

## Jorge Andrade e a metateatralidade da consciência histórica

### Jorge Andrade and the metatheatricality of the historical consciousness

Berilo Luigi Deiró Nosella

#### Resumo

O artigo propõe a análise da obra metateatral *O sumidouro* de Jorge Andrade, a partir da hipótese de que a metateatralidade é uma estrutura dramaturgical que abarca si um inacabamento que pode ser visto como ato histórico e político. Tal análise assume a pertinência da inter-relação dramaturgia e história, configurando-se como uma análise formal que busca nas obras a configuração de elementos históricos e políticos. Baseou-se na tese de doutorado intitulada "Luigi Pirandello e Jorge Andrade entre o texto e a cena: a metateatralidade como espelho de nossa formação estético cultural moderna", defendida em 2011 no PPGAC-UNIRIO, na linha de pesquisa História e Historiografia do Teatro, sob orientação da Profa. Dra. Maria de Lourdes Rabetti (Beti Rabetti), pesquisa foi realizada com apoio do CNPq e da CAPES.

**Palavras-chave** | Dramaturgia e História | Dramaturgia Brasileira Moderna | Formação teatral brasileira Moderna.

#### Abstract

The article proposes an analysis of the metatheatrical work *O sumidouro* by Jorge Andrade, considering the assumption that the Metatheatricality is a dramaturgical structure that includes a sort of incompleteness, besides the fact that can be considered as political and historical act. The analysis assumes the relevance of interrelation Dramaturgy and History, constituting a formal analysis that seeks the setting of historical and political elements in the play. The article was based on the dissertation "Luigi Pirandello and Jorge Andrade, between the text and the scene: metatheatricality as a mirror of modern esthetic culture", 2011, PPGAC-UNIRIO, that had as Director of thesis Professor PHD Maria de Lourdes Rabetti (Beti Rabetti), with the support of CNPq and CAPES.

**Keywords** | Dramatic Arts and History | Modern Brazilian dramaturgy | Modern Brazilian Theatrical Formation

**Berilo Luigi Deiró Nosella** é Doutor em Artes Cênicas pelo PPGAC-UNIRIO e professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), atuando nas áreas de Iluminação Cênica e Análise do Texto e da Cena Teatral.

**Berilo Luigi Deiró Nosella** has a PHD tittle in Scenic Arts by PPGAC-UNIRIO; He is Assistent Professor of the Arts Department of the Federal University of Ouro Preto (UFOP), where he developpes studies on Scenic Lightning and TheaterTheory.

## Jorge andrade e a metateatralidade da consciência histórica

Berilo Luigi Deiró Nosella

*Marta: Quando ficamos perdidos em nós mesmos, não vemos o que nos rodeia, o que realmente nos ameaça.*

*Jorge Andrade, As confrarias.*

### **A metateatralidade: inscrições de processos históricos numa estrutura dramática**

Escritas quase simultaneamente, *As confrarias* e *O sumidouro* são as peças que abrem e encerram o ciclo *Marta, a árvore e o relógio*. Separadas na trajetória de leitura do ciclo por outras oito peças,<sup>1</sup> são na verdade irmãs: a leitura de uma completa a da outra. Ambas encontram-se no mesmo momento/movimento do dramaturgo, após o acirramento da censura com o Ato Institucional nº 5, de produzir uma obra embalada pela certeza da impossibilidade de sua encenação naquele momento, obras que se destinam a não encontrar o palco. O movimento que leva à interrupção do destino natural das peças, o palco, encontra-se submerso no conjunto destas duas e na sua configuração metateatral. Do ator ao dramaturgo, a ação fecha-se sobre si, enclausurando-se e negando-se ao encontro com o público. Metaforicamente, a metateatralidade gera no interior de *O sumidouro*, uma outra peça inacabada. Mergulhamos no interior da cabeça do dramaturgo, vivenciando seu embate na procura pela peça, que termina numa única frase no papel em branco – “Procurar... procurar... procurar... que mais poderia ter feito...?” (Andrade, 2007: p. 594) – que justifica seu próprio inacabamento.

É com este olhar que procuraremos mergulhar na metateatralidade de encerramento do ciclo andradino, analisando a peça *O sumidouro* a partir

---

<sup>1</sup> Há uma diferença entre a ordem de escrita das peças e a ordem de publicação organizada por Jorge Andrade. Essa diferença é fundamental para pensarmos o processo de criação de Jorge a partir da memória e da história. A ordem de escrita inicia-se com a Crise do Ciclo do Café (*A moratória* e *O telescópio*), tema diretamente ligado à memória mais íntima do autor e finaliza com as peças de teor mais histórico, de um passado mais remoto, que seriam: *As confrarias*, sobre a Inconfidência Mineira, e *O Sumidouro*, sobre o Ciclo Bandeirante em São Paulo. Já a ordem de publicação segue um roteiro cronológico: inicia-se com a Inconfidência Mineira, passa pelo Café paulista e vem até o século XX, em uma São Paulo já urbanizada e industrializada. Se no segundo caso o Ciclo segue um sentido histórico externo, cronológico; no primeiro o sentido é interno, seguindo uma trajetória de busca do autor. Tal movimento interno presente na produção do ciclo revela uma trajetória de politização de Jorge Andrade que justificaria a organização final do mesmo.

da hipótese de que a metateatralidade andradina constitui uma estrutura dramaturgica que abarca um inacabamento que, na verdade, realiza um ato histórico e político.

Se fosse preciso apontar a primeira coisa em comum entre as peças *As confrarias* e *O sumidouro*, de Jorge Andrade, esta seria a estrutura metateatral. Ambas constroem-se sobre essa estrutura de autorreferencialidade, não sem apresentar formas diversas de estruturação metateatral. A complexidade das estruturas metateatrais nas referidas obras vão além da equação teatro no teatro, atingindo níveis de interpenetração entre funções metalinguísticas como a metafórica e o hipertexto. Poderíamos dizer que, nas obras em questão, a tendência da metateatralidade é a de assumir um papel metafórico em relação à determinada realidade histórica. Se a metateatralidade é um dobrar-se sobre si mesmo da linguagem teatral – ou seja, ela representa um movimento de si para si –, no caso em questão acreditamos que o debruçar-se é apenas uma estratégia narrativa para a duplicação do objetos de que se fala. Uma metateatralidade que se debruça sobre si mesma para olhar para fora e, conseqüentemente, conduzir o olhar, nesse movimento espiralar, para dentro da própria linguagem. Olha-se a história de fora dela, porém, mas vê-se o próprio movimento da linguagem.

Há uma relação intrínseca entre a metateatralidade e o desenvolvimento do que podemos chamar de dramaturgia moderna a partir do Renascimento. Não podemos deixar de ressaltar que o processo de “crise do drama”, com a incorporação do elemento épico (a partir do Naturalismo, conforme apresentado por Szondi) transforma as características estruturais da dramaturgia moderna em íntima relação com as transformações de seus conteúdos históricos. Em sua obra *O metateatro*, de 1963<sup>2</sup>, Lionel Abel analisa e percebe uma característica formal comum à dramaturgia moderna desde Hamlet: a novidade inscreve-se num movimento em que a personagem, ao contrário do que ocorre na dramaturgia clássica, toma consciência de sua condição de personagem. Fazê-lo é assumir certa forma de “autonomia” no interior da obra, como personagem, e,

---

<sup>2</sup> Publicado no Brasil em 1968.

consequentemente, apresentar a capacidade de intervir na própria obra. A personagem moderna possuiria traços de dramaturgo.

Como ser dramatizado quando se tem a imaginação suficiente para ser um dramaturgo? Depois de *Hamlet* seria muito difícil para qualquer autor fazer-nos respeitar qualquer personagem não dotado de consciência dramática. Numa novela de Unamuno um personagem efetivamente rejeita o destino escolhido para ele pelo autor e exige que este último o altere. O problema do autor *versus* personagem foi vislumbrado pela primeira vez em *Hamlet*. Daqui em diante – a não ser que apareça uma cultura inteiramente nova cujos valores não podemos sequer imaginar – nenhum dramaturgo tem o direito de colocar no palco qualquer personagem ostensivamente conscientizado sem que este colabore em sua dramatização (Abel, 1968: p. 84).

É interessante perceber que há nesta afirmativa também uma relação intrínseca entre o fenômeno estrutural da narrativa dramatúrgica moderna e o contexto histórico-cultural em que ela se insere. Guardadas as devidas proporções, o que Lionel Abel e Szondi percebem é um movimento análogo de transformação da dramaturgia. Não queremos nos aprofundar especificamente nesse debate, apenas apontar como a referida estrutura metateatral insere-se de maneira profunda nas estruturas da dramaturgia moderna. Uma autoconsciência representativa permeia o teatro moderno a ponto de, na sua radicalização, negar a própria representação. No caso das obras em questão, a metateatralidade não é apenas “um traço” ou uma característica intrínseca, ela é assumida como forma e questão: a metateatralidade eleva-se a níveis formais explícitos no sentido de transformar-se no próprio “motor” de modernização da dramaturgia.

Em Jorge Andrade, a metateatralidade encontra-se em níveis diversos nas duas peças. Em *As confrarias* ela se configura num plano paralelo. A peça trata de uma mãe, Marta, que procura enterrar o filho morto. O filho, morto por ser um inconfidente nas Minas Gerais do século XVIII, não pode ser enterrado por ser um ator. Aqui aparece o primeiro nível de metateatralidade, o teatro falando diretamente de aspectos da

história do ator – elemento central do fazer teatral: no século XVIII no Brasil (não só no Brasil) um ator não podia ser enterrado em solo sagrado; o ator no Brasil do século XVIII era um mulato, no sentido, bem expresso na peça, daquele que nem é negro nem é branco, não é escravo nem cidadão livre, ou seja, como tem sido de forma geral na história da origem profissional do teatro ocidental, é um “estrangeiro”. Outro nível metateatral se dá no que poderíamos chamar de nível ideológico da peça: na tentativa de enterrar o filho, Marta relembra sua história com o marido Sebastião e com o filho José, e nesses momentos a peça encena *flashbacks* da vida do filho/ator encenando suas peças. Jorge Andrade realiza minuciosa escolha de trechos de peças da dramaturgia universal, com forte sentido ideológico, ou seja, ele utiliza palavras de outros autores (pertinentes) para fazer falar as personagens representadas pelo personagem/ator José e, assim, transmitir a mensagem ideológica da peça. Dessa forma, Jorge Andrade dá outro recado, o da força do teatro como instrumento de disseminação de uma ideia. Trata-se aqui da metateatralidade como intertextualidade.

Já em *O sumidouro*, a metateatralidade se dá por meio da personagem Vicente, um dramaturgo. A peça trata da busca desse dramaturgo pelo seu trabalho. Uma noite com Vicente, dentro de seu escritório, e participa-se da realização da dramaturgia de uma peça teatral. Participa-se do interior da mente do dramaturgo em embate com a personagem de sua peça a ser escrita – e, com Fernão Dias, o bandeirante, personagem da história brasileira, vivenciamos a procura do dramaturgo no seu processo de criação; a procura de uma “verdade” histórica que se desenrola no íntimo do dramaturgo/personagem Vicente. A personagem histórica Fernão Dias, apresentada pela historiografia oficial como um dos heróis bandeirantes do desbravamento e conquista das “terras paulistas”, é posta em cheque em sua representação oficial. Tal processo empreendido por Jorge Andrade por meio de sua estrutura metateatral já se realizara no nível historiográfico pelo historiador (e amigo de Jorge Andrade) Sérgio Buarque de Holanda.<sup>3</sup> No jogo metateatral, a procura de uma “verdade”

---

<sup>3</sup> Em sua obra *Caminhos e Fronteiras* (1994) de 1957, junção de outros textos fundamentais do autor para a questão dos Bandeirantes, dentre os quais “*Monções*” (1945); “*Primórdios da expansão paulista no fim do Séc. XVI e começo do XVII*” (1948); e “*Índios e Mamelucos na expansão paulista*” (1949), Sérgio Buarque de Holanda apresenta uma visão dos processos de ocupação colonial português em terras paulistas diversa da tradicional, expressa nos

histórica pelo personagem Vicente confunde-se com a procura, direcionada por Vicente, da verdade sobre o homem/personagem Fernão Dias, que por sua vez, não deixa de ser a procura pela matéria dramática de Jorge Andrade.

Nessa espiral que se lança para dentro de si mesmo, a peça de Vicente não se concretiza, permanece no íntimo da personagem/dramaturgo, restando apenas uma frase lançada no papel em branco "Procurar... procurar... procurar... que mais poderia ter feito...?" (Jorge Andrade, 2007: p. 594).

Antes de nos lançarmos à "procura" analítica de *O sumidouro*, aqui proposta, sintetizemos uma observação hipotética que nos servirá de guia: supondo ser possível traçar uma linha percorrida da primeira peça à segunda (de *As confrarias* a *O sumidouro*), podemos perceber que Jorge Andrade segue um caminho de produção do ciclo em direção à estrutura metateatral de "afastamento" do público. No caso de *As confrarias*, a mãe Marta impulsiona o filho José, ator, para dentro de si, buscando suas "verdades" e, concomitantemente, para o público, a fim de disseminar, por meio de sua arte, a referida "verdade" de luta. A arte de José (o teatro e a representação, sendo ele ator) ganha significado no contato com o público, e este contato, no caso, é impedido pelas forças políticas dominantes que assassinam José. Já em *Sumidouro*, a peça permanece irrealizada na mente do dramaturgo/personagem Vicente. Obviamente que a peça em si, escrita por Jorge Andrade, realizou-se, porém permaneceu incompleta, em certo sentido, pois não se encontrou com o público, uma vez que permanece não encenada. O que nos revela um movimento paralelo entre história e metateatralidade. Vejamos.

Ambas as peças (*Confrarias* e *Sumidouro*) são escritas no mesmo momento histórico – final da década de 1960, entre 1968 e 1969. Vivemos a ditadura militar no país em seu momento de maior endurecimento. Assim, as obras de Jorge Andrade, dado seu caráter altamente questionador das "verdades" nacionais, não poderiam chegar até o público por motivos de censura. Diante desse fato, o dramaturgo assume tal impossibilidade como

---

livros de Visconde de Taunay, onde os principais agentes do referido processo, os Bandeirantes, são apresentados como grandes heróis desbravadores da história nacional.

matéria criativa, e escreve duas peças para não serem encenadas, dando a tal ato também um caráter de protesto.<sup>4</sup> A impossibilidade de realização institucional transforma-se em impossibilidade técnico econômica, histórica, de realização, convertendo-se em extrema liberdade dramaturgica, ou seja, em inacabamento formal: metateatralidade. A metateatralidade, em seu movimento de dobra sobre si mesma, não apenas volta-se para fora, para a história, como tem razões mais históricas do que puramente estéticas que a justifique, e é isso que procuraremos verificar na análise da peça.

### **O sumidouro: a história como ré e juíza**

*O sumidouro* é uma peça dividida em duas partes. Tal divisão congrega momentos de um mergulho profundo do dramaturgo Vicente, num embate direto com seu personagem Fernão Dias, na história da "Bandeira" de busca das esmeraldas em fins do século XVII. Os diálogos entre os dois personagens são transformados em ações por meio de um jogo cênico que materializa diferentes locais e tempos históricos no interior do gabinete de trabalho de Vicente. A pausa entre as partes da peça funciona como uma espécie de respiro, onde a primeira assume certo caráter de introdução: tanto nossa ao universo ficcional que se propõe; quanto da personagem Fernão Dias, que precisa aclimatar-se e aceitar o jogo proposto por Vicente; quanto do próprio Vicente, que precisa encontrar o ponto certo para o mergulho mais profundo que revelará a verdade que ele tanto almeja. Já na segunda, quando o jogo ficcional "amadurece" e estamos familiarizados, ele se complexifica: Fernão Dias toma consciência de sua situação de personagem, invertendo o jogo, afirmando que a procura não é dele, mas de Vicente que passa a viver a busca como sua, a ponto de ao final o gesto de Fernão Dias confundir-se com o de Vicente.

Em *Sumidouro* a história daquelas personagens só pode ser contada se o for de maneira diferente, não pode ser contada em dias como os que o dramaturgo vive; assim, Jorge Andrade transforma a simples procura pela

---

<sup>4</sup> "As preocupações com as condições de encenação foram conscientemente postas de lado, como se também a forma devesse constituir um protesto, pois, segundo informou a viúva do autor, Jorge construiu *As confrarias* e *O Sumidouro* propositadamente complexas, quase num regozijo de liberdade, por julgá-las inviáveis segundo os critérios da censura e as condições de penúria material por que passava o teatro naquele momento" (Sant'Anna, 1997: pp. 78-79).



peça na própria peça; concluindo seu ciclo com uma peça tornada impossível de ser encenada.

A peça inicia-se com uma advertência de Jorge Andrade:

Os filmes e slides sugeridos pelo texto ou determinados pelo autor não podem ser projetados em telas, mas sobre o palco, o cenário e os atores. As imagens cinematográficas não devem ser nítidas. Por isto, recomendam-se projeções de filmes e slides para telas panorâmicas que envolvam, se possível, a própria plateia. Caso contrário, filmes e slides não devem ser usados (Andrade, 2007: p. 529).

Os referidos filmes e slides, com sua utilização como exigida acima, somados às indicações de projeções – para comentários de cenas, ou para mutações, ou para realização de cenas simultâneas – tornam a peça de difícil realização técnica. Tal dificuldade, totalmente proposital, poderia significar a liberdade da fantasia em detrimento da realidade, uma vez que esta não abraçaria a obra. Porém, o que estamos tentando mostrar aqui é que tal liberdade não é apenas um posicionamento ideológico assumido, nem apenas uma opção formal *de per si*, mas também uma imposição histórica, e que ambas refletem-se no interior da estrutura dramática metateatral andradina. A radicalidade do inacabamento das referidas obras em direção à fantasia e à imaginação, mais do que uma simples fuga a alguma forma de “realismo”, significa uma crítica tão profunda à realidade de seu momento histórico, que a obra não pode, não consegue, realizar-se neste mesmo (seu) momento histórico.

Não há censura que acabe com o homem brasileiro. Ninguém pode apagar a história. Uma hora ou outra ela vem à tona. A minha obrigação é escrever, registrando o homem no tempo e no espaço. Se a peça vai ser encenada agora, ou não, isso é outro problema. Um dia ela será (Andrade, 1977).

A descrição inicial do cenário, na complementaridade da advertência inicial, apresenta o caráter etéreo que a ambientação cênica deve ter.

Através dos recursos técnicos das projeções, o ambiente deve caracterizar-se como um espaço da imaginação, o interior da mente do dramaturgo. Porém, tal ambientação sobrepõe-se ao cenário em si, ao local concreto onde de fato toda a ação ocorre, ou seja, o interior do gabinete de trabalho do dramaturgo Vicente. A descrição nos indica ainda outro dado, a presença dos retratos, maiores, de Tchekov e Eugene O'Neill e, menores, de Arthur Miller e Bertolt Brecht. Jorge Andrade presta aí uma homenagem àqueles que seriam seus grandes "mestres" dramaturgos. O tamanho dos quadros não pode ser considerado casual, podendo significar um tributo maior aos dois primeiros do que aos dois segundos. Mas talvez, possa-se pensar que isso signifique tributos diferentes – diretos e indiretos, por exemplo, ou, temáticos e formais – da peça *O sumidouro* em si. A relação com o passado que aprisiona, além do mergulho em si, podem ter correspondências diretas com Tchekov e O'Neill, já a estrutura épica, que possibilita a multiplicidade de tempo e espaço, liga-se às experiências de Miller e Brecht.

O que podemos afirmar, também, e aqui nos parece fundamental, é que uma filiação como esta (Tchekov, O'Neill, Miller e Brecht) remete Jorge Andrade à tradição do drama moderno, conforme Szondi (2001), ou seja, ao processo de epicização da dramaturgia na busca de adequação de uma forma nova para dar conta de um novo conteúdo. Remete Jorge Andrade a uma tradição, agora para falar com Dort (1977),<sup>5</sup> de certo "realismo aberto" ou, porque não dizer, "realismo épico". Os retratos prestam um tributo a uma dramaturgia de renovação do realismo, e não de superação do mesmo.

A visão cada vez mais crítica do passado se reflete nitidamente no emprego crescente de recursos épico-narrativos, como tais indicadores do distanciamento e da consciência liberta e libertadora. Na última peça, *O sumidouro*, o caráter épico se radicaliza fortemente. O personagem do dramaturgo Vicente surge em função mediadora, como o narrador que ao mesmo tempo evoca, comenta e distancia a ação dos bandeirantes. Escrevendo precisamente *O sumidouro*, vive as cenas que,

---

<sup>5</sup> Ver os artigos "Um realismo aberto" (pp. 113-123) e "Um realismo épico"(pp. 281-298) in Dort, 1977.

concatenadas, resultam na peça. Esta inclui, portanto, no seu enredo, o próprio processo da sua criação, evidentemente em plano fictício, da mesma forma como Vicente, embora representando o próprio Jorge Andrade, não deve ser concebido como a sua transcrição biográfica literal. (Rosenfeld, 2007: p. 613)

Feito esse preâmbulo, passemos à peça em si, que se inicia-se no gabinete de Vicente, uma espécie de introdução à ambientação e às personagens: Vicente, o dramaturgo; Lavínia, sua esposa; e Marta, a empregada do casal. A presença de Marta na peça demarca território, mesmo na sua quase ausência, na tomada de consciência do artista para com sua realidade e para com o papel de sua obra; no caso, de Vicente. "Vicente: Tenho impressão de que está constantemente me vigiando. Dou com aqueles olhos de águia para todo lado que vou." (Andrade, 2007: p. 532). A personagem, que abre e fecha o ciclo, se faz presente em todo ele como a consciência social que vai se aprofundando no processo de produção do mesmo.

Marta desde logo se impõe (em *As confrarias*) como uma das grandes figuras da dramaturgia brasileira. Mulher do povo, matreira e maliciosa, maleável mas inflexível, pura e sensual até a obscenidade, brutal e terna, impiedosa e maternal, realista mas capaz de sonhar, ela é uma heroína que convence pelo sabor real mas que, ao mesmo tempo, é grande demais para ser real. Misteriosa e indefinível, atravessa os tempos e as peças do ciclo, algo como a encarnação do espírito da terra. Sua dimensão se abeira da espera do mito. Ela é da substância popular e universal de Pelagea Vlassova, a mãe russa que Brecht recriou baseado na obra de Maksim Gorki (Rosenfeld, 2007: p. 611).

Além dos olhos de Marta, Vicente tem sobre ele também os olhos de seus personagens, e escreve suas peças num embate corpo a corpo com sua matéria cênica, numa luta mental com ela, materializada em seus personagens. Tal embate mental é concretizado por Jorge Andrade numa peça; formalmente, tal se concretiza no jogo cênico. De fato, a "sensação"

vivida por Lavínia de que Vicente está sempre rodeado de suas personagens realiza-se na visão, que nós, público/leitor, temos das personagens em volta de Vicente. O jogo se dá não só num “vir” à Vicente, por parte do personagem, mas também de um “ir” ao universo do personagem, no caso, a história. Ao fazê-lo, Jorge Andrade dá à sua peça um papel de “tribunal da história” (Rosenfeld: 2007, p. 613); tanto ele quanto seu personagem, no caso Fernão Dias, são postos diante dos fatos para “julgá-los” para verificar sua “veracidade”. Tal consciência, que será expressa no decorrer da peça, é a de que os chamados “fatos” tem duas dimensões que devem ser levadas em conta: a primeira é de que o que conhecemos é a “interpretação dos fatos”, pode não coincidir com a verdade; a segunda, é que os fatos, no momento em que ocorrem, apresentam sua dimensão restrita a um conhecimento falho. É preciso a distância histórica para poder conhecê-los realmente. Os procedimentos só vêm afirmar de maneira mais profunda o caráter épico da experiência de *O sumidouro*. Como já dito, a motivação histórica encontra, em Jorge Andrade, suas motivações no âmbito pessoal: “Depois de acabar com os demônios familiares, é preciso exterminar os culturais.” (Andrade, 2007: p. 534). No caso de Vicente, desde *A escada* (1960), a preocupação com o futuro materializa-se em seu filho, Martiniano. É preciso que a verdade seja revelada num gesto que proporcione uma conscientização fundamental a Martiniano. É preciso que a verdade do passado se revele para que construamos, conscientemente, um futuro diferente. Tal consciência dá-se num contar a história que será praticado até as últimas consequências no ciclo.

Lavínia: Não é à toa que dizem que vive com a cabeça no mundo das personagens. Até em livrarias, no meio da rua... quando me beija.

Vicente: Dizem outras coisas também. Entre elas, que sou um dramaturgo que não enche nem a barriga dos filhos. Isto eu sei quem diz: é parente seu.

Lavínia: Seu também.

Vicente: (*Ri*) Nosso. Também, é só no que muitos pensam: encher a barriga. Se espremer, é o que sai: gordura e burrice. (*De repente*) Fico por conta... vendo meu

filho ser educado em conceitos que ninguém, com um pouco de inteligência, aceita. Já reparou naquelas estampas? Dos bandeirantes? Veja se não é vontade de distorcer, de criar heróis. Não são as figuras que certos documentos revelam. (*Liga a vitrola, excitado*) Não viu as lições de história e de religião que Martiniano trouxe do colégio?

Lavínia: (*Compreendendo que ele já está perdido no trabalho*) Todo mundo aprende as mesmas coisas. (Andrade: 2007, 533).

A relação de Vicente com o filho Martiniano, balizando as motivações do dramaturgo, referencia o conflito que se estabelecerá entre Fernão Dias e seu filho mameluco José Dias, eixo da peça. Já está aqui, na revisão do conflito, seu objetivo primeiro: uma revisão histórica da personagem José Dias, considerada pela historiografia oficial ou como o filho mameluco que traiu Fernão Dias e, traíndo as razões valorosas da bandeira, foi morto de forma "justa"; ou simplesmente uma figura que nem mesmo pertenceu à História do Brasil. A revisão histórica passa necessariamente pela revisão dos motivos de Fernão Dias para condenar o filho e de José Dias para trair o pai. A revisão histórica lança os dois personagens em locais mais além do universo dos dois; lança-os na história que Fernão Dias não poderia conhecer sendo personagem da mesma.

Vicente: Há muitas maneiras de se matar um filho. Permitindo que os meus sejam criados na mentira, eu também estarei matando.

Fernão Dias: Você não pode mudar os acontecimentos.

Vicente: Mas posso interpretar. Volte para o seu lugar e represente seu verdadeiro papel. O que escolheu livremente. O que fazemos fica e a história é impiedosa.

Fernão Dias: Tornei um sonho realidade.

Vicente: Sonho que brotou da violência, de um horror indescritível.

Fernão Dias: (*Veemente*) A violência fazia parte do meu mundo.

Vicente: E ainda faz.

Fernão Dias: eu dei minha palavra. Que quer? Que voltasse atrás? Eu tinha fé.

Vicente: Quer ver em quem acreditou?

Fernão Dias: Não. Não quero.

Vicente: Você precisa ver. Deve conhecer o rei a quem deu sua palavra. É uma delícia de rei. Precisa conhecer as personagens que fizeram de sua vida uma tragédia; que usaram seu sonho.

*(Ilumina-se o cenário, aparecendo a corte de Portugal)* (Andrade: 2007, 537).

Este procedimento revelará, no decorrer da peça, a intenção de um julgamento mais amplo, não apenas do homem Fernão Dias, mas da história da qual fez parte. Isto é importante, pois se por um lado Jorge Andrade irá apresentar a dignidade por trás deste personagem, que empreendeu sua procura para além de toda consequência, que colocou sua obra para além dela mesma, por outro, irá demonstrar que a história pode ser implacável com quem assume tal posição.

Fernão Dias: (*Impaciente*) Eu também tinha [razão] em descobrir.

Vicente: Claro.

Fernão Dias: Os homens da colônia precisavam viver.

Vicente: (*Excitado*) Estamos chegando onde é preciso.

Fernão Dias: Tocava a mim procurar e descobrir. Não sou responsável pelo uso que fizeram.

Vicente: E não podiam deixar de ser descobertas e nem mal usadas.

Fernão Dias: (*Grita*) Então, o que quer de mim?

Vicente: Por enquanto nada, Fernão Dias. Vamos devagar. Nós chegamos lá. Eu sabia que você era uma personagem verdadeira! Homens como você sintetizam seu tempo com suas lutas e contradições. Com você entro no debate essencial (Andrade: 2007, 547).

Na melhor dialética, Jorge Andrade realiza, sem condenar-se totalmente, uma autocrítica à própria posição histórica, de quem escreve o que deve escrever, o futuro que dê conta disso. Se há radicalidade no gesto de inacabamento, há também certa alienação perigosa. Mas lembremos, como já nos ensinou Marta em *As confrarias*, que “Um homem não morre inutilmente. São os outros que tornam sua morte inútil, não a usando para nada” (Andrade, 2007: 52). O erro de Fernão Dias é histórico, não pessoal, ele não enxerga a realidade para além de seus olhos. A manipulação ficcional permite que tal seja revelado por Vicente. Num desses jogos é que José Dias é apresentado. Uma cena em que historicamente José Dias estaria presente é concretizada pelo jogo cênico de forma diversa; Fernão Dias se vê inquieto, depois demonstra sofrimento; Vicente revela que falta alguém naquela cena: exatamente José Dias, que foi propositalmente ocultado pelo dramaturgo.

Vicente: Ele é muito importante para ser apresentado no meio de tantos. Nem cabia evidenciá-lo: o que se comunicava não o agradava. Se não reagisse, seria erro psicológico. Ou dissimulado, coisa que não é. No mesmo instante havia outra reunião importante e ele estava perdido em pensamentos que o magoavam. Sabe que sofria por você?

(...)

Vicente: Veja.

*(José Dias é iluminado, perdido em pensamentos. Uma luta interior muito grande estampa-se em seu rosto atormentado. Entram alguns colonos, acompanhados por um índio e uma índia já idosa. Eles param e observam José Dias.*

*Fernão Dias e Vicente também se aproximam, observando. Subitamente, dominando sua atração, Renão Dias recua.)*

Vicente: José Dias! O filho mameluco! Sabe como tem sido chamado? Bastardo dos delírios de sua mocidade! (Andrade, 2007: p. 544)

Explicita-se aqui o jogo de releitura histórica. Na fala acima, Vicente apresenta a “versão oficial” sobre José Dias. Tal versão contradiz-se tanto no próprio discurso de Vicente,

Vicente: Alguns chamam de Brutus indígena, que também foi bastardo. Veja como se contradizem. Se traiu por medo, como pode ser Brutus? Foi aqui que quase encontraram a verdade, embora a comparação não seja válida. Observando bem, perceberá amor em cada reflexo do olhar. A angústia caminha, deixando marcas em cada centímetro do rosto. No corpo, dois sangues formam uma confluência torturante! Mas é belo como um deus da mata! Podem me chamar de nacionalista, mas é assim que o vejo.

[...]

Vicente: Como eu o compreendo! Ter que destruir o que ama, para ser. Mas é escolha que precisa ser feita, por mais que faça sofrer. Com ele aparece a pedra mais preciosa depois de sua procura: o desejo de liberdade. Ou será uma mesma pedra? (Andrade, 2007: p. 544).

Cenicamente.

Colono 1: Precisamos de sua ajuda, José Dias.

José Dias: Já não sei que decisão tomar.

Colono 1 : Mas é hora de tomarmos uma.

José Dias: Para isto é preciso estar com a cabeça no lugar, e eu não estou.

Colono 2: Basta não se esquecer de seu sangue índio.



José Dias: E porque não devo me esquecer? Por acaso não tenho outro?

Índio: Porque somos nós que sofremos.

José Dias: E nas mãos de quem? De vocês colonos também. Não vamos pensar só no mal que virá de fora. Não é pior do que aquele que já vive aqui.

[...]

Índio: José Dias! Quem é você? Resolva de uma vez! Você é branco ou índio? Escolha, José Dias! Escolha! (Andrade, 2007: pp. 545-546).

Ao colocar José Dias em cena pela primeira vez o que se apresenta é um homem consciencioso de sua situação e das escolhas que devem ser feitas. Seu papel histórico, já demarcado, o de um traidor, é o que propõe-rever-se.

Vicente: Traição é palavra vazia, quando se refere a homens de ideias. O que ainda não compreendeu, é que homens como você não existem sem um filho José Dias. As ideias também não. Neste momento elas entram em nosso drama... que não seria nada se não entrassem. Ainda de forma um pouco primária, mas vão se tornar bem mais claras. Se isto não acontecer, a culpa será minha, não dele. (Andrade, 2007: p. 544)

Poderíamos dizer que o que se pretende, ao se propor tal revisão, é uma ampliação da perspectiva de como se entende a própria história nacional. No caso de Jorge Andrade, trata-se de um embate com a questão fundação x formação. A figura do traidor na "fundação" da nação encontra-se exatamente ligada à experiência de uma nação que funda-se numa bipartição "racial", encarando-se de frente, aqui, o mito do país da democracia racial, da "sociedade mestiça (que) desconhece o preconceito racial" (Chauí, 2000: p. 26). A história do mestiço que trai funda o mito em dupla chave, positiva e negativa. O mestiço é apresentado como portador de um profundo poder de adaptação, passividade, "jogo de cintura" e "malandragem"; ao mesmo tempo em que porta traços de mau-caratismo,

fraqueza moral, etc. É interessante percebermos que a ideologia presente em tal representação do “mestiço” permanece muito próxima ao pensamento nacionalista: o mameluco, o mulato, traem pois são na verdade brasileiros, podem pender tanto para um lado como para o outro, como o fez Calabar<sup>6</sup>, seja para os portugueses seja para os holandeses, afinal, ele é “brasileiro” (não é nem português nem holandês). José Dias nega o referido mito. Ao trair põe-se contra os “brasileiros”, bandeirantes, heróis nacionais, pois é índio antes de ser “brasileiro”. A inversão proposta por Jorge Andrade não nega necessariamente a leitura da traição em prol da nação, mas trata-se de outra nação, trata-se daquela esquecida pela história. Se o Calabar de Agrário Menezes trai por certa “fraqueza moral” ou “malandragem”, fundadores do imaginário da representação do que é ser “brasileiro”, José Dias o faz por forte convicção. E não apenas em José Dias o processo de construção da representação nacional é revelado. O próprio Fernão Dias tem sua construção ideológica na história questionada na afirmação de um herói à imagem da nação que se deseja: no caso, fazendo transparecer o embate entre a nação da nobiliarquia *versus* a dos homens sem passado, sem rosto, sem história.

Vicente: Não foi você quem disse a ele, que quando acreditamos todos os preços devem ser pagos? Lembra-se? “Não há nada que não pague por aquilo que prometi.” (*De repente*) Sabe o que descobri? Em seu tempo não havia povo! Não é estranho? Só os homéricos desbravadores de sertões.

Fernão Dias: A uns cabia combater, a outros trabalhar; mas a ninguém, trair.

Vicente: Vocês, só os fidalgos, naturalmente, se lançavam sobre o sul, por esporte guerreiro. E em outras

---

<sup>6</sup> Referimo-nos à personagem do drama histórico de Agrário de Menezes, de 1858. Se a referência entre José Dias e Calabar não pode ser afirmada de fato, numa intencionalidade de Jorge Andrade, a mesma não pode deixar de ser pensada, uma vez que a peça de Agrário de Menezes encontra-se num contexto ideológico chave de construção da noção de nacionalidade e de nacional, e apresenta a figura de um mestiço, um mulato, que – “preso no meio aos interesses de portugueses e holandeses, pendendo entre uns e outros sem devotar a nenhum dos campos uma convicção sólida o suficiente para justificar sua lealdade” (Azevedo: 2006, p. XIII) – concretizaria a necessidade da consolidação da liberdade. Não se trata de uma crítica à Calabar, mas sim de a partir dele, ir além.

direções, por fascinação magnética. E quando não estavam combatendo, levavam vida helênica! Piratininga era uma verdadeira arcádia! Ouça. (Lê): "Pois era aqui, na colônia, que os filhos de Lisboa vinham aprender aqueles bons termos, que já lhes faltavam, e com os quais se faziam, no trato social, polidos e distintos. Verdadeiras cortes medievais, onde o coração das damas estava com os que com mais gentileza e brio meneavam o ginete."

Fernão Dias: Que é ginete?

Vicente: Cavalos.

Fernão Dias: Então o que dizem de mim?

Vicente: (*Depreciativo*) Descendente da nobreza flamenga!

Fernão Dias: Eu?!

Vicente: Garantem que Leme vem de Lems, família de Flandres.

Fernão Dias: Como todos vêm de Adão e Eva!

Vicente: Não se impressione. Toda essa nobreza vai terminar nos ossos de um barão, comprados por um colono.

Fernão Dias: Mas está escrito assim mesmo?

(...)

Vicente: (*Ri*) Assim, o Brasil foi criado pela aristocracia colonial à sua imagem e semelhança. No meio de tanta finura sonhada, o povo sumiu como se fosse prova de crime hediondo.

José Dias: (*Destaca-se das árvores e se aproxima, admirando a pedra*)

Vicente: Resultado das famigeradas nobiliarquias, onde José Dias, sendo seu filho, não pertence à sua linhagem. Também... a história tem sido escrita pelos ganhadores! Nela, José Dias só existiu no crime. Isto

também é matar. Seu filho precisava mesmo desaparecer, era necessário apagar a imagem dele. (*Cochicha*) É muito perigosa.

[...]

Vicente: A quem amou? Com quem casou? Teve filhos? Ninguém sabe. E para que saber! É apenas um mameluco. Por isto me fascina: é um homem sem rosto... com o rosto de cada um (Andrade: 2007, 562-563).

Entre Fernão Dias e José Dias, o que se apresenta é exatamente o embate entre o mito fundador x a noção de formação. Fernão Dias representa a visão da história do país baseada na noção de destino divino, predestinado, presente na ideologia do "descobrimento". O país paradisíaco, terra das esmeraldas, da "serra que brilha mais que o sol".

Se o Brasil é "terra abençoada por Deus", se é paraíso reencontrado, então somos berço do mundo, pois somos o mundo originário e original. E se o pai está "deitado ternamente em berço esplêndido" é porque fazemos parte do plano providencial de Deus. Pero Vaz julgou que Nosso Senhor não os trouxera aqui "sem causa" e Afonso Celso escreveu que "há uma lógica imanente: de tantas premissas de grandeza só sairá grandiosa conclusão", pois Deus "não nos outorgaria dádivas tão preciosas para que as desperdiçássemos esterilmente. [...]". Se aquinhoou o Brasil de modo especialmente magnânimo, é porque lhe reserva alevantados destinos" (Chauí, 2000: p. 75).

Tal visão apresenta-se muito providencialmente criticada na postura de José Dias e no destino catastrófico que ele prediz para o país a partir daquele momento; crítica altamente pertinente em tempos da experiência histórica da ditadura militar ideologicamente baseada no mito fundador do Brasil como o país do futuro, do "Brasil Moderno": "De fato, o Brasil de que se fala é, simultaneamente, um dado (é um dom de Deus e da Natureza) e algo por fazer (o Brasil desenvolvido, dos anos 50; o Brasil grande, dos anos 70; o Brasil moderno, dos anos 80 e 90)" (Chauí, 2000: p. 42).

O que vemos, pelos olhos “proféticos” de José Dias, é uma nova noção, negativa, de fundação: na experiência exploratória, violenta e bárbara da bandeira de Fernão Dias é que o Brasil se funda. Na verdade, a posição de José Dias é a posição histórica propícia para uma tomada de consciência, que significará também uma tomada de posição, necessária e efetiva, no sentido da transformação da realidade presente, para um novo futuro, não escrito, não designado, mas a ser construído com luta e “traição”. Traição a todos os Brasis e brasileiros que nos impuseram um determinado ser historicamente. Tal gesto de “traição cultural” é o *gestus* fundamental de José Dias, apresentado na primeira visão que temos do mameluco “(José Dias é iluminado, perdido em pensamentos. Uma luta interior muito grande estampa-se em seu rosto atormentado)” (Andrade, 2007: p. 544). Tal atitude interior, que praticamente não se expressa por ação, é na verdade a primeira grande ação social do personagem José Dias; sua segunda, e fundamental, é a traição ao pai, representação de uma tentativa de traição histórica, traição à história. A traição torna-se o elemento revolucionário fundamental da obra de Jorge Andrade, todo o ciclo encaminha-se para ela. Ela é o gesto que finaliza-o, encerrando-se na morte de José Dias, e o funda, naquilo que se fará hoje da experiência dessa morte. Os gestos de Fernão Dias e José Dias encontram-se, gerando o ato da procura em si. Fernão Dias por sua obstinação; José Dias pela traição que “embaralha os caminhos” da procura.

José Dias: Está é uma das pedras que procura... e está em minhas mãos. A minha... também já está nas suas. É uma só, mas vale mais do que todas as suas. Podia dar a você. Mas se der, não enxergará a minha. (*Angustiado*) Meu pai! Só minha ingratidão é de agora, as queixas são antigas. Nasceram muito antes de mim. São companheiras de todos. Ou somente minhas? São do índio ou do branco? Não é fácil ter o destino que tenho, sem causar mágoas. Essa dor que desorienta não me aconselha a retroceder... é mais uma prova de que estou no caminho certo. Mas, ora ele é claro e reto, ora emaranhado de plantas. De plena luz, se torna sombrio, povoado de fantasmas. (*Subitamente, muda o*

*sentido*) Meu Deus! Fazei com que as rotas das pedras deem voltas e voltas, como voltas dá a minha angústia. Que elas retornem sempre ao mesmo ponto, como retornam minhas dúvidas. Mudai o curso das águas, levando-nos cada vez mais distantes desta serra. Que as árvores virem paliçadas, as montanhas virem planícies, que o norte vire sul, que as estrelas mudem de lugar, embaralhando os rumos, antes que meu pai aviste este sol da Terra... e eu caia preso de meus desígnios. Maldita condição de ter dois sangues, de ser filho de dois mundos, de odiar a quem amo, de pensar em... Meu Deus! Paralisai meus movimentos, mudai minha vontade... *(Cai ao chão. Seguido, num gemido doloroso)* Meu pai. Seguiremos juntos... e vamos carregar para sempre... as pedras que cada um procurou. (Andrade: 2007, 567).

Revela-se então um novo nível na estrutura metateatral da peça. A presença de Vicente como dramaturgo, como autor, afirma-se como senhor do ponto de vista que está ali se desenhando. Se Fernão e José Dias, não passam de personagens de Vicente, a procura e a traição são gestos dele. O mergulho a que Vicente conclama Fernão Dias, para encontrar a verdade dele, a verdade histórica, é na verdade o mergulho de Vicente em sua própria verdade. A impossibilidade de dar o salto fundamental em direção a ação transformadora, que é impedido pela história no caso de Fernão e José Dias, repete-se com Vicente. Também ele permanece amarrado à sua árvore.

Fernão Dias: Você disse que dependemos um do outro; que nossa verdade é uma só, não é assim?

Vicente: É.

Fernão Dias: Voltando pelos seus caminhos, o que encontrou que tinha deixado de procurar?

Vicente: Não sei.

Fernão Dias: Por que não me olha? Quem está usando você? É por isto que não me deixa em paz? Que está com medo de ver?

Vicente: Não tenho medo.

Fernão Dias: Não se aceitam mais homens sem medo. Foi você quem disse!

Vicente: Posso fazer você desaparecer quando quiser.

Fernão Dias: Agora que começamos a descida?

Vicente: Mas posso fazer. Você é apenas uma personagem.

Fernão Dias: Procurou-me para quê? Para provar que não tem coragem de tomar as decisões que tomei? Tomei porque acreditava nelas. E você? Vamos! Tente me fazer desaparecer.

Vicente: *(Passa, aflito, a mão pela testa. Subitamente, volta-se ouvindo o som do relógio-carrilhão)*

Fernão Dias: *(Não ouvindo)* Que foi?

Vicente: Pensei ter ouvido a voz dos mortos.

Fernão Dias: Os mortos não falam.

Vicente: Você não está falando?

Fernão Dias: É você quem fala.

Vicente: Pela voz dos mortos... porque acredito nos vivos.

Fernão Dias: Não saio da minha árvore, como você não sai deste lugar. Para que apontar minhas falhas, se não tem coragem de assumir as suas. Vamos! Tente! Com os outros pode fazer isto, não comigo. Sei agora que lembro a você alguma coisa. É por isto que não consegue se livrar de mim.

Vicente: (*Angustiado*) A gente desce dentro dos outros, e quando chegamos lá embaixo, encontramos nosso próprio rosto, tudo o que somos. A mesma responsabilidade diante dos fatos, a mesma indiferença. Cipós enrolados nos pescoços como colares. Impotentes, sem movimentos, paralisados pelo curare... que não sabemos de onde vem.

Fernão Dias: Agora podemos caminhar juntos: estamos ligados pelo mesmo erro. Não é por isto que sou sua personagem? Quer descobrir meu erro para compreender o seu! (*Bondoso*) Eu ajudo você, se não tem coragem de enfrentar sua árvore e suas piranhas. (Andrade: 2007, 568-569).

A procura é dos dois, Fernão Dias pelas pedras, Vicente por uma verdade, histórica. O momento da revelação é o momento do embate entre Fernão Dias e Vicente, ápice da peça, em que, em novo jogo cênico, através da projeção fílmica, as consequências históricas, futuras e desconhecidas, dos atos de Fernão Dias lhe são reveladas. A previsão de José Dias se realiza, a razão de sua traição se confirma, e o ciclo de Jorge Andrade encontra-se, em seu desfecho, com seu início, *As confrarias* (como não poderia deixar de ser num ciclo).

*(Fernão Dias se volta, enquanto é projetado um filme sobre o palco: um homem com o rosto de José Dias sendo amarrado à cauda de dois cavalos. Quando os cavalos saem, surge José Dias vestido de branco, subindo em um patíbulo.)*

[...]

*(Os filmes de Felipe dos Santos e Tiradentes são substituídos por outros que mostram diversos galeões partindo, centenas de índios e negros carregando pedras, sendo chicoteados, arrastados, mergulhados na água; colonos presos e maltratados. Enquanto Fernão Dias recua horrorizado, entram o rei, a rainha, Inocêncio XI, Afonso VI, Antônio de Conti, Maria Betim e as filhas, falando todos ao mesmo tempo. Fernão Dias passa a mão pelo corpo como se*



*se defendesse, delirando de febre*) (Andrade: 2007, 591-592).

A traição de José Dias não consegue impedir o início do sofrimento de homens como Sebastião pela exploração do ouro, mas lança um aviso histórico sobre tal. A condição, praticamente impotente, do indivíduo diante da história, ganha vulto na peça. É preciso ir à história, ao passado, como forma de não nos deixarmos ser apenas indivíduos diante dela, mas sim agentes da mesma.

Vicente: (*Observa Fernão Dias*) Há na história uma espécie de malefício: ela procura um homem, tenta-o... e ele crê caminhar no mesmo sentido dela. De repente, ela liberta-se e prova pelos fatos que outra coisa era possível. O homem que ela abandona e que pensava ser seu cúmplice, acha-se de súbito na situação de instigador do crime que ela lhe inspirou. Procure Fernão Dias! Há um novo governador das esmeraldas. A única justificativa do sacrifício é a sua utilidade; mas o útil é o que serve a todos. Procure Fernão Dias! Apreciamos um homem que muda porque amadurece e compreende melhor, hoje, do que compreendia ontem. Mas isto não o leva a ultrapassar seus erros. Muitas vezes está neles a ligação dos fatos. Sua obstinação marcou o roteiro das minas mais ricas e acabou abrindo todas as portas à rapinagem. Procure Fernão Dias! (Andrade: 2007, 575-576).

Tal nível de consciência é a procura de Jorge Andrade, talvez única possibilidade de ação em tempos como o dele. Produzir uma obra que revele em seu inacabamento o próprio ato da procura, o próprio ato de consciência. O ato revolucionário de registrar tal consciência é ação no texto, para que futuramente, quem sabe, torne-se ação também no palco, ou, na história.

Lavínia: Encontrou?

Vicente: O sentido de tudo. Agora sei que tenho que escrever, nada mais. Se é válido ou não, isto é outra coisa. (Andrade, 2007: p. 585)

### Referências

- ABEL, Lionel. *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- ANDRADE, Jorge. Teatro não é palanque. In *Revista ISTO É*, São Paulo, 19 abr. 1978.
- ANDRADE, Jorge. Entrevista. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 13 de julho de 1977.
- AZEVEDO, Elizabeth R. (org.) *Antologia do teatro romântico*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Caminhos e fronteiras*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ROSENFELD, Anatol. Visão do ciclo. In ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 599-617.
- SANT'ANNA, Catarina. *Metalinguagem e teatro: a obra de Jorge Andrade*. Cuiaba: EdUFMT, 1997.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.