

De ayer a hoy

Influencias clásicas en la literatura

**Aurora López, Andrés Pociña,
Maria de Fátima Silva (coords.)**

OS MITOS E A CONDIÇÃO HUMANA: *AS CONFRARIAS*, DE JORGE ANDRADE E *ANTÍGONA*, DE SÓFOCLES

ANDRÉIA GARAVELLO MARTINS
Universidade Federal de Minas Gerais

Nosso artigo pretende focalizar o diálogo entre as obras *As Confrarias*, do dramaturgo modernista brasileiro Jorge Andrade, e *Antígona*, de Sófocles. *As Confrarias* (1969) se passa em torno de um cadáver insepulto e nas ruas da cidade de Ouro Preto do século XVIII. Cumprindo a tríade social, religiosa e política da tragédia, *As Confrarias* não só dialoga com *Antígona* pelo tema em comum, um cadáver execrado pelas forças dominantes, e a luta para enterrá-lo, mais ainda pela discussão sobre os excluídos, seja pela raça, gênero ou classe social. A oposição da mulher (Marta/Antígona) diante do poder, faz-se através de sua força ligada à terra fértil, útero gerador de toda a existência, dilacerada pelos intesses do Estado.

Pretendemos, neste trabalho, focalizar o diálogo entre as obras *As Confrarias* (1969), do dramaturgo modernista brasileiro Jorge Andrade e *Antígona*, de Sófocles. Em 1970 a Editora Perspectiva lançou, sob a supervisão do próprio Jorge Andrade, a coletânea de suas obras dramáticas com o título de *Marta, a árvore e o relógio*. Faz parte dessa coletânea a trilogia composta de *As Confrarias*, *Pedreira das Almas* e *Sumidouro* e inclui também suas obras mais conhecidas, *A Moratória*, *Veredas da Salvação* e *Os Ossos do Barão*, montadas por diretores como Antunes Filho, José Celso Martinez, Ulisses Cruz, para citar alguns.

É importante dizer que *As Confrarias* é um texto inédito; bem como a trilogia completa, apenas *Pedreira das Almas* já foi montada algumas vezes. A trilogia aborda o tema de uma sociedade fragmentada e seus confrontos de classes, de forma que Andrade não só dá rosto e voz aos excluídos, mas também nos deixa vislumbrar a angústia de alguns poderosos. Por isso as questões abordadas fazem parte da condição humana: a fé, o amor, os valores sociais, a ordem e sua subversão, as leis, os laços de sangue, a perda. Além disso, a própria arte também é abordada a ponto de *As Confrarias* poder ser lida como um metateatro: o filho de Marta torna-se ator e interpreta alguns monólogos no decorrer do espetáculo. Dessa forma o autor torna possível um questionamento sobre o fazer artístico por meio da personagem Marta.

Apesar de ser considerado um dos maiores dramaturgos brasileiros, as peças de Jorge Andrade não são montadas com frequência, talvez devido ao alto custo da produção. Contudo seu nome está entre os melhores e mais respeitados dramaturgos brasileiros. Um dos maiores críticos brasileiros,

Anatol Rosenfeld, afirma que a obra de Andrade acrescenta à visão épica da saga nordestina a voz dramática do mundo bandeirante (Andrade, 1970. p. 599).

Ainda quanto à construção da peça, podemos afirmar que *As Confrarias* dialoga com *Antígona* em sua estrutura de tragédia clássica, cumprindo a tríade social, religiosa e política, e colocando até – não que isso tenha sido um propósito do autor – a questão da ligação entre Dioniso e as origens da tragédia. Vejamos: *As Confrarias* se passa em Ouro Preto, século XVIII. Marta, a protagonista – a voz que se revolta, símile de Antígona no mito grego – é uma mulher que teve sua terra cultivada e produtiva devastada pelos garimpeiros após a descoberta de ouro. Este é o primeiro aspecto a ser observado: Dioniso é o deus da fertilidade, da colheita, e sua ligação nunca foi com a aristocracia, mas com os camponeses.

O marido de Marta, Sebastião, é morto a pauladas e seu corpo é exposto como um crucificado preso a uma árvore porque tinha pedido a Marta que, depois de morto, deixasse-o lá, na sua terra e pregado a única árvore que sobrou. O filho, José, deixa as terras rumo à cidade, tornando-se ator, engajado na luta política dos inconfidentes, sendo também morto, durante uma apresentação em praça pública. Marta, carregando o corpo do filho, busca sepultura para ele nas três principais confrarias de Ouro Preto: a dos brancos, Confraria do Carmo; a dos negros, Confraria do Rosário; e dos mestiços, Confraria de São José.

Podemos notar que a estrutura dramática permite uma montagem tendo como cenário a própria cidade de Ouro Preto; e a via crucis de Marta assemelha-se a uma procissão fúnebre. A morte nessa dramaturgia se liga indissolavelmente à vida, à tumba, à ressurreição, recuperando nitidamente seu substrato mítico, a saber, o mito do “Dioniso Zagreu”.

Sabemos, por suas falas e atitudes, que a única igreja na qual Marta acredita é a própria terra, mas mesmo assim obriga os confrades a enterrarem o corpo do filho pelo seu discurso crítico em resposta a cada negativa que esses lhe davam:

MARTA: e não me venha falar novamente em mortos, José. Enquanto sonha com eles, não pode mesmo compreender os vivos. [...]

(Andrade, 1970. p. 65)

MARTA: Que o odor do corpo dele (do filho) torne insuportável a vida na cidade. [...]

(Andrade, 1970. p. 58)

MARTA: Meus mortos não serão mais inúteis. Devem ajudar os vivos. Para que serve um corpo esquecido como galho de árvore... ou como laje! [...]

(Andrade, 1970, p. 43)

Sob esse mote, Marta estabelece um confronto dialético com cada um dos confrades, semelhante à Antígona diante da oposição da tradição e de Creonte.

[...] Mas à medida que eu vou retenho fortes esperanças
Que eu chegue como alguém, amada por meu pai, amada por você mãe, amada
por você, meu próprio
Caro irmão – pois, quando você morreu, eu lavei e dispus
Seus corpos propriamente com minhas próprias mãos
E fiz libações em suas sepulturas.
E agora! –
Polinices –
Por cuidar de seu corpo,
Essa é minha recompensa! [...]
(Sófocles, *Antígona*, vv. 958-965)

Por isso, de todo o ciclo, escolhemos para análise a peça *As Confrarias*, porque acreditamos que ela não só dialoga com *Antígona* pelo tema em comum, um cadáver insepulto, mas também pelo cadáver de ambas as peças ser execrado pelas forças dominantes. José, filho de Marta, não se encaixa em nenhum dos padrões exigidos pelas igrejas e seus confrades: ele não é branco, não é negro, é pardo, e ainda é ator – as pessoas que se dedicavam a esse ofício não tinham o direito de serem enterradas em solo sagrado.

A luta para enterrá-lo promove debates entre Marta e os confrades, além de uma discussão sobre os excluídos, sejam pela raça, gênero ou classe social. Assim como Antígona descumpra uma lei do Estado, do poder, Marta também enfrenta, com argumentos e um discurso retórico, a poderosa igreja, no intuito de enterrar o corpo do filho: é a oposição da mulher diante do poder por causa de sua força ligada à terra fértil, útero gerador de toda a existência, dilacerada pelos interesses do Estado. Antígona, por sua vez, descumpra as ordens de Creonte para cumprir um ritual acima das leis humanas no sentido de ser um ritual ligado às tradições, à família: um ritual sagrado. As palavras de Marta para o filho, José, em cena flashback, demonstra a determinação e a força dessa mulher, assim como Antígona:

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

MINISTRO: Então, porque veio em nossa igreja?

MARTA: Porque antes que o dia amanheça... vocês vão enterrá-lo.

MINISTRO: Nós?! Os carmelitas?!

MARTA: Vocês também. (*olha à sua volta*) Não nesta mina de ouro.
(Andrade, 1970, p. 35, 36, *grifo nosso*)

As Confrarias e *Antígona* mostram-se como um julgamento que recorre à exumação, para compreender, defender e acusar; e à libertação e redenção do passado: Marta torna úteis seus mortos; Antígona se sacrifica para pôr término à maldição de sua família. Antígona, a divina insensata, luta como um verdadeiro herói trágico, assim como Marta. Pode-se argumentar que Marta é mãe e Antígona, irmã. Quanto esse aspecto é elucidador o que nos diz Rómulo Pianacci:

Como todo lo que es trascendente em la tragédia ocurre fuera de escena, en la llamada “estética de la abstinência”, Antígona entra ya decidida a jugar su rol desde el principio. En primer lugar, ya el nombre Antígona implica la Idea de lucha y agresividad. Según Lacan: “Ella es omós, se lo traduce como inflexible. Literalmente quiere decir algo no civilizado, crudo”. Para Judith Butler, Antígona se encuentra “emergiendo no como una madre sino – en sentido etimológico – en el lugar de la madre” (Pianacci, 2008, p. 59).

Outros elementos parecem recriar os aspectos da tragédia em *As Confrarias*, ou seja, a intenção de um espetáculo grandioso estabelecido como evento político-religioso, como, por exemplo, a mistura de raças, ritmos, crenças. Outro aspecto que aproxima o texto de Jorge Andrade do texto trágico é a grandiosidade. Seu texto exige um espetáculo monumental – um dos motivos, talvez o principal, como já citado, do ineditismo da peça. Jorge Andrade não pensava na possibilidade de montagem durante o auge da ditadura, então criou um grande espetáculo também em cenários (além das cenas em *flashbacks* nas terras produtivas onde Marta e o marido moravam, o cenário possui quatro igrejas de Ouro Preto, a do Carmo, do Rosário, das Mercês e a de São José, todas ricamente ornadas com o ouro das minas exploradas).

Sobre esse e outros aspectos da tragédia, Sir Arthur Pickard-Cambridge faz uma análise completa de todas as festas ligadas a Dioniso, chegando às Grandes Dionísias. Ele demonstra, pelo estudo das obras e das peças em cerâmica que retratavam algumas cenas de tragédias apresentadas no séc. IV, o aparato necessário para a montagem de uma tragédia: a riqueza dos figurinos, o número do coro, as danças, a orquestra, e todo o maquinário que, supõe-se, sustentava o cenário e os efeitos desejados (Pickard-Cambridge, 1968, p. 59-61; 79-82; 156-167; 177-180; 232-246). Podemos notar a necessidade dessa mesma riqueza de detalhes pelas rubricas do autor de *As Confrarias*:

Ao abrir-se o pano, o fundo da cena está iluminado mostrando o altar do consistório da Igreja do Carmo. O altar e o teto são dourados, e as paredes

pintadas. Em frente ao altar e em volta de mesa ricamente trabalhada estão sentados os componentes da Mesa da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo. Ao lado, bancas altas sustentam grandes livros de registros. (...) Em primeiro plano, à esquerda, um andor suntuosamente ornamentado com Nossa Senhora dos Passos, colocado sobre quatro cadeiras. (Andrade, 1970, p. 25)

Dessa forma, a semelhança entre a tragédia sofocleana e a peça brasileira se dá não apenas no tema, mas também na estrutura, na força das personagens femininas e até na preocupação com a montagem do espetáculo. O sublime da peleja daqueles que acreditam e confiam na terra remete à divindade grega mais humana e artística, Dioniso, sendo este a ponte mais explícita entre o divino e o humano. Assim, o filho de Marta e o irmão de Antígona são apenas pretextos para a elucidação da força feminina e a importância da terra não só para a vida e sobrevivência no campo, mas também necessária e digna para ser alvo de disputa e luta na hora da própria morte.

BIBLIOGRAFÍA

- Agambem, Giorgio, *O que é contemporâneo? e outros ensaios*, Tradução: Vinícius Nicastro Honesko, Chapecó, SC, Argos, 2009.
- Alexandre, M. A. "Tradução e/ou adaptação para o teatro: texto escrito e texto performático". In Ravetti, G. & Arbex, M. *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*, Belo Horizonte: Dep. de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG, Poslit, 2002.
- Andrade, Jorge, *Marta, a árvore e o relógio*, São Paulo, Perspectiva, 1970.
- Andrade, Rachel Gazolla de, *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega: ensaio sobre aspectos do trágico*, Edições Loyola, São Paulo, 2001.
- Aristóteles, *História dos animais, I*, tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva, Lisboa: INCM, 2006.
- Aristóteles, *Poética*, in: "Os Pensadores, Aristóteles". Tradução: Ana Maria Valente, São Paulo, Nova Cultural, 2000.
- Auerbach, E., *Lenguaje literario y publico en la baja latinidad y en la edad media*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1969.
- Barata, José Oliveira, *Estética Teatral – antologia de texto*, Temas e Problemas, série: Teatro, Lisboa, Moraes Editores, 1981.
- Bakhtin, Mikhail Mikhailovitch, *Estética da criação verbal*, Tradução: Paulo Bezerra, 5ª Ed., São Paulo, Editora WMF, Martins Fontes, 2010.
- Borges, J.-L., *A metáfora*. In: Mihailescu, C.-A. (org.), *Esse ofício do verso*, Tradução de José Marcos Macedo, São Paulo Companhia das Letras, 2000.
- Brandão, Junito de Souza, "Mitologia Grega", v. 2, Petrópolis, Editora Vozes, 2003.
- Brandão, Junito de Souza, *Teatro Grego: tragédia e comédia*, 9ª Ed., Petrópolis, Vozes, 1985.
- Brandon, S. G. F., *Diccionario de Religiones Comparadas*, Vol. II, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1975.
- Burkert, W., *Religião grega na época clássica e arcaica*, tradução de M. J. Simões Loureiro, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- Costa Filho, José da, *Teatro Contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2009.
- Dupont, F., *L'acteur-roi*, Paris, Les Belles Lettres, 1985.
- Fo, Dario, *Manual mínimo do ator*, Tradução de Luca Baldovino e Carlos David Szlak, São Paulo, SENAC, 1998.

- Girard, René, *A violência e o sagrado*, Tradução: Martha Conceição Gambini, São Paulo, Editora Universidade Estadual Paulista, 1990.
- Harvey, Sir Paul, *Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina*, Trad. Mário da Gama Kury, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1998.
- Kerényi, Carl, *Dioniso – Imagem Arquetípica da Vida Indestrutível*, Trad. Ordep Trindade Serra; ver. Rosana Citino, São Paulo, Odysseus, 2002.
- Maffesoli, Michel, *O Instante Eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*, Tradução: Rogério de Almeida e Alexandre Dias, São Paulo, Zouk, 2003.
- Magaldi, Sábato, *O texto no teatro*, São Paulo, Perspectiva, 1989.
- Moriconi, Ítalo, *A Provocação Pós-moderna: razão histórica e política da teoria de hoje*, Rio de Janeiro, Diadorim, 1994.
- Nietzsche, Friedrich, *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*, Tradução: J. Guinsburg, São Paulo, Companhia das Letras, 2007.
- Pianacci, Rómulo E., *Antígona: una tragedia latinoamericana*, California, Gestos, 2008.
- Pickard-Cambridge, Sir Arthur, *The Dramatic Festivals of Athens*, 2a ed., Oxford, Clarendon Press, 1968.
- Rojo, S., *A companhia della Fortezza e o teatro de Augusto Boal*. In Ravetti, G. & Arbex, M., *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*, Belo Horizonte, Dep. de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG, Poslit, 2002.
- Rosenfeld, A. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1982.
- Rosenfeld, A. *Texto/Contexto*, 3ª Ed., São Paulo, Perspectiva, 1976.
- Saravia, Maria Inés, *Sófocles: una interpretación de sus tragedias*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2007.
- Sophocles. *Antigone*, Tradução: Reginald Gibbons e Charles Segal, Oxford, Oxford University Press, 2003.