

**Jorge Andrade e os clássicos gregos: miscelâneas em
*Pedreira das Almas***

***Jorge Andrade and the Greek Classics: miscellanies in
Quarry of Souls***

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
tereza.virginia.ribeiro.barbosa@gmail.com

Marina Pelluci Duarte Mortoza

Pesquisadora independente, Los Angeles, Califórnia / Estados Unidos
mpelluci@gmail.com

Não se pode cortar o passado.

Ele nos acompanha para onde vamos.¹

Resumo: A literatura dramática brasileira, de forma geral, reflete uma tensão latente no que diz respeito à retomada da cultura greco-latina. Os clássicos evocam uma condição subalterna da qual nos queremos livrar. Não obstante, o vínculo é inescapável. Esse impasse resultou amiúde em obras relevantes e bastante originais. Em *Pedreira das Almas*, Jorge Andrade, filho da grande erudição europeia e igualmente da norte-americana, recria o passado a partir das diretrizes fundamentais da cultura helênica, a saber, a obsessão pelo autorreconhecimento, a liberdade frente à criação, os recursos da retórica antiga aplicados não somente à linguagem mas, sobretudo, ao pensamento – a composição

¹ Urbana, personagem de *Pedreira das Almas* (Cf. ANDRADE, 1986b, p. 45).

de personagens em quiasma, por exemplo – e a concepção da tragédia como movimento de transformação para uma cultura.

Palavras-chave: Jorge Andrade, tradição clássica, recriação, Antígona.

Abstract: The Brazilian Dramatic Literature reflects a latent tension with regards to the resumption of Greco-Roman Culture. The Classics evoke a subaltern condition from which we want to be free. However, the bond is inescapable. Such impasse resulted frequently in the production of works that are quite relevant and original. In *Pedreira das Almas*, Jorge Andrade, heir to both the European and the North American scholarships, recreates the past from the fundamental guidelines of the Hellenic Culture: the obsession for self-recognition, the freedom in creation, the resources of Ancient Rhetoric applied not only to language but, above all, to thought – the composition of characters in chiasm, for an example – and the conception of Tragedy as a movement of transformation of a Culture.

Keywords: Jorge Andrade; classical tradition; re-creation; Antigone.

Recebido em: 5 de maio de 2017.

Aprovado em: 6 de julho de 2017.

1 A literatura dramática brasileira e o jugo europeu

A literatura dramática brasileira, de forma geral, reflete uma tensão latente no que diz respeito à retomada da cultura greco-latina. Atualmente, diante dos estudos culturais, preocupar-se com os fundamentos de nossa “ocidentalidade”, sobretudo aqueles advindos da Europa e, no interior desses, recuperar “monumentos culturais”, passou a ser empreitada retrógrada, vista com desconfiança. Os clássicos evocam uma condição subalterna da qual nos queremos livrar. Não obstante, o vínculo é inescapável.

Na história do drama brasileiro, esse diálogo foi sempre uma constante, como também foi constante a simultânea existência tanto da afirmação de singularidade e de independência como o desejo de filiação a uma tradição. Esse impasse resultou amiúde em obras relevantes e bastante originais. No século XX, podemos citar dois dramaturgos que se sobressaíram na resolução desse problema: Nelson Rodrigues e o que examinamos aqui, Jorge Andrade.

Jorge Andrade, filho da grande erudição europeia e igualmente da norte-americana, formou-se na Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (USP). De acordo com Catarina Sant’Anna (2012, p. XIX), opinião que endossamos sem reservas, sua obra, “por sua extensão, qualidade estética, capacidade crítica e pelo momento histórico conturbado em que foi produzida”, exigiria “um estudo que tentasse abarcá-la inteira, ao menos em alguns dos seus principais aspectos”; na sua totalidade teremos peças teatrais, novelas para televisão e reportagens jornalísticas. Há muito por ser feito, porém aqui, apenas uma obra será contemplada.

1.1 *Pedreira das Almas*, a revolta liberal e o passado europeu

A peça objeto de estudo deste ensaio, *Pedreira das Almas*, foi escrita nos últimos anos da década de 1950 e apresentada, em 1958, sob a direção de Alberto D’Aversa, no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) de São Paulo (ARANTES, 2014, p. 99). A história, como se sabe, se desenvolve no período da Revolta Liberal de 1842, um levante de revolucionários de Minas Gerais e de São Paulo contra o partido governista.² A pulsão anárquica trágica e dionisíaca é pano de fundo para o desenvolvimento da ação que, a nosso ver, acaba por delinear uma tragédia autêntica no Brasil.

Não passou despercebida a relação da peça com a tragédia ática, aspecto adequadamente resumido por Seth Jeppesen (2014, tradução nossa):

Em sua peça *Pedreira das Almas*, o dramaturgo brasileiro Jorge Andrade faz uso de personagens e temas da *Antígona* de Sófocles com o objetivo de contar uma história de violência e opressão colonial armada no contexto do distrito rural minerador de Minas Gerais durante as lutas do século XIX para se forjar uma identidade brasileira verdadeiramente independente.³

² A Revolta Liberal foi um movimento armado de contestação contra as chamadas “leis opressoras” que procuravam centralizar a administração do Império. Essa disputa por terras, mão de obra e controle político na área de tríplice fronteira entre as províncias de São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro resultou no enfraquecimento dos liberais e no fracasso da luta. As cidades de Santa Luzia, Santa Bárbara, Caeté e Sabará apoiaram os rebeldes mineiros; em São Paulo, a luta teve início na Cidade de Sorocaba, mais tarde as cidades de Taubaté, Pindamonhangaba, Lorena e Silveira também apoiaram os rebeldes (Cf. HÖRNER, 2010).

³ “In his play *Pedreira das Almas* (*Quarry of Souls*), the Brazilian playwright Jorge Andrade draws on characters and themes from Sophocles’ *Antigone* in order to tell a story of violence and colonial oppression that is set against the backdrop of the

Sem dúvida, com exatidão, Jeppesen define o enredo; de fato, a contenda do século XIX é a grande base dessa tragédia que acaba por tornar-se – no conjunto da obra jorge-andradina – a metáfora de uma ação permanente dos brasileiros, que, a cada fevereiro ou março, homenageiam – atualizando os rituais, é bem verdade – Baco e sua capacidade eleutérica. Nessa circunstância, de forma coletiva, encarnamos a potência do deus grego patrono do teatro e a oferecemos, anualmente, para todos. Tais pressupostos (o fato de cultuarmos a liberdade e de transgredirmos os limites de forma ritual) são importantes para entendermos as estratégias tomadas no diálogo que se estabelece entre nossa criação artística e a tradição europeia, pois, dentro do movimento essencial de libertação, há, para os brasileiros, a urgência de construir a própria identidade, autóctone e fundada no presente. No teatro, e em reação a décadas de repetição do estilo e das tendências e do cânone estrangeiro, importado desde a alvorada da nossa colonização, quando tínhamos os olhos voltados exclusivamente para a Europa, essa atitude é bastante visível (PRADO, 2008, p. 35-36).

1.1.1 Antropo ou *omofagia*?

Em contrapartida, há, da mesma forma, consciência e ímpeto de recuperar as incontestáveis e remotas origens culturais. Continuamos, sob alguns aspectos, indígenas pau-brasil, gente bem-humorada, mas que não se deixa colocar freio; somos também negros vibrantes e, ao mesmo tempo, iberos. Somos ainda (latino-)americanos marcados com muitas outras nacionalidades.

Enfim, integramos o sistema literário universal, diferentes em nossas especificidades, mas compartilhando bases comuns com outros grupos. Na condição de parte, temos características particulares, desde nossa forma de abordar os clássicos até o moldar de um produto acabado. Contudo, estando inseridos em um todo maior, não há como negar que seguimos a mesma técnica de criação poética, vigente desde a Grécia Antiga ou, antes, desde o começo de uma humanidade ocidental escrita: a devoração da carne crua, a *omofagia*.⁴

rural mining district of Minas Gerais during the 19th century struggle to forge a truly independent Brazilian national identity”.

⁴ Referimo-nos à *omofagia* mais que à antropofagia. Supomos que o processo natural da criação seja, metaforicamente, o da devoração. Apontamos também a devoração da palavra como procedimento de mudança e transformação artística. Nesse caso, até mesmo o “Manifesto Pau-Brasil”, de Oswald de Andrade (cf. TELES, 1977, p. 266-271), teria raízes no mundo antigo.

Devorar para tornar-se outro com o devorado. Um processo metonímico de ser: a parte pelo todo. Jorge Andrade está muito ciente de ser uma parte do todo ocidental. Ele próprio, acerca da criação artística, declara:

Ninguém inventa nada. Tudo se encontra à nossa volta vivendo e se impondo das formas mais variadas. O mundo que trazemos em nós é só o que conseguimos ver. Quanto maior a capacidade de ver e sentir, maior e mais válida a memória, maior e mais justa a visão, mais humanos e mais eternos os símbolos e mais universal a mensagem. Só a capacidade de ver e sentir é que é pessoal e intransferível. O resto é um bem ou um mal comum. A transposição, a interpretação, os símbolos criados é que irão determinar o valor da temática e a visão do autor. Os fatos reais podem ser imediatos ou remotos ou, até mesmo, pertencer à memória anterior ao escritor. Podem ser individuais, grupais ou coletivos (ANDRADE *apud* GONÇALVES, 1986, p. 1).

Portanto, para o dramaturgo que debatemos, ninguém inventa nada: “tudo está na natureza, encadeado e em movimento” (PONTES; BUARQUE, 1975, p. 205), desde tempos imemoriais. A experiência de cada um, “o mundo que trazemos em nós”, mostra aspectos diversos de um “todo” pronto para ser (re)descoberto aos poucos. Com sua própria experiência, cada indivíduo, povo, cultura, grupo, etnia etc. realça um aspecto do todo que há à sua volta e que pode ser (re)produzido pelo homem. A capacidade de ver de um brasileiro, certamente, há de diferir (por causa de sua vivência peculiar de seu espaço e tempo) da de todos os seus antecessores. De forma análoga, nem todos os aspectos de um personagem do mundo grego terão ressonância para um público brasileiro.

De acordo com Gilles Deleuze (1987), “um criador não é um ser que trabalha pelo prazer, um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade.” Se é verdadeira a hipótese do filósofo, então, o que faz com que um dramaturgo brasileiro queira retomar uma ideia advinda da Grécia Antiga senão a coincidência de anseios? A busca incondicional da liberdade e do autoconhecimento? Nessas vias, em *Pedreira das Almas* há um belo encontro entre Jorge Andrade e o mito de Antígona. Um encontro que faz da obra brasileira um ato de resistência que se espalha no mais vasto sentido de humano, se reconhecemos que o escritor e todos os que se encontraram com esse mito têm um problema em comum que os une de forma quase umbilical.

Que seja assim pelo menos nesta análise de *Pedreira das Almas*, pois, para que se compreenda a recepção brasileira dos clássicos, há que se entender muito de Brasil e muito mais ainda do humano que interage com o Brasil. Se somos diferentes no *modus operandi*, nós o somos, mas nem tanto; basta que se decifre a lógica da apropriação artística teatral brasileira, especialmente depois da consolidação daquilo que se denominou entre nós “projeto nacional-popular” (MACIEL, 2004, p. 21-28), isto é, a virada definitiva de repertório e da técnica de representação que ocorreu no “Teatro de Arena”.

Esta proposta buscou romper com as heranças coloniais e produzir um teatro voltado para a própria realidade do país. A meta era: sentir, interpretar e transpor a vida nacional. O movimento surgiu como reação ao nacionalismo de direita fazendo com que, no teatro, a posição nacionalista fosse “extremamente fecunda porque tinha uma missão imediata: restituir aos brasileiros o lugar que lhes competia, restabelecendo o equilíbrio momentaneamente perdido.” (PRADO, 2008, p. 64). É nesse período que o teatro brasileiro se abre para largos horizontes, promissoras perspectivas; veremos nos palcos de todo o país peças que articulam posição nacionalista, maturidade e militância teatral (PRADO, 2008, p. 61).

No dia 6 de maio de 1955, *A moratória*, abrindo os caminhos no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo (ANDRADE, 1975, p. 19), reflete a tomada de consciência da dialética interior-exterior pelo dramaturgo e fundamenta sua arguta análise do país na materialização da decadência de uma família cafeicultora paulistana sob o impacto da quebra da bolsa de Nova York de 1929. Embora os acontecimentos do enredo ocorram, cronológica e historicamente, depois de *Pedreira das Almas*, *A moratória* antecipa o futuro dos libertários de *Pedreira*. O clã de fazendeiros que a peça enfoca, antes que fosse escrita, tem sua origem fictícia lá, na cidade de Pedreira das Almas (NUÑEZ, 2003, p. 480). Os moradores que saem dessa cidade, e igualmente dessa tragédia, isto é, de *Pedreira das Almas*, se apossaram das vastas terras de uma determinada região de São Paulo, conquistaram riquezas e perderam-nas. *A moratória* evoca o fim melancólico de uma época de fartura.

2 A literatura dramática brasileira e o jogo com passado como condição de compreensão do presente

Isso nos mostra que o raciocínio de Jorge Andrade opera uma equação que envolve relações entre todo e parte, entre Brasil e o mundo, entre presente e passado, entre o fim e a origem. Convicto de sua empreitada e crítico de sua própria obra, Andrade, em 1970, apresenta o resultado de suas inquietações, pesquisas e arte num “conjunto de dez peças teatrais escritas ao longo de dezenove anos, entre 1951 e 1970, e enfeixadas no volume intitulado enigmáticamente *Marta, a árvore e o relógio*, que chega à segunda edição, revista e ampliada.” (FARIA, 1998, p. 145). Trata-se de uma coleção que reúne os produtos teatrais jorge-andradinos sobre o ser humano (Marta), a natureza (a árvore) e o tempo (o relógio).

A essa obra de fôlego, única na literatura teatral brasileira em sua totalidade coerente e progressiva, Andrade chama “Ciclo”. A grandeza de concepção, coerência, unidade temática e histórica resultam numa contribuição inestimável para aquilo que o próprio autor, em entrevista dada ao *Estado de S. Paulo* declara ser “um painel paulista”, elaborado para “compreender uma realidade e atuar nela” (ANDRADE, 1970, p. 12). Na entrevista, o redator afirma ser intenção do dramaturgo, ao organizar a distribuição das peças de acordo com o processo histórico em que elas se enquadram – e não pela cronologia de sua produção artística –, um percurso que visa “ao desenvolvimento da crescente busca de liberdade individual e coletiva na aceitação do passado como condição de compreensão do presente” (ANDRADE, 1970, p. 12). E, finalmente, o próprio Jorge Andrade (arremata a notícia da seguinte maneira:

Com emoção ou não, pertenço àqueles que põem o “homem brasileiro” como centro de tudo, independentemente do conceito geral de que o homem é de fato a raiz de todas as coisas. Tem razão Anatol Rosenfeld quando afirma que todo o ciclo é uma andança rasto atrás à procura da verdade individual e de uma liberdade coletiva (ANDRADE, 1970, p. 12).

Na afirmativa de Andrade, vê-se que a formação do autor, acadêmica e sólida,⁵ coincide com a máxima atribuída a Protágoras, “o homem é a medida de todas as coisas” (SEXTO Empírico. *Esboços Pirronianos* 1.216

⁵ Iniciou seus estudos em Direito, 1940-1942. Abandonou-os e voltou para a fazenda do pai. Em 1950 ingressou, como afirmamos, no curso de teatro. Formou-se em 1954.

(A14) *apud* GRAHAM, 2010, p. 702-703). Assim, porque essencialmente grega na busca do autoconhecimento, na valorização plena do homem como medida, na assunção da autonomia e liberdade como escopo e porque genuinamente brasileira na alma e no pensamento

a obra teatral de Jorge Andrade (1922-1984) compõe uma síntese da história do Brasil, principal fonte temática donde o dramaturgo retira elementos determinantes para propor uma percepção marchetada da identidade cultural brasileira. Recolocando a história nos termos de quem a vivencia, e não de quem a escreve, suas peças estipulam novos enquadramentos de situações históricas plenamente sedimentadas no imaginário político; interpretações originais para comportamentos sociais tidos como atávicos; inusitada perspectivação de nomes e feitos, em muitos casos até então registrados discricionariamente ou, ao contrário, com galardão imerecido, pela historiografia. (NUÑEZ, 2003, p. 473).

2.1 As profundas raízes gregas de Andrade: *magma*

E este é nosso ponto de argumentação principal: Andrade recupera a cultura grega em suas raízes profundas de concepção do homem e de estrutura teatral narrativa, quando insere sua obra em um conjunto, “o Ciclo”, articulado tematicamente com princípio, meio e fim à moda das trilogias antigas,⁶ quando recompõe um esquema genealógico das personagens (NUÑEZ, 2003, p. 479-480), quando se serve do coro de modo semelhante ao dos dramaturgos áticos, se ocupa em ampliar sua cena pela música composta em função do espetáculo, pela revisão da história narrada e da busca edípica pela origem. O *agón* terá lugar com o combate entre as forças internas de poder (que almejam permanecer na pedreira exaurida com a retirada do ouro) e as forças externas que procuram os campos férteis prontos para a cultura cafeeira.

⁶ Cf., ainda, LEITE, 2007, p. 50: “A peça encontra-se muito próxima da estrutura formal da tragédia grega. Temos: com o primeiro canto, algo semelhante ao párodo – seu tom cantado; episódios intercalados por estásimos – dando pausa na ação, em tons cantados (se bem contados, cinco estásimos); temos a presença de um *coro* – representativo da coletividade da cidade; por fim, a cena do êxodo – a saída da cidade – acompanhada de um canto coral final.”

A magnitude da tragédia helênica (concepção, temas, realização e produção) coaduna com a empreitada do autor, que, segundo Anatol Rosenfeld, alcança ser incomparável no panorama brasileiro

pela grandeza de concepção e pela unidade e coerência com que as peças se subordinam ao propósito central, mantido durante longos anos com perseverança apaixonada, de devassar e escavar as próprias origens e as da sua gente, de procurar a própria verdade individual através do conhecimento do grupo social de que faz parte e de que, contudo tende a apartar-se, precisamente mercê da própria procura de um conhecimento cada vez mais aguçado e crítico, que situa este grupo na realidade maior da nação. (ROSENFELD, 1982, p. 102).

E exatamente porque estivesse imerso no espírito grego, ele rompe com a mera repetição do clássico (reprodução de enredo e personagens de forma simples e servil), rompe com a abordagem cronológica e se volta para a história construída a partir da mitificação do sofrimento para a conquista da liberdade e da própria identidade. Desse modo, na visitação do passado remoto carece “compreender que todas as coisas, os homens, os monumentos sintetizam o que são e o que foram, numa interpenetração de passado e presente. Transitar entre os tempos, buscando a origem de tudo, é isto o que sinaliza o fechar e abrir ciclos.” (LEITE, 2007, p. 86-87).

Em Jorge Andrade palpita a busca do reconhecimento aristotélico (ARISTÓTELES, 2007, 1450a34; 1452a16-29; 1552b11) – elemento fundamental na elaboração de uma tragédia – do indivíduo pelo coletivo. José e Marta anseiam firmar-se como identidade mesclada brasileira. A assunção de uma gênese misturada, a primeira peça que abre o Ciclo, *As confrarias*, é imperativa. Provavelmente por isso, este que se evidencia como um dos mais reverentes e sóbrios dramaturgos brasileiros, na peça que antecede *Pedreira das Almas* no Ciclo *Marta, a árvore e o relógio*, abusa de composições e inversões nos mitos, que se moldam através de um percurso que vai da Grécia Antiga ao cristianismo, e do cristianismo ao africanismo. Em *As confrarias*, Marta, a protagonista, incorpora o papel de Antígona amalgamada com outras forças femininas: Agave, Santa Quitéria e Maria, mãe de Jesus. A personagem, por conseguinte,

constitui um *magma*,⁷ uma Antígona às avessas, pois que não deseja enterrar cadáver algum; ao contrário, quer vê-lo insepulto, exalando o odor da injustiça e do crime contra a raça mulata que se junta a outras figuras mítico-literárias.

A identificação do mulato como produto da terra nos leva à necessidade peremptória da liberdade, da ruptura e da quebra de fronteiras, eis o tema de *Pedreira das Almas*. Nessa obra temos, do mesmo modo, o amálgama de mitos. Embora predomine o vigor da Antígona sofocliana, incorporada de maneira mais nítida pela personagem Mariana, é certo que as Antígonas esquiliana e euripidiana estão, igualmente presentes, na cena jorge-andradina como faíscas, fogos fâtuos alternando incorporações e personagens.

A técnica nos é peculiar e causa estranhamento no leitor/espectador estrangeiro, pelo menos é o que transparece nas palavras de Seth Jeppesen, já citado anteriormente. No texto abaixo o helenista afirma:⁸

As similaridades entre *Pedreira das Almas* e a *Antígona* de Sófocles têm sido notadas *en passant* por vários estudiosos [...], mas um tratamento minucioso da relação estabelecida entre essas duas peças ainda não foi realizado. [...] *Pedreira das Almas* não é um derivativo direto da peça de Sófocles – ela tem um enredo único, povoado por personagens que se assemelham às gregas no geral, mas que são, em última instância, distintas destas. [...] A conexão mais óbvia entre as duas peças é a replicação dos temas da interdição ao sepultamento e da resistência feminina à violência e opressão do governo. A personagem principal, Mariana, tem inicialmente pouca semelhança com a heroína de

⁷ Forjamos o conceito de *magma* como ferramenta de trabalho neste estudo. *Magma* vem do grego, μάγμα, *mágma*, “sedimento moldável depositado em unguentos, etc.” (“mouldable sediment deposited in unguents, etc.”); é aqui, portanto, “uma mistura de mitos, cenas, personagens, passagens literárias, fundidos ou semifundidos” (“a mixture of molten or semi-molten myths, scenes, characters, literary passages”) (LIDDELL; SCOTT, 2003, p. 2403, tradução nossa). *Magma* é o resultado da utilização de sedimentos do repertório mítico e literário modelados e depositados na cultura de forma renovada. *Magma* é nome de uma obra do escritor João Guimarães Rosa.

⁸ Justifica-se a longa citação para que se observe a perspectiva estrangeira frente ao comportamento de apropriação na obra de Jorge Andrade como parte de um todo no teatro brasileiro.

Sófocles, mas em sua reação à violência de Vasconcelos, ela se transforma em Antígona, lutando pelo sepultamento de seu irmão assassinado, Martiniano. Durante a peça, Mariana milita contra leis injustas e sua implementação pela força, mas é apenas no final da peça que sua transformação em Antígona é completa, quando num ato substituto do suicídio, ela opta por permanecer na vila, agora abandonada. Ao compor esse híbrido de tragédia grega, ficção histórica e peça de mistério cristão, Andrade se envolve com ideias do movimento literário brasileiro do início do século XX chamado Antropofagia, no qual a imagem do canibalismo é usada para representar a apropriação eclética e perturbadora com a qual os autores cooptaram a linguagem e os temas de vários gêneros da literatura colonial num esforço de articular uma identidade cultural unicamente brasileira. Essa abordagem ambivalente da tradição cultural brasileira é ecoada na fala final de Gabriel na peça: “o passado é um monstro, que nos acompanha para onde vamos” [...] (JEPPESEN, 2014, tradução nossa).⁹

⁹ “Similarities between *Pedreira das Almas* and Sophocles’ *Antigone* have been noted in passing by various scholars [...], but a thorough treatment of the relationship between these two plays has not yet been undertaken. [...] *Pedreira das Almas* is not a direct derivative of Sophocles’ play – it has a unique plot populated by characters that often resemble the Greek ones, but are ultimately distinct from them. [...] The most obvious connection between the two plays is the replication of themes of forbidden burial and female resistance to governmental violence and oppression. The main character Mariana initially bears little resemblance to Sophocles’ heroine, but in reaction to Vasconcelos’ violence, she transforms herself into Antigone, fighting for the burial of her murdered brother Martiniano. Throughout the play, Mariana is militant against unjust laws and their implementation by force, but it is only at the end of the play that her transformation into Antigone is complete, when in an act of ersatz suicide she chooses to remain in the now abandoned village. In composing this hybrid of Greek tragedy, historical fiction, and Christian mystery play, Andrade engages with ideas current in the early 20th century Brazilian literary movement called Antropofagia, in which the image of cannibalism is used to represent the eclectic and jarring appropriation with which authors co-opted language and themes from various genres of colonial literature in an effort to articulate a uniquely Brazilian cultural identity. This ambivalent approach to the Brazilian cultural tradition is echoed in Gabriel’s parting lines in the play: ‘o passado é um monstro, que nos acompanha para onde vamos’ [...]”.

Com certeza as estratégias detectadas pelo estudioso citado estão corretíssimas. Ele aponta a prática de apropriação no Brasil de forma lúcida – a junção de figuras, cenas e situações, a que chamamos *magma*; o hibridismo e a captação do mito no processo histórico que nasce na Grécia, que passa pelo cristianismo e se mistura ao africanismo, processo denominado por Jeppesen como ecletismo. Entretanto, à sua interpretação dos fatos poéticos descritos fogem à familiaridade com o procedimento geral de criação poética e, sobretudo, de apropriação dos clássicos no Brasil: somos *magma*, mistura inextrincável de culturas.

Além disso, um “derivativo direto da peça de Sófocles” (JEPPESEN, 2014, tradução nossa)¹⁰ nascido em um país pouco abaixo da linha do Equador seria improvável, quer pelo que propomos chamar de “etnia literária” quer pelo fator temporal. Ingênuo é, do mesmo modo, julgar que o enredo de *Pedreira das Almas* é “povoado de personagens que geralmente se assemelham às gregas, mas que são, em última instância, distintas destas” (JEPPESEN, 2014, tradução nossa);¹¹ pois, se Andrade compusesse personagens iguais aos gregos, ele estaria traindo, notoriamente, a forma de produzir composições poéticas aprendida dos próprios gregos, ou seja, não estaria fazendo *mimesis* no sentido de emular. Com tais questões perguntamo-nos quais seriam os princípios básicos para se transformar a Antígona ática em Antígona brasileira? Qual é a *arché*, o princípio da mudança (MAKIN, 2006, 1046a9-10)?¹²

2.2 Escolhas e potências criadoras, razões e sensibilidades

Evidentemente que, para revisitar as obras antigas tomando delas uma potência adormecida, oculta ou inteiramente nova, um artista – se quiser reinaugurá-la – trabalhará para fazê-la potência cênica hoje; para observar nela as forças racionais (*dýnameis tôn lógon*) e as “não” racionais (*alógon*), as forças sociais (*polítikai*) e as individuais (*idiótai*), a escolha (*krisis*) por umas e outras em cada autor e a sensatez (*phrónesis*) no ato da escolha. E não se trata apenas de tomar por baliza, na produção da arte, uma escolha sensata e ética: “um artista deve decidir como agir como

¹⁰ “direct derivative of Sophocles’s play”.

¹¹ “populated by characters that often resemble the Greek ones, but are ultimately distinct from them”.

¹² Questão inspirada no artigo de Richard King (1998, p. 63-83) que se ocupa do estudo da *Metafísica* de Aristóteles.

artista, isso é, na medida em que eles são levados pelo conhecimento de sua arte. Saber como agir de acordo com uma arte significa saber que escolhas devem ser feitas” (KING, 1998, p. 63, tradução nossa),¹³ isto é, na arte deve ser levada em conta não somente os propósitos comparativos lógicos, mas a escolha técnica que nem sempre se compromete com questões lógicas e morais, “parte e parcela de qualquer arte” (KING, 1998, p. 64, tradução nossa).¹⁴

A escolha do artista passa, inclusive, pelo idioma do texto a ser escrito e pelo espaço temporal e geográfico que fará germinar a semente lançada. Nesse caso, a arte de apropriar-se de mitos e textos antigos estaria condicionada ao planejamento parcialmente consciente, controlado e dirigido; julga-se que a ação do artista ao acolher o texto deverá prever não somente a nova locação, mas o acaso e as forças de adaptação.

Nesse ponto, entra em cena a perícia do autor que toma decisões (afinal, ele sabe o que faz e por que faz isto ou aquilo) de forma quase maquinal na sua transposição. “O artista é obrigado a ser preciso, a ver as coisas como elas são, para o fim ser alcançado” (KING, 1998, p. 69, tradução nossa),¹⁵ tomando como referência o livro Θ , capítulo 2 da *Metafísica* de Aristóteles, que trata

[...] da questão “O que é o ser?” de duas maneiras. Por um lado, Aristóteles levanta essa questão; ele empreende uma longa busca por uma resposta para ela; e finalmente ele chega a uma resposta. Por outro lado, ele também reflete sobre a própria questão, sobre o que significa levá-la e procurar por uma resposta para ela, e ainda sobre se é possível buscar uma resposta. (POLITIS, 2004, p. 2, tradução nossa).¹⁶

¹³ “an artist must decide how to act as an artist, that is, insofar as they are led by knowledge of their art. Knowing how to act according to an art means knowing which choices should be made”.

¹⁴ “part and parcel of any art”.

¹⁵ “The artist is obliged to be accurate, see things as they are, if the end is to be reached”.

¹⁶ “Pedreira das Almas about the question ‘What is being?’ in two ways. On the one hand, Aristotle raises this question; he undertakes a long search for an answer to it; and eventually he offers an answer. On the other hand, he also reflects on the question itself, what it is to raise it and to search for an answer to it, and even whether it is possible to search for an answer at all”.

Segundo Stephen Makin (2006, p. XI), especificamente sobre o livro Θ , “o livro explora a distinção entre realidade e potencialidade, entre ser realmente ϕ e ser potencialmente ϕ , entre o real e o potencial [...] A distinção potencialidade-realidade é muito genérica e de ampla aplicação.”. Nos capítulos 1 e 2, que nos interessam em particular, Aristóteles investiga “a relação entre a capacidade de mudança e as mudanças às quais ela dá origem ($\Theta 1$, 1045b35–1046a2)” (MAKIN, 2006, p. XI). Com base nos postulados do capítulo 2, o que realçamos para a recepção clássica é: 1. o texto escrito (em grego ou em qualquer outra língua) é potência a ser atualizada; 2. no texto-potência há elementos racionais e elementos irracionais, os quais podem permanecer em latência ou aflorar na ação; 3. como arte-potência produzida, o texto atualizado está sujeito a mudanças em si mesmo e em um outro; 4. as mudanças podem gerar efeitos contrários ou permanências, por exemplo: a obstinação de Antígona permanece, mas seu ato de inumar o irmão pode se tornar um ato contrário; destarte, em *Confrarias* – um jogo entre irmãos de fé e de cultura – é possível Marta, uma Antígona perspectivizada, deixar José insepulto.

Esse nosso raciocínio se deve ao fato de que Antígona é um enunciado e, enunciado sendo, ela manifesta a coisa (mito, obra, peça teatral) propriamente dita e a sua privação. “Aristóteles pensa que uma forma simples ‘carrega’, de fato, ‘seu negativo no seu bolso’, mesmo que seja acidentalmente. Um relato torna tanto o fim quanto sua ausência claros para o inventor. Ele alcança o último por ‘negação ou remoção’ (1046b13-14)” (KING, 1998, p. 69, tradução nossa).¹⁷ Assim, em razão de anunciar ambas as coisas, ela se faz presente na sua afirmação e na sua negação e é, por isso, que podemos afirmar algo como “Marta é uma Antígona às avessas”. Como prova de que o procedimento é grego, citamos a Antígona euripídiana que parece, por vezes, contradizer a personagem sofocliana.¹⁸ As muitas Antígonas podem ser alcançadas pelos seus contrários; elas se mostram tanto por suas negações e supressões quanto por suas afirmações; razão pela qual é possível conceber a Antígona do passado, que, por suas ações obstinadas, destrói a cidade à qual pertence e, a do presente, que, em terras brasileiras, já mudada, seja aquela que preserva e salva a cidade à qual pertence. Por isso é também concebível

¹⁷ “Aristotle thinks that a single form *does* ‘carry its negative in its pocket’, at least accidentally. One account makes both the end and its absence clear to the maker. It achieves the latter by ‘denial or removal’ (1046b13-14)”.

¹⁸ Cf., por exemplo, EURÍPIDES, 2005, v. 1639-1640.

que Antígona – como a personagem sofocliana na peça homônima – seja irmã principalmente; assim como o é Mariana, de Jorge Andrade, em relação a Martiniano; mas que ela seja, da mesma forma – como suas versões segundo Ésquilo e Eurípides –,¹⁹ filha exemplar, como também o é Mariana,²⁰ no final da obra Jorge-Andradina em relação a Urbana. Isso permite que Urbana seja Jocasta e Eurídice, e, em nossa interpretação, um *magma* também do Creonte sofocliano, em *Antígona*. Reproduzimos algumas falas de Urbana para um paralelo com enunciações do rei que se assemelham às da matriarca:

URBANA	CREONTE	CREONTE (EM TRADUÇÃO
O Governo deve ser respeitado. Não é com desordem que se corrigem erros. (ANDRADE, 1986b, p. 41)	ἔργον γάρ ἐστι τοὺς ἀκοσμοῦντας σέβειν; (SOPHOCLES, 1961, v. 730)	Pois então, ^{NOSSA} o negócio é respeitar desordeiros?
Este casamento não é mais de minha vontade. (ANDRADE, 1986b, p. 40)	ταύτην ποτ' οὐκ ἔσθ' ὡς ἔτι ζῶσαν γαμεῖς. (SOPHOCLES, 1961, v. 750)	Com ela viva, não mais casará.
Poderão viver... mas não à custa da destruição de Pedreira. Que a minha maldição caia sobre os impiedososque o fizerem. (ANDRADE, 1986b, p. 43)	ἐγὼ γάρ, ἴστω Ζεὺς ὁ πάνθ' ὀρῶν ἀεὶ, οὔτ' ἂν σιωπήσαιμι τὴν ἄτην ὀρῶν στείχουσιν ἀστοῖς ἀντὶ τῆς σωτηρίας, οὔτ' ἂν φίλον ποτ' ἄνδρα δυσμενῆ χθονὸς θείμην ἔμαυτῶ... (SOPHOCLES, 1961, v. 184-188)	Pois eu, queira Zeus, que, eterno, tudo vê: calar não me deixaria, ao ver, à custa da redenção, a destruição sobre o povo marchar, nem varão inimigo desse meu próprio chão poria como amigo.
Quem não ama seu lugar de nascimento, não merece possuir terra... e muito menos viver! (ANDRADE, 1986b, p. 45)	καὶ μείζον ὅστις ἀντὶ τῆς αὐτοῦ πάτρας φίλον νομίζει, τοῦτον οὐδαμοῦ λέγω. (SOPHOCLES, 196, v. 183-184)	E quem maior amor proclama a outro que não a pátria, com este não conto pra nada.

¹⁹ Referimo-nos à personagem em *Édipo em Colono*, de Sófocles, e *As Fenícias*, de Eurípides (cf. EURÍPIDES, 2005, v. 1683-1684).

²⁰ “Mariana: Não havia ódio! Minha mãe não falou. Morreu pouco a pouco. Atendeu ao pedido de Martiniano... lutou também com seu silêncio. Pedreira das Almas Não era ódio! Era amor, já disse. Pedreira não está em teu sangue. Não podes compreender.” (ANDRADE, 1986b, p. 106).

Urbana, a senhora da cidade e Creonte: paralelos contíguos em suas palavras e atos. Acrescentamos ademais que a tragédia ática, se recorrermos à *Poética* de Aristóteles, pode ser interpretada como um relato de ações que provocam um movimento de transformação, de mudança (metábole, peripécia ou catástrofe) no indivíduo e na cidade (ARISTÓTELES, 2007, 1452a22; 1452a30; 1450a34; 1452a18; 1452a32; 1452b9; 1455b23), o que claramente se percebe em *Pedreira das Almas*. Mas, reiteramos: a Antígona de Sófocles em *Antígona* não é a de Sófocles em *Édipo em Colono*, nem a de Ésquilo em *Os sete contra Tebas*, nem tampouco a de Eurípedes em *Fenícias* etc.

Caracteres trágicos se fazem com a palavra escrita, a palavra enunciada e, sobretudo, com e por meio do corpo de um ator – brasileiro, inglês, chinês, africano... – que as encarna. Jamais, em espaço ou tempo algum no mundo pós-antigo, veremos outra vez, tal qual eram, os personagens áticos. Neste sentido, traçar em paralelo a identificação de personagens, uma pela outra, soa como uma estratégia pouco conclusiva. Perceber Mariana como Antígona, Gabriel como Hemon, Urbana como Jocasta ou Eurídice, ver em Martiniano Polinices e, em Vasconcelos, identificar Creonte, conquanto seja parcialmente acertado, é um viés de leitura que pode ser colocado em movimento e ampliado.

Assim, sustentamos que o texto de Jorge de Andrade tem mobilidade porque as figuras míticas se constroem em quiasma com o passado ao longo de muitas etapas. Convenhamos, impossível seria esperar que o autor de *Pedreira das Almas* se limitasse à reprodução de uma única peça, enquanto lhe couberam por herança todas as peças que tocam o mito de Antígona, as gregas e as suas sucessivas reescritas. Ele próprio mostra ciência do tempo de vida dessa personagem teatral em entrevista à revista *Isto É*:

No momento em que Antígona gritou contra a opressão, há dois mil anos, ela gritou como personagem viva. Ficou dois mil anos no palco – e vai continuar. Não importa se os autores pertenciam, na época, a tal ou tal partido político. Eram dramaturgos, grandes poetas que registraram o homem no tempo e no espaço. (ANDRADE *apud* AZEVEDO, 2012, p. 117).

Por que determinar uma referência única para o poeta? Ser livre é condição para acionar a potência criadora. A demanda pelos ritos devidos a um morto cumpre apenas um dos *tópoi* do mito da filha de

Édipo, é apenas um prato no banquete poético que a tradição legou. O procedimento jorge-andradino de “compor esse híbrido de tragédia grega, ficção histórica e peça de mistério cristão” (JEPPESEN, 2014, tradução nossa),²¹ detectado por Seth Jeppesen, é recurso comum já para os gregos, se tomarmos por referência as estratégias de apropriação apontadas por Plutarco em *Ísis e Osíris*; a retomada do presente para analisar o passado também não é desconhecida nem de Ésquilo, na trilogia *Oréstia*, nem de Eurípides, que, ao final de suas peças, costuma explicar as origens de mitos formadores de hábitos e ritos na *pólis* ateniense de seu tempo. Buscar nossa identidade é, via de regra, acatar a máxima de Delfos: Γνωθι σεαυτόν (*Gnôthi seautón*), “conhece-te!” (PLATONE, 1997, Protagora, 343b; Alcibiade I, 124ab).

Passemos, em tempo e para encerrar nossas considerações, aos arremates na perspectiva que apontamos, a da devoração e da incorporação, que, de resto, são, segundo Mario Faustino, fundamento de toda a criação:

De tudo o que temos visto, poder-se-á concluir ser a recriação do objeto (acompanhada de sua doação aos demais homens, sob a forma de palavras que compõem uma coisa só com o objeto por elas nomeado), a principal finalidade da linguagem poética; ao contrário da prosaica, que serve para comunicar ao leitor ou ouvinte uma visão, um comentário, uma narração, uma descrição do objeto, em palavras que não se apresentam identificadas, confundidas com esse mesmo objeto. (FAUSTINO, 1964, p. 65).

3 Pedreira das Almas: um témenos universal

A peça se passa, como afirmamos, durante a rebelião de 1842. Gabriel e Martiniano, peças chave do jogo, se associam ao grupo dos “revoltosos ou liberais”. Eles pleiteiam a partida dos cidadãos de Pedreira das Almas para outras terras, com o intuito de promover a fundação de nova cidade. A cena se abre com um hino a Santa Luzia. A santa é escolhida de forma bastante cuidadosa e motivada, pois os revoltosos da cidade antiga de Santa Luzia eram também cognominados “os luzias”,

²¹ “composing this hybrid of Greek tragedy, historical fiction, and Christian mystery play”.

termo que se tornou geral para todos aqueles que “estavam insatisfeitos com a centralização política na Corte” (HÖRNER, 2010, p. 42). A alcunha é recuperada quando Andrade costura o passado e o presente a partir de cânticos, um dos quais menciona a mártir venerada pelos católicos. Incluídos no texto de *Pedreira das Almas*, dois cantos corais e uma monodia, inspirados em cantigas religiosas populares brasileiras e salmos bíblicos, materializam o ritual trágico. Na abertura o povo de Pedreira suplica: “Deixai as águas mais claras!” (ANDRADE, 1986b, p. 21); o canto final, que marca a saída solene do coro e de toda a população da cidade, cumpre a função do êxodo trágico. Os moradores saem em busca de campos que “se revestem de rebanhos” e de vales que “se cobrem de cereais” (ANDRADE, 1986b, p. 113). A paisagem sonora é, portanto, sagrada. Ela se conjuga, por determinação do autor, com um cenário que se configura como um novo e autêntico *témenos*, espaço sagrado: uma igreja cujo adro é utilizado pela cidade como um grande cemitério, o qual, durante a encenação, ganha movimento na variedade de tamanho e disposição de abundantes lápides, sempre somadas de forma a construir um paredão de pedras. Observemos as didascálias do autor:

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. Tem-se a impressão de que a igreja, o adro que a cerca, as escadarias, o parapeito de pedras com suas estátuas e anjos estão incrustados na rocha. O adro, o patamar da escadaria são calçados com grandes lajes, onde se veem inscrições de túmulos. Com exceção das duas estátuas no primeiro degrau da escadaria, as outras estarão voltadas para o adro, como se pertencessem aos túmulos. Pedreira das Almas Com exceção do céu, tudo é branco, cor de ouro e cinza; predominando o branco. (ANDRADE, 1986b, p. 75).

Temos, portanto, um templo ao fundo ladeado por altos rochedos cinzentos, marmóreos e dourados – rastro de ouro que lhe restou –; abaixo se vislumbra um vale. Declara Gabriel, materialização de Hemon, que Pedreira, “vista de longe, perdida entre as nuvens, parece uma estrela branca de mármore!” (ANDRADE, 1986b, p. 109). Fala que, para nós, conforma uma forte evocação do que nos ficou dos monumentos gregos.

Nesse cenário, ao som da louvação da Santa, entra em cena Mariana. Ela surge à porta central da igreja toda vestida de branco; um véu preto cobre-lhe a cabeça, mimeticamente se confundindo com o cenário. A peça termina com Mariana de luto e véu preto na cabeça. Ela toma a postura de sua mãe e as indicações determinam que “qualquer coisa parece ter morrido em Mariana”; “rígida olha fixamente para frente, parecendo não perceber a presença de ninguém”; “na massa escura da igreja, só vemos seu rosto petrificado” (ANDRADE, 1986b, p. 85). Mariana e Urbana, sua mãe, como *magma* que são, ao fim, tornam-se uma só personagem.

Transcorrido o drama, percebe-se que um só *magma* também é, com elas, a cidade. Aliás, os nomes dessas duas personagens já antecipavam a intenção do autor: Mariana é o nome de uma cidade mineira encravada em terras famosas pelas jazidas de ouro e de pedras preciosas; Urbana, nome motivado do latim *urbs*. Realçamos, porém, que, tal como já antecipamos, no início da tragédia, a mesma Urbana anuncia-se antes como um Creonte – outra perspectiva de personificação da cidade – que, aos poucos, se deixa minguar para fundir-se em Antígona/Mariana e materializar a *Pedreira das Almas* esgotada, vazia de ouro e de gente. Aprisionadas ao ar livre no cárcere rochoso que se revela a cidade, ambas, Mariana e Urbana serão sepultadas vivas no *témenos* brasileiro. Urbana, até que morra, servirá de mortalha para Martiniano.

A peça brasileira tem início no enclausuramento da personagem e o fecho no sepultamento da cidade. Mariana jamais se afastará de seu túmulo; a esse local estará aprisionada, independentemente de qualquer ordem de prisão que sobre ela pese. Observe-se que tanto o nome da cidade quanto seu espaço de pedras e estátuas mostram ao espectador um grande túmulo do qual todas as almas vivas, exceto Mariana, acabarão por sair.

Configura-se, de fato, a situação da heroína de deixar-se ocultar, para sempre, pelas pedras que são a cidade inteira, um nítido alargamento da pena aplicada à Antígona sofocliana: “[a ela] esconderei viva na caverna de pedra”, diz Creonte (SÓFOCLES, 2010, v. 774). Abandonadas a cidade e a personagem, conclui-se não só o sepultamento de Polinices-Martiniano, mas o de sua mãe e de sua irmã também.

Tragédia não é coisa simples; equiparações pontuais não abrangem as apropriações dos clássicos no Brasil. No nosso ponto de vista, o teatro de Jorge Andrade, ao visitar e acolher Antígona, aproxima-se do mito e com ele dialoga, bem como se acerca e põe-se a conversar com

a personagem em sua variedade, complexidade e potência; não apenas na estrutura e na concepção da obra artística trágica, mas em sua função social e teatral e na proposta de enfrentar a problemática do homem levando-o da história para o mito e do mito para si.

Encerramos nossa análise reiterando que o autor focalizado recria o passado a partir das diretrizes fundamentais da cultura helênica, a saber, a obsessão pelo autorreconhecimento, a liberdade frente à criação, os recursos da retórica antiga aplicados não somente à linguagem, mas sobretudo ao pensamento – a composição de personagens em quiasma, por exemplo – e a concepção da tragédia como movimento de transformação para uma cultura.²² Entretanto, a tensão latente no que diz respeito à retomada dos clássicos e a necessidade de romper com jugos hegemônicos europeus e a obsessão pela transgressão permanecem. Todas as apropriações se misturam em *magma*.

Referências

AESCHYLUS. *Seven Against Thebes*. Tradução de I. Torrance. London: Bloomsbury, 2007.

ANDRADE, J. *A moratória*. Rio de Janeiro: Agir, 1975.

ANDRADE, J. História narrada em ciclo teatral. *Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 12, 23 out. 1970. Entrevista. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19701023-29309-nac-0012-999-12-not>>. Acesso em: 15 abr. 2017.

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

ANDRADE, J. *Pedreira das Almas: e, O telescópio*. Rio de Janeiro: Agir, 1986b.

ANDRADE, O. de. O manifesto antropófago. In: TELES, G. M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. Petrópolis: Vozes, 1977. p. 266-271.

²² Este texto foi aceito em sua versão inglesa, mais abrangente, para publicação pela editora Leiden Brill.

ARANTES, L. H. M. Do primado do texto à ideia de autonomia cênica: os diretores de Jorge Andrade. In: PARANHOS, K. R.; LIMA, E. W.; COLAÇO, V (Org.). *Cena, dramaturgia e arquitetura: Instalações, encenações e espaços sociais*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014. p. 91-109.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de A. M. Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

AZEVEDO, E. R. *et al.* (Org.). Jorge Andrade 90 anos: (re)leituras. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, Teatro da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2012. v. 1: A voz de Jorge.

DELEUZE, G. *Qu'est-ce que l'acte de création?*, 1987. Vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw>>. Acesso em: 15 abr. 2017.

EURÍPIDES. *As Fenícias*. Tradução de D. Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2005.

EURIPIDES. *Euripidis fabulae: phonissae*. Edição de G. Murray. Oxford: Clarendon Press, 1913. v. 3.

FARIA, J. R. A dramaturgia de Jorge Andrade. In: _____ (Org.). *O teatro na estante: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998. p. 143-162.

FAUSTINO, M. *Coletânea 2*. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1964.

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

GRAHAM, D. W. (Ed.) *The Complete Fragments and Selected Testimonies the Major Presocratics*. Cambridge: University Press, 2010.

HOLANDA, C. B. de; PONTES, P. *Gota d'água*. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

HÖRNER, E. *Em defesa da Constituição: a guerra entre rebeldes e governistas (1838-1844)*. 2010. 376f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.

JEPPESEN, S. *Pedreira das Almas: Jorge Andrade's Brazilian Antigone*. In: INTERNATIONAL CONFERENCE "GREEKS AND ROMAN ON

LATIN AMERICAN STAGE”, 2014, London. Disponível em: <<https://www.ucl.ac.uk/classics/events/GreeksRomansAbstracts>>. Acesso em: 8 set. 2015.

KING, R. Making Things Better: The Art of Changing Things (Aristotle, “Metaphysics” © 2). *Phronesis*, n. 43, p. 63-83, 1998. DOI: <https://doi.org/10.1163/15685289860517801>

LEITE, V. N. *O passado alimentando o porvir: discussões em torno do drama moderno brasileiro a partir de Pedreira das Almas (1957/1970)*, de Jorge Andrade. 2007. 128f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2007.

LIDDELL, H. G.; SCOTT, R. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 2003.

MACIEL, D. A. V. Considerações sobre a dramaturgia nacional-popular: do projeto a uma tentativa de análise. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 25, p. 23-36, 2005. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/issue/view/270>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

MAKIN, S. (Ed.). *Aristotle: Metaphysics*. Oxford: Clarendon Press, 2006. Book ©.

NUÑEZ, C. F. P. O Brasil passado a limpo – revisão histórica e ficcionalidade na dramaturgia de Jorge Andrade. In: MALEVAL, S. (Org.). *Estudos galegos-brasileiros*. Rio de Janeiro: HP Comunicação, UERJ, 2003, p. 473-500.

PLATONE. *Platone, tutte le opere*. Edição de E. Maltese. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1997.

POLITIS, V. *Aristotle and the Metaphysics*. London, New York: Routledge, 2004.

PRADO, D. de A. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROSENFELD, A. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

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

SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução de M. H. R. Pereira. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2010.

SOPHOCLES. *Sophoclis fabulae*: Antigone. Edição de H. Lloyd-Jones. Oxford: Oxford University Press, 1990. p. 181-238. DOI: <https://doi.org/10.1093/actrade/9780198145776.book.1>

