

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

GEANELIZA DE FÁTIMA RODRIGUES RANGEL PIMENTEL

A MEMÓRIA PRESENTE: ESTUDO DA DRAMATURGIA DE
ANTONIO CALLADO (*A CIDADE ASSASSINADA*) E JORGE
ANDRADE (*PEDREIRA DAS ALMAS*)

Uberlândia
2012

GEANELIZA DE FÁTIMA RODRIGUES RANGEL PIMENTEL

A MEMÓRIA PRESENTE: ESTUDO DA DRAMATURGIA DE
ANTONIO CALLADO (*A CIDADE ASSASSINADA*) E JORGE
ANDRADE (*PEDREIRA DAS ALMAS*)

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado Acadêmico em Teoria Literária, no Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria Literária).

Linha de Pesquisa: LP1 – Perspectivas Teóricas e Historiográficas no Estudo da Literatura.

Tema: Estudos de memória e história na literatura e no teatro.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes

Uberlândia
2012

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)
GPT/BSCAC/UFG**

P575m Pimentel, Geaneliza de Fátima Rodrigues Rangel
A memória presente [manuscrito]: estudo da dramaturgia
de Antonio Callado (A Cidade Assassinada) e Jorge
Andrade (Pedreira das almas) / Geaneliza de Fátima
Rodrigues Rangel Pimentel. - 2012.
133f.

Orientador: Luiz Humberto Martins Arantes.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de
Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2012.
Bibliografia.

1. Memória. 2. A Cidade Assassinada. 3. Pedreira das
Almas. 4. Dramaturgia. 5. Dramaturgia Comparada. I.
Título.

CDU: 82-2 :792

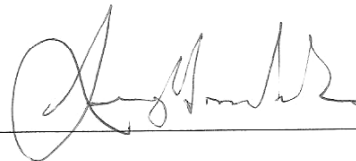
GEANELIZA DE FÁTIMA RODRIGUES RANGEL PIMENTEL

A MEMÓRIA PRESENTE: ESTUDO DA DRAMATURGIA DE ANTONIO
CALLADO (*A CIDADE ASSASSINADA*) E JORGE ANDRADE (*PEDREIRA DAS
ALMAS*)

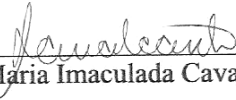
Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de
Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado
Acadêmico em Teoria Literária da Universidade
Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos
necessários à obtenção do título de Mestre em
Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Uberlândia, 25 de julho de 2012.

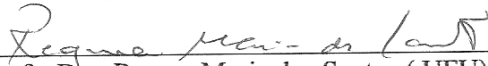
Banca Examinadora:



Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes (UFU)



Prof. Dra. Maria Imaculada Cavalcante (UFG)



Profa. Dra. Regma Maria dos Santos (UFU)

Dedico este trabalho à memória de meus amados avós-pais maternos, Joaquim e Francisca que se foram há algum tempo. À minha querida amiga, Professora Lívia, pelo conhecimento e fago. De você, eternas saudades.

AGRADECIMENTOS

Como forma de reconhecimento, quero primeiramente agradecer a Deus pela presença nos momentos mais difíceis desta jornada. Pelo privilégio de poder chegar, na vida que Ele me concedeu, à conclusão de mais uma etapa que se consuma neste trabalho.

Não poderia aqui deixar de agradecer meus avós maternos que nos deram (a mim e meu irmão) a chance de crescer, nos mostrando que embora tivéssemos uma vida humilde, a dignidade deveria prevalecer sempre. Foi pensando em você Adilson, meu querido e único irmão, que aqui cheguei.

Às tias (Adélia e Almerinda) que além de auxiliarem meus avós em nossa criação, foi com elas que tive meu primeiro contato com as letras.

À minha família que esteve sempre por perto. Vocês, meus filhos, que na habilidade com o manuseio das novas tecnologias sempre intervinham na guerra entre mim e o computador. Que ao longo deste trabalho, e num gesto de carinho, souberam entender meus momentos de tensão. Plínio Júnior, que por várias vezes me auxiliou nos afazeres domésticos, principalmente nos instantes em que o tempo se mostrava desfavorável aos meus compromissos acadêmicos. A você Nathasa, obrigada pela hospedagem quando precisei de reclusão para que meu texto fluísse, e pelas várias traduções textuais no decorrer da pesquisa. Tivemos dias difíceis (você sabe a que me refiro), mas o importante é que depois de tudo que vivemos, saímos fortalecidas e aqui estamos a um passo de conquistar parte de um projeto por nós idealizado. Quero agradecer ao Alex, que agora é parte integrante da família. Obrigada pela constante presença.

Ao meu esposo Plínio, pelo convívio e apoio nas horas precisas e de incertezas, pela sua tolerância nos períodos difíceis. Você me fez enxergar que o mestrado não era um “problema meu”, mas de todos que estavam à minha volta. Com você pude dividir preocupações, dores e somar alegrias, o que solidificou ainda mais nossa união. Meu suporte e afago. Obrigada, amor.

Expresso meus sinceros agradecimentos à Universidade Federal de Uberlândia pela acolhida na realização desse curso.

Aos servidores da Secretaria do Programa de Pós – Graduação em Teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia, Maiza e Renato, que com informações precisas, tiraram minhas dúvidas transmitindo-me tranquilidade.

Aos professores e colegas de trabalho do Departamento de História e Ciências Sociais do Campus Catalão/UFG, grandes incentivadores e que gentilmente compartilharam comigo suas bibliotecas de uso pessoal.

Aos servidores da Biblioteca do Campus Catalão, pelo esmero no atendimento às minhas necessidades bibliográficas.

Aos membros que participaram da banca do exame de qualificação. Professora Doutora Joana Luiza Muylaert de Araújo, que mesmo em momento de luto não recusou comentar um texto ainda engessado, ressaltando pontos críticos da organização e redação. Obrigada pelas preciosas sugestões e disposição em ler a primeira e confusa versão de meu texto.

À Professora Doutora Maria Imaculada Cavalcante, que tem acompanhado minha trajetória desde os tempos de graduação. Obrigada pela valiosa contribuição que deu ao meu crescimento intelectual. É um privilégio tê-la nesse momento como parte integrante de minha Banca de Defesa.

À Professora Doutora Regma Maria dos Santos, primeiramente por me incentivar a entrar nesse universo, e que apesar dos inúmeros compromissos acadêmicos, leu com particular atenção os elementos metodológicos problemáticos, conseguindo de forma eficaz evidenciar e propor soluções para os pontos críticos. Obrigada pela companhia e amizade ao longo desses anos. Com você, aprendi e tenho ainda muito que aprender.

Ao meu orientador, Professor Doutor Luiz Humberto Martins Arantes, que gentilmente aceitou o desafio de me orientar nesse trabalho. Respeitando minhas limitações, com extrema competência, dedicação e paciência soube compreender minhas angústias, transmitindo-me segurança. Obrigada por ter dividido comigo experiências, conduzindo-me a maiores reflexões e, dessa forma, enriquecendo-me. A você, meu imenso carinho, minha especial admiração e gratidão. Obrigada por ter compartilhado comigo seu incomensurável conhecimento.

RESUMO

Este estudo teve como finalidade a análise das dramaturgias dos autores Antonio Callado (1917 – 1994) e Jorge Andrade (1922 – 1984). Do primeiro, tomamos para apreciação a peça intitulada *A Cidade Assassinada* (1954), e do segundo, *Pedreira das Almas* (1957). Neste trabalho damos especial atenção no que diz respeito ao contexto no qual as peças foram escritas, isto é, a década de 1950. Destacamos que *A Cidade Assassinada* veio a público em homenagem aos quatrocentos anos da cidade de São Paulo, e *Pedreira das Almas*, em comemoração ao décimo aniversário do TBC – Teatro Brasileiro de Comédia. Antonio Callado registra em sua obra, a intrínseca relação que mantém com momentos marcantes do processo histórico do Brasil. Em *A Cidade Assassinada* o dramaturgo contextualiza o ano de 1560, período de colonização do Brasil. A peça tem como protagonista o personagem João Ramalho, que conta com o apoio da filha Rosa Bernarda para proteger seus principais símbolos de memória, a cidade de Santo André da Borda do Campo e o pelourinho, por ele criados. O dramaturgo Jorge Andrade, vindo de uma família originária do oeste paulista, sofreu de perto a crise cafeeira assim como as consequências das medidas tomadas pelo governo, na época. Via processo de lembranças do mundo rural a que pertencera sua família, o dramaturgo destaca a melancolia frente às várias perdas provocadas pelas mudanças históricas. Jorge Andrade contextualiza em *Pedreira das Almas* a revolta dos liberais ocorrida em 1842 e a decadência dos veios auríferos no interior de Minas Gerais. Apresenta como personagem principal Urbana, que ao lado dos filhos Mariana e Martiniano, se mostra contrária às ideias de Gabriel, que pretende levar o povo da cidade de Pedreira das Almas para o planalto, onde há a promessa de progresso. A matriarca Urbana enfrenta Gabriel e as forças do Estado em defesa da memória de seus antepassados permanentes nessa cidade. Observamos que ambos os dramaturgos exprimem um envolvimento significativo em relação à cultura e à memória de seus antepassados e do país. Suas dramaturgias, embora contextualizem períodos distintos, convergem para uma celebração à memória que, inicialmente, se manifesta como individual, ou seja, no âmbito familiar, mas que no decorrer das ações, toma proporções de memória coletiva, aquela que, segundo Halbwachs (2006), está enlaçada à memória do grupo, integrando-se à uma memória mais ampla da sociedade.

Palavras – Chave: Memória. *A Cidade Assassinada*. *Pedreira das Almas*. Dramaturgia. Dramaturgia Comparada.

ABSTRACT

This study aimed at analyzing the dramaturgy of the authors Antonio Callado (1917 - 1994) and Jorge Andrade (1922-1284). From the first, we considered the part entitled *A Cidade Assassinada* (1954), and from the second, *Pedreira das Almas* (1957). In this work we pay special attention with regard to the context in which the plays were written, in the 1950s. We emphasize that the *A Cidade Assassinada* went public in honor of the four hundred years São Paulo city, and *Pedreira das Almas*, commemorating the tenth anniversary of the TBC – Teatro Brasileiro de Comédia (Brazilian Comedy Theater). Antonio Callado records in his work, the close relationship it maintains with the highlights of the historical process in Brazil. In *A Cidade Assassinada* the playwright contextualizes the year 1560, Brazil colonization period. The play has as the protagonist character João Ramalho, who has the support of her daughter Rosa Bernarda to protect his main symbols of memory, the city of Santo André da Borda do Campo and the pillory, which he created. The playwright Jorge Andrade, coming from a family originally from west of São Paulo, suffered by the coffee crisis, as well as the consequences of the measures taken by the government at the time. Through the process of rural memories that belonged to his family, the playwright highlights the melancholy face of multiple losses caused by historical changes. Jorge Andrade contextualizes in *Pedreira das Almas* the revolt of the Liberals held in 1842 and the decline of the auriferous veins in the interior of Minas Gerais. It presents as main character Urbana, who with her children Mariana and Martiniano, shown against the ideas of Gabriel, who intends to lead the people from the city of *Pedreira das Almas* to the plateau, where there is the promise of progress. The matriarch Urbana faces Gabriel and state forces in defense of the permanent memory of their ancestors in that city. We observed that both playwrights express a significant involvement in relation with culture and memory of their ancestors and country. Theirs dramaturgy, although contextualize different periods, converge in a celebration of memory, which initially manifests as individual, in other words, in the family, but that during the action, taking proportions of collective memory, the one that according to Halbwachs (2006), is laced to memory of the group, integrating the memory of the wider society.

Key words: Memory. *A Cidade Assassinada*. *Pedreira das Almas*. Dramaturgy. Comparative Dramaturgy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I	
ANTONIO CALLADO E JORGE ANDRADE: DRAMATURGIA E HISTÓRIA	15
1.1 Antonio Callado: dramaturgia e intelectualidade no centro do debate estético e político	15
1.2 Jorge Andrade: indivíduo, memória e o debate do teatro nacional.....	22
1.3 O Brasil de 1950 – uma década de expressivas transformações.....	27
1.4 O Novo Teatro Brasileiro (1950 – 1960)	33
CAPÍTULO II	
A CIDADE ASSASSINADA E PEDREIRA DAS ALMAS: memória, enredo e personagens.41	
2.1 Dramaturgia	41
2.2 Deamaturgia Comparada	43
2.3 <i>A Cidade Assassinada</i> e Santo André da Borda do Campo – uma criação do lendário João Ramalho	48
2.4 De recordação em recordação, a consolidação da memória em Urbana de <i>Pedreira</i> das Almas	57
2.5 Significações de memória individual e memória coletiva.....	66
2.6 Memória, Igreja e Poder em <i>A Cidade Assassinada</i> e <i>Pedreira das Almas</i>	73
2.7 Tradição e progresso: um ideal de futuro em <i>A Cidade Assassinada</i> e <i>Pedreira das</i> <i>Almas</i>	83
CAPÍTULO III	
AS CIDADES IMAGINADAS NA DRAMATURGIA DE ANTONIO CALLADO E JORGE ANDRADE.....	89
3.1 <i>A Cidade Assassinada</i> e <i>Pedreira das Almas</i> : abrigo dos símbolos de memória.....	89
3.2 Antonio Callado e Jorge Andrade e a personificação da cidade	89
3.3 O contexto de mudança da capital do Brasil para o planalto e o enredo da modernização brasileira	95
3.4 O sentido dos títulos, nomes das personagens e dos espaços em <i>A Cidade Assassinada</i> e <i>Pedreira das Almas</i>	101
3.5 Cidade e mulheres: Rosa Bernarda, Urbana e Mariana	113
CONSIDERAÇÕES FINAIS	124
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	128

INTRODUÇÃO

Os princípios que norteiam a pesquisa em questão estão ligados aos estudos sobre as manifestações de memória na dramaturgia¹ de Antonio Callado na peça *A Cidade Assassinada*, e Jorge Andrade em *Pedreira das Almas*. Ainda que as obras apresentem várias outras possibilidades de investigação, aqui será feito um recorte que direcione a proposta inicial deste trabalho, com vistas a destacar e analisar a relação texto/contexto nos aspectos relacionados à memória, e de que modo esta surge nas dramaturgias em estudo.

Convém observar que a preferência por esses objetos de pesquisa se justifica pelo fato de ambos os dramaturgos impulsionarem por meio do processo criativo, uma retomada do contexto histórico e cultural da sociedade brasileira na década de 1950. A relevância desse estudo está em demonstrar que a memória, composta por lembranças pessoais (individual) e impessoais (coletiva), distribuídas no interior de uma sociedade grande ou pequena, contribui para evocar e manter vivas as recordações de fatos passados que interessam ao grupo, colaborando assim, para a manutenção de uma identidade coletiva. Em relação à memória coletiva, Le Goff (1992), afirma que

Entre as manifestações de memória coletiva, encontra-se o aparecimento, no século XIX e início do século XX, de dois fenômenos. O primeiro, em seguida a Primeira Guerra Mundial, é a construção de monumentos aos mortos. A comemoração funerária encontra aí um novo desenvolvimento. Em numerosos países é erigido um Túmulo ao Soldado Desconhecido, procurando ultrapassar os limites da memória, associada ao anonimato, proclamando sobre um cadáver sem nome a coesão da nação em torno da memória comum. O segundo é a fotografia, que revoluciona a memória: multiplica-a e democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo assim guardar a memória do tempo e da evolução cronológica. (LE GOFF, 1992, p. 466).

Nesse sentido, o autor lembra que o simples ato de fotografar as suas crianças é se fazer historiógrafo da sua infância, e deixar registrado para elas a imagem de como eram no início de suas vidas. Observa, ainda, que o pai nem sempre assume o papel de retratista da família, ao passo que a mãe o é, na maioria das vezes.

¹ Sobre Dramaturgia, Pavis (2005) escreve que o termo origina-se do grego *dramaturgia*, e corresponde à composição de um drama. Segundo o autor até o período clássico, digam-se, fins do século XVII, a dramaturgia, no seu sentido mais genérico, era considerada a técnica da arte dramática, tendo como finalidade desvendar regras, ou receitas.

A preservação da memória familiar sempre foi considerada como sendo uma tarefa da mulher, daí um vestígio da função feminina de conservação da lembrança. Ligadas às fotografias feitas pessoalmente, no âmbito familiar, junta-se a aquisição de postais. As fotos, assim como os postais (aqueles adquiridos como recordações de viagens) compõem os novos arquivos familiares, ou seja, a iconoteca da memória familiar. São essas lembranças que no álbum de família exprimem aquilo que comprova a recordação social.

Dessa memória familiar, individual, caracterizada como parte das lembranças pessoais, isto é, agrupada em torno de uma pessoa definida a considerá-la à luz de seu ponto de vista, é que brota o sentido da memória coletiva. Na esteira deste pensamento, procuramos evidenciar no decorrer desse trabalho, que a memória advém de um sentimento pessoal, do indivíduo, e se transforma em memória social. Nota-se que esses conceitos de memória coletiva e memória individual são compartilhados por Frances Amélia Yates (2007), em *A Arte da Memória* quando a autora atenta para dois tipos de memórias, a natural e a artificial. A partir desta teoria, temos que a primeira estaria relacionada a uma memória livre de influências, ligada à memória involuntária e/ou afetiva, a qual se refere Proust. (POULET, 1992, p. 62).

Tal memória se constitui justamente em um conjunto de sensações que vêm de forma espontânea, a partir de algo que suscite ou que liberte esta lembrança, a penetrar nossa mente de forma involuntária. A memória artificial, ao contrário, além de reforçada e consolidada, exige do indivíduo treinamento, e se manifesta a partir de locais e imagens, como casa, espaço entre colunas, um canto etc. Seria esta uma memória voluntária, isto é, necessita de incentivos e motivações para que aconteça, precisa ser evocada, por constituir uma lembrança-hábito, conquistada pelo esforço, memória essa dependente da vontade do indivíduo. Elucidamos, pois, nesse trabalho, que a memória de João Ramalho e de Urbana, até então familiar, adquire feições de memória coletiva em função da luta que travam contra as forças do Estado pela preservação de seus símbolos de memória.

Quanto à organização do texto, distribuímos as etapas em três capítulos, a saber: O capítulo I sintetiza uma excursão sobre a vida e principais criações dramáticas de Antonio Callado e Jorge Andrade, bem como a contribuição destes autores para a dramaturgia brasileira. Nessa parte do texto, colocamos em discussão reflexões acerca do contexto histórico em que Antonio Callado, autor de *A Cidade Assassina* (1954), e Jorge Andrade autor da peça *Pedreira das Almas* (1957) tornaram públicas as peças que elegemos como *corpus* de nossa pesquisa. Trata-se da década de 1950, período no qual o

Brasil experimentava significativas transformações no campo político, social e artístico. Em se tratando do primeiro capítulo desse trabalho, nele são introduzidas ainda, questões sobre a busca da identidade cultural assim como do considerado Novo Teatro Brasileiro.

Ao capítulo II reservamos à análise e/ou interpretação mais detalhada das peças, com ênfase nas particularidades dos personagens João Ramalho (*A Cidade Assassinada*) e Urbana (*Pedreira das Almas*), em um processo de comparação² entre as duas dramaturgias. Para destacar o que há de semelhante e/ou diferente nas duas dramaturgias, adotamos como referência as concepções de Kristeva (1974), Perrone-Moisés (2005) e Carvalhal (2006), em que trazem à tona discussões sobre Literatura Comparada e/ou leitura intertextual que nos levou ao entendimento do conceito do que é Dramaturgia Comparada.

Evidenciamos nesse capítulo as várias manifestações de memória individual e coletiva, e a relação destas com os personagens protagonistas das dramaturgias em discussão. Para tanto, nos apoiamos em teorias de autores de relevância, como Pinto (1998), Yates (2007), Maluf (1995), Barrenechea (2008), Le Goff (1992), Halbwachs (2006), todos com reflexões contributivas sobre memória. As discussões referentes a Jorge Andrade e sua dramaturgia são norteadas com base nas concepções de Arantes (2001) e (2008) e Sant'Anna (1997), que trazem importantes e esclarecedoras pesquisas sobre a memória em Jorge Andrade. Em Martinelli (2006), buscamos caminhos que nos levaram à obra de Antonio Callado, especialmente no que se refere à sua dramaturgia.

Ao elegermos tais autores e outros tantos necessários às nossas atividades de reflexão, tomamos como expectativa poder extrair da melhor forma possível o que cada autor e/ou teórico tem a oferecer de contribuição à nossa proposta, que tenciona ressaltar as várias manifestações de memória nas peças dos dramaturgos eleitos como fonte de estudo. Vimos ainda que, João Ramalho, personagem que protagoniza a peça *A Cidade Assassinada*, e Urbana, personagem protagonista de *Pedreira das Almas*, diante da iminência de terem que abandonar suas cidades, e principalmente, as memórias que ali se encontram, se posicionam contrários às propostas de progresso em outras terras.

Propomos ao capítulo III, o estudo sobre a percepção das cidades imaginadas pelos dramaturgos Antonio Callado (*A Cidade Assassinada*) e Jorge Andrade (*Pedreira*

² Segundo Kristeva (1974), a literatura comparada compreendida sob o viés da relação com outras áreas do conhecimento, como as artes (escultura, música, dramaturgia, pintura etc.), é uma forma específica de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística. Desse modo, a leitura intertextual passa a ser um modo de explorar criticamente dois textos e, assim, observar como interagem entre si.

das Almas). No caso da primeira, especial atenção será dada ao processo de mudança dos símbolos de memória de João Ramalho (pelourinho e o título de cidade) de Santo André da Borda do Campo para São Paulo. Na segunda peça, observar-se-à que situação semelhante ocorre com Urbana. A personagem resiste em seguir na companhia de Gabriel para o planalto, onde há promessa de terras férteis, uma vez que as de Pedreira das Almas, em função da busca desordenada por ouro, se encontram devastadas, portanto, impróprias ao cultivo.

Com base nas teorias de Brandão (2006), em *As Cidades das Cidades*, vimos nesse capítulo que a cidade, espaço de conflito e luta de classes, é também lugar de participação coletiva e de liberdade. É nesta cidade, onde acontecem as lutas coletivas que João Ramalho e Urbana procuram proteger suas memórias, a princípio individuais, mas que, diante de um contexto específico se transformam em uma memória da coletividade. Atenção especial será dada aos possíveis significados dos títulos, nomes dos personagens e dos espaços, bem como ao que diz respeito à presença de mulheres na cidade nas dramaturgias *A Cidade Assassinada* e *Pedreira das Almas*.

No século XVI, contexto da primeira peça, e século XIX que contextualiza a segunda, o espaço da cidade era ocupado somente por homens, que participam do poder e são reconhecidos pelos papéis que desempenham. Já das mulheres, esperava-se a reclusão e suas funções se resumiam às tarefas domésticas. “[...] no espaço público, aquele da Cidade, homens e mulheres situam-se nas duas extremidades da escala de valores.” (PERROT, 1998, p.7).

Pelo que se percebe, cabe às mulheres o espaço considerado inferior, uma vez que afastadas da cidade, jamais terão suas tarefas reconhecidas. Também será visto que Antonio Callado e Jorge Andrade inseriram nas peças em questão, personagens mulheres “fortes” (Rosa Bernarda, Urbana e Mariana) que, no presente, ocuparam a cidade, enfrentaram o “poder” dos homens, e numa demonstração de coragem realizaram seus anseios. Em uma sociedade em que impera o poder masculino, as mulheres não foram somente vítimas ou sujeitos passivos, como imaginavam os homens, foram à luta e tomaram decisões importantes.

Em *A Cidade Assassinada*, Rosa Bernarda opta pelo amor de Diogo Soeiro e, desta feita, projeta-se no futuro, ao decidir que irá fazer a cidade no planalto ao lado do homem que ama. Na peça *Pedreira das Almas* temos a personagem Urbana, que se mantém presa ao passado como forma de preservação à memória de seu povo. A filha Mariana que em um primeiro momento sonha com o futuro ao lado do noivo Gabriel em

outras terras, assume para si a responsabilidade de guardar a memória de seus antepassados, incluindo nela as de sua mãe e do irmão Martiniano que se encontram mortos no interior da igreja da cidade de Pedreira das Almas.

Como resultado de comparação entre as duas dramaturgias vimos teorias que nos trouxeram definições que atenderam as metas de nosso estudo, que foi evidenciar a relação texto/contexto e memória na dramaturgia de Antonio Callado (*A Cidade Assassinada*) e Jorge Andrade (*Pedreira das Almas*).

CAPÍTULO I

ANTONIO CALLADO E JORGE ANDRADE: DRAMATURGIA E HISTÓRIA

Esse capítulo traz como proposta a apresentação dos dramaturgos Antonio Callado e Jorge Andrade, bem como a contribuição destes para a dramaturgia brasileira. Nessa etapa do texto, há uma reflexão acerca do contexto histórico em que Antonio Callado, autor de *A Cidade Assassinada* (1954), e Jorge Andrade autor, da peça *Pedreira das Almas* (1957), tornaram públicas as dramaturgias eleitas como *corpus* para essa pesquisa. Trata-se da década de 1950, período no qual o Brasil experimentava significativas transformações no campo político, social e artístico.

1.1 Antonio Callado: dramaturgia e intelectualidade no centro do debate estético e político.

Antes de adentrarmos na discussão da trajetória dos dramaturgos Antonio Callado e Jorge Andrade, no cenário brasileiro, é lícito esclarecer que, por tratar-se de uma análise na qual são pesquisados dois autores e suas respectivas dramaturgias, pretende-se, doravante, apresentar de forma distinta, o caminho por eles percorrido, assim como a relevância dos mesmos para a dramaturgia brasileira. Cabe lembrar que as informações acerca desses autores e seus textos se iniciam sempre por Antonio Callado. Não se trata, aqui, de uma preferência por determinado autor em detrimento a outro, mas de uma questão cronológica, de contextualização, haja vista que a peça *A Cidade Assassinada*, de Antonio Callado, traz como pano de fundo o ano de 1560 (século XVI), enquanto *Pedreira das Almas*, do dramaturgo Jorge Andrade, contextualiza o ano de 1842 (século XIX).

Antonio Callado nasceu em Niterói – Rio de Janeiro em 1917, e faleceu no mesmo Estado em 1997. Eleito em 17 de março de 1994 para a Academia Brasileira de Letras, ocupou a cadeira número oito na sucessão de Austregésilo de Athayde. Ingressou na Faculdade de Direito em 1936, e logo começou a trabalhar como repórter e cronista em “O Correio da Manhã.” Tendo como berço uma família católica, isso de certo modo influenciaria sua obra com o registro de uma interpretação muito pessoal da religiosidade, com forte conotação social, que serviria ainda à aproximação dos grupos mais progressistas da Igreja brasileira e mundial.

Os personagens do escritor vivem a fé como drama e agonia, chegando a crentes e incrédulos por igual. Exemplo desse extremo se presentifica em *A Cidade Assassinada*³, escrita em 1954. Como jornalista, escritor e dramaturgo, Antonio Callado tinha na arte uma forma de reagir à opressão e as injustiças sociais. Nesse caso específico temos romances escritos durante o período da ditadura no Brasil, como *Quarup* (1967), *Bar Don Juan* (1971), *Reflexos do Baile* (1976) e *Sempre Viva* (1981), obras que permanecem ainda como referência de denúncia e de resistência dos escritores brasileiros ao regime militar. Sua participação em protestos contra a ditadura lhe renderam algumas prisões, como em 1964, após o golpe militar, 1968 subsequente ao fechamento do Congresso Nacional e a decretação do Ato Institucional número 5, também conhecido como o AI-5, e ainda em 1978, ao retornar de uma viagem à Cuba.

No tocante à infância, esta foi marcada pelo ambiente literário, sob forte influência de seu avô materno, que era Juiz de Direito e experiente viajante pelo Brasil. Sua devoção à causa indígena fez com que escrevesse dois livros sobre o assunto, *O selvagem perante o Direito* e *A pena de Açóites*. Antonio Callado desde muito pequeno, ouviu sobre o avô e depois leu suas histórias acerca de índios brasileiros, para mais tarde, impregnando-se delas, inspirar suas obras, como o *Quarup*, romance escrito em 1967.

Outro fato que merece ser lembrado é a presença de mulheres na formação do dramaturgo, principalmente de sua mãe e suas tias, que o próprio escritor define como mulheres fortes, que além de contribuírem para sua formação religiosa, foram também decisivas na sua opção pela carreira intelectual e literária. As identificações com o universo religioso e com a figura de seu avô, ao longo da adolescência, talvez expliquem a aproximação do autor com narrativas literárias cujas composições incluem sempre personagens ligados à igreja, como em *A Cidade Assassinada*, em que há o padre Paiva e o padre Anchieta.

Antonio Callado aborda, ainda em suas obras, questões polêmicas da realidade brasileira, seus personagens estão sempre, de certo modo, engajados em alguma causa política, que pode ser a situação do índio no Brasil, como expressa nas peças *A Cidade Assassinada* (1954), *Frankel* (1955). Ou ainda temas relacionados à ditadura militar, como registra nos romances *Quarup* (1967), *Bar Don Juan* (1971) *Reflexos do Baile* (1976) e *Sempre Viva* (1981). Nota-se em suas obras uma estreita relação entre textos teatrais e romances. É só lembrar que em 1954 estreou simultaneamente os dois gêneros: o romance

³ O incrédulo João Ramalho, personagem que protagoniza a peça está em constante confronto com a igreja, o crédulo padre Paiva e seus auxiliares.

Assunção de Salviano e a peça *A Cidade Assassinada*, a assinalarem uma inegável contribuição de Antonio Callado para o teatro com suas nove peças, entre as quais, destaca-se o conhecido “Teatro Negro,” peças que tratam a questão do negro no Brasil, composto pelo conjunto de quatro peças que inclui *Pedro Mico* (1957), *O tesouro de Chica da Silva* (1959) e *Uma Rede para Iemanjá* (1961), publicado sob o título de uma delas, *A Revolta da Cachaça* (1959), que traz como temática a valorização de elementos ligados à cultura afro-brasileira.

Leitor assíduo da biblioteca do pai, ainda em tenra idade, o jovem Antonio Callado descobriu Joyce, Proust, Machado de Assis, José de Alencar entre outros. Em seguida, leu teatro inglês e muito Simenon⁴, o que provavelmente esclarece em parte, os enredos detetivescos de algumas de suas narrativas, tanto no romance quanto no teatro. A aproximação com pessoas como índios e negros, fatos e desigualdades sociais influenciou seus escritos, enriqueceu sua produção intelectual e o engajou nas questões de seu tempo. As várias viagens que fez pelo interior do Brasil permitiram que Antonio Callado fizesse uma releitura de certos temas recorrentes na literatura brasileira do momento, como o negro, o índio, as desigualdades sociais, e os analisasse sob novas perspectivas, com uma reflexão sobre a realidade nacional. Envolvido com essas questões o dramaturgo

Sentiu a necessidade de transformar a sociedade brasileira e de continuar e refazer o debate em torno da nacionalidade. Em sua obra entram em cena os excluídos, os oprimidos – a condição do índio e do negro –, habitantes das margens que se tornam centro. (JOZEF, 2005, p. 161).

No entanto, foi sua carreira jornalística e a experiência política de quem passou por uma guerra e duas ditaduras que lhe proporcionou muitas viagens e contatos com alguns dos temas de sua obra. Além das atividades jornalísticas, dedicou-se sempre à literatura engajada, trazendo à tona temáticas relacionadas às questões da realidade brasileira, como as atividades políticas consideradas de esquerda.

Segundo Martinelli (2006), Antonio Callado retrata com frequência em suas entrevistas, crônicas e toda a obra, sua dupla jornada de trabalho. Exemplo disso está na peça *A Cidade Assassinada*, em que o escritor narra a sua situação de artista, através do personagem a quem nomeia Antonio, ou mestre Antonio Rodrigues, que é descrito na peça como gordo, baixo, calvo, pintor apaixonado pela arte, mas sem tempo e sem meios de se realizar como artista.

⁴ Georges Simenon é considerado como um dos maiores romancistas da França contemporânea.

Homem de confiança de João Ramalho (talvez não seja mera coincidência que na peça seja ele que informava o alcaide João Ramalho dos acontecimentos de vila), Rodrigues não consegue se dedicar à pintura, tendo de se dedicar também às atividades colonizatórias. Daí suas reclamações acerca da dupla jornada de trabalho do artista. (MARTINELLI, 2006, p. 58).

Com isso, é possível perceber que, já naquela época, era difícil ou quase impossível alguém viver, ou melhor, se manter única e exclusivamente de arte, por isso, a dupla e cansativa jornada de trabalho, tão criticada pelo dramaturgo. Tendo o Brasil como tema central de grande parte de suas obras, o autor assumidamente engajado e militante, traz em seus escritos cenas e discussões relacionadas aos excluídos e oprimidos, como o índio e o negro. Dessa forma, expõem as feridas da desigualdade social, ao julgar que o cidadão precisa estar inteirado ao que se passa à sua volta. A esse respeito, Jozef (2005) escreve que o autor é considerado

Um dos escritores de mais ampla visão da literatura brasileira. Marcado profundamente por suas experiências de reportagem e apoiado por uma sólida formação cultural, levou a marca da observação crítica da realidade para a literatura. [...] Avalia e comprova, afirma e denuncia a indignidade, recusa a indignação. Além do testemunho de uma geração, permite-nos captar melhor o homem e sua circunstância de que, afinal, toda e qualquer manifestação artística é feita. Sua obra é de denúncia da exclusão de tantos seres do processo social. Penetra nas perplexidades de uma geração que a nação se deu ao luxo de perder. (JOZEF, 2005, p. 176).

Além das preocupações políticas e da religiosidade presentes em sua obra, Antonio Callado exprime certo envolvimento expressivo com questões concernentes à cultura e à memória de seus antepassados e do país. De acordo com Martinelli (2006), o dramaturgo busca em seus textos exortação aos homens, em especial, aos artistas intelectuais que se abdicam dos confortos materiais burgueses para se doarem de corpo e alma aos mais fracos. Para isso, busca modelos de heróis no passado e no presente, como por exemplo, os irmãos Villas Boas, Che Guevara, Padre Anchieta, Padre Vieira, Santa Teresa, entre outros.

Traz ainda heróis oriundos das classes mais populares que resistiram à dominação, que se firmaram como seres humanos reconhecidos pela luta travada ao lado das classes dominadas, que são: Zumbi dos Palmares, Chica da Silva, Antonio Conselheiro e Lampião. À semelhança de artistas intelectuais de sua época, o dramaturgo se envolveu na luta para superar o subdesenvolvimento nacional e combater a pobreza que afligia o povo em geral.

Seu engajamento político⁵ não deixava de ser uma maneira que tinha de penetrar no mercado cultural e assim, se posicionar no campo literário como “sentinela do bem”. Na concepção de Antonio Callado, o intelectual e o artista não poderiam se alienar e deixar de influir nos rumos do país, por terem um compromisso para com a sociedade, isto é, uma missão a cumprir.

Em sua trajetória pela literatura brasileira, Antonio Callado, além de dramaturgo, se destacou como jornalista, cronista e escreveu ainda vários romances. Em 1941, aos vinte e quatro anos de idade, foi trabalhar como redator roteirista do serviço brasileiro na BBC⁶ em Londres. Os vários anos em que atuou como jornalista na Inglaterra, as inúmeras viagens a Bogotá, Washington e Havana, proporcionaram ao autor a perspectiva para uma melhor compreensão do Brasil. Foi no exterior que o dramaturgo tornou-se um assíduo frequentador do teatro, o que fez toda diferença, pois, havia incorporado algumas culturas inglesas relacionadas ao consumo de gêneros artísticos cultos. De volta ao Brasil, se considerava um grande conhecedor do teatro inglês. Em 1944, foi para Paris, onde teve oportunidade de não só acumular conhecimentos culturais, como ainda adquirir aperfeiçoamento na língua francesa.

A partir dessas temporadas no exterior, Antonio Callado, ao regressar ao Brasil, começou a escrever reportagens, peças de teatro e romances que falavam de muitos aspectos e regiões do país, com enfoque ora no passado, ora no presente. Em 1954, aproveitando-se das comemorações do IV Centenário de São Paulo, Antonio Callado dá início à sua carreira literária no teatro, escrevendo *A Cidade Assassinada*, peça cuja temática versa sobre a fundação de São Paulo, encenada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, pela Companhia Dramática Nacional, montagem essa que contou com a direção inicial de Mário Brasin, que mais tarde passou às mãos de Ribeiro Fortes.

⁵ *Teatro engajado* – A partir da Revolução Russa por volta de 1917, o teatro passa a ser utilizado como meio de mobilização política, o que pressupõe a transformação de uma sociedade. Assim, deixa de ser uma expressão puramente artística, e se desenvolve como um instrumento de poder, de denúncia contra as injustiças sociais. Já no Brasil, o teatro engajado segundo escreve Sant’Anna (1997), surgiu com o sucesso de “Eles não usam Black-Tie” (1958) do dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri, cujo enfoque era o da classe operária em greve. Um teatro que trazia à cena problemas contemporâneos da realidade do país, uma dramaturgia que além de tudo, pudesse formar um novo público. Um teatro operário e popular.

Teatro político – No Brasil nascia com a criação de textos brasileiros, refletindo a realidade brasileira, em um momento histórico particularmente conturbado. A tarefa do homem de teatro passa a ser nesse período envolvida por responsabilidades que extrapolam sensivelmente suas especificidades artísticas e adquirem cores marcadamente políticas.

⁶ BBC - British Broadcasting Corporation - estatal inglesa que a partir de 1939 passou a transmitir em cinquenta e sete línguas, entre elas o português do Brasil, levando para Londres jornalistas desses países para realizarem este serviço. (MARTINELLI, 2006, p. 47).

Na dramaturgia, além de escrever a peça *A Cidade Assassinada* de (1954), o autor se destacou ainda com *O fígado de Prometeu* (1951), *Frankel* (1955), *Pedro Mico e Colar de Coral* (1957), *Uma Rede para Iemanjá* (1961), *O Tesouro de Chica da Silva* (1962), *Forró no Engenho Cananéia* (1964) e *A Revolta da Cachaça* (escrita em 1959 e publicada em 1983). Nessa última, o autor agrega *O Tesouro de Chica da Silva*, *Pedro Mico* e *Uma Rede para Iemanjá*, num total de quatro peças, consideradas pela crítica como um marco na história da dramaturgia brasileira. Esse conjunto de textos teatrais traz à tona discussões cujos temas refletem a preocupação e o envolvimento do autor com os problemas da sociedade brasileira, marcada pelo estigma da escravidão, do preconceito, da discriminação e da marginalização do negro, tanto no passado como no presente.

Antonio Callado é considerado pela crítica um escritor histórico e politicamente posicionado no campo da utopia, comprometido, com um “nacionalismo literário”, cujas raízes se apoiam em materialidades históricas associadas a um projeto político mais amplo: o de conceber a arte compromissada com a construção de países livres. Sua obra ilustra um registro da intrínseca relação que mantém com momentos marcantes do processo histórico do Brasil, na tentativa de repensar o vínculo entre arte e política.

Segundo Martinelli (2006), tem-se em Antonio Callado um autor que via diante de si um país no qual se presenciava uma política de massas, que tentava combinar interesses econômicos e políticos do proletariado, da burguesia e da crescente classe média, expandindo assim, a participação democrática de setores excluídos do poder, como por exemplo, os assalariados. O dramaturgo enxergava um país com graves problemas sociais, como o crescimento desordenado seguido pelo aumento das favelas, consequência do grande número de migrantes que trocaram o campo pela cidade. Talvez isso explique o motivo pelo qual Antonio Callado tenha refletido em seus textos uma preocupação com os rumos que tomariam o país. O envolvimento explícito do dramaturgo com questões políticas e sociais de seu tempo não o privou de duras críticas como as de Paulo Hecker Filho. Certa ocasião, o crítico escreveu em o *Estado de São Paulo*, que as obras de Antonio Callado não atingiram *status* de criador, citando como exemplo *Quarup* (1967), o romance mais conhecido do autor. Para Hecker Filho, *Quarup* seria romance de um jornalista, e essa escrita jornalística era vista, na época, como uma sublitteratura, desprovida de complexidade.

Martinelli (2006) destaca ainda que o ingresso de Antonio Callado no meio intelectual ocorreu por volta de 1930, período em que a carreira de literato era encarada como uma alternativa não só de ascensão social, mas um meio de escapar do rebaixamento

de classe. Aos olhos dos “falidos” socialmente, as carreiras ligadas ao erudito eram uma forma de recuperar parte do *status* social perdido. A atividade de intelectual, nesse período, era considerada socialmente uma carreira feminina, para cargos ocupados nas áreas de burocracia pública e privada, jornais e organizações políticas. No caso de Antonio Callado, sua inserção no meio intelectual sofreu fortes influências de mulheres que o cercavam, no caso, mãe e tias. Para sua família, a carreira de sacerdote ou de juiz de direito soaria como a melhor maneira de ascender novamente à vida confortável que desfrutava antes da morte de seu pai. Contudo, a família não hesitou em apoiá-lo na sua decisão em atuar na carreira de intelectual.

De acordo com o já mencionado autor, a profissão de jornalista, no Brasil, proporcionava aos que manifestavam aspirações literárias, um meio de ingressar no campo literário e artístico. Entre 1930 e 1940, era comum o intelectual tornar-se porta-voz da civilização, da humanidade e das classes menos favorecidas, prática que se fez presente também em Antonio Callado. Na profissão de jornalista, por exemplo, se embrenhou no meio intelectual e artístico selando amizades com literatos, críticos literários e intelectuais de prestígio, haja vista muitos deles serem também profissionais da imprensa ou mesmo colaboradores dos cadernos culturais dos jornais.

Tecendo laços de conhecimento e amizades nos meios artísticos e intelectualizados, aspirantes a literatos como Antonio Callado contavam com grandes chances de leituras, pré-difusão da obra. Uma oportunidade de ler sua obra para um primeiro círculo, ou confiar seus manuscritos a amigos, conhecer projetos em andamento, publicar livros e contar com críticas que o validavam como escritor. Para o pretenso escritor, o fato de estar entre os intelectuais influenciaria em seu reconhecimento e permanência no meio intelectual.

Com Antonio Callado não foi diferente, assim como outros intelectuais e artistas do período, envolveu-se na luta para superar o subdesenvolvimento nacional e combater a pobreza que assolava o povo brasileiro. Seu engajamento político não deixava de ser uma forma de penetração no mercado cultural e de se posicionar no campo literário, destacando-se, assim, como “Sentinela do Bem,”⁷ como, aliás, convém a qualquer escritor que se considere engajado. Esta posição artística se coadunava com a de jornalista da grande imprensa burguesa, uma vez que, Antonio Callado acreditava que em países

⁷ Expressão usada por Martinelli (2006), quando se refere a Antonio Callado como Sermonário. Aquele que deveria apontar virtudes e pecados, tanto da direita quanto da esquerda.

subdesenvolvidos como o Brasil, os quadros de políticos qualificados eram escassos, sendo assim, o artista e o intelectual deveriam participar ativamente nos rumos do país.

1.2 Jorge Andrade: indivíduo, memória e o debate do teatro nacional.

Oportunamente esclarecemos que a ideia em confrontar o dramaturgo Jorge Andrade autor de *Pedreira das Almas*, com Antonio Callado, autor de *A Cidade Assassinada*, se justifica por observar, nos dois, significativo envolvimento com a memória de seus antepassados e à memória do país. Nota-se que o dramaturgo Jorge Andrade estabelece explícito diálogo entre as dimensões individuais de sua origem rural e as mudanças sociais e econômicas decorrentes do progresso e da modernização. Através de seus textos teatrais, especialmente *Pedreira das Almas*, escrita na década de 1950, mas que traz como contexto o século XIX, é possível notar que assim como Antonio Callado, o dramaturgo Jorge Andrade optou por ser portador da missão de recuperar o passado de seu país, por intermédio de peças teatrais, cujo projeto era pensar o que foi e o que deve ser o homem brasileiro, revelando com isso, certa preocupação com os rumos que tomariam o Brasil.

Jorge Andrade, considerado pela crítica, um dos mais renomados dramaturgos brasileiros, natural de Barretos (São Paulo), nasceu em 21 de maio, de 1922 e faleceu em treze de março de 1984. Na sua precoce demonstração de interesse pela arte literária, a figura do avô está sempre presente, povoando as imagens que carrega da infância. Vindo de uma família originária do oeste paulista, por volta de 1930, sofreu os impactos da crise cafeeira, bem como as consequências das medidas tomadas pelo governo. É através das lembranças do mundo rural a que pertenceram o avô e os demais familiares, que Jorge Andrade recupera fatos sensações e emoções, mas essencialmente, destaca a melancolia frente às inúmeras perdas provocadas pelas mudanças históricas. Isso pode ser visto em *Pedreira das Almas* (1957) na qual, ao contextualizar a Revolta dos Liberais em 1842,⁸ o dramaturgo traz à tona a decadência dos veios auríferos no interior de Minas Gerais.

Seguindo o conselho da atriz Cacilda Becker, que viu no dramaturgo uma aptidão para escrever, Jorge Andrade ingressou na Escola de Arte Dramática (EAD), em São Paulo. O aprendizado adquirido no curso da referida escola, somado às vivências como

⁸ Revolta que teve sua origem nas disputas políticas entre liberais e conservadores. Trata-se de um levante dos liberais da província de São Paulo e Minas Gerais.

expectador no Teatro Brasileiro de Comédia – TBC⁹, mostraram ao dramaturgo iniciante que segmentos da pauliceia entendiam por *moderno teatro brasileiro*. O autor insere suas peças, novelas e reportagens jornalísticas em três décadas, a saber: 1950, 1960, 1970 e inícios de 1980. Originário de uma família de fazendeiros, e tendo vivido a cultura do meio rural, traz à cena profundas observações desse universo, especialmente sua derrocada e adaptação ao meio urbano, fonte dos conflitos que atravessam a maior parte de suas criações. Segundo Arantes (2001),

o dramaturgo forma-se num específico momento da história do teatro brasileiro, justamente o instante em que a área clama por autores “nacionais” que tenham como projeto o interesse pelo homem brasileiro. Assim, essa carência estará presente em seu teatro, pois responde a ela indo buscar, no seu passado e na história do país, a matéria-prima de seus textos. (ARANTES, 2001, p.40).

A estreia do autor, profissionalmente, na dramaturgia, se deu em 1955, com o sucesso de *A Moratória*, que lhe rendeu o prêmio Saci. Em seguida escreveu outras peças de sucesso como *Vereda da Salvação* e *Pedreira das Almas*, ambas de (1957). Publicou *Marta a árvore e o relógio* (1986) – Uma reunião que abriga as obras *O Telescópio* (1951), *A Moratória* (1954), *Pedreira das Almas* (1957), *A Escada* (1960), *Os Ossos do Barão* (1962), *Vereda da Salvação* (1957), *Senhora da Boca do Lixo* (1963), *Rasto Atrás* (1966), *As Confrarias* (1969) e *O Sumidouro* (1969), que narram a formação da sociedade paulista. Por ocasião de sua formação como dramaturgo, frequentou círculos específicos, onde criou laços de amizade, vínculos com um meio intelectual e com uma forma de pensar, que ora transparecem em seus depoimentos, que terão na composição de seus textos teatrais, presença marcante. Isso faz com que traga para seu teatro leituras de Brasil que, mais tarde, irão permitir reconhecer as afinidades com o projeto do próprio Gilberto Freyre, o de ver um Brasil mais seu, dentro do seu presente e do seu futuro e não apenas do passado. Ao buscar no passado as raízes do homem brasileiro, Jorge Andrade constitui-se como divulgador do *projeto* de formação do ator nacional e também do dramaturgo com cores locais.

Segundo escreve Arantes (2001), o contexto histórico que presenciou o surgimento de Jorge Andrade solicitou do dramaturgo uma escrita e uma visão de mundo

⁹ Teatro Brasileiro de Comédia, fundado pelo industrial Franco Zampari em 1948, tinha como objetivo trazer para o Brasil o fino da dramaturgia mundial. Sua proposta básica era “instaurar o bom gosto” teatral no público brasileiro. Além da estreia de autores estrangeiros clássicos, modernos e consagrados como Tennessee Williams, Arthur Miller, J.P. Sartre, M. Gorki e Pirandello, autores brasileiros também foram encenados com grande sucesso. Destaque para Abílio Pereira de Almeida (Santa Marta Fabril S.A), Dias Gomes (O pagador de Promessas) e Jorge Andrade (Os Ossos do Barão e Vereda da Salvação) (NAPOLITANO, 2006)

que o tornaram singular em meio a uma geração de intelectuais brasileiros, sendo inegável que a formação obtida acabou por ampliar-lhe essa visão de passado. Desse modo, o dramaturgo vai aos poucos passando de um comprometimento com a memória individual para um compromisso com a recuperação do passado do homem brasileiro. Na dramaturgia, Jorge Andrade, além de levantar questões como a tradição, a identidade e as relações raciais no Brasil, estabelece ainda explícito diálogo entre as dimensões individuais de sua origem rural e as mudanças sociais e econômicas, decorrentes do progresso e da modernização que transformaram São Paulo no grande pólo industrial do país. O meio literário, assim como a produção teatral do momento, criaram representações que influenciaram na discussão sobre a participação do negro no conjunto da sociedade brasileira.

O fato de ter frequentado uma escola de arte, permitiu que Jorge Andrade se formasse técnica e intelectualmente para a escrita teatral. Tal decisão, de certo modo fez com que ao escrever seus textos, publicá-los e encená-los, bem como receber premiações por alguns, o tornasse um homem público, inserindo-o com suas obras em importantes debates com a intelectualidade e com o campo político da década de 1950.

Apesar da formação obtida, das relações e afinidades estabelecidas com o grupo de Mesquita¹⁰ e Décio de Almeida Prado¹¹ o reconhecimento da principal casa de espetáculo da cidade de São Paulo em relação ao seu trabalho só acontece ao final da década de 1950, com a encenação de *Pedreira das Almas*, no TBC – Teatro Brasileiro de Comédia. *Pedreira das Almas* é uma peça que se apresenta em dois atos, escrita pelo dramaturgo Jorge Andrade, cuja estreia se dá em 1958, sob a direção de Alberto d'Aversa, com cenários de Mauro Francini e figurinos de Darci Penteado, em celebração 10º (décimo) aniversário do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). A peça tem como ambiente a fictícia cidade que leva o mesmo título, isto é, Pedreira das Almas, inspirada em São Tomé das Letras, cidade localizada no interior de Minas. Traz como pano de fundo a revolta dos liberais de 1842, e retrata o período do esgotamento da exploração aurífera no Estado de Minas Gerais.

Jorge Andrade, que no início dos anos 1950 ingressou na EAD - Escola de Arte Dramática, para estudar a necessidade de uma dramaturgia nacional, ao final desse período, se torna digno de admiração de um dos mais respeitados empresários do meio

¹⁰ Diretor e autor teatral que fundou o GTE - Grupo Teatro Experimental que mais tarde tornaria um dos embriões para o TBC - Teatro Brasileiro Comédia e a EAD – Escola de Arte Dramática.

¹¹ Ensaísta, Professor, considerado um dos mais influentes críticos de teatro de São Paulo.

artístico e/ou teatral, Franco Zampari. O dramaturgo, embora não manifeste de forma tão explícita um engajamento político e radical da maioria dos autores da época, isto é, a década de 1950, no entanto, em momentos decisivos, lá estava, com seu diálogo forte, seco, incisivo, e cuidadosamente trabalhado para reproduzir, de forma estilizada, a fala dos personagens segundo a origem e o *status* social. Ademais, Jorge Andrade, em seus vários depoimentos e entrevistas, deixados nos quase quarenta anos de total dedicação à arte teatral, sempre manifestou essa sua missão com a escrita.

Ainda de acordo com Arantes (2008), diferente de muitos dramaturgos de sua geração, que tinham como motivação o engajamento político, para Jorge Andrade, escrever peças estava além dessa concepção. Isso não quer dizer que duvidava da função política de seus textos, porém sempre fez questão de ressaltar que palco, para ele, não era palanque. Sempre que oportuno, afirmava querer recuperar, via teatro, os ciclos e/ou período da história brasileira, a mineração, a cafeicultura e a industrialização, universo que presenciou desde muito cedo no convívio familiar. O dramaturgo recobra via memória individual as vivências do passado. Veja-se:

Há em Jorge Andrade toda uma preocupação com a memória individual, com a recuperação da experiência de vida, que ao ser desvelada traz as experiências de todo um grupo social: as elites cafejeiras do oeste paulista. (ARANTES, 2001, p. 44).

Por essas práticas é que o autor mesmo não se sentindo engajado, de alguma forma, era visto como tal, pois como se percebe, sempre demonstrou seu posicionamento, o que lhe rendeu lugar cativo no centro dos embates estéticos e políticos do período.

Ligado à memória, o dramaturgo Jorge Andrade nos transporta à dolorosa experiência que vivenciara da ruptura do país com o mundo rural. O apego ao passado, assim como o lamento pela perda de referências, marca a interpretação que o autor faz desse movimento, pois em suas considerações, a criação artística só atinge sua plenitude na medida em que propicia um debate social e suscita reflexões. Nesse sentido, Arantes (2001) apresenta que a dramaturgia de Jorge Andrade ilustra não só o tempo, mas também o cotidiano de uma família, de um determinado segmento social, que viveu os momentos que marcaram o período de 1930 a 1950, em um país que apostou no processo de urbanização e industrialização como uma porta para a modernização.

Em sua pesquisa sobre Jorge Andrade, Arantes (2008) expõe ainda que o dramaturgo era leitor de Caio Prado, Sergio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre, o que

conferia a suas peças a associação com o povo brasileiro e com suas raízes. A ênfase dada pelo autor à memória possivelmente tenha sido alimentada pelas leituras que fez de Marcel Proust, evidenciando em seus textos uma preocupação especial com sua memória e com a de seu país, no caso, o Brasil. Muitas são as motivações para que retorne ao passado, preocupando-se, pois, com a memória, com um lembrar a trajetória do indivíduo, que aos poucos, permite transparecer noções grupais, de cidade e uma pretensa brasilidade.

Ainda que suas peças apresentem, preferencialmente, contornos ligados ao passado, seria um equívoco dizer que são devotadas a ele, ou que o enaltecem ou manifestem saudades dele. Temos em Jorge Andrade uma dramaturgia que celebra, examina e critica os valores do passado, mas plenamente, de forma atual. Difícil negar no dramaturgo a presença de uma visão afável de um mundo que se foi no qual o autor, apesar de tudo, se sente ligado. Sua dramaturgia ilustra não só o tempo, mas o cotidiano de uma família, de um determinado segmento social que viveu a mudança de uma época, como escreveu em *A Moratória* (1954), peça em que aborda a divisão e a perda das fazendas, com a ascensão de novas classes, facilitadas por dois grandes choques, que são representados pela crise cafeeira e a revolução de 1930.

Na dramaturgia de Jorge Andrade, os conflitos identitários presentes estão centrados, justamente, entre a liberdade e a renúncia. Para seus personagens, o presente simboliza a perda e, por isso, representa a prisão, como se estivessem estagnados. E para evitar que a vida, como é conhecida, se perca no presente, o lembrar para esses personagens se transforma numa tábua de salvação. Para o dramaturgo, passado e presente são intimamente ligados e dependentes, marcados pela memória histórica mineira e paulista. É uma memória pública, social e política no sentido em que ajuda a desvelar valores de seu povo.

Dessa forma, Sant'Anna (1997) ressalta que o dramaturgo Jorge Andrade “parece na verdade privilegiar o passado como fonte de explicação do presente e defender sua obra dramática com esse tipo de argumentação.” (SANT'ANNA, 1997, p. 219). Tem-se, nesse sentido, que as memórias e identidades individuais se cruzam com as memórias e identidades sociais que formam o homem andradiano atento ao que se passa à sua volta. O autor se vale de uma dramaturgia de memória, assim, a dimensão política de sua obra se dá exatamente pela construção de uma identidade nacional e pela valorização do coletivo. Embora tenha sido considerado por muitos, como um “poeta do ontem”, e algumas vezes criticado por isso, Jorge Andrade é, antes de tudo, um escritor que não necessita de ser rotulado nem como de ontem, nem como do amanhã, mas um escritor de seu próprio

tempo. Por falar em tempo, percebe-se que sua obra passeia por ele livremente, sendo sempre uma evocação crítica do passado pelos olhos do presente.

Arantes (2001), em *Teatro da Memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade* confirma o caráter da memória presente no dramaturgo em questão. Segundo escreve, a memória em Jorge Andrade “[...] vai recuperando experiências vividas, tanto no plano do individual como no plano coletivo.” (ARANTES, 2001, p. 38). Quando por algum motivo a memória coletiva cai no esquecimento, os laços afetivos com o grupo já não mais se realizam, as possibilidades de memorização são reduzidas. Percebe-se que, em Jorge Andrade, o presente e o passado estão impregnados de agora, nos monumentos, nas pessoas e em suas memórias. As dores do passado se fazem presentes nas coisas e nas pessoas. Assim, o que se realça nos depoimentos e na trajetória de Andrade é a existência não só de uma vontade de lembrar, mas de reencontrar o passado e, com isso, buscar a própria libertação, tecer as vivências de seu grupo social e torná-las memórias.

Vimos nesse tópico que Jorge Andrade esteve plenamente envolvido nas questões acerca de memória e o debate do teatro nacional. A seguir, veremos como a efervescência do progresso da década de 1950 influenciou a política e arte de modo geral no cenário brasileiro.

1.3 O Brasil de 1950 – uma década de expressivas transformações

Para se chegar aos dramaturgos Antonio Callado e Jorge Andrade bem como ao envolvimento desses autores em questões políticas relacionadas ao Brasil, julga-se relevante um retorno ao passado, ou seja, a períodos que antecederam e/ou sucederam a década 1950, a fim de visualizar, de forma contextualizada, fases de transformações do país as quais estavam inseridos. Como lembra Oliveira (2001),

Agora, ao final do século XX, quando se discutem os limites e as possibilidades de inserção do país na economia global, quando a questão nacional vai se tornando mais plural vale voltar aos anos de 1950, não para ser visto como exemplo, mas como lição. (OLIVEIRA, 2001, p. 158).

A saber, a década de 1950, foi marcada por vários momentos que transformaram a realidade brasileira, como na política e nas artes de modo geral. Ignorá-los seria o mesmo que apagar não só a memória artística de autores de uma época, nesse caso, dos

dramaturgos Antonio Callado e Jorge Andrade, mas principalmente parte da memória histórica de um país. É nessa década que, de acordo com Oliveira (2001), em *A redescoberta do Brasil nos anos 1950: entre o projeto político e o rigor acadêmico*, que

Toma feição uma nova interpretação de Brasil. Na comparação com outros países do mundo, é construída uma nova categoria – a de *subdesenvolvido* – que passa a substituir a de país *atrasado*. Ou seja, foi construída a dicotomia *subdesenvolvido versus desenvolvido* para substituir a anterior, *atrasado versus adiantado*. Igualmente relevantes foram as transformações no campo político-ideológico que fizeram a questão nacional, originalmente atrelada a movimentos de direita, tornar-se o eixo central do pensamento das esquerdas. (OLIVEIRA, 2001, p. 140).

Com a perspectiva de grandes transformações, o Estado Novo,¹² momento compreendido entre 1937-1945, com a pretensão de novo e nacional, procurou atrelar modernização e tradição, construindo assim, uma doutrina e uma ideologia, na qual os intelectuais tiveram um papel relevante. Na política, os comunistas enfrentam a questão da ilegalidade do PCB – Partido Comunista Brasileiro, decretada pelo governo Dutra, que fora apoiado pelo Congresso Nacional, e a cassação, em 1947, dos mandatos de seus deputados eleitos já em plena Guerra Fria. Três anos após, ou seja, em 1950, o Partido Comunista, numa posição de radicalismo, na eleição para presidente, incentiva que todos votem nulo. Só depois do suicídio de Getúlio Vargas e as manifestações populares que os comunistas retomam uma posição de aliança com as demais forças populistas.

Foi no Congresso da Associação Brasileira de Escritores – ABDE, realizado em janeiro de 1945 em São Paulo, que os intelectuais, considerados esquerdistas, decidiram por uma aliança na luta contra a ditadura Vargas. A democracia passa a ser apresentada como pré-condição para a resolução da questão social, e o povo brasileiro, desprovido de instrução, analfabeto, é tido como ignorante. Essa situação de plena dominação só pode ser eliminada através da reconstrução da ordem democrática e pela educação. Assim, a atividade intelectual que sofria de situação semelhante à do povo, isto é, de ser oprimida, vê uma possibilidade de mudança, em que caberia aos próprios intelectuais assumirem o papel de educadores.

À época, foram criados diferentes instrumentos de educação coletiva visando “educar” o povo e promover o ensino de bons hábitos. Meios de comunicação como o rádio, o cinema educativo, o esporte e a música popular compartilhavam desse objetivo

¹² Sistema ditatorial implantado por Getúlio Vargas sob a justificativa de conter uma nova ameaça de golpe comunista no Brasil.

comum de integrar os indivíduos no novo Estado Nacional. Nesse sentido, a imprensa teve papel de destaque, representada pelos meios de comunicação como o rádio, o cinema e a revista *O Cruzeiro*¹³ que, no período, atinge o grande público, se tornando naquele momento, uma marca forte no ambiente cultural dos anos de 1950. A difusão da cultura de massa, como por exemplo, as chanchadas do cinema brasileiro, os programas de auditório e os meios de comunicação acima mencionados, que tinham um alcance expressivo da população, não eram bem recebidos nos meios intelectuais. Estes, por sua vez, entendiam que o teatro de revista, o carnaval, o disco, o cinema assim como o rádio, na realidade, estavam divulgando o “popularesco,” vulgar, em vez do popular.

A partir da queda do Estado Novo e a estabilização da democracia em 1945, duas importantes interpretações sobre o popular despontam. Uma vai encontrar as fontes genuínas da identidade nacional no passado, nas tradições do povo, já que ali se encontraria a essência da brasilidade e caberia aos intelectuais salvá-la do esquecimento através da memória. A outra interpretação é de que o passado de um povo colonizado, com valores transplantados, não oferecia muitas perspectivas. Se na primeira interpretação o que prevalecia era um investimento na recuperação do folclore brasileiro, na segunda, o enfoque está no desdobramento das vanguardas que tentarão conscientizar o povo em não se desviar de seus verdadeiros interesses. De acordo com os estudos de Oliveira (2001),

Um conjunto de idéias e de ideais começa a ganhar corpo a partir da CEPAL - Comissão Econômica Para a América Latina, criada pelas Nações Unidas, no Chile, em 1948. Quais eram? A industrialização pela substituição de importações; a deterioração dos termos de troca; a necessidade de proteção ao mercado interno; o papel fundamental do Estado no processo de desenvolvimento. (OLIVEIRA, 2001, p. 145).

A nação que, até então, era entendida como interesses econômicos, cultura e vontade política, se expressa na ideia de um projeto nacional nos anos de 1950. No entanto, o povo ainda é uma questão não resolvida, e os intelectuais, como pedagogos, construtores de uma ideologia que permitirá ir às massas, assumirão um papel de vanguarda, ativando essas massas e a luta contra o imperialismo em defesa do projeto nacional. Foi a partir da década de 1950 que a interpretação da realidade brasileira desdobrou-se em diversas vertentes e produziu acesas polêmicas. A economia, como visto anteriormente, passou a fornecer as chaves que explicariam as relações entre cultura e desenvolvimento nacional.

¹³ Revista criada em 1927, e que integrava a cadeia dos Diários Associados, de Assis Chateaubriand. Vendia cerca de setecentos mil exemplares semanais.

O povo, apesar de puro, espontâneo, autêntico, era visto como analfabeto, imaturo, inconsciente, de forma que só a ação do Estado poderia salvá-lo. Para o Estado, esse povo seria uma matéria-prima a ser trabalhada por ele. Ainda, segundo Oliveira (2001), o ambiente cultural dos anos 1950, continuaria fortemente marcado pelo papel do rádio, pelo cinema, e pela revista *O Cruzeiro*, que vendia em média setecentos mil exemplares por semana. Ainda assim, permanece uma questão que não fora resolvida: trata-se do povo. É na década de 1950 que a ideologia do desenvolvimento se torna necessária, já que, de forma espontânea, o desenvolvimento jamais seria alcançado. Sem a ideologia da modernização, a nação seria derrotada pelas forças do atraso.

Nos anos de 1950, a interpretação da realidade brasileira desdobra-se em diversas vertentes e produz acaloradas polêmicas, o que, de certo modo, dá origem a uma economia que, mais tarde, forneceria as chaves explicativas das relações entre cultura e desenvolvimento nacional. A busca por uma identidade e autenticidade cultural, surge para explicar e, principalmente, convencer grupos e classes a lutar para alcançar o novo paraíso. Para tanto, a economia nacional oferece um quadro estrutural capaz de explicar cientificamente a relação entre cultura e desenvolvimento nacional, o que forneceria um novo patamar de autoridade científica às explicações sobre o atraso da nação brasileira.

Nesse sentido, muitas lutas foram empreendidas, a partir da redescoberta do país, que teve lugar cativo nos anos de 1950. Buscava-se, sob diferentes perspectivas, configurar o Brasil moderno. No início da década, um fato que merece ser lembrado é a enorme frustração que marcou consideravelmente o imaginário do povo brasileiro, ocasionada pela perda da Copa do Mundo de 1950. A construção do Estádio do Maracanã para a realização da IV Copa do Mundo no Rio de Janeiro e a atuação da seleção brasileira estava propiciando os esforços de todos na imagem que o Brasil teria diante do mundo como país empreendedor e vitorioso.

Martineli (2006), subsidiado por estudos de Ianni (1975)¹⁴, escreve que é nesse contexto de plena ascensão que o Estado passou a ser o centro nacional mais importante sobre a política econômica, orientando e executando programas econômicos de desenvolvimento. Aproveitando o momento de expectativa pela realização da Copa do Mundo no Brasil, buscava-se tanto uma independência econômica em relação ao mercado internacional, como também uma forma de atenuar as desigualdades regionais. Surgia na ocasião, indústrias de bens duráveis, como a indústria automobilística e de

¹⁴ Sobre o assunto, consultar em IANNI, Octávio. O colapso do populismo no Brasil. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

eletrodomésticos, seguida por construção e modernização de vias de acesso do sistema de transporte e de comunicações, e aberturas de novas frentes agrícolas.

Importante lembrar que nesse momento de pleno desenvolvimento industrial e de modernização, a população brasileira passava por um acelerado ritmo de crescimento. Com isso, o Brasil quase dobrou sua população, que cada vez mais se concentrava nos centros urbanos, dando corpo a um crescimento ligado ao fato da criação, no país, de um grande setor industrial que se expandia aceleradamente, motivado por políticas econômicas. Toda essa ascensão fez com que a década de 1950 fosse marcada pelo desenvolvimento, isto é, a indústria ganhando novas forças, o automóvel nacional invadindo as ruas, as cidades crescendo e as estradas se abrindo de norte a sul do país. Já a partir de 1956, o então presidente do Brasil Juscelino Kubitschek vai dar impulso ao processo de desenvolvimento com as metas e o projeto de fazer a economia crescer “cinquenta anos em cinco”. Nesse período, ocorre também o êxodo dos trabalhadores do campo para a cidade e cresce a dívida externa e a inflação no país.

Essas transformações estruturais contribuíram para o rápido surgimento de uma classe média urbana mais escolarizada, o que elevaria, de certo modo, o crescimento da indústria cultural no país. Verifica-se com isso, o aumento do número de jornais, revistas e emissoras de rádio, bem como a criação de uma indústria de cinema nacional, e até mesmo a criação da televisão no Brasil. Vale ressaltar que o momento histórico, ou seja, a situação na qual se encontrava o país, na década em questão, influenciou sobremaneira a forma de ver a arte, como o romance, o teatro e seu conteúdo, na busca de uma dramaturgia verdadeiramente nacional. Pode-se dizer que junto ao eufórico processo de desenvolvimento, ao lado do romance, o teatro brasileiro se despontou como um dos gêneros artísticos que mais se destacaram, tanto na esfera comercial como em qualidade.

De acordo com Napolitano (2006), falar de cultura brasileira é, antes de tudo falar de um enigma que ronda o país desde que este se tornou uma nação independente. Nesse sentido, o autor acrescenta que “[...] a questão da cultura nacional está condicionada à necessidade de respondermos tanto para nós como para o mundo “quem somos” e “o que queremos” para nosso país.” (NAPOLITANO, 2006, p. 7). Diante dessas considerações, é óbvio que não se pode esperar uma resposta única, haja vista, tratar-se de uma sociedade dividida, cheia de contrastes e conflituosa. O período que compreende os anos de 1950 a 1980 é de grande importância, à medida que nele se suscitou um conjunto de representações simbólicas de Brasil, de um povo brasileiro que até hoje atua em nossas consciências. Além do aspecto simbólico, foi ao longo dessas três décadas que se formou a

moderna indústria cultural brasileira, estabelecida no grande fenômeno sociocultural dos últimos trinta anos do século XX.

Questões como a busca de superação do subdesenvolvimento dos anos de 1950 e 1960, ou a necessidade de exercer uma resistência ao regime militar implantado em 1964, não só ocuparam como direcionaram a cena cultural, especialmente aquela ligada aos segmentos políticos e sociais progressistas. Esse retorno ao período pós 1964 tem lá sua importância para um melhor entendimento das mudanças que ocorreram no campo da cultura popular.

Campos (1988), subsidiada por Sebastião Uchoa Leite¹⁵ escreve que

Até a fase do arranque desenvolvimentista (isto é, até o governo J.K., em 1955), entendia-se por cultura popular a cultura vinda do povo. “Se havia um problema a colocar”, diz ele, “era o de distinguir entre os termos ‘popular’ e ‘folclórico’” (CAMPOS, 1988, p. 52).

Mas a partir do referido período, o termo passa a transitar sob diferentes significados, principalmente pela divulgação desenvolvida por grupos como o CPC - Centro Popular de Cultura para os quais cultura popular sai do conceito de que vem do povo e passa a ser entendida como um instrumento de conscientização das massas, adquirindo, portanto, um sentido didático e político. O velho Brasil, até então rural, de comunidades camponesas, passou a coexistir com um Brasil cada vez mais urbanizado e industrializado, principalmente a partir do final dos anos de 1950.

Recém-democratizado, o Brasil, como visto anteriormente, chega ao final da década de 1940 e início de 1950, com o sonho de se tornar moderno e industrializado. No que se refere à cultura brasileira, é importante ressaltar que o período entre 1948 e 1953 foi de intensa euforia, marcado pela “era do rádio,” que teve seu auge de popularidade. Acontecia, no país, a escolha da rainha desse meio de comunicação tão em alta, através de eleição. Engana-se quem imagina que foi um processo tranquilo, dado que havia uma disputa acirrada, bem como uma rivalidade explícita entre o público fã das cantoras “rainhas” do rádio, estimulada pelos meios de comunicação. Tais episódios ainda hoje são lembrados pelos que presenciaram aquele momento.

À época, foi eleita primeiramente a cantora Dircinha Batista, em 1948, em seguida, Marlene, sob grande pressão pública e rivalidade em 1949. Logo depois, veio a eleição de Emilinha Borba em 1953, após uma forte mobilização de seu fã clube, que

¹⁵ Essa temática pode ser consultada em: LEITE, Sebastião Uchoa. Cultura Popular: esboço de uma resenha crítica, **Revista da Civilização Brasileira**, n. 04, set. 1965, p. 269-289.

reuniu um milhão de votos para a cantora. A explicação para o fato, que despertou tantas paixões e envolvimento do público brasileiro, pode estar na importância do papel do rádio na vida das massas urbanas. As pessoas tinham no rádio uma fonte de informação, lazer, de sociabilidade e de cultura; sendo considerado o meio de comunicação mais presente e acessível, estimulava paixões e imaginários, não só individuais, mas também coletivos. Por ser instrumento de fácil acesso, até o final dos anos 1950, o rádio era um item praticamente obrigatório na maioria dos lares brasileiros, isto é, do mais rico ao mais pobre.

Além da “era do rádio” que marcou expressivamente a década de 1950, surge também o teatro nacional com grandes desafios, tendo em vista, a predominância, até então, no país de textos unicamente estrangeiros. A valorização do teatro nacional se deu sob forte influência da Lei 2 x 1 (dois por um), número 1565 de março de 1952, que estabelecia a obrigatoriedade de montagem, pelas empresas, de uma peça brasileira para duas estrangeiras. A regulamentação desta Lei, em 1956, seria mais nacionalista ainda, exigindo que uma companhia teatral inaugurasse sua temporada com um texto de autor brasileiro ou estrangeiro radicado no Brasil e sempre escrito em língua nacional. Obviamente, as medidas nacionalistas dessa lei fizeram com que surgisse uma considerável demanda por peças de autores brasileiros. Diretores, atores e encenadores envolvidos no processo buscavam a expressão do espírito de nacionalidade, isto é, uma dramaturgia que fosse genuinamente brasileira. Tal fato ocasionou um desenfreado acréscimo do nacional rumo à sua própria expressão artística. Nota-se que todos queriam apresentar o que de melhor haviam escrito.

1.4 O Novo Teatro Brasileiro (1950 – 1960)

No início do século XX, reunindo anseios latentes nos mais diversos setores da nacionalidade, realizou-se em São Paulo em 1922, A Semana de Arte Moderna (SAM). O evento trazia como objetivo sacudir os campos das expressões estéticas “esclerosadas” no academicismo e na acomodação. Sabe-se que artistas como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Vila Lobos, Anita Malfatti e tantos outros, renovavam a poesia, o romance, a música, a pintura e as artes como um todo, atualizando-as pelos padrões internacionais provenientes do Futurismo, Cubismos e demais “ismos” europeus. Segundo Magaldi (1978), o teatro desconheceu essa renovação, sendo, portanto, a única manifestação artística ausente das comemorações da Semana de Arte Moderna. Com isso, o mundo do

teatro profissional perdeu, em parte, o contato com as demais artes nessa correspondência que é sempre vitalizadora de todas as expressões.

Embora não tenha sido nesse evento que a questão teatral passa a ser totalmente problematizada, é durante ele que um ideário de procura pelo nacional se instaura, a partir do qual muitas gerações de intelectuais brasileiros, principalmente paulistas, construíram suas obras. É inegável a relevância de tal evento para a presença da ideia de nacional no teatro moderno no Brasil. O fato de a “Semana de 1922” (título dado ao período) ter sido arquitetada sobre o palco do Teatro Municipal de São Paulo, não mudou muito a atitude do teatro brasileiro, que apresentava ao público espetáculos cujos temas se desgastavam cada vez mais com o passar dos anos. A mudança só veio acontecer a partir de 1940, com a chegada de atores do Leste Europeu como o ucraniano Eugenio Kusnet (1898-1975), e o polonês Zbigniew Ziembinski (1908-1978), refugiados no Brasil, inserem o método Stanislavski no Teatro Oficina.

No século XX, mais especificamente na década de 1940, com o teatro de Nelson Rodrigues, amparado por uma nova linguagem, o modernismo finca por completo fortes raízes na dramaturgia brasileira. A peça *Vestido de Noiva*, que vai ao palco em 1943 sob a direção de Ziembinski, marca a renovação do teatro brasileiro. Com ela o autor inova, abole de vez a narrativa de estilo realista, cuja estética era apresentada com começo, meio e fim, e passa a contar a história de maneira entrecortada e difusa, em que o espectador aos poucos passa a compreender o contexto. Para tal prática, se vale de diferentes formas de abordagem, inicialmente apresenta a fantasia da personagem para depois mostrar o que aconteceu em seu passado e, por último, o que acontece em seu presente, em um contexto todo fragmentado com passagens que falam por si próprias, uma inovação na literatura e na dramaturgia nacional.

É através dessas inovações que o Teatro Moderno ganha importância por expor assuntos polêmicos de maneira aberta, profunda, democrática e com riqueza de detalhes, que permitem ao espectador criticar, debater, pensar nas próprias atitudes e posicionar-se de forma participativa diante daquilo que vê. Até então, no teatro brasileiro, as peças encenadas eram em sua maioria francesas, já que havia um conceito de que as melhores peças eram as importadas da Europa. A ideia de valorização do nacional teve início em 1948, por ocasião da criação do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, local onde ocorreu a organização das atividades teatrais. Os autores nacionais, com um olhar direcionado à realidade do Brasil, traziam aos palcos os conflitos e problemas das classes subalternas.

É plausível dizer que o Teatro Brasileiro de Comédia foi o precursor de tantos outros teatros que viriam a surgir no período de 1950, como por exemplo, os grupos de teatro Arena e Oficina. Cabe destacar que o TBC¹⁶ foi também modelo a ser negado, especialmente pelo Arena, que tinha como proposta um teatro calcado numa dramaturgia nacional, para atingir o popular.

Algumas peças desse período merecem destaque, como é o caso de *A Moratória* (1954), escrita por Jorge Andrade e encenada em 1955. Mas foi a estreia de *Eles não usam Black Tie* (1958), escrita por Gianfrancesco Guarnieri, que marcou expressivamente o teatro brasileiro. Segundo observa Leite (2007), antes do nascimento do teatro épico brasileiro, com a encenação no Teatro Arena de *Eles não usam Black-tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri,

Os caminhos percorridos por nossa dramaturgia –“salvando-se pelo popular” – relacionam-se com os ideais políticos da época – as fortes influências do PCB (Partido Comunista Brasileiro), nas artes brasileiras, de forma dirigente, incentivava seus membros a promoverem revoluções de caráter nacional, despertando a consciência para os conflitos de classe. (LEITE, 2007, p. 47).

O grande sucesso da peça corresponde à captação dos rumos da cultura e do movimento social do país. Antes de *Eles não usam Black Tie*, eis que surgem, no cenário brasileiro, três peças que merecem destaque, não apenas por sua qualidade artística, mas principalmente por conterem propostas renovadoras no que diz respeito à nova dramaturgia brasileira.

A primeira peça, *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, que corresponde à atualização da dramaturgia brasileira com as tendências da literatura moderna internacional, é avaliada como o marco inaugural da dramaturgia brasileira contemporânea. A segunda trata-se de *A Moratória*, escrita por Jorge Andrade, em 1955, a trazer para o teatro o drama da dissolução do mundo patriarcal de São Paulo, à semelhança da literatura de José Lins do Rego, que tem como temática a transformação da sociedade nordestina do engenho de açúcar. Por último, a terceira, *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, que combina a estrutura dos autos vicentinos ou dos milagres medievais com o imaginário popular nordestino veiculado pelo cordel.

¹⁶ Fundado por uma elite financeira que aliada a intelectuais jovens e estudiosos, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), desejava criar no Brasil um teatro semelhante ao dos padrões estéticos em vigor nas grandes capitais. Tratava-se de um teatro alienado, capaz de satisfazer a plateia para o qual fora criado, aquela que enfeitava as noites de gala. Ao contrário do Teatro de Arena, o TBC era tido como teatro, cuja dramaturgia estava voltada às elites. (CAMPOS, 1988, p 48)

Campos (1988) escreve que a voga do autor nacional espalhou-se consideravelmente, e outras casas de espetáculos, incluindo o Teatro Brasileiro de Comédia, a partir de 1960, administrado pela Comissão Estadual de Teatro e dirigido por Flávio Rangel, adotam a política de abrir as portas para a dramaturgia brasileira que se desponta. De um lado estão Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Viana Filho que se dedicam ao drama realista cuja característica é buscar a expressão do social e do político via o desenvolvimento de uma situação concreta, particular, recusando o abstrato e o alegórico, ao estilo lukacsiano. Do outro lado, se encontram Augusto Boal e Francisco de Assis, autores de farsas em que se nota a influência de Brecht. Importante ressaltar que aconteceu em 1958 a primeira montagem profissional de uma peça de Brecht em palco brasileiro, intitulada *A Alma Boa de Setsuan*, pelo Teatro Maria Della Costa.

Mas, é próximo ao fim dos anos de 1950, que Sábato Magaldi, então, inspirado em experiências estrangeiras como a de Jean Vilar (que esteve frente ao teatro Popular na França), propõe uma forma de teatro que irá ao encontro de um público popular, exibindo-se ao ar livre em locais como bairros, fábricas e associações. Nesse sentido, Maciel (2005) afirma que

Sábato Magaldi não tem dúvida de que o *teatro brasileiro moderno* se inicia com as experiências expressionistas do *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, estreado em 1943, que traziam ao palco tempos simultâneos em três planos, onde se esquadrihava a memória, a alucinação e a realidade de Alaíde Moreira, decorrência de seu atropelamento. (MACIEL, 2005, p. 103-104).

Contrapondo as ideias de Sábato Magaldi, Iná Camargo Costa (1998), em *Sinta o Drama*, defende que o teatro moderno no Brasil só passou a existir com a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) em 1948, em São Paulo, quando é possível que essa produção se desenvolva de maneira sistemática, organizada e como programa economicamente viável. Com uma nova forma de montagem e de ensaio, introduz-se a noção de diretor no teatro brasileiro, aquele que cria uma encenação, quase como um pintor da cena, substituindo a de ensaiador, aquele que se preocupava apenas em distribuir papéis e ordenar a movimentação em cena. A peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, dirigida por Ziembinski, em 1943, provoca uma transformação do papel do diretor de teatro no Brasil, e a obra revolucionaria a dramaturgia brasileira.

Externo ao eixo Rio - São Paulo está Ariano Suassuna, que inova com o teatro tido como regionalista. Ao final da década, a prioridade dada pelo TBC a textos estrangeiros é rejeitada pela nova geração de atores e diretores, que prefere autores

nacionais e vê o teatro como meio para transformar a realidade brasileira. É nesse contexto de valorização da literatura nacional, ou seja, a partir de 1940, com a modernização do teatro brasileiro, que as questões sociais passam a ser discutidas em peças nacionais.

Para Campos (1988), o processo de renovação do teatro brasileiro iniciado na década de 1940, só se projeta declaradamente com o Teatro de Arena de São Paulo, a partir da década de 1950. Grupos como *Teatro do Estudante*, de Paschoal Carlos Magno, *Os Comediantes*, de Brutus Pedreira e Santa Rosa, no Rio de Janeiro, *Grupo Universitário de Teatro*, fundado por Décio de Almeida Prado, *Grupo de Teatro Experimental*, de Alfredo Mesquita, que por sinal foi considerado o embrião da Escola de Arte Dramática – EAD em São Paulo, entre outros, são equipes atuantes na década de 1940. Das atividades desses grupos se herdou a valorização do espetáculo como uma totalidade, prática que o Teatro Brasileiro de Comédia irá desenvolver com grande empenho em termos profissionais. Campos (1988) aponta que

[...] faltava, porém o estímulo ao amadurecimento de uma literatura dramática nacional capaz de conferir qualidade artística a temas, gêneros e estilos mais próximos de um gosto brasileiro, de um imaginário já fixado por nossa literatura. (CAMPOS, 1988, p.29).

Oportuno dizer que tal carência foi atendida pelo Teatro de Arena com a bem-sucedida montagem de *Eles não usam Black-Tie*, primeira peça de Gianfrancesco Guarnieri, trazendo o que estava faltando: um enraizamento definitivo do autor nacional. Importante esclarecer que essa peça tem sua estreia em 22 de fevereiro de 1958, permanece em cartaz durante um ano, realimenta as finanças do grupo Arena e abre um novo tempo para o teatro. É a vez do autor nacional se expressar, com a realização do I Congresso Brasileiro de Teatro no Rio de Janeiro em 1951. Décio de Almeida Prado, crítico de teatro e professor da Escola de Arte Dramática, Renato Pécora e Geraldo Mateus, ambos também alunos da EAD, apresentam a tese intitulada *O Teatro de Arena Como Solução Para a Falta de Casas de Espectáculos no Brasil*. A exposição teórica desse trabalho nada mais era do que a confirmação de algo que já havia sido experimentado anteriormente na prática. O novo teatro brasileiro, com seu jeito informal, vai aos poucos atraindo as atenções da população, principalmente a estudantil, muito concentrada na área. Pode-se dizer que são as camadas de classe média que usufruem dos ditos “bens do espírito” nos anos de 1950.

Gente de novos padrões estéticos e hábitos sociais, cuja presença na plateia, no palco, ou mesmo nos bastidores, trama o novo teatro brasileiro. Será o Grupo Teatro Paulista do Estudante - TPE, formado por estudantes universitários, secundaristas e

dirigido pelo então jovem Augusto Boal, o responsável pelo gosto de um teatro de atitude política e participante. Com sua experiência trazida dos Estados Unidos, contribui de forma decisiva no que diz respeito às lições da aplicação do método Stanislavski. Boal organiza laboratórios de interpretação, e tendo como referência os ensinamentos do *Actor's Studio*, procura desenvolver um estilo bem brasileiro de representar, diferente dos padrões europeus. Para Rident (2000), a renovação do teatro brasileiro se deve ao seminário de dramaturgia realizado em São Paulo pelo Teatro de Arena em 1958. Foi uma oportunidade de as peças de autores nacionais serem discutidas e montadas.

O TPE se impôs como um dos mais destacados e interessantes grupos amadores de São Paulo, especialmente, quando, por ocasião do II Festival Paulista de Teatro Amador, em que seu presidente Gianfrancesco Guarnieri recebe o prêmio Arlequim de melhor ator revelação. Grupo politizado, o Teatro Paulista do Estudante tem do teatro uma visão que transcende o simples fazer artístico. Possui uma consciência da função social e política da cultura expressa na tese que apresentou em 1955, no II Congresso Paulista de Teatro Amador. Mas o TPE, segundo registra Rident (2000),

A partir de 1956 associou-se ao Teatro de Arena, que funcionava desde 1953, tendo como responsável o diretor José Renato. Essa associação gerou uma renovação do teatro brasileiro, especialmente a partir de fevereiro de 1958, com a estreia da peça de Gianfrancesco Guarnieri *Eles não usam Black-tie*, pioneira em colocar no palco o cotidiano de trabalhadores. (RIDENT, 2000, p. 104).

O Arena, grupo de teatro fundado nos anos 1950, era reconhecido no momento como um dos grupos que mais difundiu a dramaturgia nacional, chegando a dominar os palcos nos anos de 1960, atrelando expressivo contingente de artistas comprometidos com o teatro político e social. Nesse sentido, Campos (1988) acrescenta que

O Teatro de Arena de São Paulo provocara uma revolução no teatro brasileiro. Mais intensa é a revolução por que passa internamente a Companhia a partir do momento em que se instala o Seminário de Dramaturgia e, com ele, a discussão, questionamentos de ordem estética e política, a experimentação. (CAMPOS, 1988, p. 43).

Durante o Seminário de Dramaturgia, em meio a tanta diversidade, o que unifica as peças ditas emergentes é a preocupação de revelar de forma artística aspectos da realidade brasileira, em particular aqueles relacionados aos problemas e às tradições culturais das classes menos favorecidas. O Brasil, após ter atravessado pelo período de readaptação a um regime democrático que antecedeu a Segunda Guerra Mundial, tem a

partir da segunda metade da década de 1950, uma fase de estabilidade política. Um grande desenvolvimento econômico se desdobra com a construção de Brasília, nomeada como a capital federal do país, e a instalação da indústria automobilística.

Na década de 1950 florescem também grande parte das artes brasileiras, destaque para o Cinema Novo, que como o próprio nome sugere, promove uma nova estética para o cinema, e o teatro popular do grupo Arena e do Oficina que desenvolvem toda uma dramaturgia nacional. É nesse cenário que despontam Antonio Callado e Jorge Andrade, que tem em comum a brasilidade e ideais de uma dramaturgia de caráter nacional a retratar, de modo peculiar, as transformações da sociedade paulista e mineira da época.

Os dramaturgos Antonio Callado e Jorge Andrade, através de suas obras, tiveram papel relevante na formação do Novo Teatro Brasileiro. Inseridos em um contexto, isto é a década de 1950, testemunharam momentos de grandes transformações do país, como por exemplo, o sonho de se ter um Brasil moderno e industrializado. Antonio Callado traz à tona discussões cujos temas refletem a preocupação e o envolvimento do autor com problemas da sociedade brasileira, marcada pelo estigma da escravidão, do preconceito, da discriminação e marginalização do negro e do índio, tanto no passado como no presente. Em *A Cidade Assassinada* (1954), o autor contextualiza a chegada dos colonizadores ao Brasil por volta de 1500.

Jorge Andrade realça em sua dramaturgia a visão afetiva de um passado ao qual, de algum modo, se sente ligado. Percebe-se no dramaturgo, não apenas uma vontade de lembrar, mas também de reencontrar o passado e com isso, buscar a própria libertação, tecer as vivências de seu grupo social e torná-las memórias. A peça *Pedreira das Almas*, escrita em 1957, tem como mote a revolta dos liberais ocorrida em 1842, e o fim do ciclo do ouro em Minas Gerais. Assim, pode-se dizer que Antonio Callado (*A Cidade Assassinada*) e Jorge Andrade (*Pedreira das Almas*), participaram ativamente com suas dramaturgias do considerado Novo Teatro Brasileiro, período esse, inaugurado com a peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, correspondendo à atualização da dramaturgia brasileira com as tendências da literatura moderna internacional, avaliada como o marco inaugural da dramaturgia nacional contemporânea.

Ao finalizar este capítulo, sublinhamos que o objetivo foi a apresentação do contexto de inserção dos dramaturgos Antonio Callado (*A Cidade Assassinada*) e Jorge Andrade (*Pedreira das Almas*), no cenário brasileiro, assim como o debate desses autores em relação ao indivíduo, a memória e o teatro brasileiro. O momento histórico no qual se

encontrava o país, isto é a década de 1950, influenciou a forma de ver a arte, como o romance, o teatro e seu conteúdo, na busca por uma dramaturgia genuinamente nacional.

Com base nessas informações, é que propomos para o capítulo seguinte uma análise mais detalhada das peças em discussão. Nesse capítulo estarão em destaque temas relacionados à memória individual e memória coletiva, e como elas surgem na vida dos personagens que protagonizam as peças.

CAPÍTULO II

A CIDADE ASSASSINADA E PEDREIRA DAS ALMAS: MEMÓRIA, ENREDO E PERSONAGENS

Este capítulo consiste de uma breve apresentação do enredo das dramaturgias *A Cidade Assassinada* (Antonio Callado) e *Pedreira das Almas* (Jorge Andrade). Aqui são ressaltadas as evidências de memória coletiva e individual bem como sua relação com o passado, lembrança e esquecimento nas peças em estudo. A partir dos diálogos estabelecidos entre João Ramalho e padre Paiva (*A Cidade Assassinada*), Urbana e Gabriel (*Pedreira das Almas*), é possível perceber o compromisso assumido por esses personagens na defesa pela preservação de suas memórias, ao se mostrarem contrários ao abandono de suas origens, recusando partirem em busca de progresso. No transcorrer do texto, questões como tradição, progresso, lutas de memória e poder entre Igreja, Estado e Povo, são abordadas, pois, de forma reflexiva. O fato de estarmos diante de um estudo cujas atividades estão concentradas na análise de duas dramaturgias, vimos a necessidade de introduzirmos nesse capítulo uma breve consideração acerca de Dramaturgia, bem como do termo Dramaturgia Comparada.

2.1 Dramaturgia

Definir o termo Dramaturgia não tem sido uma tarefa fácil, dada a complexidade que o texto dramático exprime. De modo simplificado poderíamos dizer que dramaturgia é a arte de composição do texto destinado à representação feita por atores; ou termo utilizado para designar a narrativa dramática; ou ainda que é a arte de composição de peças de teatro. Mas, preferimos tomar como referência o que teorizam alguns autores, na tentativa de aproximarmos de uma acepção que melhor traduza o que buscamos, isto é, chegarmos a uma possível definição para o termo dramaturgia.

Vejamos, por exemplo, o que escreve Massaud Moisés (2004) em *Dicionário de termos literários*, sobre o gênero dramático. O autor conceitua a palavra “drama” vinculada ao teatro, ou seja, a arte da representação, entretanto, distinguindo, nas línguas germânicas, rigorosamente, os dois conceitos, “drama” e “teatro.” Relaciona o primeiro com todos os aspectos de uma obra como literária, e o segundo, exclusivamente, com tudo que faz parte

da representação. Sobre o termo “teatro”, Moisés escreve que o vocábulo oferece acepções como, local onde se realizam determinados espetáculos; os espetáculos em si, e o conjunto de textos produzidos por um ator, nação, época. Isso porque como produto da imaginação, a peça escrita se inscreve nos quadrantes literários, porém sem se configurar em teatro, que, por sua vez, necessita entre outras coisas, do espetáculo, da presença humana, de cenários, para que se realize por completo.

Sobre dramaturgia, Pavis (2005), em *Dicionário de Teatro*, escreve que o termo origina-se do grego *dramaturgia*, e corresponde à composição de um drama. O autor acrescenta também que, até o período clássico, digam-se, fins do século XVII, a dramaturgia, no seu sentido mais genérico, era considerada a técnica da arte dramática, tendo como finalidade desvendar regras, ou receitas. Mas, com o advento do renomado dramaturgo, poeta e encenador alemão do século XX, Berthold Brecht e de sua teorização sobre o teatro dramático e épico, a forma de ver as coisas mudou, e a noção de dramaturgia parece ter ampliado.

Assim, Brecht pode ser considerado o grande precursor de uma dramaturgia moderna, de caráter teatral. Aquela que se vale de procedimentos de colocação à distância épica para melhor descrever a realidade social a ser encarada, contribuindo dessa forma para sua transformação. Importante ressaltar que Brecht servia-se preferencialmente de suas ideias, as quais unia à histórias inventadas ou adaptadas de leitura das mais diversas origens. Criava, assim, textos que alertavam o espectador, mantendo-o consciente, de modo a entender o significado do texto e caminhar no intento de contribuir para a transformação da sociedade. Afinal, “[...] é o vínculo do texto dramaturgicamente com o público quem irá decidir se o teatro deve entreter ou instruir, confortar ou perturbar, reproduzir ou denunciar.” (PAVIS, 2005, p. 114). Ainda, de acordo com o autor, a dramaturgia, atividade do dramaturgo, consiste em instalar os materiais textuais e cênicos, bem como destacar os significados complexos do texto ao propor uma interpretação particular, no que concerne à orientação do espetáculo no sentido escolhido.

A busca por um conceito exato do termo dramaturgia também se constata nas considerações de Pallottini (2005), quando assegura que a dificuldade para essa prática está exatamente na impossibilidade de alguém escrever teatro com base em receitas ou regras fixas, pois a dramaturgia se não é, deveria no mínimo ser um ato de criação. E criação por sua vez não combina com qualquer tipo de regra, códigos ou padrões estabelecidos. A esse respeito, a autora afirma que

A trajetória da dramaturgia universal atesta de forma incontestável que os verdadeiros artistas sempre recusam tradições já gastas e buscam novas maneiras de expressão, num permanente ato de questionamento, sensíveis às necessidades de seu tempo e também às raízes culturais de seu povo. (PALLOTTINI, 2005, p. 10).

Com base nas observações já apontadas, deve-se pensar o texto dramatúrgico não como algo pronto e acabado, mas como um processo criativo e “transgressor,” em constante construção, uma vez que a dramaturgia não se submete a um receituário para a realização de boas peças, filmes ou roteiros, mas sim ao conjunto de técnicas para se organizar eficientemente um texto. Sendo assim, podemos dizer que o ponto de partida para a elaboração de um texto dramático considerado ideal estaria na existência de um processo de elaboração do texto. Sob esse aspecto, é admissível expor que Antonio Callado e Jorge Andrade, preocupados com a qualidade de suas produções e/ou criações, propuseram reflexões acerca da preservação da cultura e da memória de seus antepassados, o que os coloca num patamar distinto dos demais dramaturgos brasileiros da época, isto é, a década de 1950.

2.2 Dramaturgia Comparada

Tendo em vista que este texto objetiva o estudo investigativo da relação memória, texto/contexto na dramaturgia de dois autores, a saber, Antonio Callado e Jorge Andrade, se faz necessário que abordemos reflexões acerca de Dramaturgia Comparada, uma vez que um dos motes da pesquisa é analisar conjuntamente as duas peças já apontadas. Por se tratar de uma discussão ainda em estudo, portanto recente e pouco empregada, tivemos dificuldade de encontrar nessa área suporte teórico específico que colaborasse com a atividade proposta, despertando para o que existe de semelhante tanto nos dois dramaturgos em estudo, como em suas peças selecionadas para análise, no caso, *A Cidade Assassinada* e *Pedreira das Almas*.

Tomando como ponto de partida a atividade de comparação entre as obras dramatúrgicas e seus respectivos autores, a discussão seguinte será direcionada a algumas considerações relacionadas à Dramaturgia Comparada. Aproveitamos para esclarecer que empregaremos esse termo como a possibilidade de uma análise sob a perspectiva da comparação entre as duas peças. Embora cientes da relevância dessa área do conhecimento para os estudos acerca de dramaturgia, há de convir que poucos escritos existem sobre o assunto. Esperamos, assim, que este trabalho seja uma soma às pesquisas já existentes,

tanto sobre o tema memória nas peças que ora analisadas, quanto às informações sobre os autores Antonio Callado e Jorge Andrade. Daí recorrermos nesse momento, de forma breve, ao que alguns seletos teóricos conceituam acerca de Literatura Comparada, que tem como propósito buscar o que aproxima e/ou distancia um texto de outro, isto é, como dialogam entre si.

Para Carvalhal (2006), o ato de comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura, no entanto, é preciso ter em mente que o

“Diálogo” entre os textos não é um processo tranquilo nem pacífico, pois, sendo os textos um espaço onde se inserem dialeticamente estruturas textuais e extratextuais, eles são um local de conflito, que cabe aos estudos comparados investigar numa perspectiva sistemática de leitura intertextual. (CARVALHAL, 2006, p. 53).

A esse respeito, a autora esclarece que, sendo a literatura comparada um processo de leitura intertextual, foi exatamente à luz de Tynianov e de Bakhtin que Julia Kristeva chega à noção de “intertextualidade,” termo engendrado por ela em 1969, para designar o processo de produtividade do texto literário. Tal produtividade existe porque, nas acepções da própria Kristeva, “[...] todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, se instala a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, pelo menos como dupla.” KRISTEVA (1974, p. 64)

Das teorias de Kristeva (1974), depreende-se que o texto literário passa a ser absorção e réplica de vários outros textos, adaptações contextuais, isto é, o autor atualiza o texto, o reescreve no seu momento histórico. A literatura comparada compreendida sob o viés da relação com outras áreas do conhecimento, como as artes (escultura, música, dramaturgia, pintura etc.), é uma forma específica de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística. Desse modo, a leitura intertextual passa a ser uma forma de explorar criticamente os dois textos e, assim, observar como se interagem.

A escolha das peças, aqui arroladas, para análise, é amparada pelos pressupostos da teoria da intertextualidade, ancorados na literatura comparada de Tânia Carvalhal (2006) e na acepção de Julia Kristeva (1974), para quem o processo de escrita é visto como resultante também do processo de “leitura de um *corpus* literário anterior”, uma forma de explorar criticamente os dois textos, e ver como eles dialogam entre si.

Nessa perspectiva, concordamos que Antonio Callado e Jorge Andrade se destacam no cenário da dramaturgia brasileira pelo engajamento político e social, cujas obras são de grande relevância na construção da história do país. Além disso, reforçam os aspectos de valorização da cultura popular, da memória e das tradições como norte de suas abordagens. *Pedreira das Almas* e *A Cidade Assassinada* apresentam vasta responsabilidade social com a realidade na qual estão inseridas, dado o contexto histórico (meados de 1950). Aliás, a ruralidade descrita, especialmente em *Pedreira das Almas* (Jorge Andrade) surge como caráter de denúncia dos conceitos culturais em voga nesse período.

A similaridade entre *A Cidade Assassinada* (Antonio Callado) e *Pedreira das Almas* (Jorge Andrade), se dá principalmente pelo apego ao passado e à preservação da memória no presente, o que torna as famílias resistentes à mudança, ao progresso e à modernização. Essa resistência se manifesta nos personagens através da luta que travam contra seus inimigos em defesa de seu patrimônio cultural, bem como de valores na comunidade em que vivem.

Pelas várias justaposições que as peças apresentam entre si, entende-se que os dramaturgos Antonio Callado e Jorge Andrade se destacam pelo cuidado com que fazem brotar seus escritos, possibilitando, assim, um entrelaçamento textual. Sobre essa aproximação entre textos, Perrone-Moisés (2005), em *Texto, crítica, escritura*, afirma que o texto nunca está pronto e acabado, ao invés, deve ser lugar de prazer, de significância, de busca, e por que não de inquietações? O texto quer dizer subversão, tecido, (que fique claro) não aquele tecido como um véu, pronto e acabado, mas um tecido que se trabalha, modifica, tece, entrelaça a cada instante. Assim, pode-se dizer que a relação e/ou comparação que fazemos entre um texto e outro nos dá, entre outras coisas, a dimensão do conhecimento prévio que temos desse ou daquele texto, erigindo uma visão que pode ser de aproximação ou de distanciamento entre eles.

É possível dizer que os diálogos intertextuais se dão a partir da possibilidade plural de vozes e leituras em um único texto, se levado em consideração o sentido de intertextualidade trazido por Kristeva (1974), em *Introdução à Semanálise*. A autora, com base nas reflexões de Bakhtin, apontado como o primeiro ensaísta a teorizar sobre a intersubjetividade nos romances de Dostoievski, assinala que

[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. (KRISTEVA, 1974, p. 64).

Nessa perspectiva, Perrone-Moisés (2005), vai ao encontro da teoria de Kristeva (1974), quando afirma que, em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, o que significa dizer que a literatura sempre nasceu da e na literatura, promovendo o entrecruzamento de tantas outras vozes, o que corrobora a intertextualidade como este trabalho constante de cada texto em relação aos outros. É esse imenso e incessante diálogo que constitui a literatura e faz com que cada obra surja como uma nova voz, ou melhor, como um novo conjunto de vozes que fará soar diferentemente as vozes anteriores, extraindo assim, novas entonações e percepções.

Considerando a afinidade que há entre os textos e a variedade de leituras que podem propiciar, leva-se a depreender que a intertextualidade se afigura como esse trabalho constante de cada texto em relação a outros, sejam eles dramaturgicos, bíblicos, românticos, podendo estar na rua, nos livros, nas artes em geral, enfim, onde quer que se façam presentes.

A Cidade Assassinada sugere diálogos com textos como o romance *Iracema* de José de Alencar, *Cantares de Salomão* e *A Destruição de Sodoma e Gomorra*, ambos, textos bíblicos. Permite ainda uma leitura em *o Auto de Anchieta*¹⁷. A peça *Pedreira das Almas*, por sua vez, pode dialogar com a peça *Antígone*, de Sófocles e *As Confrarias*, peça escrita pelo próprio Jorge Andrade, a trazer como tema a questão do corpo insepulto. Em *Antígone* e em *As Confrarias*, à semelhança de *Pedreira das Almas*, há a presença do corpo exposto como forma de punição, até que decisões sejam tomadas.

Conforme aferido, as peças oferecem vasta possibilidade de leituras em vários outros textos. No entanto, por uma questão de recorte do objeto de pesquisa, insistimos em nossa proposta inicial de destacar as semelhanças e/ou diferenças entre *A Cidade Assassinada* e *Pedreira das Almas*. Numa perspectiva em consonância com o referencial teórico por nós adotado, destacaremos, por exemplo, pontos em comum referentes aos dramaturgos, ao contexto histórico em que se lançaram no cenário brasileiro, e às várias manifestações de memória via processo de revisitação ao passado presente nas duas

¹⁷ Uma alusão aos Jesuítas (membros da Companhia de Jesus) que por ocasião da descoberta do Brasil encenaram Autos com a finalidade de alfabetizar e catequizar os índios.

dramaturgias. Frente aos vários diálogos que os textos em questão propiciam, será necessário que limitemos nossas análises no confronto entre as peças cotejadas.

Antonio Callado e Jorge Andrade se destacam no cenário da dramaturgia brasileira pelo engajamento político e social, cujas obras são de grande relevância na construção da história do país. Além disso, reforçam os aspectos de valorização da cultura popular, da memória e das tradições como norte de suas abordagens. Ambas as dramaturgias sugerem vasta responsabilidade social com a realidade na qual estão inseridas, fato que provavelmente se deve à influência do contexto histórico (década de 1950). A ruralidade descrita nas obras surge como caráter de denúncia dos conceitos culturais em vigência no período.

A semelhança entre as peças não se encerram por aí, como dissemos em outros momentos, *A Cidade Assassinada* (Antonio Callado), e *Pedreira das Almas* (Jorge Andrade), se interligam, principalmente, pelo apego ao passado e à preservação da memória no presente, o que torna as famílias resistentes ao progresso e à modernização. Essa resistência se faz presente nos personagens através do enfrentamento que travam contra seus inimigos em defesa de seus costumes, suas tradições e dos símbolos de memória arraigados na cidade onde vivem.

João Ramalho, protagonista de *A Cidade Assassinada*, se apega à cidade de Santo André da Borda do Campo e ao pelourinho, como seu maior símbolo de memória. Para tanto, reage contra a ideia de transferência desses símbolos para a recém – fundada São Paulo. Urbana e os filhos Mariana e Martiniano, personagens de *Pedreira das Almas* para proteger a memória de seus antepassados, na cidade de Pedreira das Almas, recusam a ideia de partirem para o planalto, onde, segundo Gabriel, há excelentes oportunidades de trabalho e terras férteis para o cultivo de café. Isso porque, segundo o próprio Gabriel, a cidade onde estão atualmente é uma cidade morta e que serve apenas aos mortos.

Outra semelhança que nos chama a atenção entre as dramaturgias é que tanto em *A Cidade Assassinada* como em *Pedreira das Almas*, os protagonistas João Ramalho, personagem da primeira peça e Urbana da segunda, se entregam de tal forma à luta em defesa de suas memórias, que morrem antes de verem suas cidades livres das forças do Estado.

2.3 *A Cidade Assassinada* e Santo André da Borda do Campo – uma criação do lendário João Ramalho

A Cidade Assassinada do dramaturgo Antonio Callado é uma peça escrita em três atos, na década de 1950, publicada pela editora José Olympio e encenada pela primeira vez em 1954, com cenários de Henry Cole, sob a direção de Ribeiro Fortes, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com montagem da Companhia Dramática Nacional – (CDN). Observa-se que o texto traz um panorama de fundo histórico, cujo ano é o de 1560, e sua encenação se dá por ocasião das comemorações que homenageiam o IV Centenário da Cidade de São Paulo. A visão geral que se tem é a de um Brasil - colônia, isto é, que se mantinha sob os domínios de Portugal. Nesse período, a concentração total de poderes nas mãos dos reis, características do absolutismo, foi implantada na colônia, no caso, o Brasil, cuja finalidade era garantir que os produtos coloniais, bem como os impostos cobrados sobre eles, chegassem às mãos de seu “dono” absoluto, o rei de Portugal.

A peça tem como protagonista, de um lado, o “poderoso” João Ramalho, fundador da cidade de Santo André da Borda do Campo¹⁸, e, de outro, as forças do Estado representadas pelo senhor governador geral, que deseja transferir para São Paulo os feitos de João Ramalho, o pelourinho. Integram a peça personagens como Rosa Bernarda, que é filha e ao mesmo tempo amante do pai, descrita por ele como linda mameluca de cabelos negros e lisos, olhos grandes, trigueira e rosada. Além de Rosa Bernarda, há ainda Diogo Soeiro, apresentado como forasteiro português, por quem mais tarde Rosa Bernarda irá se encantar. Fazem parte da peça também os personagens Mestre Antonio Rodrigues, Padre Paiva, 1º Emissário ou Visconde de Val de Cruzes e 2º Emissário ou Lopo de Guinhães. Existem ainda aqueles personagens considerados participantes de cenas breves, que são Anchieta, quatro “atores” índios, dois prisioneiros, Carcereiro e figurantes.

Em *A Cidade Assassinada*, o protagonista João Ramalho, fundador de Santo André da Borda do Campo e líder dos habitantes da cidade, vivia às margens das leis e da moral tanto de Portugal, quanto da Igreja Católica. Com tais atitudes, faz de sua criação numa “cidade –estado”, onde reina absoluto. Vivendo maritalmente com uma de suas filhas, a “bela” Rosa Bernarda, João Ramalho tinha filhos com diferentes índias. Ao mesmo tempo em que mostrava resistente em relação aos índios, era capaz de com eles se associar, chegando a ter com uma das índias a filha, Rosa Bernarda. Desbravou matas e

¹⁸ Cidade que existiu entre 1553 e 1560 na região do atual ABC paulista, que em nada tem a ver com a atual Santo André, fundada no século XIX.

fundou cidades, dentre elas, a de Santo André da Borda do Campo, pela qual lutou até exaurir-se.

Muito se têm especulado acerca da real existência de João Ramalho, por isso, algumas informações que nos ajudarão a esclarecer a origem desse emblemático homem histórico que deu origem ao personagem que recebe o mesmo nome na ficção de Antonio Callado.

Sobre a chegada de João Ramalho a essa terra, Taunay (1953), em textos publicados acerca dos primeiros portugueses que habitaram o litoral do Brasil, relata os nomes de Gonçalo da Costa, Antonio Rodrigues, João Ramalho, Mestre Cosme e alguns outros anônimos náufragos, que passavam pela costa brasileira. A informação que se tem é que João Ramalho, afrontando as serras e as matas, trilhou o caminho dos índios, e a eles se juntou para vencer o campo que estava à sua vista. Foi patriarca da geração mameluca onde iniciou o domínio do sertão. Alguns pesquisadores ponderam em precisar uma data, embora haja divergências em relação à exatidão, há registros dos que acreditam que João Ramalho tenha ancorado por essas terras entre 1530 e 1540.

A esse respeito escreve Taunay (1953),

[...] antes de os Portugueses virem povoar o Brasil viera primeiro João Ramalho, que em Portugal havia sido Escudeiro da Senhora Rainha, que por delictos que na Corte fizera o mandaram lançar nesta costa onde hoje he vila de Santos. (TAUNAY, 1953, p. 71).

Há indícios de que João Ramalho tenha chegado ao Brasil, vindo de Coimbra-Portugal, antes mesmo da descoberta oficial do país. Da índia Isabel (que ele chama de criada) e com quem viveu mais de quarenta anos, teve filhos e filhas, aos quais deu nomes de André Ramalho, Joana Ramalho, Margarida Ramalho, Victorio Ramalho, Antonio de Macedo, Marcos Ramalho, Jordão Ramalho e Antonia Quaresma. João Ramalho tinha filhos casados e solteiros, e com a ajuda da prole pretendia povoar a capitania, onde faria muitos serviços. Tido como um dos moradores mais antigos do local, sabia, como poucos, aproveitar com os índios e povoadores o que de melhor a terra lhe oferecia.

João Ramalho e seus filhos fundaram a vila de Santo André, e, com tal feito, adquiriu certa antipatia em relação aos jesuítas. Acreditava que estes tiravam dele os índios e com isso, mais tarde, estabeleceriam a povoação de Piratininga em oposição ao aumento da vila de Santo André por ele fundada, a qual depois de Mem de Sá iria incorporar-se a São Paulo. A vila de Santo André situava-se no sítio, onde se encontra a Fazenda de São Bernardo, afastada da Borda do Campo. Entre as várias ocupações de João Ramalho, há

registros de que foi cavaleiro, guarda-mor do campo e alcaide-mor. No entanto, não se sabe quem lhe conferiu todas essas honras, se El Rei ou o Donatário. Outra informação que se tem é que de João Ramalho decorre os antigos Ferreiras do Rio de Janeiro e os descendentes de Cristóvam Monteiro, assim como famílias das capitanias de São Paulo, Minas Gerais, Goyases, Cuiabá e o Sertão da Bahia.

De acordo com os registros de Taunay (1953), João Ramalho, com a concorrência de alguns europeus da então vila de São Vicente, fundou um novo povoado de serra, acima da saída do mato chamado Borda do Campo, com vocação de Santo André. Sobre Santo André, Pedro Taques de Almeida ou simplesmente Pedro Taques¹⁹ explica que, nesta colônia, seus fundadores suportaram repetidos encontros da fúria dos bárbaros índios Tamoios que habitavam as margens do rio Paraíba. O que se sabe é que João Ramalho defende sua criação, a cidade de Santo André da Borda do Campo, das “garras” da Igreja e do Estado, sendo que o período exato de sua chegada ao Brasil, continua para muitos, uma incógnita.

Com a finalidade de se protegerem dos insultos, os portugueses fortificaram a povoação de Santo André com uma trincheira, no interior da qual construíram baluartes, e ali montaram artilharia cuja obra teria sido custeada pelo então João Ramalho, que se tornou mais tarde alcaide-mor e guarda-mor do campo deste povoado. Havia ainda na vila ramalhense uma palhoça destinada às reuniões da nova municipalidade. Na praça principal, erguia-se o pelourinho, que dava *status* de valor à cidade onde ele é instalado, e indispensável símbolo municipal muito comum nas instituições ibéricas. Ainda sobre o andreense João Ramalho, o jesuíta Serafim Leite relata que há indícios de que ele seria natural de Vouzela, e casado quando chegou ao Brasil. Juntou-se com várias mulheres, entre as quais, a filha do chefe indígena Tibiriçá, a quem em seu testamento chama Isabel. João Ramalho era casado, mas fascinado com tudo que viu por aqui, inclusive as índias, não resistiu a tentação de possuir várias esposas. Nesse sentido, Taunay (1953) escreve que,

O que fizera chegando ao Brasil em plena virilidade, foi aceitar uma situação imoral sem dúvida, mas quase inevitável, haja vista as circunstâncias reais em que se viu, isto é, no ambiente de uma natureza selvagem, ardente, um convite à poligamia. (TAUNAY, 1953, p. 127).

A influência de João Ramalho na capitania de São Vicente, principalmente no planalto, era incontestada, porém, sua situação familiar considerada irregular fez com que

¹⁹ Chefe do partido dos Pires contra o partido dos Camargos na guerra que perturbou São Paulo na metade do século XVI.

fosse amaldiçoado pelo vigário do local. Vale ressaltar que, além de sua relação com muitas mulheres, ele e os filhos tinham um grande serviço de escravaria, o que era inadmissível aos olhos do clérigo. Essas informações dão a dimensão da personalidade de João Ramalho, um homem que mantinha sob controle tudo que estivesse ligado a cidade por ele fundada.

Retomando nossas discussões sobre a dramaturgia de Antonio Callado, percebemos que através dos diálogos estabelecidos entre os personagens da peça *A Cidade Assassinada*, os jesuítas e o governador Mem de Sá, diante da suposta fragilidade de Santo André da Borda do Campo, tramam um ataque contra os índios. Com tal ação, acreditam que irão conseguir a transferência da população, o pelourinho (símbolo de poder, justiça e memória) e os fóruns da cidade criada por João Ramalho para a recém-fundada São Paulo. Esses acontecimentos provocam resistência e fúria em João Ramalho, que luta para impedir que ocorra a transferência. Em se tratando da chegada de João Ramalho ao Brasil, observa-se que mesmo de posse dessas informações, há dificuldades em precisar a data de seu aparecimento a essas terras.

Na condição de Alcaide-mor da cidade, João Ramalho odeia o jesuíta padre Paiva, por este se valer de seu *status* de líder religioso para tentar, a todo preço, transferir para São Paulo o título de cidade e o pelourinho de Santo André da Borda do Campo. Para essa tarefa, Padre Paiva conta com a ajuda de Rosa Bernarda, a quem solicita licença para encenar na casa de João Ramalho o Auto de Anchieta com os índios, na tentativa de sensibilizá-lo e assim, conseguir a tão almejada transferência da cidade e o Pelourinho para São Paulo.

Rosa Bernarda, que até então desconhecia outro homem que não seu próprio pai, sente-se atraída pelo hóspede Diogo Soeiro que se apresentou como um náufrago na região, com quem experimenta uma grande paixão. Com o passar do tempo, ao descobrir que ele é, na verdade, um traidor, pois está ali como espião que serve ao governador, a moça perdidamente apaixonada terá que decidir entre delatar ou não o amado Diogo Soeiro ao pai e ex-marido. Resolve fugir com o noivo, mas logo se arrepende e volta para junto de seu pai e tenta convencê-lo de que deve aceitar a transferência de Santo André para São Paulo. João Ramalho, apesar de já velho e decadente, se diz feliz com o retorno da filha-esposa. Para sua surpresa, Rosa Bernarda diz não querer mais para si aquela vida de antes, isto é, continuar pertencendo ao pai, sendo sua mulher. Acrescenta que a partir de então ela pertence ao náufrago Diogo Soeiro.

No que diz respeito às imagens da repetição do sermão e do Auto de Anchieta, percebidas por João Ramalho ao final da peça, Marcos Martinelli (2006) aponta que a morte do personagem pode ser entendida, nesse sentido, como uma justificativa para as tentativas de transferência de Santo André da Borda do Campo e do Pelourinho. Assim,

Anchieta, por meio de um sermão, fez entender ao povo de Santo André, revoltado com a morte de seu chefe, que a morte e a derrota do tipo de cidades de bandeirantes como Santo André, às margens da lei e da moral católica, era o cumprimento de um destino escrito por Deus, pois o papel de João Ramalho e dos bandeirantes andreenses como instrumentos de Deus, de Portugal e de uma nova civilização que estava para ser criada no Brasil, havia terminado. (MARTINELLI, 2006, p.106).

João Ramalho, triste e sentado nos degraus do pelourinho, cabeça curva, numa espécie de delírio, ouve cantos e vozes que lembram o Auto de Anchieta, encenado no primeiro ato da peça. Rosa Bernarda chama pelo pai, mas este não lhe ouve mais, porque está morto. O corpo de João Ramalho é levado em procissão rumo a São Paulo, e lá sobre seu túmulo será fincado o pelourinho em sua homenagem.

O protagonista João Ramalho se apresenta como uma referência na vila. Teria chegado ao Brasil antes mesmo da descoberta oficial do país, e fixou residência, ao que tudo indica, na região de São Vicente. Segundo consta, chegou aqui como um naufrago ou degredado, um sobrevivente entre os índios, embora se apresente já bem velho, não aparenta a idade que tem. Pioneiro, desbravou matas e plantou várias cidades, entre elas, Santo André da Borda do Campo. Na condição de criador da vila, mantinha sob controle todas as decisões, como por exemplo, a de ordenar que se fechassem as portas da cidade para evitar que as pessoas fugissem para São Paulo. Das muitas índias com quem se relacionou, destaque para Bartira, uma das mulheres com quem João Ramalho teve a filha Rosa Bernarda, e que mais tarde se tornaria sua grande paixão. Fato que se confirma na expressão que se segue.

JOÃO RAMALHO: (*entre sardônico e evocativo*) – Tibiriçá... Um dos meus primeiros “sogros” neste Brasil... Pai de Bartira, da mãe de minha Rosa Bernarda e de tantos outros filhos e filhas espalhados por aí, já pais e até avós... A traição Caiubi é difícil de tolerar, mas a de Tibiriçá é quase como uma punhalada em família. (CALLADO, 2004, p. 32).

Na peça *A Cidade Assassina*, as manifestações de memória, assim como de preservação das tradições, são perceptíveis a partir da insistência do protagonista João Ramalho em permanecer na cidade por ele fundada. Diante da possibilidade de perder sua criação, preparou-se para entrar em conflito com Portugal, ao ficar sabendo que o Rei

mandou elevar São Paulo de Piratininga, e não Santo André, à categoria de Vila, atribuindo-lhe, o poder de justiça na região.

Defensor de Santo André da Borda do Campo, João Ramalho era considerado líder dos habitantes da daquele lugar, se mantendo às margens das leis e da moral de Portugal e da Igreja Católica. Os jesuítas padre Anchieta e padre Paiva, representantes da Igreja e do Estado português, terão como missão trazer João Ramalho novamente aos reinos de Deus e de Portugal. É Rosa Bernarda quem irá intermediar a negociação para que seu pai receba os emissários em sua casa. Após muita insistência por parte da filha Rosa Bernarda e de mestre Antônio Rodrigues, João Ramalho decide, sob fúria, receber os emissários do governo que trazem consigo a ordem de desocupação da vila. A retirada das pessoas da cidade terá como consequência a mudança do título de Vila e o pelourinho da cidade para a recém - fundada São Paulo.

JOÃO RAMALHO: (*resmungando*) – Sacrilégio ou não sacrilégio, da próxima vez que me falarem em mudar esta vila para São Paulo eu espeto um desses padres numa flecha como se espetasse um carneiro, e quando estiver bem tostado passo-o aos goianases para um banquete. (CALLADO, 2004, 18-19).

João Ramalho ao 1º emissário:

JOÃO RAMALHO: Pois continuarei chamando os andreenses à guerra, e guerra haverá contra todos os que me quiserem arrebatar a Santo André seu foro de vila. Haverá guerra a todos os que não sabem quanto custa plantar na floresta a semente de uma cidade. [...] (*Irado*) Agora eu sei quanto custa arar a terra para plantar uma cidade – ará-la com pólvora, com chumbo, regá-la com sangue de branco e sangue de índio, sangue de flecha e sangue de bala, sangue de amor e sangue de nascimento. (CALLADO, 2004, p. 77-78).

João Ramalho, em diálogo com os emissários do governo revela toda sua indignação por ter que abandonar a vila de Santo André da Borda do Campo:

JOÃO RAMALHO: E com autorização de quem? (*batendo com o punho na mesa*) Não quero esses roupetas de São Paulo debaixo do meu teto.

ANTÔNIO RODRIGUES: E tudo que fazem agora, João Ramalho, é com a mesma idéia: Santo André da Borda do Campo deve passar seu título de vila a São Paulo e mudar para lá seu pelourinho. (CALLADO, 2004, p. 16-17).

O apego à cidade e às pessoas que ali residem se presentifica ainda nos diálogos entre Padre Paiva e João Ramalho. Veja-se:

JOÃO RAMALHO: (*metendo-lhe a pistola no peito*) – Vai.

PADRE PAIVA: (*abaixando a cabeça, que meneia*) – Adeus João Ramalho. (CALLADO, 2004, p. 27-28).

As imagens de memória presentes em João Ramalho nos remetem ao que é caracterizado por Hobsbawn (1997) como tradição, isto é, um retorno ao passado. De fato, a tradição e a preservação dos valores na peça *A Cidade Assassinada* surge como um contraste entre as constantes mudanças e inovações do mundo moderno. Além do aspecto da tradição, de preservação das crenças, o personagem traz consigo importantes relatos de memória e cultura, bem como a luta pela manutenção da tradição e da memória de seu povo. O rompimento com esses valores e costumes pode ser observado em *A Cidade Assassinada*, quando Rosa Bernarda dialoga com o 1º Emissário do Governador, sobre a transferência do pelourinho, símbolo de Santo André da Borda do Campo, para São Paulo. Como segue:

JOÃO RAMALHO: [...] Diz a quem te mandou me insultar que aqui não ponha os pés. Santo André da Borda do Campo há de viver muito mais do que todos nós – e muitíssimo mais do que esse sacristão temerário, fabricante de autos, se daqui se aproximar. (*larga padre Paiva*) Vai! (CALLADO, 2004, p. 25).

Os emissários do governador geral recebem a missão de entregar ao temeroso João Ramalho, a ordem de que todos os moradores devem sair da vila com destino a São Paulo. Sob o pretexto de que cidade ficará desabitada, o governador ordena ainda que o pelourinho, símbolo de memória e de poder da vila, seja arrancado e transferido junto com os moradores para São Paulo.

1º EMISSÁRIO: É exatamente por isto, senhor alcaide-mor, que o governador geral, cumprindo ordens da rainha dona Catarina, quer que tenhamos neste planalto um pelourinho que se fixe para sempre na terra. (CALLADO, 2004, p. 80-81).

[...]

ROSA BERNARDA: (*voz trêmula*) – E por isto nosso esforço de andreenses deve ser perdido. Por isto devemos carregar nossas casas para São Paulo, como um bando de ciganos... (*Diogo faz um imperceptível gesto de quem vai dizer algo a Rosa, mas detém a tempo*) Por isto todas as bravuras e dores simbolizadas no pelourinho que recebemos por nosso mérito ficam anuladas? Que é que nós temos a ver com o futuro, com o planalto, com o que ainda não aconteceu? (CALLADO, 2004, p. 81).

[...]

JOÃO RAMALHO: [...] Em Santo André o sol todo o dia se levanta e se deita à vista da gente. É um sol íntimo meu. (CALLADO, 2004, p. 85-86).

O pedido do governador geral para que o pelourinho seja transferido para São Paulo, e lá se firme, sugere que na vila onde foi erguido não tem significado algum. Só terá valor como monumento, se transferido e fincado em São Paulo. Na concepção do governador, os moradores da vila não precisam do símbolo que construíram, por isso, sua tentativa em arrancá-lo da cidade. Mas é em Santo André da Borda do Campo que segundo João Ramalho, o pelourinho tem significado, como se vê nas declarações que se seguem:

JOÃO RAMALHO: [...] Quando se finca o pelourinho diante de uma câmara, da cadeia, da igreja, o que se mete no chão não é um padrão de pedra com as armas de El-Rei, como esses que marcam a posse de uma praia deserta ou de uma montanha virgem. O pelourinho é uma pedra viva, onde se petrificaram os gritos da guerra e os berros do parto, os uivos de agonia e os uivos de amor que encheram noites sempre perigosas, povoadas de índio e fera. (CALLADO, 2004, p. 78-79)

Nessas palavras João Ramalho expressa que o significado do pelourinho transcende um monumento de concreto construído simplesmente como forma de demarcar geograficamente um espaço. O pelourinho fincado na vila traz entre outros sentimentos o de perda do poder, uma vez que o personagem transformara sua cidade em uma “cidade estado” por isso o desejo do governo em destruí-la. Essas atitudes de João Ramalho estão em conformidade com Arantes (2008), quando destaca que “o presente e o passado encontram-se impregnados de agora, grudados nos monumentos, nas pessoas e em suas memórias. As dores do passado estão grudadas nas coisas e nas pessoas presentes” (ARANTES, 2008, p. 39).

Permanecer onde está é algo predominante na fala de João Ramalho, que vê nessa atitude uma forma de preservação da memória. Para ele, é como se lugar e cultura estivessem conectados. Sentado nos degraus aos pés do pelourinho o personagem imaginando vozes e já sem forças, cabeça curva, implora a filha Rosa Bernarda que volte para seus braços. Numa espécie de delírio, ouve vozes que julga ser a repetição do auto de Anchieta representado no início da peça. Um silêncio paira no ar. João Ramalho deixa a cabeça cair bruscamente sobre o peito. Está morto. Ironia ou não, Padre Anchieta é quem irá cuidar dos rituais fúnebres de seu corpo.

Veja-se:

ANCHIETA: [...] Este pelourinho, por ordem de Sua Majestade e por comando do governador geral, deve ser transportado para São Paulo – mas em São Paulo ele se fincará sobre o túmulo cristão de João Ramalho, lobo de Deus, fera do Senhor. [...] Levemos em nossos ombros, pelas trilhas que sua bota terrível abriu como lanhos na terra do planalto, o corpo de João Ramalho. (CALLADO, 2004, p. 184-185).

Após a morte de João Ramalho, conforme exigências do governo, o pelourinho finalmente será transferido para São Paulo, uma vez que não há mais quem defenda a permanência do monumento em Santo André da Borda do Campo. Em São Paulo, sobre o túmulo de João Ramalho será fincado o pelourinho em sua homenagem, uma celebração à memória daquele que tanto defendeu Santo André da Borda do Campo. Se por um lado as honrarias da igreja e do Estado prestadas a João Ramalho após sua morte simbolizam homenagens, por outro, tais atitudes podem ser interpretadas como uma traição, um desrespeito para com a memória daquele que tanto protegeu sua cidade, a tal ponto, que a última coisa que ele queria ver era que o título de cidade e seus símbolos de memória sendo transferidos para São Paulo, muito menos que lá seu corpo fosse fincado para sempre. Contrariando seus desejos, tem o corpo transformado em troféu de guerra ao ser enterrado em São Paulo, o que esgota a possibilidade de sobrevivência de Santo André da Borda do Campo.

O que se vê em *A Cidade Assassinada* de Antonio Callado dialoga em alguns momentos com *Pedreira das Almas* do dramaturgo Jorge Andrade. Nesse entrelaçamento, o que mais chama a atenção é a resistência e o temor dos personagens protagonistas em abandonar sua cidade, perder a identidade e a memória de seus antepassados. Dando sequências às reflexões sobre memória nas dramaturgias em questão, o próximo tópico será dedicado aos conflitos e enfrentamentos da personagem Urbana, cuja filha Mariana, ligada ao noivo Gabriel, entra em conflito com a própria mãe, quando tem que decidir se permanece em Pedreira das Almas ou se segue com o noivo, que sonha em levar os habitantes da cidade às férteis terras paulistas em busca de progresso. Assim como João Ramalho, Urbana não se intimida diante da própria família, o Estado e a Igreja, em defesa da preservação da memória de seu povo.

2.4 De recordação em recordação, a consolidação da memória em *Urbana de Pedreira das Almas*

*Pedreira das Almas*²⁰ é uma peça estruturada em dois atos, que vem a público na década de 1950, escrita pelo dramaturgo Jorge Andrade, tendo sua estreia em 1958, em celebração ao 10º (décimo) aniversário do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). As cenas são ambientadas na cidade que leva o mesmo nome da peça, cuja inspiração é a cidade de São Tomé das Letras, localizada no interior de Minas Gerais. Apresenta como pano de fundo a revolta dos liberais de 1842, e retrata o período do esgotamento da exploração aurífera naquele Estado. Os atos da peça têm como universo²¹ o adro da Igreja, símbolo da cidade de Pedreira das Almas, situada no interior de Minas Gerais.

Quanto ao seu desdobramento, esse se dá em um espaço aberto, envolvendo o conjunto de todos os personagens em torno de um interesse comum, isto é, o da coletividade: trata-se de conseguir emigrar as pessoas daquele lugar, onde o ouro se esgotara, deixando a terra imprópria para a agricultura. Narra-se, na peça, que Urbana, personagem protagonista, se empenha com todas as forças para não permitir que as pessoas de sua cidade sejam transferidas para as férteis terras paulistas. Fazem parte da família dessa matriarca os filhos Mariana e Martiniano. Os demais personagens da peça são Gabriel que é primo e noivo de Mariana, Padre Gonçalo, pároco de Pedreira das Almas e Vasconcelos, delegado de polícia. Compõem a peça ainda o sargento, as mulheres: Clara, Graciana, Elisaura, Genoveva, o povo de Pedreira das Almas, soldados e escravos.

A partir do conflito que se instaura na cidade, Urbana, a matriarca, com total dedicação aos mortos e ao passado, se declara contrária às ideias da filha Mariana, de abandonar a cidade e seus antepassados, e seguir na companhia do noivo Gabriel para as promissoras terras paulistas. Na concepção de Urbana, não se pode cortar o passado, pois ele a acompanha onde quer que vá. Por isso, a resistência em deixar a cidade e seus mortos ali sepultados, alegando que resistirá em Pedreira das Almas juntamente com sua família.

Ameaçados pela possibilidade de destruição da cidade, os moradores se vêem diante de um impasse. Terão que decidir se irão juntar-se a Gabriel, rumo ao planalto, em busca de esperança, riqueza e prosperidade, ou se permanecem na cidade ao lado de Urbana e enfrentam a fúria do delegado de polícia e dos soldados que tentarão expulsá-los

²⁰ Sempre que surgir no texto escrito em itálico, é uma referência ao título da obra, que não por acaso, nomeia a imaginária cidade de Pedreira das Almas.

²¹ De acordo com Neves (1987), universo é o ambiente ou cenário onde se desenrola a ação dramática.

da cidade, caso não revelem o paradeiro de Gabriel. Sem hesitar, Urbana abraça a causa em favor da memória daqueles que habitam e/ou habitaram a cidade de Pedreira das Almas.

Para Urbana, os que partirem, o fazem por falta de amor à cidade. Mariana é impedida pela mãe de ir com o noivo Gabriel rumo ao planalto. Nesse dilema entre o partir e o ficar, Martiniano, seu irmão, é assassinado e não há mais espaço no cemitério para sepultá-lo. O corpo de Martiniano fica na Igreja onde sua mãe Urbana chora a morte do filho por vários dias. Enquanto isso, Mariana é acusada pela polícia de esconder seu noivo Gabriel, que é visto como desordeiro por ser um revolucionário e por estar sendo procurado, havendo contra ele uma ordem de prisão.

O desfecho da peça indica que Gabriel segue em busca de seu sonho rumo ao planalto junto de seu povo. Mariana decide que não irá abandonar seus mortos e suas lembranças, por isso, não partirá na companhia do noivo. Gabriel e Mariana parecem condenados a viverem sempre sós. Mariana continua na cidade de Pedreira das Almas, onde, segundo Gabriel só há mortos. Este, por sua vez, parte para onde há vivos, que já não representam a mesma coisa sem sua amada Mariana.

Impossível pensar a peça sem a devida atenção que a personagem Urbana merece, haja vista tratar-se de uma mulher de forte personalidade, marcada pelos enfrentamentos contra aqueles que a todo preço tentam transferir seu povo para outras terras. Sobre a força e liderança de Urbana, mulher que luta pela preservação da memória e que revisita o passado, para dessa forma manter viva a identidade de seu povo, Catarina Sant'Anna (1997), lembra que:

[...] estava prevista a adaptação da peça para a televisão. Há notícia, porém, de que teria sido proibida pela Globo em 1975, por mostrar que a mulher é capaz de modificar os padrões vigentes em uma sociedade. (SANT'ANNA, 1997, p. 47).

A determinação e a autoridade com que Urbana defende seus antepassados, e suas memórias impregnadas naquela cidade traz uma reviravolta na vida das pessoas que ali habitam. Vale lembrar que os confrontos têm início no âmbito familiar, isto é, entre mãe e filha, pois a personagem Urbana terá de enfrentar a insistência de Mariana em convencê-la de que Gabriel, seu noivo, está certo quando decide que todos devem mudar para o planalto. A recusa de Urbana em deixar a cidade de Pedreira das Almas representa a honradez, o apego à terra, à preservação dos costumes e da memória, mesmo daqueles que se foram, no caso, os mortos. Para Urbana, romper com o passado seria o mesmo que estar condenada à morte, viver para sempre num vazio, desprovido de memória.

Os esforços de Urbana contra um grupo ameaçador mostram sua decisão em não abandonar as terras onde mora, bem como a escolha em resguardar a memória de seu povo. Isso leva a crer que a mudança para as novas terras do planalto a deixaria insegura, sem vínculo com o passado, impedida de (re) inventar sua própria história. O sofrimento da personagem se dá inicialmente pela perda de seu espaço, suas raízes fincadas em Pedreira das Almas. Em seguida, vem a dor pela morte do filho assassinado no confronto com as forças representantes do Estado. Essa situação de conflito entre a família de Urbana e as forças do Estado serve como força motivadora para que continue na cidade.

Para a personagem, é como se lugar e cultura estivessem intrinsecamente conectados, já que o respeito que tem pelas tradições locais é algo predominante em suas falas e esses sentimentos são entendidos como forma de proteger a memória. Para Urbana, abandonar essa condição e desvincular-se de seu povo é o mesmo que compactuar com tudo que está acontecendo. Seu compromisso com o lembrar lhe confere um caráter especial em relação ao passado, o que leva a crer que suas experiências de mulher compromissada com os ideais de seu povo contribuíram para que, diante do conflito, assumisse responsabilidades determinantes.

A aspereza com que trata a filha Mariana, quando o assunto é o casamento com Gabriel, reflete a rejeição que sente pelo pretenso genro, o que justifica a luta contra sua partida ao lado noivo. Como a seguir:

MARIANA: Mamãe! Gabriel vai partir.

URBANA: Não me interessa Mariana, o que Gabriel faça.

MARIANA: Peço permissão para me casar e acompanhar meu marido.

URBANA: Este casamento não é mais de minha vontade. [...] Em todo caso, não impeço, desde que ele prometa, sob juramento, não sair de Pedreira das Almas.

[...]

URBANA: Se Gabriel gosta de ti, deve se casar e ficar em Pedreira.
(ANDRADE, 1986, p. 84).

O embate entre mãe, filha, Gabriel, e os representantes do Estado representa a resistência dos moradores em relação à mudança, o que, de alguma forma, tende a destruir o passado, a memória do lugar onde moram. A ligação com tudo que há na fictícia Pedreira das Almas impediu que Urbana partisse com os filhos em busca de “prosperidade.” Mariana, sua filha, que inicialmente acreditava na urgência da partida para outras terras, tem diante de si um drama, terá que decidir entre as ideias da mãe e as do noivo Gabriel. Nesse processo de proteção à memória, Urbana, símbolo da tradição consolidada, expressa

seu apego ao passado e aos mortos ali sepultados. Quanto à sua filha Mariana, ocorre que diante de um passado que poderia ser esquecido, opta por preservá-lo a partir do momento que decide permanecer em Pedreira das Almas e defender o direito de reverenciar seus antepassados, realizando assim, o desejo de sua mãe.

Vale lembrar que Urbana se destaca no texto exatamente por ter participado do surgimento da cidade, e por isso não aceita sua decadência. É essa matriarca quem lidera e ordena os fatos, arrisca impedir qualquer tipo de tentativa de mudança dos moradores para o planalto. As imagens de memória emergem na personagem, quando, juntamente com a família se recusa a romper com Pedreira das Almas. Indignada se revolta contra o apagamento da memória de seu povo.

URBANA: Poderão viver... mas não à custa da destruição de Pedreira.
Que a minha maldição caia sobre os impiedosos que o fizeram.

GONÇALO: Urbana! Sua decisão é pecaminosa.

URBANA: Se for pecado honrar e amar os antepassados, a cidade e os feitos de meus pais... não poderei viver a não ser em pecado!

[...]

URBANA: Não há castigo maior que a morte de minha cidade.

[...]

URBANA: Os exemplos, as recordações dos que viveram em Pedreira nem a todos conseguem causar respeito. (ANDRADE, 1986, p. 85-86).

A partir dos acontecimentos que cercam Urbana, percebemos que a memória é concebida como produto social de um sistema posto sobre determinadas características ou fatos sociais, espaciais e temporais, composta por grupos de pessoas que nas suas relações compartilham ou assimilam informações, e com isso constituem memórias. A memória coletiva fornece dados para a constituição das memórias individuais. Sendo assim, a memória estaria contida na sociedade que a (re) constrói. Na concepção de Halbwachs (2006), a memória individual não deixa de ser uma perspectiva da memória coletiva, ou seja, passa a ser também um instrumento e um objeto de poder. Coadunam-se a essas reflexões Le Goff (1992), quando escreve que

A memória coletiva faz parte das grandes questões das sociedades desenvolvidas e das sociedades em vias de desenvolvimento, das classes dominantes e das dominadas, lutando todas pelo poder ou pela vida, pela sobrevivência e pela promoção. (LE GOFF, 1992, p. 475).

Urbana, através de suas lembranças que, inicialmente, surgem como individuais e do apego ao passado, traz à tona questões sociais relevantes, como a discussão sobre reformas na Igreja e a construção do cemitério da cidade em respeito aos mortos. O diálogo que estabelece com padre Gonçalo no interior da Igreja marca seu envolvimento e presença em questões sociais, como a seguir:

URBANA: Não perguntei nada, Padre Gonçalo. O que o senhor queria dizer sobre o forro do altar-mor?

GONÇALO: Há uma goteira. Precisa ser reparada antes que venham as chuvas.

URBANA: Devemos começar a construção do cemitério, também. Com as chuvas a subida da montanha é quase impraticável. Os cargueiros trazem a terra do vale até onde puderem subir; depois carregamos com balaio. Mandaremos tirar as pedras nas galerias. Assim fez meu pai.

[...]

URBANA: [...] Aí nasceu o poderio de Pedreira. Essas pedras lembram feitos de bandeirantes que foram exemplos, Padre Gonçalo.

GONÇALO: (*Caminha, examina o adro*) Tudo aqui lembra exemplos que passaram.

URBANA: (*Com profundo respeito*) Foi nesta gruta que meu pai teve, pela primeira vez, a visão de sua cidade. (ANDRADE, 1986, p. 81).

A personagem recorre às lembranças da família, nesse caso, os feitos de seu pai e dos bandeirantes para justificar as reformas na igreja e a construção de um novo cemitério que comporte os mortos da cidade. Com isso, sua memória, até então individual, representada por realidades passadas, adquire no presente uma dimensão social e coletiva, revestida de valores e significados. Em relação à memória de lugares, Yates (2007), em *A Arte da Memória* atenta para dois tipos de memórias, a natural e a artificial. O autor escreve que

Há dois tipos de memória, contínua, uma natural e outra artificial. A natural é aquela inserida em nossas mentes, que nasce ao mesmo tempo que o pensamento. A memória artificial é aquela reforçada e consolidada pelo treinamento (YATES, 2007, p.21).

Enquanto isso, a memória artificial, ao contrário, além de reforçada e consolidada, exige do indivíduo treinamento, e se manifesta a partir de locais e imagens, como casa, espaço entre colunas, um canto etc.

Cabe ressaltar que a partir da distinção de memória proposta por Yates (2007), pode-se inferir que a memória natural estaria relacionada àquela em que o indivíduo não necessita sua invocação, haja vista a espontaneidade com que surge, uma memória livre de

influências. Essa memória estaria, portanto, ligada à memória involuntária e/ou afetiva, a qual se refere Marcel Proust, de que “[...] se o fenômeno da memória involuntária tem por efeito restituir monumentos perdidos, também restitui lugares perdidos.” (PROUST, *apud* POULET, 1992, p. 62). Seria uma memória voluntária, aquela que necessita de incentivos e/ou motivações para que aconteça e permaneça. Necessita, portanto, ser evocada. Uma lembrança-hábito, conquistada pelo esforço, memória essa que depende da vontade do indivíduo.

No caso de Urbana, pode-se inferir que a personagem oscila entre os dois tipos de memória. Ora se apresenta em situação de memória natural, involuntária, com um sentimento de saudade, sobretudo, quando recorda o pai e seus antepassados que estão sepultados em Pedreira das Almas. Ora, nota-se na personagem sinais de memória artificial, cujo espaço de lembranças é o interior da Igreja, diante das pedras da gruta, ao lado de Padre Gonçalo. Esse espaço simbólico traz fortes recordações à Urbana, pois foi nele, segundo relata, que seu pai teve pela primeira vez sua visão da cidade.

Disso decorre que a tentativa de Urbana em recuperar o passado através do instante presente, se aproxima das reflexões de Miguel Barrenechea (2008), quando confirma que o instante presente só terá sentido se tomado como uma tentativa de reaver o passado. Sendo assim, “o presente é apenas um percurso que levará o homem do erro recôndito a um amanhã ideal, [...] é puro passar do que já foi ao que virá.” (BARRENECHEA, 2008, p. 53).

Prosseguindo, o autor enfatiza que o homem possui essa necessidade de lembrar seu passado, como seus erros, para no transcurso terrestre, poder então, recordar a pureza das ideias, que lhe permitirá voltar ao mundo essencial. Com base nessas acepções, compreende-se que a personalidade de Urbana lhe confere uma celebração a seus antepassados através da memória criativa²², pois, é só pelo vivenciado no presente que será possível a reconstituição do passado. Em Urbana, percebe-se que é através da dor do presente que se tem uma previsão do futuro, fato que ocorre quando Martiniano fica refém dos soldados e a mãe em desespero tenta protegê-lo, assumindo ser a “cabeça” da revolução em lugar do filho. Para defender seu filho, Urbana não se intimida diante das ameaças das forças que representam o Estado. Veja-se:

²² Aquela que segundo Nietzsche oferece outra ótica, outra perspectiva sobre o eterno retorno, de modo a abrir novas possibilidades de se pensar a memória, e assim viabilizar uma existência criativa. O sujeito nessa memória assume um papel ativo-reflexivo, visando o sentido de propiciar a reconstituição dos rastros de suas vivências.

VASCONCELOS: Tragam o preso!

(Sai um soldado e volta com Martiniano manietado e empurra-o para frente de Vasconcelos. Martiniano mal se mantém de pé; cambaleia como se fosse cair. Urbana olha indignada para Mariana.)

MARIANA: Martiniano!

PADRE GONÇALO: Meu filho! (ANDRADE, 1986, p. 91).

[...]

URBANA: Desde quando...? Mariana! Sabias que Martiniano estava preso?! Responde!

[...]

MARIANA: *(Corta)* Mamãe! Não quis que a senhora ficasse preocupada.

[...]

URBANA: É meu filho.

VASCONCELOS: Por enquanto, meu prisioneiro. A senhora ainda afirma que Pedreira das Almas não é sediciosa?

[...]

URBANA: *(Pausa)* Sou eu. Sou a única responsável. (ANDRADE, 1986, p. 92).

Em meio à discussão sobre quem assumiria ou não a responsabilidade pela desordem instalada na cidade de Pedreira das Almas, Martiniano consegue escapar do poder dos soldados e sai correndo. Urbana, sua mãe, parece perceber que uma tragédia se anuncia.

URBANA: *(Desesperada)* Martiniano! Não, meu filho!

(Ouve-se um tiro: Martiniano tomba. Mariana e Gonçalo correm em direção de Martiniano. O povo espalha-se no largo, aterrorizado.)

VASCONCELOS: *(Furioso)* Quem foi? Quem atirou sem minha ordem?

[...]

URBANA: Fica quieto, meu filho. *(ajoelha-se, meio desorientada)* Isso passa... isso passa...

[...]

MARTINIANO: É preciso abençoar... abençoar, mamãe... *(Agarra-se a Urbana)* As árvores! As árvores!... cheias de... de... As figueiras... as figuei... *(Martiniano tomba)*

URBANA: *(Desesperada, abraça-se a Martiniano)* Meu Deus! Não esta dor!... não esta!

[...]

URBANA: Meu filho. Meu único filho homem! (ANDRADE, 1986, p. 95-96).

Junto com a morte de Martiniano surge uma situação nada agradável, que é não saber que destino dar ao corpo. Como mencionado anteriormente, a cidade de Pedreira das Almas enfrenta um problema social que é a falta de destino para seus mortos, já que no cemitério atual não há mais espaço, e um novo está em fase de construção. Sua filha Mariana fica do lado de fora da igreja debatendo com os soldados, o destino do corpo de Martiniano. Cabe aqui destacar a segurança de Mariana que assim como sua mãe Urbana, não hesita em enfrentar as forças dos mensageiros do Estado.

Não bastasse a dor da mãe Urbana perante a trágica perda do filho, terá ainda que presenciar discussões acerca de onde sepultá-lo. Nesse impasse, é Mariana quem decide que o corpo do irmão deverá ser conduzido ao interior da igreja e que lá permanecerá, até que se resolva o que será feito de Gabriel, que se encontra foragido. A partir desses acontecimentos, só se tem notícias de Urbana através dos diálogos estabelecidos entre padre Gonçalo, Mariana, Mulher, as personagens (Genoveva, Graciana, Clara e Elisaura) e os soldados.

Mesmo com a memória ferida, mais uma vez Urbana mostra coragem e se agarra ao filho morto no interior da igreja. Não suportando o sofrimento do ocorrido silencia-se, para sempre, lá permanecendo ao lado do corpo do filho, como descreve Catarina Sant'Anna:

Urbana, pedra-útero recebe Martiniano morto que decomposto, torna-se semente de liberdade; a própria Urbana, enfim, torna-se ela mesma solo e adubo das “árvores” em luta (o povo de Pedreira). (SANT'ANNA, 1997, p. 141).

Como se vê, na maioria dos diálogos, decisões importantes estão nas mãos de Urbana e da filha Mariana. Entre elas, a de permitir ou não a mudança dos habitantes de Pedreira das Almas para o planalto, a construção do cemitério e o sepultamento ou não de Martiniano. Como segue no diálogo entre Mariana e o delegado Vasconcelos:

VASCONCELOS: Será processada e responderá pelo crime de Gabriel.
 MARIANA: [...] Faça cumprir suas leis, já que não pode fazer os mortos reviverem. Este é o nosso preço, senhor. O meu e o seu. O senhor não terá nunca Gabriel, porque matou Martiniano... e eu... porque deixei Martiniano e minha mãe morrerem! (ANDRADE, 1986, p. 109).

Isso mostra que a história dessas personagens vem à tona como instrumento de reconstrução do passado, uma vez que trazem consigo questões inicialmente relacionadas à memória individual, que com o passar do tempo adquire *status* de memória social e/ou coletiva. Tal memória pode ser definida como um termo que conduz nossa atenção não para o passado, mas para a relação entre passado – presente, que faz parte das grandes questões das sociedades desenvolvidas, e daquelas que se encontram em desenvolvimento, assim como das classes que lutam pelo poder ou pela vida e pela sobrevivência de um determinado grupo. Isso se confirma nas palavras de Santos (2003) quando escreve que, “[...] a memória não é só pensamento, imaginação e construção social; ela é também uma determinada experiência de vida capaz de transformar outras experiências, a partir de resíduos deixados anteriormente.” (SANTOS, 2003, p. 25-26).

Considerando os conceitos de memória propostos pelos já mencionados autores no decorrer do texto, infere-se que a determinação de Urbana se faz presente em momentos decisivos na vida dos moradores de Pedreira das Almas. Em respeito à memória de seus antepassados, enfrenta as forças opositoras do Estado com o propósito de preservar a identidade de seu povo, e assim, através da revisitação ao passado, adquire motivação no presente para lutar contra o esvaziamento da cidade rumo às promissoras terras paulistas.

A coragem com que a personagem assume seu apego a tudo que está relacionado à memória de Pedreira das Almas dialoga com os conceitos de Jaques Le Goff (1992), de que a memória busca salvar e proteger o passado para servir o presente e o futuro. O indivíduo, por sua vez, deve trabalhar para que a memória coletiva, também entendida como social, luta e poder, sirva para a libertação e não para a servidão e/ou submissão dos homens.

O que se nota na peça *Pedreira das Almas* é que tanto Urbana e sua filha Mariana, bem como as demais mulheres que integram a peça (mesmo as menos expressivas) representam a luta pela vida e preservação de suas memórias. Urbana busca, através dessa memória, reaver e resguardar o passado de sua cidade, e na condição de representante do povo, tenta impedir que ocorra a saída física e moral dos habitantes da cidade de Pedreira das Almas. Sua preocupação é com a possibilidade de que outros costumes e tradições se sobreponham aos já existentes. Fato perceptível quando o personagem relembra um de seus momentos de amor e luta em defesa de seus antepassados, e sabiamente expressa que para homens vazios de recordações, não há lugar em parte alguma.

O apego à memória, esse lembrar até então considerado individual, presente em João Ramalho (*A Cidade Assassina*), e Urbana (*Pedreira das Almas*), mas que diante de

um determinado contexto assume proporções coletivas, tem merecido uma atenção especial por parte de alguns teóricos que se dispõem a investigar essa temática e o modo como ela surge em seus vários sentidos. Por isso, o próximo passo será mostrar que a partir da memória presente nas dramaturgias que ora são analisadas, persiste a necessidade de uma revisão teórica específica.

2.5 Significações de memória individual e memória coletiva

A seguir serão apresentadas teorias de autores que trazem relevantes contribuições acerca de memória individual e memória coletiva. Através dessas teorias será possível uma análise mais detalhada das peças *A Cidade Assassinada* e *Pedreira das Almas* dos dramaturgos já mencionados.

A memória, no sentido primitivo da expressão, pode-se dizer que é a presença do passado, uma construção psíquica e intelectual que ocasiona uma representação deste, que nunca é exclusiva do indivíduo, mas de um indivíduo que se encontra inserido numa situação familiar, social e nacional. Por ser considerada um dos temas mais complexos para a compreensão da vida humana, Le Goff (1992) escreve que talvez por isso, conceituá-la seja tão arriscado. Diante dessa complexidade, o autor faz um estudo histórico e quase cronológico do surgimento da memória desde o século XII, que se arrasta até nossos dias. Importante esclarecer que por não ser objetivo principal desse trabalho estudar memória histórica, será feito aqui um recorte das vastas e esclarecedoras informações do autor sobre o assunto.

Desde a antiguidade, mais especificamente na Grécia, os gregos da época fizeram da Memória uma deusa *Mnemosine*, mãe de nove musas que ela propiciou no decurso de nove noites com Zeus. A deusa *Mnemosine* lembrava aos homens a recordação dos heróis e dos seus grandes feitos, representadas pela poesia lírica. Nesse sentido, “[...] o poeta é, pois um homem possuído pela memória, o aedo é um adivinho do passado, como adivinho o é do futuro.” (LE GOFF, 1992, p. 438). Desse modo, o poeta possui o seu lugar entre os “mestres da verdade” e nas origens da poética grega, sendo a poética, um registro vivo que se inscreve na memória como um mármore.

A memória como propriedade de conservar certas informações, remete-nos, em primeiro lugar, a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas. Por se tratar de um estudo abrangente, envolve psicologia, psicofisiologia, neurofisiologia,

biologia e em casos de perturbações da memória, abarca inclusive a psiquiatria. Nesse processo de representação da memória, o autor apresenta um retrospecto que vai desde a Idade Média, período em que a memória tinha um papel importante no mundo social, cultural e escolástico, (e bem entendido), nas formas elementares da historiografia, até o século XX. Segundo consta, já na Idade Média veneravam-se os mais velhos, por entender que eles eram verdadeiros homens-memória, por isso, prestigiosos e úteis. Nesse sentido, Bosi (2001) observa que,

Há um momento em que o homem maduro deixa de ser um membro ativo da sociedade, deixa de ser um propulsor da vida presente do seu grupo: neste momento de velhice social resta-lhe, no entanto, uma função própria: a de lembrar. A de ser a memória da família, do grupo, da instituição, da sociedade. (BOSI, 2001, p. 63).

O velho, por ter vivido muito tempo, possui uma carga maior de experiência, e por isso, está cheio de lembranças que em sua maioria são transmitidas através da oralidade.

Apesar do crescente número de manuscritos escolásticos, a memorização dos cursos magistrais e dos exercícios orais continua a ser o núcleo do trabalho dos estudantes, já que os mestres retomando os princípios de Quintiliano,²³ desejam que seus alunos se exercitem, fixando tudo que leem. Mas só com o escrito em 1235 do segundo tratado do gênero, composto por Boncompagno da Signa, intitulado *Rhetórica novíssima*, que se tentou teorizar o termo como sendo

[...] um glorioso e admirável dom da natureza, através do qual, reevocamos as coisas passadas, abraçamos as presentes e contemplamos as futuras, graças à sua semelhança com as passadas. (LE GOFF, 1992, p. 453).

Le Goff (1992) aponta ainda que no estudo histórico da também memória histórica, é necessário dar uma importância especial às diferenças entre sociedade de memória essencialmente oral, das de memória essencialmente escrita. As de memória oral, conhecidas também como étnicas ou tribais, isto é, dos povos sem escrita, são tidas como memórias selvagens e estão relacionadas à memória coletiva, já que, na maior parte das culturas, esta se manifesta na vida cotidiana do indivíduo. Com a inserção da memória escrita nessas sociedades até então sem escrita, ocorre uma transformação na memória coletiva.

²³ Escritor e retórico latino, quem melhor descreveu o sistema mnemônico de lugares tipo arquitetônico.

A escrita traz à essas sociedades de memória coletiva um duplo progresso, isto é, o desenvolvimento de duas formas de memória. Uma estaria relacionada à comemoração, celebração através de monumento comemorativo, um acontecimento memorável. Com isso, a memória assume a forma de epigrafia, ciência que auxilia a história. A outra seria a dos povos sem escrita, memória de fundamento aparentemente histórico, à existência das etnias ou das famílias, ou seja, dos mitos de origem, incluindo nessa categoria, especialistas da memória, ou homens-memória.

Os desenvolvimentos relacionados à memória no século XX, sobretudo depois de 1950, constituem uma verdadeira revolução da memória, inclusive da eletrônica, sem dúvida, a mais espetacular. Não se deve esquecer, no entanto, que a memória eletrônica só age sob a ordem e segundo o programa do homem, isso porque a memória humana conserva um grande setor “não-informatizável” e como todas as outras formas de memória automáticas aparecidas na história, a memória eletrônica não é senão um auxiliar, um servidor da memória e do espírito humano.

Nesse sentido, Le Goff (1992) assinala que a evolução das sociedades, na segunda metade do século XX, clarifica a importância do papel que a memória coletiva desempenha, já que faz parte das grandes questões das sociedades desenvolvidas. Em se tratando das classes dominadas, a memória coletiva não é somente uma conquista, é acima de tudo instrumento e objeto de poder. De acordo com o autor, são essas sociedades, cuja memória social e/ou coletiva, principalmente, oral, que melhor permitem compreender a luta pela dominação da recordação e da tradição, que nesse caso, não deixa de ser também uma manifestação da memória.

Em relação à memória coletiva e memória individual, Halbwachs (2006) assinala que a memória, mesmo aquela considerada individual, se enlaça à memória do grupo que, por sua vez, se integra à memória social, mais ampla, ou seja, a memória coletiva. Sendo as lembranças uma reconstrução do passado provocada e auxiliada por dados e estímulos presentes, em Halbwachs (2006), elas aparecem relacionadas a dois tipos de memória: a coletiva e a individual. A primeira é composta por lembranças impessoais, distribuídas no interior de uma sociedade grande ou pequena, que contribuem de forma a evocar e manter viva as lembranças de um grupo, colaborando assim, para a manutenção de uma identidade coletiva, um bem comum.

Enquanto a segunda, ou seja, a memória individual, situada no quadro da personalidade individual, se caracteriza como parte das lembranças pessoais, definida sob o ponto de vista de uma única pessoa. A memória individual vincula-se às percepções

produzidas pela memória coletiva, apoia-se em um passado vivido que permite construir uma narrativa sobre o passado do indivíduo de forma natural. Assim, a memória individual não deixa de ser uma perspectiva da memória coletiva, isto é, embora individual, passa a ser junto com a memória coletiva, instrumento e objeto de poder.

A memória, sob esse olhar, seja ela individual ou coletiva, cumpre seu papel social que é ecoar o passado formando ou não identidades. O certo é que segundo Seixas (2002, p.62), “[...] a memória é desencadeada de um lugar, e este se situa no presente.” A autora reforça ainda que além de estar situada no presente, a memória localiza-se também na percepção dos objetos do dia-a-dia, e na sensação que estes nos provocam. O que nos leva a crer que, por mais remota que seja, é no presente onde a memória se torna atual.

Em seus estudos sobre a memória coletiva, Halbwachs (2006) assevera que a atividade mnêmica está indiscutivelmente ligada à vida social do indivíduo. Este indivíduo a que se refere divide saberes, comportamentos, recordações e/ou lembranças, enfim, divide cultura. Em Halbwachs, a construção deste tipo de memória tem como ponto comum a partilha dos mesmos sentimentos e ressentimentos vividos por uma sociedade. Nesse sentido, o autor ressalta que

Se a nossa impressão pode se basear não apenas na nossa lembrança, mas também na de outros, nossa confiança na exatidão de nossa recordação será maior, como se uma mesma experiência fosse recomeçada não apenas pela mesma pessoa, mas por muitas. (HALBWACHS, 2006, p. 29).

Nota-se que a memória para esse autor é concebida como produto social de um sistema posto sobre determinadas características ou fatos sociais, espaciais e temporais, e composto por grupos de pessoas que nas suas relações compartilham ou assimilam informações, e com isso constituem memórias, visto que a memória coletiva fornece dados para a constituição das memórias individuais. Sendo assim, a memória estaria contida na sociedade que a (re) constrói. Esses entendimentos sobre memória coletiva podem ser vistos também em Marina Maluf (1995), no livro *Ruídos da Memória*, no qual a autora destaca que a memória, mesmo aquela considerada individual, se enlaça à memória do grupo, que por sua vez, se integra à memória social, mais ampla, a memória coletiva.

Sob esse ponto de vista, Pinto (1998), afirma que produzir registros de uma memória coletiva, comprometida com a sociedade, constitui em

Estabelecer referências de validade ampla, signos que sirvam como princípios de um grupo, uma classe, uma sociedade, uma cidade, uma

nacionalidade. Significa definir fronteiras, localizadas primeiramente – pela cronologia e pela importância – no tempo, por meio das quais se constituem identidades, tecem conexões, formulam-se tradições. (PINTO, 1998, p. 37).

Nessa perspectiva, depreende-se que o retorno ao passado, assim, como num quadro de costumes cujos valores são vistos de forma detalhada, busca o que já não se faz mais presente, serve ainda para preservar a lembrança ou até para reparar uma identidade machucada pelo trauma da dor.

Na tentativa de uma possível definição sobre a memória e as várias formas de representá-la, é importante recuperar o que diz Barrenechea (2008), sobre a necessidade que o homem tem em lembrar seu passado. O autor ressalta que a lembrança é crucial para a vida humana, enquanto o esquecimento, entendido, em algumas situações, como não-memória, condena o homem à repetição e o impede de enxergar aquilo que fez, que cometeu, condenando-o a um ciclo recorrente. As ideias do autor, ao afirmar que o instante só terá sentido se tomado como uma tentativa de recuperar o passado, condizem significativamente às demais já citadas.

A partir das reflexões defendidas pelos teóricos sobre memória, pode-se deduzir que, por meio do processo de revisitação ao passado, os protagonistas João Ramalho de *A Cidade Assassinada*, e Urbana de *Pedreira das Almas*, buscam na lembrança manter viva não só a memória, mas a identidade, a cultura e as tradições de seu povo. É nessa perspectiva que a seguir veremos como passado, presente, lembrança e esquecimento, se manifestam nos personagens que integram as peças em estudo.

A atividade de rememoração, além de ser um ato de intervenção na desordem das imagens guardadas, é também uma tentativa de organizar um tempo sentido e vivido do passado. Conforme afirma Maluf (1995),

Reconstrução do passado, a relembração se serve de inúmeros pontos de referência, de campos de significados, porque o fundamento de recordação é dado por um “sentimento de realidade” que se origina em contingências existenciais, pois está subordinado ao tempo e ao espaço, imbricando na ordem dos acontecimentos físicos e sociais, em estreita relação com a família, com os grupos sociais, com as comunidades de convívio, com universo, enfim, de pessoas, coisas e imagens que são reconhecidas pelos homens em sociedade. (MALUF, 1995, p. 30-31).

A luta dos personagens João Ramalho de *A Cidade Assassinada* e Urbana de *Pedreira das Almas*, em prol da preservação da memória, como visto anteriormente, tem início no âmbito familiar. Pode-se dizer que as lembranças surgem a partir de uma situação

presente. No caso de *A Cidade Assassinada* o patriarca João Ramalho se sente traído pela própria filha, quando esta o implora para que receba os emissários do governo em sua casa, e também quando fica sabendo que perdeu o amor de Rosa Bernarda para o forasteiro e espião Diogo Soeiro. Em *Pedreira das Almas*, a situação não é muito diferente, uma vez que a protagonista Urbana trava uma luta com a filha Mariana e seu noivo Gabriel. Como ressalta Maluf (1995), o espaço doméstico é um referencial extremamente importante para a reconstituição de experiências passadas, pois é nele que brotam e avivam as primeiras lembranças pessoais.

Urbana, através da revisitação ao passado, busca proteger suas raízes, memórias, representadas por monumentos como igreja, cemitério e a memória dos mortos ali sepultados, enfim, espaços com uma grande carga simbólica. É como se o distanciamento de suas origens fosse incitar na personagem o esquecimento do vivenciado em Pedreira das Almas. O fato de insistir em não esquecer seu passado revela o apego que tem ao presente, mesmo em se tratando de uma cidade onde não há mais o que prosperar como é o caso de Pedreira das Almas, que além de apresentar condições improdutivas, não possui cemitério para abrigar seus mortos. Mas a personagem não parece estar preocupada com a situação material e/ou geográfica da cidade.

A ligação de Urbana e sua família à cidade é algo maior, transcende as deficiências físicas do local. A matriarca fala de sentimento, de perda, de lembranças inclusive, dos mortos. Para construir o cemitério da cidade, Urbana sugere ao padre Gonçalo que se busque terra do vale, local de difícil acesso, as pedras do lugar a fazem lembrar os feitos dos bandeirantes.

GONÇALO: Acho perigoso, Urbana.

URBANA: Perigoso por quê?

GONÇALO: As galerias não oferecem mais segurança. Algumas estão ameaçadas de desabar. Podemos tirar nas rochas.

URBANA: Vamos tirar nas galerias ligadas às grutas. Aí nasceu o poderio de Pedreira. Essas pedras lembram feitos de bandeirantes que foram exemplos, Padre Gonçalo. (ANDRADE, 1986, p. 81)

Mariana, em um momento de diálogo com a amiga Clara, assim como a mãe Urbana, lembra as falas do irmão Martiniano que partiu com Gabriel. Veja-se:

MARIANA: Martiniano costumava dizer que as figueiras centenares, carregadas de ninhos de guachos e debruçadas sobre os rios... eram a sua visão predileta. As figueiras! (*Pausa*) E agora...

[...]

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

[...]

MARIANA: Foi neste vale que comprou sua primeira fazenda. Minerava em Morro Velho, sonhando com isto! Ele contava que debaixo de uma árvore que todos temiam, havia um cruzeiro. Foi onde guardou o ouro para comprar a Bela Cruz. Gabriel teve que esperar. (ANDRADE, 1986, p. 77).

Como num ritual de recordação, observamos que Mariana, a exemplo da mãe, não hesita em lutar para que perpetue a memória de seu povo. “Ao celebrar todos os fatos passados, ao afirmar tudo o que já foi, no ciclo do eterno retorno, cada ato humano é um maravilhoso ritual.” (BARRENECHEA, 2008, p. 59). Para esse autor, o ato de lembrar o que aconteceu pode apresentar um aspecto inovador e nos lançar ao futuro. Nesse sentido, passado e futuro se conjugam na afirmação do instante e a cada momento, pois, ao celebrarmos o passado, estamos de alguma forma forjando o que será, ou seja, o futuro.

Tanto o esquecimento quanto a lembrança são importantes nos processos mnemônicos do homem, haja vista que o esquecimento é necessário não simplesmente para evocação da lembrança, (só lembramos porque esquecemos) – mas também para a própria constituição da memória. Dentre os temores de João Ramalho está o de perder seu maior símbolo de recordação e poder, o Pelourinho. Tamanha é a importância do monumento que o próprio João Ramalho faz questão de dizer que não se trata de uma edificação qualquer. É no pelourinho que estão petrificados os gritos da guerra, os uivos de amor, enfim, é nele que estão impregnadas as lembranças de um passado. Perdê-lo tornariam todas as conquistas passadas em atos sem importância, em esquecimento e João Ramalho não admite o silenciar de Santo André da Borda do Campo.

Na tradição ocidental, a memória apresenta um enorme valor, é vista como a possibilidade de recordar o essencial, ao passo que o esquecimento é interpretado de forma pejorativa, como uma falha, um erro que inibe a capacidade de recordar o essencial. Exemplo disso é o que ocorreu com as vítimas da segunda Guerra Mundial, em que os sobreviventes preferiram não testemunhar, para não terem que lembrar o que sofreram. Para essas pessoas, o esquecimento é mais que essencial, é como se fosse uma libertação do passado.

A esse respeito, Marc Ferro (1989), historiador e pesquisador francês, em a *História Viglada*, apresenta os tipos de silêncios que o poder político compartilha com a

sociedade. Dentre os quais, destaque para os silêncios sobre os martírios coletivos dos vencedores atribuídos aos derrotados e o silêncio em que a sociedade se recusa a lembrar de um terrível passado ao qual tenha sido submetida a humilhações. Nessas circunstâncias, os sobreviventes optam pelo silêncio como forma de esquecimento. Segundo Ferro (1989),

Os alemães sabem muito bem quais foram os excessos cometidos pelos franceses durante a Guerra dos Trinta Anos, durante o reinado de Luís XIV, no Palatinado, na época napoleônica, mas sobre isso há um semi-silêncio nas obras escritas na França! E, inversamente na Alemanha há um relativo silêncio sobre o comportamento dos invasores de 1870-71, 1914-18 e durante a Segunda Guerra Mundial, e um silêncio absoluto da historiografia alemã de logo depois da guerra sobre o massacre dos judeus, dos ciganos, dos poloneses – silêncio que foi rompido, no final dos anos 1960, pelos romancistas e cineastas alemães. (FERRO, 1989, p. 37).

Percebe-se que tanto para João Ramalho quanto para Urbana, personagens que se destacam nas peças *A Cidade Assassinada*, e *Pedreira das Almas* respectivamente, o fato de silenciar-se em relação ao passado é perder e/ou abrir mão dos símbolos que os fazem recordarem um período, que embora distante, os mantém vivos. Assim, ambos buscam por meio das lembranças, não permitirem que se apaguem no tempo os significados da memória de um passado remoto.

Após termos visto que a personagem Urbana via processo de retorno ao passado busca proteger suas memórias, mostraremos a seguir que João Ramalho se declara contrário a tudo que diz respeito ao Estado, a igreja e seus dogmas. Urbana, embora na maioria das vezes se apresente como fiel aos preceitos religiosos, sente a memória de seus antepassados ameaçada pelas atitudes de padre Gonçalo, pároco da cidade de Pedreira das Almas e pelas forças do Estado.

2.6 Memória, Igreja e Poder em *A Cidade Assassinada* e *Pedreira das Almas*

Há, em *A Cidade Assassinada*, o personagem João Ramalho que não só viu a cidade surgir e crescer, como ele mesmo profere, foi seu próprio criador. Em *Pedreira das Almas* é Urbana, herdeira do poder do pai – fundados da cidade de Pedreira das Almas, quem testemunha o surgimento e desenvolvimento da cidade. A autoridade com que os personagens utilizam do poder de decisão que possuem, envolve grande parte dos habitantes de suas criações (as cidades). Como visto João Ramalho e Urbana, com dedicação, transmitem poder e segurança aos moradores das cidades em momentos, nos

quais, importantes decisões são tomadas. As atitudes assumidas revelam o respeito, o compromisso e responsabilidade de ambos em defesa dos ideais de suas famílias.

João Ramalho e Urbana surgem como uma espécie de guardiões da memória de seu povo e lideram a revolta contra as forças opositoras do Estado. Vão ao encontro não só de seus ideais em particular, isto é, a busca pela preservação de suas memórias pessoais e familiares, mas dos ideais daqueles que desejam e acreditam na necessidade de permanecer na cidade. A luta desses personagens revela uma luta da memória contra o esquecimento. João Ramalho e Urbana, quando se trata de representar e defender os interesses coletivos, vêm em cada detalhe do que ainda existe, em *A Cidade Assassinada* e em *Pedreira das Almas*, lembranças de um passado que jamais deverá ser esquecido. Myriam Sepúlveda dos Santos (2003), em *Memória Coletiva & Teoria Social* afirma:

A memória está presente em tudo e em todos. Nós somos tudo aquilo que lembramos; nós somos a memória que temos. A memória não é só pensamento, imaginação e construção social; ela é também uma determinada experiência de vida capaz de transformar outras experiências, a partir de resíduos deixados anteriormente, [...] ela é objetivada em representações, rituais, textos e comemorações. (SANTOS, 2003, p. 25-26).

Essa memória impregnada nos personagens leva-os a ações no presente que tem como referência o vivenciado no passado. Percebe-se que há uma luta de poder social, aqui relacionada às memórias dos líderes João Ramalho e Urbana, contra o poder das forças do Estado, àquelas representadas por autoridades enviadas à cidade de Santo André da Borda do Campo, e a cidade Pedreira das Almas. Desse modo, entende-se que a memória pode ser percebida como pensamento que se realiza em ações, e estas por sua vez podem reconstruir o passado de acordo com os interesses do presente. Não há como eliminar por completo as experiências vividas anteriormente, já que passado e presente estão interligados.

De um lado se encontra Urbana à frente de questões relacionadas à preservação da memória, valores e tradições de seu povo, de outro está Gabriel disposto a partir e esquecer Pedreira das Almas, inclusive seu pai ali sepultado. Sua busca é por um lugar onde tudo seja novo, além de assumir sua indignação quando o assunto é o apego de Urbana ao passado.

GABRIEL: É por isto que vamos para uma região onde não há túmulos, adros, lajes de pedra. Tudo vai partir de nós.

URBANA: Não se pode cortar o passado. Ele nos acompanha para onde vamos. Vosso pai não ficará só, nem será esquecido, enquanto estivermos em Pedreira das Almas. (ANDRADE, 1986, p. 86).

Para Urbana, uma cidade em que não há desordem, como é o caso de Pedreira das Almas, não justifica o exercício de leis. Gabriel pensa diferente e questiona a soberania de Urbana sobre a cidade. Na sua concepção, as leis na cidade são impostas pela matriarca. Isso demonstra a rivalidade que existe entre os dois, um luta pela permanência na cidade e o outro luta pela partida rumo ao Planalto.

GABRIEL: Porque a ordem estabelecida aqui, é a ordem da senhora, não a minha. É por isto que odeio essas pedras. Estão contaminadas pelas leis que a senhora representa. Leis desses mortos. Eles também pertencem à senhora, não a mim. Sei o que eles significam. Pactuaram com todas as injustiças cometidas neste vale em nome da sua lei e da sua ordem. (ANDRADE, 1986, p.87).

Com essas palavras, Gabriel expressa a impressão que tem do poder e respeito conquistado por Urbana, que não se intimida diante dos opositores e nem de padre Gonçalo, embora o respeite como homem de Deus. Insiste em desafiá-lo quando se trata da desocupação de Pedreira das Almas. Urbana convoca o padre para a reforma da Igreja e este, por sua vez, acredita que não faz sentido investir na melhora do templo haja vista a situação em que se encontra a cidade, isto é, em fase de desocupação. De acordo com padre Gonçalo, a mudança dos moradores para o planalto fará com que a Igreja fique sem os fiéis frequentadores, assim não justificaria um investimento em reformas. O diálogo estabelecido entre Urbana e o padre reflete a inflexibilidade da personagem em relação ao abandono de suas raízes.

GONÇALO: *(Como se aceitasse a determinação de uma força superior)*
Igreja sem homens é igreja sem Deus!

URBANA: Como, igreja sem homens, Padre Gonçalo?

GONÇALO: Eles vão partir, Urbana.

URBANA: Meia dúzia de ímpios! Eu, meus filhos e muitos permanecerão aqui. Vão aqueles que não amam Pedreira. Esses não importam.

GONÇALO: Todos os homens importam a Deus, Urbana!

URRBANA: Mas nem todos importam a Pedreira. (ANDRADE, 1986, p. 82).

Padre Gonçalo quebra o silêncio e acaba revelando a Urbana o que ouviu dos fiéis no confessionário, falando do antigo desejo expresso pela maioria dos moradores de Pedreira das Almas em partir rumo a outras terras.

GONÇALO: Há muito que sonham com o planalto. Tenho ouvido isto durante anos, cada vez por um número maior de pessoas. Repetem sempre as mesmas frases, como se temessem esquecer esse ribeirão do Rosário, as matas e a cor daquela terra!

URBANA: (*Indignada*) E o senhor nunca me disse nada!

GONÇALO: Como poderia dizer? Eram coisas que diziam, ajoelhados no confessionário. Desejavam tanto que temiam ser pecado! (ANDRADE, 1986, p. 82).

[...]

URBANA: E não é pecado desejar o abandono dos mortos, Padre Gonçalo? (ANDRADE, 1986, p. 82).

Urbana, numa tentativa de eternizar a memória de seus antepassados, exerce uma força capaz de desafiar o poder do Estado, fato que ocorre quando enfrenta o delegado Vasconcelos, e o poder da Igreja na peça, representado por padre Gonçalo, que em alguns momentos deixa transparecer que não há outra saída que não seja a de seguir Gabriel.

Foucault (1979) evidencia que o poder é algo que se exerce, que se efetua e que funciona. Não se trata de um objeto, uma coisa qualquer, mas acima de tudo, uma relação. Nesse sentido, o autor assegura:

Qualquer luta é sempre resistência dentro da própria rede do poder, teia que se alastra por toda a sociedade e a que ninguém pode escapar: ele está sempre presente e se exerce como uma multiplicidade de relações de forças. (FOUCAULT, 1979, p. XIV).

De Urbana e sua filha Mariana o Estado exige que confessem a verdade sobre o paradeiro de Gabriel. Na contramão, as duas cobram do Estado que suas memórias sejam respeitadas e as reivindicações atendidas. Mesmo diante da eminência do abandono da cidade, Urbana permanecerá nela, pois será enterrada juntamente com o filho, e a filha continuará sozinha na cidade para velar seus mortos e louvar a memória de seus antepassados. A morte da família de Mariana sela seu destino e, com isso, a vontade da mãe prevalece sobre seu desejo inicial que era o de partir na companhia do homem que amava.

No que tange a João Ramalho, este tem seu desejo contrariado, além de traído por todos, se sente traído também pela filha quando ela permite que seu corpo seja enterrado longe de Santo André da Borda do Campo. Vê-se que o personagem fica abandonado por todos, inclusive pela filha. A homenagem prestada a ele, sendo enterrado sob o pelourinho (seu maior símbolo de memória) seria honrosa, não fosse o caso de, com ela, poder tornar-se torpe pelo fato de ter sua vontade desrespeitada.

A indignação dos personagens João Ramalho e Urbana contra os adversários (Igreja e Estado) revela o quanto para eles é importante perpetuar suas memórias, o passado e tudo a ele relacionado. Os enfrentamentos com os quais se envolveram só confirmam suas preocupações com o apagamento do que viveram, sendo lícito observar que as lembranças/recordações têm início no seio da família e logo, tomam outras proporções. De uma memória até então individual, aquela caracterizada por Halbwachs (2006), como parte das lembranças pessoais, passa-se à memória coletiva, composta por lembranças impessoais que colaboram para a manutenção de uma identidade coletiva, um bem comum.

As páginas seguintes trarão uma mostra das divergências entre os personagens João Ramalho e a Igreja, que na peça é representada por padre Paiva. Como representante da igreja, o padre tem a missão de “amolecer” o coração de João Ramalho da resistência em obedecer as ordens do governador geral, a fim de transferir o título de sua criação, a cidade e suas memórias para São Paulo.

João Ramalho, como explicitado anteriormente, se posiciona como dono da cidade que criou, por isso não se curva perante os que querem tomar para si sua criação, suas memórias e sua filha Rosa Bernarda. É em função dessa luta que em *A Cidade Assassina* as discussões sobre memória e poder giram em torno do personagem, Estado e igreja. Aquele (João Ramalho), pela permanência na cidade e pela preservação de seus símbolos de memória, e este, (o Estado), para que a vila de Santo André da Borda do Campo seja transferida para São Paulo. Há ainda as forças da Igreja representadas por padre Paiva e os índios que encenam o auto de Anchieta numa tentativa de impressionar João Ramalho. Temido pela maioria dos moradores da vila por ele fundada, João Ramalho exerce seu poder e enfrenta os que se manifestam contra a permanência dos símbolos de memória em seus lugares de origem, ou seja, Santo André da Borda do Campo. Em diálogo com o amigo e artista Antonio Rodrigues, João Ramalho deixa claro sua indignação principalmente em relação à Igreja e ao governo geral.

ANTÔNIO RODRIGUES: – (*Compungido*) João Ramalho, desde que entrei aqui estou para lhe dizer...

JOÃO RAMALHO – Sim?

ANTÔNIO RODRIGUES: – ...que tanto Tibiriçá como Caiubi foram batizados...

JOÃO RAMALHO: (*rígido*) – Pelo padre Anchieta. (CALLADO, 2004, p. 31).

Em outro momento, João Ramalho exige que Antônio Rodrigues seja o mensageiro da notícia de que haverá guerra contra os poderes da Igreja e do Estado.

JOÃO RAMALHO: – E assim contam os jesuítas encerrar a luta... Sem dúvida obtiveram do próprio governador que mandasse mudar o pelourinho de Santo André para São Paulo...

ANTÔNIO RODRIGUES: – Sim, sim, com certeza é isto. Mas, Ramalho, não desesperemos.

[...]

JOÃO RAMALHO: - Porque nesse caso é a guerra! A guerra contra os padres, contra o governo geral, contra Sua Majestade, contra Deus. O planalto será a conquista da nossa guerra. Ficaremos sós, Antônio, sós, minha Rosa Bernarda. (*para Antônio*) Vá e espalhe a boa nova. Mande repicar o sino da ermida, que ainda não caiu de joelhos, mande fechar as portas da cidade, proíba a saída de quem quer que seja. Se alguém mais quer fugir para São Paulo em busca de batismo, que seja batizado aqui mesmo – com pólvora em vez de sal e sangue em vez de água benta. Vá, Antônio, mande repicar os sinos. E que toquem até alta noite. (CALLADO, 2004, p. 34-35).

João Ramalho se revela indignado com o padre Paiva por este trazer até sua casa os índios para encenarem o auto de Anchieta. O representante da Igreja leva consigo um recado de Anchieta a João Ramalho, o que de certo modo traduz o quanto a igreja abomina suas ideias e atitudes.

Diante das reflexões expostas observamos que a temática desses textos dramáticos gira em torno da preservação da memória de duas famílias. Uma delas representada por Urbana e seus dois filhos que são Mariana e Martiniano, da peça *Pedreira das Almas*, do dramaturgo Jorge Andrade. A outra é a de João Ramalho e sua filha Rosa Bernarda, da peça *A Cidade Assassinada* do também dramaturgo Antonio Callado. Nas duas peças, verifica-se o quanto a mudança rumo à promessa de progresso nas férteis terras paulistas e/ou planalto aflige os que defendem suas memórias. Além da ênfase dada às famílias que se destacam nas duas dramaturgias, é inegável a presença dos demais personagens. No caso de *A Cidade Assassinada*, a fúria maior se dá entre João Ramalho e os representantes da Igreja, já em *Pedreira das Almas*, a rivalidade se concentra entre Urbana e Gabriel, este, inclusive, é noivo de sua filha Mariana. Com base nessas informações, vejamos parte do diálogo enfurecido entre João Ramalho e o padre Paiva, representante da igreja.

PADRE PAIVA: (*fitando-o imóvel*) – O fogo do céu não deixou que Sodoma e Gomorra vivessem mais do que viveram os pecadores que

continham. Anchieta te manda dizer que te emendes, João Ramalho. Em Santo André os homens escravizam os índios, quando os índios têm uma alma que pertence a Deus. Em Santo André não se castigam os crimes contra a moral, João Ramalho. Em Santo André os homens têm quantas concubinas querem e ainda pecam com as próprias filhas. Anchieta te adverte... (CALLADO, 2004, p. 25-26).

[...]

JOÃO RAMALHO: – Anchieta ! Anchieta! É bom que me advirta de longe porque entre mim e ele haverá sempre a distância de um tiro de arcabuz. (CALLADO, 2004, p.26).

Ainda em:

PADRE PAIVA – Tua vila sem Deus já é considerada um covil de bandidos. A igreja, que hipocritamente construístes, um dia ruirá de vergonha, cairá de joelhos em meio à praça em que se ergue. Vem com tua gente para o redil de São Paulo de Piratininga. Lá é que devemos estar todos reunidos. Lá o nosso santo fará reviver como uma flor a alma de tua gente. Anchieta... (CALLADO, 2004, p. 27).

As palavras expressas por padre Paiva ao transmitir a mensagem de Anchieta revelam a vida desregrada que levava João Ramalho. Não era segredo para ninguém que além de já ter possuído várias mulheres, (umas três famílias, conforme ele mesmo dizia), mantinha uma relação amorosa com a própria filha Rosa Bernarda, fato considerado para ele como normal, porém, abominável pela igreja. A prática desses “pecados,” confirma que Santo André da Borda do Campo sempre esteve sob os domínios de João Ramalho, por isso, o personagem se recusa em aceitar a apresentação do auto encenado pelos índios em sua casa.

JOÃO RAMALHO (*entre dentes*) – Esses padres do Colégio não saem agora de Santo André. Por que não ficam lá em São Paulo? Não vou ver auto nenhum. Aposto que é de... desse padre que gosta de pregar sermão aos outros com esses teatrinhos de sacristia.

ROSA BERNARDA: Ora, que nada, meu pai! A história é quase sempre de anjos e santos. [...] E você vai ter de ver o espetáculo, sim, porque eu pedi aos atores que viessem aqui em casa.

JOÃO RAMALHO: E com autorização de quem? (batendo com o punho na mesa) Não quero esses roupetas de São Paulo debaixo do meu teto.

ROSA BERNARDA (*petulante*) – Com autorização minha. (CALLADO, 2004, p.15-16).

Após muita insistência da filha, João Ramalho decide permitir que os índios encenem o auto em sua casa, malgrado seu temor parecesse anunciar o que eles iriam dizer a seu respeito. Eis o prólogo da apresentação:

1º ÍNDIO – Diremos a história que inda há de passar de um homem punido de forma exemplar.

2º ÍNDIO – A Deus não temeu aos seus desonrou seu anjo da guarda de triste morreu. (CALLADO, 2004, p. 21)

[...]

TRÊS ÍNDIOS JUNTOS: (*tom de ladainha*) André, não o percas.

MAMELUCO – Os ramos são verdes domingo de palmas mas certas pessoas, Deus guarda suas almas.

TRÊS ÍNDIOS JUNTOS (*no mesmo tom*) – Deus guarda suas almas.

MAMELUCO – Certas pessoas têm ramos no nome mas ramos estéreis, que nada produzem. Tal como a figueira do Santo Evangelho que Deus repreendeu, surgiu nesta terra um sáfaro galho de nome Ramalho que o demo acolheu... (CALLADO, 2004, p. 23-24)

O diálogo apresentado pelos índios nos dá uma mostra de o porquê a rejeição de João Ramalho em permitir que a encenação do auto de Anchieta aconteça em sua casa, pois, o que para sua filha Rosa Bernarda seria apenas uma apresentação de teatro, para João Ramalho significava uma ameaça ao seu poderio. As palavras dos encenadores confirmam o que já esperava, isto é, ser afrontado em sua própria casa. Dirigindo-se a padre Paiva que defende ser Anchieta um santo, João Ramalho esbraveja:

JOÃO RAMALHO: - E lugar de santo é o céu! Aqui em Santo André eu preciso de homens de carne e osso, de escopeta e de arco. Até padres podem vir. Eu preciso de padres como preciso de pedras, como preciso de tábuas – mas quero padres que digam a esses índios vadios que Deus lhes ordena que trabalhem, padres que usem o rosário como um açoite e o Crucifixo como um tacape. (RODAPÉ) Santos – não tenho como utilizá-los aqui. Vai! (CALLADO, 2004, p. 26-27).

Ao expressar essas palavras, furioso, João Ramalho parte para cima do padre jesuíta, responsável pela encenação dos índios. Sua relutância para com a Igreja, o Estado e o progresso se justificava pela preocupação e apego que tem à memória e suas tradições ali plantadas. O personagem, então, teme que, com a transferência do título de sua cidade para São Paulo, como deseja o governo geral, seu passado e sua história se percam.

De acordo com o que propõe Bruneau (1974), o princípio organizacional da Igreja exigia uma cobertura quase total de todos os territórios. Isso significa dizer que onde quer se encontrassem seres humanos, haveria necessariamente também um administrador cristão que assegurasse a conversão. A relação Igreja-sociedade era compreensiva, pois como tudo estava relacionado com a salvação, a Igreja estava também ligada com cada uma das fases da existência humana. Assim, a sociedade era constituída a partir do seio da Igreja, nos moldes da Igreja, e ainda recebia dela regulamentação expressa. Tradicionalmente, a

influência da Igreja filtrava-se até ao povo através de um administrador cristão; Tanto em *A Cidade Assassinada* quanto em *Pedreira das Almas* há a figura de um cristão (padre), que rege o lado religioso do povo.

Na primeira peça é de padre Paiva a incumbência de convencer João Ramalho a respeitar os princípios da Igreja católica e aceitar sem confrontos a transferência de Santo André da Borda do Campo para São Paulo.

DIOGO SOEIRO: (*agitado*) – [...] Sem dúvida Ramalho detesta tudo quanto se liga a São Paulo. Mas o caso de Anchieta é, com ele, irracional. O mero nome do padre José enche-o de fúria.

PADRE PAIVA: (*preocupado e andando pela cena*) – É realmente inexplicável. Só ultimamente padre José tem sido duro para com ele e Ramalho o odeia desde o princípio, desde que primeiro se avistaram. [...] Eu mesmo levei uns atores a Santo André, na esperança de que Ramalho viesse ao adro da igreja para assistir à representação de um auto qualquer. Aproveitaríamos a oportunidade para fazermos representar, então, o auto que lhe dizia respeito. (CALLADO, 2004, p. 116-117- 118).

Como se observa, o padre é conhecedor do grande ódio que João Ramalho nutre por assuntos relacionados à Anchieta (Igreja) e ao Estado. Talvez, por isso, esteja sempre a aconselhá-lo no que deve ou não ser feito. Os representantes cristãos (padres) nas dramaturgias em estudo se valem de estratégias como cânticos, encenações e rezas que são comumente utilizadas por esses líderes na tentativa de sensibilizar e/ou arrebanhar fiéis à religiosidade. O respeito da maioria das pessoas para com essas autoridades religiosas reflete o poder que a Igreja exerce sobre determinados grupos.

Em *Pedreira das Almas*, é padre Gonçalo, líder religioso, quem dialoga com Urbana as possibilidades de se enxergar o progresso no planalto ao lado da filha Mariana e de Gabriel.

URBANA: Padre Gonçalo! Que está acontecendo ao senhor?

GONÇALO: Revoluções em pouco tempo, levantes de escravos, os homens não encontram mais trabalho.

URBANA: Trabalho sempre há para quem quer trabalhar. (ANDRADE, 1986, p. 83).

No diálogo acima, nota-se que Urbana não vê necessidade de o povo se mudar para o planalto em busca de trabalho, porque no seu entendimento, em *Pedreira das Almas*, está faltando é quem queira trabalhar. Por mais que a matriarca discorde, em alguns momentos, das ideias do padre, é ele quem assume o papel de pacificador entre mãe, filha, Gabriel e as forças do Estado. Situação distinta ocorre em *A Cidade Assassinada*, em que

João Ramalho está em constante desavença com padre Paiva e se declara inimigo a tudo e a todos que tem qualquer tipo de relação com a Igreja.

Urbana responsabiliza Gabriel por todas as desavenças que estão ocorrendo na cidade. A personagem mantém sob controle não só sua família, mas também tudo que diz respeito à Pedreira das Almas.

URBANA: Não vai acontecer nada. Para isto sempre mantive Pedreira das Almas distante dessas desordens.

GONÇALO: E que adiantou? Estamos envolvidos na revolução.

URBANA: Gabriel. Nós, não. (ANDRADE, 1986, p. 83)

[...]

MARIANA: A senhora já desejou a morte de Gabriel. Desejou, eu sei.

URBANA: Nem sei mais se este homem existe. Para mim está morto.

MARIANA: A senhora se arrependerá para o resto da vida.

URBANA: Estou pensando em Martiniano. Esqueceste de que ele ainda não voltou? Que não sabemos por onde anda? (ANDRADE, 1986, p. 90).

Em *A Cidade Assassinada*, há um João Ramalho totalmente adverso a assuntos concernentes aos dogmas da Igreja. Em *Pedreira das Almas*, embora Urbana em alguns momentos tenha se manifestado contrária às ideias de padre Gonçalo, na maioria das vezes, tem a Igreja como aliada. Isso se comprova quando se vale do interior da Igreja como lugar de segurança para estar ao lado do corpo do filho. Para esses personagens, a mudança para outras terras em busca do progresso e/ou do novo significa apagar de vez o que ainda resta da memória dos que se foram.

Nas dramaturgias em estudo, percebe-se que a memória, até então, apreendida como individual, isto é, manifestada no âmbito familiar, diante de um contexto específico, adquire *status* de memória coletiva. De acordo com Halbwachs (2006), a memória individual, situada no quadro da personalidade individual, se caracteriza como parte das lembranças pessoais, definida sob o ponto de vista de uma única pessoa.

Tais assertivas acerca da memória podem ser constatadas tanto em *A Cidade Assassinada* como em *Pedreira das Almas*, peças selecionadas para análise nesse trabalho. No caso de *A Cidade Assassinada*, João Ramalho busca ao lado da filha Rosa Bernarda (que é também sua mulher) o apoio que necessita para enfrentar a Igreja e as forças do Estado, na luta pela preservação de seus símbolos de memória. Trata-se da cidade que fundou - Santo André da Borda do Campo e o pelourinho ali fincado. João Ramalho teme que a transferência do título de cidade e o pelourinho para São Paulo apaguem seu passado e perca seu poder. O personagem após várias tentativas em preservar seus símbolos de

memória não suporta a ideia de perder sua filha para outro homem. Morre velho e decadente sentado aos pés de seu maior símbolo de memória – o pelourinho que sobre seu túmulo em São Paulo, foi plantado em sua homenagem.

2.7 Tradição e progresso: um ideal de futuro em *A Cidade Assassinada* e *Pedreira das Almas*

Para adentrar nas discussões sobre tradição e progresso, torna-se oportuno um retorno às concepções de Eric Hobsbawn (1997), quando teoriza sobre tradição, que o termo é apreendido

Como um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas. Tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. (HOBSBAWN, 1997: p. 09).

Segundo o autor, as sociedades que se desenvolveram a partir da Revolução Industrial foram obrigadas a inventar, instituir ou criar novas redes de convenções e rotinas com uma frequência maior do que antes. Essas tradições inventadas pós-Revolução Industrial estão supostamente inseridas em três categorias, a saber: aquelas que simbolizam a coesão social, ou as condições de aceitação de um grupo ou de comunidades que podem ser tanto reais quanto artificiais; as que legitimam instituições, *status* ou relações de autoridade; e por fim, aquelas que têm como propósito básico a socialização, a inculcação de ideias, sistemas de valores e modelos de comportamento.

Das três categorias acima, a primeira foi a que por mais tempo perdurou. As demais foram tomadas como implícitas de um processo de identificação com as instituições que a representam ou simbolizam. Partindo desses pressupostos, considera-se que a invenção de tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição. Em suma, pode-se dizer que tradição é a transmissão e/ou preservação de crenças, valores a várias gerações, cultura, uma fidelidade às origens.

A saber, o século XIX foi denominado algumas vezes como o tempo do culto ao progresso. O capitalismo industrial e financeiro a partir da Europa Ocidental fez-se acompanhar de uma magnífica explosão de força que tinha nas máquinas sua maior referência. Acontecimentos como a propagação da eletrificação, o uso do vapor como meio

de força motriz nos mais diferentes equipamentos, a urbanização intensa com todos os seus aparelhos e aparatos, transformavam o modo de viver e de pensar de grande parte da população européia, dos Estados Unidos e, gradativamente, do planeta. O comércio, por sua vez, parecia diminuir a distância através dos oceanos e meios de transportes como navios a vapor, locomotivas e bondes remodelavam a noção de espaço pelo aumento da velocidade com que se movimentavam.

Na literatura, tomava corpo um novo gênero considerado a própria encarnação do que estava em alta no momento, a ficção científica. Personalidades como Mary Shelley, autora da obra *Frankenstein*, discutia o papel da ciência diante das concepções sobre a Criação e sobre nossa própria natureza. Júlio Verne, francês e escritor de ficção científica da época, expandiu os limites das viagens humanas pelo planeta, dando-lhe a volta sob os mares, nos céus, ou sob a terra – até mesmo além, à Lua.

Outra característica de que o século XIX era considerado o século do progresso estava relacionada ao comércio, armas, religião e cultura, que caminhavam lado a lado na expansão do modo burguês de ser e viver, que se impunha por bem ou por mal a modernidade, o futuro da humanidade. Assim, a ideia de progresso trazia consigo tanto os princípios de uma natureza em contínua evolução, popularizados principalmente após a polêmica obra do notável cientista do século, Charles Darwin, intitulada *Teoria Geral da Evolução das Espécies* quanto à herança judaico – cristã de um tempo linear, vindo de um ponto original e dirigindo-se a uma finalidade gloriosa e positiva. O que se nota é que o século XIX foi marcado por grandes descobertas que naquele contexto se consolidaram como ideia de progresso e de modernidade.

Em *Pedreira das Almas*, vale recordar que, para a protagonista Urbana, as tradições religiosas, assim como o cemitério e o espaço da Igreja, tem um valor inestimável. Tanto que grande parte da peça acontece no pátio e no interior da Igreja, tamanha a tradição religiosa dos moradores da cidade de Pedreira das Almas. A personagem acredita, veementemente, que a mudança de todos na companhia de Gabriel rumo ao planalto em busca do progresso fará com que seu passado seja destruído. O apego ao passado a faz defender com todas as forças não só a reforma da Igreja, como também a construção de outro cemitério na cidade para que possa proteger a memória de seus antepassados. Veja-se no diálogo a seguir:

GONÇALO: Pensando em coisas que passaram.

MARIANA: ...Não temos lugar nem para os mortos. Se o pai de Gabriel...

URBANA: (*Violenta*) Ninguém mais fale, em minha presença, que não há mais lugar para os mortos em Pedreira das Almas. (ANDRADE, 1986, p. 85).

As breves ideias extraídas de Hobsbawn (1997) sobre tradição, inseridas nesse momento do texto, condizem com o que está sendo explicitado sobre memória, haja vista, ambos os termos tradição e memória, tratarem da preservação de valores, fidelidade às origens e revisitação ao passado. Situações presentes nas dramaturgias *A Cidade Assassinada* e *Pedreira das Almas*, dos dramaturgos Antonio Callado e Jorge Andrade, respectivamente, evidenciam que João Ramalho e Urbana, a partir dos registros de memória por eles produzidos, de algum modo formulam e/ou inventam tradições.

A partir das reflexões acerca de memória e tradição, seria lícito afirmar que tudo o que não é moderno é então caracterizado como antigo, ultrapassado? Seria um equívoco garantir que só o moderno e/ou novo tenha valor, uma vez que num espaço curto de tempo o que é considerado moderno passa a ser antigo em relação à incessante busca pelo novo. Importante que antes de se fazer qualquer referência a moderno ou tradicional se tenha em mente que só se pode dizer se determinado período e/ou acontecimento é ou não moderno, contemporâneo, se levarmos em conta o contexto o qual as observações se referem.

Nas palavras de Compagnon (1996), essa tradição moderna atrelada ao progresso tem um destino de modernidade contraditória, capaz de afirmar e negar, ao mesmo tempo, tudo que momentaneamente é visto como novo. Com isso, decreta sua vida e morte, grandeza e decadência, em um cenário em que a palavra de ordem em determinado momento, isto é, na segunda metade do século XIX, foi “criar o novo” como referência de valor. Essa obsessão pelo novo desencadeou um momento crucial da tradição moderna, momento de crise, uma vez que essa tradição é feita de contradições não resolvidas.

É nesse ambiente de incessante busca pelo progresso que se encontra a personagem Urbana, de *Pedreira das Almas*, para quem defender suas origens e resistir ao novo é fator essencial. Acredita que de nada vale as promessas de um paraíso onde impera o moderno, quando o que está em jogo é a supressão e/ou apagamento de suas memórias.

As diferenças entre Urbana e Gabriel se iniciam quando sua filha Mariana pede permissão para se casar com o primo e partir para as promissoras terras paulistas. Como segue:

MARIANA: Peço permissão para me casar e acompanhar meu marido.

[...]

URBANA: Se Gabriel gosta de ti, deve se casar e ficar em Pedreira das Almas.

MARIANA: A senhora me ouviu dizer que Gabriel vai ser processado! Como podemos ficar aqui?

URBANA: Se é direito, então para que pedes a minha autorização?
(ANDRADE, 1986, p. 84).

[...]

MARIANA: Não posso acompanhar Gabriel sem a bênção da senhora. Procure compreender, mamãe.

URBANA: Abençoar esta partida será a última coisa que farei.
(ANDRADE, 1986, p.85).

Além de enfrentar o desejo de Gabriel em partir de Pedreira das Almas, abandonando assim suas memórias, Urbana vive um conflito com a própria filha, pois se recusa a permitir que Mariana se case e com ele siga para o planalto em busca de novas terras.

Para Gabriel não faz sentido continuar em uma cidade onde o ouro, devido a sua exploração desordenada e predatória, foi escasseando, deixando a terra imprópria para a agricultura. As técnicas rudimentares utilizadas na extração das pedras não permitiam um maior aproveitamento das lavras, fatores estes que transformaram as cidades, até então ricas, em cidades decadentes, o que redundou no processo de migração em busca de novas terras. Por isso, nutre-se o desejo em levar consigo não só Mariana, mas todo o povo de Pedreira das Almas para o planalto, em busca de novas terras.

Enquanto *Pedreira das Almas* contextualiza a revolta dos liberais de 1842 e retrata o esgotamento do ouro em Minas Gerais no século XIX, *A Cidade Assassina* apresenta como ambientação o século XVI, período no qual o Brasil se encontrava sob os domínios de Portugal, incluindo, nesse contexto, o poder da igreja paralelo ao do Estado.

Um breve retorno no tempo fará com que entendamos um pouco da obrigatoriedade do catolicismo no Brasil, ocorrido por volta de 1500. De acordo com Hoornaert (1978), o catolicismo brasileiro assumiu nos primeiros séculos de sua formação histórica um caráter de obrigatoriedade. Era considerado impossível viver integrado no Brasil sem seguir ou no mínimo respeitar a religião católica. Com intuito de explicar essa obrigação de ser católico, é preciso lembrar que a inquisição portuguesa teve grande influência sobre a evolução do catolicismo brasileiro, mesmo que de forma indireta. Essa inquisição perdurou por cerca de duzentos anos, constituindo, assim, um poder controlado

por ninguém, uma espécie de terceiro poder repressivo, ao lado dos dois poderes tradicionais da sociedade portuguesa daquele tempo. Trata-se do poder espiritual do papa, bispos, sacerdotes, e o poder temporal do rei, seus funcionários e militares.

O catolicismo é visto como o “cimento” que une a nação, o “laço” que prende a todos, o local de reunião entre as mais diversas raças que compõem a nacionalidade. Essas afirmações nos fazem entender que houve no Brasil colonial, assim como em todos os domínios ibéricos, uma verdadeira opressão sobre as almas através da religião católica, haja vista que as pessoas não tinham poder de livre decisão quando se tratava de assuntos religiosos. Existia, por trás desta repressão religiosa, uma exploração econômica praticada por Portugal. Entende-se assim, que a inquisição, na verdade, era a expressão do colonialismo, encontrava-se ao lado do rei e da Igreja constituída, contra os que negociavam independentemente, deixando de formar desta maneira, fonte de renda para a coroa portuguesa.

À semelhança de *Pedreira das Almas*, o rompimento de valores e costumes pode ser observado também em *A Cidade Assassinada* e o diálogo de Rosa Bernarda com o 1º Emissário do Governador sobre a transferência do pelourinho, símbolo de Santo André da Borda do Campo, para São Paulo, elucida a preocupação da moça em abandonar sua cidade em busca de um futuro até então incerto para os andreenses. Veja-se a seguir:

1º EMISSÁRIO – É exatamente por isto, senhor alcaide-mor, que o governador geral, cumprindo ordens da rainha dona Catarina, quer que tenhamos neste planalto um pelourinho que se fixe para sempre na terra. Bem sabemos o quanto custa criar um pequeno centro de ordem e de vila civilizada nestas terras e...

ROSA BERNARDA (voz trêmula) – E por isto nosso esforço de andreenses deve se perdido. Por isto devemos carregar nossas casas para São Paulo, como um bando de ciganos... (*Diogo faz um imperceptível gesto de quem vai dizer algo a Rosa, mas se detém a tempo*) Por isto todas as bravuras no pelourinho que recebemos por nosso mérito ficam anuladas? Que é que nós temos a ver com o futuro, com o planalto, com o que ainda não aconteceu? (CALLADO, 2004, p. 80-81).

Nas peças em estudo, a insistência com que João Ramalho de *A Cidade Assassinada* e Urbana de *Pedreira das Almas* defendem suas tradições, mostra que valores religiosos e símbolos de memória, assim como o passado, são a todo instante revisitados por eles. João Ramalho, ainda que se apresente contrário ao que apregoa a Igreja católica, além de estar em constante guerra com padre Paiva, não deixa de expressar o quanto essas tradições estão presentes em seu cotidiano, tanto que, nos últimos minutos de sua vida,

rememora o auto de Anchieta, que para satisfazer um desejo da amada filha, fora encenado pelos índios em sua casa. Assim é que ele exige respeito ao seu maior símbolo de memória, que é a vila de Santo André da Borda do Campo, por ele fundada, e o pelourinho ali fincado.

Para João Ramalho e Urbana, permanecer em suas cidades de origem, bem como resistir ao novo e ao progresso, é fator essencial. Acreditam que de nada valem as promessas de um lugar novo, em que impera o moderno, o progresso, quando o que está em jogo é a supressão e/ou apagamento de suas memórias.

Em *Pedreira das Almas* vimos que é também no interior da família da matriarca Urbana que as recordações de um passado distante emergem como num culto à memória que desponta como individual. Moradora de uma cidade onde não há mais ouro a ser explorado e nem cemitério que comporte os mortos, a matriarca entra em confronto com Gabriel que é noivo de sua filha Mariana. Diante da decadência de *Pedreira das Almas*, Gabriel é quem parte rumo ao Planalto em busca de trabalho e progresso para seu povo, ao passo que Urbana se recusa em seguir os passos do futuro genro. Não aceita a ideia de abandonar a memória de seus mortos. Nem a perda de seu filho Martiniano, assassinado em confronto com os policiais, a fez desistir de proteger suas memórias, tanto que no interior da igreja, numa atitude extrema, ao lado do corpo do filho permanece até a morte.

O capítulo seguinte consiste, entre outras abordagens, em uma reflexão acerca das cidades imaginadas na dramaturgia de Antonio Callado (*A Cidade Assassinada*) e Jorge Andrade (*Pedreira das Almas*), além de examinar sobre o que essas cidades representam para os personagens que dão vida às peças. A próxima fase do texto tem ainda como fito elucidar os contextos de mudança dos personagens e dos símbolos de memória por eles constituídos, assim como a ideia que possuem do que seja o planalto. Outra questão a ser evidenciada será em relação ao significado dos nomes de personagens como João Ramalho e Urbana, que protagonizam as peças, e o espaço onde a maioria das cenas ocorre. Além de pontuar as discussões já mencionadas, serão sublinhadas as personalidades das mulheres que se destacam nas duas dramaturgias – Rosa Bernarda em *A Cidade Assassinada*, Urbana e Mariana na peça *Pedreira das Almas*.

CAPÍTULO III

AS CIDADES IMAGINADAS NA DRAMATURGIA DE ANTONIO CALLADO E JORGE ANDRADE

3.1 A Cidade Assassinada e Pedreira das Almas: abrigo dos símbolos de memória

Como anunciado anteriormente, esse capítulo objetiva um estudo sobre a percepção das cidades imaginadas na dramaturgia de Antonio Callado e de Jorge Andrade, com especial atenção no que diz respeito ao processo de mudança para o planalto em busca de prosperidade. Será observada ainda a influência de tal acontecimento sobre a vida dos protagonistas João Ramalho e Urbana de *A Cidade Assassinada* e *Pedreira das Almas*, respectivamente, sem esquecer, é claro, a marcante presença de mulheres como Urbana, Mariana e Rosa Bernarda, que assumem papel de grande relevância nas dramaturgias examinadas. Outra questão a ser destacada é a carga simbólica que há nos títulos, nos espaços onde as peças se realizam, símbolos de memória das cidades, e nos nomes de determinados personagens.

3.2 Antonio Callado e Jorge Andrade e a personificação da cidade.

Segundo Pesavento (2007), em *Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginadas*, as cidades se encontram na origem daquilo que estabelecemos como os indícios do florescer de uma civilização, uma vez que há muito tempo elas lá estavam, demarcando um traçado em formato quadrado ou circular, definindo assim, um espaço construído e organizado em torres, muralhas, edifícios públicos, praças, monumentos e templos. A autora acrescenta que as cidades reais, concretas, do dia-a-dia, corresponderam outras tantas cidades imaginárias, a revelar que o urbano é a obra máxima do homem, obra essa que ele não para de reconstruir, tanto pelo pensamento quanto pela ação, criando assim, tantas outras cidades ao longo dos séculos. Nesse sentido, a autora afirma que:

A cidade é concentração populacional, tem um pulsar de vida e cumpre plenamente o sentido de noção habitar, e essas características a tornam indissociavelmente ligada ao sentido do humano: cidade, lugar do homem, cidade, obra coletiva que é impensável no individual; cidade, moradia de muitos, a compor um tecido sempre renovado de relações sociais. (PESAVENTO, 2007, p. 5).

Notadamente, o dramaturgo Antonio Callado, ao conferir à peça *A Cidade Assassinada*, esse título, o faz com muito cuidado, imagina e transforma essa cidade em sujeito, isto é, personifica-a, trazendo para a ficção discussões históricas sobre Santo André, (cidade do ABC paulista). A peça narra que o protagonista João Ramalho ao ver seus feitos ameaçados de serem transferidos para outras terras se arma para uma guerra contra o governo do Estado. Nem mesmo a promessa do governador de que ele poderia se tornar alcaide-mor e capitão-mor da futura vila de São Paulo o aplaca. A transferência do título de vila e do pelourinho para São Paulo ecoa como sendo a morte de sua cidade. Assim reage o protagonista quando recebe do primeiro emissário do governador geral a notícia de que terá de concordar com a mudança de seus símbolos de memória para a cidade de São Paulo. Como a seguir:

JOÃO RAMALHO: [...] Haverá guerra a todos os que não sabem quanto custa plantar na floresta a semente de uma cidade. [...] Agora eu sei quanto custa plantar uma cidade – ará-la com pólvora, com chumbo, regá-la com sangue de branco e sangue de índio, sangue de flecha e sangue de bala, sangue de amor e sangue de nascimento. (CALLADO, 2004, p. 77-78).

João Ramalho não nega a autoridade que exerce sobre a cidade, estando habituado ao controle de tudo e todos, o protagonista respira poder. Prova disso é o que ocorre quando se apresenta ao forasteiro e hóspede Diogo Soeiro, fazendo questão de lembrar que foi o primeiro a chegar nessas terras, desbravá-las e a edificar uma cidade, de modo que deve por isso ser respeitado. O personagem assume o fascínio que a cidade exerce sobre ele. Essa “semente” que plantou e viu nascer. Por isso, ele não só se prende ao poder, (se assim fosse, aceitaria o cargo oferecido pelo Governador na cidade de São Paulo), mas, ao contrário, insiste em preservar o fruto de seu esforço. Seu amor incondicional pela cidade é que o faz travar uma guerra que poderá destruí-lo. Como segue:

JOÃO RAMALHO – Faça-o entrar. Ainda bem que veio ter a Santo André e não a São Paulo.

DIOGO SOEIRO (*curvando-se*) – Senhor.

JOÃO RAMALHO – Eu sou o alcaide-mor desta vila de Santo André da Borda do Campo. Quando cheguei a esta parte do Brasil nenhuma bota de homem branco tinha marcado a areia da praia. Quando o primeiro donatário chegou eu já tinha bem umas três famílias. (*sarcástico, mas observando Diogo o tempo todo, falando como quem ganha tempo para estudá-lo antes que abra a boca*) Naturalmente, devo obediência ao governador geral desta terra e até mesmo à Sua Majestade El-Rei, lá em seus paços em Lisboa, mas estas terras bárbaras têm seus dias estranhos, senhor... (CALLADO, 2004, p. 42-43-44).

Ao “plantar” a cidade de Santo André da Borda do Campo, João Ramalho sente-se no direito de defendê-la do que viria mais tarde, isto é, ser destruída em prol da concorrente São Paulo, fato esse, que só acontece após sua morte. O forasteiro Diogo Soeiro, na tentativa em ser simpático a João Ramalho, se coloca prontamente à sua disposição na luta contra a transferência da cidade para São Paulo, como podemos ler no diálogo a seguir:

DIOGO SOEIRO – Diogo Soeiro, para servi-lo, senhor alcaide-mor.

JOÃO RAMALHO – Pois têm dias estranhos, senhor Diogo Soeiro, e este é um deles. A contragosto fui levado a – digamos - suspender temporariamente minhas fidelidades ao governador geral e outras autoridades que, sob a capa de dar maior segurança à comunidade branca do planalto em que nos achamos, pretendem que eu transfira para o Colégio dos Jesuítas em São Paulo os foros de vila e o pelourinho de Santo André da Borda do Campo. (CALLADO, 2004, p.44).

A mudança de Santo André da Borda do Campo para o planalto (São Paulo) era um desejo do governo geral. Para isso conta com a ajuda de seus emissários que têm como missão convencer João Ramalho de que deve aceitar a mudança do foro e do pelourinho para São Paulo, com a promessa de que lá estariam protegidos de um possível ataque dos índios, como se vê na mensagem seguinte:

1º EMISSÁRIO (*falando franco*) – Senhor alcaide-mor, aqui viemos para, em nome do senhor governador, expor um plano e fazer-vos convite sobremaneira honroso e carregado da ideia de paz. O plano, como sabeis, é antigo e ditado por evidentes necessidades estratégicas: Santo André não é uma cidade defensável diante de um ataque indígena maciço, na borda como está do campo, sem nenhuma visibilidade sobre suas próprias cercanias, enquanto São Paulo, de atalaia²⁴ em suas alturas, poderia defender-se indefinidamente contra um assédio de forças mais nutridas...

JOÃO RAMALHO (*sardônico*) – Por que não fez o senhor governador estudos da terra e das possibilidades da artilharia no planalto antes que eu aqui chegasse, logo depois de descoberta a terra e dezenas de anos antes de qualquer outro branco? [...] Agora é um pouco tarde. (CALLADO, 2004, p. 74-75).

Como se observa, o espaço destinado às cenas de *A Cidade Assassinada* na sua maioria se localiza na Vila de Santo André da Borda do Campo, o primeiro povoado de brancos que se tem notícias no planalto paulista, fundado pelo próprio João Ramalho. Apesar das justificativas do governo geral de que a cidade de João Ramalho não possui segurança, é nela que ele deposita suas armas contra futuros ataques, inclusive do próprio

²⁴ Vigia, sentinela ou ponto alto de onde se vigia.

governo, prometendo usar, se necessário, de força bruta para derrubar serra abaixo a gente de São Paulo de Piratininga e proteger sua vila sob cinco mil arcos de guarda.

A cidade é igualmente tomada como pano de fundo na literatura do dramaturgo Jorge Andrade, sobretudo em *Pedreira das Almas* cujo espaço físico foi criteriosamente escolhido para ambientação das cenas. Isso se confirma na descrição detalhada do espaço cênico inserida na rubrica no início da peça, onde se tem a concepção de como imagina a cidade:

CENÁRIO: *Largo da igreja de Pedreira das Almas. A fachada da igreja, com suas torres, ocupa quase todo o fundo da cena. À esquerda e à direita, pontas de rochedo, voltadas na direção da igreja e do céu, formam, praticamente, uma muralha em volta do largo. [...] À esquerda, fachada de casa colonial, já escurecida e gasta pelo tempo; mais à esquerda, rua estreita que leva à cidade. À direita, passagem entre os rochedos, por onde se desce para o vale. Pressupõe-se que o largo, em todo o primeiro plano, termine à beira de um despenhadeiro. A cidade de Pedreira das Almas está a cavaleiro do vale.* (ANDRADE, 1986, p. 75).

O dramaturgo Jorge Andrade se vale da real cidade mineira de São Tomé das Letras como inspiração para conceber a peça *Pedreira das Almas*. Na imaginada cidade de Pedreira das Almas, é a matriarca Urbana quem assume o compromisso de preservar e defender o lugar e a memória de seus antepassados. O apego da matriarca à sua cidade é percebido durante diálogo com o padre Gonçalo, em que recorda como se deu a criação daquele lugar. Nas suas palavras, foi ali que seu pai teve a primeira visão de como seria Pedreira das Almas, e também onde viu surgir o poderio da cidade ocorrido pela grande exploração do ouro.

GONÇALO: *(Caminha, examinando o adro)* Tudo aqui lembra exemplos que passaram.

[...]

URBANA: *(Com profundo respeito)* Atravessava o serro com a comitiva, quando teve que se esconder. Os companheiros espalharam-se pelas rochas enquanto caía uma tempestade.

[...]

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, como se fossem dez portas de Pedreira. Mais tarde, partindo daqui, abriram lavras por todo o vale e fundaram novos lugares. (ANDRADE, 1986, p. 81-82).

Como descrito por Urbana, desde muito tempo a cidade de Pedreira das Almas era um sonho de seu pai. A escolha do local para edificá-la tem a ver com a segurança oferecida em caso de tormentas, como a Revolução dos Absolutistas *versus* Liberais e levantes de escravos, já que a região vivia sob constantes ameaças. A geografia do lugar, com grande quantidade de grutas, herança da devastação pela busca do ouro, serviria de abrigo às vítimas das possíveis lutas. A informação do Imperador de que todos os moradores de Pedreira das Almas e outras povoações da mesma Província estão sob seus domínios, revela o início da luta entre a personagem Urbana e as forças do Estado. O delegado Vasconcelos faz a leitura da mensagem onde consta a autoridade que pode exercer sobre os que transgredirem as normas. Veja-se:

VASCONCELOS: [...] Ordena ao 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 para fora da Província, e mesmo assinalar lugar certo para residência, àqueles indiciados que a segurança pública exija que se não conservem na Província. 3º Poderá mandar das buscas, de dia e de noite, em qualquer casa. Sua Majestade ordena...

URBANA: (*Não se contendo mais*) Pedreira das Almas não tomou parte na revolução. (ANDRADE, 1986, p. 91).

De nada adianta os argumentos de Urbana sobre a não participação de Pedreira das Almas na revolução. Os representantes do Estado estão ali para cumprir a ordem do Senhor Imperador. Diante dessas ordens, a cidade se sente atemorizada, e quem se dispõe a enfrentar as forças contrárias, como visto, é Urbana, até mesmo porque se coloca no direito de saber o paradeiro de seu filho Martiniano, que não retornou à Pedreira na companhia de Gabriel, como se esperava. Esse medo que ronda a cidade seja imaginada ou real, nos remete ao que diz Calvino (1990) em *As Cidades Invisíveis*, de que as cidades, assim como os sonhos, são construídas por desejos e medos.

É oportuno esclarecer que a inserção do espaço “cidade” nos textos literários se deu a partir do realismo, substituindo assim a Natureza não só como pano de fundo, mas também com a missão de determinar, inclusive, o comportamento dos personagens. Segundo Lima e Fernandes (2000), tal substituição é tão acentuada e significativa que se faz presente até nossos dias, pois ainda hoje, a cidade surge, muitas vezes, como tema e personagem, isso quando não produz comportamentos que ilustram a densa e complexa psicologia do personagem. Desse modo, “[...] A cidade como ambiente construído, como

necessidade histórica, é resultado da imaginação e do trabalho coletivo do homem que desafia a natureza.” (GOMES, 2008, p. 23). Isso pode ser constatado em Antonio Callado (*A Cidade Assassinada*) e Jorge Andrade (*Pedreira das Almas*), quando inserem em seus textos dramáticos características humanas à cidade, um espaço geográfico, material, tornando-a frágil, exposta ao assassinato.

Seguindo esse raciocínio, percebemos que João Ramalho, personagem de *A Cidade Assassinada* se vangloria de seus feitos, isto é, de ter sido o desbravador e construtor de sua tão sonhada cidade, Santo André da Borda do Campo. É essa cidade que o próprio João Ramalho luta para não ver assassinada em prol da cidade de São Paulo. Urbana, personagem de *Pedreira das Almas*, se recusa, pois, em seguir Gabriel rumo ao planalto e enfrenta as forças opositoras do Estado a fim de proteger sua cidade do desaparecimento. Ademais, sente-se no dever de guardar a memória de seus antepassados, ali fincadas.

Os conflitos que se sucedem nas cidades de Santo André da Borda do Campo e Pedreira das Almas vão ao encontro do que afirma Brandão (2006), de que a cidade é também espaço de conflito e da conciliação, da alienação e da luta de classes, enfim, lugar de participação coletiva, de liberdade. É nessa cidade, lugar de lutas principalmente coletivas, que João Ramalho e Urbana buscam guardar seus símbolos de memória, a princípio individuais, mas que, diante de um determinado contexto, transformaram-se em memória que abrange a coletividade.

O anseio expresso pelos desbravadores em relação ao planalto e a ideia que possuíam dessa região, será parte integrante do tópico seguinte, onde faremos um breve retorno, porém necessário, ao final do século XIX e início do século XX. Esse mergulho na história tem como finalidade compreender o contexto político, cultural e social no qual se encontrava o Brasil quando da transferência da capital para o planalto central, além de elucidar como se deu a fundação de Brasília – sede da Capital Federal, ocorrida na década de 1950. Pensando neste fato como promovedor de significativas transformações no país, acreditamos que a recuperação histórica da noção de cidade, ajudará a compreender a representação da urbe presente nas peças, uma vez que ambas possuem enredo ambientados em dois tempos históricos distintos.

3.3 O contexto de mudança da capital do Brasil para o planalto e o enredo da modernização brasileira

Para introduzir as discussões sobre o contexto de mudança da capital do Brasil para o planalto, é importante que se saiba, embora de forma breve, um pouco acerca das características dessa região. De modo simplificado, poderíamos dizer que, do ponto de vista geográfico, a região do planalto é definida como uma grande área de terreno elevado, plano ou pouco ondulado. A região central brasileira recebe esse nome por apresentar características aplainadas em seu relevo e por uma localização privilegiada, isto é, no centro do país, portanto, considerada favorável à construção da nova capital do Brasil. Essa região de planície compreende atualmente parte dos Estados de Goiás, Minas Gerais, Mato Grosso, Tocantins e Mato Grosso do Sul, configurando, desde sempre, objeto de conquista para a construção de Brasília.

Em fins do século XIX e início do século XX, perdurava entre os que queriam a mudança da capital para o planalto, a ideia de que o verdadeiro Brasil estaria no interior, longe do eixo Rio de Janeiro e São Paulo. Assim, a construção e a transferência da capital do país para o planalto central traziam como meta realizar o encontro do Brasil com ele mesmo, e com o que seria uma verdadeira identidade, bem como promover o desenvolvimento no interior, transformando, assim, Brasília e o interior num centro de irradiação de desenvolvimento. A mudança da capital do Brasil para o planalto representava, para muitos, a promessa de uma nova era, uma forma de romper com o passado, com o arcaico e com o tradicional. Eram os primeiros indícios do processo de modernização.

De acordo com Abreu (2008), sob a luz do século XX, ideias como as de que o Brasil ainda era um país a ser feito, a ser construído, de um país do futuro, circulavam pelos centros urbanos da nação. A situação do Brasil era associada à sua história, ou seja, havia no país uma política colonizadora que privilegiara o litoral em detrimento do interior, o que acabou gerando um Brasil que, na verdade, era dividido em dois, o do litoral e o do interior. Nesse período, mudanças significativas ocorreram na vida social, política e econômica do Brasil, dentre as quais a abolição da escravidão, a proclamação da República, a inserção do país em uma nova fase do capitalismo reiterando o papel do Rio de Janeiro no cenário nacional e internacional. No entanto, para muitos, a cidade além de cosmopolita, carecia de características nacionais, uma vez que se deixava contaminar por uma grande quantidade de estrangeirismos.

Conforme visto anteriormente, a modernização era uma característica da virada do século XIX para o século XX. Com ela, uma série de modernidades chegava e se espalhava pelo Brasil, sendo que, ao final dos anos de 1930, tornava-se cada vez mais evidente, para as elites dominantes, no Brasil, que a sociedade moderna era sinônimo de sociedade industrial. Assim, modernidade e industrialização estão intimamente ligadas, tornando difícil pensar um mundo moderno sem a produção do aço, do vapor e da velocidade. Nesse período, as palavras de ordem que imperavam eram história e progresso, verdade e liberdade, razão e revolução, ciência e desenvolvimento, termos comuns do mundo considerado moderno.

Chegavam as ferrovias, seguidas das companhias de navegação fluvial, imigrantes, maquinário agrícola, a fotografia, o cinema, um pouco mais tarde o automóvel e o avião. Em meio a essas manifestações de modernização e de desenvolvimento, a cidade do Rio de Janeiro passa a ser questionada por seguimentos da sociedade (jornalistas, políticos, escritores), em seu papel mais importante, que era o de hospedar a capital do país.

Na dúvida de que a cidade apresentava condições ou não de permanecer como a capital do Brasil, o processo que daria cabo a essa mudança foi incluído na constituição com a finalidade de demarcar território onde posteriormente se instalaria Brasília. A escolha do planalto central para implantação da nova capital do Brasil é justificada por acreditar que o Brasil não é constituído somente por regiões litorâneas, mas também de um enorme sertão, por isso, seria justo que a capital fosse transferida para o centro do país, não privilegiando essa ou aquela região em especial. Uma comissão para cuidar do processo da fundação de Brasília foi criada. De acordo com Abreu (2008),

Apesar de toda a movimentação política, a *Comissão Exploradora do Planalto Central do Brasil*, mais conhecida por Missão Cruls, só foi instituída pelo então presidente Floriano Peixoto em 1892. Seu objetivo era o de estudar e demarcar o local onde seria construída a futura capital do país segundo determinava o artigo 3º da Constituição de 1891. (ABREU, 2008, p.136).

Para os que se diziam adeptos à mudança, outros fatores influenciavam de forma negativa sobre as condições do Rio de Janeiro em continuar sendo a capital do país. A cidade já apresentava alguns sinais de problemas, entre os quais, a sua localização geográfica e o clima tropical que favorecia, de certo modo, a uma situação insalubre, propício a proliferação de epidemias que assolavam várias cidades do país, principalmente, a Capital Federal. Enquanto isso, a região do planalto, ao contrário, era tida como

adequada à instalação da futura capital da República, pelos seus aspectos naturais vistos como superiores aos do litoral.

Diante desses argumentos contrários, ao final do século XIX, assim como políticos e engenheiros do período planejaram a nova capital de Minas Gerais, nesse caso, Belo Horizonte para ser a cidade dos sonhos, nos anos de 1950, políticos e arquitetos fariam o mesmo com Brasília. É nessa década que surge no planalto a idealização e construção da Capital Federal, Brasília, que a exemplo da cidade mineira, nasceu para ser moderna. Os idealizadores (políticos e engenheiros) objetivavam com isso, integrar os sertões, ou seja, tornar o país mais interior, concentrando, assim, possibilidades de desenvolvimento e prosperidade.

Esse discurso de que a capital deveria ser transferida para o planalto, ou melhor, para o interior do Brasil, dava conta da necessidade de conhecer não só o território, mas conhecer também o povo do interior, o que levaria a concretização da nação brasileira expandindo assim, seu desenvolvimento. Isso, de certo modo, influenciaria no reconhecimento, distribuição e expansão dos lucros do mundo moderno que, até então, se restringia apenas às regiões litorâneas, em específico ao sudeste brasileiro. Essa discussão acerca da transferência da capital para o interior do Brasil contou com o incentivo de dois grandes nomes, Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek.

Na opinião de Getúlio Vargas, era no interior que se concentravam as condições materiais propícias à construção da nova sociedade e onde se encontrariam as matérias primas necessárias e as armas bélicas e econômicas para a defesa do Brasil – nação. Para Juscelino Kubitschek, o interior do Brasil representava ainda a ampliação dos mercados consumidores, o que atribuía aos investimentos nessa região outra característica, que era a da criação de um mercado consumidor, interno, visando a ampliação da economia. Oliveira (2008) destaca que além do acréscimo expressivo da economia, buscava-se um Estado nacional moderno:

A nova capital fazia parte de uma ideia que tinha a pretensão de reorganizar o poder na forma de um Estado nacional moderno. A epopéia da construção da capital, motivada pelo Governo de Juscelino Kubitschek, buscava prenunciar a transposição do Brasil considerado arcaico para um Brasil moderno, buscava integrar Brasis em um único Brasil. (OLIVEIRA, 2008, p. 6).

Com a interiorização, a nacionalidade estava exatamente em (re) conhecer que o país devia voltar seus olhos para o Brasil do interior, contrapondo, desse modo, aos séculos de atenção e investimentos que haviam sido reservados ao Brasil do litoral, ou seja, ao

Brasil do sudeste. Por se tratar do centro geográfico, Brasília se tornaria uma cidade dentro do contexto moderno que expressaria e daria sede a esse novo Estado.

É esse contexto de ideia de planalto que Antonio Callado, autor de *A Cidade Assassinada* e Jorge Andrade, de *Pedreira das Almas*, inserem nas dramaturgias em questão. João Ramalho, de *A Cidade Assassinada*, várias vezes se refere ao planalto como um lugar que, em função da modernidade, fará com que os símbolos de memória (Santo André da Borda do Campo e o pelourinho – símbolo de autoridade poder e justiça) por ele criados sejam apagados. Em diálogo com mestre Antonio Rodrigues, o pioneiro João Ramalho expressa sua preocupação em perder a cidade para a adversária São Paulo.

ANTÔNIO RODRIGUES – E tudo que fazem agora, João Ramalho, é com a mesma ideia: Santo André da Borda do Campo deve passar seu título de vila a São Paulo e mudar para lá seu pelourinho. Ultimamente têm falado muito nisto mais do que nunca. Eu queria mesmo dizer...

JOÃO RAMALHO (*soturno*) – Razões estratégicas, alegam eles, razões coisa nenhuma. Querem é despir Santo André para vestir São Paulo, querem é o planalto inteiro todo catita, todo arrumadinho, cheio de leis e de ordenações como a terra velha que ficou lá do outro lado do mar! (CALLADO, 2004, p. 17).

Ou ainda quando se dirige de forma brusca à sua filha Rosa Bernarda e Antônio Rodrigues:

JOÃO RAMALHO – [...] Sabem qual foi a mais recente “profecia” do santo Anchieta? Mandou dizer ao chefe da malta de santos lá em Roma que São Paulo ainda vai ser a grande cidade desta terra. [...] (CALLADO 2004, p. 30).

Vale ressaltar que a cidade de Santo André da Borda do Campo, primeiro povoado de brancos fundado por João Ramalho, contextualiza o ano de 1560. Situa-se numa área “cercada” por muros como forma de proteção contra possíveis ataques indígenas. Já a cidade de São Paulo, o segundo povoado fundado pelos jesuítas, mesmo não apresentando muro de proteção, mas por estar localizada numa área privilegiada, oferece maiores condições de defesa em caso de um ataque maciço. Fato que se constata quando João Ramalho recebe em sua casa os emissários do Governo, com a notícia de que Santo André da Borda do Campo, pela fragilidade de sua localização, deve ser transferida para São Paulo.

1º EMISSÁRIO – O senhor governador pretendia vir diretamente a esta vila de Santo André, mas ouviu estranho badalar de sinos, ficou interdito e dirigiu seus passos para São Paulo.

JOÃO RAMALHO – Isso quererá dizer que o senhor governador geral ouviu os sinos de Santo André ainda na praia, antes de subir a serra, e por isto foi para São Paulo em lugar de vir para Santo André, não? (CALLADO, 2004, p. 72-73).

O desejo do governo em agregar Santo André da Borda do Campo à cidade de São Paulo se manifestava porque esta última estava localizada no centro natural de uma vasta área, ponto de contato e articulação de várias regiões. Esses acontecimentos nos mostram que o autor Antonio Callado aborda em suas obras questões polêmicas da realidade brasileira. Em *A Cidade Assassina* evidencia via ficção momentos históricos como o descobrimento e a colonização do Brasil ocorrida por volta do século XVI.

Vimos anteriormente que, na peça *Pedreira das Almas* é a matriarca Urbana quem se mostra contrária a ideia de abandonar a cidade de Pedreira das Almas em busca de progresso no planalto. Não devemos esquecer que o planalto aqui citado é o do contexto da peça, isto é, 1842, e as terras a que Gabriel se refere são as do Oeste Paulista situadas no interior de São Paulo, lugar ideal ao cultivo de café. Lá estão seus sonhos, uma vez que a cidade de Pedreira, como o próprio nome sugere, não oferece mais condições de plantio, nem de vida. No início da peça, os primeiros diálogos entre Mariana e Clara denunciam a utopia que há em relação àquele lugar. Mariana lembra que no começo poucos expressavam o desejo de mudança para o planalto, mas com o passar do tempo, isso mudou e outras pessoas se tornaram adeptas à ideia de esperança de vida do Planalto.

MARIANA: Sonhamos com essa partida há tanto tempo!

CLARA: No princípio éramos poucos, hoje somos quase 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.

[...]

MAIANA: Tanto falou, que Gabriel partiu a procura de novas terras.

CLARA: Pouco a pouco, as visões que ele trouxe também começaram a povoar meus sonhos. (ANDRADE, 1986, p.76).

Como segue:

MARIANA: Nomes estranhos que soavam como bens de um paraíso distante. (ANDRADE, 1986, p.77).

[...]

CLARA: Aquelas terras são generosas, Mariana. Darão vida ao povo e farão Gabriel esquecer... (*Pára, quando avista Gabriel na entrada das rochas*) Gabriel!... Gabriel! (ANDRADE, 1986, p.78).

A conversa entre Clara e Mariana é interrompida pela chegada de Gabriel que se encontrava na revolução e traz a notícia de que Martiniano não retornou porque ficou preso. Mesmo tendo deixado o cunhado para trás e correndo risco de também ser preso, não esconde a satisfação e o desejo em se casar com Mariana e juntos partirem da cidade.

MARIANA: Casaremos e partiremos o mais depressa possível.

GABRIEL: Verás como é belo o lugar que escolhi para nós.

MARIANA: (*Evocando*) Perto de uma figueira, às margens do Rosário, construiremos a casa.

GABRIEL: (*saem abraçados*) As matas, o rio, as terras... As terras, Mariana são o que há de melhor no mundo! (ANDRADE, 1986, p. 79).

Gabriel conseguiu convencer a maioria dos moradores de Pedreira das Almas que as terras do planalto eram as melhores do mundo, por isso, precisavam apressar a mudança. Lá estariam plantadas suas esperanças. O fascínio pelo novo invade não só Gabriel, mas Martiniano, Mariana, Clara, Mulher, Homem e Povo. Os três últimos representam o povo e suas vozes que se manifestam (des) favoráveis à mudança em busca de progresso.

As dramaturgias *A Cidade Assassinada* e *Pedreira das Almas* como vimos, contextualizam não apenas o período de colonização do Brasil no século XVI, como ocorre na primeira peça. A revolta dos liberais de 1842 e o esgotamento do ouro em Minas Gerais, assim como a decadência do café em São Paulo, são temas recorrentes na segunda peça. Além dessas abordagens apontadas, as dramaturgias trazem à tona discussões acerca da fase conturbada em que se encontrava o País, fase que só abrandou ao final do século XIX, quando surge o desenvolvimento industrial no Brasil. Com isso, muitos cafeicultores passaram a investir parte dos lucros obtidos com a exportação do café, no estabelecimento de indústrias, principalmente em São Paulo e Rio de Janeiro, cuja mão-de-obra usada nestas fábricas era, na maioria, formada por imigrantes.

Segundo Silva (2006), a partir dos adventos da Revolução Francesa e da Revolução Industrial, a palavra progresso passou a refletir uma nova postura do homem diante do outro e diante do mundo. O desejo em acumular cada vez mais bens materiais cria uma nova concepção de vida em sociedade, à revelia das necessidades do indivíduo. O sentimento humano fica em segundo plano, o que prevalece é o progresso, a modernização. Mas é a partir da década de 1930 que a atividade industrial vai se firmar como a mais importante do País que, até então, era considerado pouco industrializado por não conseguir

comercializar seus produtos (café e ouro) produzidos a outros países. Daí a crise dos Estados e a queda do império tanto do café como do ouro.

A queda do ouro em Minas Gerais e do café em São Paulo, (Estados que se destacavam pelo elevado nível de produção) levou ao esvaziamento das vilas mineradoras, resultando no deslocamento das famílias e seus escravos para outras regiões, tidas como mais promissoras e/ou produtivas. Mas esse processo não se deu de forma tão simples assim. Com leis voltadas para a regulamentação do mercado de trabalho, medidas protecionistas e investimentos em infraestrutura, a indústria nacional cresceu significativamente nas décadas de 1930-1940. Porém, este desenvolvimento continuou restrito aos grandes centros urbanos da região sudeste, provocando uma grande desigualdade regional. É essa evasão das famílias em busca de trabalho e progresso em outras regiões, que Jorge Andrade registra na ficção quando escreve *Pedreira das Almas*. Com isso, o dramaturgo tornou-se portador da missão de recuperar o passado de seu país, através de peças teatrais.

Como mencionado, os dramaturgos Antonio Callado e Jorge Andrade demonstraram um cuidado todo especial ao conferir títulos às peças *A Cidade Assassinada* e *Pedreira das Almas*. Cuidado esse que se estendeu à escolha dos nomes dos personagens e lugares onde se passam a maioria das cenas. É sobre a representatividade dessas escolhas feitas pelos dramaturgos que trataremos a seguir.

3.4 O sentido dos títulos, nomes das personagens e dos espaços em *A Cidade Assassinada* e *Pedreira das Almas*

Numa primeira percepção, as duas dramaturgias, como sugerem os próprios títulos, nos remetem à ideia de cidades que foram suprimidas. Por tratar-se de uma de uma situação em que essas cidades assumem características humanas, será visto a partir dessa perspectiva, a expressiva carga simbólica que há por traz não só dos títulos, mas também dos espaços e dos personagens que integram as peças. Em relação à cidade, tida como criação e/ou imaginação, Brandão (2006, p. 89) destaca que a cidade é o homem que se transforma na sua própria criação, e como espaço de convergência e de dispersões, a cidade reúne a complexidade da vida e a inevitabilidade da morte.

Tomando inicialmente para essa análise o texto *A Cidade Assassinada*, importante lembrar que dessa cidade imaginada por Antonio Callado, eis que surge Santo André da Borda do Campo, fundada pelo personagem João Ramalho, que admira sua criação como

algo vivo, uma planta semeada, que ao brotar, inspira proteção. João Ramalho, que desde o começo se apresenta como criador e defensor de sua cidade, morre antes de vê-la transferida e integrada a São Paulo. A estreita relação que mantém com o local nos leva a pensá-lo como um “homem cidade,” que diante da possibilidade de perdê-la, de assistir seus feitos sendo eliminados por ordens do governo geral, vê a morte como inevitável.

Embora João Ramalho se considere um desbravador pelos atos heroicos praticados, como em alguns momentos ele mesmo se descreve, era criticado e temido pela maioria dos andréenses. Criticado pela arrogância e autoritarismo, já que criava suas próprias leis, se permitia a tudo, desde o direito de ter várias mulheres, chegando ao ponto de possuir a própria filha. Este homem é também temido, no sentido de que, com suas armas, criara uma proteção em volta de toda a cidade para intimidar aos que tentassem se aproximar.

João Ramalho, ao que tudo indica, fazia jus ao nome que possuía. Segundo Chevalier (2009), Ramalho se origina de ramo, que quer dizer vencedor e representa homenagem prestada àquele que vence. Era comum no Oriente o uso de ramos verdes que simbolizavam a imortalidade, serviam para chamar os heróis, os grandes. Na peça *A Cidade Assassinada*, o texto da cena na qual surgem os atores (três índios e um mameluco) o texto sugere uma referência à história de Santo André da Borda do Campo, e ao autoritarismo e à relutância de João Ramalho em relação à mudança da cidade. A encenação acontece na casa do próprio João Ramalho que não aprova em nada a ideia, mas acaba aceitando para não negar um apelo de sua filha e amada Rosa Bernarda.

1º ÍNDIO (*apontando-o*) – Andou hoje oito milhas nos campos a pé para isto dizer ao mui Santo André:

MAMELUCO – André, este nome de santo que vem de Genesaré não o percas, André.

TRÊS ÍNDIOS JUNTOS (*tom de ladainha*) – André, não o percas.

MAMELUCO – Os ramos são verdes domingo de palmas, mas certas pessoas, Deus guarde suas almas.

OS TRÊS ÍNDIOS JUNTOS (no mesmo tom) – Deus guarde suas almas.

MAMELUCO – Certas pessoas têm ramos no nome, mas ramos estéreis, que nada produzem. Tal como a figueira do Santo Evangelho que Deus repreendeu, surgiu nesta terra um sáfaro galho de nome Ramalho que o demo acolheu... (CALLADO, 2004, p. 23-24).

Num gesto de fúria, João Ramalho reage e interrompe a apresentação do auto em sua casa e segue na direção do padre Paiva, culpando-o por toda cena.

JOÃO RAMALHO (*com um calmo gesto de mão detém os atores, anda lentamente para o padre, segura-o pelo hábito. Rosa Bernarda e Antônio Rodrigues se precipitam para ele, encolhem-se os índios uns contra os outros e João Ramalho encosta o jesuíta à porta, quase levantando-o do chão*)

– Escuta, padre, eu luto com pólvora e com aço, não luto com versinhos de autos ou histórias de catecismos. Diz a quem te mandou me insultar que aqui não ponha os pés. [...] (CALLADO, 2004, p. 24-25).

Padre Paiva tenta se explicar quanto à apresentação do auto, diz a João Ramalho que tratando os índios e os escravos da forma como trata, está cometendo pecado. Lembra ainda que suas atitudes são reprovadas por Anchieta (representante da igreja), fato que não incomoda em nada a João Ramalho. Reiteramos que, com a filha, mantém uma relação de incesto, também recriminada pela Igreja.

Para o pai, a mameluca Rosa Bernarda traz consigo o significado da delicadeza. Rosa, graciosa por sua beleza, forma e perfume, simboliza o puro amor, a força de que tanto precisa. É assim que João Ramalho vê e define a própria filha:

JOÃO RAMALHO (*fascinado, tomando-a de súbito nos braços*) – Nem um só dos meus varões nasceu com esse espírito. (*olhando-a bem nos olhos, enquanto o fogo sobe na lareira*) Rosa Bernarda, minha filha, quando sinto o seu corpo contra o meu é como se abraçasse a espada da minha juventude, a espada da minha primeira morte. Rosa de aço! (CALLADO, 2004, p.40-41).

Tamanha admiração é consolidada através da paixão que nutre pela moça, com quem possui uma cumplicidade que não é só de pai para filha. O deslumbre por ela faz com que mesmo avesso a assuntos relacionados à Igreja, permita que sejam encenados em sua casa os autos de Anchieta representado pelos índios. Rosa Bernarda, aparentemente ingênua, não imagina que ao ter seu pedido aprovado, estaria reacendendo um grande desafio de seu pai para com a igreja e os índios.

O que para Rosa Bernarda era apenas engraçado (as falas dos índios atores), para seu pai era uma ameaça, já que os textos das cenas iam de encontro às suas práticas autoritárias e insinuavam uma crítica à vida sem lei a qual estava habituado. Ele sabia que toda aquela encenação em sua casa seria um meio de convencê-lo a permitir que os símbolos de memória de Santo André da Borda do Campo fossem transferidos para São Paulo. Percebe-se que foi a partir da encenação dos autos sob seu teto que João Ramalho revela sua grande aversão aos que acredita terem sido enviados para tirar-lhe a cidade, fato que se constata nos diálogos entre pai e filha. Observe-se:

ROSA BERNARDA (*que vem falando desde fora, entrando pela esquerda*) – Meu pai! Meu Pai! Uma beleza de auto²⁵, meu pai! O anjo chega assim e diz...

JOÃO RAMALHO (*largando a pistola sobre a mesa e olhando a filha*) – Calma, criatura, para que tanta pressa em falar? Por que não toma um pouco de fôlego?

[...]

ROSA BERNARDA – Mestre Antoninho, meu troca-tintas, e você, meu pai, não digam mais nada. Vocês precisam é ver o auto que os índios lá do Colégio dos Jesuítas estão representando no adro da nossa igreja. Uma beleza! Cheio de diabos, de santos, de pecado e virtudes a discutirem o tempo todo. (CALLADO, 2004, p. 14-15).

Ainda em:

JOÃO RAMALHO (*entre dentes*) – Esses padres do Colégio não saem agora de Santo André. Por que não ficam lá em São Paulo? Não vou ver auto nenhum. Aposto que é de... desse padre que gosta de pregar sermão aos outros com esses teatrinhos de sacristia.

ROSA BERNARDA – Ora, que nada, meu pai! A história é quase sempre de anjos e santos. Só se o sermão é nos pedaços em latim, porque o resto é até bem engraçado. E você vai ter de ver o espetáculo, sim, porque eu pedi aos atores que viessem aqui em casa.

JOÃO RAMALHO – E com autorização de quem? (*batendo como punho na mesa*) Não quero esses roupetas debaixo do meu teto. (CALLADO, 2004, p. 15-16).

O diálogo ora visto confirma a grande afinidade que há entre Rosa Bernarda e o pai, que antes havia recusado assistir à encenação do auto que tanto encantou a filha, para depois, enfim, acabar permitindo que os índios se apresentem sob seu teto. Veja-se parte do diálogo entre pai e filha:

JOÃO RAMALHO – Até você está prudente hoje, Rosa Bernarda. Quando anunciaram os do governador pensei que você fosse carregar a escopeta para saudá-los a tiro, do alto dos muros de Santo André.

ROSA BERNARDA – Istoé como diz mestre Antônio, meu pai. Podemos dar os tiros que quisermos depois. No momento, o que me parece... (CALLADO, 2004, p. 70).

Observamos um João Ramalho, que na maioria das vezes se derrete aos encantos da filha, para proteger suas memórias, não hesita em convocá-la se necessário, ao combate contra as forças do Estado. Afinal, é a única pessoa em quem se diz confiar, tanto que a filha à semelhança do pai incorpora o espírito de guerra e o ajuda nos preparativos para uma eventual invasão da cidade.

²⁵ Tipo de peça teatral, muito usado pelos jesuítas para catequizar os índios no Brasil.

Essa paixão que o pai nutre por sua “bela” Rosa será ameaçada pelo forasteiro Diogo Soeiro que, ao ver-se diante da moça, não esconde o encantamento. Indagado acerca do que fazia por essas redondezas, o moço explica que seguia rumo ao Oriente para adquirir especiarias. O rapaz não se intimida em revelar que acabou de encontrar o que iria buscar no Oriente, isto é, odores e os sabores que a jovem exala.

DIOGO SOEIRO – Qual é o seu nome, formosa?

ROSA BERNARDA – Meu nome é Rosa Bernarda.

DIOGO SOEIRO – E vim aqui encontrar o que ia buscar no Oriente: tamarindo saboroso, cássia de Ceilão²⁶ gengibre²⁷..., olhos de mel, de canela... fogo mau de malagueta²⁸. (CALLADO, 2004, p. 61-62).

[...]

ROSA BERNARDA (*nervosa*) – Das especiarias todas, me diz qual a mais preciosa? Canela? Gengibre?

DIOGO SOEIRO – (*enlaçando-a rápido*) – Cravo! Rosa, cravo moreno, cravo da Índia, condimento, perfumoso cravo flor e férreo cravo cruel, cravo da cruz em que gemo! (CALLADO, 2004, p. 63-64).

Outro nome em *A Cidade Assassinada* cujo significado nos chama atenção é Diogo. Lembremos que na peça ele surge do nada, se apresenta como forasteiro e náufrago em busca de abrigo para uma noite. Hospeda-se como um “bom moço” na casa de João Ramalho e sua filha Rosa Bernarda. Porém, com o passar do tempo se mostra realmente quem é. Admite ter mentido sobre o real motivo que o levou àquela cidade. João Ramalho o enxerga como um traiçoeiro e perigoso. Trai a confiança de João Ramalho e ainda rouba-lhe o grande amor de sua vida, a filha Rosa Bernarda.

Em *Grande Sertão: Veredas* de João Guimarães Rosa (2001), encontramos uma vasta lista que define e/ou classifica o intitulado “demônio”, “capeta”, dentre os quais está Diogo. Veja-se:

E as idéias instruídas do senhor me fornecem paz. Principalmente a confirmação, que me deu, de que o Tal não existe; pois é não? O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Coxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé Preto, o Canho, o Duba-Dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos... Pois, não existe! (ROSA, 2001, p. 55).

²⁶ Planta que dá em regiões quentes como o Ceilão, uma ilha do sul da Índia.

²⁷ Erva medicinal, também usada para temperos.

²⁸ Espécie de pimenta muito forte.

Ainda em:

E Diadorim tropeava chegando. Mas eu virei rédea e roseteei, com brado, meu animal cumprindo: rompemos em galope que era um abismo...
– E, diôgo! Dianho!... Eh diôgo, eh dião...

[...]

Espiei em roda, até com a mão. Não vi o demo... Meu espírito era uma coceira enorme. (ROSA, 2001, p. 509).

[...]

Segundo consta no romance de Guimarães Rosa, Diogo está relacionado ao “coisa-ruim,” “o Pai da Mentira,” “o Ocultador.” Como segue:

O que eu estava tendo era o medo que ele estava tendo de mim! Quem é que era o Demo, o Sempre-Sério, o Pai da Mentira? (ROSA, 2001, p. 435).

[...]

Nem pensei mais no redemoinho de vento, nem no dono dele – que se diz – morador dentro, que viaja, o Sujo; o que aceita as más palavras e pensamentos da gente, e que completa tudo em obra; o que a gente pode ver em folha dum espelho preto; o Ocultador. (ROSA, 2001, p. 262).

Se considerarmos o Diogo Soeiro, personagem de *A Cidade Assassinada* que trai João Ramalho e atrai Rosa Bernarda através de encantos e doces palavras, podemos assim dizer, que a mentira, a ocultação de sua verdadeira identidade e a traição, o tornam uma pessoa do mal, fazendo jus ao significado de seu nome – Diabo.

Mesmo na presença de uma peça de fundo histórico, como em *A Cidade Assassinada*, é perceptível a poeticidade existente no texto. Além do amor “proibido” e/ou “condenado” de João Ramalho em relação à filha, nem por isso menos poético, há a descoberta e o encantamento de Rosa Bernarda por Diogo Soeiro, forasteiro que pede abrigo em sua casa, por quem a moça se apaixona.

Como se trata de uma análise envolvendo duas obras dramáticas, devemos, a seguir, repetir o que foi feito em *A Cidade Assassinada* (Antonio Callado), ou seja, desvendar e analisar o que sobressai em *Pedreira das Almas* do dramaturgo Jorge Andrade, a partir do título da peça, personagens protagonistas e o espaço onde as cenas acontecem. De acordo com Sant’anna (1997), a obra do dramaturgo Jorge Andrade constitui um espaço-tempo que situa entre a mineração e o ciclo do café, com o povo dividido entre

duas forças que se opõem. De um lado está um passado rico (ouro e o café) e um futuro utópico (sonho de Gabriel no Planalto), e de outro está o presente. Segundo a autora, nesse presente está a

Estagnação, esterilidade, imutabilidade, peso da tradição, culto aos antepassados, exiguidade do espaço físico insuficiente para seus habitantes. Uma atmosfera de enclausuramento e opressão reflete os referentes históricos do esgotamento do ouro e do poder absolutista do império em 1842. (SANT'ANNA, 1997, p. 140).

Na cidade de Pedreira das Almas, de acordo com as imagens descritas no começo da peça, percebe-se que há entre as rochas somente uma árvore, o que confirma a verdadeira dimensão da aridez do ambiente. Fato que se confirma na descrição do cenário na rubrica da peça.

Como segue:

CENÁRIO: [...] *À direita, na entrada de uma gruta – escondida por uma das pontas de rochedo –, uma árvore retorcida, enfezada, descreve uma curva como se procurasse, inutilmente, a direção do céu: a única coisa de colorido verde que há no cenário. Tudo é branco, cor de ouro e cinza.* (ANDRADE, 1986, p. 75).

É impossível, diante de uma imagem como a descrita, pensar Pedreira das Almas como uma cidade em condições de desenvolvimento e prosperidade. É essa geografia do lugar considerada por Gabriel “morta”, imprópria para o trabalho que o faz sonhar com uma nova vida no planalto, onde há terra, promessa de desenvolvimento e progresso.

Ao conferir à peça o título de *Pedreira das Almas*, Jorge Andrade, em sua criação, sugere uma fricção com os aspectos do que há de mais duro pesado e rijo, a “pedra,” ao que é mais etéreo, fluido e flexível “alma.” Se na percepção de Gabriel, a cidade em função do excesso de pedras se tornou imprópria ao cultivo, para Urbana, Pedreira das Almas é uma cidade fértil em recordações, pois ali estão “plantadas” as almas e a memória de seu povo.

Urbana é uma mulher que se destaca não apenas pela força que seu nome representa, mas acima de tudo pela determinação em enfrentar os contrários à permanência dos moradores em Pedreira das Almas. A matriarca mantém sob controle a família e a cidade impedindo qualquer tentativa de mudança, a emigração de seus habitantes. A

origem de seu nome está ironicamente relacionada à cidade²⁹. A matriarca, como que assumindo a importância de sua postura diante de seu povo busca o que entende lhe pertencer, a cidade e a memória de seus antepassados.

A cidade, esse fenômeno que se revela pela percepção de emoções e sentimentos dados pelo viver urbano, é também o espaço da memória, por isso a memória integra a sua natureza. Lugar de significados, a cidade é também o espaço inventado pelo homem, para a conversa e o diálogo. Nesse sentido, Brandão (2006) afirma que nesse lugar, “[...] os homens se encontram e se reconhecem. Contraditoriamente, entretanto, é no lugar do encontro, do diálogo, da criação de identidades que se desenvolve o espaço do estranhamento.” (BRANDÃO, 2006, p. 89).

Em se tratando da cidade como lugar de diálogo e de estranhamento, nota-se que anterior à volta de Gabriel que acabara de ser derrotado na luta dos Absolutistas contra os Liberais, ao que tudo indica, Pedreira das Almas era considerada uma cidade tranquila. O fato de Gabriel ter lutado e voltar à cidade como derrotado, o torna um foragido que, por isso, não pode mais continuar em Pedreira. Ao partir, quer levar consigo não só Mariana, até então sua noiva, mas também todos o que ali habitam, para outras terras. Situação que se confirma nos diálogos entre Gabriel e a noiva. Como segue:

GABRIEL: Mariana! Não posso esperar mais. Há ordem de prisão contra mim. Foi por isto que não esperei Martiniano.

MARIANA: Ordem de prisão?

GABRIEL: Vou ser um dos processados.

[...]

MARIANA: (*Aflita*) Precisamos partir!

GABRIEL: Eles não me prenderão, Mariana. (ANDRADE, 1986, p. 79).

Quem assume esse confronto entre o partir e o continuar é a matriarca Urbana, que condiciona o abandono da cidade ao casamento dele com sua filha Mariana, impondo que só permitirá a união entre eles, se prometerem que uma vez casados continuarão morando em Pedreira das Almas. Lembra ainda que existem motivos de sobra para que Gabriel não parta para o planalto, pois seu pai também se encontra sepultado em Pedreira e não acredita que ele irá abandonar a memória de seus antepassados em busca de novas terras.

GABRIEL: É por isto que vamos para uma região onde não há túmulos, adros, lajes de pedra. Tudo vai partir de nós.

²⁹ Espaço delimitado pelo *urbanum*; cidade, *urbe*, simbolizada na *urbs* de Roma.

URBANA: Não se pode cortar o passado. Ele nos acompanha para onde vamos. Vosso pai não ficará só, nem será esquecido, enquanto estivermos em Pedreira das Almas.

GABRIEL: Vou levar seu corpo para o vale. (ANDRADE, 1986, p.86).

Enquanto Urbana deseja manter intacta a memória de seus antepassados, inclusive dos de Gabriel, este anseia por novidades, quer ir para onde não há passado que o atormente, lembrando que a construção do novo dependerá exclusivamente dele e dos que aceitarem acompanhá-lo. Contrariando as ideias de Gabriel, de que Pedreira das Almas deve ser esvaziada por não ter nada além das pedras, Urbana insiste na tese de que ali estão seus mortos, suas tradições, por isso, exige que respeitem seu direito de continuar onde está juntamente com sua família.

O lugar que a personagem Urbana tanto defende está intrinsecamente ligado ao que escreve Poulet (1992) em *O Espaço Proustiano*, de que

[...] todo personagem de primeiro plano é envolvido por um cenário que, em compensação, recebe uma parte de sua personalidade e de suas características concretas. De modo que os lugares se personalizam, tomando sua personalidade de empréstimo aos seres com os quais estão associados, exatamente como os seres retiram dos lugares uma profundidade e uma poesia suplementar – digamos, uma dimensão a mais. (POULET, 1992, p. 101).

A forte relação entre Urbana e Pedreira das Almas sintetiza o apego da matriarca a tudo que diz respeito à cidade. Basta recordarmos a cena do funeral de seu filho Martiniano, no interior da Igreja, onde a mãe faz de seus braços, túmulo para abrigar o corpo do filho e ali silencia-se ambos para sempre. Tendo a cidade se tornado um amontoado de pedras sem terra até mesmo para a construção de um cemitério, Urbana se metamorfoseia em pedra, e permanece junto a Martiniano. Como se observa, o lugar escolhido para acolher o corpo de Martiniano é a Igreja, que como mãe, abriga em seu seio todos os justos. Nessa perspectiva, Chevalier (2009), escreve que a Igreja simboliza a esposa de Cristo e a mãe dos cristãos, sendo que, sob esse aspecto, à ela é aplicado todo o simbolismo da mãe, aquela que oferece amparo. É como se a Igreja os colocassem mais próximos de Deus e livres das forças opressoras.

No que se refere à dramaturgia de Jorge Andrade, é de se esperar que outros personagens da peça *Pedreira das Almas* além de Urbana, tenham em seus nomes algo de simbólico, poético. Martiniano, por exemplo, é considerado um mártir, cuja morte representa para as pessoas da cidade mais que uma ação de heroísmo, sendo recebida como

uma conquista da luta pela preservação da memória e costumes de seu povo em resposta ao desejo de sua mãe.

Sobre a morte brusca e precoce entre jovens, a exemplo do que ocorreu com Martiniano, Vernant (2002) escreve que a morte de um jovem guerreiro, no auge de sua juventude, e que enfrenta os perigos da guerra para livrar-se da desonra, se afigura como uma *bela morte*. A beleza dessa morte se caracteriza principalmente pela não fuga ao combate. Segundo o autor, o homem de bem, de coragem, alcança através da *bela morte* um estatuto especial, o da mortalidade e imortalidade, ou seja, mesmo morto, através de seus feitos heroicos adquire *status* de imortal. Assim como o guerreiro que tem uma breve vida, e que morre ainda jovem no campo de batalha, a glória de seu feito permanece para sempre ligada a seu nome. Nesse sentido, o herói inscreve na memória coletiva do grupo sua realidade de sujeito individual, exprimindo-se numa biografia que a morte concluiu e tornou inalterável.

Apesar do transpasso, continua a seu modo presente, na comunidade dos vivos. Tornada como lenda, sua figura tece, associada com outras, a trama permanente de uma tradição que cada geração deve aprender e tornar sua para anuir plenamente, através da cultura, à existência social. A vida breve, a façanha, a *bela morte* nesse caso, só adquire sentido quando encontram lugar num espaço pronto a acolhê-los, e o cidadão só permanece realmente vivo se a família preserva sua memória.

Existe uma juventude heroica que brilha no feito e encontra na morte em combate sua realização. A morte sangrenta, “bela e gloriosa” quando inteiramente jovem, elevava o herói acima da condição humana. Martiniano tem seu corpo exposto para servir de exemplo contra a tirania e a perversidade, por isso, o caráter de herói. Em *Pedreira das Almas*, Mariana em forma de protesto, se recusa a enterrar o irmão, cujo corpo permanece por ordens suas, no interior da Igreja. Martiniano, o mártir, o jovem herói, é colocado a uma condição de insepulto como forma de punição.

Tal atitude pode ser percebida como uma afronta àqueles que se dizem detentores do poder, isto é, às autoridades que querem esvaziar a cidade de Pedreira das Almas. Seu sepultamento está condicionado à revelação do esconderijo do “desordeiro” Gabriel. Mãe e irmã de Martiniano amargam dias diante de seu corpo até que se resolva a situação da falta de cemitério na cidade e a busca por Gabriel. Assim pode-se imaginar Martiniano como aquele que morre no lugar de outro, nesse caso, de Gabriel, o “desordeiro,” uma vez que os confrontos iniciaram assim que souberam de sua fuga.

Acerca da simbologia do nome de Gabriel, importante lembrar que apesar de em alguns momentos ele seja visto como o grande causador de intrigas, como a própria Urbana o define, há de se ressaltar que o personagem possui nome de anjo, que significa aquele que anuncia – o mensageiro. Nesse sentido, Chevalier (2009), escreve que “[...] o anjo em sua qualidade de mensageiro, é sempre portador de uma boa notícia para a alma.” (Chevalier, 2009, p. 61). O autor acrescenta ainda que eles, os anjos, exercem o papel de protetores sobre as nações e as cidades. É assim que surge Gabriel, de *Pedreira das Almas*, um personagem que simboliza o anjo a trazer uma nova saída para o povo da cidade que, com a extração desordenada do ouro fora transformada em improdutiva, sem vida. Gabriel enxerga no planalto uma promessa de futuro promissor. Isso se confirma em diálogo estabelecido com a noiva Mariana, momento em que busca convencê-la de que no planalto está a promessa de desenvolvimento para o povo de uma cidade devastada pela extração desordenada de ouro.

GABRIEL: Devo partir. Prometi uma vida melhor para eles.

MARIANA: Eu compreendo.

GABRIEL: E tudo era para ti.

MARIANA: Parte, Gabriel! Deixe-me! Agora, tens compromisso é com o povo. (ANDRADE, 1986, p. 112).

Gabriel chama para si o compromisso em dar terra e trabalho para aqueles que o acompanharem rumo ao planalto, tendo como desafio levar consigo Mariana para juntos recomeçarem em novas terras. Não é por acaso que a moça, assim como o noivo, também tem no nome o peso da responsabilidade e do poder de decisão. Seguir com Gabriel em busca de novas terras, ou continuar ao lado de sua mãe, na cidade de Pedreira das Almas, onde estão fincadas as memórias de seus antepassados? Tomando aqui a análise feita por Leite (2007), sublinhamos que:

Mariana traz toda a simbologia que os nomes bíblicos Maria e Ana podem indicar: devoção, respeito, e amor incondicionado mesmo às custas de muito sofrer. Aos poucos vai se apresentando como sucessora da mãe, num processo de auto-reconhecimento. (LEITE, 2007, p. 91-90).

As demais personagens femininas: Clara, Elisaura, Graciana e Genoveva também trazem no nome uma grande carga de significados. As duas primeiras representam a luz, a clareza, e as outras duas simbolizam a santidade. Essas mulheres, assim como Urbana, expressam sua indignação com tudo que está acontecendo em Pedreira das Almas. Representam os que inicialmente se manifestam contrários a mudança para o planalto,

além de serem elas quem compartilham o sofrimento vivido por Urbana, e num gesto de compaixão, se instalam nas proximidades da Igreja onde estão os corpos de mãe e filho. Mesmo aquelas que surgem na peça identificadas apenas como mulheres, têm papel de relevância quando suplicam para que as almas da cidade descansem em paz. É o que se corrobora na citação seguinte:

MULHER: (*direita alta*) Pecadores empedernidos! Deixem as almas em paz.

MULHER (*Esquerda alta*) Dos fiéis as almas, Divino Senhor, Convosco descansem em paz e amor! (ANDRADE, 1986, p. 105).

As mulheres cercam Mariana e conseguem fazer com que os soldados por alguns momentos se sintam acuados. Veja-se:

VASCONCELOS: (*Com certa admiração*) Mariana! Está fora do meu poder... Mas, prometo, dou minha palavra que Gabriel não será morto. Se a condição é enterrar Martiniano... deixarei o povo descer ao vale e trazer terra para o cemitério. Pode falar! Cumprirei minha promessa. (ANDRADE, 1986, p. 106).

Com a aproximação das mulheres, os soldados temerosos às possíveis maldições tendem recuar. O delegado Vasconcelos insiste para que eles permaneçam em sentinela.

VASCONCELOS: Saiam daí!

2º SOLDADO (*Separando-se do sargento*) Queremos sair desta cidade.

VASCONCELOS: Covardes! Têm medo destas mulheres?

SARGENTO: É preciso enterrar esse corpo!

VASCONCELOS: Será enterrado quando Gabriel aparecer.

2º SOLDADO: Seremos todos castigados!

SARGENTO: Levaremos para as nossas casas... essa maldição! (ANDRADE, 1986, p.107).

As mulheres presentes nas dramaturgias em questão, cada uma, com suas particularidades, se mostram defensoras de seus símbolos de memória. Identificadas ou não, em *Pedreira das Almas*, de Jorge Andrade, as mulheres se descobrem capazes de modificar os padrões vigentes de uma sociedade. O mesmo ocorre em *A Cidade Assassinada*, de Antonio Callado, ou seja, é Rosa Bernarda quem se destaca pela atitude em enfrentar ao pai dizendo-o, por exemplo, que ama seu maior inimigo e rival (o forasteiro Diogo Soeiro). Revela ainda que partirá em companhia de seu amado rumo ao planalto. Rosa Bernarda de *A Cidade Assassinada*, Urbana e Mariana de *Pedreira das*

Almas, são personagens femininas fundamentais nas dramaturgias pela exacerbada contribuição no processo de proteção e preservação dos lugares e/ou espaços de memória.

Em *A Cidade Assassinada*, o espaço demarcado (segundo a rubrica inserida no início da peça) para o desenrolar das cenas é a própria casa de João Ramalho, mais especificamente, a sala de jantar. Ao que tudo indica, é nesse ambiente onde grande parte das cenas acontece, como segue:

(O ano é o de 1560 e o local – excetuada uma cena em São Paulo – é a Vila de Santo André da Borda do Campo, o primeiro povoado de brancos que existiu no planalto paulista, fundado por João Ramalho. “[...] Abre-se o pano na sala de jantar da casa de jantar da casa tosca de João Ramalho, em Santo André.)” (CALLADO, 2004, p.11).

Esse espaço destinado à encenação de *A Cidade Assassinada* nos leva a crer que como autoritário e dominador que era, João Ramalho em sua própria casa, se sentiria à vontade para encarar frente a frente os representantes do Estado na luta contra a transferência de Santo André da Borda do Campo para São Paulo. Se os enviados do Governo de São Paulo achavam difícil enfrentá-lo como “dono” da cidade que criara, pior seria sob seu teto, onde se encontram expostas na parede da casa suas armas de luta, como pistolas, e escopetas.

No caso de *Pedreira das Almas*, o espaço definido para a realização das cenas é o Largo da Igreja da cidade. Como citado anteriormente, tais informações são confirmadas na rubrica, no início da peça, que descreve cuidadosamente o local. À medida que as cenas ocorrem, é possível perceber que para Urbana, padre Gonçalo, e o povo de Pedreira das Almas, a Igreja simboliza lugar sagrado, de respeito e devoção, enquanto para o delegado Vasconcelos, que está ali para se fazer cumprir as leis, pouco importa se está diante ou não de uma Igreja, Vê o lugar como um outro qualquer.

3.5 Cidade e mulheres: Rosa Bernarda, Urbana e Mariana

A cidade que, nas palavras de Calvino (1990), aparece como um todo no qual nenhum desejo é desperdiçado e do qual as pessoas fazem parte, é também o espaço ocupado por Rosa Bernarda (*A Cidade Assassinada*) Urbana e sua filha Mariana (*Pedreira das Almas*). A partir destas constatações, depreende-se que Rosa Bernarda assim como Urbana e Mariana, com intuito de defender não só a cidade, mas também as memórias ali impregnadas, rompem com a ideia de que as mulheres deveriam ser submissas e recatadas.

É importante lembrar que os períodos que contextualizam as duas dramaturgias, século XVI (*A Cidade Assassinada*) e século XIX (*Pedreira das Almas*), a cidade era tida como local de liberdade e participação somente para os homens e às mulheres era reservado o dever da passividade e dos afazeres domésticos. Contrariando esses princípios, elas ultrapassam os limites domésticos e empunham uma bandeira que é a luta pela perpetuação de seus símbolos de memória.

De acordo com Veiga (2009), o século XIX representava um tempo em que havia um grande diferencial no equilíbrio de poderes entre os sexos a favor do sexo masculino sobre relações de interdependência. Assim, nos códigos sociais dominantes, as mulheres se situavam como subordinadas aos homens. O espaço público era domínio masculino, pois a mulher pública constituía uma situação de vergonha. Segundo esse autor, dessas mulheres, esperava-se, nesse período, a reclusão e a decência. Contrariando essas ideias e inseridas no cotidiano das cidades,

As mulheres também elaboraram sonhos e esperanças, almejavam liberdade. Entre as mulheres burguesas, as artistas, as operárias, as prostitutas, apesar das diferenças profundas de seus lugares sociais, a cidade se opôs ao campo de modo radical – cada vez mais a cidade foi idealizada como lugar de progresso. (VEIGA, 2009, p. 41).

Malgrado a ideia de que deveriam permanecer recolhidas, muitas delas no século XIX demonstraram que não eram passivas e muito menos submissas. Na cidade, na fábrica ou no campo, elas se afirmaram por outras palavras ou gestos, a possuírem outras práticas cotidianas, isto é, formas concretas de resistência. A partir do desenvolvimento da sociedade burguesa, algumas mulheres passam a ter condições de vida um pouco favoráveis, e os espaços vão se delinear mais claramente, a casa passa então, a ser o espaço da mulher, enquanto que a fábrica é tida como o espaço do homem. A esse respeito, Santos (2006) escreve que no século XIX, os espaços vão se delinear mais claramente,

Estas definições de papéis e esta representação do papel que cabe a mulher negando sua participação política, caem por terra. Entretanto, ao se analisar a experiência cotidiana, como, por exemplo, o que ocorria na França do século em XIX – os motins, em que as mulheres intervêm coletivamente, é possível observar a participação política das mulheres. (SANTOS, 2006, p. 65).

As mulheres, além do lar, agem na cidade. Diferente da mulher caseira, isto é, rural, e da senhora de casa, àquela tida como burguesa, a dona-de-casa é na cidade do século XIX, uma mulher nova, cuja relevância está ligada à da família, investida de

múltiplas missões entre elas, está a de gerir a vida cotidiana. A presença das mulheres, tão forte na rua do século XVIII, persiste na cidade do século seguinte, onde elas mantêm circulações do passado, cercam espaços mistos e constituem espaços próprios.

A presença ativa e decisiva das mulheres que integram as dramaturgias em discussão vai ao encontro do que escreve Perrot (1988), quando a autora afirma que “A natureza da participação da mulher está na imagem, em correspondência com seu lugar real na cidade. Onde está o ‘povo’, a mulher está energeticamente presente.” (PERROT, 1988, p. 199).

Não podemos esquecer que as mulheres que protagonizam *Pedreira das Almas* vêm a cidade como um espaço onde cada um possa colocar as coisas que deseja recordar, como por exemplo, nomes de pessoas importantes, virtudes, datas de batalhas, enfim, a memória daqueles que se foram. Os espaços e/ou cidades defendidos por essas personagens estão intrinsecamente ligados à memória familiar entendida também como individual, mas que a partir dos conflitos existentes na cidade nas quais estão inseridas, essa memória passa a ser caracterizada como coletiva, aquela constituída por lembranças impessoais, distribuídas no interior de uma sociedade.

Assim, decidimos mostrar, nesse tópico, como as mulheres Rosa Bernarda, de *A Cidade Assassinada*, Urbana e Mariana de *Pedreira das Almas*, a partir do quadro familiar, assumem posturas que convergem para o que conceitua Marina Maluf (1995). Segundo a autora,

Recuperar as lembranças do quadro familiar significa transmitir uma dupla mensagem, pois se de um lado isso diz respeito à singularidade da memória afetiva e única de cada família, de outro são lembranças referidas a uma memória social de âmbito mais amplo. (MALUF, 1995, p. 49).

A começar por *A Cidade Assassinada* (Antonio Callado), Rosa Bernarda, convive com a indignação e a resistência do pai quando tentam arrancar as memórias da cidade por ele criada, a Santo André da Borda do Campo. O que antes era visto como uma memória de cunho familiar, individual, isto é, apenas de João Ramalho, adquire proporções de memória coletiva, a partir do instante que compartilha com a filha sua determinação em preservar seus feitos em benefício da cidade. A respeito da discussão de memória como resistência, Michael Pollak (1989), em *Memória, Esquecimento, Silêncio*, lembra que:

A memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra, como vimos, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento de e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes: partidos, sindicatos, igrejas, aldeias, regiões, clãs, famílias, nações etc. A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e da instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementariedade, mas também as oposições irreduzíveis. (POLLAK, 1989, p. 7).

Nessa perspectiva, o autor aponta para duas funções principais da memória comum, assim, explicitadas: A primeira seria a manutenção da coesão interna, e a segunda, a defesa das fronteiras daquilo que um grupo tem em comum, em que se inclui o território (no caso de Estados). A essas funções acha mais adequado, a exemplo de Henry Rousso, denominá-las de memória enquadrada, em vez de memória coletiva, (conceito esse formulado por Maurice Halbwachs). Pollak (1989) alerta ainda para o fato de que o trabalho de enquadramento de uma memória de grupo não deve se dar de forma arbitrária, uma vez que há limites a serem respeitados. Por memória enquadrada, entenda-se o trabalho realizado em organizações políticas, sindicais, na Igreja, enfim, naquilo que leva os grupos a se solidificarem socialmente, e com isso, a memória relativamente consolidada, efetua um trabalho de perpetuação, coerência, unidade e de organização.

Essa tensão entre a resistência de João Ramalho em abandonar suas memórias e as forças do Estado pode ser entendida sob a perspectiva de Pollak (1989) quando afirma que uma organização política, seja ela qual for não pode mudar de forma brutal o rumo nem uma imagem já existentes. A não ser que exponha ao risco de tensões difíceis de dominar, “[...] de cisões e mesmo de desaparecimento, se os aderentes não puderem mais se reconhecer na nova imagem, nas novas interpretações de seu passado individual e do grupo.” (POLLAK, 1989, p. 8).

A determinação do Governo em transferir para São Paulo os símbolos de memória e os foros de cidade de Santo André da Borda do Campo, contraria um desejo de João Ramalho, que é o de ter sua cidade, e seu símbolo maior (o pelourinho) respeitados. Teme que com a mudança e/ou transferência de sua cidade e/ou memória para o planalto, seu passado individual bem como o de Santo André da Borda do Campo não sejam mais reconhecidos, adquiram outra imagem, perdendo assim a identidade tanto individual quanto a do grupo, aqui representado pela cidade por ele criada. A persistência de João Ramalho faz com que Rosa Bernarda enfrente os emissários do Governo de igual para igual, quando se trata da proteção de Santo André da Borda do Campo. Inicialmente resiste

à mudança, como pode, ao lado do pai, a entrega do maior símbolo de memória da cidade – o pelourinho.

Interno às discussões sobre memória individual e memória coletiva em *A Cidade Assassinada*, Rosa Bernarda tem papel importante especialmente quando desconfia do longo diálogo entre Diogo Soeiro e um dos emissários do Governo, e exige do amado que confesse toda a verdade. Como segue:

DIOGO SOEIRO – Rosa Bernarda, eu preciso contar a você meu segredo. Nosso amor tão súbito e tão grande não pode tolerar nenhuma reserva. Eu preciso dizer a você...

ROSA BERNARDA – Segredo? Que segredo?... Não! Eu não poderia suportar nada. (CALLADO, 2004, p. 92)

[...]

DIOGO SOEIRO (*segurando-a pelos braços e olhando-a bem nos olhos*) – E assim é, Rosa Bernarda. Eu vim a Santo André a mando do governador, vim para ver como será possível salvar esta colônia, que já palpita no planalto.

ROSA BERNARDA: Mas, então, o seu naufrágio...

DIOGO SOEIRO – Meu naufrágio foi verdadeiro. Apenas... ocorreu há mais tempo e na costa da Bahia. Passei a servir o governador geral antes de reembicar para o oriente.

ROSA BERNARDA – Então... era tudo mentira?

DIOGO SOEIRO – Não, Rosa, meu amor não era e não é mentira. (CALLADO, 2004, p. 107-108)

É só recordarmos que pai e filha mantinham uma relação de marido e mulher, o que, de certo modo, explica o receio da moça em revelar que Diogo Soeiro não era quem se dizia ser quando pediu abrigo naquela noite. Tratava-se de um forasteiro, um espião que estava ali a mando do Senhor Governador com a missão de facilitar a transferência dos foros de Santo André da Borda do Campo para São Paulo. Diante dessa situação, Rosa Bernarda aflita se pergunta se deve ou não contar ao pai a verdadeira identidade do visitante, e mais, que se encontra perdidamente apaixonada por ele. Na dúvida, decide fugir com o rapaz.

PADRE PAIVA – Eu sei como você ainda deve estar fatigada da fuga da noite de ontem. (CALLADO, 2004, p. 129).

[...]

ROSA BERNARDA – [...] Ontem, antes de fugirmos à noite, eu quis entregar meu... noivo. (CALLADO, 2004, p. 133).

Rosa Bernarda se sente dividida entre o amor do pai e a paixão por Diogo Soeiro, descoberto como aquele que mentiu em nome do dever e da fidelidade ao governo. Por

pouco, não o delatou ao pai, mas revela que está perdidamente apaixonada pelo hóspede. Com a notícia, João Ramalho se sente derrotado e culpa Deus pela perda do amor da filha, como relata ao pintor Antônio Rodrigues.

ANTONIO RODRIGUES – Por que *agora*, João Ramalho? Agora você precisa da ajuda de Deus, agora que os inimigos o cercam.

JOÃO RAMALHO – Não, agora a paz não é mais possível entre nós. Deus me arrebatou tudo, arrebatando-me Rosa Bernarda, com intuito de me enfraquecer antes da luta com o Seu anjo. [...] Levou minha filha e minha mulher, criou em torno de mim um vácuo que é uma arena para a luta com o anjo – mas desta vez Seu anjo morrerá. (*ri sardônico*) (CALLADO, 2004, p. 165-166).

A luta entre o anjo e Jacó é uma referência à história bíblica, e João Ramalho prepara para enfrentar Anchieta, a quem denomina “Seu anjo,” que quer dizer “anjo de Deus.” Como vimos, João Ramalho passou parte de sua vida amando a própria filha, e o fato de a moça ter conhecido outro homem diferente dele, o deixou enfraquecido e desolado.

Já na dramaturgia *Pedreira das Almas*, é Mariana quem vive a aflição de delatar ou não seu noivo Gabriel que se encontra foragido. Se revelar seu esconderijo, ele será preso e com isso acabará o sonho de terras férteis no planalto. Caso opte por não revelar, terá o corpo de seu irmão Martiniano insepulto no interior da Igreja. Pressionada pelo delegado Vasconcelos e demais policiais que se encontram na cidade para defender os ideais do Governo, a dizer onde está Gabriel, Mariana não hesita em enfrentá-los.

VASCONCELOS: Com maldição ou sem maldição, só sairemos de Pedreira das Almas depois que esse rebelde se apresentar. A senhora sacrifica o povo de Pedreira por um homem?

MARIANA: (*Com grande esforço*) Para o povo de Pedreira... viver sem Gabriel... não será viver.

VASCONCELOS: Pois o povo só terá liberdade se entregar Gabriel. Não tenho medo de algumas, minha senhora, porque vivo no mundo dos homens. Elas não me impedirão de cumprir o dever. Também tenho mortos, e sei que, exposto ou não, não passam de mortos. Estou aqui para defender a lei dos vivos, não a dos mortos! Isto, não me compete. Gabriel ou a senhora partirá comigo. (ANDRADE, 1986, p. 107).

[...]

MARIANA: [...] O senhor nos prometeu um túmulo, se revelássemos onde está Gabriel. Gabriel está lá, como minha mãe, caído sobre Martiniano. O senhor nos impôs como condição da sua opressão, o corpo exposto de Martiniano. Nós só lhe impomos, para a nossa delação, a sua entrada na igreja. (ANDRADE, 1986, p. 108).

Mariana e Rosa Bernarda não só presenciaram como também enfrentaram cada uma a sua maneira, as forças opositoras do Estado em defesa da memória de seus antepassados.

ROSA BERNARDA – Meu pai, eu não me pertencço mais e portanto não mais pertencço a você. Pertencço a esse náufrago estranho, que mais ama sua terra do que a mim, e como não sei amar sem amar absolutamente, amo tudo quanto ele ama, amo a cidade que ele quer fazer no planalto, amo o Deus que ele serve...

JOÃO RAMALHO – Então ele era um espião de São Paulo?

(Rosa afirma com a cabeça)

Era isto que você estava descobrindo quando gritou chamando-nos, ao pé do banco?...*(Rosa torna a afirmar)*

E agora, esse valoroso jovem mandou você para ver se defende a causa de São Paulo sem perigo para a sua vida de cão? (CALLADO, 2004, p. 175-176).

Rosa Bernarda se deixa vencer. Ao final se alia ao namorado Diogo Soeiro na busca pelo progresso em outra cidade.

Mariana abriu mão de um futuro promissor no planalto ao lado do noivo Gabriel, para permanecer em Pedreira das Almas, concretizando assim o sonho de sua mãe que era de manter as tradições e o respeito à memória de seus antepassados.

GABRIEL: A verdade é que vamos viver para sempre sós.

MARIANA: Terás tuas terras e tudo que elas representam.

GABRIEL: Sempre, Mariana! Tu, aqui, onde só há mortos. Eu, lá onde há vivos que já não representam a mesma coisa.

[...]

MARIANA: mais forte do que as promessas é a morte que nos liga à terra. Sinto tudo dentro do meu corpo, como se fizesse parte do meu sangue. As rochas... a igreja... o adro!

GABRIEL: Mariana! Não podemos passar a vida venerando mortos. Foi para escapar a isso que sonhamos partir. É preciso saber escolher, Mariana. (ANDRADE, 1986, p.112).

Como se observa, o par romântico da dramaturgia *Pedreira das Almas* é separado pelo que chamam de destino. Gabriel parte para o planalto junto com os vivos, porém, sente-se sem vida, já que não lhe é possível o amor de Mariana. Mariana, por sua vez, permanece “viva” entre os mortos na cidade de Pedreira das Almas, sem o amor de Gabriel. Essa atitude de Mariana pode ser percebida como uma homenagem aos corpos de seu irmão e de sua mãe que agora fazem parte de suas memórias.

Em *A Cidade Assassinada*, Rosa Bernarda, denominada e idolatrada pelo próprio pai como uma guerreira, “Rosa de aço,” testemunha não só a morte física do pai, mas de

seus símbolos de memória – o pelourinho e os foros de cidade de Santo André da Borda do Campo junto com seu corpo, sendo transferidos para São Paulo. Como segue:

VOZ DE HOMEM – Morreu João Ramalho.

VÁRIAS VOZES – Ele morreu... Morreu nosso capitão, padre Anchieta... Ramalho é morto...

ANCHIETA – (*que se aproxima do corpo de João Ramalho, ajoelha-se, faz o sinal da cruz e diz como que a si mesmo*) – Assim, tua alma agreste e tormentosa evitou até o fim o nosso encontro. Faltou ao meu redil a ovelha buscada com maior paixão. [...] Vamos levar em procissão o corpo de João Ramalho para a vila de São Paulo de Piratininga. (CALLADO, 2004, p. 182-183).

Rosa Bernarda abriu mão dos desejos do pai para amar a cidade pretendida, idealizada por seu novo amor, Diogo Soeiro.

Uma questão que merece atenção é a idade dos protagonistas João Ramalho de *A Cidade Assassinada*, e Urbana de *Pedreira das Almas*. Além de carregarem em comum o sonho de perpetuarem suas memórias, de acordo com as descrições, são personagens que sugerem uma idade aparentemente avançada, portanto, de acordo com BOSI (2001), propícios a experiências de lembranças, pois já vivenciaram determinado tipo de sociedade e já viveram quadros de referência familiar e cultural, igualmente reconhecíveis. Segundo essa autora, em pessoas idosas,

Sua memória atual pode ser desenhada sobre um pano de fundo mais definido do que a memória de uma pessoa jovem, ou mesmo adulta, que, de algum modo, ainda está absorvida nas lutas e contradições de um presente que a solicita muito mais intensamente do que a uma pessoa de idade. (BOSI, 2001, p. 60).

Enquanto Gabriel (*Pedreira das Almas*) no auge de sua vitalidade dedica sua juventude na busca pela tão sonhada terra no planalto, Urbana que já não é tão jovem assim, se ocupa em evitar que a memória do que ainda resta na cidade se perca no tempo. O mesmo ocorre com Rosa Bernarda (*A Cidade Assassinada*) que, mesmo na companhia do pai, ao final, diverge de suas ideias e segue rumo ao planalto junto com o “náufrago estranho” seu amado para juntos fazerem a cidade que sonham.

Nas dramaturgias em questão, as manifestações de memória se dão inicialmente na esfera familiar, ocorrência que condiz com o que teoriza Marina Maluf (1995). De acordo com a autora, o grupo doméstico é um espaço de referência extremamente valioso para a reconstituição de experiências passadas. É nele que se desenhavam as primeiras lembranças pessoais, àquelas com um período maior de duração. O quadro familiar, onde

se estabelecem as lembranças de vínculos mais estreitos, é o espaço em que essas recordações podem ser ativadas.

A peça *A Cidade Assassinada*, em especial, traz na rubrica informações minuciosas de que é na casa de João Ramalho que são tramados os ataques contra os emissários do Governo.

Como a seguir:

Abre-se o pano na sala de jantar da casa tosca de João Ramalho, em Santo André. O mobiliário pesado e rústico, só tem a graça que lhe emprestaram o uso e o passar do tempo: a mesa, mal lavrada em troncos grossos, adquiriu o brilho doce de quem ainda hoje têm as mesas de copa de fazenda encontradas nos antiquários. [...] Velhos escudos pregados nas paredes formam bárbaros panóplas³⁰ onde predominam arcos e flechas, alternados com escopetas e pistolas. (CALLADO, 2004, p. 11-12).

A casa, espaço onde abriga a família, é vista como um lugar consagrado que imprime segurança, uma vez que nela estão impregnados valores e significados reconstruídos de toda uma vida. Nesse sentido, Bachelard (1988) afirma que “sem a casa o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades da vida. É corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano.” (BACHELARD, 1988, p. 26). A casa é o espaço no qual o protagonista João Ramalho se sente seguro, pois lá, além das armas exibidas na parede, e que serão tomadas na luta em defesa de suas memórias, estão guardadas também suas lembranças.

As discussões apresentadas neste tópico nos mostram que Rosa Bernarda, Urbana e Mariana, embora inseridas em um contexto em que a tendência básica da mulher era pautada no desempenho da administração doméstica e na assistência moral à família, elas avançam, ultrapassando as fronteiras que lhes foram impostas, e se instalando na sociedade com uma participação ativa no espaço público, aquele da cidade. Rosa Bernarda decide enfrentar o próprio pai para seguir o amado Diogo Soeiro na busca por uma nova cidade distante de Santo André da Borda do Campo. Urbana e sua filha Mariana, cada uma à sua maneira, resolvem que permanecerão na cidade de Pedreira das Almas, em respeito à memória de seus antepassados.

Importante notar que Antonio Callado e Jorge Andrade, tiveram o cuidado em registrar e/ou inserir nas dramaturgias em estudo, a participação de mulheres no cenário urbano. Mesmo em se tratando de um período no qual prevalecia a ideia de que as

³⁰ Armadura de cavaleiro medieval ou o escudo, em que se estampam armas diferentes.

mulheres deveriam permanecer reclusas, dedicadas apenas à família e às atividades domésticas, as personagens Rosa Bernarda (*A Cidade Assassinada*) Urbana e Mariana (*Pedreira das Almas*) se destacam por suas atitudes em defesa de seus símbolos de memória. Acerca dessa presença da mulher na cidade e a reação que isso provoca nos homens, Perrot (1998) ressalta:

Entender as proibições é também compreender a força das resistências e a maneira de contorná-las ou de subvertê-las. As frentes de lutas das mulheres, suas tentativas de atravessar os limiares muitas vezes provocam a violenta reação dos homens. (PERROT, 1998, p. 91).

Isso se confirma, por exemplo, quando, na peça *Pedreira das Almas* a personagem Urbana se mostra contrária à ideia de seguir Gabriel, cujo sonho é levar o povo da cidade para o Planalto. Com a morte de Urbana, a filha Mariana é quem dá continuidade à luta, tanto que assim como a mãe, toma para si a responsabilidade de preservar a memória, as tradições e os costumes de seu povo. Enfrenta o delegado Vasconcelos e os soldados, que na peça representam as forças do Estado. Para Mariana, continuar na cidade tem agora um significado muito maior, uma vez que ali se encontra a memória de sua mãe e do irmão Martiniano.

Esse capítulo trouxe parte de uma discussão que teve como finalidade evidenciar o modo como os dramaturgos Antonio Callado e Jorge Andrade tornam suas obras de criação em sujeitos (*A Cidade Assassinada* e *Pedreira das Almas*), humanizando-as. Uma cidade, ao ver seus maiores símbolos de memória transferidos para outro espaço, é assassinada, (*A Cidade Assassinada*). A outra, em função da extração desenfreada do ouro, se transforma numa cidade de pedras, improdutiva sem espaço nem mesmo para sepultar seus mortos, (*Pedreira das Almas*). A modernização brasileira e o contexto de mudança da capital do Brasil para o planalto central foram temas considerados pertinentes ao atendimento da proposta inicial desse texto.

A relevância do significado e/ou sentido dos títulos das peças, os sugestivos nomes das personagens e dos espaços criteriosamente eleitos pelos autores, fizeram com que fosse inserido aqui uma análise dessas ocorrências. Por fim, destacamos a partir das teorias sobre a participação das mulheres nas cidades, no contexto das peças, a presença de Rosa Bernarda (*A Cidade Assassinada*), Urbana e Mariana (*Pedreira das Almas*) nas imaginadas cidades de Santo André da Borda do Campo e Pedreira das Almas. Dentro do que vimos nesse tópico, depreendemos que, no cotidiano das cidades, as mulheres não só tiveram sonhos e esperanças, como também foram à busca destes. Imaginaram liberdade e

participação. Entre as várias mulheres burguesas, artistas, operárias ou àquelas dedicadas apenas às tarefas de casa, apesar das grandes diferenças de seus lugares na sociedade, a cidade se opôs à elas de modo radical. A cidade foi cada vez mais idealizada como sendo o espaço de progresso, habitado por homens e de exclusão às mulheres.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Espera-se nesse momento, tecer considerações sobre as reflexões até então desenvolvidas, acreditando ter alcançado grande parte dos objetivos os quais nos propomos. Inserido no que consideramos de maior representatividade a ser discutido neste estudo, encontramos as manifestações de memória nas duas peças eleitas como objeto de análise.

Se compreendermos a memória como uma construção, que esteja em constante velar-se e desvelar-se, que se oculta, mas que na mesma proporção se desvela, ela não anula o tempo, ao contrário, nele percorre. Sendo assim, o que se segue traz como teor, impressões e comentários que nos remetem às várias manifestações de memória no texto ora apresentado. Convenhamos que discorrer sobre estas questões relacionadas a esse tema nas dramaturgias que elegemos como fonte de análise, além de abrangente é também bastante complexo, por isso, suscita inquietações.

Esclarecemos que para abordarmos sobre a presença da memória na dramaturgia de Antonio Callado (*A Cidade Assassinada*) e Jorge Andrade (*Pedreira das Almas*), tomamos como ponto de partida principalmente o que apontam alguns teóricos sobre a temática. Com base nas referências dos autores arrolados no corpo desse trabalho, interpretamos a memória como uma atividade vinculada ao processo de criação dos dramaturgos já anunciados. Antonio Callado e Jorge Andrade, presentes em um contexto específico, registram momentos de importantes transformações tanto no campo político, quanto social e artístico. Trata-se da década de 1950.

O intelectual e artista Antonio Callado torna pública a peça *A Cidade Assassinada* (1954), em comemoração aos quatrocentos anos de cidade de São Paulo. O dramaturgo Jorge Andrade publica *Pedreira das Almas* (1957) em comemoração ao décimo aniversário do TBC, Teatro Brasileiro de Comédia. A começar pelos títulos das peças e a ocasião em que vieram à tona, percebemos que as comemorações aconteceram como uma forma de celebrar a memória.

Além das constantes preocupações políticas e religiosas presentes em sua obra, vimos que Antonio Callado exprime certo envolvimento com questões relacionadas à cultura e à memória de seus antepassados e do país. Preocupado com os rumos que tomariam o país trouxe para seus textos exortação aos homens, em especial aos artistas intelectuais que se abdicam dos confortos materiais burgueses para se doarem de corpo e alma aos mais fracos. Para tanto, busca modelos em heróis do passado. Procura sempre

inserir em suas obras, personagens engajados em alguma causa política, que pode ser a situação do índio ou do negro, como expressa na maioria de suas dramaturgias. Antonio Callado deu início à sua carreira literária na dramaturgia escrevendo *A Cidade Assassinada*, peça de fundo histórico, que tem como tema a fundação de São Paulo, cujo contexto é o ano de 1560, tanto que foi encenada pela primeira vez, como apontado, em homenagem ao aniversário de São Paulo.

A peça traz como protagonista João Ramalho e é, nesse personagem, que se concentra grande parte das evidências de memória. Indignado com a ordem do governo de que o título de cidade de Santo André da Borda do Campo e o pelourinho deveriam ser transferidos para São Paulo, João Ramalho se arma contra tal determinação e reclama a perda dos símbolos de memória por ele criados, a cidade e o pelourinho. Enfrenta a Igreja (na peça representada pelo padre Paiva), e os emissários do governo que trazem a ordem de transferência, e se sente traído pelo que considerava seu aliado, o forasteiro Diogo Soeiro, que lhe rouba o grande amor de sua vida, a filha Rosa Bernarda. Como é sabido, João Ramalho mantinha com a própria filha uma relação amorosa, isto é, de marido e mulher, relação que logo se desfez, porque a moça acabou cedendo aos encantos de Diogo Soeiro, quem acabara de conhecer. A possibilidade de perda de seus símbolos de memória aliada à perda do amor da filha, deixa João Ramalho enfraquecido e decadente, a ponto de morrer.

Jorge Andrade, apontado pela crítica como um dos mais renomados dramaturgos brasileiros, demonstrou, desde muito cedo, interesse pela arte literária, em especial a dramaturgia. O fato de ter frequentado uma escola de arte fez com que se formasse técnica e intelectualmente para a escrita teatral. Com isso, tornou-se um homem público, e juntamente com suas obras foi inserido em importantes debates com a intelectualidade e com o campo político da década de 1950. Oriundo de uma família que teve sua origem no oeste paulista, sofreu de perto os impactos da crise cafeeira e as consequências das medidas tomadas pelo governo. Através do processo de lembranças do mundo rural a que pertenceram o avô e demais familiares, o dramaturgo recupera fatos, sensações e emoções, destaca, sobretudo, a melancolia frente às várias perdas provocadas pelas mudanças históricas.

Observamos que Jorge Andrade optou por ser portador da missão de recuperar o passado de seu país, por meio de peças teatrais, cujo projeto era pensar o que foi e o que deve ser o homem brasileiro, revelando com isso, sua preocupação com os rumos que tomariam o Brasil. Ligado à memória, o dramaturgo nos transporta à dolorosa experiência da ruptura do país com o mundo rural. O apego ao passado, assim como o lamento pela

perda de referências marcam a interpretação que o dramaturgo faz da memória. É isso que constatamos na dramaturgia *Pedreira das Almas*, que traz como contexto um momento histórico e importante do país, isto é, a revolta dos liberais, ocorrida em 1842 e a decadência dos veios auríferos no interior de Minas Gerais.

Para defender a cidade de Pedreira das Almas e a memória de seus antepassados, integram a peça personagens como Urbana e os filhos, Mariana e Martiniano. A matriarca não aceita deixar para trás a cidade e nem a memória dos que ali estão. O conflito se inicia dentro de sua própria família, pois se recusa em aceitar a ideia de seguir o sobrinho e noivo de sua filha rumo ao planalto em busca de terras propícias ao plantio de café. Segundo Gabriel, em *Pedreira das Almas*, só há pedras, o que impossibilita o cultivo do produto. Os conflitos instaurados na cidade por ocasião da procura de Gabriel provocaram a morte de Martiniano, e Urbana inconformada com a perda do filho, se prostra no interior da Igreja onde se encontra o corpo do rapaz, e lá permanece até a morte. Mariana em respeito à memória de seu irmão e de sua mãe, ambos agora mortos, decide permanecer na cidade de Pedreira das Almas, deixando que Gabriel siga para o tão sonhado planalto sem a sua companhia.

Queremos ressaltar que no transcorrer das análises dessas dramaturgias, identificamos, entre elas, pontos em comum. Vimos por exemplo, que a partir de uma memória até então individual, situada no interior da família de João Ramalho, personagem de *A Cidade Assassinada* e Urbana que protagonista da peça *Pedreira das Almas*, se transforma em memória coletiva, aquela que estabelece vínculos com questões políticas e sociais do local onde as pessoas habitam. A luta desses personagens deixa de ser apenas uma luta em defesa de uma memória familiar, a partir do momento que ganha o espaço externo ao da família, se transforma em uma luta cujo objetivo é a defender a memória de toda uma cidade. Desse modo, tem-se que para João Ramalho e Urbana, o reencontro com o passado é o mesmo que a busca da própria libertação, uma forma de enredar as vivências de seu grupo social e torná-las memória.

Oportuno revelar que tivemos dificuldades no que diz respeito ao acesso à um suporte teórico sobre “Dramaturgia Comparada” que correspondesse nossas expectativas. Nas referências consultadas, percebemos que este termo parece não se distanciar muito do termo “Literatura Comparada,” o que nos causou dúvidas em alguns momentos se utilizaríamos o primeiro ou o segundo termo. Diante de um estudo que teve como atividade principal a comparação entre duas dramaturgias, decidimos pela utilização do termo ‘Dramaturgia Comparada’, até mesmo por uma questão de possibilidade de

aprofundamento sobre o assunto em pesquisas futuras. Queremos registrar que as limitações encontradas no decorrer deste estudo foram tomadas não como um obstáculo, mas como um desafio que nos estimulou a pensar acerca do tema. A partir dos resultados obtidos com o presente trabalho, acreditamos que outras pesquisas neste campo poderão ser realizadas.

Frente às reflexões aqui explicitadas, inferimos que a memória, esse glorioso e admirável dom da natureza, através do qual reevocamos as coisas passadas, faz com que abracemos as presentes e contemplemos as futuras, graças à sua semelhança com as que já se passaram. É essa memória que presenciamos em *A Cidade Assassinada* e *Pedreira das Almas* dos dramaturgos Antonio Callado e Jorge Andrade, e tentamos imprimir com a realização deste trabalho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Ana Lúcia. **Brasília: de espaço a lugar, de sertão a capital. (1956-1960).** 2008. 351f. Tese (Doutorado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2008.
- ANDRADE, Jorge. Pedreira das Almas In: **Marta, a árvore e o relógio.** 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- ARANTES, Luiz Humberto Martins. **Teatro da memória: historia e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade.** São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.
- ARANTES, Luiz Humberto Martins. **Tempo e memória no contexto e na cena de Jorge Andrade.** Uberlândia: EDUFU, 2008.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BARRENECHEA, Miguel Angel de (org.). **As dobras da memória.** Rio de Janeiro: Letras, 2008.
- BOSI, Eclea. **Memória e sociedade: lembrança de velhos.** 9. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. (org.) **As cidades da cidade.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BRUNEAU, Thomas C. **Catolicismo brasileiro em época de transição.** São Paulo: Loyola, 1974.
- CALLADO, Antonio. **A cidade assassinada.** 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- CALLADO, Antonio. **Teatro completo.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Zumbi, Tiradentes (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo).** São Paulo: Perspectiva, 1988.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada.** 4. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.
- CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números).** 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade.** Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- COSTA, Iná Camargo. **Sinta o drama.** Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

FEREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio**: o minidicionário da língua portuguesa. 6. ed. rev. e atualizada Curitiba: Positivo, 2004.

FERRO, Marc. **A história vigiada**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução de Roberto Machado. 24. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HOBSBAWM, Eric. RANGER, Terence (orgs.). **A invenção das tradições**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOORNAERT, Eduardo. **Formação do catolicismo brasileiro. 1550 -1800**. 2. ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1978.

IANNI, Octávio. **O colapso do populismo no Brasil**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

JOZEF, Bella. Um olhar com paixão. In: SANDRONI, Laura (Org.). **Novas seletas**: Antonio Callado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LE GOFF, Jaques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão. 2. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1992.

LEITE, Vlader Nobre. **O passado alimentando o porvir**: discussões em torno do drama moderno a partir de Pedreira das Almas (1957/1970), de Jorge Andrade. 125 f. 2007. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2007. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/posletras/images/teses2007/Vlader.pdf>>, acesso em 10 de outubro de 2011.

LEITE, Sebastião Uchoa. Cultura popular: esboço de uma resenha crítica, **Revista da Civilização Brasileira**, n. 04, set. 1965, p. 269-289.

LIMA, Rogério; FERNANDES, Ronaldo Costa (org.). **O imaginário da cidade**. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

MACIEL. Diógenes André Vieira. Do desejo de voltar e do direito de mudar: espaços e personagens do drama moderno brasileiro. In: MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Bigi. (orgs.) **Reflexões sobre a cena**. Maceió: EDUFAL, Salvador: EDUFBA, 2005.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. v. 4. Rio de Janeiro: Global Editora, 1978. (Coleção Ensaios).

- MALUF Marina. **Ruídos da memória**. São Paulo: Siciliano, 1995.
- MARTINELLI, Marcos. **Antonio Callado, um sermonário à brasileira**. São Paulo: Annablume: FAI, 2006.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2006.
- NEVES, João das. **A análise do texto teatral**. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. A redescoberta do Brasil nos anos de 1950: entre o projeto político e o rigor acadêmico. In: MADEIRA, Angélica e VELOSO, Mariza. (orgs.). **Descobertas do Brasil**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.
- OLIVEIRA, Rômulo Andrade de. **Brasília e o paradigma modernista: planejamento urbano do moderno atraso**. 2008. 195 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- PEREZ, Sandra. **Santo André: a invenção da cidade**. 2008. 195 f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-12112010-122236/pt-br.php>>, acesso em 11 de dezembro de 2011.
- PALLOTTINI, Renata. **O que é dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 2005. (Coleção Primeiros Passos).
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de Maria Lúcia Pereira e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005
- PERROT, Michelle. **Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros**. Trad. Denise Bottman. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- PERROT, Michelle. **Mulheres públicas**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: UNESP, 1998. (Coleção Prismas).
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. In: **Revista Brasileira de História**. v. 27, n. 53 São Paulo: Jan/Jun. 2007.
- PINTO, Júlio Pimentel. **Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luiz Borges**. São Paulo: Estação Liberdade/ FAPESP, 1998.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3. 1989, p. 3-15.

POESIA CENICA. In: **Revista SESC (SP)**, 1999. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?edicao_id=305&Artigo_ID=4740&IDCategoria=5419&reftype=2>, acesso em 28 de maio de 2012.

POULET, Georges. **O espaço proustiano**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992.

REBOUÇAS, Fernando. **Antonio Callado**. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/biografias/antonio-callado/>>, acesso em 28 de maio de 2012.

RIDENT, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SANT'ANNA, Catarina. **Metalinguagem e teatro**. Cuiabá – MT: Ed. UFMT, 1997.

SANTOS, Myriam Sepúlveda dos. **Memória coletiva e teoria social**. São Paulo: Annablume, 2003.

SANTOS, Regma Maria dos. Os discursos sobre a mulher: entre o sagrado e o profano. **OPIS**, Catalão, v. 6, p. 58-67, 2006.

SEIXAS, Jacy A.; BRESCIANI, Maria Stella; BREPOHL, Marion (org.) **Razão e Paixão na política**. Brasília: UNB, 2002. p. 59 - 80

SILVA, Angela Maria. **Guia para normalização de trabalhos técnico-científicos: projetos de pesquisa, trabalhos acadêmicos, dissertações e teses**. 5. ed. rev. e ampl. Uberlândia: UFU, 2006.

SILVA, Maria Ivonete Santos. **Octavio Paz e o tempo da reflexão**. São Paulo: Scortecci, 2006.

TAUNAY, Affonso de Escragnolle. **João Ramalho e Santo André da Borda do Campo**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1953.

VEIGA, Cynthia Greive. A cidade como experiência feminina: o cotidiano da construção de Belo Horizonte em fins do século XIX. **Dimensões**, Vitória, v. 23, n. 22, 2009, p. 28-41, jul. /dez. 2009.

VERDUM, Ricardo. Refletindo sobre memória com Maurice Halbwachs. **Ciências humanas em revista**, Goiânia, v. 5, n. 2, p. 141-151, jul./dez. 1994.

VERNANT, Jean-Pierre. **Entre mito e política**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

YATES, Frances Amélia. As três fontes latinas da arte clássica. In: _____. **A Arte da memória**. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.