Édipo está presente em *Pedreira das Almas*, representada por intermédio das personagens Mariana e Vasconcelos:

VASCONCELOS – Falamos linguagem diferente, minha senhora.

MARIANA – (*Desafiante.*) Felizmente.

VASCONCELOS – Não estou aqui para dar explicações. Sou representante da lei e da justiça e vim restabelecê-las.

MARIANA – Já conhecemos essa justiça e essas leis! Têm amargurado, no vale, vidas inteiras! Justiça e leis de partidos impostos! (ANDRADE, 1958, p. 39).

No “Prefácio” de *Maria das Almas*, Rodrigo Estramanho de Almeida também tece seus apontamentos a respeito do caráter universal da tragédia *Antígona*: “o que Sófocles contou é o mesmo que quero contar: os nossos dilemas, humanos em todos os tempos, cheio de amor, morte, ódio... Porque quase tudo é política e porque é muito difícil vivermos juntos!” (ALMEIDA, 2014, p. 10). Mas, é no “Epílogo” de *Maria das Almas* que a universalidade do conflito entre Antígona e Creonte pode ser clarificada com maior exatidão:

CORIFEU

Um erro leva a outro.

Um erro a outro leva.

Pro plebeu ou pro tirano

Seja lá qual for a Era (ALMEIDA, 2014, p. 79).

Ou por meio das falas dos Maestros, em *Antígona – O Nordeste Quer Falar*:

MAESTRO 1

[...]

Pois, em terra brasileira,
Antígona nasce de novo,
e se foi grega guerreira,
aqui, vai treinar o povo

[...]

MAESTRO 2

O povo é exigente

Em qualquer tempo ou lugar

Mesmo faminto, carente

Não se deixa sufocar (GONSIOROSKI, 2001, p. 3-4).

Ainda sobre universalidade de *Antígona*, é significativo mencionar a peça *Uma Viagem Pelos Mundos de Antígona* (2015), de Calixto Inhamuns. Assim como traz o título, os mundos de Antígonas estão configurados e representados em épocas distintas, já que a obra versa sobre três histórias, justamente para mostrar a atualidade e universalidade da tragédia grega. Se levarmos em consideração a fala de Creonte –

CREONTE: Esta é a minha decisão. Guardas! (Muda. Volta como narrador [...])
Senhores, assim, como agiu Creonte, em todos os tempos agem as tiranias. As duas [Antígona e Ismênia] foram presas de acordo com a vontade do poder e ficaram vigiadas, o tempo todo, como prisioneiras. [...] Afinal, todos os poderosos se julgam infalíveis e senhores da vida e do destino de todos (INHAMUNS, 2015, p. 20).

– a universalidade proposta por Inhamuns surge por meio do metateatro. Depois de Creonte condenar as irmãs Antígona e Ismênia, o ator que interpretava o rei tirano transmuta-se em narrador, quebrando a ilusão cênica, e afirma que assim como agiu o grego Creonte, “em todos os tempos agem as tiranias. As duas foram presas de acordo com a vontade do poder e ficaram de vigília o tempo todo. [...] Afinal, todos os poderosos se julgam infalíveis e senhores da vida e do destino de todos” (INHAMUNS, 2015, p. 20).

Caso análogo é o que ocorre em *O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e Outras Poéticas do Amor*, onde a universalidade de Antígona e Creonte surge em diversos momentos, sempre em metateatro. Acentuo um evento do Prólogo da peça, no qual aparece a Atriz encarregada de dar voz não apenas à personagem Antígona grega, mas também às outras tantas Antígonas que se opõem à tirania: “– A voz de Antígona canta em mim./ E não sou uma, apenas, somos tantas/ vozes que passam sobre o tempo/ chamando os mortos-vivos,/ os vencidos,/ para cantar da história sua afoita cantiga” (LINHARES, 2017, p. 3).

3.2 Catálogo dos nossos mortos: rastros de Antígona no Brasil (1914-2019)

No Brasil, especialmente, o mito que gira em torno da filha de Édipo foi revisitado, tanto quanto sabemos, nas seguintes obras dramáticas: *Antígona* (1916), de Carlos Maul; três versões de *Pedreira das Almas*, publicadas, respectivamente em 1958, 1960 e 1970, e *As Confrarias* (1960) de Jorge Andrade; *Antigone América* (1962), de Carlos Henrique Escobar; *Aldeia Antígona* (inédito – 1982), de Fernando Popoff; *Antígona no Bico do Papagaio* (inédito – 1986), de Gilson Moura; *Romanceiro de Antígona: Poema Dramático* (1995), de Humberto Haydt de Souza Mello; *Antígona Tropical – Fragmentos de Nãos* (inédito – 1996), de Reinaldo Maia; *Antígona – O Nordeste Quer Falar* (inédito – 2001), de

Gisa Gonsioroski; *Cantares Para Nossas Antígonas* (inédito – 2002), de Fausto Fuser; *A Tragédia de Ismene, Princesa de Tebas* (2006), de Pedro de Senna; *Antígona: Reduzida e Ampliada* (2007), de Sueli Araujo; *Milagre Brasileiro* (inédito – 2010), de Márcio Marciano; *A Arte de Enterrar Seus Mortos* (2011), de Ronaldo Ventura; *Antígona Creonte* (inédito – 2011), de Antonio Guedes e Fátima Saadi; *Doce Ismênia* (inédito – 2011), de Rita Clemente; *Antígona Recortada – Contos que Cantam Sobre Pausopássaros* (inédito – 2012), de Claudia Schapira; *Antígona 2084* (inédito – 2013), de José Rubens Siqueira; *Klássico (Com K)* (2013), de Éder Rodrigues, Didi Villela, Fernando Oliveira, Flávia Almeida e Marina Viana; *Maria das Almas* (2014), de Rodrigo Estramanho de Almeida; *Antígona* (inédito – 2014), de Alex Calheiros e Bárbara Figueiras; *Uma Viagem Pelos Mundos de Antígona* (inédito – 2015), de Calixto de Inhamuns; *Antígona Fashion, Entre o Céu e a Terra* (inédito – 2016), de Ricardo Andrade Vassílievitch; *Anti-Antígona* (inédito – 2016), de Paulo Rocha; *O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e Outras Poéticas do Amor* (inédito – 2017), de Ângela Linhares; *Antígona EnTerra* (inédito – 2017), criação coletiva do Núcleo de Pesquisa M4; *Nossos Mortos* (inédito – 2017), criação coletiva do grupo Teatro Máquina; *Pés Descalços Não Fazem Barulho* (inédito – 2018), criação coletiva da Cia Os Satyros; *Mansa* (inédito – 2018), de André Felipe; *Antígona: Poema Dramático* (2018), de Carlos Nejar; *Antígona & Agora* (inédito – 2019), de Adão Vieira de Faria, Bárbara Ayona e Liana Coelho.

Faz-se necessário ressaltar que algumas das reescrituras brasileiras do mito de Antígona não possuem o texto dramático, como é o caso de *Antígona BR*, de Jessé Oliveira, cuja obra integra uma trilogia composta por *Hamlet Sincrético* e *Ori Orestia*. Em *Antígona BR* – peça que apresenta diversas associações de personagens da tragédia sofocliana com figuras da cultura afro-brasileira, Antígona–Iansã, Tirésias–Orumiláia, Ismenia–Obá, Creonte–Xapanã, Hemom–Oxumaré – o autor privilegia o “espetáculo teatral” em detrimento do “texto teatral”. No entanto, por mais que não se tenha o texto dramático, há uma riquíssima versão de *Antígona* que privilegia a encenação, tornando assim um outro campo para os estudos da recepção da tragédia *Antígona* em terras brasileiras. Nesse contexto de obras que não possuem o texto dramático, destacam-se ainda *Antígona – Ritos de Paixão e Morte* (1990), criação coletiva do Ói Nós Aqui Traveis; *Olhos Vermelhos – Um Tributo a Antígona* (2003), criação coletiva do Pia Fraus e *RockAntygona* (2010), de Guilherme Leme.

Além disso, o Brasil possui seis poemas que versam sobre o mito da filha de Édipo, a saber: *Antígona* (1916), de Olavo Bilac; *Alma Piedosa* (1918)¹⁸, de Castro Menezes;

¹⁸ Publicado em *Revista Cruz e Souza*, em 1918. Mas, Castro Menezes publica o poema em um segundo momento, em 1922, e altera o título para *Jardim de Heloisa*. Optou-se, aqui, pelo título da primeira publicação.

Antígona Lamentada (1948), de José Laurenio de Melo; *Édipo e Antígona* (1955), de Gilberto Amado; *Antígona* (2006) de Cláudio Fonseca; *Antígona* (inédito – 2018), de Révia Herculano. Na prosa, destacam-se: *Poemas Para Mim Mesmo*¹⁹ (1914), de Brenno Arruda; *Ópera dos Mortos* (1967), de Autran Dourado; *Matintresh O Mito de Matinta Perera. Antígona exAmazônica* (2002), de Salomão Larêdo; e *Nossos Ossos* (2013), de Marcelino Freire. Por fim, nas artes plásticas, o Brasil possui a escultura *Antígona* (1978), de Francisco Brennand.

Tendo em vista a quantidade de rastros de Antígona no Brasil, faz-se necessário tratar de algumas dessas reescrituras, o que se poderá observar nos capítulos seguintes, a partir das peças *Pedreira das Almas* e *O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e Outras Poéticas*. A escolha dessas peças justifica-se pelo fato de os autores trazerem Antígona para o primeiro plano e por tecerem denúncias sociais contra a opressão e a repressão social. Além disso, justifica-se também o fato de que as obras selecionadas apresentarem o duplo contexto; o contexto de escrita e o contexto no qual a ação decorre: escrita em 1957, *Pedreira das Almas* está ambientada durante a Revolta Liberal de 1842; *O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e Outras Poéticas do Amor* foi escrita em 2017, mas tem como pano de fundo o massacre ocorrido no Caldeirão de Santa Cruz do Deserto, na década de 1930. Ou seja, ambas as peças selecionadas para a análise estão inseridas em um contexto de ruptura histórica.

Entretanto, é importante ressaltar que o deslocamento a um determinado período histórico brasileiro não surge como uma espécie de saudosismo, mas sim como um resgate da memória de povos massacrados por regimes opressores. Nesse sentido de resgate da memória, pode-se voltar às contribuições de Oliveira (2014, p. 36), cujo autor afirma que, ao resgatar o passado, deve-se colocá-lo “dentro de nosso presente. Nosso futuro estará concluído ou estará projetado na medida em que tivermos capacidade de resgatar a luta pela qual muitos homens, mulheres e crianças deste país morreram, deram suas vidas e seus ideais”.

De fato, a consolidação do Brasil em relação às produções dramáticas de temática e inspiração greco-romanas, “por meio de obras que se tornaram emblemáticas tanto na eficaz absorção do clássico quanto de engenhosas formas de adaptação do antigo aos palcos modernos” (NUÑEZ, 2015, p. 40), só ocorreu a partir da década de 1950²⁰. Mas, no que diz respeito aos rastros de Antígona no Brasil – e antes de analisar *Pedreira das Almas* e *O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e Outras Poéticas do Amor* – faz-se necessário reportar

¹⁹ Publicado no jornal *Gazeta de Notícias*, no dia 30 de agosto de 1914.

²⁰ Guilherme Figueiredo e Carlos Henrique Escobar foram os dramaturgos que mais produziram peças de temas clássicos no Brasil. O primeiro reescreveu mitos de temas cômicos: *Greve Geral* (1948), *A Raposa e as Uvas* (1952), *Um Deus dormiu lá em Casa* (1957), *A Muito Curiosa História da Virtuosa Matrona de Éfeso* (1958) etc. O segundo reescreveu mitos de temas trágicos, como se pode observar em *Antígona América* (1962), *Ramon Filoteto Americano* (1977), *Ana Clitemnestra* (1986), *José Medeia (Medeia Masculina)* (1998) etc.

ao início do século XX e tecer alguns apontamentos acerca da primeira reescritura do mito de Antígona na dramaturgia brasileira, a qual está localizada no início do século XX.

3.3 *Antígona*, de Carlos Maul: primeiro rastro de Antígona na dramaturgia brasileira

De fato, a primeira reescritura do mito de Antígona no Brasil, até onde se sabe, está datada no ano de 1914, trata-se de *Poemas Para Mim Mesmo*, de Brenno Arruda, a qual foi publicada no jornal *Gazeta de Notícias*. Esta obra, que está dividida em duas partes, não muito extensas (“Canção romântica a uns olhos verdes” e “As tuas mãos de seda e luar”) é uma narrativa poética, já que apresenta um hibridismo dos gêneros prosa e poesia. No campo da poesia, por sua vez, Olavo Bilac escreve, em 1916, o poema intitulado *Antígona*.

No entanto, a primeira obra dramática brasileira que versa sobre o mito da filha de Édipo no Brasil é a tragédia *Antígona*, do poeta, dramaturgo e jornalista petropolitano Carlos Maul (1887-1974). Esse autor, ao longo de sua trajetória nas letras, escreveu mais de 60 livros, dentre os quais, podemos mencionar: *Estro* (poema – 1910); *Canto Primavera* (poema – 1913); *Ankises* (teatro – 1913) *A Marcha dos Gigantes* (poema – 1915); *Antígona* (teatro – 1916); *Poemas Antigos e Modernos* (poema – 1935); *Tábua da Salvação* (teatro – 1925) etc.

A *Antígona* de Carlos Maul foi encenada ao ar livre no Campo de Sant’Anna, no que se convencionou chamar de Teatro da Natureza. Este teatro “funcionou no centro do parque da Praça da República, num anfiteatro que evocava as arenas de Nîmes e as de Orange, para a exibição de peças trágicas, extraídas da literatura dramática dos clássicos gregos” (MAUL, 1949, p. 5-6). A *Antígona* de Maul está datada no ano de 1916, período no qual o Brasil se encaminhava rumo à moderna literatura, que culminou na Semana de Arte Moderna, em 1922.

Embora seja pouco conhecida, lida pelo grande público ou estudada por pesquisadores, esta peça tem, no entanto, o mérito de ter sido a primeira em que Antígona apareceu no teatro brasileiro. Já o esquecimento, justifica-se por várias razões. A primeira diz respeito ao ano da publicação de sua *Antígona*, que ocorreu tardiamente, só em 1949 (figura 7) e, infelizmente, não houve reedições – o que fez com que seu livro não circulasse entre os leitores. Por outro lado, o período em que esta peça ficou em cartaz foi curto (teve apenas três apresentações) e, antes de mais, a questão climática dificultava as encenações ao ar livre.

De fato, em diversos momentos, por conta da chuva, as representações tiveram que ser remarcadas. Assim, na edição nº 69 do *Jornal de Teatro & Sport* (1916, p. 6), afirma-se que “os caprichos da natureza têm impedido o regular funcionamento do Teatro da Natureza”. Na edição seguinte, o jornal noticia que “somente depois que retiraram do cartaz a

‘Antígona’, deixou de chover” (JORNAL DE THEATRO & SPORT, 1916, p. 7). Na edição nº 74, tem-se a seguinte notícia: “somente hoje, se o tempo permitir, recomeçarão os espetáculos do Theatro da Natureza” (JORNAL DE THEATRO & SPORT, 1916, p. 4). Por fim, na edição nº 77, o *Jornal de Theatro & Sport* (1916, p. 4) ressalta, com certa ironia, que “mal se anuncia um espetáculo no Theatro da Natureza, eis que o tempo muda, a chuva desaba, obrigando a imediata transferencia” dos espetáculos.

No “Prefácio” de *Antígona*, Maul (1949) destaca o fator econômico e político da época, pois os governantes não se empenharam em investir na arte teatral brasileira. De acordo com o dramaturgo, a recepção das peças encenadas ao ar livre na Praça da República foi recebida pela população com grande sucesso, já que o público ficou entusiasmado com a novidade da qual o Teatro da Natureza se propusera realizar, sobretudo seu caráter inovador na cena teatral. Se não houve a continuidade no esforço para que se estabelecessem temporadas em periodicidades, “deve-se à falta de cuidados maiores dos que se entregavam à exploração do teatro como indústria lucrativa e não mostravam interesse maior no capítulo da educação, que este compete aos governos” (MAUL, 1949, p. 6). A fala de Carlos Maul – principalmente o fato de que sua *Antígona* não ficou periodicamente em cartaz – é pertinente, pois possibilita pensar na curta duração do Teatro da Natureza no Brasil. Sem dúvida, são esses os fatores que fizeram com que sua obra permanecesse esquecida durante décadas.

Portanto, como bem pontua Mariza Lira, em texto publicado no *Jornal do Brasil*, em 12 de julho de 1954, não se pode afirmar que a ideia do Teatro da Natureza tenha sido um fracasso por conta do não entendimento do público acerca das encenações ao ar livre. A autora reconhece, pelo contrário, que o fracasso estava ligado ao contexto social e político externo ao Brasil, pois em 1916 estávamos atravessando os assombros da Primeira Guerra Mundial, e talvez fosse esta a causa determinante de não ter ido além de um empreendimento magnífico.

A proposta do Teatro da Natureza foi recebida com entusiasmo não apenas pelo público, mas também pelos principais jornais da época, que se preocuparam em o noticiar positivamente, sempre ressaltando o seu caráter inovador ao teatro brasileiro. Além disso, antes das estreias dos espetáculos, os jornalistas passaram a informar o público, de forma periódica, sobre as peças que seriam encenadas, sobretudo as tragédias inspiradas na tradição clássica. Isso porque as tragédias gregas eram desconhecidas pela maioria dos espectadores brasileiros, e os resumos eram uma forma de instigá-los acerca dos enredos trágicos.

No dia 22 de janeiro de 1916, o jornal *O Paiz* publica a seguinte notícia, o que comprova o entusiasmo da proposta do Teatro da Natureza:

É possível prever o que será o espetáculo de hoje no Campo de Sant'Anna? A tentativa é grandiosa. As despesas foram formidáveis. [...] No Theatro da Natureza trabalham cerca de quatrocentas pessoas, ha cem coristas, oitenta professores de orchestra. Os artistas são os de mais fama e Italia Fausta surgirá ao nosso publico como a grande trágica que é. O publico espera ancioso este grande acontecimento de arte. Cremos que o publico receberá uma intensa emoção, sabendo corresponder á tentativa grandiosa (O PAIZ, 1916, p. 2).

A comprovação do sucesso do Teatro da Natureza no Brasil veio, de fato, por parte do público após assistir a tragédia *Orestes*, de Coelho de Carvalho, espetáculo de estreia, como se pode observar em texto publicado na coluna “Artes e Artistas”, do jornal *O Paiz*:

O exito fenomenal alcançado hontem pela primeira representação da tragedia grega, de Eschylo, *Orestes*, foi a victoria definitiva do theatro da Natureza, entre nós. [...] A expectativa do publico foi satisfeita com brilho, podendo considerar-se a inauguração dos espetaculos ao ar livre, no campo de Sant'Anna, como uma das mais ruidosas victorias artisticas dos ultimos tempo, no Brazil (O PAIZ, 1916, p. 5).

O Teatro da Natureza no Brasil, antes de mais um processo que se quis inovador na contextualização da representação teatral, foi uma iniciativa do ator português Alexandre de Azevedo, que em 1911, em Lisboa, experienciou encenações ao ar livre no Jardim da Estrela²¹. Já no Brasil, em 1913, com a Companhia Adelina Abranches, e em entrevista concedida ao *Diário da Tarde*, ao ser indagado sobre a possibilidade de criar um Teatro da Natureza no Brasil, Alexandre de Azevedo responde com entusiasmo; seu propósito inicial era de caráter patriótico. Seu intuito, portanto, era o de mostrar ao público os episódios históricos do Brasil, como por exemplo, O Grito do Ipiranga, A Guerra do Paraguai e A Proclamação da República. Mais adiante, Azevedo (1913, p. 3) afirma que, desde que chegou no Brasil,

[...] não penso noutra cousa! E tanto, que mandei vir os scenarios. É idéa minha dar ao povo do Rio o theatro classico grego. O theatro biblico. E principalmente crear o theatro patriótico brasileiro, como a mais bella forma de levantar no espírito popular o amor pela pátria e pelas suas brilhantes tradições.

Mas, o ator português não deixa de apontar a dificuldade que encontrou para a criação do teatro ao ar livre, que na época, em 1913, ainda não passava de uma proposição:

[...] sinceramente lamento que tal caso se dê, porque bastava que ele tivesse no Rio o sucesso de Lisboa, para que todos se convencessem de que tal facto seria acontecimento artístico. [...] Também em minha terra se fez campanha contra essa iniciativa. Mas ali estava eu em minha pátria. Porém, depois de uma luta enorme consegui com que o proprio município se interessasse pelo assumpto a tal ponto, que

²¹ O que se pode comprovar a partir da entrevista do ator português concedida ao *Diário da Tarde*, no dia 09 de setembro de 1913: “Fui eu o creador desse theatro, em Portugal, com grande exito. Foi no soberbo jardim da Estrela, nas noites do verão de 1911, que representámos “Orestes”, de Eschilo, a “Salamites”, “Merlin e Viviana”, arranjos de escritores portugueses, “Palernos” [Paternón] de Virgilio. Por ultimo representámos do theatro regional italiano. “A Cavalaria Rusticana” e “Os Palhaços” (AZEVEDO, 1913, p. 3).

contra mil contrariedades e tropeços triumphou o teatro da natureza. Mas volto ao Brasil e como sou teimoso, espero vencer (AZEVEDO, 1913, p. 3).

Alexandre de Azevedo voltou ao Brasil e, em 1916, empenhou-se em levar a diante o seu projeto inicial. Essa a razão por que Carlos Maul (1949, p. 3) dedica sua versão de *Antígona* ao ator português, “o criador do ‘Teatro da Natureza’ e a quem devo o convite para escrever esta tragédia”. As encenações ao ar livre funcionaram no centro da Praça da República, no Rio de Janeiro, num anfiteatro criado para exibição de peças trágicas inspiradas em mitos gregos, semelhante ao que já ocorria em diversos países da Europa.

Já no início do século XX²², o mesmo modelo de teatro europeu realizava suas encenações em “ruínas” antigas, como por exemplo, a marcante a encenação de *Fedra* (figuras 1 e 2), de Gabriele D’Annunzio, no Palatino, em Roma (1923). Sobre este fato, o jornal *Fon-Fon!* publicou uma notícia de suma importância, pois deixa transparecer a configuração das encenações ao ar livre na Europa: “em antigas arenas semidestruídas pelos séculos, já realizaram representações das tragédias de Eurípides e Sophocles” (FON-FON!, 1923, p. 54). Logo em seguinte, este jornal ressalta: “agora, em Roma, acabam de dar ao publico na ruínia do monte Palatino, onde outrora foi a residência dos Cesares, os actos fortes de “*Phedra*” de Gabriel D’Annunzio” (FON-FON!, 1923, p. 54).

²² “Segundo Sheldon Cheney, havia, no início do século XX, um ressurgimento do teatro ao ar livre tão expressivo que se poderia considerá-lo um ‘movimento’. Cheney estuda os teatros grego e romano antigos, o teatro religioso medieval, e relaciona ‘o passado histórico do teatro ao ar livre com seu notável renascimento’. Para o autor, esse renascimento teria aparecido espontaneamente como correção a uma vida artificial e como protesto contra a super-sofisticação das salas de espetáculo. Teria aparecido não como uma recuperação arqueológica, mas para atender a então latente necessidade de uma estrutura ao ar livre. Cheney considera que sempre o teatro mais simples, mais genuíno e mais voltado para a vida do povo apresentou-se ao livre: dois grandes períodos se destacam na literatura dramática, quando se realizavam as produções a céu aberto – a antiguidade clássica e a era elisabetana. O movimento, portanto, fenômeno de amplitude mundial inspirado no espírito da Grécia antiga e da Inglaterra de Shakespeare, seria certamente o terceiro grande período da produção dramática ao ar livre” (METZLER, 2006, p. 3).

Figura 1 – “A Fedra” de D’Annunzio no Palatino. Vê-se Gabriellino D’Annunzio filho do poeta no papel de “Hipólito”.



Fonte: Fon-Fon!, 20 de janeiro de 1913. Acervo Biblioteca Nacional

Figura 2 – A “Fedra” no Estádio de Domiciano. Uma das principais cenas e a multidão de espectadores.



Fonte: Fon-Fon!, 20 de janeiro de 1923. Acervo Biblioteca Nacional.

No caso do Brasil, não foi essa configuração de teatro ao ar livre que predominou, mas sim um espaço que valorizava a natureza exuberante (figuras 3, 4 e 5): as encenações ocorriam concomitantemente com os cantos dos pássaros e com a presença das cotias. Em texto publicado no jornal *Fon-Fon!* (1916, p. 7), afirma-se que o Brasil não tinha “ruínas antigas, veneráveis e verdadeiras, para nelas assistirmos às scenas gregas. Fizemos no campo de Sant’Anna porticos e columnatas dóricas fingidas, defronte archibancadas de madeira, tudo de rudeza e simplicidade”.

Afirmção semelhante traz jornal *O Paiz*, ressaltando o caráter da construção do Teatro da Natureza no Campo de Sant’Anna por falta de ruínas antigas:

Essa idéa de reconstituição de representações antigas [...] foi recebida com exito na França. Aproveitaram-se para isso como em Nimes e em Beziers as arenas de construcção romana. [...] O successo dessas reconstituições dispendisiosas foi tão grande, que á falta de ruínas antigas multiplicaram-se nos jardins os theatros chamados de verdura. Graças a eles tivemos, como o ressurgimento dos clássicos nas adaptações modernas até então não tentado. [...] Paris, sem arenas, fez o seu theatre ao ar livre no Bois de Bologne. E depois de Paris, não ha grande centro que não tenha tentado taes espectaculos (O PAIZ, 1916, p. 2).

A inauguração do Teatro da Natureza, no Brasil, teve como peça de estreia a tragédia *Orestes* (figura 6), do escritor português Coelho de Carvalho, que estava marcada para entrar em cena no dia 22 de janeiro de 1916. No entanto, devido a tarde chuvosa que ameaçava prolongar-se até à noite, a peça foi remarcada para o dia seguinte. De acordo com a crítica jornalística, este *Orestes* foi recebido com um sucesso estrondoso, na medida em que o público ficou entusiasmado com a encenação, sobretudo com a atuação de Itália Fausta²³, que interpretava Electra, e de Alexandre de Azevedo, que deu vida ao matricida Orestes.

A tragédia *Orestes* foi reduzida a uma única récita²⁴; a segunda trouxe à cena duas peças de outra natureza – *Cavalleria Rusticana*, drama de Lopes Teixeira a partir da ópera de Mascagni; e *Bodas de Lia*, drama em um ato de Pedroso Rodrigues. Já a terceira, foi a tão esperada e aclamadíssima tragédia *Antígona* (figuras 8 e 9), de Carlos Maul, que estreou em 11 de fevereiro de 1916, com a atuação de Itália Fausta. No que diz respeito à dramaturgia,

²³ Em termos biográficos, “são muitos os mistérios que ainda envolvem a figura de Itália Fausta. O primeiro deles é a sua nacionalidade. Ao que tudo indica Itália Fausta ou Itália Fausta Polloni – as duas variantes de seu nome constam em sua documentação – nasceu na Itália por volta de 1880. Teria vindo para São Paulo no final da infância ou início da adolescência e na cidade logo se projetou no teatro amador italiano, com participações que a tornaram famosa nas sociedades dramáticas. Em 1916 foi convidada a ingressar na Companhia Lucinda Simões-Cristiano de Souza, atores portugueses que construíram sólidas carreiras no Brasil e que estavam em temporada em São Paulo. Em excursão pelo país com a companhia, de Porto Alegre a Belém, iniciou sua trajetória profissional” (BRANDÃO, 2012, p. 462).

²⁴ No dia 5 de março de 1916, o jornal *Correio da Manhã* (apud METZLER, 2006) faz um balancete dos números de récitas apresentadas no Teatro da Natureza, as quais estão distribuídas da seguinte forma: *Orestes* (duas récitas), *Antígona* (três récitas), *Cavalleria Rusticana* (três récitas) e *Bodas de Lia* (quatro récitas).

este foi o início do fascínio pela filha de Édipo Brasil. Sobre essa questão, o jornal *O Paiz* publica a seguinte nota: “é a primeira vez que a obra de Sophoklés é transportada para nossa língua, e em versos rimados, trabalhados por um dos melhores poetas modernos, conhecedor de todos os segredos do rythmo” (FILHO, 1916, p. 8).

O elenco da *Antígona* de Carlos Maul foi formado por Itália Fausta (Antígona), Ema de Souza (Ismênia), Apolonia Pinto (Eurídice), Ferreira de Souza (Creonte), João Barbosa Dey Burns (Cofireu), Alexandre de Azevedo (Hêmon), Jorge Alberto (Tirésias), Mario Arozo (Guarda) Pedro Augusto (Mensageiro) e F. Arouca (Escravo). A direção geral da montagem ficou a cargo de Alexandre de Azevedo, Luiz Moreira dirigiu a música do espetáculo, Francisco Nunes encarregou-se do Coro e Jayme Silva da cenografia.

É importante ressaltar que a *Antígona* de Maul teve uma segunda montagem, em 1918, no Teatro do Recreio (figura 10). Na ocasião, a peça foi escolhida para comemorar o 1º Aniversário da Companhia Dramática Nacional e, em ambas as montagens, Itália Fausta interpretou a personagem Antígona. Acerca da montagem de *Antígona* no Recreio, o jornal *Palcos e Telas* (1918, p. 3) pontua que o cenário grandioso da primeira montagem praticamente foi mantido e, por mais que “a estreiteza da scena, a ausencia da orchestra numerosa, e da grande massa coral, reduzissem em seu desfavor”, esta segunda montagem também obteve um grande sucesso.

Desde sua primeira representação, a *Antígona* de Sófocles cativou um novo público pelo fascínio da sua protagonista. E não poderia ser diferente com Carlos Maul, que se deixou seduzir pela filha de Édipo. Em entrevista concedida ao jornal *O Paiz*, o autor reconhece que a tragédia grega “é uma das maravilhas da literatura hellenica. Em *Antigone* a desventurada filha de Édipo, palpitam todos os amores humanos, de um modo tão veemente, que a divinizam” (MAUL, 1916, p. 4).

Mais adiante, afirma o dramaturgo: “o internecedor perfume de belleza pura e a violencia da acção dramatica levaram-me [...] a interpretar em versos portuguezes as scenas do theatro grego sophokleana. Das obras perfectas do theatro grego, *Antigone* é, a meu ver, a mais perfeita” (MAUL, 1916, p. 4) e, por mais que a *Antígona* de Sófocles tenha mais de dois mil anos de existência, “a sua belleza maravilhosa ainda conserva todas as qualidades de fascinação sobre o espírito moderno” (MAUL, 1916, p. 4).

Figura 3 – Praça da República, no Rio de Janeiro: local escolhido para a construção do Teatro da Natureza no Brasil.



Fonte: *Carreta*, 20 de janeiro de 1916, p. 10. Acervo Biblioteca Nacional

Figura 4 – O Teatro da Natureza na Praça da República.



Fonte: *Carreta*, 20 de janeiro de 1916, p. 11. Acervo Biblioteca Nacional.

Figura 5 – Aspectos do palco e da plateia do Teatro da Natureza.



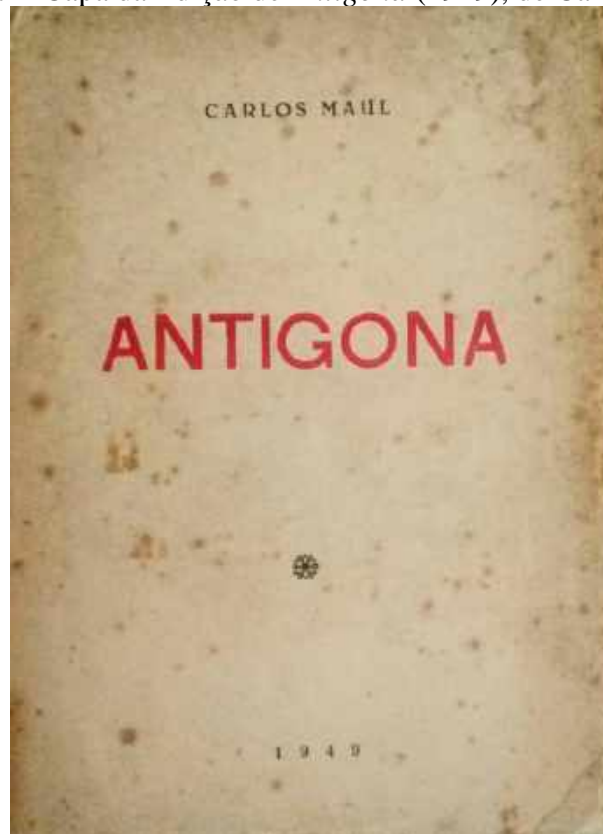
Fonte: *Carreta*, 29 de janeiro de 1916. Acervo Biblioteca Nacional.

Figura 6 – Aspectos do palco e da plateia, durante a encenação de *Orestes*, de Coelho de Carvalho, no Teatro da Natureza.



Fonte: *Fon-Fon!*, 20 de janeiro de 1916, p. 21. Acervo Biblioteca Nacional.

Figura 7 – Capa da Edição de *Antígona* (1949), de Carlos Maul.



Fonte: Acervo do autor.

Figura 8 – Divulgação da estreia de *Antígona*, de Carlos Maul.

THEATRO DA NATUREZA

Iniciativa de Alexandre Azevedo — Direcção de Christiano de Souza
— Administração do Cyclo Theatral, sob a gerencia de Luiz Gallardo

HOJE — Sexta-feira, 11 de fevereiro — HOJE
TERCEIRA RECITA DE ASSIGNATURA

1ª representação da imponente tragedia grega, em tres actos, em verso, adap-
tação do poeta Carlos Maul, sobre os motivos de Sophocles

A N T I G O N A

Peça de grande espectáculo, ornada de côros, com musica coordenado sobre
motivos classicos pelos maestros ASSIS PACHECO e LUIZ MOREIRA.

Distribuição — Antígona, ITALIA FAUSTA; Hemon, ALEXANDRE
AZEVEDO; Creon, Ferreira de Souza; Ismenia, Emma de Souza; Eu-
rydice, Apollonia Pinto; Corypheu, João Barbosa; Teresia, Jorge Al-
berto; O mensageiro, Pedro Augusto; Um guarda, Mario Arozo; O escravo,
Arouca.

Velhos thebanos, rhapsodos, portadores de amphoras, symbolos da treva,
homens e mulheres do povo, guardas reacs, soldados, etc.

A acção passa-se em Thebas, diante do palacio real

Encenação de ALEXANDRE AZEVEDO — Direcção musical de LUIZ MO-
REIRA—Maestro de côros, FRANCISCO NUNES—Scenarios de JAYME SILVA.

A montagem é feita com o maior rigor de reconstituição e propriedade. Des-
lumbrante aparato scenico! — Grande corpo de côros — Grande orchestra—Nu-
merosa comparsaria!

Preços e condições de entrada, os do costume.

Fonte: *O Paiz*, 12 de fevereiro de 1916, p. 5. Acervo Biblioteca Nacional.

Figura 9 – Itália Fausta em cena na *Antígona*, de Carlos Maul.



Fonte: *O Malho*, 07 de fevereiro de 1918. Acervo Biblioteca Nacional.

Figura 10 – Cena da segunda montagem de *Antígona*, de Carlos Maul, no Teatro do Recreio (1918).



Fonte: *Palcos e Telas*, 21 de março de 1918, p. 4. Acervo Biblioteca Nacional.

Quanto à configuração da *Antígona* de Carlos Maul e sua intrínseca relação com o mito da filha de Édipo, faz-se necessário tecer alguns apontamentos. Antes de mais, essa primeira reescritura dramática brasileira do mito de Antígona não aparece em sintonia com o que já foi estabelecido no primeiro tópico deste capítulo, sobre o fato dessa personagem grega surgir na reescrituras como uma figura de resistência política. Evidentemente que a própria retomada do mito clássico possibilita tecer uma aproximação com essa assertiva, mas não é essa a questão que permite olhar a *Antígona* de Carlos Maul – por mais que a peça tenha sido escrita em 1916, período marcado pelos assombros da Primeira Guerra Mundial.

Para que se possa compreender toda a conjuntura que envolve esta primeira reescritura dramática brasileira do mito de Antígona, é indispensável, inicialmente, considerar seu contexto de escrita. De acordo com os arquivos jornalísticos da época, Maul escreve sua versão do mito especialmente para o Teatro da Natureza, a pedido de Alexandre de Azevedo, que tinha, por sua vez, o objetivo de apresentar ao público o talento da atriz Itália Fausta. Os seus motivos, muito mais que questões políticas, são, portanto, de natureza cultural.

Em “Relembrando o Theatro da Natureza”, texto publicado no jornal *O Malho*, o dramaturgo afirma que o ator Alexandre de Azevedo, na época diretor do Teatro da Natureza, pediu-lhe “uma tragédia grega em que houvesse um papel feminino a explorar, um centro em que Itália Fausta pudesse pôr em evidencia todas as pautas do seu gênio” (MAUL, 1937, p. 3). Objetivo este que reconhecia o mérito da atriz, porque o jornal *O Paiz*, antes da estreia da *Antígona* de Carlos Maul, atribuiu o sucesso do Teatro da Natureza à atuação de Itália Fausta, já consagrada na encenação de *Orestes*: “uma das maiores figuras do theatro portuguez, e o papel de Antígona que foi especialmente adaptado para ella, vai dar-lhe mais uma ocasião de obter um ruidoso successo no Theatro da Natureza” (O PAIZ, 1916, p. 3).

Já após a estreia de *Antígona*, *O Paiz* (1916, p. 5) volta a lhe reverenciar a atuação: “de facto, Itália Fausta, a grande tragica brasileira, tem em Antígona uma das suas maiores coroas de gloria”. Semelhante opinião também foi compartilhada por Oscar Guanabarino no jornal *O Paiz*, ao reconhecer que “a talentosa e grande atriz Italia Fausta collocou-se em plano destacado e superior a todos” (GUANABARINO, 1916, p. 5).

Isto posto, muito além das questões políticas que o texto dramático possa suscitar, o objetivo primordial de Carlos Maul foi o de evidenciar uma personagem feminina, a qual pudesse, por sua vez, valorizar todo o talento de uma atriz. Tanto que o dramaturgo brasileiro – para enaltecer o talento de Itália Fausta – utiliza em sua obra diversos processo de transmotivação, isto é, motivos novos e inexistentes na versão anterior. Para Carlos Maul, sua versão do mito da filha de Édipo configura-se por meio de motivos a partir de Sófocles.

Dentre os processos de transmotivação utilizados por Maul, destaca-se o encontro das personagens Antígona e Hêmon – motivo este que não está presente na tragédia grega.

HEMON

A vida, tu a terás. Terás a liberdade

Fugiremos para longe da cidade.

ANTÍGONA

E meu irmão? Não vês que por êle padeço?

Dores cuéis demais, que, certo, eu não mereço?

HEMON

Se a morte te levar eu morrerei contente.

ANTÍGONA

Não fugirei. O nobre sacrifício

De sepultar o amado Polinício

Hei de levá-lo ao fim.

HEMON

Cumprem-se então as leis?

ANTÍGONA

Junto de Polinício

Quero morrer!

(*pausa*)

Infelizmente irmão! Ó meu unico bem!

HEMON

Vem comigo, Antígona,

O meu amor te aguarda!

ANTÍGONA

Buscarei meu irmão, pois a morte não tarda! (MAUL, 1949, p. 55-56).

Para Carlos Maul, a presença do encontro entre Antígona e Hêmon em sua peça tem sua justificativa. Na coluna “Artes e Artistas”, do jornal *O Paiz*, o dramaturgo brasileiro tece alguns apontamentos a propósito de sua *Antígona*, dentre os quais, afirma que, “ao papel de Hemão dei o desdobramento que deveria dar para que elle tivesse a sua verdadeira significação de amoroso ardente. E creio que devia ter sido essa a intenção de Sophocles” (MAUL, 1916, p. 3). Por outro lado, a valorização que recai sobre filho de Creonte apenas ressalta a supervalorização dos ritos sagrados e das leis divinas, em detrimento do caráter amoroso, já que Antígona recusa-se a fugir com o amado. Sobre essa assertiva, Carlos Maul (1916, p. 3) pontua: “d’ahi a scena de amor entre Hemão e Antígona, que, mais uma vez, põe em plano superior o grande amor fraterno dessa dolorosa figura”.

Outro processo de transmotivação presente na *Antígona* de Carlos Maul – sem dúvida o mais relevante – pode ser identificado a partir do momento em que o autor faz com que sua Antígona permaneça em cena na maior parte da peça, ao contrário do que ocorre com a Antígona na tragédia sofocliana. A primeira Antígona brasileira permanece em cena até o momento em que o sol tomba no poente, como se pode observar a seguir, quando a personagem realiza o lamento e, em seguida, comete o suicídio, em cena, no final da tragédia:

ANTÍGONA (Entra, cabelos desgrenhados, faces cavadas. Para, olha o palácio e clama)

Que destino infernal me aniquila e persegue
 Para me torturar! A dor sempre me segue
 Dura como um punhal, cruel como um veneno
 Que o coração me roi e me roi as entranhas!
 Diante de tudo eu tive um aspecto sereno
 Aa tudo eu resisti, como as altas montanhas
 Que resistem ao vento e aos temporais resistem!
 Maguas como eu sofri maiores não existem!
 Que me resta fazer diante de um mal tão grande
 Que amargo e doloroso, a mais e mais se expande?...
 Que me resta fazer?... Que me resta fazer?...
 Ó dor! Ó dor! Ó dor brutal que em mim te nutres
 Com a fome dos chacais, com a fúrias dos abutres,
 Fala mais uma vez, tu, que as tuas raízes,
 Como serpes vorazes alimentas
 No destino dos entes infelizes!...

(O sol tomba no poente. Um último reflexo doira os lados da cidade)

Nunca mais há de ser-me permitido
 Ver a luz deste sol que eu vejo ainda,
 Ó luz doirada cada vez mais linda
 Que eu diviso através o intercolumnio.
 Do teu solio feliz de ouro polido
 Ó sol não mais verás este infortunio.

(Começa a cair a noite. Surgem ao fundo, á distância, alguns soldados da guarda real. Antígona avança resoluta em direção á escadaria do palácio, e tomando um cinto de couro traz preso á túnica com êle estrangula-se num ímpeto alucinado. Ao cair pesado do cadáver, os guardas aproximam-se seguidos da multidão atropelada, estendem os braços e baixam as cabeças).

A MULTIDÃO:

Antígona! Antígona! (MAUL, 1949, p, 75).

Como foi dito anteriormente, ao contrário do que ocorre em Carlos Maul, na tragédia *Antígona* de Sófocles, a filha de Édipo não comete o suicídio em cena, tem-se apenas a notícia de sua morte por meio do relato do Mensageiro:

MENSAGEIRO:

Do chefe, corremos até o fundo da gruta,
 Onde a vimos suspensa só pelo pescoço,
 Presa ao laço atado de seu manto de linho (vv. 1220-22).

Nas comédias e tragédias da Antiguidade clássica, Horácio na sua *Arte Poética* (v. 179) nos diz o seguinte: “ou se atua em cena ou os atos são relatados”. Nesse último caso, geralmente, cabe ao Mensageiro a função de narrar os fatos que se passam fora de cena, como por exemplo, as cenas de mortes – que não devem ser apresentadas ao público, mas apenas relatadas. Ainda de acordo com Horácio, aquilo que nos chega aos ouvidos comove muito mais o espírito do que aquelas coisas que são oferecidas aos olhos.

Toca mais fraco nos ânimos tudo que chega aos ouvidos
do que aquilo que serve aos olhos fiéis e que o próprio
público pega sozinho. No entanto não mostre no palco
cenas cabíveis num bom bastidos e tire dos olhos
tudo que a própria eloquência pouco depois apresenta.
Que Medeia nunca mate os filhos na cara do povo,
nem o perverso Atreu cozinhe tripas humanas,
nem se transforme Procne em pássaro, Cadmo em cobra.
Se você me mostrar uma dessas, incrédulo odeio (*Arte Poética*, vv. 180-89).

O suicídio em cena, na *Antígona* de Maul, despertou estranhamento na crítica²⁵, como se pode observar em uma nota publicada no jornal *A Notícia*, no dia 12 de fevereiro de 1916. Sob o enfático título “Suicidou-se por enforcamento”, o referido jornal afirma que

[...] o genio Sophocles foi traído. O Sr. Maul alterou e alterou mal, entre outras coisas, o fim da “Antígona”. A tragica princeza da Hellade literaria não se suicida em scena com o cinto de couro [...]. Os gregos [...] não admittiam cadaveres em scena. [...] Mas o Sr. Maul achou que impressionava mais fazer o final de “grand-guignol” e obrigou a Sra. Italia Fausta a dar um tombo lamentável (*A NOTICIA*, 1916, p. 3).

Em texto publicado no jornal *A Noite*, em 16 de fevereiro de 1916, e em resposta às diversas críticas sofridas, o dramaturgo Carlos Maul defende-se ressaltando os motivos pelos quais o levaram a escrever sua *Antígona* distinta da tragédia de Sófocles.

Em primeiro lugar: eu não anunciei uma tradução literal da maravilhosa tragedia, e sim uma composição sobre os motivos de Sophocles: não fiquei, por isso, obrigado a dar á obra o mesmo desenlace apagado da gruta longinqua de que o espectador tem apenas noticia por uma narrativa fria e vaga de um mensageiro cuja palavra, pela psychologia do personagem, merecem duvidas... Em segundo lugar: si fiz com que a protagonista praticasse em scena o desesperado acto [suicídio], foi por uma questão de dar á tragedia o seu verdadeiro desenlace tragico... [...]. Voltando ao ponto inicial da questão, o suicidio de “Antígona”: o meu pensamento a respeito é o seguinte: a desventurada filha de Oedipo, na tragedia grega morre na gruta, longe da scena por um motivo único: a impossibilidade de mudar de scenarios nos theatros ao ar livre, principalmente nos da velha Athenas de Pericles. Tenho certeza de que, si Sophocles dispuzesse dos recursos do teatro moderno, teria feito morrer a sua “Antígona” como eu fiz, o que é, a meu ver, de um indispensavel effeito tragico (MAUL, 1916, p. 5).

Em relação aos efeitos de cena, Maul (1938, p. 28) afirma que, de fato, “os gregos não toleravam a morte em scena. Declamavam a morte em scena. Declamavam emphaticos as estrophes e anti-estrophes e a um narrador cabia dizer dos lances mais vivos ocorridos á distancia”. A morte da Antígona grega é descrita de forma emocionante pelo Mensageiro, mas

²⁵ Sobre a cena do suicídio da personagem Antígona, de Carlos Maul, Metzler (2006, p. 64) tece os seguintes apontamentos: “Terminando com a personagem Antígona, Maul transforma a tragédia em drama. Com a cena de Antígona enforcando-se, Maul faz perder-se também o valor da palavra, que em Sófocles é ação – é por meio da palavra que a ação se verifica. Devido a peça em três atos, Maul altera definitivamente a estrutura dramática da tragédia. O que fica é a história de uma mulher fiel à lei divina – lei que obriga que se enterre os mortos –, que trava um combate conta o tio, visto que este, em nome do Estado, havia proibido o sepultamento de seu irmão por traição à pátria. O que fica, então, é a *história*”.

Maul queria mais: encená-la. Assim ia ao encontro de um público que, no Brasil como em geral na contemporaneidade, se deixa impressionar mais pelo efeito visual do que da palavra.

Dentro do mesmo propósito, se em Sófocles *Antígona* desaparece após ser condenada à morte, na tragédia de Carlos Maul ela está presente do início ao fim. Ao trazer a personagem para o primeiro plano – com todo o protagonismo recaindo sobre *Antígona* – o autor brasileiro em larga medida resolve a problemática apontada por Kitto (1990), no livro *A tragédia grega*. A *Antígona* sofocliana “é acusada, embora com menos intensidade, do mesmo defeito de *Ájax*: a heroína desaparece a meio do caminho e deixa-nos para fazermos o que pudermos de Creonte, de Hémon e dos seus destinos” (KITTO, 1990, p. 131-132).

Ainda sobre a personagem *Antígona* grega, Kitto (1990, p. 234) ressalta: “a sua tragédia é terrível, mas é prevista e rápida; a de Creonte cresce diante dos olhos”. Se há duas personagens centrais na *Antígona*, “a significativa, para Sófocles, foi sempre Creonte” (KITTO, 1990, p. 233). Essa tornou-se, na discussão sobre a peça sofocliana, uma eterna polêmica: a quem cabe o papel do protagonista, a *Antígona* ou a Creonte? Para ela, o dramaturgo brasileiro dá a sua resposta, por motivos que extravasam a própria intriga da tragédia, já que Carlos Maul alterou o enredo para valorizar o talento de Itália Fausta.

Por fim, é curioso pensar que nossa primeira reescritura dramática da tragédia sofocliana, em seu contexto de representação, esteja intrinsecamente vinculada às origens do teatro grego, uma vez que dentre as propostas que emergiram do Teatro da Natureza, a que mais se destaca é a sua inspiração do teatro grego antigo, principalmente a encenação ao ar livre. E, nessa conjuntura, nada mais instigante do que trazer à baila a emblemática personagem *Antígona*. Com a *Antígona*, de Carlos Maul, o público carioca teve, portanto, o ensejo de assistir às representações de peças de cunho clássico semelhante ao que ocorria na Grécia antiga: ao ar livre, sob a inspiração dos deuses.

4 PEDREIRA DAS ALMAS, DE JORGE ANDRADE

4.1 O lugar de Jorge Andrade na dramaturgia brasileira

Jorge Andrade (1922-1984) nasceu em Barretos, cidade do interior de São Paulo. Filho de uma família de barões do café, presenciou a derrocada dos grandes fazendeiros paulistas, fato histórico que veio marcar para sempre sua visão de mundo, principalmente como dramaturgo. Magaldi (1981) afirma que a dramaturgia de Jorge Andrade sempre viveu a partir das observações realistas do meio social. No que diz respeito às sondagens memorialísticas de Jorge Andrade, o crítico afirma que o dramaturgo brasileiro “pode contar a epopeia das conquistas longínquas do Planalto, ou obcecado pela crise de 1929, descrever a decadência da aristocracia rural e a conseqüente queda de valores antigos” (MAGALDI, 1981, p. 34). Toda a obra de Jorge Andrade está marcada por atravessamentos particularistas e universalistas: particular pelo fato de que sua memória pessoal e as questões sociais do Brasil irão permear toda sua dramaturgia; já o universal diz respeito à influência e inspiração de diversos dramaturgos como Arthur Miller, Tennessee Williams e Anton Tchekhov.

No contexto do teatro moderno brasileiro, surgiram diversos autores importantes, no entanto, nenhum outro dramaturgo chegou a forjar “um edifício único na história da dramaturgia brasileira” (GUZIK, 2013, p. 130), como Jorge Andrade. Nenhum outro dramaturgo produziu obras, cujas preocupações estavam voltadas ao universo que ronda o homem brasileiro, não o universo do cotidiano, comumente presente na produção dramática de Nelson Rodrigues, mas o universo da identidade do povo brasileiro, o universo das raízes que ligam o homem à terra. E este caminho, ambicioso por assim dizer, foi construído por meio de um projeto dramático trilhado durante décadas.

O lugar que Jorge Andrade ocupa no panorama teatral brasileiro é, sem dúvida, de grande importância, principalmente se pensar em sua vasta produção dramática. Ao longo de mais de trinta anos, ele escreveu peças importantes para pensar não apenas a cultura brasileira, mas também aquilo que se entende por drama moderno. Dentre suas produções, destaca-se *Marta, a Árvore e o Relógio*, obra publicada pela Editora Perspectiva, em 1970, que reúne a seguinte sequência de peças: *As Confrarias* (1969), *Pedreira das Almas* (1957), *A Moratória* (1954), *O Telescópio* (1951), *Vereda da Salvação* (1957-1963), *Senhora na Boca do Lixo* (1963), *A Escada* (1960), *Os Ossos do Barão* (1962), *Rastro Atrás* (1966), *O Sumidouro* (1969). Além de Jorge Andrade ter se destacado na dramaturgia, assinou diversas

novelas na televisão, dentre as quais, destacam-se: *Os Ossos do Barão* (1973-1974 / Rede Globo), *Exercício Findo* (1974/ Rede Globo), *O Grito* (1975-1976/ Tupi), *Gaivotas* (1979/ TV Tupi), *Os Adolescentes* (1981-1982/ Bandeirantes), *Ninho da Serpente* (1982/ Bandeirantes), *Sabor de Mel* (1983/ Bandeirantes), *Mulher Diaba* (1983/ Bandeirantes). Como romancista, Jorge Andrade escreve *Labirinto* (1973-1978), nos moldes da autobiografia.

As peças que integram *Marta, a Árvore e o Relógio*, como se pode observar anteriormente, não seguem a data cronológica de escrita. Assim, por exemplo, pelo fato de *As Confrarias* estar ambientada no século XVIII, abre o ciclo, mas foi uma das últimas peças a ser escrita, em 1969. Outro exemplo é *Pedreira das Almas* e *A Moratória*: esta foi escrita anterior àquela, em 1954; mas, por estar ambientada na crise de 1929, ocupa no ciclo a terceira posição, já que *Pedreira das Almas* ambienta-se durante a Revolta Liberal, em 1842.

Essa escolha feita pelo autor, em organizar seu livro por meio do painel histórico em detrimento da data de escrita, pode ser observada na fala do próprio Jorge Andrade:

Cada peça está no lugar que deveria ocupar, na sequência de uma exigência interna da história, não na ordem de aparecimento de cada uma delas. Assim, *As Confrarias*, que abre o ciclo, foi escrita em penúltimo lugar. *O Telescópio*, que apareceu em primeiro lugar, ocupa o quarto lugar e é ao mesmo tempo, encruzilhada do ciclo, já que suas personagens estão ligadas com quase todas as outras. [...] Gostaria que ficasse claro que *Marta, a Árvore e o Relógio* não é um volume com peças escolhidas ou teatro até agora, mas um livro que conta uma história, não em dez capítulos, mas através de dez peças teatrais. Portanto, é a conclusão do ciclo, do painel paulista que eu me havia proposto a fazer; mais do que isso, é o resultado de 19 anos de um trabalho que procurava alcançar um objetivo fundamental: compreender uma realidade e atuar nela (ANDRADE *apud* FARIA, 1987, p. 6).

Mas, é importante ressaltar que, embora um projeto inicial não veio a ser concretizado, já no final da década de 1950, havia uma preocupação de Jorge Andrade em construir suas obras moldadas por meio de um “ciclo” (não como se vê estruturado em *Marta, a Árvore e o Relógio*), que o dramaturgo classificava como *As Raízes da Terra*, uma tetralogia que abarcaria as peças *A Moratória* (1954), *O Telescópio* (1951), *Pedreira das Almas* (1957) e *Sesmaria do Rosário* (1957), sendo que essa última foi apenas esboçada.

Em entrevista concedida ao jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1958, Andrade esclarece seu objetivo em escrever o trabalho que intitulou *As Raízes da Terra*: “pretendo contar a formação, o auge e a decadência de certas famílias da terra. Esse trabalho constitui-se de quatro peças: *Pedreira das Almas*, *Sesmaria do Rosário*, *A Moratória* e *O Telescópio*. Das quatro só falta escrever *Sesmaria do Rosário*, já esboçada” (ANDRADE, 1958, p. 13).

No texto “A terra: a preocupação dominante na obra de Jorge Andrade”, publicado no jornal *Folha da Manhã*, Bella (1957, p. 4) afirma que as peças que integram *As Raízes da*

Terra, destacam-se, nitidamente, por se configurarem por meio de um “profundo interesse voltado pelo autor à sociologia”. O interesse de Jorge Andrade pelo homem de seu tempo, bem como pelos aspectos sociais, históricos, políticos e econômicos de uma sociedade em vias de transformações foram transportados à sua dramaturgia.

Levando em consideração este projeto pensado por Jorge Andrade, caso tivesse sido concretizado, a peça que abriria *As Raízes da Terra* seria *Pedreira das Almas*, cuja ação transcorre na cidade, que recebe o título da peça, localizada em Minas Gerais, em São Tomé das Letras, durante a Revolta Liberal de 1842. A peça inicia a partir do momento em que o Governo Absolutista sai vitorioso e os Liberais derrotados. Ademais, *Pedreira das Almas* retrata o período de esgotamento das minas auríferas, o que faz com que o povo anseie por condição melhor de vida no Planalto (São Paulo). Nessa empreitada, o jovem Gabriel é a personagem central e todos dependem dele, como se pode observar por meio de sua própria fala: “Preciso partir [...]. Prometi uma vida melhor a eles” (ANDRADE, 1958, p. 67).

Já a segunda peça que comporia a tetralogia seria *Sesmaria do Rosário*, caso tivesse sido escrita. Mas, como o dramaturgo já havia iniciado um esboço, é possível ter uma visão ampla da configuração e do lugar de *Sesmaria do Rosário* em *As Raízes da Terra*. Ao realizar um estudo sobre os recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade, Azevedo (2014) afirma que *Sesmaria do Rosário* enquadrar-se-ia em um drama realista que versaria sobre a abolição da escravatura no Brasil e seus efeitos em uma família de fazendeiros de 1887. De acordo com a autora, “o patriarca é Gabriel, o mesmo de *Pedreira das Almas*, transformado em ferrenho defensor do escravismo. Seu filho, Martiniano, ao contrário, defende o fim do regime servil e o uso da mão de obra estrangeira” (AZEVEDO, 2014, p. 95).

É pertinente pensar, com base na assertiva anterior, que as obras das quais Jorge Andrade havia projetadas para integrarem *As Raízes da Terra* representem o auge e decadência das famílias aristocráticas paulistas. Em *Pedreira das Almas*, Gabriel representa o símbolo da liberdade frente às amarras opressoras que assolam a cidade de Pedreira das Almas. Desde o início da peça, ele mantém-se fiel ao desejo de libertação, enfrenta a matriarca Urbana e, no fim da peça, volta-se contra os valores da tradição e abdica de seu amor por Mariana. Em uma passagem do Primeiro Ato, Gabriel diz: “nada mais me prenderá aqui”, pois “nossas terras nos esperam” (ANDRADE, 1958, p. 16).

Pensando no processo do desenvolvimento histórico, *Sesmaria do Rosário* desenvolver-se-ia no auge do período cafeeiro, cujas personagens estão permeadas de autoritarismo e, ao mesmo tempo, cegas diante do imenso poder que conseguiram conquistar. Em *Sesmaria do Rosário*, “os descendentes de Gabriel não aceitam os valores que vão-se

impondo, voltados sempre para aquela idade do ouro que trazem no sangue, preparando assim, com seus atos e desmando, a queda de seus mundos” (ANDRADE, 1958, p. 13).

A idade do ouro da qual se refere Jorge Andrade diz respeito à obra *Pedreira das Almas*. E nesse processo cíclico, onde os pares presente-passado e auge-decadência se convergem, é considerável pensar na frase “profética” pronunciada pela matriarca Urbana em *Pedreira das Almas*, ao voltar-se violentamente contra àqueles que pretendem abandonar a cidade, principalmente contra Gabriel, por ser o líder da Revolução: “que a minha maldição caia sobre os impiedosos que o fizeram!” (ANDRADE, 1958, p. 26). O personagem Gabriel, que antes (em *Pedreira das Almas*) representava a liberdade, agora (em *Sesmaria do Rosário*), encontra-se como líder e defensor do escravismo.

A Moratória, que daria sequência à tetralogia *As Raízes da Terra*, foi escrita em 1954 e levada à cena em 1955 no Teatro Maria Della Costa (TMDC), com direção de Gianni Ratto. Ambientada em dois planos (1929 e 1932), retrata a decadência de uma família de fazendeiros. Por último, *O Telescópio*, primeira peça escrita por Jorge Andrade, em 1951, quando ainda era aluno da Escola de Arte Dramática (EAD), fecharia a tetralogia.

Tendo em vista as obras que comporiam *As Raízes da Terra*, percebe-se que as peças estão unidas de modo dialógico, na medida em que uma explica a outra. Por isso, já em 1958, por ocasião da estreia de *Pedreira das Almas*, no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), Andrade afirma que, para que haja o entendimento de suas peças, deve-se levar em consideração o seu conjunto, uma vez que se completam e se renovam constantemente. “Caso contrário, ficará apenas o conflito, o incidente, e o momentâneo não pode determinar, nem esclarecer nada. *Pedreira das Almas*, *A Moratória* e *O Telescópio*, se completam como um mundo que não pode ser destruído, porque se renova sempre” (ANDRADE, 1958, p. 10).

No “Programa de *Pedreira das Almas*”, Candido (1958) também tece seus apontamentos sobre o fato de a obra de Jorge Andrade ser entendida a partir de seu conjunto. Esse autor destaca que a personagem Joaquim, de *A Moratória*, rejeita o momento presente na medida em que nutre a crença em uma impossível volta ao passado, “numa impossível recuperação das condições que se foram. Não é ele apenas que está em jogo, como indivíduo: mas um grupo, com a sua concepção de vida, a sua noção de mundo” (CANDIDO, 1958, p. 51). É justamente sobre este entorno que Candido (1958) identifica como indispensável para que haja a compreensão de *Pedreira das Almas*, pois é a imbricação das raízes de Joaquim.

Por mais que não se tenha a tetralogia *As Raízes da Terra*, como queria Jorge Andrade, é possível ter uma visão da ligação de *A Moratória* com *Pedreira das Almas* a partir de *Marta, a Árvore, e o Relógio*, que passa a adquirir novas significações, precipuamente se

levar em consideração a constante presença dos símbolos. Aliás, com este volume, o autor realiza seu objetivo inicial ao publicar uma obra com dez peças que remonta o painel paulista.

Como já foi advertido, em *Pedreira das Almas* tem-se a partida de Gabriel rumo ao Planalto e, em *A Moratória*, a decadência de uma família de fazendeiros paulistas, os quais foram sucumbidos pela quebra da bolsa de valores, em 1929. A ligação entre essas peças torna-se evidente se pensarmos que, no final de *Pedreira das Almas*, a personagem Clara, antes de deixar a cidade, aparece “acompanhada de um escravo que carrega um relógio grande de parede” (ANDRADE, 2007, p. 115, grifos do autor). O símbolo do “Relógio”, além de “Marta” e da “Árvore” irá permear todas as peças do ciclo. A ligação de *Pedreira das Almas* com *A Moratória*, por meio do símbolo do “Relógio”, pode ser observada a partir de uma passagem de *A Moratória*. Após perder a fazenda, Joaquim lembra a esposa que precisa retirar o relógio da parede, o mesmo que deixou *Pedreira das Almas*. Por outro lado, a personagem faz uma menção aos seus antepassados que, em certa medida, é uma alusão, ao mesmo tempo, aos personagens Gabriel e Martiniano, de *Sesmaria do Rosário*:

JOAQUIM: (*Pausa*) Foi presente de casamento de meu avô Gabriel ao meu pai. Sabe? Vovô Gabriel tinha um propósito. Os antigos não davam nada assim sem mais nem menos. Sabiam sempre o que era mais útil. Junto com o presente veio a recomendação: “Martiniano! Não deixe nunca o sol pegar você na cama, meu filho, e saiba dividir o seu tempo...” (ANDRADE, 1970, p. 176, grifo do autor).

Desde sua estreia na dramaturgia, com *O Telescópio*, e com o sucesso estrondoso de *A Moratória*, Jorge Andrade se consagrou como um dos autores mais importantes do teatro brasileiro. E isso se deu, como assinala Guinsburg (1970), principalmente pelo fato de Jorge Andrade ter realizado o que há de mais “orgânico” na cena nacional. Referindo-se à importância de *Marta, a Árvore e o Relógio* à cena nacional Guinsburg (1970, p. 657) afirma:

Sob o título de *Marta, a Árvore e o Relógio* encontram-se aqui reunidas dez peças de Jorge Andrade. Dir-se-ia, pois, uma edição de seu teatro, senão completo, pelo menos escolhido. Na verdade, porém, a presente publicação reserva algo mais, não apenas para quem, por seu intermédio, venha iniciar-se nesta dramaturgia, mas também para quem, leitor ou espectador, a tenha acompanhado contínua ou intermitentemente desde a estreia de *A Moratória*. Com efeito, o que resulta da conjunção material dessas peças, escritas ao longo de dois decênios, ao azar de vicissitudes materiais e profissionais das mais diversas e sob o influxo de uma constante evolução intelectual e artística, é o fato de na realidade, a despeito da autonomia estrutural e peculiaridade temática de cada uma, integram um só bloco, uma só peça, o mais orgânico e talvez único ciclo dramático, na acepção do termo, que o teatro brasileiro produziu até agora.

Evidentemente que seriam inúmeras as observações referentes à importância de Jorge Andrade à dramaturgia brasileira a serem destacadas. Mas, merece ênfase aqui o fato desse autor estar inserido entre os dramaturgos brasileiros do século XX que se valeu da

tradição clássica como matéria literária e objeto investigativo para escrever sua obra, sobretudo *Pedreira das Almas*. Por isso, dentre as peças que integram *Marta, a Árvore e o Relógio*, optou-se por realizar um estudo sobre *Pedreira das Almas*, pois apresenta um diálogo com a tragédia grega *Antígona*, de Sófocles.

Mas, esse diálogo apresenta duas importantes características: a primeira diz respeito ao fato de que *Pedreira das Almas* dialoga com *Antígona* implicitamente, caso raro encontrado no panorama das reescrituras do mito da filha de Édipo no Brasil; já a segunda característica é assinalada com base na proposição de que a reescritura de *Antígona* é recepcionada, geralmente, em contexto de ruptura da história. Desse modo, *Pedreira das Almas* apresentar uma particularidade, pois apresenta dois contextos: o contexto de escrita (1957) e o contexto no qual a ação está ambientada, isto é, da Revolta Liberal (1842).

4.2 “Férreos tempos”: a Revolta Liberal de 1842

Em termos de contextualização histórica, *Pedreira das Almas* está ambientada no decorrer da Revolta Liberal de 1842, mais especificamente durante o período inicial do Segundo Reinado (1840-1889), de Dom Pedro II. No entanto, para que se possa compreender a ligação da obra de Jorge Andrade com o mito de *Antígona* em contexto marcado por uma ruptura histórica, faz-se necessário regressar um pouco mais na história do Brasil, e tecer um breve apontamento acerca do período Regencial (1831-1840), o qual situa-se, historicamente, logo após Dom Pedro I ter abdicado do trono, em 7 de abril de 1831.

Em concordância com Fausto (2012), este contexto histórico foi marcado como um dos períodos de maior agitação política na história brasileira. “Naqueles anos, esteve em jogo a unidade territorial do Brasil, e o centro do debate político foi dominado pelos temas da centralização ou descentralização do poder, do grau da autonomia das províncias e da organização das Forças Armadas” (FAUSTO, 2012, p. 139). Mais adiante, o autor salienta que as “reformas realizadas pelos regentes são um bom exemplo das dificuldades em se adotar uma prática liberal que fugisse aos males do absolutismo” (FAUSTO, 2012, p. 139). Nas condições do Brasil, naquela época, diversas medidas políticas, que eram destinadas à flexibilidade política, sobretudo para garantir a liberdade individual, acabaram gerando diversos conflitos e revoltas entre elites e seus interesses locais.

Quando Dom Pedro I abdicou do trono, Dom Pedro II tinha apenas cinco anos de idade e, sem a maioridade, foi impossibilitado de exercer seu poder monárquico. Por conta disso, o sistema político se configurou por meio das “regências”, e o Brasil foi regido, em

nome do Imperador, por meio de diversas figuras públicas. Em um primeiro momento, pelo fato de os Congressistas estarem em férias, criou-se um governo provisório e, só em 1835, após modificações constituintes, o padre Diogo Antônio Feijó foi eleito o primeiro regente, derrotando nas eleições Holanda Cavalcanti, com 2826 votos a 2251. Feijó pertencia à tendência política liberal moderada que estava atrelada à defesa da liberdade e da independência nacional. Na oposição estavam os “exaltados” e os “absolutistas”: aqueles defendiam a autonomia provincial e as liberdades individuais; ao passo que estes, defendiam e lutavam pelo o retorno de Dom Pedro I ao trono, o que não ocorreu, pois Dom Pedro I morreu em 1834.

Em 1837, pouco tempo depois de assumir a regência, Feijó renunciou ao sofrer “pressões do Congresso, sendo acusado de não empregar suficiente energia na repressão aos farrapos, entre cujos chefes estava um de seus primos” (FAUSTO, 2012, p. 147). Em substituição, Pedro de Araújo Lima venceu as eleições e sua vitória passou a representar o “regresso” de uma corrente marcada pelo conservadorismo que ansiava em retomar ao centro da política por meio da autoridade. Por outro lado, a vitória de Pedro de Araújo Lima representava também o término do governo liberal moderado.

Durante o Período Regencial, como já foi mencionado anteriormente, houve no Brasil uma instabilidade política que culminou em diversas revoltas em todo o país. É importante frisar que estas revoltas não devem ser vistas a partir de uma única moldura. “Elas tinham a ver com as dificuldades da vida cotidiana e as incertezas da organização política, mas cada uma delas resultou de realidades específicas, provinciais ou locais” (FAUSTO, 2012, p. 142). Assim, podemos destacar a Guerra dos Cabanos em Pernambuco (1832-1835), a Cabanagem no Pará (1835-1840)²⁶, a Sabinada na Bahia (1837-1838), a Balaiada no Maranhão (1838-1840), a Farroupilha no Rio Grande do Sul (1836-1845).

Em 1840 é declarada a “maioridade” de Dom Pedro II, e esse assumiu o trono em abril daquele ano. A partir de então, segue-se, por meio de reformas políticas e administrativas, um caminho da consolidação do “regresso” dos conservadores ao poder, que de fato só foi consolidado em 1850. As primeiras medidas ocorreram ainda no mês de maio de 1840, com a interpretação do Ato Adicional, que tinha como premissa a separação da administração provincial da administração nacional sediada nas províncias, configurando, portanto, a centralização do poder. Tais medidas promovidas pelo regresso prosseguiram após

²⁶ A Cabanagem no Pará – que não deve ser confundida com a Guerra dos Cabanos ocorrida em Pernambuco – serviu de pano de fundo para que o escritor brasileiro Salomão Larêdo reescrevesse o mito de Antígona na novela *Matintresh o Mito de Matinta Perera. Antígona exAmazônica* (2002). Nesta obra, o autor mescla elementos da tradição popular paraense com os mitos da Antiguidade clássica, dentre eles, o de Antígona.

1840: o Conselho de Estado foi restabelecido e o Código de Processo Criminal modificado. Tanto o aparelho administrativo quanto o judiciário voltaram às mãos do governo central.

O processo de centralização política e de reforço da figura do imperador – objetivos principais do “regresso” – completou-se com a reforma da Guarda Nacional. O princípio eletivo, que na prática não funcionara, desapareceu por completo. Os oficiais passaram a ser escolhidos pelo governo central ou pelos presidentes de província, aumentando-se as exigências de renda para assumir os postos. A hierarquia ficava reforçada e se garantia o recrutamento de oficiais em círculos mais restritos. A partir daí, em vez de concorrência entre a Guarda Nacional e o Exército, existiria uma divisão de funções. Caberia à Guarda Nacional a manutenção da ordem e a defesa dos grupos dominantes, em nível local, ficando o Exército encarregado de arbitrar as disputas, garantir as fronteiras e manter a estabilidade do país (FAUSTO, 2012, p. 152).

Neste novo contexto político, “em cada capital de província havia agora um chefe de polícia nomeado pelo ministro da Justiça. Foram criados cargos de delegado e subdelegado nas paróquias e municípios” (FAUSTO, 2012, p. 151). Estes representantes passaram a assumir determinadas funções, como por exemplo, julgar pequenas causas criminais, que antes eram de atribuições dos juízes de paz. Assim, a polícia passou, “em alguns casos, a ter atribuições não só de investigar como de processar pessoas e aplicar penas” (FAUSTO, 2012, p. 151). Em *Pedreira das Almas*, a imagem do delegado surge por intermédio da figura de Vasconcelos que, por meio de sua autoridade, além de representar o poder local, representa também o poder monárquico, como se pode observar no discurso do próprio Vasconcelos, que ao chegar em Pedreira das Almas, diz ser o “Delegado de Polícia” e afirma estar sob ordens da “Sua majestade, o Imperador” (ANDRADE, 1958, p. 36).

A Revolta Liberal de 1842, contexto histórico que está ambientada a obra de Jorge Andrade, surge justamente pelo fato de ter se realizado diversas reformas políticas e administrativas. Os Liberais voltam-se violentamente contra a centralização do poder, que agora estava nas mãos dos conservadores. Os movimentos de revolta contra os conservadores explodem nos estados de São Paulo e Minas Gerais, sendo este último o local do pano de fundo da cidade fictícia de *Pedreira das Almas*. A Revolta Liberal se desencadeou, portanto, pelo descontentamento com as reformas realizadas pelos conservadores, haja vista que estes lutavam e defendiam uma monarquia descentralizada. Como se pode observar, *Pedreira das Almas* apresenta um recuo temporal, o que não quer dizer que esta obra não dialogue com a sociedade da época de sua escrita, ou até mesmo com a contemporaneidade.

Sobre a questão da atualização de *Antígona* na cena brasileira, é basilar ressaltar os apontamentos de Motta (2011) acerca da montagem da tragédia sofocliana pelo Grupo Opinião, em 1969. Observe: não se trata propriamente de uma nova reescritura do mito da

filha de Édipo, o que importa nesse momento é o fato de que a montagem dialogava com a sociedade brasileira da época da montagem, mesmo a ação se passando na Grécia antiga.

A montagem de *Antígona* do Grupo Opinião ocorreu de modo paradoxal, pois “se propunha dialogar com a atualidade [...] por intermédio do deslocamento da obra para o período grego arcaico” (MOTTA, 2011, p. 42). Mais adiante, o autor lembra que o crítico Martin Gonçalves observou que o deslocamento temporal de *Antígona* de Sófocles possibilitava tecer uma aproximação com a sociedade atual – no final da década de 1960, na época – sobretudo seus fatores econômico e político. O recuo temporal, portanto, deixava transparecer que a sociedade brasileira da década de 1960 estava passando por profundas transformações, de lutas e contradições agudas. “Trata-se, assim, da construção de um discurso político não localizado. Ora, num contexto de plena vigência do AI-5, essa fala indireta apresentava-se como alternativa para a crítica política” (MOTTA, 2011, p. 42).

No caso de *Pedreira das Almas*, embora o tempo da ação esteja localizado durante a Revolta Liberal, ela dialoga com a atualidade do período em que foi escrita, isto é, de 1957. Essa atualidade é assinalada pelo fato de Jorge Andrade trazer à cena uma personagem protagonista feminina que enfrenta o poder tirânico. Em uma nota publicada no *Jornal da Tarde* (1977, p. 15), afirma-se que, “na tentativa de mostrar a força de atualidade das mulheres foi que o dramaturgo Jorge Andrade escreveu a peça *Pedreira das Almas*” e, esta tragédia “tem uma atualidade impressionante, na medida em que coloca em xeque uma situação de poder, de dominação e opressão ainda vigente no mundo contemporâneo”.

Na ocasião da segunda montagem de *Pedreira das Almas*, em 1977²⁷, Sábado Magaldi também tece seus apontamentos acerca de sua atualidade. Ao comparar a montagem de estreia de *Pedreira das Almas*, no TBC²⁸, Magaldi (1977, p. 20) afirma que, “ao inaugurar agora o Teatro Alfredo Mesquita, duas décadas depois, o texto de Jorge Andrade ganha uma

²⁷ Ficha Técnica: Teresa Thèriot (Direção); Bernardette Figueiredo (Preparação Corporal); Flávio Fhebo (Cenografia e Figurinos); Murilo Alvarenga (Direção Musical e Músicas); Sérvulo Augusto (Músico); Regina Guimarães (Produção Executiva e Administração); José Revoltos Mir (Cenotécnico); Elenco: Teresa Teller (Mariana); Cacilda Lanuza (Urbana); Fernando de Almeida (Gabriel); Rildo Gonçalves (Vasconcelos); Mirtes Mesquita (Clara); Raimundo Matos (Padre Gonçalo); Maria Alice Costa (Genoveva); Stela Maia (Graciana); Edna Arantes (Elisaura); Paulo Castelli (Martiniana); Antonio Marcos Oliveira, Manfredo Bahia, Marco Antonio Leão e José Ovídio (Homem do Povo e Soldado).

²⁸ Ficha Técnica: Alberto D’Aversa (Direção); Fernando Montenegro (Assistente de Direção); Alberto Nuzzo (Direção de Cena); Mauro Francini (Cenografia); Darcy Penteado (Figurista); Diogo Pacheco (Música e Direção Musical); Maria José de Carvalho (Direção do Coro); Arquimedes Ribeiro (Maquinista-chefe); Aparecido André (Eletricista); Elenco: Fernanda Montenegro (Mariana); Leonardo Villar (Gabriel); Dina Lisboa (Urbana); Sérgio Britto (Padre Gonçalo); Italo Rossi (Vasconcelos); José Egydio (Escravo Supriano); Virgílio Carlos (Um Escravo); Oscar Felipe (Martiniano); Nathalia Timberg, Carminha Brandão, Berta Zemel, Gledy Marise, Lèa C. Barnett, Cecília Carneiro e Vera Barbosa Ferraz (Coro das mulheres de *Pedreira das Almas*); Fernando Torres, Francisco Cuoco, Raul Cortez, Altamiro Martins, Vinicius Salvadori e Alberto Nunes (Soldados); Erika Falken, Cláudia Deserti, Gustavo Pinheiro, Yola Maia, Vera V. Azevedo, Adauto Lopes, Luiz Braz, Paulo Pinheiro, N. P. Luz, Williams Ricardi, Victor Jamil e Dante Augusto (Povo de *Pedreira das Almas*).

cadente atualidade. Não há dúvida de que os tempos mudaram. Mas também o espetáculo empostou-se numa linha humana que o aproxima do público de hoje”.

De modo análogo, em texto publicado na *Folha de São Paulo* (1977), a atualização da obra andradiana continua: “ganha neste momento maior significação do que foi levada pela primeira vez, em 1958, no TBC”. Mais adiante, este jornal ressalta:

Parece bastante clara a atualidade de “Pedreira das Almas”, sua adequação ao momento presente, em que estudantes saem às ruas e políticos liberais falam na Assembleia Constituinte. Lembre-se que no ano de 1958 havia até certa euforia no país, sob a presidência de Juscelino Kubitschek de Oliveira – abriram novas estradas, a indústria de carros começava a produzir enquanto Brasília era construída em ritmo acelerado.

[...]

Hoje [1977] não há mais lugar para sonhos automobilísticos, tampouco para capitais maravilhosas e o chamado “milagre brasileiro” se transformou numa espécie de brincadeira grotesca. Não há mais condições para se ver o drama de Urbana, Gabriel e Mariana apenas como um belíssimo trabalho artístico. Porque em cada um desses personagens e no povo fictício de Pedreira podem ser reconhecidos problemas e aspirações do aqui e agora brasileiro (FOLHA DE SÃO PAULO, 1977).

Por mais que *Pedreira das Almas* tenha sido escrita em fins da década de 1950, e a ação se passe durante a Revolta liberal de 1842, observou-se que as críticas das montagens de 1958 e 1977 tenderam a realizar uma aproximação com a sociedade da época de escrita da peça. De um lado, a montagem de 1958 aproximava-se com o contexto de escrita, na medida em que Jorge Andrade deu voz às mulheres, por meio da protagonista Mariana, bem como ao Coro de mulheres que, em termos de construção dramática, é extremamente significativo em *Pedreira das Almas*. Ainda sobre a primeira montagem, observou-se que a atualidade dessa obra dialogava com o período de escrita, haja vista que a peça trazia temas como a relação de poder, dominação e opressão, que ainda eram vigentes na década em que foi escrita.

Por outro lado, constatou-se também que a atualização de *Pedreira das Almas*, já na década de 1970, não abarcaria mais o sonho automobilístico, e a peça de Jorge Andrade não era mais vista simplesmente como um belíssimo trabalho artístico. Agora, ou seja, em 1977, as personagens representam o problema do aqui e agora.

Portanto, por mais que a ação de *Pedreira das Almas* esteja deslocada no tempo, sua intrínseca ligação com a sociedade brasileira é nitidamente visível. Isso é possível porque a peça de Jorge Andrade dialoga com temas caros da humanidade: o lugar da mulher na sociedade, a opressão, a relação de poder, o apego às tradições familiar e religiosa etc.

4.3 *Pedreira das Almas*: reescrituras do mito de Antígona em três versões

Como já foi destacado no “Catálogo dos nossos mortos: os rastros de Antígona no Brasil (1914-2019)”, *Pedreira das Almas* possui três versões, publicadas respectivamente em 1958, 1960 e 1970. Um estudo acerca dessa peça, em larga medida, ficaria incompleto se se levar em consideração apenas a versão de 1970, que integra o volume *Marta, a Árvore e o Relógio*. De fato, alguns estudiosos da obra de Jorge Andrade – e até mesmo o próprio dramaturgo – tendem a identificar que a hora e vez de *Pedreira das Almas* se concretizou a partir desta última versão, uma vez que o dramaturgo não mais a modificou. E, nesta perspectiva, a publicação de 1970 seria a versão final, ou seja, aquela em que o leitor e estudioso teriam acesso. Evidentemente que o objetivo aqui não é o de tecer valoração para saber qual seria a melhor das versões, ou até mesmo quando se deu a hora e vez da consagração desta obra à dramaturgia brasileira. A preocupação primordial consiste em evidenciar a recepção da mitologia da Antiguidade clássica na obra andradiana, uma vez que as modificações ao longo das três versões, muitas das vezes, aparecem de modo distinto.

Exemplo disso é a cena final *Pedreira das Almas*. Na primeira versão, a personagem Mariana ajoelha-se em frente à cruz, enquanto os sinos da igreja repicam e os escravos passam carregando terra para a construção do novo cemitério da cidade. Nessa esteira, é visível que Mariana passa a assumir os valores sagrados da tradição, principalmente a fidelidade aos mortos de seu passado. Além disso, o fato de Mariana permanecer na cidade, velando seus mortos, apenas sugere que fora emparedada viva.

Já nas versões posteriores, tem-se uma construção dramática mais evidente, no que diz respeito ao emparedamento da personagem. Nas versões de 1960 e 1970, ao invés de Mariana ajoelhar-se diante da cruz, ela entra na igreja e, simbolicamente, é emparedada viva, semelhante a Antígona grega: ambas as personagens optam por permanecer juntas de seus mortos. Mas, evidentemente que, entre os distanciamentos presentes nos finais das três versões de *Pedreira das Almas*, há diversos pontos incomuns, principalmente o fato de Mariana abdicar de seguir com Gabriel rumo a São Paulo – o que não deixa de ser uma aproximação com a Antígona, que não experienciou o himeneu com Hêmon.

Mesmo diante do distanciamento profundo entre as tragédias grega e moderna, bem como o motivo que as levaram a tecer suas escolhas (Antígona justifica sua escolha em enterrar Polinices pautada na potência divina, que é predicação dos deuses; ao passo que Mariana, ao escolher permanecer na cidade, tem como justificativa a sua consciência pessoal) é visível que ambas as personagens mantêm-se fiéis às tradições familiares. A grande

diferença, no entanto, é que Antígona comete suicídio após ser presa em uma caverna; já Mariana, apenas espera sua morte chegar, o que não deixa de ser, aliás, um suicídio simbólico.

O emparedamento de Mariana pode ser clarificado também a partir da descrição do cenário. Ao se referir à igreja, Jorge Andrade descreve como se houvesse a impressão de estar incrustada nas rochas, o que corrobora uma aproximação com a gruta em que Antígona fora emparedada viva. O autor, ao descrever o cenário, sugere a seguinte construção: “*Tem-se a impressão que a igreja, o adro que a cerca, as escadarias, o parapeito de pedras com suas estátuas e anjos, estão incrustados na rocha*” (ANDRADE, 1958, p. 13, grifos do autor).

Um segundo motivo para analisar *Pedreira das Almas* a partir das três versões diz respeito à recepção dos clássicos, que não necessariamente está ligada apenas ao mito de Antígona. Além do diálogo com a tragédia sofocliana, *Pedreira das Almas* apresenta também um diálogo com outras tragédias gregas, como aponta Rahal (2015), ao identificar uma aproximação dessa peça com *As Troianas*, de Eurípides. Além disso, que é o mais pertinente para este estudo, essa obra de Andrade apresenta um diálogo com a tragédia *Eumênides*, de Ésquilo. Tal aproximação passa a ser de extrema importância, principalmente por possibilitar uma abertura para pensar sua ligação com a tragédia *Antígona*. Ambas as tragédias gregas surgem não de modo isolado, mas por meio de um diálogo importante, cuja finalidade do dramaturgo brasileiro foi a de tecer críticas contra as injustiças sociais.

Nesse sentido, tanto *Eumênides* quanto *Antígona* têm como tema a questão da justiça e injustiça, daí o fato destas tragédias gregas serem vistas não em separado, mas em constante diálogo. No entanto, o diálogo entre *Pedreira das Almas* e *Eumênides*, ao menos de um modo explícito, está presente apenas na primeira versão. Por conta disso, para pensar a recepção dos clássicos em *Pedreira das Almas*, é imprescindível retornar à versão de 1958, pois ali há o germe que liga o dramaturgo brasileiro com a Antiguidade clássica.

Dentre as inúmeras alterações realizadas em *Pedreira das Almas*, optou-se em trazer à baila apenas aquelas que surgem de modo mais significativo, como por exemplo, o sentido atribuído à terceira versão dentro do ciclo *Marta, a Árvore e o Relógio*. Desse modo, as modificações tecidas em *Pedreira das Almas*, em 1970, estão inseridas em um plano que podem ser entendidas de um modo amplo, se pensarmos na ligação que as dez peças (*As Confrarias*, *Pedreira das Almas*, *A Moratória*, *O Telescópio*, *Vereda da Salvação*, *Senhora na Boca do Lixo*, *A Escada*, *Os Ossos do Barão*, *Rastro Atrás* e *O Sumidouro*) apresentam ao longo de *Marta, a Árvore e o Relógio*.

Para isso, pode-se ter por base a cena que abre o Primeiro Ato. Nas versões de 1958 e 1960, o cântico entoado dentro da igreja configura-se do seguinte modo:

CÂNTICO NA IGREJA

Santa Luzia quando andava pelo mundo!

Onde ela passava

Os homens diziam:

Onde ela passava

Os homens diziam:

Deixai as águas mais claras

Senhora tão bela! (ANDRADE, 1958, p. 13, grifo nosso).

Ao passo que na versão de 1970, lê-se:

CÂNTICO

Santa Marta quando andava pelo mundo!

Onde ela passava

Os homens diziam:

Onde ela passava

Os homens diziam:

Deixai as águas mais claras

Senhora tão bela! (ANDRADE, 1958, p. 13, grifo nosso).

Como se pode observar, **Santa Luzia**, que aparece nas duas primeiras versões, é alterado para **Santa Marta**. Na primeira, o termo em destaque apresenta sua particularidade se se levar em consideração o contexto histórico da Revolta Liberal de 1842: Luzia, além do sentido religioso, alude ao apelido dos Liberais, os quais residiam na chamada Vila de Santa Luzia – daí a menção feita pelo autor. A alteração para Santa Marta, na versão de 1970, está intrinsecamente ligada aos propósitos do dramaturgo ao idealizar sua obra por meio de um ciclo, no qual as peças apresentam uma ligação entre si, sobretudo por meio dos símbolos. Nesse caso, Marta é, sem dúvida, um dos mais importantes. A personagem Marta, que está presente como protagonista em *As Confrarias*, uma das últimas peças escrita por Andrade, mas a primeira que abre o ciclo, aparecerá de modo diversificado em *Os Ossos do Barão*, em *Senhora na Boca no Lixo*, em *Rastro Atrás* e em *O Sumidouro*, apenas para citar algumas.

Na versão de 1958, a peça inicia com o diálogo entre Mariana e Gabriel, quando o jovem chega à cidade de Pedreira das Almas informando que os Liberais foram derrotados e que as tropas armadas irão invadir as cidades da província:

MARIANA – (*Num sussurro.*) Gabriel!

GABRIEL – Mariana!

MARIANA – (*Olham com ansiedade.*) Pensei que não viesse nunca. (*Abraçam-se finalmente.*) Gabriel!

GABRIEL – Senti muito a tua falta.

MARIANA – (*Ansiosa.*) Morria de medo só de pensar que...

GABRIEL – Nada aconteceu. Acalma-te

MARIANA – (*Indecisa entre lágrimas e riso.*) Tenho vivido sem notícias. Cada dia, cada hora que passava... sem saber o que acontecia...

GABRIEL – Estou aqui. Não vamos mais nos separar.

MARIANA – Por que não viestes logo?

GABRIEL – As estradas foram cercadas. Não podia passar.

MARIANA – A cada instante parecia ver-te subindo pelo caminho da pedreira.

GABRIEL – Uma revolução não termina de um dia para outro, Mariana (ANDRADE, 1958, p. 13-14, grifos do autor).

Este encontro entre Mariana e Gabriel, embora alterado, aparece nas versões posteriores, mas é posto adiante, porque nas versões de 1960 e 1970, Jorge Andrade cria um espécie de Prólogo, a partir do qual o leitor e o espectador têm conhecimento do conflito que irá permear toda a peça: a oposição entre àqueles que pretendem partir em busca de novas terras e entre àqueles que pretendem permanecer na cidade, presos às tradições. Para isso, o dramaturgo traz o diálogo entre Mariana e Clara. Todavia, a grande diferença entre a segunda e a terceira versão é que, na segunda não há referências a Marta, cabendo apenas à terceira:

MARIANA: Sonhamos com essa partida há tanto tempo!

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

MARIANA: (*Desce a escadaria e olha as rochas*). Sentávamos aqui, os três. Eu, Gabriel e Martiniano. Durante horas ouvíamos Gabriel descrever a beleza das terras.

[...]

MARIANA: Mas foi Marta quem nos convenceu... de que não devíamos continuar aqui. Pedras, lajes, túmulos... (*Olha a igreja*) ... e só uma árvore, nenhuma espiga! Ouro, restou o das imagens e altares!

CLARA: (*Evocativa*) Foi numa das viagens de Marta que meu pai ficou em Pedreira.

MARIANA: Tanto falou, que Gabriel partiu em busca de novas terras.

CLARA: Pouco a pouco, as visões que ele trouxe também começaram a povoar meus sonhos (ANDRADE, 2007, p. 76, grifos do autor).

É contra a figura de Marta que Urbana, apenas na terceira versão, volta-se violentamente, já que aquela representa a “subversão” para o povo de Pedreira das Almas:

URBANA: (*Retesada*) Foi aquela mulher! Cada vez que visitava o pai de Gabriel, alguma coisa acontecia em Pedreira.

GONÇALO: Marta?

URBANA: Ela mesma. E numa das vezes, deixou aqui esse Manoel de Abreu. Gentinha!

[...]

URBANA: Quem falava em lençol de pedra e vales cobertos de cascalho? Quem maldizia o ouro da Província e nossas confrarias? Quem falava no empobrecimento da terra e dos homens? Deve ter feito a mesma coisa por onde passou! (ANDRADE, 2007, p. 83-84, grifos do autor).

Sobre a presença de Marta na obra de Andrade, pode-se recorrer à fala do próprio autor, que a identifica como “uma espécie de consciência histórica, aquela que vê tudo” (ANDRADE *apud* AZEVEDO *et al.*, 2012, p. 80). O dramaturgo ressalta que Marta aparece em suas peças não apenas como observadora, mas também como aquela que transforma o outro e, conseqüentemente, o meio social: “se n’*As Confrarias* ela é a personagem principal e

destrói as confrarias que acabam com os homens, ela aparece em *Pedreira das Almas* e leva os homens a uma revolução” (ANDRADE *apud* AZEVEDO *et al.*, 2012, p. 80).

Levando em consideração esta fala de Jorge Andrade, bem como o fragmento anterior, no qual Urbana volta-se violentamente contra as ideias de Marta, é visível o motivo que levou o autor a tecer modificações em sua peça, para inseri-la em *Marta, a Árvore e o Relógio*. Marta, em *Pedreira das Almas*, simbolicamente, surge a partir de uma ótica transformadora, na medida em que leva os homens a lutar contra a opressão social. É justamente este conflito que leva, por sua vez, Urbana a voltar-se violentamente contra Marta, pois o povo de Pedreira das Almas passou a ansiar por novas terras no Planalto, longe de túmulos, pedras e lajes. Urbana não aceita que o povo abandone a tradição familiar e os mortos do passado. No início do Primeiro Ato, Mariana, em diálogo com seu noivo Gabriel, afirma: “iremos em breve, Gabriel. Não levaremos recordação nenhuma” (ANDRADE, 1958, p. 16). Eis, portanto, o motivo que faz Urbana a referenciar a Marta, na terceira versão.

Outras modificações realizadas, ao longo das versões da obra de Andrade, dizem respeito às rubricas e à configuração do Coro. Tais alterações podem ser analisadas a partir de duas perspectivas: de um lado, tem-se o recurso do Coro enquanto elemento estético, como se poderá observar logo em seguida; do outro lado, como se poderá averiguar no tópico seguinte, há os efeitos de sentido do Coro a partir das modificações tecidas ao longo das três versões.

No que diz respeito à rubrica, pode-se ter como parâmetro a descrição do Coro, localizada no Primeiro Quadro do Primeiro Ato. No caso da versão de 1958, lê-se:

(Enquanto Gabriel e Mariana desaparecem, à esquerda, o povo sai da igreja e espalham-se pelo largo; algumas pessoas ficam na escadaria, outras permanecem no adro. Formam grupinhos e correm, muito excitados, de um lado para outro. A princípio, dão a impressão de um enxame de abelhas. Seus comentários têm a forma de uma conversa entre comadres à saída das missas. São palavras em pizzicato; conversas simultâneas em forma de um coro fragmentado. Divididos em dois ou três grupos. Falam ao mesmo tempo, de tal forma, como se um continuasse ou respondesse o que o outro acabou de dizer. Às vezes, se exaltam e, em coro, respondem uns aos outros. Esses grupos porém, não podem ficar isolados, formando blocos; quando falam em conjunto, devem estar esparramados pelo largo, confundindo com os comentários. É necessário que se dê a impressão de que cada um está respondendo, ao mesmo tempo, a pessoas diversas e em diversos lugares.) (ANDRADE, 1958, p. 16-17, grifos do autor).

Já na versão de 1960, o Coro é reduzido significativamente. Além da redução quantitativa, há uma alteração ainda mais expressiva: se antes havia o termo “coro”, nas versões de 1960 e 1970 ele desaparece por completo.

(Enquanto Gabriel e Mariana desaparecem, à esquerda, o povo sai da igreja e espalha-se pelo largo; algumas pessoas ficam na escadaria, outras permanecem no

adro. Formam grupos e correm, muito excitados, de um lado para outro. Seus comentários têm a forma de uma conversa entre comadres à saída das missas. As vozes vão aumentando, pouco a pouco, até atingirem o ponto máximo, quando entram em conflito.) (ANDRADE, 1960, p. 29-30, grifos do autor).

Essa descrição sofre uma pequena alteração na versão de 1970: a frase “*Seus comentários têm a forma de uma conversa entre comadres à saída das missas*” (ANDRADE, 1960, p. 29-30, grifos do autor) é retirada – o que deixa o coro mais polido e comportado. Se pensarmos que as rubricas nas produções modernas e contemporâneas lembram um recurso épico, na medida em que é visível o aspecto narrativo, a primeira versão é extremamente representativa em detrimento das versões de 1960 e 1970. Isso porque “a rubrica assume, no texto teatral, o papel que o narrador adquire no palco, na medida em que ele dá, muitas vezes, indicações sobre a composição do cenário, figurino das personagens, movimentação em cena” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 2016). Por conta disso, como pontua Azevedo (2014, p. 89), “as correções feitas da primeira para a segunda versão atingiram, sobretudo a atuação do coro, justamente o elemento mais épico da tragédia”.

Devido à importância do Coro em *Pedreira das Almas*, sobretudo o seu caráter épico, é basilar recorrer ao olhar da crítica acerca da montagem de 1958²⁹. Após sua encenação, a crítica não mediu esforços para destacar sua importância não apenas por ter celebrado o 10º Aniversário do TBC, mas também pelo grande valor artístico que a peça apresentava. A crítica chegou a afirmar que *Pedreira das Almas* foi um dos acontecimentos mais importantes do nosso teatro contemporâneo, tornando-se nossa primeira tragédia plenamente realizada após *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias.

De acordo com os apontamentos da crítica, *Pedreira das Almas* colocou Jorge Andrade definitiva e indubitavelmente à frente de quaisquer outros dramaturgos brasileiros.

Depois desse ambicioso, direi mesmo temerário empreendimento, ninguém poderá negar em sua consciência os dotes invulgares de dramaturgo de Jorge Andrade, que mais uma vez demonstra o seu raro talento trágico ligado a um senso inato de teatralidade no que ela tem de melhor. Jorge Andrade sabe não só criar a tensão dramática como elevá-la ao mais alto grau, (por exemplo na morte de Urbana ou na de Martiniano) e também criar por meios puramente teatrais (na procissão ou na cena dos soldados do 3º quadro). E o que é mais difícil ainda: ele sabe urdir diálogos cortantes, por meio de frases curtas ou mesmo de simples réplicas que estalam como verdadeiras lambadas. Diálogos de teatro que nem por isso perdem a sua naturalidade e verossimilhança (ANHEMBI, 1981, p. 34).

No entanto, esta mesma crítica trouxe alguns apontamentos que, por sua vez, nortearam os trabalhos futuros de Jorge Andrade, principalmente se pensarmos na segunda versão de *Pedreira das Almas*, publicada pela Editora Agir, em 1960. Diversas foram as

²⁹ Ver nota 2.

objeções tecidas, dentre as quais está a recepção do público, que se manteve imerso em uma absoluta incompreensão em relação à significação teatral, cultural e artística da peça. Quanto a isso, não há de se estranhar. O contexto social, econômico, político e sobretudo o cultural da década de 1950 trouxe à baila diversas inovações à cena dramática brasileira, como por exemplo, as inovações acerca do drama moderno, plenamente desenvolvido na Europa. Entende-se drama moderno aqui a partir da premissa de Szondi (2011), que identifica o drama moderno como crise do drama burguês, onde os autores passaram a inserir em suas obras diversos recursos estéticos, dentre os quais, os elementos épicos. Com *Pedreira das Almas*, encontramos-nos diante de um teatro novo e, tudo aquilo que é novo, em larga medida, causa estranhamento. Sobre o público da primeira montagem, de 1958, talvez esperasse uma encenação ligada às antigas formas dramáticas.

Além disso, há outra objeção tecida em torno de *Pedreira das Almas* – sobre o Coro de Mulheres – que a crítica identificou como falha de construção. Para a crítica, o Coro é um elemento que não mais se enquadra nas produções dramáticas modernas, salvo em algumas exceções e, no caso de *Pedreira das Almas*, observou-se que o Coro não se integrou à tragédia, como ocorre nas peças de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, cujo elemento coral é de fundamental importância, não um mero adereço secundário.

No nosso entender esse coro poderia ser substituído aqui, e com vantagem, com se dá na [...] cena dos soldados, por três ou quatro personagens, que lhe fizessem às vezes. Criado pelo teatro grego, abandonado depois, o coro veio tornar-se com o tempo simples reminiscência pedida de empréstimo ao passado, como é fácil perceber seja nas peças de O'Neill seja nesta tragédia de Jorge Andrade, onde ela vem apenas cortar, por assim dizer, a unidade estilística [...], interrompendo-se nitidamente a linha ascendente, dando a impressão de um “intermezzo”, de um “morceau de bravoure”, como dizem os franceses, um tanto gratuito (ANHAMBI, 1981, p. 35).

Como se pode observar, a grande implicação atribuída à *Pedreira das Almas* foi na utilização do coro, visto como desnecessário e que comprometeu a tensão gradativa que uma tragédia exige. A partir dessas observações, pode-se dizer que motivaram Andrade a tecer modificações para uma nova publicação, que o autor identifica, aliás, como uma nova versão. Esta assertiva é clarificada em uma nota, na qual o dramaturgo afirma que a nova edição de *Pedreira das Almas* não apresenta a distribuição das personagens como ocorreu “na encenação feita pelo Teatro Brasileiro de Comédia de São Paulo, nas comemorações de seu décimo aniversário, em novembro de 1958, porque se trata de uma nova versão da peça, onde personagens foram cortadas e outras acrescentadas ao texto” (ANDRADE, 1960, p. 16).

Nas *Confissões de Jorge Andrade (segunda parte)*, o dramaturgo traz seu posicionamento acerca dos motivos que o levaram a tecer alterações em sua peça. Dentre as

razões, está o fato de autor dar importância à crítica, à reação do público, bem como à sua própria reação diante da encenação. Ao ser questionado sobre a controversa montagem de *Pedreira das Almas* no TBC, Andrade (*apud AZEVEDO et al.*, 2012, p. 179) afirma:

[...] eu sempre trabalhei intensamente os meus textos. *A Moratória e Vereda* estavam prontas antes da montagem. *A Pedreira* não estava. Quando subiu à cena em 1958, comemorando o 10º aniversário do TBC, eu senti durante os espetáculos, e depois lendo as críticas e avaliando as reações da plateia, que ela ainda não estava terminada. Então retomei a peça e trabalhei muito. Na remontagem, doze anos mais tarde, é que o texto era definitivo. Mais ainda: o TBC não tinha estrutura cênica, não tinha palco para levar *Pedreira*. E a peça não foi entendida na ocasião, como direção e como interpretação, mesmo tendo no espetáculo uma atriz como Fernanda Montenegro. Ela sozinha, realmente, não podia mudar as coisas. Então fez uma personagem que era praticamente independente, praticamente solitária dentro do espetáculo, porque toda a concepção estava errada, e partia de uma peça que não estava pronta. Mas a remontagem me satisfez inteiramente. A peça estava lá, viva, e contava o que se estava passando nas ruas de São Paulo. Era um grito de liberdade contra a opressão, contra tudo o que cai sobre o homem.

Diversas foram as alterações feitas em *Pedreira das Almas*, das quais a mais significativa diz respeito ao Coro, recurso estético mais questionado pela crítica. Em termo estruturante, na versão de 1958, no Primeiro Quadro do Primeiro Ato, o Coro está distribuído em dois grupos, que se divide entre aqueles que pretendem abandonar e permanecer na cidade. Em um primeiro momento, têm-se apenas as vozes que surgem de modo fragmentado e que se multiplicam pouco a pouco até atingir o ponto máximo quando se chocam:

POVO – (*As vozes começam num sussurro apenas audível. Vão aumentando, pouco a pouco, até atingirem o ponto máximo, quando são formados os grupos de que chocam.*) Gabriel! – Quem chegou? – Gabriel! – Quem foi que chegou? – É Gabriel – Quem é? – Gabriel voltou – Dona Urbana – Se Mariana não for – A cidade – Não concordo – Por que terras cansadas? Não deviam falar – Mas se é verdade?! – Coitado! – Não se pode – Também com a morte de... – Urbana! – ...toda a família! – Acho que Urbana tem razão – É justo – Não passa de uma aventura – As terras dão tudo! – Os rios sujos! – Há tempos que as minas esgotaram! – Gabriel voltou? – E Martiniano? Coitada! – Nem me fale, comadre! – Único filho – Deixe de boatos – Quem é que não sonha com melhora? – Só se for na última laje de dona Urbana – Afinal a cidade – Você acredita? – Urbana não vai permitir – Se fosse Mariana... – Agoniza – ...casaria e partiria – A igreja – É um direito – As matas têm árvores enormes... – Nossos mortos! – ...que quatro homens não abraçam! – Parta, então – Ruínas – Ficarão ricos – Ruínas – Nós temos direito – Sem Gabriel não é possível – Vamos construir... construir – Gabriel – ...um novo cemitério... cemitério – Partiremos – Novas terras – Mariana – Igreja – Ruínas – Urbana – Minas esgotadas – O pai... – Minhas abandonadas – ...está morrendo – Ele cumprirá – Por que fazer uma promessa assim? – Minas de ouro! – Cruz credo! – Não permitirei que ninguém da minha casa... – Partiremos todos – ...abandone *Pedreira das Almas* – (*Vozes já alteradas.*) – Vocês não têm amor à sua terra? – Queremos viver – Deus castiga – É uma indignidade abandonar... – Cemitério novo – Deus castiga os homens que... (ANDRADE, 1958, p. 17, grifos do autor).

Mas, no ápice do confronto, o Coro divide-se em 1º e 2º GRUPO:

1º GRUPO – Por que devemos de continuar?

2º GRUPO – Porque é nossa cidade!

1º GRUPO – (*Frase dividida e espalhada.*) E passaremos / o resto / da vida / guardando / cemitério, / quando / sabemos / que há / terras / distantes / que são boas / e que / podem / ser nossas?!

2º GRUPO – Temos / nossas montanhas! / Pedreira das Almas / vale mais / do que / todas as riquezas!

1º GRUPO – (*Juntos.*) Então fiquem; nós partiremos.

2º GRUPO – (*Juntos.*) Não trocaremos nossa paisagem!...

1º GRUPO – (*Juntos.*) ...de pedras brancas!...

2º GRUPO – (*Juntos.*) ...de nossos antepassados!...

1º GRUPO – (*Juntos.*) ... tão mortos como nossa terra!...

2º GRUPO – (*Juntos.*) ...Não abandonaremos nossa igreja...

1º GRUPO – (*Juntos.*) ...ergueremos outra na terra distante!...

2º GRUPO – (*Juntos.*) ...desceremos do vale e traremos terra para o novo cemitério!...

1º GRUPO – (*Espalhando.*) Não / queremos / ficar / numa cidade / onde / não há / terras / nem / para / os mortos! (ANDRADE, 1960, p. 17-18, grifos do autor).

Neste mesmo fragmento, nas versões de 1960 e 1970, o grupo que configura o Coro é desmembrado e passa a ser nomeado, semelhante ao Coreuta na tragédia grega. Embora haja alteração em sua estrutura, a essência, ou seja, o sentido da primeira versão insiste em permanecer: de um lado aqueles que pretendem partir para o Planalto; do outro, aqueles que insistem em permanecer na cidade e não abandonar seus mortos.

Semelhante à primeira versão, em um primeiro momento, o confronto entre ficar e partir surge por meio das vozes distintas, como se pode observar no fragmento que se segue:

POVO:

Gabriel! Quem chegou?

Gabriel! Quem foi que chegou? É Gabriel?

Vamos partir. Não deviam falar.

Precisamos só de Gabriel.

Por que terras cansadas?

Se não forem, nós iremos.

É uma impiedade

Se fosse Mariana, casaria e partiria.

Ele vai enterrar o pai aqui?

Há tempos que as minas esgotaram.

Só se for na última laje.

Eu sabia que Gabriel voltaria.

Não passa de uma aventura.

Haverá minas de ouro?

Terra acabada! O castigo de Deus virá.

Mortos!

Terras férteis! Recordações!

Árvores enormes.

Parta, então! Nós temos direito!

Vamos construir um novo cemitério.

Partiremos todos! (ANDRADE, 2007, p. 79-80).

A partir do momento em que o conflito se intensifica – onde na versão de 1958 aparece 1º e 2º GRUPO – ocorre uma divisão e o Coro passa a ser nomeado por meio das

personagens Graciana, Elisaura, Genoveva e Clara. As falas se intensificam e irão culminar com a chegada do padre Gonçalo, momento em que ocorre a dispersão dos grupos:

GRACIANA: Não permitirei que ninguém da minha casa abandone Pedreira das Almas.
 ELISAURA: Vocês não têm amor a sua terra?
 GENOVEVA: Queremos viver!
 GRACIANA: Deus castiga quem abandona seus mortos!
 HOMEM: Gabriel é um ímpio!
 HOMEM: Sofreu mais do que você!
 MULHER: Não ama nossa cidade!
 MULHER: Acaba de lutar por ela!
 CLARA: Por que havemos de continuar?
 GRACIANA: Porque é a nossa cidade!
 CLARA: E passaremos o resto da vida guardando cemitérios?
 ELISAURA: Cemitérios onde repousam teus antepassados!
 GENOVEVA: Se for necessário, arrancaremos essas lajes e os levaremos!
 GRACIANA: (*Aterrorizada*) Isso é uma ofensa a Deus.
 CLARA: Então fiquem! Nós partiremos!
 ELISAURA: Não abandonaremos nossa igreja!
 GENOVEVA: Ergueremos outra no Planalto!
 GRACIANA: Desceremos ao vale e traremos terra ao vale para o novo cemitério!
 CLARA: Não queremos ficar numa cidade onde não há terra nem para os mortos!
 MULHER: Deus ouvirá nossas preces!
 HOMEM: Aqui, tudo agoniza!
 HOMEM: Sacrílego!
 HOMEM: Províncias de injustiças e massacres!
 HOMEM: Para liberais e desordeiros como vocês!
 MULHER: (*O povo se espalha*) Não! Não façam isso!
 MULHER: Meu Deus! Acudam! (ANDRADE, 2007, p. 80, grifos do autor).

Como se pode observar, a estrutura interna de *Pedreira das Almas*, ao longo das três versões, sofreu significativas alterações, principalmente no que diz respeito à organização do Coro. Os apontamentos anteriores apresentados, sem dúvida, foram de suma relevância, no sentido de que serão complementos ao que será desenvolvido no tópico seguinte, ainda sobre a organização do Coro, mas sob um viés da recepção do mito da Antiguidade clássica.

Na primeira versão de *Pedreira das Almas*, exclusivamente, é a única vez em que aparece uma menção a um mito grego: trata-se de uma referência às Erínias para descrever o Coro de mulheres que surge para reivindicar o sepultamento de Martiniano, morto por um soldado após ser preso como desordeiro na revolução. Posteriormente a este ocorrido, o delegado Vasconcelos, representante da lei e do poder local, proíbe que o povo deixe a cidade para buscar terra, impossibilitando assim a construção do novo cemitério da cidade. Isso faz com que as mulheres, o Coro da tragédia, rebelem-se contra o tirano.

4.4 A “ciranda diabólica” das “Erínias enfurecidas” em *Pedreira das Almas*

Na primeira versão de *Pedreira das Almas*, no Primeiro Quadro do Segundo Ato,

Jorge Andrade traz a seguinte rubrica para descrever o Coro: dois grupos de mulheres “descem [...] a escadaria e, como ‘Erínias’ enfurecidas, encurraladas, respondem, correndo pelo largo em todas as direções, desorientando Vasconcelos e os soldados” (ANDRADE, 1958, p. 56, grifos do autor). Partindo da referência mitológica das Erínias presente na obra andradiana, objetiva-se tecer alguns apontamentos a fim constatar sua significação, bem como sua aproximação com o mito da filha de Édipo.

No que tange ao nascimento das Erínias, pode-se recorrer à *Teogonia*, de Hesíodo, datada entre os séculos VIII e VII a. C. Nesta obra, o mito erínico está concomitantemente relacionado ao nascimento dos deuses primordiais. De início, nasceu o Caos e, em seguida, a Terra, que de si mesma gerou o Céu. Posteriormente, a Terra, fecundada pelo Céu, deu origem à raça dos primeiros deuses, que Hesíodo identifica como Titãs: Montanhas, Mar, Oceano, Coios, Crios, Hipérion, Jápeto, Teia, Réia, Têmis, Memória, Febe e, por último, Crono de curvo pensar. Terra gerou ainda três monstros de cem braço: Cotos, Briareu e Giges. Gerou os poderosos ciclopes, forjadores de raios: Trovão, Relâmpago e Arges. O grande conflito se inicia: devido ao ódio que sentia pelos filhos – proibidos de ter acesso à luz do dia – Céu devolvia-os ao ventre da Terra. Cansada de suportar tanta dor, Terra forja uma arma de aço e suplica aos filhos que a socorrem contra os ultrajes de Céu. Todos os filhos se recusaram, exceto Crono que, de tocaia, pegou a foice forjada pela mãe e cortou o órgão genital de seu pai – o sangue, que respingou sobre Terra, deu origem às deusas vingadoras, às Erínias:

Veio, trazendo a noite, o grande Céu, e em torno de Terra
estendeu-se, desejoso de amor, e estirou-se em toda
direção. O outro, o filho, da tocaia a mão esticou,
a esquerda, e com a direita pegou a foice portentosa,
grande, serridêntea, os genitais do caro pai
com a avidéz ceifou e lançou para trás, que fossem
embora. Mas, ao escapar da mão, não focaram sem efeito:
tantas gotas de sangue escapuliram,
Terra a todas recebeu. Após os anos volverem-se,
gerou as Erínias brutais e os grandes Gigantes,
luzidos em armas, com longas lanças nas mãos,
e as Ninfas que chamam Mélias na terra sem fim. (*Teogonia*, vv. 176-187).

Na mitologia grega, as Erínias são divindades encarregadas de vingar os crimes de sangue, sobretudo os que se ligam ao mesmo *génos* (descendência) familiar. Por isso, a partir do momento em que ocorre uma *hamartía*, dentro do mesmo *génos*, religiosamente, deve ser vingado. “Se a *hamartía* é dentro do próprio *génos*, o parente mais próximo está igualmente obrigado a vingar o seu *sanguine coniunctus*. Afinal, no sangue derramado está uma parcela do sangue e, por conseguinte, da *alma* do *génos* inteiro” (BRANDÃO, 1986, p. 77).

É mister, no entanto, distinguir dois tipos de vingança, quando a hamartía é cometida dentro de um mesmo *génos*: a *ordinária*, que se efetua entre os membros, cujo parentesco é apenas em *profano*, mas ligados entre si por vínculo de obediência ao *gennétes*, quer dizer, ao chefe gentílico, e a *extraordinária*, quando a falta cometida implica em *parentesco sagrado*, erínico, de fé — é a hamartía cometida entre pais, filhos, netos, por linha troncal e, entre irmãos, por linha colateral. Esposos, cunhados, sobrinhos e tios não são parentes *em sagrado*, mas *em profano* ou ante os homens. No primeiro caso, a vingança é executada pelo parente mais próximo da vítima e, no segundo, pelas Erínias (BRANDÃO, 1986, p. 77, grifos do autor).

Em *Eumênides*, terceira tragédia que compõe a trilogia *Oresteia*, de Ésquilo, após Orestes assassinar sua mãe Clitemnestra, vingando a morte de seu pai, Agamêmnon, as Erínias aparecem postulando justiça pelo crime de sangue. Na referida tragédia grega, depois do aparecimento do espectro de Clitemnestra (vv. 94-135) reivindicando justiça, as Erínias, divindades permeadas pelo pavor e pelo medo, perseguem o matricida Orestes:

CORO

Olha, olha outra vez
 perscruta por toda parte,
 não fuja oculto o matricida impune.
 Ei-lo abrigado
 abraçado à imagem da Deusa imortal
 quer submeter à Justiça suas ações.
 Não pode ser. Sangue de mãe no chão
 é irreparável, ai, ai, ai,
 líquido vertido na terra some.
 Mas deves devolver o rubro licor
 dos membros sugado de ti vivo:
 de ti beberei não potável poção.
 Dessecado vivo levar-te-ei aos ínferos
 que punido cumpras penas de matricida (vv. 254-268).

É significativo pensar que as “Erínias enfurecidas” de Jorge Andrade apresentam, semelhante às gregas, uma forte ligação com a terra. No entanto, em *Pedreira das Almas*, as Erínias, representadas pelo Coro de mulheres, ligam-se à terra no sentido de serem fundadoras da cidade. Essa assertiva pode ser atestada a partir do “Programa de Pedreira das Almas”, no qual afirma-se que o Coro “representa as mulheres fundadoras das grandes famílias rurais do planalto paulista” (Programa de Pedreira das Almas, 1958).

Na primeira versão de *Pedreira das Almas*, as mulheres que despontam na cidade, transfiguradas em Erínias, dispõem-se a função de bradar por justiça, em combate aos opressores, sobretudo contra o delegado Vasconcelos, representante das forças imperiais. Assim, no instante em que Jorge Andrade retoma o mito erínico, constata-se que o mesmo passa a ter uma nova significação. Se na tragédia de Ésquilo a justiça configura-se pela vingança do crime de sangue ocorrido no mesmo *génos* familiar, em *Pedreira das Almas* a justiça passa a ser contra a tirania que aniquila a cidade. Por isso que as mulheres lutam

juntas: a voz coletiva que ecoa na cidade é um clamor de todos aqueles que vivem sob o jugo dos poderosos. “E elas, unidas, coesas, realmente vem à praça e vencem o opressor aparentemente todo-poderoso” (ANDRADE *apud* AZEVEDO *et al.*, p. 101).

MARIANA – Nosso clamor.
 1º GRUPO – É um clamor geral!
 MARIANA – Nossa voz.
 2º GRUPO – A voz de um povo!
 JUNTAS – Somos um só perseguido!
 1º GRUPO – Vivemos!
 2º GRUPO – Sofremos!
 MARIANA – Lutamos juntas!
 JUNTAS – Respondemos por uma cidade processada! (ANDRADE, 1958, p. 51).

Tendo em vista a voz coletiva presente em *Pedreira das Almas*, não há dúvida que o elemento coral é extremamente significativo, uma vez que, geralmente, está ausente nas dramaturgias moderna e contemporânea. De fato, o elemento coral, nas dramaturgias moderna e contemporânea, surge de modo extremamente específico: quando uma comunidade se converte em autor de uma ideologia, bem como de um embate religioso ou político.

No Primeiro Ato da primeira versão, como já pontuado, o Coro divide-se em grupos, sinalizando o conflito da peça – a permanência na cidade e a partida para o Planalto. Quando Vasconcelos traz Martiniano, filho de Urbana, como prisioneiro, alegando que apenas o soltará caso a matriarca revele o paradeiro de Gabriel, líder da revolução, o Coro entra em divergência. O 1º Grupo diz: “Urbana! Não destrua nossa esperança de partir. Já não podemos viver aqui!” (ANDRADE, 1958, p. 41); já o 2º Grupo, discorda: “Fale Urbana! Não deixe serem processados, condenados e dispersos os homens da cidade!” (ANDRADE, 1958, p. 41). No entanto, no final do Primeiro Quadro do Segundo Ato, precisamente após o assassinato de Martiniano, embora haja divisão entre 1º e 2º Grupo, o Coro se une, ou seja, a comunidade de *Pedreira das Almas* converte-se em autor de um combate político. As mulheres juntam-se por um único propósito: lutar contra a opressão. As vozes do Coro “*se elevam numa súplica cheia de desafio, determinando uma resistência que continuará*” (ANDRADE, 1958, p. 46, grifos do autor), diz a rubrica no fim do Primeiro Ato, antes de correr o pano.

O Coro de *Pedreira das Almas* trata-se de um recurso épico, pois apresenta um caráter narrativo. Mas, como se observou, a crítica não levou em consideração o fato desta peça trazer em sua estrutura o recurso mais épico. Outra objeção apresentada refere-se à quebra da linearidade causada pela entrada do Coro, motivo pelo qual levou a crítica até a sugerir substituição. É precisamente em torno desta questão que este tópico se direciona. Faz-se necessário frisar que a crítica foi feita em relação à encenação e não à obra literária, o que

leva a crer que não houve acesso, naquele momento, à peça. Caso o texto tivesse chegado às mãos da crítica, provavelmente o posicionamento seria outro, pois a descrição do Coro como “Erínias enfurecidas” apenas acentua a construção dramática proposta por Jorge Andrade.

Na primeira versão de *Pedreira das Almas*, Jorge Andrade foi acusado de “não ter sabido [...] usar desse recurso [do coro] de maneira harmoniosa (ANHEMBI, 1981, p. 35). O ponto crucial desta objeção está ligado ao fato de que, nos dois primeiros quadros do Primeiro Ato, o Coro tem importância, mas secundária e/ou quase nula; já no Primeiro Quadro do Segundo Ato, o Coro impõe-se (quadro esse que se refere às Erínias) predominantemente; e quanto ao Segundo Quadro do Segundo Ato, a crítica identifica que o Coro some por completo e, por conta disso, trata-se de “erro de construção” (ANHEMBI, 1981, p. 35).

Assim é que nos dois primeiros quadros a tensão dramática sobe gradualmente, harmoniosamente – como as grandes tragédias clássicas gregas ou francesas – para atingir a sua culminância na cena dos soldados, tensão interrompida pela entrada do coro das mulheres e sua inesperada predominância. Forma-se então um verdadeiro rodameiro, uma ciranda diabólica, bela em si, mas que provoca inegavelmente a diminuição dessa tensão. Daí resulta que, em vez de sentir empolgado pelo coro, o público se sente antes desorientado, aturdido, libertando-se assim do jugo dos dois primeiros quadros. Mais ainda: essa interrupção dá a impressão de que o autor perde o fôlego e no final não consegue mais atingir a altura que o início da peça fizera prever (ANHEMBI, 1981, p. 35).

Toda esta organização estrutural do Coro presente na primeira versão, levou a crítica a identificar um erro de construção. Foi a sentença final, mesmo reconhecendo que tais objeções não chegaram “a empanar as outras qualidades da tragédia” (ANHEMBI, 1981, p. 35). Contrário ao posicionamento da crítica, referente ao “erro de construção”, entende-se que há em *Pedreira das Almas*, por meio do Coro de mulheres, o mais alto grau de beleza estética, posto que está em conformidade com os propósitos do dramaturgo.

A aproximação do Coro de mulheres como “Erínias Enfurecidas” é basilar para que haja o entendimento da construção dramática de *Pedreira das Almas*. Tal aproximação pode ser observada, em um primeiro momento, por meio da fala de Darcy Penteadado que, na época, encarregou-se de elaborar o figurino da peça: “os chales longos das mulheres do coro, cortados em ângulo pronunciados, longe de visarem uma autenticidade histórica, pretendem um efeito teatral de fantasmagoria” (PENTEADO, 1958).

Mas, para a crítica, o efeito fantasmagórico das figuras mitológicas causou estranhamento no público, deixando-o desorientado e aturdido. Aliás, é justamente essa característica provocada pelas “Erínias enfurecidas” que causa espanto e desorientação nas personagens Soldados e Vasconcelos que, ao verem-se encurralados, aturdidos e desorientados, fogem da cidade. Este aspecto será retomado posteriormente, porque antes, é imprescindível

tecer alguns apontamentos quanto à movimentação cênica do Coro. Para tal, restringir-se-á ao Primeiro Quadro do Segundo Ato, àquelas cenas em que, para utilizar as próprias palavras da crítica, causam a interrupção da tensão “pela entrada do coro de mulheres e sua inesperado predominância” (ANHAMBI, 1981, p. 35).

As cenas das “Erínias enfurecidas”, belas em sua construção, apresentam um conflito que se intensifica pouco a pouco. As movimentações cênicas do Coro inserem-se nos extremos: do silêncio e da imobilidade aterrorizante à agitação que leva a uma verdadeira alucinação. Quando as mulheres entram em cena, Jorge Andrade as descrevem do seguinte modo: “*Mariana, acompanhada por doze mulheres, entra pela esquerda. Estão todas de luto fechado; toucas pretas cobrem-lhes os cabelos. Entram silenciosas, rígidas e agrupam-se, ficando frente a frente a Vasconcelos*” (ANDRADE, 1958, p. 51, grifos do autor).

Figura 11 – Mariana e as Erínias enfurecidas de *Pedreira das Almas* (1958).



Fonte: *Diário Carioca*, 24 de dezembro de 1958, p. 6. Acervo Biblioteca Nacional.

Conforme tecem críticas contra as injustiças sucedidas em *Pedreira das Almas*, as mulheres saem da posição imóvel e, mesmo rígidas, suas vozes começam a aparecer, mas

“*num sussurro contido e vão se elevando pouco a pouco*” (ANDRADE, 1958, p. 51, grifos do autor). Quando Vasconcelos ordena aos moradores que Gabriel seja delatado, o Coro começa a se movimentar e a falar lentamente, negando-se a revelar o paradeiro do jovem, pois o corpo de Martiniano ainda está insepulto. As mulheres foram proibidas de saírem da cidade para buscar terra a fim de terminar a construção do cemitério e, por isso, não acatam as ordens do delegado: é preciso “acabar a construção ou descer ao vale para dar descanso a essa alma” (ANDRADE, 1958, p. 43).

MARIANA – Ali, no adro,
 1º GRUPO – no cemitério inacabado,
 2º GRUPO – na presença dêste corpo no ar,
 MARIANA – como imagem da terra distante,
 JUNTAS - está o preço dêste silêncio! (ANDRADE, 1958, p. 52).

Logo adiante, sob ordem de prisão, os Soldados avançam e, as mulheres, resistentes, vão de encontro aos opressores com as mãos estendidas, suplicantes:

MARIANA – E nos prendam
 1º GRUPO – algemas
 2º GRUPO – nos pulsos!
 MARIANA – E nos encerrem
 1º GRUPO – nas imundas
 2º GRUPO – enxovias...
 JUNTAS – mas de nossas bocas não ouvirão palavra de delação! (ANDRADE, 1958, p. 53).

Pouco a pouco as vozes das mulheres se elevam, e elas, onde antes estavam em um único grupo, começam a se separar. “*Enquanto falam, as mulheres, como que decididas a dobrarem os soldados, envolvem pelo largo, sobem a escadaria, andam pelo adro confundindo todos. Descem a escadaria, envolvem Vasconcelos, separam-se, tornam a se unir*” (ANDRADE, 1958, p. 54, grifos do autor). Em outro momento, ao passo que cobram por justiça, as mulheres correm “*pelo largo em todas as direções, desorientando Vasconcelos e os soldados*” (ANDRADE, 1958, p. 56, grifos do autor). Esta desorientação faz com que os soldados não saibam o que fazer – apenas “*recuam admirados e confusos*” (ANDRADE, 1958, p. 58, grifos do autor).

Quando Vasconcelos, no auge de seu poder e de sua fúria, ordena aos soldados que tragam os açoites e que prendam Mariana, lê-se a seguinte rubrica: “*começam-se a ouvir sons de instrumentos e vozes que se aproximam, vindos de todos os lados. Sons de flautas, rabecas, matracas e campainhas, invadem o largo e vão aumentando até levarem os soldados a um verdadeiro pavor*” (ANDRADE, 1958, p. 59, grifos do autor). O pavor provocado pelas vozes e pelos sons dos instrumentos musicais faz com que os soldados se encontrem acuados,

cujos objetivos são “atingir a uma verdadeira alucinação” (ANDRADE, 1958, p. 61, grifos do autor). No final do Primeiro Quadro do Segundo Ato, as “Erínias enfurecidas” aparecem em diversos lugares da cidade. O pavor provocado pelas falas, bem como as movimentações cênicas atingem o ponto de grande tensão: os Soldados, que antes defendiam Vasconcelos, voltam-se, agora, violentamente contra o delegado, acusando-o de assassino.

(As vozes se aproximam mais; aumenta o pavor dos soldados que começam a esconder os olhos. Durante a cena que se segue o povo da cidade aparece em fila, carregando velas acesas [...]. Aparecem em cima dos rochedos, atrás da igreja, por todos os lados, formando filas de velas acesa.)

[...]

2º SOLDADO – *(Grita, aflito.)* Não temos culpa! Vosmecê é o culpado!

JUNTAS – ...Profanada...!

VASCONCELOS – *(Colérico)* Prendam esse soldado!

POVO – *(Retomam o canto, fazendo fundo à ação.)*

(Solistas.) Veja bem que o sono é morte

E a cama é sepultura!

(Coro.) A sepultura!

(Solistas.) Acorde e reze para as almas!

Rezai pelo amor de Deus!

(Coro.) Amor de Deus!

VOZES – Orem pelos desesperançados da montanha!

VASCONCELOS – *(Olhando para todos os lados, à medida que o povo vai aparecendo.)* Calem-se! Calem-se!

2º SOLDADO – Se não enterrar... Deus nos castiga!

JUNTAS - ...Aviltada!...

VASCONCELOS – *(Aoplético.)* Obedeçam-me

2º SOLDADO – *(Ainda lutando, grita para Vasconcelos.)* Assassino!

5º SOLDADO – Sacrílego!

SOLDADOS – Queremos/ sair/ desta/ cidade! (ANDRADE, 1958, p. 61-61, grifos do autor).

Diante do que foi exposto, não resta dúvida que o Coro figura “um verdadeiro redemoinho, uma ciranda diabólica” (ANHAMBI, 1981, p. 35) em *Pedreira das Almas*. Não seria esta justamente uma característica das Erínias, mulheres que surgem violentamente a fim de cobrar justiça pelo sangue derramado, como ocorre em *Eumênides*? Semelhante ao que ocorre nesta tragédia grega, em *Pedreira das Almas* também ocorre um crime e faz-se necessário, portanto, cobrar justiça. Tanto em *Ésquilo* quanto em Jorge Andrade há uma perseguição: na primeira, Orestes é perseguido por matar sua mãe, Clitemnestra; na segunda, Vasconcelos e os Soldados são perseguidos pelo assassinato de Martiniano.

Na mitologia grega, as Erínias “eram instrumentos da vingança divina para castigar os erros dos homens, que lhes perseguiam, semeando-lhes o medo no coração” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 376). É justamente esta perseguição que provoca desorientação nas personagens, que se sentem acuadas diante da presença das “Erínias enfurecidas”. Em *Pedreira das Almas*, as mulheres que surgem pela escadaria da igreja apresentam-se enfurecidas não apenas pelo sangue de Martiniano, que foi injustamente

derramado, mas também cobram justiça em nome da cidade. A cidade das matriarcas, terra da qual foram fundadoras, foi ultrajada e explorada até as minas auríferas serem esgotadas; “uma terra sobre a qual se abateu um anátema terrível” (ANDRADE, 1958, p. 54).

Seria este o sentido do mito das Erínias em *Pedreira das Almas*: cobrar justiça por uma terra que foi pouco a pouco “assassinada”? Tal indagação pode ser respondida a partir do clamor do próprio Coro que, ao cobrar por justiça, tece denúncia contra os opressores: Pedreira das Almas faz parte de uma região “onde a lei é a intolerância” e a “ordem um silêncio impôsto” (ANDRADE, 1958, p. 54). As falas surgem como um grito de revolta, resultado da exploração ocorrida na cidade, que outrora estava cercada por minas auríferas. Agora, têm-se apenas o silêncio dos oprimidos e o anseio por partir.

Na cena seguinte, revela-se, portanto, o sentido do mito erínico na tragédia *Pedreira das Almas*.

(As mulheres descem, em bloco, a escadaria – lentamente. Uma tristeza profunda estampa-se em seus rostos.)

JUNTAS – Nossa montanha foi outrora.
 1º GRUPO – sesmaria de ouro,
 2º GRUPO – Hoje é apenas pedra,
 JUNTAS – com terra para os mortos!
 1º GRUPO – Cata alta abandonada,
 2º GRUPO – de onde se avistam,
 JUNTAS – Novos espigões de ouro!
 1º GRUPO – Nas colinas e vales calcinados.
 2º GRUPO – os homens erram em terra mesquinha,
 JUNTAS – ruínas de montanhas em paisagem agonizante!
 1º GRUPO – Nossas casas invadidas!
 2º GRUPO – os homens prisioneiros!
 JUNTAS – Nossa igreja transformada em túmulo profanado!

(As mulheres tornam a subir a escadaria; os soldados ficam olhando, apavorados.)

VASCONCELOS – *(Gritando.)* Mandarei destruir esta cidade! Não deixarei pedra sobre pedra.

(As mulheres continuam como se não estivessem ouvido.)

1º GRUPO – *(Apontam as lajes aos soldados.)* Caminham sobre os mortos.
 2º GRUPO – perturbando seu silêncio,
 JUNTAS – com o insulto da impiedade!
 1º GRUPO – Caminham entre os vivos,
 2º GRUPO – espalhando opressão e luto,
 JUNTAS – como únicos frutos da sua injustiça!

(Espalham-se, transfiguradas, pelo adro e os chales negros volteiam no ar.)

JUNTAS – Exauridos os veios dourados!
 1º GRUPO – Da Fonte da Prata minam pedras rubras!
 2º GRUPO – Denegrindo almas,
 JUNTAS – córregos da Conceição mortos de Santa Quitéria!
 1º GRUPO – Sua ação, sacrílega!

2º GRUPO – Seu poder, violência!
 JUNTAS – Madres férreas
 1º GRUPO – de nova justiça humana!
 2º GRUPO – De férreos tempos!
 JUNTAS – mensageiras profanas!
 1º GRUPO – Benditos dias!
 2º GRUPO – Quando livres, descíamos ao vale.
 JUNTAS – cada palavra, lei; cada homem, exemplo!
 VASCONCELOS – Se querem a violência... pois bem! (*Aos soldados.*) Tragam os açoites! (ANDRADE, 1958, p. 55-57, grifos do autor).

As Erínias de *Pedreira das Almas* são construídas por intermédio de um diálogo cortante, por meios de expressões que tendem à uma atmosfera sombria, o que realça a tensão dramática proposta por Jorge Andrade, como se observou anteriormente, por meio das rubricas. Na medida em que as mulheres bradam pelo sepultamento do corpo de Martiniano, os Soldados usam expressões como “loucas”, “enfurecidas”, “filhas do demônio”, “bruxas”, precisamente para indicarem a natureza sombria das Erínias:

JUNTAS – Nas rochas!
 1º SOLDADO – Estão loucas!...
 JUNTAS – No adro!
 2º SOLDADO – Enfurecidas!...
 JUNTAS – Nas lajes!
 3º SOLDADO – (*Corre ao parapeito; a Vasconcelos.*) Senhor!...
 JUNTAS – Na igreja!
 JUNTAS – Nas velas acesas!
 VASCONCELOS – Fiquem em seus postos!
 JUNTAS – No cemitério inacabado!
 2º SOLDADO – ...O açoite dobrará...
 JUNTAS – No ar que respiramos...
 4º SOLDADO – ...Essas filhas do demônio!...
 JUNTAS – No Largo das Mercês!
 3º SOLDADO – ...Não desertaram...!
 JUNTAS – Indicando o caminho,
 5º SOLDADO – ...foram assassinados!...
 JUNTAS – das terras vermelhas como seu sangue derramado;
 SOLDADOS – ...Foram essas bruxas!... foram elas!...
 1º GRUPO – com tantos rios e ribeirões
 2º GRUPO – como as veias de seu corpo...!
 5º SOLDADO – ...foi sacrilégio!...
 VASCONCELOS – (*Procurando dominar a situação, eleva a voz.*) Calem-se! Então alucinadas também?!
 MARIANA – Vítima de opressores!...
 JUNTAS – (*Frente a frente a Vasconcelos.*) Raça maldita!
 VASCONCELOS – (*Gritando.*) Em seus postos! Saiam daí!
 JUNTAS – (*Ao mesmo tempo.*) Oh! Terra pedrada!
 1º GRUPO – Cidades batizadas em ouro!
 2º GRUPO – Igrejas brancas
 JUNTAS – De enfezadas árvores, prisioneiras!
 1º GRUPO – Não nos maldigais,
 2º GRUPO – se partimos para terras adormecidas
 JUNTAS – no silêncio escuro e úmido de matas longínquas!
 VASCONCELOS – (*Desorientado e furioso*) Guardas! Carregar armas!
 (ANDRADE, 1958, p. 56-57, grifos do autor).

O redemoinho, por meio da “ciranda diabólica”, provocado pelas Erínias, atinge seu ponto máximo no fragmento anterior, quando Vasconcelos se encontra desorientado. Motivo este, portanto, que apenas comprova a escolha acertada de Jorge Andrade ao fazer referência ao mito erínico. Não há erro de construção no Coro da primeira versão. De fato, as “Erínias enfurecidas” surgem em cena de modo inesperado, interrompem a tensão dramática que estava sendo construída gradativamente para, no Segundo Ato, desaparecerem. Mas, a ausência do Coro no final da peça, ao menos de forma predominante, tem sua razão, antes de mais porque o objetivo fora atingido: “*os Soldados, apavorados e em bloco, saem correndo pela saída das rochas, em direção ao vale*” e o delegado Vasconcelos “*caminha, resoluto, desaparecendo por entre as rochas*” (ANDRADE, 1958, p. 63, grifos do autor). Como diz Gabriel, no final da peça, “Pedreira está livre! (ANDRADE, 1958, p. 63).

As Erínias estão presentes em diversas obras da literatura clássica, principalmente na já mencionada tragédia *Eumênides*, de Ésquilo. Entretanto, levando em consideração a passagem em que Vasconcelos se encontra desorientado, é basilar voltar-se à *Ilíada* de Homero. Nesse poema épico, as Erínias, de acordo com Agammênon, foram as causadoras da perda de sua razão: “me lançaram no espírito a Obnubilação/ selvagem, no dia em que eu próprio tirei o prêmio de Aquiles./ Mas que poderia eu ter feito? É o deus que tudo leva a seu termo./ E a Obnubilação é a filha mais velha de Zeus, que a todos obnubila,/ mortífera!” (XIX, vv. 88-91). Para Agammênon, as Erínias são divindades mortíferas, pois caminham “sobre as cabeças dos homens, prejudicando/ os seres humanos./ Ora a um, ora a outro ela amarra” (XIX, vv. 93-4).

No que diz respeito à configuração das “Erínias enfurecidas”, às falas do Coro de Mulheres e a todo o detalhamento feito por Andrade nas rubricas da versão de 1958, foram retirados e/ou alterados, quase que por completo, das versões de 1960 e 1970. Apesar disso, levando em considerações as mudanças empreendidas, o dramaturgo brasileiro traz à baila um novo aspecto para essas novas versões. No entanto, onde antes se tinha, explicitamente, uma descrição do Coro como “Erínias enfurecidas”, agora tem-se apenas uma alusão.

Em *Jorge Andrade: um dramaturgo no espaço-tempo*, embora Rahal (2011, p. 70-71) não mencione a configuração das Erínias na primeira versão de *Pedreira das Almas*, o autor tece os seguintes apontamentos sobre a terceira versão da peça:

[...] a teatralidade da cena reside em grande parte na transformação do grupo de mulheres num coro de Erínias (Fúrias). Vejamos: a) as quatro personagens nomeadas respondem o mesmo à exigência de Vasconcelos pela delação de Gabriel (“Faça Martiniano viver”); b) o tom das falas das mulheres, indicado pelas rubricas, é de uma emoção e uma agressividade crescentes (“suplicante”; “num lamento

agressivo”; “tenta segurar Vasconcelos”; “...apavorada”; “suplicam juntas”; “corre e grita, alucinada”; c) Vasconcelos e seus soldados sentem-se de fato intimidado pelas mulheres (“irritado”; “...defender-se”; os soldados, acuados, olham para todos os lados”); d) há uma coreografia, determinada pelas rubricas, que sempre coloca as mulheres em posição de vantagem sobre os soldados, “espremendo-os” contra a parede)”direita alta”; “esquerda alta”; “...Clara corre para a saída das rochas e para, hirta”; “correndo”); e) o clima de histeria não tem limite, já que o autor determina que “as falas das mulheres devem ser repetidas quantas vezes o diretor achar necessário”. Tal qual Orestes, perseguido pelas Erínias após o assassinato da mãe, Clitemnestra, Vasconcelos também resta acuado pelas mulheres (mas ele não tem o templo de Apolo para se proteger).

Na versão de 1960 – o mesmo vale para a versão de 1970, dado que houve poucas alterações – Jorge Andrade estrutura o Coro por meio de quatro blocos, os quais são formados por três mulheres, todas em luto, que surgem para cobrar o sepultamento de Martiniano. Esta alteração possibilita tecer, a princípio, uma leitura alusiva às três Erínias da Antiguidade clássica: Tisífone, Megere e Alecto. O primeiro bloco é liderado por Clara, que surge de dentro da gruta; o segundo é liderado por Elisaura, que aparece posicionada, parada feito estátua, à direita e ao fundo do palco; o terceiro é liderado por Genoveva, que surge como se brotasse da terra; e, por último, aparece o bloco liderado por Graciana, à esquerda do palco, local que indica a saída da cidade.

Cada bloco traz à lume uma nova configuração às Erínias, no que diz respeito à estrutura, pois o sentido ainda permanece o mesmo da versão de 1958, isto é, a luta contra os opressores. As mulheres também aparecem para clamar por justiça; além de quererem o sepultamento de Martiniano, elas reivindicam que libertem seus maridos e filhos, presos a mando do delegado Vasconcelos:

(Subitamente, como se brotasse da terra, aparecem, à esquerda alta, três mulheres. Ficam paradas, olhando fixamente Vasconcelos.)

[...]

GENOVEVA – Meu nome é Genoveva, Senhor.

VASCONCELOS – Voltem! Não podem ver Urbana, nem Mariana.

MULHER – Meu pai onde está?

MULHER – E meu noivo, Senhor?

VASCONCELOS – Estou cansado de repetir que estão presos. Que somente serão libertados quando Urbana falar.

GENOVEVA – *(No mesmo tom das outras.)* Faça Martiniano viver, Senhor!

VASCONCELOS – *(Atônito.)* Como?

GENOVEVA – Com maridos, noivos, filhos e pais acorrentados nas senzalas, tememos a sorte de Urbana. Todas as mulheres de Pedreira choram por Urbana, silenciada para sempre! Choramos, Senhor! Porque chorar tornou-se nossa condição desde que a sua vontade governa Pedreira das Almas! Porque somos nós, Senhor, que sofremos mais a revolução, suas leis, a pobreza desta terra! São essas maldições que desesperaram os homens no vale, e os homens saem de nossos ventres, Senhor!
(ANDRADE, 1960, p. 81, grifos do autor).

Evidentemente que, toda aquela movimentação cênica das “Erínias enfurecidas” na primeira versão está ausente nas versões posteriores. E isso se deu, muito provavelmente, pelo fato de Jorge Andrade ter levado em consideração a sugestão da crítica, que dizia: “no nosso entender êsse coro poderia ser substituído aqui, e com vantagem, [...] por três ou quatro personagens que lhe fizessem às vezes” (ANHAMBI, 1981, p. 35). Embora as versões de 1960 e 1970 apresentem suas próprias características – o que é significativo do ponto de vista da reescritura – é notável que o Coro, se comparado à versão de 1958, ficou mais polido e comportado com as alterações empreendidas.

Por fim, através do Coro de mulheres, isto é, das “Erínias enfurecidas”, observou-se que a tônica de *Pedreira das Almas* é a questão da justiça contra a opressão e a tirania, simbolizado por meio do delegado Vasconcelos, que representa não só as forças locais, mas também as forças imperiais. Por conta disso, Jorge Andrade recorre ao mito das Erínias – o que possibilitou, por sua vez, tecer um diálogo com a tragédia *Eumênides*, de Ésquilo.

Não obstante, a questão da justiça contra a opressão e a injustiça social presentes em *Pedreira das Almas* terá um novo enfoque a partir de sua aproximação com a tragédia *Antígona*, de Sófocles, como se poderá observar em seguida, no último tópico deste capítulo. Essa leitura torna-se importante aos estudos acerca da recepção dos clássicos na dramaturgia brasileira, no sentido de que Jorge Andrade se vale do mito da filha de Édipo, para tecer críticas severas contra as injustiças sociais no período da Revolta Liberal de 1842.

4.5 “Nossos mortos não podem ser abandonados”: o mito de Antígona em *Pedreira das Almas*

Diversamente da maioria dos autores que reescreveram a tragédia *Antígona*, na obra de Jorge Andrade não há nenhuma referência explícita ao texto de Sófocles, tampouco uma defesa assumida por parte do dramaturgo brasileiro como fez, por exemplo, Rodrigo Estramanho de Almeida, ao declarar que para escrever sua obra, *Maria das Almas*, foi “buscar na Grécia antiga, mais precisamente na peça intitulada *Antígona*, escrita por Sófocles [...], a inspiração para recriar e recontar” (ALMEIDA, 2014, p. 9).

No entanto, por mais que *Pedreira das Almas* não corresponda a um derivativo direto de *Antígona*, por certo, há diversas aproximações: a) imagem do cadáver de Martiniano (Polinices) sem sepultura, cuja aproximação é a mais complexa da peça, como se poderá observar; b) os decretos de Vasconcelos (Creonte) impostos com excessivo rigor; c) o apego às tradições familiar e religiosa, representado primeiramente pela matriarca Urbana e,

posteriormente, por Mariana (Antígona).

De fato, estudar os antigos e os modernos, como nos ensina Bornheim (2007, p. 70), permite “tentar compreender a essência da tragédia; a comparação entre os gregos deixa aquilatar o sentido da evolução do trágico através do teatro do Ocidente, e medir o que permanece constante e o diferente desse constante”. *A priori*, faz-se necessário recorrer ao olhar da crítica sobre a obra de Jorge Andrade. Embora não haja uma perspectiva teórica aprofundada que abarque o modo no qual o trágico se faz presente em *Pedreira das Almas*, as observações tecidas pelos autores dialogam com esta pesquisa, pois reconhecem que a peça do dramaturgo brasileiro se trata de uma tragédia e que apresenta características do trágico.

Na maioria dos estudos sobre *Pedreira das Almas*, constata-se que os autores tendem a aproximar a obra de Andrade a de Sófocles, sobretudo à tragédia *Antígona*, evidenciando a presença do cadáver insepulto, bem como na afirmação de que *Pedreira das Almas* se configura no panorama teatral brasileiro como sendo uma tragédia, pois está calcado nos moldes clássicos, como se pode observar a partir do *Dicionário do teatro brasileiro*, no qual os autores afirmam que Andrade inspirou-se “em *Antígona*, de SÓFOCLES, para escrever *Pedreira das Almas*” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 332).

Mas, toda a conjuntura que faz com que essa peça seja identificada como uma tragédia remonta ao ano de sua estreia, em 1958. Em “Por um teatro da expressão”, Alberto D’Aversa, que na época dirigiu *Pedreira das Almas*, no TBC, reconhece que a obra andradiana se configura no teatro moderno brasileiro como a primeira tragédia brasileira, ao menos em termos aristotélicos, em que o “respeito às 3 unidades é quase absoluto – e não subordinada aos limites de uma poética, ao contrário, enriquecida da consciente presença de tais limites, escrita em linguagem onde o cotidiano se transforma em heróico por virtude da poesia” (D’AVERSA, 1958, p. 51).

Em 1959, por ocasião da publicação da primeira versão de *Pedreira das Almas*, Teixeira (1959) aponta que as personagens de Jorge Andrade, de difícil e rara contextura e de complexa formação psicológica, vivem e movimentam-se em um cenário marcado pela sobriedade trágica. Para este autor, *Pedreira das Almas* é uma tragédia cheia de nobreza.

De fato, não seria sem excepcionais qualidades e uma rara vocação pelas letras teatrais que alguém conseguiria tirar da aridez do tema de [*Pedreira das Almas*] – o apego à terra natal (que aqui nem mesmo é terra, no exato sentido da palavra, mas um chão inóspito e rude de rochedos) em conflito com os sentimentos humanos – a densidade emocional desta tragédia cheia de nobreza, que traz a nossa sensibilidade retesada como um arco da primeira à última cena (TEIXEIRA, 1959, p. 3).

Em *Visão do ciclo*, Rosenfeld (1970) tece importantes considerações acerca das

peças *As Confrarias* e *Pedreira das Almas*. Em um primeiro momento, o autor afirma que *As Confrarias* apresenta um enredo “ousado ao extremo” e, mais adiante, salienta que o dramaturgo Jorge Andrade aborda em *As Confrarias* “um tema que é fundamental em *Pedreira das Almas*” (ROSENFELD, 1970, p. 607): o do cadáver insepulto. Nesta última peça, este autor identifica que o enterro é postergado por exigência da irmã do morto, uma vez que o ato piedoso da protagonista exigiria à denúncia de um vivo (seu noivo Gabriel) às autoridades locais, representada pelo delegado Vasconcelos. Nesse ponto, o autor clarifica que o tema da peça é, em certa medida, o mesmo da tragédia *Antígona*, de Sófocles: “Mariana, a irmã, assume em face da autoridade a mesma atitude inflexível da heroína grega: ela não só não procura enterrar o irmão, mas insiste, por razões políticas e de lealdades aos vivos, em deixá-lo insepulto” (ROSENFELD, 1970, p. 607).

Em texto publicado no *Jornal da Tarde*, Magaldi (1977, p. 40-41) identifica que, em *Pedreira das Almas*, “toda a simbologia apela para os motivos trágicos, celebrados sobretudo por Sófocles”: o delegado Vasconcelos se assemelha aos tiranos, “fincados no texto estrito da lei” (MAGALDI, 1977, p. 41); igual Polinices, que foi anatematizado por Creonte, o personagem Martiniano permanece insepulto, “numa reivindicação do direito natural e religioso contra o arbítrio dos poderosos” (MAGALDI, 1977, p. 41); por fim, tem-se Mariana, que é quase uma Antígona “bradando a sua frágil verdade contra a determinação da força bruta” (MAGALDI, 1977, p. 41).

Na obra *Panorama do teatro brasileiro*, valendo-se da interpretação hegeliana da tragédia *Antígona*, Magaldi (1997) retoma os seus apontamentos acerca de *Pedreira das Almas*, ao identificar que o contexto histórico no qual transcorre a ação (Revolução Liberal de 1842) representa o choque entre as forças liberais e absolutistas e, conseqüentemente, apresenta a oposição entre as leis calcadas no direito natural e familiar contra as leis do Estado. A aproximação com a tragédia sofocliana fica mais evidente quando Magaldi reporta-se à imagem do cadáver insepulto de Martiniano, aproximando-o do cadáver de Polinices.

Em *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*, Azevedo (2014, p. 88) sustenta que “é nos procedimentos da tragédia [...] que *Pedreira das Almas* procura representar a história de uma família e o destino de uma comunidade”. Para isso, de acordo com a autora, Jorge Andrade procurou respeitar as unidades canônicas da tragédia grega, apresentando um único cenário – tudo se passa no largo, diante da igreja – e o tempo de duração não se estende muito, toda a ação se passa durante o período de duas semanas. “A ação se divide em dois grandes temas: a partida para o planalto e a luta contra as forças imperiais. Há um coro, ‘figura de grandeza’ (representando a elite da colônia), psicologia

quase ‘monolítica’ e conflito irreconciliável entre deveres morais e cívicos” (AZEVEDO, 2014, p. 88).

Em “A dramaturgia de Jorge Andrade”, referindo-se ao contexto histórico no qual ocorre a ação de *Pedreira das Almas*, Faria (1998) afirma que em meio à perseguição e ao ódio político aos Liberais, Vasconcelos, chefe da expedição militar, determina que o corpo de Martiniano “ficará insepulto enquanto Mariana não revelar o paradeiro de Gabriel. Ela resiste, Antígone às avessas, mesmo após a morte da mãe, deixando que os dois corpos em decomposição convençam o militar a desistir da captura de seu noivo” (FARIA, 1998, p. 148). Mais adiante este autor acrescenta que *Pedreira das Almas* é uma “tragédia solene, centrada em poucos personagens e constituída com diálogos em linguagem elevada que a diferem do realismo psicológico das peças anteriores” (FARIA, 1998, p. 149). Esse posicionamento, no que diz respeito ao fato de *Pedreira das Almas* ser uma tragédia solene e que se constitui por meio de uma linguagem elevada, em muito se aproxima com o que Prado (2009) estabelece em seu livro *O teatro brasileiro moderno – em termos de linguagem –*, pois afirma que *Pedreira das Almas* representa “o passado nacional engrandecido pela poesia, em obediência aos cânones da tragédia grega” (PRADO, 2009, p. 92).

Rahal (2015), na obra *Jorge Andrade: um dramaturgo no espaço-tempo*, defende que *Pedreira das Almas* e *Vereda da Salvação* são duas tragédias. Quanto à primeira, o autor aproxima *Pedreira das Almas* da mitologia greco-romana, sobretudo a semelhança da matriarca Urbana com a figura mitológica de Medusa, pois o que move a personagem de Jorge Andrade é “seu amor pelas pedras da cidade (que simbolizam feitos do passado) e sua obstinação para impedir as pessoas de sair dali (‘petrificá-las’)” (RAHAL, 2015, p. 67).

Não é difícil perceber correlações entre o mito grego e a personagem criada por Jorge Andrade. Não há voz em *Pedreira das Almas* capaz de opor-se a Urbana: não há prefeito e o padre Gonçalo resta impotente entre a vontade férrea da matriarca. [...] até mesmo o obstinado e intransigente Vasconcelos recua de seu intento de prender Gabriel ao se deparar com a imagem de Urbana e seu filho mortos. Mais ainda: é o silêncio que Urbana impõe a si mesma e a toda a cidade depois da morte de Martiniano que petrifica todos – população e soldados da força imperial (RAHAL, 2015, p. 68).

Rahal (2015) pontua ainda uma aproximação de *Pedreira das Almas* com *As Troianas*, de Eurípidés. Reportando-se à morte de Martiniano e ao seu corpo que foi levado para dentro da igreja, onde Urbana o acompanha e nunca mais sai dos aposentos sagrados, o autor chama atenção para a semelhança entre as cidades *Pedreira das Almas* e Troia:

Urbana “reinou” na inexpugnável *Pedreira*, com seus túneis e grutas, até que os soldados do imperador a invadissem e a dominassem; assim também fez Hécuba,

rainha da muralhada e quase invencível Troia, cujas portas resistiram a tudo, menos à astúcia de Ulisses (Odisseu) e seu cavalo de madeira. Urbana teve sua prole masculina eliminada pelos invasores; Hécuba viu seu marido e seus filhos homens serem dizimados pelos gregos. A ambas restou apenas uma filha mulher: Mariana para Urbana, Cassandra para Hécuba. E as duas filhas profetizaram desgraças para seus algozes: Cassandra profetizou que, levada a Argos para ser concubina de Agamêmnon, enfeitiçaria o rei e causaria a sua ruína e de sua família (como se sabe, não houve tempo para isso: sua mulher, Clitemnestra, e o amante dela, Egisto, deram cabo do rei e de Cassandra assim que chegaram ao palácio) (RAHAL, 2015, p. 70).

Por fim, Rahal (2015) também tece suas contribuições acerca de *Pedreira das Almas* e sua respectiva aproximação com *Antígona*. Como já foi evidenciado, para o autor, *Pedreira das Almas* configura-se como sendo uma tragédia, e que apresenta uma aproximação com *Antígona*, sobretudo por meio do cadáver insepulto. Rahal (2015) aproxima a figura de Creonte com o delegado Vasconcelos, pois, assim como Creonte, personifica o poder supremo da cidade e impede o sepultamento de Martiniano, da mesma maneira Creonte em relação ao corpo de Polinices. O autor afirma ainda que a personagem Mariana “utiliza o cadáver insepulto do irmão contra a tirania do militar, causando-se a “queda”, isto é, a retirada das tropas da cidade” (RAHAL, 2015, p. 71-72).

Essas aproximações entre *Pedreira das Almas* e *Antígona* são possíveis porque escrever é reescrever, uma vez que o autor “repouse-se em fundamentos existentes afim de “contribuir para uma criação continuada” (SAMOYALT, 2007, p. 77). Ao tratar das reescrituras mitológicas, pode-se voltar às contribuições de Samoyalt (2007, p. 117), cuja autora sustenta que a reescritura “do mito não é simplesmente repetição de sua história; ela conta também a história de sua história”. Nesse sentido, não há dúvida de que Jorge Andrade surja de modo consciente de seu papel de dramaturgo no contexto da reescritura mitológica.

Ao valer-se dos mitos gregos, seu intuito é contar o que já foi contado, como afirma o autor: “sigo caminhos já trilhados” (ANDRADE *apud* AZEVEDO *et al.*, 2012, p. 155). Em entrevista concedida a Edla von Steen, o dramaturgo brasileiro, ao ser questionado sobre os autores que influenciaram sua produção dramática, defende que “todo mundo sofre influência de alguém” e que “os temas são apenas retomados e vistos pela ótica do tempo de cada um” (ANDRADE *apud* AZEVEDO *et al.*, 2012, p. 155).

Portanto, os temas mitológicos retomados por Andrade, principalmente os que estão presentes nas tragédias *Eumênides* e *Antígona*, podem ser lidos à luz da interpretação histórica, pois possibilita “constatar em que perspectiva o mítico aparece num ‘drama de mito’, o valor que a ele é atribuído” (SZONDI, 2011, p. 165). No caso do autor brasileiro, utiliza-os com vozes que ecoam contra a opressão e a injustiça social. O intuito de Jorge

Andrade não é repetir a empolgante história mitológica, mas sim contar a sua própria história empolgante e, de fato, ele o faz.

Se na *Antígona* a heroína enfrenta Creonte e, resistente ao decreto, enterra o cadáver de Polinices; em *Pedreira das Almas*, Mariana surge como uma Antígona às avessas, já que, ao contrário da personagem grega, Mariana enfrenta o delegado Vasconcelos e exige que o corpo de Martiniano fique exposto. Mas, é visível que, em ambas as situações, as personagens agem em nome de uma única premissa: a luta contra a opressão. Entretanto, para chegar a tal feio, evidentemente que o caminho trilhado pelas personagens surge de modo diverso: há em *Pedreira das Almas* um deslocamento do *enterrar* para o que *fique exposto*. Em outras palavras, tem-se aqui um recurso intertextual por meio de uma transmotivação.

Reportando-se à intertextualidade presente em obras que dialogam com os mitos clássicos, Samoyalt (2007, p. 117) lembra que são as “operações de transformação [que] asseguram a sobrevida do mito e sua contínua passagem”. Sobre esta questão, a autora ressalta que “Genette distingue e precisa numerosos procedimentos de ‘passagem’ que permitem prosseguir indefinidamente uma história” (SAMOYALT, 2007, p. 117). Dentre os procedimentos capazes de dar vida a uma história, infinitamente, destaca-se a transmotivação, que se refere ao “deslocamento ou transformação das motivações que existem nas versões anteriores” (SAMOYALT, 117, p. 118). Assim, não é de se estranhar que *Pedreira das Almas* esteja estruturada por meio de uma transmotivação, principalmente se levar em consideração sua cena mais significativa: a do corpo insepulto de Martiniano.

A primeira aproximação de *Pedreira das Almas* com *Antígona* pode ser observada já no Primeiro Quadro do Primeiro Ato, quando Urbana defende que na cidade estão os mortos de seu passado e são eles que a prendem à terra. Por isso, a matriarca encarna toda a atmosfera ligada às tradições familiar e religiosa. O apego à tradição é evidenciado por meio do relato de Urbana, no qual afirma que foi encontrada no nicho das pedras uma imagem de São Tomé³⁰ e, por pertencer à esfera do sagrado, da presença divina, não se pode abandonar:

³⁰ “A história de São Tomé das Letras começou com João Antão, um negro escravo que, fugindo dos maus-tratos que recebia na fazenda do Barão de Alfnas, escondeu-se numa gruta, onde viveu durante vários anos. (A gruta está até hoje ao lado da praça principal de São Tomé das Letras.). Aí as versões se confundem. Algumas pessoas dizem que foi o próprio santo que apareceu ao negro e lhe deu uma imagem sua. Outros dizem que o negro foi inspirado pelo santo, mas não o viu. O certo é que a imagem passou a ser adorada e ao santo foi erigida uma igreja, em 1785. Ocorre que em uma das paredes da gruta havia certas pinturas rupestres – que ninguém até hoje conseguiu decifrar. Essas pinturas começaram a ser chamadas de *letras*. E aí está o nome da cidade: São Tomé (por causa da imagem) das Letras (por causa das pinturas rupestres)” (MARIA, 1985, p. 71, grifo da autora). Em *Confissões de Jorge Andrade*, Jorge Andrade esclarece o surgimento da ideia de escrita de *Pedreira das Almas*: “[...] viajei com um primo meu, Junqueira do sul de Minas, e ele me perguntou: ‘Você conhece São Tomé das Letras?’ Eu disse que não. E ele me explicou: ‘É uma cidade morta, morreu na metade do século passado e fica no alto da montanha, bem lá em cima. Mas embaixo, em volta dessa montanha, era onde estavam as fazendas

URBANA – Encontraram sinais estranhos na rocha, e uma imagem de São Tomé no nicho de pedras. “Este é o lugar para a cidade. São Tomé nos protegerá como nos protegeu da tormenta!” Descobriram ouro na gruta; abriram galerias que foram sair em dez pontos diferentes do morro. Dez portas de Pedreira! (*Pensativa.*) Mais tarde, partindo daqui, abriram lavras por todo o vale e fundaram novos lugarejos (ANDRADE, 1958, p. 21, grifo do autor).

Ao voltar-se para o mito da filha de Édipo, Jorge Andrade traz à baila uma característica marcante que, aliás, está presente na maioria das reescrituras de *Antígona*. Em *Pedreira das Almas*, a heroína Antígona é colocada em cena, por meio da personagem Mariana, como a grande figura de resistência política que luta contra as opressões sociais. Sobre essa assertiva, é pertinente recorrer à afirmação de Tereza Thiériot, diretora da montagem de *Pedreira das Almas* no Teatro Alfredo Mesquita, em 1977. Para a diretora brasileira, esta peça “é um espetáculo que vejo como uma grande lição, a luta dos oprimidos contra os opressores” e, por isso, “concebi o espetáculo como uma tragédia, mas uma tragédia humana, onde os envolvidos são pessoas reais e não ficção” (THIÉRIOT, 1977, p. 42-43).

Esta afirmação também é compartilhada por Jorge Andrade que, em entrevista concedida a José Arrabal, afirma que “o problema fundamental de *Pedreira* é a resistência” (ANDRADE *apud* AZEVEDO *et al.*, 2012, p. 100). Mais adiante, Andrade (*apud* AZEVEDO *et al.*, 2012, p. 100) ressalta que sua obra é “muito mais do que simplesmente resistência, pois a situo dentro de um processo histórico que se desenvolve numa caminhada pela libertação do homem”. Por fim, reportando-se às personagens femininas, o autor conclui: “oprimidas, elas resolvem resistir, para libertar seus homens. São vítimas de um ciclo de exploração da terra que se esgotava, levando a comunidade a um empobrecimento total” (ANDRADE *apud* AZEVEDO *et al.*, 2012, p. 101).

O grande conflito de *Pedreira das Almas* surge a partir do momento em que os Liberais saem derrotados pelo governo Absolutista, que culminará na morte de Martiniano, filho da matriarca Urbana. Diante desse contexto, Mariana aproxima-se de Antígona na medida em que enfrenta as ordens de Vasconcelos, as quais são importadas com excessivo rigor. As ordens empregadas pelo delegado, dão-se em dois momentos e de modos distintos. Em um primeiro momento, Vasconcelos chega na cidade Pedreira das Almas no intuito de prender os Liberais, como se pode observar no seu discurso seguinte:

dos Junqueiras, antes de eles migrarem para São Paulo. Você não gostaria de conhecer?’ Eu gostaria, evidentemente. Chegamos a São Paulo, tomamos um aviãozinho e fomos para lá, São Tomé das Letras. A subida da montanha era uma estrada de degraus. Subimos. São Tomé das Letras representou o tempo áureo do ouro. Mas depois que terminou o ouro de Minas, foi abandonada, mais ou menos na ocasião em que a minha família veio para São Paulo, para ajudar na fundação do ciclo do café, que vai dar n’A *Moratória*. E lá no alto daquela montanha eu tive a ideia da Pedreira das Almas, que contava a partida da minha família para São Paulo - terminado o ciclo do ouro, ia começar o do café” (ANDRADE *apud* AZEVEDO *et al.*, 2012, p. 178).

VASCONCELOS – Sua majestade, o Imperador, atendendo ao estado de rebelião em que, infelizmente, se acham alguns municípios dessa Província, faz saber à cidade de Pedreira das Almas... [...] e as outras povoações da mesma Província, que resolveu declarar suspensas as garantias por espaço de três meses. Ordena o senhor Delegado de Polícia que reúna prontamente todos os moradores e faça saber: 1º) poderá mandar prender, sem culpa formada, e conservar em prisão, sem sujeitar a processo durante a suspensão das garantias, os indiciados nos crimes de resistência, conspiração, sedição, rebelião, insurreição e homicídio; 2º) Poderá fazer sair fora da Província, e mesmo assinalar lugar certo para residência, aqueles indiciados que a segurança pública exija que se não conservem na Província; 3º) Poderá mandar dar buscas de dia e de noite em qualquer casa. Sua majestade ordena... (ANDRADE, 1958, p. 36).

No diálogo que se segue, entre Vasconcelos e Mariana, fica evidente que o delegado representa a opressão e a injustiça para o povo de Pedreira das Almas. Observe que Vasconcelos diz ser o representante da lei e da justiça e seu intuito é restabelecê-las, mas, por outro lado, por meio da fala de Mariana, percebe-se que a lei e a justiça de Vasconcelos é injustiça para a cidade, pois são impostas com excessivo rigor. Semelhante ao que ocorre na tragédia de Sófocles – Antígona e Creonte valem-se de uma concepção distinta de justiça – em *Pedreira das Almas* a lei e a justiça dos poderosos que têm amargurado a cidade são questionadas por Mariana, como se pode observar a partir da versão de 1958:

VASCONCELOS – Tenho, não só o direito, mas o dever de empregar os métodos necessários para prender os sediciosos. E eles serão todos empregados, não tenha dúvida, minha senhora.

MARIANA – Empregue os que quiser. O que não pode é nos impor um ato indigno!

VASCONCELOS – Contra assassinos não há atos indignos. [...]

MARIANA – (*Corta com o rosto congestionado.*) Assassinos são aqueles que armaram mãos de escravos, para exterminar os fazendeiros liberais; assassinos, dos quais, Vossa Mercê é, aqui, o único representante.

[...]

VASCONCELOS – Falamos linguagem diferente, minha senhora.

MARIANA – (*Desafiante.*) Felizmente.

VASCONCELOS – Não estou aqui para dar explicações. Sou representante da lei e da justiça e vim restabelecê-las.

MARIANA – Já conhecemos essa justiça e essas leis. Têm amargurado, no vale, vidas inteiras! Justiça e leis de partidos impostos! (ANDRADE, 1958, p. 39, grifos do autor).

Ou nas versões de 1960 e 1970:

VASCONCELOS – (*Vacila.*) Minha senhora! Eu cumpro as leis.

MARIANA – Leis de um governo que nunca aceitamos. O que é justiça para ele, é injustiça para Pedreira.

VASCONCELOS – (*Tenta reagir.*) A Senhora, como Gabriel, defende a desordem!

MARIANA – Defendemos o direito de saber o que é melhor para nós.

VASCONCELOS – O Governo é quem sabe o que é melhor para cada um.

MARIANA – Não esse Governo que governa com massacres [...]. (ANDRADE, 1960, p. 94-95, grifos do autor).

Ao chegar em Pedreira das Almas, Vasconcelos traz consigo Martiniano como prisioneiro e, por meio da imposição do poder, diz que apenas o libertará, se o líder da revolução, Gabriel, for entregue ou delatado. De fato, isto não ocorre, pois jovem é o símbolo da liberdade, os moradores de Pedreira das Almas dependem dele. A cena seguinte ao decreto é pertinente, quanto à aproximação de Vasconcelos como símbolo do poder e da injustiça social – se Gabriel não for entregue, o delegado afirma que a cidade incorrerá “no mesmo crime contra a ordem pública” (ANDRADE, 1958, p. 39), ou seja, contra a ordem imperial. Urbana afirma tratar-se de uma injustiça, e o próprio delegado reconhece:

URBANA – Agindo assim, o senhor cometerá uma grande injustiça.
 VASCONCELOS – (*Subitamente.*) Está em suas mãos evitar essa injustiça, minha senhora (ANDRADE, 1958, p. 39, grifo do autor).

Já o segundo decreto ocorre posteriormente ao assassinato de Martiniano. Se antes Vasconcelos negava-se a soltar Martiniano porque o Gabriel mantinha-se escondido no silêncio dos moradores; agora, “fica proibido a qualquer pessoa sair da cidade, enquanto não for entregue este [Gabriel] criminoso” (ANDRADE, 1958, p. 43). Este decreto acarretará, no desenvolvimento da ação, uma série de implicações, principalmente pelo fato de que os moradores ficam impossibilitados de buscar terra para o término da construção do novo cemitério da cidade: sem onde repousar, o corpo de Martiniano permanecerá insepulto.

GONÇALO – Temos que acabar o cemitério ou descer ao vale para dar descanso a essa alma!
 VASCONCELOS – Não permitirei nem uma coisa nem outra. Não posso facilitar meios para a fuga de um homem que é um dos responsáveis pela desordem que lavra a Província. (ANDRADE, 1958, p. 43-44).

Tem-se aqui uma aproximação com *Antígona*, no que diz respeito, evidentemente, à presença do corpo insepulto. Por outro lado, há um distanciamento entre Jorge Andrade e Sófocles. Ao contrário de *Antígona*, Mariana não quer que o corpo do irmão seja sepultado, pelo contrário, ao enfrentar Vasconcelos, afirma que o cadáver deve permanecer exposto:

MARIANA: [...] Todas as leis que representa, não nos poderão arrancar nenhuma palavra, nem um gesto de acatamento às suas ordens. Abra as portas das prisões, traga os instrumentos de tortura, revolve e destrua a cidade, derrube nossa igreja...! Mas de nossas bocas jamais sairá uma única palavra de delação! Os mortos sairão das lajes e os impiedosos serão destruídos! [...] Que um anátema caia sobre suas cabeças! Que o corpo de meu irmão fique exposto... será uma lembrança viva do seu pecado, da sua indignidade! (ANDRADE, 2007, p. 97).

Esta “escolha” de Mariana leva a questionar se o seu gesto é heroico ou não. Há heroísmo em uma *Antígona* às avessas? Em uma primeira leitura, de imediato leva-se a crer

na inexistência de um heroísmo, se comparado, obviamente, ao gesto nobre da filha de Édipo, que enterra o corpo de Polinices com base nos ritos sagrados. No entanto, se partir de uma segunda leitura, distanciada da tragédia de Sófocles, bem como se levar em consideração a assertiva de que as reescrituras de *Antígona* têm por finalidade tecer denúncias contra as injustiças e opressões sociais, Jorge Andrade traz igualmente um gesto de nobreza em Mariana. O fato de a protagonista de *Pedreira das Almas* proferir que o corpo do irmão deve ficar exposto refletem a resistência e a afronta ao decreto de Vasconcelos, pois Mariana recusa-se a delatar o noivo Gabriel pela segunda vez. Além disso, reflete também as injustiças ocorridas na cidade: o cadáver sem sepultura é uma exposição, sobretudo aos olhos do delegado, das injustiças que a comunidade tem se submetido.

Como se observou no tópico anterior, no Primeiro Ato de *Pedreira das Almas*, as mulheres que compõem o Coro apresentam argumentos divergentes; mas, observou-se também que, posterior ao assassinato de Martiniano, elas se unem a fim de expulsar os opressores da cidade. Em uma rubrica que aparece apenas na primeira versão, no instante em que Martiniano tomba morto, Jorge Andrade ressalta: “*os grupos que haviam se dividido, lentamente se juntam, formando um único bloco na escadaria*” (ANDRADE, 1958, p. 42, grifos do autor). Após a morte de Martiniano, curiosamente também irá desencadear mudanças significativas nos argumentos e atitudes da personagem Mariana.

Em Sófocles, desde os versos iniciais do Prólogo até o lamento final de Antígona, a heroína trágica segue firme no seu discurso e, em nenhum momento volta atrás em suas escolhas. Pelo contrário, consciente do fim trágico que a aguarda, a filha de Édipo apenas segue resistente. Em *Pedreira das Almas*, embora apresente suas próprias especificidades, observa-se o inverso: Mariana muda o discurso inicial, que consistia em abandonar a cidade, e começa a passar por um processo de conscientização ou subjetivação. Dito de outro modo: onde antes havia negação e afastamento; após a morte do irmão (e da morte de sua mãe), há aceitação e aproximação, pois Mariana volta-se inteiramente às tradições religiosa e familiar e aos seus mortos. “Sinto tudo dentro do meu corpo, como se fizesse parte do meu sangue. As rochas...! a igreja...! o adro!” (ANDRADE, 1958, p. 65), diz Mariana no final da tragédia.

MARIANA – Há coisas que não podemos evitar... e não têm explicação.

GABRIEL – Mudaste muito! Mal te reconheço!

MARIANA – Ainda sou a mesma.

GABRIEL – Não! Não és!

MARIANA – (*De repente.*) Duas pessoas perderam a vida. Não compreender? Duas pessoas que eram da minha família! Como queres que eu seja a mesma? (ANDRADE, 1958, p. 69, grifos do autor).

De fato, no início do Segundo Quadro do Primeiro Ato, antes da morte do irmão,

Mariana jura à mãe que não trairá a tradição familiar e que permanecerá em Pedreira das Almas: “Prometo não partir. Faço o que a senhora quiser” (ANDRADE, 1958, p. 35). Mas tal juramento, se observado atentamente, no contexto em que é proferido, surge de um ato desesperado, soando mais como um subterfúgio da personagem para fazer com que Urbana não revele ao delegado Vasconcelos que seu noivo se mantém escondido atrás da pedra de São Tomé das Letras, no nicho das pedras. Afinal, como ela diz à mãe, “lembre-se do que fizeram à família dêle. Fariam o mesmo agora” (ANDRADE, 1958, p. 35).

MARIANA – *(Começa a se desesperar.)* Gabriel é tudo na minha vida. Para mim... bastará saber que vive! *(Agarra a Urbana e repete as palavras num desespero crescente.)* Não sairei de Pedreira. Morrerei aqui... Ficarei, aconteça o que acontecer (ANDRADE, 1958, p. 35, grifos do autor).

É na cena final do Primeiro Quadro do Segundo Ato, após o assassinato de Martiniano que Mariana decide permanecer em Pedreira das Almas, como se poderá observar no fragmento a seguir. Após a fuga dos Soldados e do delegado Vasconcelos, Mariana não diz outra coisa a não ser proferir o nome dos seus mortos. Está tomada a decisão. No instante em que se esquiva de seu noivo e sobe a escadaria, Mariana vai de encontro aos seus mortos e, ao mesmo tempo à sua gruta – sua prisão eterna e alcova nupcial. Sem possibilidade de retorno, a filha de Urbana dirige-se ao seu destino trágico presa às rochas.

MARIANA – *(Fecha os olhos num desespero mudo.)*
GABRIEL – Vem Mariana! Pedreira está livre! Logo, desceremos ao vale e partiremos para o Rosário!

(Mariana levanta-se, hirta, olhando sempre para o vale. Subitamente, olha para a fachada da casa e pelo largo.)

GABRIEL – O povo soube lutar! Agora, podemos ir!

(Gabriel caminha como se fôsse abraçar Mariana. Mariana escapa, levanta a cabeça, altiva, e olha na direção da igreja; todo o seu corpo se retesa.)

MARIANA – *(Com grande intensidade.)* Pedreira!... Pedreira das Almas!

GABRIEL – *(Atônito.)* Mariana!

MARIANA – *(Olhando a igreja.)* Martiniano! Minha mãe! *(Mariana corre para a escadaria. Gabriel volta-se para frente e olha o vale; seu rosto contrai-se numa grande amargura. Enquanto Mariana, aflita, sobe a escadaria)* (ANDRADE, 1958, p. 63, grifos do autor).

Nos versos iniciais da tragédia sofocliana, Antígona indaga a sua irmã Ismênia: “Já tens conhecimento do decreto novo/ que o rei, segundo dizem, promulgou agora/ e manda publicar pela cidade inteira?” (vv. 7-9). Esta tragédia grega se inicia com a exposição do decreto do rei Creonte, o qual proíbe o sepultamento de Polinices: sem o cadáver não haveria decreto e tampouco tragédia.

Caso seguir nesta perspectiva, *Pedreira das Almas*, em comparação com a *Antígona*, apresenta uma divisão estrutural, mesmo que hipotética: “só se inicia” a partir da morte de Martiniano. Só assim pode-se observar uma aproximação de Mariana com Antígona: após as mortes de seus irmãos, ambas as personagens seguem firmes no discurso que defendem, mantendo-se fiéis à tradição familiar. Esta assertiva diz respeito, evidentemente, à uma análise intrínseca com a *Antígona*, no sentido de aproximar as personagens Mariana e Antígona. *Pedreira das Almas* apresenta uma estrutura dramática unívoca e, em se tratando do trágico, deve-se levar em consideração o seu conjunto, sobretudo aquilo que faz de Mariana uma Antígona às avessas.

Figura 12 – A morte de Martiniano e o corpo sem sepultura em *Pedreira das Almas* (1958), de Jorge Andrade.³¹



Fonte: *Diário de Notícias*, 07 de dezembro de 1958, p. 4. Acervo Biblioteca Nacional.

³¹ No primeiro plano: Oscar Felipe (Martiniano), Dina Lisboa (Dona Urbana) e Fernanda Montenegro (Mariana).

A personagem Mariana, no desfecho da obra, permanece junta às rochas e não abandona as tradições e a cidade cinzenta em que residem os seus mortos. Do mesmo modo hipotético, caso a protagonista tivesse seguido rigorosamente o discurso inicial e partido para o Planalto não haveria aproximação com a filha de Édipo e Mariana passaria a ser, em toda a peça, uma Antígona às avessas. Mais ainda: se Mariana tivesse partido com seu noivo, a obra de Jorge Andrade resultaria em um drama realista de cunho romântico e, conseqüentemente, o trágico seria desativado. Mas isso não ocorre, pois o trágico surge em *Pedreira das Almas* justamente pelo fato de Mariana reconhecer que o seu lugar é permanecer na cidade e aceitar que seu destino é ser guardiã dos mortos. Mariana torna-se uma heroína trágica ao sacrificar-se e a aceitar voluntariamente as conseqüências que lhe foram impostas.

Se há distanciamentos entre *Pedreira das Almas* e *Antígona*, quer dizer, entre as personagens Mariana e Antígona, eles estão presentes em dois momentos e ocorrem por meio de transmotivação: o primeiro diz respeito à oposição entre *enterrar* e o que *fique exposto*; o segundo corresponde ao fato de Mariana, no Primeiro Ato, ir *contra à tradição* e querer partir para o Planalto. Apenas nestes dois casos Mariana torna-se uma Antígona às avessas, porque após as mortes do irmão e de sua mãe, a filha de Urbana assemelha-se à filha de Édipo ao assumir os valores da tradição e por não abandonar seus mortos – ela assume seu destino inevitável e vai até o fim, de forma consciente. Há algo aqui, aparentemente perturbador e mórbido por conta do triunfo da morte sobre a vida, que tende à contradição trágica entre os polos subjetivo e objetivo, isto é, entre a liberdade em Mariana e a necessidade atávica que a dimensiona. De fato, no final da tragédia de Jorge Andrade, fica evidente que Mariana assume e defende sua liberdade ao lutar contra uma força superior (do destino) impossível de vencer.

Nas três versões da obra andradiana, embora haja alterações na estrutura da peça, antes da morte de Martiniano e da presença de seu corpo insepulto, Mariana anseia em partir com Gabriel em busca de uma melhor condição de vida, já que em *Pedreira das Almas* as minas auríferas se esgotaram e ela não quer passar a vida venerando os mortos – na cidade restam apenas lajes, pedras e túmulos e, como diz Mariana, uma terra que não há “lugar nem para os mortos” (ANDRADE, 1958, p. 26).

Por este motivo, ao decidir sair da cidade, Mariana volta-se contra as tradições e, em conseqüência, entra em conflito com sua mãe, a matriarca Urbana, que lhe nega a bênção:

MARIANA – Tenho o direito de ir viver...

URBANA - (*Corta, categórica.*) Onde teus pais viveram e morreram! É aqui o nosso lugar.

MARIANA – (*Amarga.*) Aqui só há discórdias! Parece que Deus abandonou o vale.

URBANA – Faremos queijos, criaremos carneiros, teceremos lã, venderemos

pedras, se fôr preciso! Mas não abençoarei o abandono da cidade de meus pais. [...]. (ANDRADE, 1958, p. 25, grifos do autor).

Após as referidas mortes na peça de Jorge Andrade, a personagem Mariana, por ironia trágica, decide justamente permanecer com os mortos e a sonhar com minas de ouro inexistentes. No fragmento anterior, Urbana diz vender pedras caso seja preciso; no final de *Pedreira das Almas*, leia-se: “se fôr necessário, venderemos estas pedras” (ANDRADE, 1958, p. 66), diz Mariana, reproduzindo o mesmo discurso de sua mãe. Outro exemplo é quando Urbana diz à sua filha, no Primeiro Ato, que “as cidades e as terras não morrem [...] se os homens não as abandonam” (ANDRADE, 1958, p. 29); já no Segundo Ato, ao permanecer na cidade, Mariana volta a reproduzir o discurso da matriarca: “as cidades e as terras não morrem... enquanto houver alguém disposto a lutar” (ANDRADE, 1958, p. 66).

Mesmo que às custas do sofrimento, Mariana compreende o que Urbana sempre defendia quando viva: “em Pedreira das Almas estão nossos mortos. São êles que nos prendem à terra... e nos ensinam a viver. [...] Cada um que procure nos seus, os exemplos, as recordações que deixaram” (ANDRADE, 1958, p. 21). De fato, antes não havia razão para Mariana permanecer na cidade, não tinha seus mortos, por isso o anseio em partir. Mas agora, semelhante à Antígona grega, ela tem seus mortos e não pode abandoná-los.

É nesse “transmutar-se em Urbana” que a Mariana assume os valores da tradição, os quais são revelados por meio da apropriação do discurso, das vestes e da “máscara” de Urbana. No instante em que coloca a máscara trágica da matriarca, Mariana encaminha-se rumo ao seu destino inexorável, típico do herói trágico. Portanto, para que se possa compreender os rastros do trágico em *Pedreira das Almas* faz-se necessário, inicialmente, tratar sobre processo de transformação de Mariana, isto é, do processo de subjetivação. Para tal, pode-se ter como ponto de partida uma rubrica da segunda versão da peça, a qual descreve que a protagonista passa a apresentar semelhanças físicas com Urbana:

(Lentamente, a porta fica escancarada. Os soldados não conseguem mais disfarçar seu temor. Nem Vasconcelos sua admiração. Mariana, coberta de luto e com um véu preto na cabeça, surge no pórtico da igreja. Rígida, olha fixamente para frente, parecendo não perceber a presença de ninguém. Na massa escura da igreja, só vemos seu rosto petrificado. Ao respirar o ar da noite, Mariana vacila e recua; depois adianta-se novamente. Mariana envelheceu e sua semelhança com Urbana aumentou: o porte e o andar são quase idênticos. Qualquer coisa parece ter morrido em Mariana. Ela traz, no rosto, todo o horror que assiste dentro da igreja. As mulheres olham para Mariana sem fazer qualquer movimento.) (ANDRADE, 1960, p. 84, grifos do autor).

Quanto a esta mesma rubrica, Jorge Andrade tece alterações quando escreve a terceira versão, pois são retiradas duas frases que descrevem a mudança de Mariana: “Na

massa escura da igreja, só vemos seu rosto petrificado” e *“Qualquer coisa parece ter morrido em Mariana”* (ANDRADE, 1960, p. 84, grifos do autor). Mas, mesmo com estas alterações, o dramaturgo mantém, na versão de 1970, a aproximação entre mãe e filha por meio dos traços físicos: *“Mariana envelheceu e sua semelhança com Urbana aumentou: o porte e o andar são quase idênticos”* (ANDRADE, 2007, p. 105, grifos do autor).

No que se refere à primeira versão, em nenhum momento Jorge Andrade descreve nas rubricas que Mariana se assemelha fisicamente à Urbana, o que fica apenas em um nível implícito ou de encenação. Entretanto, é possível observar a transformação a partir das descrições feitas acerca dos figurinos das personagens – o que também pode ser observado nas versões de 1960 e 1970: no Primeiro Quadro do Primeiro Ato, enquanto que Urbana está *“vestida de cinza escuro, quase côr das rochas”* (ANDRADE, 1958, p. 18, grifos do autor), Mariana aparece *“vestida de branco”* (ANDRADE, 1958, p. 13, grifos do autor); no Segundo Quadro do Primeiro Ato, por conta da morte do pai de Gabriel, Urbana está *“tôda de luto”* (ANDRADE, 1958, p. 34, grifos do autor), ao passo que Mariana *“está com um vestido cinza, um pouco mais claro do que Urbana no 1º ato”* (ANDRADE, 1958, p. 13, grifos do autor); quanto ao Segundo Ato, após a morte de Martiniano, Urbana mantém *“suas vestes negras”* (ANDRADE, 1958, p. 58, grifos do autor) e Mariana aparece *“de luto fechado”* (ANDRADE, 1958, p. 51, grifos do autor).

No texto *“De como interpretar os mineiros”*, que integra o *“Programa de Pedreira das Almas”*, da montagem de 1958, o figurinista Darcy Penteado tece importantes contribuições acerca da significação das vestimentas das personagens e seus efeitos de cena, sobretudo o que diz respeito à integração de Mariana na paisagem morte da cidade. Para o autor, o vestido branco de Mariana, que contrasta com o cinza de Urbana, justifica-se porque *“ainda não foi dominada pela paisagem. Acredita no amor e partirá com o noivo, cheia de esperança para terras novas. O seu vestido branco, no Primeiro Ato, significa a partida, a libertação às pedras cinzentas”* (PENTEADO, 1958). Já no Segundo Ato, Urbana aparece com as vestes pretas pela morte de seu primo (pai de Gabriel) e Mariana veste cinza, integrando a paisagem morte da cidade, por ter sido *“vencida pelas circunstâncias que a impedem de deixar Pedreira”* (PENTEADO, 1958). Quanto à vestimenta de Mariana a partir do Segundo Ato, Penteado (1958) finaliza: *“veste luto fechado pelo irmão e, fiel a um juramento a Urbana, permanece daí em diante venerando seus mortos”*.

No cenário de *Pedreira das Almas*, embora haja a predominância da cor cinza das rochas, há uma árvore, único elemento de colorido verde. Tem-se aqui a grande metáfora da peça: o cinza predominante representa o esgotamento do passado rico (ciclo do ouro) de

Urbana; e o verde retrata o futuro utópico (ciclo do café) de Gabriel. Assim, o tempo presente da ação dramática exhibe as personagens numa atmosfera conflitante e de constante contradição. De um lado, a “estagnação, esterilidade, imutabilidade, peso da tradição, culto aos antepassados, exigindo um espaço físico insuficiente para seus habitantes” e, do outro, “encontram-se jovens líderes, cujo objetivo é levar os habitantes de Pedreira das Almas para terras férteis” (SANT’ANNA, 2012, p. 102).

É nessa conjuntura, sob o símbolo da pedra, que a personagem Urbana se move; por isso que sua vestimenta se assemelha à cor cinza das pedras. A matriarca assume esse incrustar-se nas rochas, como se estivesse, de fato, petrificada, isto é, presa ao passado, às tradições familiar e religiosa e, sobretudo, aos seus descendentes, pois como ela afirma: “foi nesta gruta, que meu pai teve, pela primeira vez, a visão de sua cidade” (ANDRADE, 1958, p. 21). Este discurso de Urbana, a qual defende com veemência que é preciso honrar a tradição calcada nas rochas e permanecer junta aos mortos do passado, também é defendida por Mariana. Prisioneira do mundo esgotado e cinzento que figura Pedreira das Almas, Urbana condena e volta-se violentamente contra àqueles que pretendem abandonar a cidade.

URBANA – (*Triunfante.*) O castigo de Deus tarda, mas não falha!
 GONÇALO – (*Perdendo a paciência.*) Cuidado, Urbana! Não diga isso.
 URBANA – Respondo pelos meus atos, padre Gonçalo (ANDRADE, 1958, p. 25, grifos do autor).

Esta última fala de Urbana também é dita por Mariana nas três versões. Nas versões de 1960 e 1970, a frase aparece no final do Primeiro Quadro do Segundo Ato, quando a protagonista enfrenta o delegado, que insiste na prisão de Gabriel. Mariana diz que seu noivo está dentro da igreja junto dos corpos insepultos, basta Vasconcelos entrar e prendê-lo. O objetivo de Mariana é fazer com que o delegado veja os corpos em decomposição, reflexos da justiça da qual ele insiste afirmar ser o representante.

MARIANA – O Senhor não teve coragem de entrar. Entre e veja!
 VASCONCELOS – Eu sei que não está. A senhora tem consciência do que isto significa?
 MARIANA – Respondo pelos meus atos. (ANDRADE, 1960, p. 95-96).

Neste caso, quando Mariana diz que responde pelos seus atos, o sentido está intrinsecamente relacionado à *esfera política*, pois ela se coloca resistente diante da opressão do delegado. Em contrapartida, na versão de 1958, há um deslocamento porque a frase não é dita em diálogo com Vasconcelos, mas sim com o padre Gonçalo, no final do Segundo Ato:

GONÇALO – Como pode viver aqui, assim? Sem nada... apenas com algumas pessoas e escravos?

MARIANA – Tenho tudo que preciso! [...] (*Evocativa.*) As cidades e as terras não morrem... enquanto houver alguém disposto a lutar.
 GONÇALO – Parta, minha filha! Deus sabe o que determina.
 MARIANA – Padre Gonçalo! Sei o que faço! Respondo pelos meus atos!
 (ANDRADE, 1958, p. 65-66, grifo do autor).

O sentido da frase “respondo pelos meus atos” na versão de 1958 difere das versões de 1960 e 1970, já que está mais próximo da *esfera familiar* do que da *esfera política*. Por conta disso, pensando na aproximação da fala de Mariana com a de Urbana, a primeira versão mantém uma certa coerência interna, já que apresenta uma nítida semelhança com o sentido da frase dita pela matriarca. Assim como Urbana, a personagem Mariana passa a condenar o abandono da cidade e, ao decidir permanecer em Pedreira das Almas, venerando os mortos, passa a responder pelos seus atos; como ela mesma diz: “é diante de mim mesma... que preciso sentir desobrigada” (ANDRADE, 1958, p. 66).

Assim, após a morte de Martiniano, Mariana aproxima-se de Antígona, pois passa a seguir fielmente um discurso em defesa dos valores das tradições familiar e religiosa. Por este motivo, mencionou-se que, hipoteticamente, *Pedreira das Almas*, em sua intrínseca aproximação com *Antígona*, só se inicia com a presença do cadáver insepulto. Mas, *Pedreira das Almas* apresenta suas próprias particularidades e, para que se possa verificar o trágico, é imprescindível olhar a obra de Andrade de forma isolada e integral, porque o fato de Mariana ir contra a tradição familiar, marca o início do conflito trágico.

A protagonista Mariana torna-se uma heroína trágica ao deparar-se com seu destino irreversível – o sentido da ordem na qual está inserida e dimensiona suas ações – que, por deveres familiares, não se é permitido contrariar. Nesse sentido, verifica-se que *Pedreira das Almas* apresenta os dois polos fundamentais e possibilitadores do trágico: de um lado, o herói, que vive a ação trágica; e, do outro, o sentido da ordem na qual se insere. Estar em situação trágica remete, portanto, àqueles dois pressupostos e o conflito trágico surge como que suspenso na bipolaridade da situação.

Ao tentar se desvencilhar da necessidade atávica que a liga a Pedreira das Almas, Mariana comete uma falha terrível. Mas aqui não há falha no caráter da personagem, porque situa-se noutro lado: o embate trágico que acarreta a infelicidade da protagonista é ocasionado pelo destino. Esta instância superior é verificada no fim da peça, no momento em Mariana admite que “há coisas que não podemos evitar” (ANDRADE, 1958, p. 69), as quais ela afirma se tratar de “forças superiores às nossas” (ANDRADE, 1958, p. 65).

MARIANA – (*Decisiva.*) Nossos mortos não podem ser abandonados.
 GABRIEL – Não sabes mais pensar a não ser em mortos?!
 MARIANA – (*Hirta.*) Vivo conforme meus princípios!

GABRIEL – Não eram princípios teus, até pouco dias atrás.

MARIANA – (*Áspera.*) São agora. Quando menos esperamos, ficamos presos a compromissos superiores aos nossos sentimentos.

GABRIEL – Que compromissos?

MARIANA – Tu com o povo que agora tem o direito de partir. Eu... com o sofrimento de minha mãe. Eles precisam de mim. Sei que Pedreira não morrerá enquanto eu estiver aqui (ANDRADE, 1958, p. 69, grifos do autor).

Mariana recusa-se a abandonar seus mortos justificando que há uma força superior que a prende à cidade e, à vista disso, aceita todas as consequências e sofre de forma consciente seu destino. Nesse sentido, o trágico em *Pedreira das Almas* pode ser lido à luz da premissa de Schelling (*apud* THIBODEAU, 2015, p. 25, grifos do autor), presente nas *Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e criticismo*, a qual afirma que o mortal está “destinado pela fatalidade a tornar-se criminoso, lutando *contra* um tal *fatum* e, entretanto, espantosamente punido por um crime que era obra do destino”. Para o filósofo, a tragédia honra a liberdade humana na medida em que coloca seu herói em combate com a superpotência do destino.

Na *Filosofia da Arte*, Schelling (2010) retoma seus apontamentos acerca do trágico e sustenta que o herói, ao sucumbir à potência do destino, necessariamente deve ser castigado a fim de mostrar o triunfo da liberdade. O filósofo ressalta que o herói tem de “lutar contra a fatalidade, senão de modo algum haveria conflito, exteriorização da liberdade; ele tinha de sucumbir àquilo que está sujeito à necessidade” (SCHELLING, 2010, p. 318). É, portanto, a contradição entre a liberdade (subjéctiva) e a necessidade (objéctiva) que faz com que o herói sucumba ao final, mas, para honrar a liberdade, o herói “tem de expiar voluntariamente a culpa – infligida pelo destino” (SCHELLING, 2010, p. 318).

Em *Pedreira das Almas*, Mariana aceita voluntariamente sua culpa, infligida pelo destino, ao dizer que sua permanência na cidade “não depende de escolha” e, por isso, ela reconhece que deve aceitar “tudo sem sofrimento. Porque deve ser assim” (ANDRADE, 1958, p. 68). Mariana torna-se uma heroína trágica porque honra a sua liberdade ao “suportar voluntariamente [...] o castigo por um crime inevitável, para assim, na perda de sua própria liberdade, demonstrar essa mesma liberdade e sucumbir” (SCHELLING, 2010, p. 318), porém declarando sua vontade livre de permanecer junta aos seus mortos.

“Enquanto eu tiver fôrças... os mortos sairão das Lajes” (ANDRADE, 1958, p. 71), diz Mariana no auge do seu sofrimento. Sem dúvida, o que sobressai em *Pedreira das Almas* são as vozes dos mortos, as lajes, as pedras e os túmulos. Tanto que o desejo de Urbana, de permanecer na cidade velando os mortos do passado, nunca foi aceito enquanto viva, mas passou a ser o pressuposto após sua morte. Só quando Urbana e Martiniano sucumbem é que Mariana reconhece que o seu destino pessoal é junto de seus antepassados.

Evidentemente que, quando abdica de partir para as terras férteis do Planalto, junta de seu noivo, assim como Antígona, Mariana paga um alto preço ao sacrificar-se pelos seus mortos.

Na *Antígona*, a lei eterna dos deuses são confirmadas mediante ao sacrifício da filha de Édipo que, desde o princípio da tragédia, julgou dignas de dar sua vida por elas. De modo semelhante ocorre com Mariana, em *Pedreira das Almas*, ao dizer: “quem não ama seus mortos não tem sentido” (ANDRADE, 1958, p. 71). Com a morte de Martiniano e Urbana, nada restou na cidade, além das lajes da igreja com seus mortos, e Mariana velando-os e aguardando sua própria morte. Assim como Antígona, Mariana reconhece que, “da terra em que estão sepultados os mortos heróicos, a gente não se afasta. A tradição familiar não se trai” (BECHERUCCI, 1981, p. 39). Ao permanecer na cidade, ela recusa as terras férteis do Planalto e o amor de Gabriel, sacrifica-se em nome das tradições familiar e religiosa. Esse sacrifício é a marca da solidão do herói trágico na tragédia *Pedreira das Almas*.

Reportando-se à figura do herói solitário, Romilly (2013, p. 93) afirma que a Antígona grega “sofre com a sua solidão; mas ela exigiu-a desde o início, e ela aceita-a com firmeza. Lamenta-se, mas avança: para a morte resolutamente. Dito de outro modo, o sofrimento que nasce desta solidão representa ao mesmo tempo a condição e a consequência da coragem heroica”. Assim como a Antígona grega, Mariana é a noiva cujo himeneu é seu túmulo. Este sacrifício de Mariana também irrompe digno de grandeza trágica: em *Pedreira das Almas*, como diz a personagem no desfecho da tragédia, “[deixaram-me] apenas os mortos. Pois fico com eles” (ANDRADE, 1958, p. 70).

5 O CALDEIRÃO DE SANTA CRUZ DO DESERTO E OUTRAS POÉTICAS DO AMOR, DE ÂNGELA LINHARES

5.1 O lugar de Ângela Linhares na dramaturgia brasileira

A escritora, dramaturga, compositora, cantora, professora e pesquisadora Ângela Maria Bessa Linhares nasceu em 1953, em Fortaleza, no Ceará. Em 1984, formou-se em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC); em 1996 defendeu sua dissertação de mestrado intitulada *O tortuoso e doce caminho da sensibilidade: um estudo sobre arte e educação*; em 2001 tornou-se Doutora em Educação ao defender a tese *O pensamento criador – narratividade enquanto ato criador: processos criativos na crítica da cultura Jacques Therrien*. Atualmente, Ângela Linhares é professora titular da Universidade Federal do Ceará, do Departamento de Educação; assessora pedagógica da Associação de Corais Infantis “Um Canto em cada canto”; e dramaturga do Grupo Formosura de Teatro e do Vidança Cia. de Dança do Ceará.

Na música, Ângela Linhares foi integrante do Grupo Raízes, criado na década de 1970, em São Paulo. De caráter multicultural, o grupo reuniu artistas de diversas regiões do Brasil; além de Ângela, faziam parte ainda Tino Gomes, Charles Boavista, Rui Weber, Ângelo Tokutak e Joba Costa. O grupo lançou dois LP’s: “Grupo Raízes” (1974) e “Brejo das Almas” (1976). Após o curto período de existência do grupo, Ângela Linhares, que na época residia em São Paulo, retorna a Fortaleza e segue carreira solo. Dentre seus shows realizados, destacam-se: “Como as Primeiras Chuvas do Caju”, “Paisagem Interior” e “Passagem ao Coração da Terra”. Ainda no campo da música, Ângela Linhares participou do “Massafeira Livre”, um festival realizado em Fortaleza em duas ocasiões, em 1970 e 1980.

A convite de Ana Maria Militão Porto, Ângela Linhares passou a integrar a Associação de Corais Infantis – Um Canto em Cada Canto (criado em 1988), escrevendo as peças de teatro e compondo as músicas dos espetáculos; tais como: *Míria ou Lá se Vem a Lua*, *Quem te Disse que Ela é Tua?* (1992), *Romance das Sete Luas ou O Aprendiz da Infância* (1996) e *Cantos Reis* (2002). Em 1998, em comemoração aos dez anos de existência da Associação de Corais Infantis, é lançado o CD “Um Canto em Cada Canto – 10 Anos”. Além disso, em 2002, Ângela Linhares publica o livro *O que conta o Canto – Lições do Caminho*, que retrata as experiências, criações e memórias dos grupos de corais infantis.

Recentemente, em fevereiro de 2018, Ângela Linhares gravou o álbum “Perto do

Coração, Aqui Mesmo”, composto por dezoito canções³². Embora tenha se tornado professora universitária e seguido carreira acadêmica, Ângela Linhares sempre esteve em contato com a música (direta ou indiretamente) e pode ser observado, sobretudo, em suas peças de teatro, as quais, geralmente, são musicalizadas.

Quanto à produção literária, a primeira peça escrita por Ângela Linhares foi *O Cio do Tempo* (1980), premiada em primeiro lugar pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT). Posteriormente vieram diversas obras, a saber: *Círculo de Fogo* (teatro – 1991); *Fiapo* (teatro – 1993); *Chiquinha Gonzaga – Ânimus: o Lado Afoito da Alma* (teatro – 1997); *A Turma da Geral Sou Eu* (teatro – 1998); *Drão: Eu Faço, Eu Luto* (teatro – 1999); *Aiuaba* (teatro – 2001); *Mangues: Memórias da Pele* (espetáculo/dança – 2001); *Pavão Misterioso* (teatro – 2005), adaptação do cordel de José Camelo de Melo Rezende; *As Aventuras de D. Quixote* (teatro – 2006); *Quintal de Mangue* (espetáculo/dança – 2006); *A Turma da Vila Morena – A Menina que Perdeu o Nome* (infanto-juvenil – 2008); *Heróis de Papelão* (teatro – 2009), coautoria com Maria Vitória; *A Turma da Vila Morena – Buscando a História da Vila* (infanto-juvenil – 2010); *Catu Macã* (espetáculo/dança – 2010); *Cartas Vivas* (contos – 2010); *Histórias de Acordar Amanhã* (teatro – 2012); *Assas do Sonho* (poemas – 2014); *Os Miseráveis: O Óleo da Máquina* (teatro – 2016); *Contos e Corpos Andarilhos* (espetáculo/dança – 2016); *Esquadras* (espetáculo/dança – 2016); *Mankala: o (in)visível Presente* (romance – 2019); *Entre-lugares: Sol Por Sobre Margens* (contos – 2019).

A maioria das obras dramáticas de Ângela Linhares foram escritas para a companhia Formosura de Teatro, cujo grupo realiza suas atividades artísticas em Fortaleza desde 1985. Este grupo tem como ponto de partida o mamulengo tradicional, cujas encenações partem da relação entre boneco, ator e cena. O grupo Formosura de Teatro tem como núcleo permanente a diretora Graça Freitas, a dramaturga Ângela Linhares e, no elenco, os atores Maria Mariana, Maria Vitória, Leonardo Costa, Sammuell Sampaio. A última obra de Ângela Linhares escrita para o referido grupo foi *Os Miseráveis: O Óleo da Máquina* (2016), uma versão poética a partir do romance *Os Miseráveis*, do escritor francês Victor Hugo.

Em 2017, a dramaturga contemporânea Ângela Linhares escreve sua obra mais recente: trata-se de *O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e Outras Poéticas do Amor*³³. Ao contrário de *Pedreira das Almas*, esta peça mantém um diálogo explícito com o mito de Antígona. No entanto, semelhante ao que ocorre com a tragédia de Jorge Andrade, ao tratar do mito da filha de Édipo, a autora tece um resgate histórico de dois momentos assombrosos da

³² Cf. <https://angelalinhaires.bandcamp.com/releases>.

³³ Optou-se, a partir daqui, por abreviar o título da peça para *OCSCD*.

história do Brasil: os massacres que assolaram as comunidades do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto, no Ceará, e do Arraial de Canudos, na Bahia. A reescritura de Ângela Linhares está ambientada, assim como *Pedreira das Almas*, em um período de ruptura histórica.

5.2 “Mãos embriagadas de pólvora e de fascismo”: o massacre no Caldeirão de Santa Cruz do Deserto

Aos vinte anos de idade, José Lourenço Gomes da Silva, que futuramente tornou-se o beato José Lourenço, chegou a Juazeiro do Norte, no Ceará, no final do século XIX. Sua trajetória, que foi marcada pela religiosidade e por intensas perseguições políticas, inicia-se de fato, quando passou a morar no Sítio Baixa Dantas. Desde então, José Lourenço passou a ser uma figura representativa para a comunidade local. Em contrapartida, o beato foi alvo de diversas perseguições políticas que culminaram em um dos maiores massacres ocorridos no Brasil: o massacre no Caldeirão de Santa Cruz do Deserto, no final da década de 1930.

Em 1921, José Lourenço recebe o Boi Mansinho de presente do padre Cícero e, ao ser acusado de fanático por adorar o animal, começa o primeiro de inúmeros atos de extrema violência contra o beato e seus seguidores. Como bem pontua Figueiredo (2006, p. 38) em *O beato José Lourenço e sua ação no Cariri*, “a lenda do boi santo foi traduzida à baila com os retoques que os pescadores de escândalos tecem por sua conta, sendo José Lourenço apontado, falsamente, como estimulador de um grosseiro fetichismo”.

Pelo fato de José Lourenço ter cuidado do animal com muita dedicação e esmero, afinal foi um presente de seu maior admirador, o padre Cícero, foi acusado e punido injustamente pela força bruta da elite local³⁴. Floro Bartolomeu, responsável pela prisão do beato, ao discursar na Câmara Federal, em setembro de 1923, afirmava que “começaram a fazer circular que Zé Lourenço, não tendo mais vida de penitente, abusava da credence do povo, apresentando o ‘touro como autor de milagres’” (BARTOLOMEU *apud* LOPES, 2011, p. 50). Mais adiante, Floro Bartolomeu acrescenta:

Então se dizia que a urina do animal por elle distribuída como efficaz medicamento

³⁴ Refiro-me ao Floro Bartolomeu, “que significa a presença dos aparelhos repressores de Estado, no Juazeiro. É uma proteção fiscalizadora, garantia de que o povo, seguidor do Catolicismo Popular, mesmo preservando suas crenças e o direito de fazer romarias à “Cidade Sana” e o culto a seu santo, não edificará ali uma sociedade contestatória ao sistema vigente. O padre agora justifica todos os seus atos junto à igreja e ao Estado. Em termos de concepção de mundo, em seu pacifismo e no projeto de proteção de todos os moradores de Juazeiro, ele paga um preço muito alto pela sobrevivência de seu mundo de fé. Estendendo-se encarregado da urbanização de Juazeiro, Floro Bartolomeu inclui nesse projeto a eliminação dos cangaceiros que serviam a sua cabroeira, bem como de todos os ladrões [...]. Fiscaliza igualmente o comportamento religioso dos romeiros e dos beatos atento a qualquer manifestação classificável pela igreja e pela imprensa como fanatismo e fetichismo. Sua violência incide até sobre alguns homens mais ligados ao Padre Cícero” (BARROS *apud* LOPES, 2011, p. 53).

para todas as moléstias, que dos seus cascos eram extrahidos fragmentos para, em pequenos saquinhos, serem pendurados ao pescoço, como relíquias, à moda do Santo Lenho; que todos se ajoelhavam em adoração diante do touro e lhe davam a beber mingáos e papas; enfim, tudo que uma alma perversa possa conceber (BARTOLOMEU *apud* LOPES, 2011, p. 50).

Mas, como ressalta Lopes (2011), na obra *Caldeirão*, o deputado Floro Bartolomeu tinha conhecimento de que aquilo que se dizia sobre o fanatismo em torno do Boi Mansinho não passava de boatos. As falácias não passavam de pretexto para que a força bruta da polícia do Estado do Ceará interviesse no Sítio Baixa Dantas; afinal, a comunidade estava se tornando cada vez mais produtiva e a vida em comuna despertava um certo incômodo na elite local. O “fanatismo religioso” que envolveu José Lourenço no Sítio Baixa Dantas, “transformou-se numa característica pejorativa das práticas religiosas dos pobres” (LOPES, 2011, p. 39). Para a elite local, “o fanatismo, atribuído aos despossuídos, tornou-se também uma desculpa para a repressão aos movimentos populares. Fanatismo, na perspectiva das elites, era um atraso cultural que devia ser combatido em nome da ordem e do progresso” (LOPES, 2011, p. 39).

O beato José Lourenço foi conduzido à prisão de Juazeiro, onde permaneceu recluso por mais de duas semanas. Como se não bastasse, para mostrar quem manda e quem pode mais, o boi foi esquartejado publicamente e “o beato foi, contra sua vontade, obrigado a comer a carne de seu querido ‘Mansinho’, sofrendo, humildemente, sem protesto, outras humilhações” (FIGUEIREDO, 2006, p. 38).

Ao resgatar o episódio do Boi Mansinho, em *OCSCD*, Ângela Linhares desconstrói a imagem sobre o fanatismo religioso que se criou em torno de José Lourenço, como se pode observar no fragmento a seguir. A partir da fala de Antônio Inácio, a perseguição a José Lourenço se deu por outro motivo – de caráter político. Os representantes da elite local, “os loucos por leis tacanhas”, desaprovam tudo o que se tem no Caldeirão:

ANTÔNIO INÁCIO:

- Trouxe pra você um boi zebu, mansinho;
que meu Padim mandou, para melhorar o gado
que aqui tudo é de todos, ele ajuntou, amigo
- assim ele me enviou Mansinho, com esse recado.

JOSÉ LOURENÇO:

- Diga que gratidão se sente sempre nessas horas.
E diga mais ao meu Padim, que a vida aqui já aflora...

ANTÔNIO INÁCIO:

- (Baixinho): - Tenha cuidado, que esse salvamento
de tantas pessoas desalentadas, tristes,
que vieram e aqui acham uma morada boa...
Faz os donos do cabresto, os loucos por leis tacanhas,

Desaprovam o que se tem aqui, Lourenço, tome tento com isso!
 Preste atenção no que eu digo; não é de se ter medo, é aviso.
 Nem bem eu vinha vindo e um jagunço disse,
 ao me ver passando com o boi Mansinho:
 - Vai adorar um boi, esse beato, agora?

Todo cuidado é pouco, com esses jagunços, Lourenço.
 Eles espalham tormentos, boatos; criam intrigas,
 e a polícia política pega o pretexto e atira fogo
 Todo cuidado é pouco, alguns são mesmo feito capitães do mato,
 De outro escravismo, com outros nomes sórdidos (LINHARES, 2017, p. 15-16).

Por influência do padre Cícero, o beato José Lourenço é solto e, ao regressar ao Sítio Baixa Dantas, juntamente com os camponeses, retoma a liderança e dá sequência ao projeto de trabalho agrícola. Em 1926, depois de intenso trabalho na lavoura, João Brito, proprietário do Baixa Dantas, decide vender o sítio o que incluía a parte de terra arrendada pelo beato José Lourenço. Para que o pagamento fosse de fato efetivado, o então comprador impõe a entrega de forma imediata da parte da terra arrendada pelo beato. Como mostra Cariry (2007), em “O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto”, mesmo perdendo anos de produtividade, frutos de trabalho árduo, José Lourenço entregou sua parte de terra sem hostilidade. Entregou tudo, sem qualquer tipo de indenização, “as fruteiras, os pastos plantados, as roças semeadas, as cercas erguidas e as casas construídas. Entregou a terra e humildemente se retirou com a sua gente para o Juazeiro, onde gozava de alguma estima do padre Cícero” (CARIRY, 2007, p. 268).

A perseguição de Floro Bartolomeu aos sertanejos, que incluíam os jagunços, cangaceiros, beatos e retirantes, teve seu ápice quando o deputado criou a “Rodagem”, que era uma forma adotada para eliminar, “na calada da noite, as pessoas classificadas como perigosas à ordem. Quando se percebe que a repressão se fazia presente diante de qualquer coisa que lembrasse desordem ou fanatismo, entende-se que a morte do Boi Mansinho não apresentou novidades” (LOPES, 2011, p. 53). Ao se referir à Rodagem, Ângela Linhares afirma que “foi uma operação policial [...] que matava, mesmo, os passantes que fossem pobres, e viessem de Juazeiro a Crato, feito mendigos, e pedintes” (LINHARES, 2017, p. 11). Mais adiante, a autora salienta que Floro Bartolomeu “alegava que queria o progresso das cidades, que assim não se podia ver, ou fazer” (LINHARES, 2017, p. 11) e, por isso, a operação policial matava em nome do “moderno”.

Na Cena V de *OCSCD*, a configuração do que fora a Rodagem é clarificada por meio da fala da personagem Mulher:

MULHER:
 Aquela *rodagem* ali, onde Floro Bartolomeu prendia

dando ordem de matar aos que nela ficavam...
 Por ela passam os homens, os que andam precisados,
 os passantes famintos, os desesperados,
 os que vêm de longe procurar abrigo
 Junto ao Padim Ciço... o bom e velho amigo...
 - Dizia Floro Bartolomeu que gente pobre assim
 Feito gado sem nome, enfeiava a cidade...
 Era um atraso certo, impedindo o moderno...
 Aquela rodagem ali, que liga Juazeiro a Crato (LINHARES, 2017, p. 11).

Após saírem do Sítio Baixa Dantas, o beato José Lourenço e seus seguidores alojaram-se em um novo sítio, na Chapada do Araripe, que na época era conhecido como Caldeirão dos Jesuítas, o qual era propriedade de Padre Cícero. A origem do nome “Caldeirão” está relacionada à formação natural da pedra, que se assemelha a uma panela grande que conserva água: “Que estranho olho d’água nesse caldeirão de pedras.../ Por aqui a vida se insinua com outra febre?/ Vou chamá-lo Caldeirão de Santa Cruz do Deserto” (LINHARES, 2017, p. 9), diz a personagem José Lourenço, de Ângela Linhares.

Foi na comunidade do Caldeirão, localizado no município do Crato, na região do cariri cearense, “num terreno pedregoso, de solo sem nutrientes, em pleno semiárido cearense que o Beato e os fiéis sertanejos deserdados da terra, retomaram o projeto comunitário que iniciaram [...] no Sítio Baixa Dantas” (SOUSA; CARVALHO, 2012, p. 34). Como diz José Lourenço em *OCSCD*, “mesmo na grave seca de trinta e dois,/ o Caldeirão de Santa Cruz do Deserto vingou, e deu conta das intempéries do semiárido.../ Acolhera os flagelados que chegavam,/ estropiados, infectados de miséria” (LINHARES, 2017, p. 32).

Os moradores do Caldeirão tinham como lema o trabalho coletivo: tudo o que ali se produzia pertencia a todos. Sobre a organização socioeconômica do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto, Cariry (2007) tece as seguintes considerações:

Desenvolveu-se no Caldeirão um artesanato bem elaborado e diversificado. Com metais, fabricavam foices, enxadas, cavadores, estribos e pequenas peças de ferro batido. Com a madeira, faziam porta, mesas, oratórios, móveis domésticos e arados rústicos. Um engenho de pau foi construído por mestres e carpinteiros da comunidade. Com barro, modelavam as panelas, potes, pratos, tijolos e telhas e desenvolveram também cerâmica lúdico-figurativa usadas pelas crianças nos seus folguedos. Em teares primitivos, teciam as fazendas necessárias para vestir todos os membros da comunidade, além de redes, lençóis e panos grossos para os sacos de armazenar alimentos. O pequeno curtume oferecia sola para as selas, os arreios, os chinelos, as correias e os gibões. Com cera de carnaúba fabricavam velas para os cultos; da mamona, extraíam o azeite para a iluminação; e com flandres faziam as canecas, as bacias e os candeeiros. Não obstante a variedade de ocupações, a agricultura era cultivada por todos, havendo rodízios e remanejamentos. Depois de repartida com os membros da comunidade, o excedente da produção tinha parte armazenada para os maus tempos e outra comercializada com os povoados adjacentes e transformada em dinheiro, usado para adquirir objetos não produzidos pelos habitantes do Caldeirão (CARIRY, 2007, p. 270).

No início, a comunidade era formada por José Lourenço e por um pequeno grupo de camponeses; mas, por conta da seca de 1932, a comunidade passou a receber um número significativo de retirantes. Estes três elementos que caracterizaram o Caldeirão – a produtividade, a vida em comuna e os retirantes que ali chegavam – estão presentes em *OCSCD*, como se pode observar no diálogo entre José Lourenço e Antônio Inácio:

JOSÉ LOURENÇO:

Aqui os cereais se avolumam na fartura;
arroz, farinha, mel e rapadura,
mas no resto dos sertões a seca vai minando
vidas e vidas.
Se eu pudesse trazia
para o coração de Santa Cruz do Deserto o povaréu todinho.
E olha que já vêm muitos, muitos de muitas léguas...
Que a água do Caldeirão não tem secado nunca
E vem se derramando, fazendo brotar o que se planta...

ANTÔNIO INÁCIO:

- A seca, no entanto, tem feito sua mortalha
por onde passa.
Por isso tem chegado mais e mais romeiros;
gente fugida que era pau mandado,
e os artesões também chegam aqui, e vêm de todo lado.

JOSÉ LOURENÇO:

- Arrepare que mesmo na distribuição das tarefas,
o que é de todos fazerem, não se vê desagradado...
E do que se colheu e rendeu para todos,
renasce a promessa na ação repetida:
vê-se dividido assim os frutos do trabalho,
e a liberdade e a vida dantes arredia (LINHARES, 2017, p. 17-18).

O Caldeirão, que teve seu início em 1926, começou a ser invadido e destruído pela força bruta da Polícia Política em 1936, auge da produtividade da comunidade de sertanejos. O ponto primordial que levou à perseguição de José Lourenço, girou em torno da herança do Caldeirão deixada aos padres Salesianos. O advogado Norões Milfont, na empreitada de reaver o sítio aos Salesianos, “abriu baterias contra o beato. Foi ao Governador Menezes e às autoridades religiosas acusar o ajuntamento de ser uma ameaça comunista, brandindo com a lembrança de Canudos e Antônio Conselheiro” (HOLANDA, 1981, p. 3).

Evidentemente que as acusações contra o beato e sua comunidade encontram ecos, principalmente nos políticos ligados à Liga Eleitoral Católica do Ceará (LEC). Mesmo sem se ter provas da acusação, foram tomadas medidas severas contra os moradores do Caldeirão. Em *Caldeirão: saberes e práticas pedagógicas*, Souza e Carvalho (2012) identificam que a elite coronelista não estava nenhum pouco preocupada em averiguar a veracidade dos fatos. Não importava saber se o beato José Lourenço e a comunidade do Caldeirão mantinham tal ligação, pois a “organização comunitária, por si só, era suficiente para amedrontar o

‘coronelismo’ e arregimentar as forças policiais para conter” (SOUSA; CARVALHO, 2012, p. 41) esta “nova Canudos” que pairava sobre o Caldeirão.

Ainda sobre as causas que levaram à invasão ao Caldeirão, Cariry (2007) afirma que,

Setores conservadores ligados à polícia regional, insuflados pelos proprietários de terra e pelo clero, encarregaram-se de espelhar boatos sobre o beato José Lourenço e os habitantes do Caldeirão. Diziam que o beato oficiava sacramentos reservados ao clero, de forma bárbara e sacrílega, que vivia em concubinato com as beatas, possuindo 16 mulheres, que explorava a ignorância e o fanatismo dos camponeses, usando a sua força de trabalho para enriquecer. A situação agrava-se quando os padres Salesianos, herdaram as terras do Caldeirão do padre Cícero, resolveu tomar as terras sem pagar aos seus habitantes nenhuma indenização. O advogado Norões Milfont, deputado estadual pela Liga Eleitoral Católica – LEC, de tendência conservadora, foi constituído defensor dos Salesianos. Sem perder tempo, Norões Milfont alardeou a tese de que Caldeirão constituía uma nova Canudos, que o beato guardava armamentos e que o ajuntamento, além de constituir sério perigo para o Estado e a ordem estabelecida, tinha francas tendências comunistas. Nos sermões, os padres falam do perigo do ajuntamento de fanáticos e da infiltração de “agentes vermelhos” a serviço do totalitarismo ateu. Os boatos chegaram aos ouvidos das autoridades locais (CARIRY, 2007, p. 272).

Foi realizada, então, uma assembleia em Fortaleza com o objetivo de decidir o destino do Caldeirão. “As autoridades são concordes quanto ao perigo do ajuntamento de camponeses do Caldeirão e decidem pela urgente ação militar e destruição da comunidade liderada pelo beato José Lourenço” (CARIRY, 2007, p. 273). Disfarçado de comprador de algodão, o capitão José Bezerra dirige-se ao Caldeirão no intuito de averiguar se os sertanejos possuíam armas, mas o que encontrou foi apenas instrumentos de trabalho. Mesmo assim, ficou estabelecido que a comunidade tomava proporções de uma “nova Canudos”.

Em setembro de 1936, um destacamento militar destruiu o Caldeirão: os moradores tiveram suas casas queimadas e seus bens saqueados; parte da população foi presa e enviada a Fortaleza, os que conseguiram fugir refugiaram-se na Mata dos Cavalos, e uma outra parte foi obrigada a migrar sem rumo a um canto qualquer. O beato José Lourenço refugiou-se na Mata dos Cavalos com parte dos moradores do Caldeirão, e passou a viver clandestinamente.

JOSÉ LOURENÇO:

[...]

E no Cariri cearense

então, o povo passou a ser obrigado

a uma fuga sem remédio para o ermo

no êxodo da Mata dos Cavalos...

Era um degredo pérfido (LINHARES, 2017, p. 28).

Em 1937, surgiram novas denúncias acerca dos moradores do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto. O deputado e advogado Norões Milfont alardeou que o Caldeirão se tratava de uma “nova Canudos”, e envia um telegrama ao capitão Cordeiro Neto dando conta de que

os “fanáticos” do Caldeirão, que agora estavam estabelecidos na Mata dos Cavalos, na Serra do Araripe, iriam invadir a cidade do Crato, sob a liderança do beato Severino Tavares. Sob ordens de Cordeiro Neto, um destacamento militar, comandado pelo capitão José Bezerra, foi destinado a atacar os “fanáticos”. Ao chegarem na Mata dos Cavalos, o destacamento militar foi surpreendido pelos seguidores de Severino Tavares. No confronto armado, morrem muitas pessoas, inclusive o chefe de polícia, José Bezerra.

O malogro da força policial causa pânico entre os dirigentes do Estado. Segue imediatamente para o local o tenente Assis Pereira com o restante da tropa sediada em Juazeiro, composta de trinta homens. De Fortaleza, segue a 1ª Companhia do 1º BC da Força Pública, em um trem especial da Rede Ferroviária Cearense, sob o comando do 1º tenente Aberlado Rodrigues. O próprio chefe de polícia, capitão Cordeiro Neto, consegue autorização do Ministro da Guerra e segue com três aviões [...], sob o comando do capitão-aviador José Macedo, para o palco das lutas (CARIRY, 2007, p. 277).

Deu-se início ao massacre e ao fim dos sertanejos do Caldeirão. Enquanto um destacamento militar seguia por terra, os aviões sobrevoaram a localidade, metralhando e jogando bombas em crianças, mulheres e homens inocentes, pois não tomaram parte na luta que desencadeou a morte do capitão José Bezerra.

Os prisioneiros eram executados sumariamente, e alguns tiveram a pele do rosto arrancada a golpes de facas, tal qual de tira couro de um bode. Os corpos dos camponeses foram amontoados e incendiados com gasolinas. Os fugitivos foram perseguidos por toda a Serra do Araripe e fuzilados. Muitos dos que conseguiram atravessar a divisa com Pernambuco foram massacrados pelas forças policiais pernambucanas que, avisados pelo Governador do Ceará, Menezes Pimentel, estavam de prontidão (CARIRY, 2007, p. 277).

“E assim, mais de três mil sertanejos/ a governança bruta do poder exterminara,/ com suas mãos embriagadas de pólvora/ e de fascismo” (LINHARES, 2017, p. 28). O beato José Lourenço, juntamente com alguns moradores que sobreviveram ao massacre, vai morar em Pernambuco, no Sítio União. José Lourenço morre no dia 12 de fevereiro de 1946, vítima da peste bubônica, e seu corpo foi sepultado em Juazeiro do Norte, no Ceará. “Ah, os mortos ainda ficarão cativos/ enquanto o sonho e o esperar humana/ aguar seus campos com o sangue dos vencidos...” (LINHARES, 2017, p. 6).

Toda a conjuntura política, social e cultural que envolveu o Caldeirão foi revisitada por diversos autores e em diversas manifestações artísticas. No cinema, tem-se o filme *Caldeirão da Santa Cruz do Deserto* (1986), do cineasta Rosemberg Cariry. Na prosa, destaca-se o romance *Caldeirão* (1982), de Cláudio Aguiar. Na poesia, o livro *Solo Sagrado* (2014) de Révia Herculano. Na Literatura de Cordel, gênero representativo da cultura popular nordestina, destacam-se diversos folhetos, tais como: *O Massacre dos Trabalhadores do Sítio*

Caldeirão e O Massacre de Caldeirão de Santa Cruz do Deserto, ambos de Medeiros Braga; *O Caldeirão do Beato José Lourenço*, de Maria Rosimar Araújo; *A Comunidade do Caldeirão*, de Marcus Vinicius; *O Terrível Massacre do Caldeirão do Beato Zé Lourenço*, de Geraldo Amâncio; *O Encontro de Zé Lourenço com Conselheiro no Céu*, de Paulo de Tarso; *História do Boi Mansinho e o Beato José Lourenço*, de Paulo Nunes Batista; *O Beato Zé Lourenço e o Boi Mansinho ou A Chacina do Caldeirão*, de Normando Rodrigues etc.

Por fim, na dramaturgia, destaca-se *OCSCD*, de Ângela Linhares. Além resgatar o contexto do massacre no Caldeirão, a dramaturga resgata o massacre que dizimou os moradores da comunidade de Canudos, de Antônio Conselheiro³⁵. Neste contexto, “de um tempo de mortes e os cadáveres descarrilhados,/ queimados nas vilas por onde o Exército entrava,/ procurando o que nomeavam rebeldes e beatos,/ matando e deixando mutilados a quem ali estava” (LINHARES, 2017, p. 25), era esperado que a personagem Antígona fosse solicitada para “dar voz ao que ficara oculto/ nas páginas insepulta dessa história/ de extermínios repetidos/ e colocados no vão do esquecimento” (LINHARES, 2017, p. 6).

5.3 O Caldeirão poético de Ângela Linhares “transborda onde o amor viceja”

Em 2015, o grupo Teatro Máquina, que desenvolve atividades cênicas na cidade de Fortaleza, desde 2003, iniciou um importante projeto de pesquisa e de construção dramática a partir do mito de Antígona, no que resultou na escrita e na montagem da peça *Nossos Mortos*³⁶. A estreia ocorreu em abril de 2018, no Sesc Pompeia, em São Paulo. Posteriormente, a peça *Nossos Mortos* foi encenada em diversos circuitos de festivais locais e regionais, dentre os quais, destacam-se: “Maloca Dragão” (Fortaleza), “Festival Nordeste de Teatro de Guaramiranga” (Guaramiranga), “Mostra Sesc Cariri de Culturas” (Crato) e “25º Porto Alegre em Cena - Festival Internacional de Artes Cênicas” (Rio Grande do Sul) etc.

³⁵ Em 1893, no sertão da Bahia, às margens do rio Vaza-Barris, em uma fazenda abandonada, foi formada “uma povoação conhecida como Arraial de Canudos. Seu líder era Antônio Vicente Mendes Maciel, mais conhecido como Antônio Conselheiro. O Conselheiro nascera no Ceará, filho de um comerciante que pretendia fazer dele um padre. Depois de ter problemas financeiros e complicações domésticas, exerceu várias profissões como professor, vendedor ambulante, até se converter em beato – um misto de sacerdote e chefe de jagunço. Levava uma vida nômade pelo sertão, congregando o povo para construir e reconstruir igrejas, erguer muros de cemitério e seguir o caminho de uma vida ascética. Fixou-se depois em Canudos, atraindo a população sertaneja, em número que alcançou de 20 mil a 30 mil habitantes” (FAUSTO, 2012, p. 221). O historiador ressalta: “uma expedição sob o comando do general Arthur Oscar, constituída de 8 mil homens e dotada de equipamentos modernos, arrasou o arraial em gosto de 1897, após um mês e meio de luta. Seus defensores morreram em combate e, quando prisioneiros, foram degolados” (FAUSTO, 2012, p. 222).

³⁶ Ficha Técnica: Fran Teixeira (Direção); Ana Luiza Rios (Antígona) e Loreta Dialla (Ismênia) (Elenco); Consiglia Latorre (Direção Musical), Tânia Faria (Tutoria), Ayrton Pessoa Bob, Di Freitas e Levy Mota (Músicos), Fabiano Veríssimo e Márcio Medeiros (Preparação Corporal), Mariana de Botas e Simone Barreto (Desenhos), Diogo Costa (Figurino), Walter Façanha (Desenho de Luz), Frederico Teixeira (Cenografia e Arte Gráfica), Mariana de Botas (Assistência de Cenografia), Luiz Alves (Fotografia).

O projeto do Teatro Máquina, que resultou na montagem de *Nossos Mortos* surgiu da necessidade do grupo de aprofundar as experiências e experimentações realizadas durante uma viagem pelo semiárido do Nordeste. Na viagem, contemplada pelo projeto Sete Estrela do Grande Carro, do Rumos Itaú, o grupo observou que o massacre no Caldeirão de Santa Cruz do Deserto apresentava imbricações com o mito da filha de Édipo.

Sobre esta questão, em entrevista concedida ao jornal *O Povo*, em 25 de abril de 2019, a diretora do Teatro Máquina, Fran Teixeira, tece os seguintes apontamentos:

Eu estava com a tragédia *Antígona* e queria encontrar pessoas que não puderam enterrar seus parentes [...]. Mas a passagem pelo Caldeirão e por Canudos, além das inúmeras cidades inundadas, movidas e abandonadas que visitamos, me fizeram retomar *Antígona* sob a perspectiva da relação com o luto interminável, o direito inalienável da despedida e de poder conferir as homenagens devidas aos entes queridos (TEIXEIRA *apud* TERESA, 2019).

É nesse contexto que surge a peça *OCSCD*, posto que a dramaturga Ângela Linhares, a convite de Fran Teixeira, escreve o texto especialmente para o Teatro Máquina. No entanto, faz-se necessário pontuar que *Nossos Mortos* se trata de uma nova reescritura do mito de Antígona no Brasil: é uma peça escrita coletivamente a partir de *OCSCD*, de Ângela Linhares; da *Antígona*, de Sófocles; da *Antígona*, de José Watanabe; da *Antígona de Sófocles*, de Bertolt Brecht; e da tradução poética de *Antígona* feita por Friedrich Hölderlin.

Embora a peça de Ângela Linhares apresente diversas aproximações com a versão do Teatro Máquina – sobretudo no que diz respeito à temática, à presença do mito de Antígona, à inserção de diversos elementos épicos, ao metateatro etc –, ambas as reescrituras são distintas. Por outro lado, tendo em vista o contexto do massacre ocorrido no Caldeirão de Santa Cruz do Deserto, o ponto mais evidente que liga a peça de Ângela Linhares à peça do Teatro Máquina é a voz resistente de Antígona que clama justiça pelos nossos mortos, ainda insepultos ou colocados no vão do esquecimento.

Ao contrário de *OCSCD*, a peça *Nossos Mortos* centra-se, sobretudo, no corpo e na voz das atrizes Ana Luiza Rios e Loreta Dialla, únicas atrizes em cena (além dos músicos). Para a construção do diálogo entre as irmãs Antígona e Ismênia, a diretora Fran Teixeira explora “a fala e o canto, principalmente as sonoridades fúnebres sertanejas [...]. A ‘incelença’, o ‘canto coral’ e as ‘cantilenas’, tradicionalmente entoadas por vozes femininas, reencarnam, em alguma medida, a ‘melopéia’ da tragédia grega” (TEIXEIRA *apud* MONTEIRO, 2019). Neste “ritual cênico”, o lamento da personagem Antígona, diante do corpo insepulto de seu irmão Polinices, funde-se aos lamentos dos insepultos do Caldeirão.

Figura 13 – Ana Luiza Rios (Antígona) e Loreta Dialla (Ismênia) em *Nossos Mortos*, do Teatro Máquina.



Fonte: Foto de Luiz Alves. Acervo: Teatro Máquina.

Em *Nossos Mortos*, o gesto, a voz e o canto (integrados à cenografia, ao figurino e ao ambiente sonoro) são explorados ao máximo durante o espetáculo. Todos os elementos cênicos que constituem *Nossos Mortos* dialogam entre si. Portanto, reduzir esta peça apenas à análise dramática, ou seja, do texto, é limitar a significação do mito de Antígona. De acordo com Fran Teixeira, em *Nossos Mortos* “há três dispositivos que conversam entre si no seu minimalismo: a cenografia de Frederico Teixeira, com o círculo fixo em backlight; a iluminação lateral, quente e sombria de Walter Façanha e as vestes meio parangolés de Diogo Costa” (TEIXEIRA *apud* MONTEIRO, 2019). Em outra passagem, a diretora do Teatro Máquina ressalta:

Há também todo um trabalho de espacialização do som, a partir das pesquisas de sonoridades múltiplas e paisagem sonora do Bob e da Consiglia [...]. Di Freitas nos apresentou algumas cantoras de incelenças. Dane de Jade (gestora cultural) também nos apresentou outras cantoras e articulou com agentes culturais de Barbalha um encontro com um grupo de penitentes. Depois dessa viagem, a música entrou no espetáculo de forma muito marcante (TEIXEIRA, *apud* MONTEIRO 2019).

De fato, do ponto de vista das reescrituras do mito de Antígona no Brasil, a peça de Ângela Linhares e a do Teatro Máquina materializam-se na cena dramática contemporânea de modo unívoco, pois cada uma apresenta suas particularidades, mesmo contendo aproximações, como foi dito anteriormente. No entanto, para que se possa realizar um estudo acerca do mito da filha de Édipo em contexto de ruptura histórica, isto é, do massacre ocorrido no Caldeirão, para este momento, optou-se por analisar a peça *OCSCD*.

Esta obra de Ângela Linhares, escrita toda em versos, apresenta as seguintes personagens: Atriz/Antígona, Ismênia, Creonte, Narrador, Coro, Mulher (romeira), José Lourenço, Antônio Inácio e Antônio Conselheiro. Quanto à estrutura, contém um Prólogo e dezoito cenas distribuídas em V Partes. No Prólogo, saindo de uma gruta, surge a Atriz que interpretará a personagem Antígona – trata-se de um momento metateatral que irá se repetir ao longo da peça. A Parte I (Cena I à Cena XI) está relacionada, de um modo geral, ao contexto do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto: a Cena I configura-se por meio de um canto da Atriz/Antígona, em metateatro; a Cena II traz as personagens Mulher (romeira) e José Lourenço (criança) no momento em que chegam a Juazeiro; a Cena III apresenta o instante em que José Lourenço encontra o local que virá a ser o Caldeirão; na Cena IV há a interferência do Coro, comentando a cena anterior; na Cena V a Mulher mostra ao José Lourenço a Rodagem, local onde os passantes eram assassinados a mando de Floro Bartolomeu; na Cena VI, o Coro volta a comentar a cena anterior; na Cena VII José Lourenço retorna, mas agora adulto; na Cena VIII tem-se o diálogo de José Lourenço com Antônio Inácio, trata-se do episódio Boi Mansinho que culmina com a prisão de José Lourenço, acusado de fanático; Cena IX apresenta um solilóquio de José Lourenço na prisão; a Cena X traz o Narrador, recapitulando o que ocorrera com José Lourenço; na Cena XI a Atriz retorna, mas ainda sem personagem; trata-se de uma preparação para a guerra no Arraial de Canudos. A Parte II é composta pelas cenas XII e XIII, as quais exibem José Lourenço e Antônio Conselheiro insepultos e dialogando, do outro plano da vida, sobre os massacres ocorridos em Canudos e no Caldeirão. A Parte III possui duas cenas que objetivam finalizar o que vinha sendo exposto e apresentar o que virá: a cena XIV traz Atriz/Ismênia e Atriz/Antígona, com interferência do Coro; a Cena XV mostra a Atriz, em metateatro, convocando Antígona para

entrar em cena. Por fim, a Parte IV apresenta três cenas, que tratam do mito de Antígona propriamente dito: a Cena XVI caracteriza-se por meio do diálogo entre as irmãs Antígona e Ismênia, com interferência do Coro; na Cena XVII o diálogo entre Antígona e Ismênia é interrompido com a chegada de Creonte; na Cena XVIII, Antígona segue sua decisão, desafia Creonte e realiza o sepultamento de Polinices.

A peça *OCSCD* é, sem dúvida, de extrema importância aos estudos acerca da dramaturgia brasileira contemporânea, seja do ponto de vista temático, por resgatar a história do Caldeirão; seja do ponto de vista estético, uma vez que apresenta uma estrutura metateatral, bem como diversos recursos do teatro épico, sobretudo, a inserção de canções e a presença do Narrador e do Coro que interrompem e comentam a ação. Em relação aos efeitos de cena, esses recursos épicos têm por objetivo provocar o distanciamento, quer dizer, de “romper a continuidade da ação, a naturalidade de uma interpretação, a identificação [do ator] com o personagem” (ROUBINE, 1998, p. 66). Portanto, antes de analisar *OCSCD*, é imprescindível tecer alguns apontamentos acerca do teatro épico.

Os elementos que caracterizam o teatro épico estão presentes em obras de diversos períodos da história do teatro ocidental e, como diz Brecht (2005), o estilo do teatro épico não tem nada de especialmente novo. Ao falar sobre os efeitos de estranhamentos em Brecht, enquanto procedimentos, Koudela (2015, p. 70) também sustenta que não são novos e nem originais: “Brecht herdou todas as tradições”. De fato, um teatro épico, ou que apresenta momentos épicos, como pontua Pavis (2015), já existe na Idade Média, cujos mistérios eram encenados a partir das cenas simultâneas. Na Grécia antiga, o épico surge por meio do Coro, encarregado de comentar e tecer seu ponto de vista acerca da ação e das personagens; ou por intermédio do Mensageiro, que tem a função de contar ao público – portanto, narrar – os acontecimentos ocorridos fora de cena. Além disso, “do mesmo modo, os prólogos, interrupções, epílogos [...] são igualmente restos do épico na forma dramática, meios para deixar adivinhar quem está falando e a quem ele se dirige” (PAVIS, 2015, p. 130).

Quanto ao termo “épico”, como lembra Rosenfeld (2012), não diz respeito ao entendimento popular de “epopeia”, como a *Ilíada* e a *Odisseia*, de Homero; ou como afirma Esslin (1978), não está relacionado ao conceito hollywoodiano de uma superprodução histórica. O épico, ao contrário, “refere-se a um gênero literário que abrange todas as espécies narrativas, ao lado da epopéia, do romance, da novela, do conto etc” (ROSENFELD, 2012, p. 27). Ao tratar do teatro épico, *a priori*, é basilar pensar na distinção entre *poesia épica* e *poesia dramática* ou em *forma dramática do teatro* e *forma épica do teatro*, tal como aponta Brecht (2005) em suas “Notas sobre a ópera *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*”. A

forma épica do teatro surge em oposição à forma dramática tradicional, sobretudo em relação à concepção da “peça bem-feita” e ao efeito catártico provocado no espectador.

O termo “épico” entra em evidência na época clássica alemã de Goethe e Schiller. No *Tratado sobre a poesia épica e a poesia dramática*, Goethe (1996) afirma que tanto o poeta épico quanto o poeta dramático estão submetidos às mesmas leis gerais, principalmente da unidade e do desenvolvimento. De modo semelhante, ambos os poetas tratam de assuntos parecidos e podem se servir de todo tipo de motivo. No entanto, “a sua grande e principal diferença consiste, então, em que o poeta épico representa factos como perfeitamente passados, e o poeta dramático como perfeitamente presente” (GOETHE, 1996, p. 242-243).

Assim, na poesia dramática, que tende a uma estrutura formal de drama fechado³⁷, a ação ocorre no instante da encenação, tudo está posto ao aqui e agora e “o drama não conhece nada fora de si” (SZONDI, 2011, p. 25). Esta concepção, que Szondi (2011) chama de drama absoluto, leva-se a pensar que o dramaturgo se mantém ausente no drama, “ele não fala, apenas institui o que se pronuncia” (SZONDI, 2011, p. 25). Além disso, a relação entre ator e personagem não deve de modo algum ser visível ao público, tendo em vista que “ator e figura-dramática precisam fundir-se para que o homem do drama surja” (SZONDI, 2011, p. 26). Esta atmosfera absoluta do drama apresenta um largo distanciamento entre o palco e a plateia, já que o palco se configura por meio de uma “caixa de imagens”.

Nesse contexto, o dramaturgo e os atores eram incumbidos da tarefa de fazer o público acreditar que ele está presente no acontecimento por meio da ação dramática. No caso dos atores, em particular, cabiam-lhes a tarefa de acreditar que são Antígona ou Creonte, “do modo que a plateia, totalmente concentrada em suas ações, acabaria por esquecer que está vendo uma ficção e passaria a aceitá-las como algo que estivessem efetivamente testemunhando ou até mesmo vivenciando” (ESSLIN, 1978, p. 70).

Nessa conjuntura, o teatro tradicional, ao contrário do teatro épico, “reduz-se essencialmente ao diálogo interindividual, que é expressão de personagens em choque” (ROSENFELD, 2012, p. 27-28). É por meio desse diálogo interindividual que o público passa a ter contato com os valores defendidos, tanto pelo protagonista quanto pelo antagonista. Na concepção tradicional do drama, a ação “se desenrola agora, em plena atualidade: as personagens vivem o seu destino *agora*, pela primeira vez (e numa apresentação em série,

³⁷ “A oposição entre *forma fechada* e *forma aberta* nada tem de absoluto, os dois tipos de dramaturgia não existem em estado puro. Trata-se antes de um meio cômodo de comparar tendências formais da construção da peça e de seu modo de apresentação. Esta distinção só tem interesse se se pode fazer compreender a cada uma das formas características sobre a visão dramaturgica, e mesmo à concepção do homem e da sociedade que a subtendam. Ela recorta apenas parcialmente os pares *épico/dramático*, *aristotélico/não-aristotélico*, *dramaturgia clássica/teatro épico*” (PAVIS, 2015, p. 174, grifos do autor).

toda noite é a primeira vez)” (ROSENFELD, 2012, p. 28). Dito de outro modo, encarregados de interpretar suas personagens, os atores não narram suas ações, “mas vivem o drama deles, cada noite de novo, na atualidade da representação. A palavra “drama” significa “ação”, ação atual, e não relato ou narração de uma ação passada” (ROSENFELD, 2012, p. 28).

O autor de *Teoria do drama moderno*, ao localizar o drama moderno como crise do drama burguês, identifica que o “drama absoluto” gira em torno do diálogo e configura-se por meio da relação inter-humana. Em outras palavras, Szondi (2011) aponta que no drama absoluto, ou no “drama-na-vida”, como prefere Sarrazac (2017), o ator e a personagem unem-se para que haja a construção do homem dramático. No Renascimento, após a eliminação do prólogo, epílogo e do coro, o diálogo passou a ser único componente de um tecido dramático. “A supremacia absoluta do diálogo, ou seja, daquilo que se pronuncia no drama entre homens, espelha o fato de este se constituir exclusivamente com base da reprodução da relação inter-humana e só conhecer o que nessa esfera reluz” (SZONDI, 2011, p. 24).

Em *Brecht e o teatro épico*, ao falar sobre a conjuntura do drama tradicional, Rosenfeld (2012) salienta que não há ninguém que possa narrar a ação, posto que o dramaturgo está ausente na obra e o ator se transforma totalmente na personagem que vive, no instante da encenação, o seu destino. À vista disso, a ação deve ter, forçosamente,

[...] um decurso contínuo, sem saltos temporais (nem espaciais), visto não haver um narrador que possa selecionar as cenas a serem apresentadas ou manipular a deslocação espacial. A ação deve mover-se sozinha, sem a interferência exterior de um narrador, daí a necessidade do rigoroso encadeamento causal do drama aristotélico: cada cena deve motivar a próxima, o organismo dramático deve ter um motor imanente que garanta o desenvolvimento autônomo da fábula por força própria, isto é, pela motivação e determinação inexoráveis dos eventos, sem que nenhum narrador exterior dê corda ou se manifeste pela sua invenção no decurso dos acontecimentos. O sentido dessa estrutura rigorosa, em si fechada, é o de enredar o público no enredo, levando-o de roldão pela inexorabilidade do movimento que suscite, através da verossimilhança máxima e da lógica interna, a ilusão da realidade. Graças a isso, o público se identifica intensamente com as personagens e suas situações, vive intensamente com as personagens e suas situações, vive intensamente suas emoções. Mercê da intensidade da participação emocional, o público sofrerá a descarga emocional e a libertação ou catarse. O público sairá do teatro aliviado e serenado, purificado das paixões excessivas (ROSENFELD, 2012, p. 28-29).

Diante de toda essa conjuntura, Bertolt Brecht volta-se contra a concepção formal do drama cerrado, principalmente a desenvolvida por Aristóteles, pois julgava-a, como lembra Esslin (1978), que essa concepção da arte dramática, sobretudo o fato de o público aceitar e vivenciar as ações passivamente, entrava em contradição com o julgamento marxista da história, que pleiteava que cada época apresenta suas condições sociais e políticas distintas.

Se um espectador em 1950 pensasse que os acontecimentos que via em uma representação de *Édipo Rei* poderiam acontecer neste século e se ao final dela chegasse a dizer: “Senti exatamente o que o pobre do Édipo sentiu”, então um tal espectador estaria persuadido da existência de algo assim como uma natureza humana imutável – um conceito profundamente antimarxista, pois todo o objetivo de Marx era mudar a natureza humana por meio da melhoria das condições sociais (ESSLIN, 1978, p. 70).

O espectador, para Bertolt Brecht, deve olhar o teatro por meio do distanciamento, para que possa tecer um olhar crítico e transformador. Com o teatro épico, não era mais “permitido ao espectador abandonar-se a uma vivência sem qualquer atitude crítica (e sem consequência na prática), por mera empatia para com a personagem dramática” (BRECHT, 2005, p. 66). Em outras palavras, o teatro brechtiano é anti-ilusionista.

Com Brecht, inicia-se uma guinada no teatro, principalmente pelo fato de que começa a surgir o entendimento do venha a ser o “teatro moderno”. Em “Notas sobre a ópera *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*”, Brecht (2005, p. 31) afirma: “por teatro moderno entendemos teatro épico”. Em “A produção tardia do teatro moderno no Brasil”, Costa (1998, p. 14) também parte da premissa de que o conceito de teatro moderno “compreende o processo histórico desencadeado pela crise da forma do drama através da progressiva adoção de recursos próprios dos gêneros lírico e épico que culminou com o aparecimento de uma nova forma de dramaturgia – o teatro épico”.

Em termos formais, a tragédia grega apresenta elementos do drama, sobretudo o diálogo e as ações vividas pelas personagens; e, por outro lado, apresenta também elementos épicos: prólogo, epílogo, coro, personagem-narrador (Mensageiro). Esses elementos épicos foram acrescentados ao drama, principalmente por Brecht, Wilder e Clauder. A partir desses autores, “o palco começou a narrar para, através da narração [...], ampliar o mundo do diálogo interindividual” (ROSENFELD, 1993, p. 111) que sempre figurou o drama absoluto.

Portanto, a tendência de epicização do teatro é notadamente visível a partir das produções dramáticas do final do século XIX, onde os dramaturgos passaram a inserir em suas peças diversos elementos épicos, tais como: a quebra da ilusão dramática; a interferência do narrador e do coro; os relatos apresentados ao público, a suspensão da tensão; saltos temporal e espacial; projeções de fotos e vídeos; cenas simultâneas; mudança do cenário à vista do espectador; a inserção de canções etc. A inclusão destes recursos épicos no drama tende, por sua vez, à aproximação direta com o público. O palco deixa de ser visto como uma “caixa de imagens”, pois rompe-se com a quarta parede. Por conta disso, a ação é constantemente interrompida, sem disfarce, como diz Pallottini (2015) em *Dramaturgia: a construção da personagem*. Há aqui um distanciamento da concepção do drama tradicional,

principalmente no que diz respeito às regras das três unidades: tempo, lugar e ação.

De acordo com Aristóteles (2015, p. 185-187), o enredo deve ser composto “em torno de uma ação una, formando um todo e estendendo-se até seu término, tendo começo, meio e fim”. Como pontua Sarrazac em “O jogo dos possíveis”, “para assegurar a passagem da felicidade à infelicidade (ou o inverso), a fábula, segundo Aristóteles, tem como base a *concatenação* das ações” (SARRAZAC, 2009, p. 80, grifo do autor).

No teatro épico, pelo contrário, há uma imbricação e dispersão de ações, tempos e lugares distintos. A ação teatral, nesse contexto, não se desenrola de maneira contínua ou uniforme, pois ela é, constantemente, interrompida por diversos elementos épicos “para permitir aos actores dirigirem-se diretamente ao público” (DORT, 1960, p. 62). Com Brecht, a fábula tende à fragmentação, pois o trabalho do dramaturgo, como sustenta Sarrazac (2009, p. 80), “já não consiste no encadeamento dos acontecimentos até o desenlace, mas muito mais na separação, na sua segmentação segundo os possíveis contraditórios; trata-se de quebrar a cadeia das ações; de desencadear, de multiplicar, de pluralizar os possíveis da fábula”.

[...] a intervenção variada de elementos épico-narrativos cria um horizonte bem mais vastos do que das próprias personagens envolvidas na ação. Enquanto no drama tradicional existe só o horizonte das próprias personagens, no teatro épico acrescenta-se o horizonte mais amplo do narrador, cuja mediação ao mesmo tempo distancia a ação das personagens, permitindo ao público certa atitude de afastamento crítico em face da ação (ROSENFELD, 1993, p. 112).

É a partir desta condição que a peça *OCSCD* está estruturada, pois não possui uma sequência linear. Esta obra contém diversos recursos épicos os quais provocam um distanciamento na ação. Faz-se necessário frisar que os elementos épicos presentes na reescritura mitológica de Ângela Linhares devem ser vistos como “um ingrediente mais que uma forma estabelecida” (SARRAZAC, 2012, p. 76-77), já que epicizar o teatro não é “torná-lo puramente épico, mas incorporar-lhe elementos épicos no mesmo grau que lhe incorporamos tradicionalmente elementos dramáticos ou líricos” (SARRAZAC, 2012, p. 77).

Para pensar sobre a configuração do Coro de *OCSCD*, faz-se necessário voltar às observações de Pavis (2015). Para este autor, o elemento coral pode assumir diversas funções em uma obra dramática: a) estética e desrealizante; b) idealização e generalização; c) expressão de uma comunidade; d) força de contestação. Sobre a primeira função, Pavis (2015, p. 74) afirma que se torna “uma técnica épica, muita das vezes distanciadora, pois concretiza-se diante do espectador um outro espectador-juiz da ação, habilitando a comentá-la”.

Na cena XIV de *OCSCD*, por exemplo, o distanciamento da ação ocorre quando o Coro comenta e tece apontamentos críticos acerca da cena anterior, que se tratava do diálogo

entre José Lourenço e Antônio Conselheiro sobre os massacres ocorridos no Caldeirão e no Arraial Canudos. Nesse caso, o “objetivo do efeito de distanciamento é possibilitar ao espectador uma crítica fecunda, dentro de uma perspectiva social” (BRECHT, 2005, p. 97).

CORO:

- Se entre engrenagens metálicas e de açoites,
dentre corrupções, quase sempre institucionalizadas,
estratégias de guerra, ódio de classe - implacáveis;
se ouve o rumor ainda de sonhos não calados
e suas legítimas escolhas...

Se nessa esfera do presente e do passado,
em seus confusos abraços, de entre laços,
a indústria bélica se aproveita
e faz seu traço
e o poderio acoita
e muitos
se articulam para o desumano reparo...
nas rapinas de nossa humanidade...

Se desse modo mesmo, aos camponeses se matava,
mostrando-lhes do poder republicado os dentes de aço,
a virulência tácita...
e se o genocídio inaudito implica-se novamente,
nas dobras de uma história não pensada...

Da matança que vimos,
espessa sombra de ruínas,
insiste vir, contudo, o amor sob o nosso lábio;
como fala turva, fio de vida ávido
em surdina.
Uma sede funda
do que se queria
dizer-se, aguerrida
a puxa em mim sua água salobra.
Ainda (LINHARES, 2017, p. 35-36).

Em outra passagem, na Cena XVI, após Antígona relatar a Ismênia o sonho que tivera, no qual afrontava Creonte e enterrava o corpo de Polinices, o Coro volta a aparecer, interrompendo a ação, para aconselhar a personagem:

CORO:

[...]

- Sabemos: há enfrentamento desigual
entre Antígona e Creonte,
que quer manter a cidade sob sua estreita governança.
E quando o costume novo da cidade não diz tudo,
que não diz...
deixa ver uma saudade, funda cicatriz
do que ficou como gramática calada...
Mas o que fazem os atores dessa história
que ressurge a cada lembrança descosturada?

Às vezes uma ordem divina não é reconhecida
por simplesmente não ter acompanhado
a lógica da mercadoria,
e seu fetiche. Sua Cartilha.

- O signo do poder, Creonte,
irá te decretar prisão, e decreto tua morte, Antígona;
porque estás a desobedecer sua ordem de deixar Polinices
insepulto e indesejado vencido, símbolo duplo.
Por ser seu irmão, Polinices, um revoltoso,
que se flagrara em luta,
nos partais da cidade,
quer Creonte que por esse feito
permaneça morto e sem sepultura:
sob o olhar de todos, claro contraexemplo,
e espalhando medo,
espectro da derrota.

- Vê que, na cidade, as praças, os esquadros
dos recantos voltados às alegrias da urge,
não raro se tornam lúgubres sinais,
e manifestos de extermínio público.

- Ora, vai, Antígona, que eu te escuto
e os signos dos séculos recontarão tua luta (LINHARES, 2017, p. 46).

Com base nos fragmentos anteriores, não resta dúvida acerca do distanciamento épico do Coro de *OCSCD*. Ainda sobre a questão do Coro na obra de Ângela Linhares, e pensando sua configuração dentro daquilo que Pavis (2015, p. 258) identifica com sistema épico, pode-se falar ainda no “duplo autor”, isto é, “uma personagem ou um grupo (*coro*) [que] escapa do jogo, ‘sai’ do universo ficcional [...] para comentar a peça e dar ao espetáculo uma interpretação que poderá ser aquela do autor”.

Nos moldes como aponta Szondi (2011), no drama absoluto, o dramaturgo mantém-se ausente de sua própria obra dramática, uma vez que lhe cabe apenas instituir palavras. Nada ultrapassa o espaço ficcional ou mimético. Esta tese também é defendida por Sarrazac (2017, p. 257) em *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès*, ao afirmar que, “no teatro, nos diz a tradição, o autor deve apagar-se completamente diante de suas personagens”. Já em *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*, referindo-se ao “teatro dos possíveis”, Sarrazac (s.d., p. 21) sustenta que “o autor dramático tradicional é forçado a recorrer à falsa modéstia: esconde-se sistematicamente por detrás das personagens; ausenta-se do seu próprio texto”. Na narrativa, ao contrário, “o autor é onipresente. Ele toma abertamente a seu encargo o fio do relato, ou delega essa tarefa a um narrador que irá decidir o encadeamento da ação, as descrições e os diálogos” (SARRAZAC, 2017, p. 257).

À vista disso, pensando na presença do autor nas obras dramáticas moderna e

contemporânea, enquanto Szondi (2011) centra-se na figura do “sujeito épico”³⁸, Sarrazac (2017) chama a atenção para o retorno do dramaturgo-rapsodo, que se trata de “uma voz anterior à do autor. Voz que remonta à oralidade das origens. Voz do *rapsodo*, que retoma, que se imiscui na ficção” (SARRAZAC, 2017, p. 257, grifo do autor). De acordo com Sarrazac (s.d., p. 21), “esta voz, que transforma o autor em ‘sujeito épico’, é contígua ao teatro e à realidade; percorre os caminhos mistos da arte e da vida. Além disso, detém o poder de suspender e de retomar o desenvolvimento da peça: engrena e problematiza”.

Esta pulsão rapsódica, que se desvincula de um modelo pré-fixado, se manifesta no drama após os anos de 1880. Antes disso, como salienta Sarrazac (2017), de Aristóteles a Hegel, o rapsodo foi banido. “À sua figura colocou-se uma ideia de mescla, de mestiçagem, de impureza – alternar permanentemente representação e relato, mimese e diegese –, incompatível com a da tragédia” (SARRAZAC, 2017, p. 257).

Em *A República*, Platão insiste sobre o gênero intermediário da arte rapsódica, compromisso entre mimese e diegese. Ora, bem parece que o teatro moderno e contemporâneo em seu conjunto esteja destinado a essa *mimese incompleta e contrariada*, a essa mimese sempre interrompida e cavalgada pela *diegese*. De Aristóteles a Hegel, a forma dramática é pensada sob as espécies de um conflito que vai até a sua resolução e de um “belo animal”, bem proporcionado, tendo começo, meio e fim, e cujas partes se encadeiam rigorosamente segundo um princípio de causalidade. A pulsão rapsódica mina esse modelo: tende a impor uma forma aberta, o drama-da-vida, que não tem começo nem fim, e cujas partes se sucedem sem, necessariamente, se encadear. Cabe ao espectador operar nessa descontinuidade, até mesma nessa disjunção (SARRAZAC, 2017, p. 259, grifos do autor).

Assim, ao falar sobre a figura do rapsodo no drama moderno e contemporâneo, Sarrazac (2017, p. 261) sustenta que a intervenção do princípio rapsódico insurge de modo variável e se conjuga de diversas maneiras:

A mais evidente e a mais objetiva é a dos coros ou enunciadores, cujas falas ao público vão escandir o desenvolvimento da fábula, não sem nela introduzir algumas turbulências. A ressurgência do coro, instância épico-lírica por excelência, é certamente [...] a modalidade mais rara no teatro moderno e contemporâneo. [...] Bem mais frequentes são os enunciadores, portadores de nomes diversos – o Diretor de Teatro, o pregoeiro falador em Brecht; o Anunciador ou o Explicador em Claudel, que nesses teatros de dimensões épicas preenchem quatro funções: dirigir-se ao público, distribuir as palavras, gestual dístico, antecipação da ação.

Na peça *OCSCD*, o dramaturgo-rapsodo surge por meio do Coro, que a ele é atribuída a incumbência de conduzir o “fio da narrativa”, semelhante ao que ocorre com o

³⁸ “[...] o ‘sujeito épico’ remete à presença do autor no seio da narrativa; indica um deslocamento da ação em benefício da narrativa, na qual o ponto de vista do autor comprova-se central. [...] Jean-Pierre Sarrazac prefere falar de autor-rapsodo, expressão que julga mais bem adaptada às escritas contemporâneas: enquanto que Szondi previa a morte do teatro dramático em prol do teatro épico brechtiano, escritas como as de Heiner Müller, Bernard-Marie Koltès ou Edward Bond aparecem hoje mais como hibridação do épico, do dramático e do lírico” (SARRAZAC, 2012, p. 77).

Anunciador ou o Explicador em Claudel. Desse modo, na Parte I da obra de Ângela Linhares, antes das cenas de José Lourenço, que giram em torno de sua trajetória no Caldeirão, o Coro volta-se ao público e antecipa a ação.

CORO:

[...]

Assim, a vida de José Lourenço, o que sonhava;
o que fundou a comunidade de Caldeirão de Santa Cruz do Deserto
volta sua página (LINHARES, 2017, p. 10).

Ainda em relação à primeira parte, a presença do dramaturgo-rapsodo pode ser observada a partir da fala da Atriz que, assim como o Coro, direciona-se ao público e antecipa a ação que virá. Mas, agora, trata-se dos massacres que resultaram nos assassinatos dos sertanejos nas comunidades do Arraial de Canudos e do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto.

ATRIZ:

[...]

- Mas em qual fio da espada acorda-se a aurora
que conduziu Antônio Conselheiro ao destemor do Arraial de Canudos
e depois, José Lourenço
à crítica da República?
- Vejamos agora... (LINHARES, 2017, p. 24).

Na segunda parte de *OCSCD*, o Coro surge apenas como um eco, repetindo algumas das falas de José Lourenço. Já na terceira parte, semelhante ao que ocorre na primeira, o dramaturgo-rapsodo novamente se faz presente. Trata-se de um momento intermediário, cujo objetivo é finalizar o que vinha sendo exposto – os massacres ocorridos nas comunidades de Antônio Conselheiro e de José Lourenço – e apresentar o que virá na última parte da peça, isto é, o mito de Antígona propriamente dito.

CORO:

[...]

- Segue Lourenço em nós com seu andar escorreito?
- Reza Conselheiro por nós, em sua imortal vitória?
- E Antígona, o que nos solicita a ler agora? (LINHARES, 2017, p. 39).

Por fim, na última parte, o Coro retorna e interrompe o diálogo entre Antígona e Ismênia. Após Antígona contar à irmã o sonho que tivera, no qual afrontava Creonte e enterrava Polinices, Ismênia discorda da irmã, mesmo que nessa hora se trate de um ato íntimo, um desejo expectante. Mas, o dramaturgo-rapsodo concorda com Antígona que “em

algum momento/ se torna público esse ato íntimo,/ que se quer fazer parecer ínfimo, e insólito” (LINHARES, 2017, p. 44). Só após o dramaturgo-rapsodo antecipar a ação é que Antígona afrontará o rei e realizará os ritos fúnebres de seu irmão, insepulto na praça pública:

CORO:

[...]

- Ora, vai, Antígona, que eu te escuto
E os signos dos séculos recontarão tua luta (LINHARES, 2017, p. 46).

Ainda sobre a questão do dramaturgo-rapsodo é importante pensar na própria estrutura de *OCSCD*. Ao contrário de *Pedreira das Almas*, que tende a uma estrutura dramática tradicional, pois apresenta, em certa medida, uma unidade de tempo, lugar e ação, a peça de Ângela Linhares não apresenta uma concatenação de ações, pelo contrário, desenvolve-se a partir de uma imbricação de ações, tempos e lugares distintos. *A priori*, basta recorrer-se ao título da peça. Além da autora tratar do Caldeirão de José Lourenço, ela trata também de outras poéticas: do Arraial de Canudos de Antônio Conselheiro e do mito de Antígona.

Para Aristóteles, em conformidade com seus princípios filosóficos e, particularmente, com sua teoria da mimese, o autor trágico é acima de tudo um “artífice da fábula”. Isso significa que sua preocupação principal é agenciar entre si as ações que compõem a peça. “Agenciá-las” de maneira a que essa fábula tenha um começo, um meio e um fim, a que ela comporte trama e desenlace [...] do conflito e permita a *catarse*. Nesse aspecto, a comparação do organismo trágico com um “belo animal”, “nem muito grande nem muito pequeno” e “bem proporcionado em todas as suas partes”, constitui provavelmente a pedra angular da *Poética*. *Ordem, extensão e completude* são os critérios que permitem distinguir a boa fábula segundo Aristóteles. E, por “ordem”, convém entender ordem casual e não meramente cronológica. Sistematização de fatos e ações, a fábula aristotélica surge efetivamente, em sua conformidade com o belo animal, como entidade *biológica* fundada numa verdadeira *concatenação* das ações (SARRAZAC, 2012, p. 80).

Em Jorge Andrade, a ação desenvolve-se a partir de um único acontecimento – a morte e do corpo insepulto de Martiniano – cujas cenas apresentam-se concatenadas até o desfecho, que cessa com o fim trágico da protagonista Mariana. Já em Ângela Linhares, para utilizar os termos de Sarrazac (2017), não consiste no encadeamento dos acontecimentos até o desenlace, porque *OCSCD* tende à fragmentação, o que não quer dizer não haja coerência interna. Mais ainda: “a pulsão rapsódica é, por definição, geradora da forma mais livre, o que não significa ausência de forma” (SARRAZAC, 2017, p. 259).

O princípio rapsódico não se limita à imiscuição do rapsodo entre as personagens; ele se estende, com toda a evidência, ao efeito dessa presença intrusiva: o despedaçamento do corpo de um drama, semelhante àquele de Dioniso, desmembrado e lembrado infinitamente. A pulsão rapsódica interrompe o curso

da peça; ela corta ao vivo e, lá onde havia, na forma aristotélico-hegeliana e seu avatar, a “peça bem-feita”, desenvolvimento orgânico, ela cria a decupagem ou quase a decepagem. À repartição em atos e cenas, que, bem longe de dividi-la, costurava a ação e lhe dava uma impressão de continuidade, substitui-se uma decupagem em quadros ou em outros elementos discretos, metodicamente espaçados uns em relação aos outros, desligados uns dos outros. Mas no mesmo movimento em que fragmenta [...], o autor-rapsodo congrega, expondo as costuras, aquilo que acaba de rasgar, de pôr em pedaços (SARRAZAC, 2017, p. 273).

Em *OCSCD*, Ângela Linhares organiza “sua fábula” por meio de diversos motivos (ou acontecimentos) e, por isso, a peça da autora desvincula-se da estrutura do drama tradicional, cujas ações tendem à causalidade de um único evento. Sua obra, ao apresentar uma estrutura e divisão em partes (Parte I à Parte IV) e em cenas (Cena I à Cena XXIII), antes de mais, pressupõe a presença do dramaturgo-rapsodo, no sentido de selecionar as ações que serão apresentadas ao público. A voz da dramaturga, portanto, está presente, mesmo que implicitamente. No que diz respeito às ações, que ocorram de modo fragmentado e descontínuo, surgem justamente a fim de proporcionar ao leitor e ao espectador um horizonte mais amplo do que aquele apresentado apenas pela ótica da personagem. Além da perspectiva apresentada pela personagem, há também o horizonte do narrador, do Coro e do dramaturgo-rapsodo etc. As partes e cenas formam, na peça de Ângela Linhares, “as unidades básicas que, somando-se, produzem uma sequência épica de motivos” (PAVIS, 2015, p. 173).

Desse modo, ao escrever *OCSCD*, a dramaturga “não integra as diferentes intrigas a uma ação principal, mas joga com as repetições ou variações temáticas [...] e com as ações paralelas” (PAVIS, 2015, p. 173). É justamente por meio da ação paralela, isto é, das cenas que giram em torno dos massacres ocorridos no Caldeirão e no Arraial de Canudos, que é possível tecer um diálogo da peça de Ângela Linhares com o mito de Antígona.

Para tal, é basilar se reportar ao Prólogo da peça, o qual apresenta um recurso metateatral, quer dizer, de um “teatro cuja problemática é centrada no teatro que ‘fala’, portanto, de si mesmo, se ‘auto representa’” (PAVIS, 2015, p. 240). O Prólogo inicia com a Atriz saindo de uma gruta que, posteriormente, assumirá a personagem, mas “um assumir que não é o ‘vestir da personagem’”. Neste momento, trata-se da vivência da Atriz que se compreende, de modo veraz, como trazendo outros em si, que desejam falar.

ATRIZ

[...]

-A voz de Antígona canta em mim.
E não sou uma, apenas, somos tantas
Vozes que passam sobre o tempo
Chamando os mortos-vivos
Os vencidos

Para cantar da história sua afoita cantiga.

Pois olha, nos delírios dos que amam
Há uma vitória submersa
E para sempre grávida de deslumbramentos.
Que venha, portanto, amor pelos desesperados;
O amor que em mim destrava sua insepulta hora,
Seu lábio, sua face, sua delicadeza

Ah, fado peregrino, volta tua página
e vem dizer que estranha fonte alimenta
Antígona,
em sua lucidez sombria e trágica?
olha, tem horas
que o que parece morto se diz como consciência histórica,
urdindo sua sinuosa trilha.
(A atriz, em ímpeto revoltado, ainda que em certa delicadeza, arroja-se):

- Não me levem da cena agora!
-Fica comigo ainda um pouco, Antígona!

- Não me levem os mortos-vivos que estão em minha volta,
que estou viva e tudo aqui em volta chora.
-São sombras com quem durmo!?
Não!?! São sonhos que acordam uma insistente aurora...
-São turvos dorsos da noite que me imploram o quê, agora? (LINHARES, p. 3).

O fato de a Atriz não se “metamorfosear” integralmente na personagem, provoca um efeito de “estranhamento”, no sentido brechtiano, pois não ocorre a transformação do ator na figura representada. Em *Pequeno órganon para teatro*, Brecht (2005, p. 148) afirma que “em momento algum deve o ator transformar-se completamente na sua personagem”. O efeito de estranhamento proposto por Brecht, como aponta Teixeira (2013, p. 18), trata-se de um “conceito-chave para o entendimento das múltiplas relações entre texto, ator e espectador”. Mais adiante, a autora ressalta que “o estranhamento é um dos meios artísticos que o teatro épico dispõe para distanciar o espectador dos acontecimentos. Seu emprego é condição indispensável para que não se estabeleça entre palco e plateia nenhuma espécie de magia, de campo hipotético” (TEIXEIRA, 2013, p. 18). Ou seja, em *OCSCD*, o efeito de estranhamento “modifica a relação ator-personagem” (PRADO, 2014, p. 97-98), pois a Atriz não “encarna” a personagem, não ocorre a anulação entre atriz-personagem.

Szondi (2011, p. 162) sustenta que os dramas de mitos modernos renunciam aos meios épicos, no sentido de que a ação que se processa no palco não é “encarnada [pela personagem], e sim narrada”. De fato, a personagem Antígona, de Ângela Linhares, enfrenta Creonte e enterra seu irmão Polinices, mas isto ocorre apenas no final da peça. Em um primeiro momento, Antígona apenas diz a sua irmã Ismênia o seu anseio de realizar os ritos fúnebres de seu irmão, ou seja, trata-se ainda de um porvir, por isso o caráter narrativo.

ANTÍGONA:

Ontem eu me via sozinha.
E quando todos dormiam, sonhei
afrontar Creonte
e tenaz, e inquebrantavelmente, me veio o ímpeto
de enterrar meu irmão Polinice,
morto e exposto em uma praça pública feito bandeira sinistra.

E eu me dizia em um frio intenso, mordente,
que vinha de minha visão da despedida
de meu noivo, Hémon, e da vida liberta que eu vivia:
- Olha, Ismênia, minha irmã; Hémon, meu noivo,
há uma hora
que é só nós e o Divino que nos chama
à nossa já justificada assinatura
ao que se escolhe.

Porque só escuta a vida que se alastra em volta
quem consegue ouvir seus mortos-vivos
continuadamente.
e atentem para isto: em algum momento
se torna público esse ato íntimo,
que se quer fazer parecer íntimo, e insólito (LINHARES, 2017, p. 43-44).

O caráter metateatral também pode ser observado na Cena I. Se no Prólogo a Atriz solicita aos “mortos-vivos,/ os vencidos,/ para cantar da história sua afoita cantiga” (LINHARES, 2017, p. 3); agora, ela diz tratar-se dos mortos do Caldeirão. O interessante a ser observado é que o caráter metateatral acentua-se quando a Atriz se dirige ao público e reconhece que, por ser atriz, cabe a si dar voz ao que ficou oculto nas páginas assombradas da história. Ela admite estar no palco e que se trata de uma representação:

ATRIZ:

Canções das ramagens
Insólito destino
O meu, de cantar no escuro chão dos esquecidos.

Que os mortos não serão vencidos.
E vivem, e trazem avessas páginas de história
Que lembrança de muitos conta de memória.

Cruas horas, as minhas, que a cantar persigo
Um ramo verde que viria, ainda,
Por sob a face do meu espanto ante esse trágico...

- Como se poderia ainda uma vez saber
o que fora o Caldeirão de Santa Cruz do Deserto:
trabalho e terra, e sonho e frutos partilhados,
em uma vida coletiva inquebrantável
sobre a qual a governança bruta
da polícia política executa
seu grave genocídio
- são mais de três mil que foram mortos e ainda são vivos!
E em mim, também insepultos, querem se dizer,
Escavacando o muro do silenciamento
Para que possamos aprender,

Mesmo por sobre escombros.

[...]

-Oh, débito peregrino
- o meu! -
de dar voz ao que ficara oculto
nas páginas assombradas dessa história
de extermínios repetidos
e colocados no vão do esquecimento.

Por ser atriz, mora esse pássaro cego
em mim,
que me desassossega.
E vai buscar a agonia lenta dos desmemoriados.
Para uma vez ainda lembrá-los
que, no teatro,
residem os fantasmas vivos da utopia.
- esse sonho de muitos que no peito vigia

- Que riacho de água pura me viaja
Nas águas fundas desse esquecimento!?
Fica mais perto o coração da Terra
No coração de Santa Cruz do Deserto? (LINHARES, 2017, p. 5-7).

Por fim, outra passagem caracterizada por meio do metateatro é a Cena XI, que trata da preparação às cenas da guerra de Canudo. Na referida cena, a Atriz retorna, mas ainda sem personagem.

ATRIZ (sem personagem):
-E o sertão se ofertava como natureza pródiga
para a experiência equânime
da comuna,
a vicejar a justa mão dos que plantavam e conviviam
no Caldeirão de Santa Cruz do Deserto, Cariri cearense,
- parecendo ávido espelho do Arraial de Canudos, na Bahia...

Assim, por algum tempo viviam,
os sertanejos nessas terras tornadas amoráveis,
dando nova e bela fisionomia a suas então tornadas prósperas vilas...
historicamente primeiro em Canudos,
mas depois no indômito alevantar do dia
vivido no Caldeirão de Santa Cruz do Deserto.

Pacificados com o que a alma conseguia
como alimento de uma fome antiga,
incontida em sua agonia...
não viram a mão bárbara que se erguia
como ferro rasgando o generoso ventre
De esperança humana (LINHARES, 2017, p. 23-24).

Esta fala da Atriz, como se pode observar, deixa transparecer dois aspectos importantes abordados pela dramaturga Ângela Linhares ao retomar o contexto histórico do Arraial de Canudos e do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto. O primeiro aspecto diz respeito ao fato de que ambas as comunidades de sertanejos foram marcadas pela experiência de vida

em comuna, onde tudo que se plantava e cultivava pertencia a todos. Daí a concepção de que o caldeirão poético de Ângela Linhares transborda onde o amor viceja. Por outro lado, o verdejante, o sonho coletivo e o fruto partilhado que emergiram em Canudos e no Caldeirão foram atravessados pelo “fio da espada” e pelas “mãos embriagadas de pólvora e de fascismo” da Polícia Política, que culminou no extermínio dos sertanejos.

O fragmento que se segue, o qual integra à Parte II, traz o diálogo de José Lourenço com Antônio Conselheiro, ambos mortos-vivos, do outro plano da vida, conversando acerca dos massacres ocorridos em Canudos e no Caldeirão:

ANTÔNIO CONSELHEIRO:

No Arraial de Canudos a agonia
deitava o sangue a escorrer como um rio,
perto da Vaza Barris, que se avermelhava triste.

JOSÉ LOURENÇO:

-Era um tempo de mortes e os cadáveres descarrilhados.
queimados nas vilas por onde o Exército entrava,
procurando o que nomeavam rebeldes e beatos,
matando e deixando mutilados a quem ali restava;
eram sofrimentos de uma atrocidade inimaginável
causados pela mão dos mandantes de uma República carcomida,
que a tudo desmontava e demolia.

E o estupor dos sertanejos de Canudos
- atores alvo desse holocausto
Institucionalizado -,
fertilizava com vermelho vivo de sangue
o verde e âmbar do semiárido.

[...]

Ah, meus olhos já cegos de dor, reviam o tormento máximo:
espiar o Caldeirão de Santa Cruz do Deserto
espraiando o verdor de sua campina.
e, logo, isso tido como sonho adúltero e envilecido
pela mortífera fábrica de uma representação republicana.
Espúria. Insana.
Era mais duro.

ANTÔNIO CONSELHEIRO:

Haveria uma verdadeira representação republicana?
- eu agora perguntava, ao contemplar o duplo que eu via
do outro plano da vida, repetir-se
no Caldeirão de Santa Cruz como antes em Canudos,
fazendo-se tombar experiências humanas raras,
em mais uma operação de extermínio maciço
feita pelo braço de cobre da República (LINHARES, 2017, p. 25-27).

Levando em consideração o contexto de ruptura histórica presente na obra de Ângela Linhares, os sertanejos foram massacrados e brutalmente assassinados pela força bruta da Polícia Política, isto é, por aqueles que mandam e que detém o poder. À vista disso, ao

mesmo tempo em que se encontram insepultos, José Lourenço e Antônio Conselheiro reivindicam as “mortes insepultas” dos sertanejos de suas comunidades:

JOSÉ LOURENÇO:

- De mim, diziam os donos da República:
É a monarquia que ele quer que volte!
Quer ele fazer rei desse arraial de pobres,
misérrimos em sua corte destronada...
Pré-texto insípido, inconsistente e cruento
- reduzir-se uma experiência humana rara
como a que se ensaiara no Arraial de Canudos
plantando o enverdecer da terra palmo por palmo,
e passo por passo em nosso mundo interno...
Eu dizia que querer reduzir a pó o sonhar de trinta e cinco mil pessoas,
com suas crianças e jovens, seus adultos e velhos,
nuas nunca tardias esperanças, suas chuvas,
suas magnas lembranças,
faz-nos supor que os pretensos representantes da República
desejam atar nós na história, intentam paralisá-la,
não enxergando a canção da vida em sua pujança.

[...]

JOSÉ LOURENÇO:

- Eu ia dizendo que era como que uma carta à República
o que dissera o Arraial de Canudos,
como também o Caldeirão de Santa Cruz do Deserto,
Ambas vilas prósperas, onde se vivia
como em uma comunidade imaginada,
fazendo o verdor cumprir-se
no que antes era um sertão definitivamente empobrecido.
Negando a fatalidade da pobreza,
mesmo na grave seca de trinta e dois,
o Caldeirão de Santa Cruz do Deserto vingou,
e deu conta das intempéries no semiárido...
Acolhera os flagelados que chegavam,
estropiados, infectados de miséria.

[...]

ANTÔNIO CONSELHEIRO:

- Vivo estou e ainda contemplo o campo espesso
e a água insone, a destravar o sonho,
no horizonte dessas mortes insepultas.
Pois o que eu lembro viaja ainda em mim (LINHARES, 2017, p. 31-33).

A cena que envolve José Lourenço e Antônio Conselheiro, de fato, levará a Antígona. É justamente aqui que há um elo entre as ações paralelas, isto é, das cenas que envolvem os massacres no Caldeirão e em Canudos com as cenas que giram em torno do mito da filha de Édipo. Se durante a peça Antígona é solicitada a entrar em cena, como uma voz de resistência política que transita “entre as recidivas guerras e seus fios de ferro” (LINHARES, 2017, p. 51), ao final da obra, a personagem comparece à cena, pressupondo que ela carrega a experiência.

Semelhante a Antígona grega, que reivindica o sepultamento de Polinices e enfrenta o poder de Creonte, Antônio Conselheiro e José Lourenço comparecerem à cena e, além de reivindicar os sepultamentos dos sertanejos mortos em massacres, tecem denúncias contra a opressão social da força bruta da Polícia Política. Na Cena XVII, quando a Antígona de Ângela Linhares diz a Creonte que “o tempo faz com que o não amado/ nos faça retornar para aprender com os novos quadros/ da vida revivida, no que se houver danificado” (LINHARES, 2017, p. 51), trata-se, sobretudo, de uma referência aos mortos insepultos do Caldeirão e de Canudos. Logo em seguida, ao afrontar Creonte, a personagem ressalta: “o tempo histórico não é uma entidade abstrata./ Ele fala pela boca de pessoas como você, meu tio Creonte” (LINHARES, 2017, p. 52). Esta crítica de Antígona também possibilita reportar-se às cenas que envolvem José Lourenço e Antônio Conselheiro, no sentido de que esses dois personagens tecem denúncias contra os poderosos, os autores dos massacres. Desse modo, assim como Antígona que atravessa os séculos como voz de resistência política, Creonte, símbolo da tirania e da opressão social, também se faz presente. É dessa maneira que Antígona avança em *OCSCD*, “em meio ao joio e ao trigo/ Entre vozes dilaceradas, e seus movimentos íntimos” (LINHARES, 2017, p. 47).

Por fim, é importante destacar que a configuração do mito da filha de Édipo presente na obra *OCSCD* apresenta um distanciamento em relação à *Antígona*, de Sófocles. Na tragédia grega, a personagem Antígona enfrenta Creonte e apela às leis invioláveis dos deuses como justificativa para enterrar seu irmão. Opondo-se à heroína grega, em *OCSCD*, a justificativa de Antígona para realizar o enterro de Polinices está relacionada à voz da sua consciência interior, não está pautada na lei divina.

Como pontua Steiner (2008, p. 43), “a consciência de si, a subjetividade reflexiva, é uma dimensão essencial do moderno” e, nesse contexto, o herói “sustenta-se e cai inteiramente através dos seus próprios actos” (STEINER, 2008, p. 69). Por este motivo, a personagem Antígona na reescritura de Linhares afirma que “a voz da consciência é um implacável juiz interior/ – como esquecer do que desborda e avança em nós/ Como profunda exigência do amor? (LINHARES, 2017, p. 43). Em outra passagem, lê-se: “signo da dívida que os poderosos possuem/ para com os empobrecidos/ é a morte de nosso irmão, Polinices./ Por que aceitar que se faça da lucidez da consciência um delito?” (LINHARES, 2017, p. 47).

A voz da consciência da personagem pode ser observada, em um primeiro momento, por meio da fala de Antígona em diálogo com sua irmã Ismênia:

ANTÍGONA

[...]

Por que a consciência se cala
ao avassalador império do medo e da normatividade
na folha dessa lâmina?
E quando a lógica do ser se defronta com essa coletiva trama? (LINHARES, 2017, 48).

E, em um segundo momento, por meio do diálogo entre Antígona e Creonte:

ANTÍGONA

[...]

– Creonte, cuida de ti, que eu, por mim, já não estou sozinha;
As sombras dos meus mortos-vivos me afagam, amigas.
E convidam-me a seguir a voz da minha consciência, onde o divino está.
E vive. (LINHARES, 2017, 54).

A fidelidade hiperbólica da personagem frente à sua consciência interior surge na medida em que transfere para si aquilo que, para a personagem Antígona de Sófocles, seria a lei divina e não escrita dos deuses. A Antígona, na obra de Ângela Linhares, afirma que só pode ser feliz se for fiel a si, ou seja à sua consciência humana: “eu só poderia ser feliz, um dia, se for fiel a mim, como ser único, e divino,/ capaz de escutar e deixar vir à flor da vida/ minha natureza amante” (LINHARES, 2017, p. 55). Das reescrituras do mito da filha de Édipo, no Brasil, a obra *OCSCD* insurge na dramaturgia contemporânea de modo extremamente complexo. Mais que uma personagem, essa Antígona é a “personificação” da voz da consciência humana e histórica que se presentifica no palco.

Enquanto que no final de *Pedreira das Almas*, Mariana mantém-se presa às rochas, velando os mortos de seu passado; no início de *OCSCD* a Atriz/Antígona começa a peça saindo da gruta, solicitando aos “nossos mortos” a entrem em cena. Simbolicamente, é como se Antígona ressurgisse de sua gruta para reivindicar os sepultamentos dos corpos dos moradores assassinados pelas forças policiais. O mito de Antígona na obra de Ângela Linhares surge como que fantasmas que se explicitam, que desejam falar.

Assim, observa-se que as ações paralelas presentes em *OCSCD*, as quais estão distribuídas em partes e em cenas isoladas, tendendo à fragmentação, integram-se ao final da peça. A Parte IV, que gira em torno do mito de Antígona, trata-se de um “momento em que as diversas linhas da ação – dos diferentes destinos das personagens e das intrigas secundárias – convergem para uma mesma cena, no final da peça” (PAVIS, 2017, p. 298). E, se assim for, na cena final de *OCSCD*, ao decidir enterrar Polinices, pautada em sua consciência interior,

Antígona realiza também, simbolicamente, os enterros dos sertanejos mortos nos massacres do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e no Arraial de Canudos. Por isso a Atriz/Antígona diz trazer Outros em si: “– Esperem; eu já havia escolhido! É com vocês que eu sigo!/ Vocês, meus mortos-vivos! E minha consciência./ Exultante!... (LINHARES, 2017, p. 56).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os mitos da Antiguidade clássica, ao longo dos séculos, sempre estiveram presentes nas mais diferentes manifestações artísticas. À cada época, os autores voltam-se aos mitos gregos e os reescrevem a partir de suas interpretações pessoais e históricas, o que faz com que a reescritura mitológica surja de modo unívoco. Como pontua Samoyault (2008), a atualização do mito grego corrobora para que haja sua continuação da memória humana e, por isso, pode-se dizer que os mitos surgem como uma fonte inesgotável do saber.

Realizar uma proposta de estudo que abarque os antigos e os modernos possibilitou pensar nos diferentes modos artísticos que o mito é recepcionado e, conseqüentemente, nas alterações que a tragédia sofreu ao longo dos séculos. Portanto, é estudando os antigos e os modernos “que se pode tentar compreender a essência da tragédia; a comparação entre os gregos deixa aquilatar o sentido da evolução do trágico através do teatro do Ocidente, e medir o que permanece constante e o diferente desse constante” (BORNHEIM, 2007, p. 70). De fato, a tragédia grega difere da tragédia moderna, pois o contexto de representação não é o mesmo, bem como a estrutura interna ou formal. Mas, por outro lado, o trágico, visto do ponto de vista ontológico, está presente, independente da época, pois é visto como uma condição da existência humana.

Por certo, a invenção da tragédia é um feito dos gregos, e foi na Grécia que ela se desenvolveu de forma plena, o que é indiscutível entre os estudiosos. Entretanto, ainda hoje os autores continuam a recorrer aos temas e às personagens gregas para escreverem suas tragédias. No caso do mito da filha de Édipo, eternizado por Sófocles na tragédia grega *Antígona*, como se pode observar ao longo deste estudo, ainda hoje há uma necessidade de os autores voltarem a ela.

No entanto, em que consiste este fascínio pela heroína grega? Tentou-se mostrar que o voltar-se à emblemática personagem Antígona, justifica-se pelo fato de que ela passou a representar no imaginário humano a grande figura de resistência política frente à opressão social. Por conta disso, defendeu-se nesta dissertação que a personagem Antígona entra em cena, nas reescrituras modernas e contemporâneas, como protagonista, haja vista que as obras dramáticas foram escritas (ou então ambientadas) naqueles períodos marcados por ruptura histórica. Esta assertiva leva-se a refletir que a temática presente na tragédia *Antígona* de Sófocles, sobretudo a questão da justiça contra a injustiça, apresenta um caráter universalista, “um conhecimento de validade intemporal” (LESKY, 2015, 156)

Nas três versões da tragédia *Pedreira das Almas*, de Jorge Andrade, a protagonista Mariana passa a representar, semelhante a personagem Antígona, uma figura de resistência política no contexto da Revolta Liberal de 1842. Assim como o Coro de mulheres, Mariana enfrenta o poder do delegado Vasconcelos, imposto com excessivo rigor, e tece denúncias contra as injustiças sociais ocorridas na cidade Pedreira das Almas. Por isso, Mariana decide pelo insepultamento de seu irmão Martiniano: o cadáver em decomposição é uma metáfora da injustiça de Vasconcelos. Evidentemente que, por conta da construção dramática específica realizada por Jorge Andrade, Mariana aproxima-se de Antígona só após as mortes de Martiniano e de Urbana. Já na peça *O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e Outras Poéticas do Amor*, Antígona também surge como uma figura de resistência política. No entanto, mais que uma personagem, a Antígona de Ângela Linhares insurge como uma voz que transita entre os massacres ocorridos no Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e no Arraial de Canudos. Por isso que, no início da peça, a Atriz convoca Antígona para que entre em cena.

As análises aqui realizadas, sobre as reescrituras *Pedreira das Almas*, de Jorge Andrade, e *O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e Outras Poéticas do Amor*, de Ângela Linhares, foram apenas um ponto de partida para pensar a presença do mito de Antígona no Brasil. As pegadas da filha de Édipo nas terras brasileiras estão presentes em outros contextos de ruptura histórica, desde o Período Colonial (1550) às Manifestações Populares (2016); ou seja, não se restringem apenas aos contextos da Revolta Liberal de 1842 e ao massacre ocorrido no Caldeirão, no final da década de 1930. Além disso, Antígona não é recepcionada no Brasil apenas em obras dramáticas, os rastros da filha de Édipo estão presentes em outros gêneros da arte, como por exemplo, na prosa, na poesia e na escultura.

Por isso, falar em “Considerações Finais” nunca é encerrar um assunto. Mesmo com as diversas pesquisas realizadas acerca das reescrituras do mito de Antígona no Brasil, sempre terá algo a contribuir para os estudos da recepção dos clássicos na literatura brasileira. O mapeamento realizado durante o curso de Mestrado em Letras, na Universidade Federal do Ceará (UFC), entre 2017 e 2019, e que resultou no “Catálogo dos nossos mortos: rastros de Antígona no Brasil (1914-2019)”, trata-se de um exemplo, no sentido de que pode vir a contribuir para pesquisas futuras. Afinal, como diz a poeta Sophia de Mello Breyner Andresen (2018, p. 254), no poema “Catarina Eufêmia”, “a busca da justiça continua”.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Rodrigo Estramanho de. **Maria das Almas**: adaptação livre da Antígona de Sófocles. São Paulo: B4 Editores, 2014.

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

ANDRADE, Jorge. “Pedreira das Almas” In: **Pedreira das Almas; O Telescópio**. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1960. pp. 13-113.

ANDRADE, Jorge. “Pedreira das Almas” In: **Marta, a Árvore e o Relógio**. São Paulo: Perspectiva, 1970. pp. 73-115.

ANDRADE, Jorge. “A Moratória” In: **Marta, a Árvore e o Relógio**. São Paulo: Perspectiva, 1970. pp. 119-187.

ANDRADE, Jorge. Significado de “Pedreira das Almas”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, *O Estado de S. Paulo*, 27 abr. de 1958, p. 13.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Coral e outros poemas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

“Antígona” thema de Sophocles, poema do Sr. Carlos Maul. *Palcos e Telas*, 21 de mar. de 1918, p. 3-4.

“Antígona”, *Jornal de Theatro & Sport*, 19 de fev. 1916, p. 6.

“A ‘Phedra’ no Palatino. *Fon-Fon!*, 23 de jan. 1923, p. 54.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

AZEVEDO, Alexandre. “Diversões Publicas”, Artes e Artistas, Nacionais e estrangeiros. *Diario da Tarde*, 9 de set. 1913, p. 3.

AZEVEDO, Elizabeth Ribeiro. **Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

AZEVEDO, Elizabeth R.; MARTINS, Ferdinando; NEVES, Larissa de Oliveira; VIANA, Fausto (Orgs.). **Jorge Andrade 90 anos: (re)escritas**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária; Teatro da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2011. Volume 1.

BECHERUCCI, Bruna. Pedreira as Almas. Anhembi, São Paulo, 9 de fevereiro de 1959 In: **Nossos autores através da crítica**. Associação Museu Lasar Segall, 1981. pp. 38-40.

BELLA, J. J. de Barros. “A Terra: A Preocupação Dominante na Obra de Jorge Andrade. A tetralogia das ‘Raízes da Terra’ – Prêmios conquistados – A preocupação sociológica”. *Folha da Manhã*, São Paulo, 29 dez. 1957, p. 4.

BELLA, J. J. de. “Partir do nada, da mínima verdade”. São Paulo, *Folha da Manhã*, 11 mai.

1958, p. 3.

BORNHEIM, Gerd. “Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico” *In: O Sentido e a Máscara*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. pp. 69-92.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1986. Volume 1.

BRANDÃO, Tania. “Os grandes astros” *In: FARIA, João Roberto (Org.). História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva; Edições SESCSP, 2012. Vol. I. pp. 455-479.

BRECHT, Bertolt. “Pequeno órganon para teatro” *In: Estudos sobre Teatro*. Tradução de Fiana Pais Brandão. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. pp. 125-166.

BRECHT, Bertolt. “Para a *Antígona* de Sófocles” *In: Estudos sobre Teatro*. Tradução de Fiana Pais Brandão. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. pp. 205-215.

BRECHT, Bertolt. “Teatro recreativo ou teatro didático?” *In: Estudos sobre Teatro*. Tradução de Fiana Pais Brandão. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. pp. 63-74.

BRECHT, Bertolt. “Notas sobre a ópera *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*” *In: Estudos sobre Teatro*. Tradução de Fiana Pais Brandão. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. pp. 63-74.

BRECHT, Bertolt. “As cenas de rua” *In: Estudos sobre Teatro*. Tradução de Fiana Pais Brandão. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. pp. 89-102.

BURKE, Kenneth. **Teoria da forma literária**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo, Editora Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, s.d.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

CAMUS, Albert. “On the future of tragedy” *In: Lyrical and critical essays*. United States of America: A Vintage Book, 1970. pp. 295-310.

CANDIDO, Antonio. De “A Moratória” a “Pedreira das Almas” *In: Programa de Pedreira das Almas. TEATRO BRASILEIRO DE COMÉDIA, Pedreira das Almas. Nossos autores através da crítica*. Associação Museu Lasar Segall, 1981.

CARIRY, Rosemberg. “O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto” *In: CARIRY, Rosemberg; HOLANDA, Firmino (Orgs.). O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto: apontamentos para a história*. Fortaleza: Interarte, 2007. pp. 265-279.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Vários tradutores. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

CODATO, Vanira Teresinha. “Destino e o sentimento do trágico” *In: SANTOS, Volnei Edson*

dos (Org.). **O Trágico e seus rastros**. Londrina: EDUEM, 2004. pp. 57-62.

Com “Pedreira das almas” o TBC comemorará seu 10º aniversário. Entrevista. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 out. 1958, p. 10.

CORDEIRO, Domingos Sávio de Almeida. **Um beato líder**: narrativas memoráveis do Caldeirão. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2004.

COSTA, Iná Camargo. “A produção tardia do teatro moderno no Brasil” In: **Sinta o drama**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1998. pp. 11-50.

D’AVERSA, Alberto. “Programa de Pedreira das Almas de 1958” In: **Nossos autores através da Crítica**. Associação Museu Lasar Segall, 1981. pp. 50-51.

DORT, Bernard. **Leitura de Brecht**. Tradução de Mário Sérgio. Rio de Janeiro: Forja 1960.

DU BOS. “Reflexões críticas sobre a poesia e sobre a pintura” In: BORIE, Monique; ROUGEMONI, Martine de; SCHERER, Jacques. **Estética teatral**: de Platão a Brecht. Tradução de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996. pp. 132-141.

ÉSQUILO. **Eumênides**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2013.

MONTEIRO, Teresa. Esse luto interminável. *O Povo*, 25 de abr. 2019.

Disponível em: https://www.opovo.com.br/jornal/vida_e_arte/2019/04/22/esse-luto-interminavel.html.

ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama**. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

FARIA, João Roberto. **História do teatro brasileiro**: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

FARIA, João Roberto. “A dramaturgia de Jorge Andrade” In: **O teatro na estante**: estudos sobre a dramaturgia brasileira e estrangeira. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998, pp. 143-157.

FARIA, João Roberto. O painel paulista de Jorge Andrade. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 08 mai. 1987, pp. 6-7.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 14. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

FIALHO, Maria do Céu. “A linguagem do mito e a sua força de interpelação: Antígona frente a los jueces, de Andrés Pociña” In: CORRÊA-CARDOSO, João; FIALHO, Maria do Céu (Orgs.). **A linguagem na pólis**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016. pp. 169-280.

FIGUEIREDO, José Alves de. **O beato José Lourenço e sua ação no Cariri**. Fortaleza: Museu do Ceará; Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006.

FILHO, Theo. “Antígona no Theatro da Natureza”. *O Paiz*, 21 jan. 1916, p. 8.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**: quatro ensaios; Tradução de Morais de Martini. São Paulo: É Realizações, 2013.

FUSER, Fausto. **Cantares Para Nossas Antígonas**. Inédito. *Mimeo*, 2002. 55f.

FREITAG, Bárbara. **O itinerário de Antígona**: a questão da moralidade. 4. ed. São Paulo: Papiros, 2005.

GUANABARINO, Oscar. “Artes e Artistas”. *Theatro da Natureza - Antígona*, tres actos, de Sophocles. *O Paiz*, 12 de fev. 1916, p.

GIMENEZ, A. “Quem é o vencedor do Prêmio Fábio Prado”, *Folha da Noite*, 16 jul. 1954, p. 4.

GRANDI, Yamila. **Una Mujer Llamada Antígona**. Inédito. *Mimeo*, 2015. 6f.

GUEDES, Antonio; SAADI, Fátima. **AntígonaCreonte**. Inédito. *Mimeo*, 2011. 10f.

GUINSBURG, Jacó. “À guisa de post-scriptum” *In*: ANDRADE, Jorge. **Marta, a Árvore e o Relógio**. São Paulo: Perspectiva, 1970. pp. 657-658.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (Orgs.) **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. 2. ed. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC SP, 2009.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Os lugares da tragédia” *In*: ROSENIEDL, Kathrin Holzermayr (Org.). **Filosofia e literatura**: o trágico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. pp. 9-19.

GUYOMARD, Patrick. **O gozo do trágico**: Antígona, Lacan e o desejo do analista. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

GUZIK, Alberto. “A dramaturgia moderna” *In*: FARIA, João Roberto (Org.). **História do teatro brasileiro**: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva; Edições SESCSP, 2013. Vol. II. pp. 117-144.

GONSIOROSKI, Gisa. **Antígona – O Nordeste quer falar**. Inédito. *Mimeo*, 2001. 20f.

GOETHE, Johann-Wolfgang. “Tratado sobre a poesia épica e a poesia dramática” *In*: BORIE, Monique; ROUGEMONI, Martine de; SCHERER, Jacques. **Estética teatral**: de Platão a Brecht. Tradução de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996. pp. 242-245.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de estética**. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014. Vol. IV

HELIODORA, Barbara. **Caminhos do teatro ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

HESÍODO. **Teogonia**. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

HIRATA, Filomena Yoshie. *A hamartía aristotélica e a tragédia grega. Anais de Filosofia*

Clássica, São Paulo, v. 2, n. 3, p. 83-96.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, Tarcísio. “A Chacina no Caldeirão”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 fev. 1981, p. 3

HOMERO. **Íliada**. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

HORÁCIO. “*Arte Poética. Carta aos Pisões*”. In: FLORES, Guilherme Gontijo. *A Arte Poética de Horácio: uma nova tradução poética. Em Tese*. Belo Horizonte, v. 25, n. 1, p. 234-268, 2019.

INHAMUNS, Calixto. **Uma Viagem Pelos Mundos de Antígona**. Inédito. *Mimeo*, 2015. 40f.

JOAQUIM, Maria. “São Tomé das Letras – os mistérios da cidade de pedra. *Manchete*, Rio de Janeiro, 26 de out.1985, pp. 64-71.

Jornal da Tarde, 30 de mai. de 1977 In: **Nossos autores através da crítica**. Lasar Segall, 1981, p. 43-44.

KITTO, Humphrey Davy Findley. **A tragédia grega: estudos literários**. Tradução de José Manuel Coutinho e Castro. Coimbra: Arménio Amado Editora, 1990. Volume I.

KURI, Mário da Gama. “Introdução” In: **A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona**. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997. pp. 7-16.

KOUDELA, Ingrid Dormien; JUNIOR, José Simões de Almeida. **Léxico de pedagogia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Vários Tradutores. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

LIBOREL, Hughes. “As fiandeiras” In: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Vários tradutores. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. pp. 370-384.

LIMA, Márcio José Silveira. **As máscaras de Dioniso: filosofia e tragédia em Nietzsche**. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí: Editora UNIJUÍ, 2006.

LINHARES. Ângela. **O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e Outras Poéticas do Amor**. Inédito, *Mimeo*, 2017. 56f.

LINS, Alvaro. “A ‘tensão dionisíaca’ no drama burguês da nossa época” In: **O relógio e o quadrante**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1964, pp. 324-329.

LINS, Alvaro. “A tragédia em termos clássicos” In: **O relógio e o quadrante**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1964, pp. 324-336.

LIRA, Mariza. Teatro da Natureza. *Jornal do Brasil*. 2º Caderno, 12 de jul. de 1954, pp. 1-2.

LOPES, Régis. **Caldeirão**: estudo histórico sobre o beato José Lourenço e suas comunidades. 2. ed. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar; Núcleo de Documentação Cultural, 2011.

M.A. *Folha de São Paulo*. 08 de junho de 1977. In: **Nossos autores através da crítica**. Associação Museu Lasar Segall, 1981. pp. 40-42.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 3. ed. São Paulo: Editora Global, 1997.

MAGALDI, Sábato. *Jornal da Tarde*. 03 de junho de 1977, p. 20. In: **Nossos autores através da Crítica**. Associação Museu Lasar Segall, 1981, p. 40-42.

MAGALDI, Sábato. *Suplemento Literário*. Estado de São Paulo, 23 de fevereiro de 1963 In: **Nossos autores através da crítica**. Associação Museu Lasar Segall, 1981, p. 33-34.

MARCIANO, Márcio. **Milagre Brasileiro**. Inédito. *Mimeo*, 2012. 21f.

MALHADAS, Deisi. **Tragédia grega**: o mito em cena. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MAUL, Carlos. **Antígona**. Rio de Janeiro: Tipografia de Batista de Souza, 1949.

MAUL, Carlos. “Artes e Artistas”. *Antígona*, no *Theatro da Natureza*. *O Paiz*, 18 de jan., 1916, p. 4.

MAUL, Carlos. “Da Platea”. *O Theatro da Natureza – Antígona*. *A Noite*, 16 de fev. 1916, p. 5.

MAUL, Carlos. “Artes e Artistas”. A proposito de “Antígona”. *O Paiz*, 16 de fev. 1916, p. 3.

MENDES, Mirian G. “Marta, a árvore e o relógio” In: **Nossos autores através da crítica**. Associação Museu Lasar Segall, 1981. Volume 2. pp. 2-7.

MENDONÇA, Paulo. “Enquanto o pano não sobe...” In: ANDRADE, Jorge. **Pedreira das Almas**. São Paulo: Editora Anhambi, 1958. pp. 5-7.

MENDONÇA, Paulo. “A propósito de Jorge Andrade” In: ANDRADE, Jorge. **Pedreira das Almas. O Telescópio**. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1960. pp. 7-12.

METZLER, Marta. **O Teatro da Natureza**: história e ideias. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MOCARZEL, Evaldo. “As catedrais da memória” In: **O caldeirão da Santa Cruz do Deserto**: apontamentos para a história. CARIRY, Rosebeng; HOLANDA, Firmino (Orgs.). Fortaleza: Interarte, 2007. Volume 1. pp. 25.

MOST, Glenn W. “Da tragédia ao trágico” In: ROSENIEDL, Kathrin Holzermayr (Org.). **Filosofia e literatura**: o trágico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. pp. 20-35.

MOTTA, Gilson. **O espaço da tragédia**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Fapemig; Brasília: CNPQ, 2011.

MOURA, Gilson. **Antígona no Bico do Papagaio**. Inédito. *Mimeo*, 1986. 21f.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A origem da tragédia**. Tradução de Álvaro Ribeiro. São Paulo: Guimarães Editora, 1985.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. Mitos gregos no teatro brasileiro dos últimos 30 anos. *Revista Fragmentum*, n. 45, abril/junho, 2015, pp. 37-53.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. O que torna atual a antiga Ismene? *In*: SENNA, Pedro de. **A Tragédia de Ismene, Princesa de Tebas**. Rio de Janeiro: Móbile, 2013. pp. 5-18.

OLIVERIA, Francisco de. “Dilemas e perspectivas da economia brasileira no pré-1964” *In*: TOLEDO, Navarro de. (Org.). **1964: visões críticas do golpe – democracia e reformas no populismo**. 2. ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 2014. pp. 29-36.

Os coros de Pedreira das Almas. Programa de Pedreira das Almas, 1958 *In*: **Nossos autores através da crítica**. Museu Lassar Segall. São Paulo, 1981. vol. 2, pp. 46-47.

“O Theatro da Natureza”. *O Paiz*, 22 de jan., 1916, p. 2.

“O Theatro da Natureza na Praça da Republica”. *Carreta*, anno IX, n. 397, 20 de jan. 1916, p. 10-11.

“O Theatro”. Uma peça attribuida a Sophocles – a nova “Antígona” no Theatro da Natureza. Suicidou-se por enforcamento. *A Noticia*, 12 de fev. 1916, p. 3.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: a construção da personagem**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

“Pedreira das Almas, de Jorge Andrade”. Anhembi, São Paulo, 9, 33 (98): 396-9, jan. 1959 *In*: **Nossos autores através da crítica**. Associação Museu Lassar Segall, 1981.

PENTEADO, Darcy. “De como interpretar os Mineiros”. *In*: **Nossos autores através da crítica**. Associação Museu Lassar Segall, 1981. pp. 48-49.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. **Estudos de história da cultura clássica: cultura grega**. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970. Volume 1.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. “Introdução” *In*: SÓFOCLES. **Antígona**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. 6. ed. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 1998.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PRADO, Décio de Almeida. “A personagem no teatro” *In*: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. pp. 81-101.

QUARESMA, Bento Rodrigues. **Memórias das lutas antifascistas de 1954**.

Disponível em: <http://pcp.pt/actpol/temas/pcp/catarina/index.htm>. Acesso em: 26 de junho de 2018

RAHAL, Carlos Antônio. **Jorge Andrade: um dramaturgo no espaço-tempo**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

RAHAL, Carlos Antônio. **Jorge Andrade: um dramaturgo no espaço-tempo**. Tese (Tese em Artes Cênicas) – Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. 2008.f.

ROMILLY, Jacqueline de. **A tragédia grega**. Tradução de Leonor Santa Bárbara. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 2013.

ROSA, Armando Nascimento. **Antígona Gelada**. Coimbra: Coleção Fluir Perene, 2008.

ROSENFELD, Anatol. “Visão do ciclo” *In*: ANDRADE, Jorge. **Marta, a Árvore e o Relógio**. São Paulo: Perspectiva, 1970. pp. 599-617.

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ROSENFELD, Anatol. “A peça como expressão estética” *In*: **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1993. pp. 35-45.

ROSENFELD, Anatol. “Tragédia” *In*: **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1993. pp. 47-73.

ROSENFELD, Anatol. “Aspectos do teatro moderno” *In*: **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1993. pp. 107-112.

ROSENFELD, Anatol. “Psicologia profunda e crítica” *In*: **Texto/Contexto: ensaios**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973. pp. 99-119.

ROSENFELD, Anatol. “Shakespeare e o pensamento renascentista” *In*: **Texto/Contexto: ensaios**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973. pp.123-145.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. **Sófocles & Antígona**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

RIBEIRO, Natasha. “Teatro Máquina entra em cartaz com o espetáculo ‘Nossos Mortos’ na Caixa Cultural. *O Estado*, 22 de abr. 2019.

Disponível em: <https://www.oestadoce.com.br/artefenda/teatro-maquina-entra-em-cartaz-com-o-espetaculo-nossos-mortos-na-caixa-cultural-fortaleza/>.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Tradução de Andréa Stahel M. da Silva. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martis Fontes, 2013.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothchild, 2008.

SANT'ANNA, Catarina. **Metalinguagem e teatro: a obra de Jorge Andrade**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SARRAZAC, Jean-Pierre. "O jogo dos possíveis" *In: A invenção da teatralidade; seguido de Brecht em processo; e o jogo dos possíveis*. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Deriva, 2009. pp. 75-92.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

SÁNCHEZ, Luis Rafael. **La Pasión Según Antígona Pérez**. 17. ed. Puerto Rico: Editorial Cultural, 2001.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. **Filosofia da Arte**. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. "Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e criticismo" *In: Obras escolhidas*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1984. pp. 1-37.

SILVA, Maria de Fátima Sousa e. Uma "tradução" livre de Sófocles. *Aletria*. Nº Especial. Julho-dezembro, 2009. pp. 177-189.

SÓFOCLES. **Antígona**. Tradução de Lawrence Flores Pereira. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

SOUSA, Célia Camelo de; CARVALHO, Lêda Vasconcelos. **Caldeirão: saberes e práticas educacionais**. Fortaleza: Edições UFC, 2012.

STEINER, George. **A morte da tragédia**. Tradução de Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

STEINER, George. **Antígonas**. Tradução de Miguel Serras Pereira. Portugal: Relógios D'Água Editores, 2008.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. 2. ed. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

SZONDI, Peter. "O mito no drama moderno e o teatro épico: um suplemento à Teoria do Drama Moderno" *In: Teoria do drama moderno [1880-1950]*. 2. ed. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011. pp. 161-167.

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

TALENS, Carmen Morenilla. “Las Antígonas de Espriu” In: POCIÑÃ, Andrés; LÓPEZ, Aurora; SOUSA E SILVA, Maria de Fátima (Orgs.). **Antígona**. A eterna sedução da filha de Édipo. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015. pp. 105-122.

“Theatro da Natureza”. Artes e Artistas. *O Paiz*, 24 de jan. 1916, p. 5.

“Theatro da Natureza”, *Jornal de Theatro & Sport*, 26 de fev. 1916, p. 7.

“Theatro da Natureza”, *Jornal de Theatro & Sport*, 25 de mar. 1916, p. 4.

TEIXEIRA, Maria de Lourdes. “Pedreira das Almas”. São Paulo. *Folha da Manhã*, 4 jan. 1959, p. 3.

TEIXEIRA, Francimara Nogueira. **Diga que você está de acordo!: O material Fatzer de Brecht como modelo de ação**. Tese de Doutorado – Escola de Teatro/Escola de Dança. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. 324f.

THIBODEAU, Martin. **Hegel e a tragédia grega**. Tradução de Agemir Bavaresco e Danilo Vaz-Curado R. M. Costa. São Paulo: É Realizações, 2015.

THIÈRIOT, Tereza. *Jornal da Tarde* In: **Nossos autores através da crítica**. Associação Museu Lassar Segall, 1981. pp. 42-43.

UNTERSTEINER, Mario. **A obra dos sofistas: uma interpretação filosófica**. São Paulo: Paulus, 2012.

VARELA, Juan Cruz. **Argia**. Buenos Ayres: Imprenta de Hallet, 1824.

VERNANT, Jean-Pierre. “O momento histórico da tragédia na Grécia: algumas condições sociais e psicológicas” In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. Vários tradutores. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. pp. 1-5.

VERNANT, Jean-Pierre. “Tensões e ambiguidades na tragédia grega” In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. Vários tradutores. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. pp. 7-24.

VENTURA, Ronaldo. “A Arte de Enterrar Seus Mortos” In: **Teatro Curupira: 10 anos de trabalho – dramaturgias**. São Paulo: Editora Patuá, 2012. pp. 223-236.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

YOURCENAR, Marguerite. **Fogos**. Tradução de Martha Calderaro. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1983.

“A chuva e o Theatro da Natureza”, *Jornal de Theatro & Sport*, 15 de abr. 1916, p. 4.

APÊNDICE A – CATÁLOGO DOS MORTOS: VERSÕES DO MITO DE ANTÍGONA

	ANO	REESCRITURA	AUTOR
1	1580	<i>Antígona o la Piedad</i>	Robert Garnier
2	1664	<i>La Thébáide</i>	Jean Racine
3	1772	<i>Antígona</i>	Tomaso Traetta
4	1773	<i>Antígona</i>	Josef Mysliveček
5	1775	<i>Polinice</i>	Niccolò Vittorio Alfieri
6	1783	<i>Antigone</i>	Niccolò Vittorio Alfieri
7	1824	<i>Argia</i>	Juan Cruz Varela
8	1917	<i>Antígona</i>	Walter Hasenclever
9	1922	<i>Antigone</i>	Jean Cocteau
10	1932	<i>The Island</i>	Athol Fugard
11	1935	<i>Antígona</i>	Guillem Colom
12	1936	<i>Fogos</i>	Marguerite Yourcenar
13	1638	<i>Antígone</i>	Jean Retrou
14	1939	<i>Antígona</i>	Salvador Espriu
15	1944	<i>Antigone</i>	Jean Anouilh
16	1945	<i>Antígona</i>	José María Pemán
17	1946	<i>Antígona, Peça em 5 Actos, Inspirada na Obra dos Poetas Trágicos Gregos e, em Especial na Antígona, de Sófocles</i>	Júlio Dantas
18	1948	<i>Antígona de Sófocles</i>	Bertolt Brecht
19	1949	<i>Antígona</i>	Carl Orff
20	1953	<i>Antigòn an Kreyòl</i>	Félix Morriseau-Leroy

21	1953	<i>Antígona. Glosa Nova da Tragédia de Sófocles em 3 Atos e 1 Prólogo Incluído no 1º acto</i>	António Pedro
22	1954	<i>Antígona</i>	João Castro Osório
23	1955	<i>La Hojarasca</i>	Gabriel Garcia Marquez
24	1958	<i>Antígona em el Infierno</i>	Rolando Steiner
25	1958	<i>Antígona – Peça em um Acto</i>	Mário Sacramento
26	1958	<i>El Limite</i>	Alberto de Zavalía
27	1960	<i>Antígona</i>	Dominik Smole
28	1961	<i>Antígona-Humor</i>	Franklin Domínguez
29	1962	<i>La Tragédia d'Antígona</i>	Joan Povill i Adserà
30	1963	<i>Ahora em Tebas</i>	Manuel Bayo
31	1963	<i>Creonte: Seis Relatos</i>	Marcio Velos Maggiolo
32	1964	<i>Die Berliner Antigone</i>	Rolf Hochhuth
33	1964	<i>Antígona</i>	Sarina Helfgott
34	1965	<i>Antígona</i>	Joseph Muñoz i Pujol
35	1965	<i>Antígona Vélez</i>	Leopoldo Marechal
36	1966	<i>La Fiesta de los Moribundos</i>	César Rengifo
37	1996	<i>Antígona</i>	Francisco Suárez
38	1976	<i>A Time to Die</i>	Eric Bentley
39	1966	<i>Ismene</i>	Makoto Satoh
40	1967	<i>La Sangre de Antígona</i>	José Bergamén
41	1967	<i>La Tumba de Antígona</i>	María Zambrano
42	1967	<i>Odale's Choice</i>	Edward Kamau Brathwaite
43	1968	<i>La Razón de Antígona</i>	Carlos de la Rica

44	1968	<i>Lá Pasión Según Antígona Pérez</i>	Luis Rafael Sánchez
45	1968	<i>La Joven Antígona se va a la Guerra</i>	José Fuentes Marel
46	1968	<i>Detrás Queda el Polvo</i>	José Triana
47	1969	<i>Antígona y los Perros</i>	José Martín Elizondo
48	1969	<i>Oratório</i>	A. J. Romero
49	1969	<i>Oración de Antígona</i>	Alfonso Jiménez Romero
50	1972	<i>Catarina Eufémia</i>	Sophia de Mello Breyner Andresen
51	1975	<i>Créon... Créon</i>	Xosé María Rodríguez
52	1975	<i>Antigone Africanus</i>	Joseph Walker
53	1977	<i>Traxicomedia do Vento de Tebas Namorado Dunha Forca</i>	Manuel Lourezo
54	1978	<i>Antígona</i>	José Gabriel Núñez
55	1980	<i>Ismena. Tragicomédia Musical</i>	Agustín García Calvo
56	1980	<i>El Retorno de Édipo</i>	J.J Veja Gonzáles
57	1980	<i>Meine Schwester Antigone</i>	Grete Weil
58	1983	<i>Antígona...! Cerda!</i>	Luis Riaza
59	1983	<i>Golpes a mi Puerta</i>	Juan Carlos Gené
60	1984	<i>Roundness of My Back</i>	Judith Malina
61	1984	<i>Las Andariegas</i>	Albalucia Angel
62	1985	<i>Antígona</i>	Roma Comamala
63	1985	<i>The Riot Act</i>	Tom Paulin
64	1985	<i>Antígone</i>	Brendan Kennelly
65	1987	<i>La Cabeza en la Jaula</i>	David Cureses
66	1987	<i>Another Antigone</i>	A. R Gurney
67	1989	<i>Antígona Fusiosa</i>	Griselda Gambaro

68	1989	<i>Antígona, a Forza do Sangue</i>	María Xosé Queizán
69	1990	<i>Antígone</i>	Ton de Leeuw
70	1991	<i>Perdição – Exercícios Sobre Antígona</i>	Hélia Correia
71	1992	<i>Antes que a Noite Venha</i>	Eduarda Dionísia
72	1992	<i>Antygonia w Nowym Jorky</i>	Janusz Glowacki
73	1992	<i>Antigone Project</i>	Tanya Barfield, Karen Hartman, Chiori Miyagawa, Lynn Nottage e Caridad Svich
74	1993	<i>Antígona</i>	Joel Saéz Carvajal
75	1993	<i>Ismene</i>	Yannis Ritsos
76	1994	<i>Tegonni, An African Antigone</i>	Femi Osofisan
77	1995	<i>Gemonías</i>	Michele Sigal
78	1996	<i>Antigone</i>	Ian Brown e Ceri Sherlock
79	1996	<i>Antígona de Orión</i>	Luis Mateo Díez
80	1997	<i>Antigone</i>	Henry Bauchau
81	1997	<i>Antígona, des de la cuina</i>	Francesc Font
82	1998	<i>Antígona la Necia (primeira versão)</i>	Valeria Folini
83	1999	<i>Antígona</i>	José Watanabe
84	1999	<i>Copiando de Sophia</i>	Adília Lopes
85	2000	<i>Los Motivos de Antígona</i>	Ricardo Andrade Jardí
86	2000	<i>Antigone(s)</i>	Sarah Wood
87	2000	<i>Heroïna</i>	Francesc Campos
88	2000	<i>Antígona</i>	Patricia Ariaza Flores
89	2001	<i>La Ley de Creón</i>	Olga Harmony
90	2002	<i>AntígonaS, linaje de Hembras</i>	Jorge Huertas

91	2002	<i>Antígona</i>	Mac Wellman
92	2002	<i>Antígona</i>	Jardi Coca
93	2002	<i>Antígona (História de Objetos Perdidos)</i>	Daniela Cápona Pérez
94	2003	<i>Antígona Antígona ¡no!</i>	Yamila Grandi
95	2003	<i>Antígona... Con Amor</i>	Hebe Campanella
96	2003	<i>Antigone e l'onorevole</i>	Paola Pitagor
97	2003	<i>Antígona de Anouilh/Sófocles</i>	Memé Tabares
98	2003	<i>Aquel Aire Infinito</i>	Lluísa Cunillé
99	2004	<i>Antígona; Las Voces que Incendian el Desierto</i>	Perla de la Rosa
100	2004	<i>Antígona en el Espejo</i>	Juan Carlos Villavicencio
101	2004	<i>The Burial at Thebes</i>	Seamus Heaney
102	2005	<i>Rebelle Antigone</i>	Marie-Thérèse Davidson
103	2007	<i>Antígona. Tragédia Hoy</i>	Reinaldo Monteiro
104	2007	<i>Adiós, Antígona, Adiós</i>	David Barbero
105	2008	<i>Antígona</i>	Yerandi Fleites Pérez
106	2008	<i>Antígona</i>	Felipe Serrano
107	2008	<i>Antigone Now: A Short Drama</i>	Melissa Cooper
108	2008	<i>Antígona y Actryz</i>	Carlos Satizábal
109	2008	<i>Antígona Gelada</i>	Armando Nascimento Rosa
110	2009	<i>Usted Está Aquí, Antigone</i>	Bárbara Colio
111	2009	<i>Podrías Llamar Antígona</i>	Gabriela Ynclán
112	2009	<i>Antígonas</i>	Alberto Nuñez
113	2009	<i>Antigonai</i>	Carlos Stella
114	2010	<i>Una Mujer Llamada Antígona</i>	Yamila Grandi

115	2010	<i>The Story of Antigone</i>	Ali Smith
116	2010	<i>Ismêne 's (a)Wake</i>	Mirian Wolodarki
117	2011	<i>Mi Hermano Polinices</i>	Memé Tabares
118	2011	<i>Antígona. Siglo XXI</i>	Isidro Timón e Emilio del Valle
119	2011	<i>Antígona</i>	Ernesto Caballero
120	2011	<i>Antígona</i>	Mauricio García Lozano
121	2011	<i>Ismênia</i>	Jeremy Menekseoglu
122	2011	<i>Antígona de Mérida</i>	Miguel Murillo
123	2012	<i>Antígona Ahora</i>	Evald Flisar
124	2012	<i>Antígona González</i>	Sara Uribe
125	2012	<i>Antígona</i>	Gata Cattana
126	2012	<i>Antígona Oriental</i>	Marianella Morena
127	2012	<i>Black Antigone</i>	George Porter
128	2012	<i>Antigonón – Um Contingente Épico</i>	Rogelio Orizondo Gómez
129	2013	<i>Le Quatrième Mur</i>	Sorj Chalandon
130	2013	<i>Antigone in Texas</i>	Jack R. Stanley
131	2013	<i>El Insepulto: o yo veré que hago com mis muertos</i>	José Felix Londõno
132	2014	<i>Antígona 1-11-14 del Bajo Flores.</i>	Marcelo Marón
133	2014	<i>The Antigone Poems</i>	Marie Slaughter
134	2014	<i>Antigone Voilée</i>	François Ost
135	2014	<i>Antígona Frente a los Jueces</i>	Andrés Pociña
136	2014	<i>Antígona Libre</i>	Luis Favero
137	2014	<i>Ismênia</i>	Milena Bogavac
138	2014	<i>Antigone</i>	David Hopkins e Tom Kurzanski

139	2014	<i>Antigona's Sister</i>	Emma Goldman-Sherman
140	2014	<i>Antígonas Tribuna de Mujeres</i>	Criação Coletiva do Grupo Tramaluna Teatro
141	2015	<i>El Eco de Antígona</i>	Armando Reyes Arratia
142	2015	<i>Out of Thebes</i>	Angela Janda
143	2015	<i>Une Antigone à Kandahar</i>	Joydeep Roy-Bhattacharya
144	2015	<i>Antigone</i>	Damen Ryan
145	2015	<i>Antigone</i>	Slavoj Žižek
146	2015	<i>Antígona 10.001-81</i>	Miguel Ángel Cánovas
147	2015	<i>La Antígona</i>	Cecilia Ramírez
148	2015	<i>Antígona</i>	David Gaitán
149	2016	<i>Antígona in Exillium</i>	Nube Sandoval
150	2016	<i>Antígona: Da Raíz Escura do Grito</i> (primeira versão)	Enrique Valencia
151	2017	<i>Antigone in Molenbeek</i>	Stefan Hertmans
152	2017	<i>Antígona la Necia</i> (segunda versão)	Valeria Folini
153	2017	<i>Children of Jocasta</i>	Natalie Haynes
154	2017	<i>Antígona siglo XXI</i>	Luis Agustoni
155	2017	<i>Antigone – Monologo Per Donna Sola</i>	Debora Benincasa
156	2017	<i>Les Filles d'Antigone</i>	Claude Citharel
157	2017	<i>Antígona</i>	Miguel del Arco
158	2017	<i>Um Exercício Criativo de Escrita – O Monólogo de Antígona</i>	Susana Oliveira
159	2017	<i>Home Fire</i>	Kamil Shamsie
160	2017	<i>Antigone au Printemp</i>	Nathalie Boisvert
161	2017	<i>Hembras, mito y café</i>	Jericó Montilla

162	2018	<i>Antigone in Munich</i>	Claudia Haas
163	2018	<i>Antigone X</i>	Paulo Cizmar
164	2018	<i>Antígona: Te Canta la Cuarenta</i>	Luciana Martínez Bayón
165	2018	<i>Antígona</i>	Ariadna Simó
166	2018	<i>Fille D'Oedipe</i>	Marie Gloris Bardiaux-Vaiante e Gabriel Delmas
167	2018	<i>Antigona, las Migas de la Muerte</i>	Enrique Valencia
168	2018	<i>Antígona</i>	Paco Macià
169	2019	<i>Antigone 82</i>	Arlete Namiand
170	2018	<i>Από την Αντιγόνη στη Μήδεια</i>	Kostas Gakis
171	2018	<i>Antígona 2040</i>	Alejandro Scotti
172	2018	<i>Antígonas o la justicia</i>	Francisco Palacio
173	2019	<i>Antigone-Tribunal</i>	Leo Dicks

APÊNDICE B – CATÁLOGO DOS NOSSOS MORTOS: RASTROS DE ANTÍGONA NO BRASIL (1914-2019)

	ANO	REESCRITURA	AUTOR
1	1914	<i>Poemas Para Mim Mesmo</i> (prosa)	Brenno Arruda
2	1916	<i>Antígona</i> (drama)	Carlos Maul
3	1916	<i>Antígona</i> (poesia)	Olavo Bilac
4	1918	<i>Alma Piedosa</i> (Poesia)	Castro Menezes
5	1948	<i>Antígona Lamentada</i> (poesia)	José Laurenio de Melo
6	1955	<i>Édipo e Antígona</i> (poesia)	Gilberto Amado
7	1957	<i>Pedreira das Almas</i> (primeira versão – drama)	Jorge Andrade
8	1960	<i>Pedreira das Almas</i> (segunda versão – drama)	Jorge Andrade
9	1962	<i>Antígone América</i> (drama)	Carlos Henrique Escobar
10	1967	<i>Ópera dos Mortos</i> (prosa)	Autran Dourado
11	1969	<i>As Confrarias</i> (drama)	Jorge Andrade
12	1970	<i>Pedreira das Almas</i> (terceira versão – drama)	Jorge Andrade
13	1978	<i>Antígona</i> (escultura)	Francisco Brennand
14	1982	<i>Aldeia Antígona</i> (drama)	Fernando Popoff
15	1986	<i>Antígona no Bico do Papagaio</i> (drama)	Gilson Moura
16	1990	<i>Antígona — Ritos de paixão e morte</i> (drama)	Ói Nós Aqui Traveiz
17	1995	<i>Romanceiro de Antígona: Poema Dramático</i> (drama)	Humberto Haydt de Souza Mello
18	1996	<i>Antígona Tropical (Fragmentos de Nãos)</i> (drama)	Reinaldo Maia

19	2001	<i>Antígona – O Nordeste Quer Falar</i> (drama)	Gisa Gonsioroski
20	2002	<i>Cantares Para Nossas Antígonas</i> (drama)	Fausto Fuser
21	2002	<i>Matintresh o Mito de Matinta Perera. Antígona exAmazônica</i> (prosa)	Salomão Larêdo
22	2003	<i>Antígona</i> (drama)	Juliana Capilé
23	2003	<i>Olhos Vermelhos – Um Tributo a Antígona</i> (drama)	Criação do Grupo Pia Fraus
24	2006	<i>A Tragédia de Ismene, Princesa de Tebas</i> (drama)	Pedro de Senna
25	2007	<i>Antígona: Reduzida e Ampliada</i> (drama)	Sueli Araújo
26	2008	<i>Antígona</i> (poesia)	Cláudio Fonseca
27	2008	<i>Antígona BR</i> (drama)	Jessé Oliveira
28	2010	<i>RockAntygonas</i> (drama)	Guilherme Leme
29	2010	<i>Milagre Brasileiro</i> (drama)	Márcio Marciano
30	2011	<i>A Arte de Enterrar Seus Mortos</i> (drama)	Ronaldo Ventura
31	2011	<i>AntígonaCreonte</i> (drama)	Antonio Guedes e Fátima Saadi
32	2011	<i>Ismênia</i> (drama)	Rita Clemente
33	2012	<i>Antígona Recortada (Contos que Cantam Sobre Pousopássaros</i> (primeira versão – drama)	Claudia Schapira
34	2013	<i>Nossos Ossos</i> (prosa)	Marcelino Freire
35	2013	<i>Klássico (com K)</i> (drama)	Éder Rodrigues, Didi Villela, Fernando Oliveira, Flávia Almeida e Marina Viana
36	2013	<i>Antígona 2084</i> (drama)	José Rubens Siqueira
37	2014	<i>Antígona Recortada (Contos que Cantam Sobre Pousopássaros</i> (segunda versão – drama)	Claudia Schapira
38	2014	<i>Antígona</i> (drama)	Alex Calheiros e Bárbara Figueiras

39	2014	<i>Maria das Almas</i> (drama)	Rodrigo Estramanho de Almeida
40	2015	<i>Uma Viagem Pelos Mundos de Antígona</i> (drama)	Calixto de Inhamuns
41	2016	<i>Antígona Fashion – Entre o Céu e a Terra</i> (drama)	Ricardo Andrade Vassíllievitch
42	2016	<i>Anti-Antígona</i> (drama)	Paulo Rocha
43	2017	<i>O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e Outras Poéticas do Amor</i> (drama)	Ângela Linhares
44	2017	<i>Antígona enTerra</i> (drama)	Criação Coletiva do Núcleo de Pesquisa M4
45	2017	<i>Nossos Mortos</i> (drama)	Criação coletiva do grupo Teatro Máquina
46	2018	<i>Mansa</i> (drama)	André Felipe
47	2018	<i>Antígona: Poema Dramático</i> (drama)	Carlos Nejar
48	2018	<i>Pés Descalços Não Fazem Barulho</i> (drama)	Criação Coletiva da Cia Os Satyros
49	2019	<i>Antígona & Agora</i> (drama)	Adão Vieira de Faria, Bárbara Ayona e Liana Coelho
50	2019	<i>Antígona</i> (poema)	Révia Herculano