

PEDREIRA DAS ALMAS DE JORGE ANDRADE E ALBERTO D'AVERSA: CINQUENTA ANOS DE CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA E TRANSPOSIÇÃO CÊNICA

PEDREIRA DAS ALMAS OF JORGE ANDRADE E ALBERTO D'AVERSO: FIFTY YEARS OF DRAMATURGICAL CRIATION AND TRANSPOSITION INTO SCENE

Luiz Humberto Martins Arantes¹

Resumo: Este artigo realiza um estudo acerca da transposição entre texto e cena teatral, para isto propõe-se a percorrer os caminhos que levaram o dramaturgo Jorge Andrade a escrever a peça *Pedreira das Almas*, em 1958, e o diretor Alberto D'Aversa a dirigir, no mesmo ano, um espetáculo homônimo. A pesquisa do processo de criação e transposição de ambos permitirá entender como uma peça escrita, tendo como inspiração a cidade de São Tomé das Letras/MG, foi apropriada e resignificada pelo moderno teatro paulista, que naquele período emergia como novidade.

Palavra-Chave: Dramaturgia; Transposição; Teatro.

Abstract: This article is a study on the transposition of the dramatic text to the staging. For that, it proposes to follow the ways that led both playwright Jorge Andrade to write *Pedreira das Almas*, a play from 1958, and director Alberto D'Aversa to make a homonymous spectacle, also in 1958. The research on the creation and transposition process of both of them will permit to understand how a play inspired by the city of São Tomé das Letras, Minas Gerais, has been taken and re-signified by the modern drama of São Paulo, which emerged as a novelty then.

Key-words: Dramaturgy; Transposition; Theater.

Faz algum tempo tem se ampliado um campo de estudos que valoriza tanto o texto como a cena teatral. A história do teatro tem apresentado, desde o século XIX e a primeira metade do século XX, momentos de existência de longos equilíbrios e tensões entre autores e diretores, tanto que até meados da década de 1950 tem sido possível falar numa primazia do 'textocentrismo' e, após isso, numa presença maior da figura do encenador, principalmente no teatro brasileiro. (ROUBINE, 1998).

Um importante texto teatral que pode ser visto como exemplo destas mudanças no teatro brasileiro é *Pedreira das Almas*, de Jorge Andrade; dirigida em 1958, por Alberto D'Aversa, no TBC (Teatro Brasileiro de

¹ Luiz Humberto Martins ARANTES, doutor, professor adjunto do curso de Teatro e das Pós-Graduações em Teoria Literária e Artes da Universidade Federal de Uberlândia UFU/FAPEMIG.

Comédia), de São Paulo. Para se discutir os tensionamentos entre diretor/encenador e autor/dramaturgo é preciso, antes, que se observe a questão temática ventilada pela dramaturgia.

Pensando assim, impossível não valorizar em *Pedreira* o tema da liberdade. Sempre ressaltando que ele não é propriamente inaugurado na década de 1960, pois, já em 1957, o texto *Pedreira das Almas* apontava para a presença do tema em sua dramaturgia. Nesta peça, o dramaturgo Jorge Andrade articula uma tripla temporalidade, visto que é escrita no final de década de 1950, mas possui um enredo que remete à Revolta Liberal de 1842. No entanto, ela é publicada, ao lado do conjunto da obra, em 1970, quando o país atravessava os momentos mais truculentos da ditadura militar.

A busca da liberdade é sustentada por tensões que também aparecem em outras peças, tais como a relação passado/presente, tradicionais/progressistas no conflito entre aqueles que desejam partir e aqueles que precisam ficar.

Diante dessa polarização, a personagem Urbana destaca-se, viu a vila de *Pedreira* surgir, crescer e, frente à sua decadência, não quer deixá-la. A sua verdade é permanecer junto aos mortos de seu passado. Ela é a continuidade de uma tradição construída na ‘rocha’:

Urbana: Encontraram sinais estranhos na rocha, e uma imagem de São Tomé no nicho de pedras. “Este é o lugar para a cidade. São Tomé nos protegerá, como nos protegeu da tormenta!” Descobriram ouro na gruta. Abriram galerias que foram sair em dez pontos diferentes do morro, como se fossem dez portas de Pedreira. Mais tarde, partindo daqui, abriram lavras por todo o vale e fundaram novos lugarejos. (ANDRADE, 1970, 81-82).

A firme opinião de Urbana irá contrastar com o espírito novidadeiro dos mais jovens, entre eles, aparece Gabriel, que vê na partida para outras terras o único caminho de busca da prosperidade. Para cumprir seu objetivo, Gabriel procura aliciar Mariana a Martiniano, ambos filhos de Urbana.

Esse conflito, que tem como pano de fundo o embate político entre liberais e conservadores, em 1842, prevalece até a chegada, em *Pedreira*, de um batalhão de policiais comandados pelo delegado Vasconcelos, que traz, algemado, o ‘subversivo’ Martiniano.

Logo na sua entrada à cidade, Vasconcelos propõe trocar a liberdade de Martiniano pela delação de Gabriel. Inconformado com a possibilidade da troca, Martiniano - mártir? - solta-se dos soldados e sai correndo. Aos gritos, a mãe e toda a vila vêem o jovem cair fuzilado. Após a morte, um novo conflito se apresenta, pois já não há mais lugar no cemitério, nem ninguém pode sair da vila para buscar terra para se construir novos túmulos. Como desafio à autoridade e às atrocidades do poder de Vasconcelos, Mariana sugere que o corpo fique exposto como exemplo.

Mariana: Leis! Leis! Não aceitamos, nem o povo de Pedreira das Almas aceitará suas leis.

Vasconcelos: (*Áspero*) Falo com dona Urbana.

Mariana: Respondo por ela e por Pedreira. Todas as leis que o senhor representa, não nos poderão arrancar nenhuma palavra, nem um gesto de acatamento às suas ordens. Abra as suas portas das prisões, traga os instrumentos de tortura, revolva e destrua a cidade, derrube as torres de nossa igreja...! Mas de nossas bocas jamais sairá uma única palavra de delação Os mortos sairão das lajes e os impiedosos serão destruídos! (*Os soldados entreolham-se, admirados*) Que um anátema caia sobre suas cabeças! Que o corpo de meu irmão fique exposto... será uma lembrança viva do seu pecado, da sua indignidade!

Vasconcelos: Veremos mais tarde, minha senhora, se não falam.

Mariana: O senhor tem as espadas... nós, aquilo que assassinos de sua espécie desconhecem: respeito à liberdade. É o que Gabriel representa para nós. Pagaremos, por ele, qualquer preço! (ANDRADE, 1970, 97)

Mais uma vez, retorna a imagem do corpo que permanecerá insepulto, o que reforça novamente a tensão entre as leis naturais e as leis do Estado. Diante do fuzilamento do irmão e a iminente prisão do namorado, a jovem Mariana assume a defesa da liberdade, pois se, anteriormente, seu direito de ir e vir era ameaçado pela força da tradição da mãe, no momento seguinte, a situação transforma-se, já que a questão da busca da liberdade ganha uma conotação política.

Após a perda do irmão e a fuga do revolucionário Gabriel, coube a Mariana o enfrentamento da opressão, no caso, representado na figura do delegado Vasconcelos.

Mariana: Entre na igreja, diante de seus soldados, e prove que suas leis não são ímpias. Onde está sua justiça para ajudá-lo a transpor esta porta? Onde o poder que o levará até aqueles corpos? Não passam de mortos, disse o senhor! Então, deve ter coragem para insultá-los com sua presença. (...) Se o senhor não suporta, por que suportarão eles? O senhor nos prometeu um túmulo, se revelássemos onde está Gabriel. Gabriel está lá, como minha mãe, caído sobre Martiniano. O senhor nos impôs, como condição da sua opressão, o corpo exposto de Martiniano. Nós só lhe impomos, para a nossa delação, a sua entrada na igreja. Entre e veja o que suas leis fizeram dos homens, depois de terem feito à província, empobrecendo a terra com seus tributos e toda sorte de impiedades! (ANDRADE, 1970, 108).

As leis do Estado parecem chegar àquela localidade pelas vias da força e da imposição, o que justifica as reações de Mariana e das demais mulheres. Considerando que esse texto perpassou os anos 1960 e só veio a ser publicado em 1970, há que se observar que ele estabelece um íntimo diálogo com

a idéia de teatro político do período. A narrativa aponta claramente para os poderes opressivos e até mesmo para os métodos de tortura exercidos pelo Estado ditatorial.

Vasconcelos: Será processada e responderá pelo crime de Gabriel.
Mariana: Já estou com as mãos amarradas. Faça cumprir suas leis! Martiniano também estava, como está o povo da Província desde os dias da Bela Cruz. Desde que nossa montanha passou de sesmaria de ouro a pedra para os mortos. Onde está Gabriel? Onde os mortos estão expostos, e os vivos presos nas rochas, sonham com uma terra mais justa. Gabriel é a única saída deste túmulo imenso que seu Governo fez de Pedreira das Almas. Faça cumprir suas leis, já que não pode fazer os mortos reviverem. Este é o nosso preço, senhor. O meu e o seu. O senhor não terá nunca Gabriel, porque matou Martiniano... e eu... porque deixei Martiniano e minha mãe morrerem! Chame seus soldados e entre na igreja! Prove a eles que não teme os mortos. Que pode encerrar seus crimes. (*Silêncio. Vasconcelos continua imóvel*) Governos como o seu, senhor, só executam leis ímpias, mas com braços subordinados ou mãos escravas. Não presenciaram nunca a verdadeira imagem de suas vítimas. Se o senhor entrar... (*Vácila, fazendo um grande esforço*)... naquele rosto desfigurado... que era a própria imagem do nosso sonho... verá a que ficou reduzida a Província sob sua justiça! Só aí poderá saber o que Gabriel representa para nós. Entre!... e Gabriel será seu! Eu também prometo! (ANDRADE, 1970, 108).

Accitando o desafio, o delegado resolve entrar na igreja, e o que o leitor percebe é a indicação do dramaturgo que descreve a expressão de horror que domina o rosto de Vasconcelos. O que ele teria visto? Os corpos amontoados? Desfigurados? As indicações do autor não são diretas, deixando no subtexto o que o delegado teria presenciado dentro da igreja. Com toda certeza, estavam lá os corpos de Martiniano e Urbana, mas o estado em que estavam não é descrito claramente, cabe ao leitor/diretor/espectador a construção do sentido.

Sabe-se, ainda, que o acontecido foi o suficiente para os soldados fugirem e o delegado desistir de Gabriel. Em seguida, Mariana entra para a igreja e proíbe as outras mulheres de contarem a Gabriel os fatos ocorridos. Ninguém deve comentar ou lembrar a imagem que se viu de Martiniano.

Ao fim, a vila apresenta sinais de abandono, empoeirada e com papel sendo levado pelo vento aos quatro cantos. Mariana, cada vez mais parecida com a mãe, é observada por Padre Gonçalo, dando indícios de que não vai partir com o restante da vila, nem mesmo para acompanhar Gabriel.

O diálogo final é entre Gabriel e Mariana, também é a última tentativa de demovê-la da idéia fixa de não partir para outras terras.

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

Gabriel: Mariana! Não podemos passar a vida venerando mortos. Foi para escapar a isso que sonhamos partir. É preciso saber escolher, Mariana.

(...).

Mariana: Gabriel! Duas pessoas perderam a vida. Não compreendes? Duas pessoas que eram a minha família. Como queres que seja a mesma?

Gabriel: Também perdi a minha.

Mariana: Há muito tempo. Viveste sem ela.

Gabriel: Prometeste uma para mim. Não te lembras.

Mariana: Não a este preço.

Gabriel: Mas que preço? Foi o próprio mundo de Pedreira que matou Martiniano, como matou minha família.

Mariana: Nossos mortos não podem ser abandonados (ANDRADE, 1970, 112).

A jovem Mariana assume todo o apego da mãe à vila de Pedreira. Não bastando, quer também estar junto aos mortos. Tal como a mãe quer valorizar o passado em detrimento do presente, o qual é representado pelo personagem Gabriel. Na despedida do jovem casal, é marcante a emoção construída:

Gabriel: Pedreira! Vista de longe, perdida entre as nuvens, parece uma estrela branca de mármore! (*consigo mesmo*) O passado é um monstro... que nos acompanha para onde vamos! (ANDRADE, 1970, 114).

A personagem Urbana simboliza uma tradição consolidada que valoriza o passado e os mortos da vila. Diante da ‘velha senhora’, Gabriel precisa satisfazer às necessidades históricas do presente, por isso, precisa do rompimento, deseja partir para outras terras e construir o novo. No início, Mariana acredita na urgência da partida, mas, diante do passado, que pode ser esquecido, resolve ficar e defender o direito à lembrança. Ela será uma ‘inventora de tradições’, a sua atitude de ficar irá provocar uma nova coesão na coletividade, não a mesma da mãe, mas sim, novas definições de comunidade e de pertencimento a um grupo. (PINTO, 1998, 57).

Essa peça de Jorge Andrade traz a defesa da liberdade, mas como sendo bandeira daqueles que acreditam que as mudanças são possíveis, mesmo sacrificando vidas. Martiniano pagou este preço. Gabriel partiu para construir o novo, e Mariana articulou a novidade e o arcaico, o passado e o presente, rebelou-se contra as leis artificiais do Estado, mas, ao fim, apostou na conservação da tradição deixada pela mãe e seus antepassados.

Esses três personagens de *Pedreira das Almas*, mais uma vez, reforçam

a idéia de que Jorge Andrade construía seus textos com os olhos no passado, mas com os pés no presente. Por ser escrita em 1957 e divulgada neste contexto auxiliou o dramaturgo a participar do debate do momento, qual seja: o processo de construção do '*homem novo*'. Idéia esta que, no final da década de 1950, era latente no campo das esquerdas brasileiras.

A partir da década de 1950, vários setores da sociedade brasileira passaram a refletir a construção desse novo homem. Havia, assim, uma valorização da vontade de transformação, da ação humana capaz de mudar o curso da história. As raízes deste homem brasileiro deviam, portanto, ser buscadas no passado, no 'autêntico homem do povo', ainda com características rurais e sem a contaminação da urbanidade capitalista. (RIDENTI, 2000, 24).

Pensando assim, Jorge Andrade aproxima-se das influências de esquerda, dos comunistas ou trabalhistas do final da década de 1950. Mas esta aproximação temática não é tranqüila no universo ficcional. Se as idéias da 'utopia revolucionária' propunham a ruptura, Jorge Andrade diferencia-se e lança um olhar singular sobre esse *homem novo*.

O dramaturgo mostra a coragem de Gabriel para romper com a tradição de Urbana. Mas, ao mesmo tempo, apresenta as agruras de Mariana com uma consciência que se divide entre o ficar e o partir. Se o dramaturgo ressalta a força do rompimento, não deixa de ser verdade que este se realizou com perdas afetivas, pois Gabriel teve de partir sem a noiva Mariana.

Se o *homem novo* das 'utopias revolucionárias' é decidido e está pronto para, se necessário, pegar em armas, o de Jorge Andrade titubeia entre passado e presente, ao duvidar da tradição e não vislumbrar que o novo que se aproxima deixa florescer toda sua humanidade, o que o faz pensar e pesar as perdas de suas decisões.

No tocante às questões formais presentes na dramaturgia de Jorge Andrade, difícil fugir à questão do trágico, por mais que seja controverso utilizar o termo tragédia fora de seu contexto helênico. Mas, observadas as discussões mais contemporâneas é possível evidenciar neste texto da década de 1950 diálogos intertextuais com a clássica tragédia Antígona de Sófocles. Não só pela opção do gênero, mas principalmente por também tematizar a questão do corpo insepulto, do corpo exposto publicamente como transgressão às normas instituídas pelas leis humanas.

Neste sentido, o inglês Raymond Williams é um dos estudiosos da literatura e do texto teatral que mais se destacou no decorrer do século XX, primeiro porque faz amplo uso de análises que combinaram a interpretação do texto na sua relação com o contexto e vice versa, não deixando de ressaltar a importância da aproximação entre o literário e o performático, ou seja, as possibilidades de cena que são inerentes a todo texto teatral. Depois, porque em suas pesquisas a respeito de gêneros e história do texto

teatral, Willians sempre se incomodou com certos determinismos literários, um exemplo foi o debate que travou com o crítico literário George Steiner a respeito da questão do trágico e sua historicidade, pois Steiner acreditava na “(...) impossibilidade da experiência trágica nos tempos modernos (...). Acidentes de automóvel não podiam ser chamados de trágico”. (WILLIANS, 2002, 14).

Deste debate, surge a idéia de que não é prudente negar a tragédia como tradição, mas que se deve sim reconhecer a pertinência de se falar em ‘elementos trágicos’ presentes numa obra literária, teatral e até mesmo na nossas experiências contemporâneas. Mas, para isso, acreditou ser necessário enfrentar os princípios da teoria da tragédia, tais como ordem e acidente, a destruição do herói, a ação irreparável e a morte e a ênfase sobre o mal. (WILLIANS, 2002, 70).

Pensando na atualização da idéia de ‘elementos trágicos’ no âmbito do literário/teatral e do real é que o dramaturgo brasileiro Jorge Andrade merece ser recuperado, pois também transitou pelas fronteiras dos gêneros. É o que acontece ao se analisar textos como *A Moratória* (1954) e *Rasto Atrás* (1965), obras em que tenciona elementos formais como o drama e características do épico. Com perspectiva semelhante é o que o autor irá também realizar em *Pedreira das Almas* (1957), obra em que articula um enredo tecido a partir das proximidades e distanciamentos entre o drama e o trágico, ou melhor, elementos do trágico.

Este texto de Jorge Andrade foi levado à cena pela primeira vez em 1958, tendo como diretor Alberto D`Aversa. Nascido em 1920, em Casarano Itália, D`Aversa faleceu em São Paulo em 1969. Na Europa, na década de 1940, durante a Guerra, estudou direção teatral e, depois, ao excursionar pela América do Sul conheceu Argentina e Brasil, onde permaneceu e desenvolveu as atividades de professor e crítico teatral.

O longo estudo que Alberto Guzik fez das atividades do TBC na década de 1950 dedica um considerável número de páginas aos trabalhos artísticos de D`Aversa naquela casa de espetáculos, no entanto, não deixa de ser curioso o título: ‘sob o signo da crise’(GUZIK, 1986, 168). Parece ser mesmo este o clima que rondava o TBC do final daquele contexto como também a recepção ao espetáculo que resultava da soma de esforços de um dramaturgo já consolidado - Jorge Andrade - e de um diretor que ambicionava maior reconhecimento. Vejamos algumas vozes sobre a recepção do espetáculo:

As figuras esculturais e graníticas do entrecho expressam-se em falas lapidares, tendentes sempre a adquirir a estereotípia de conceitos (MAGALDI, 1997, 217).

(...) deixou de atingir a platéia pelo tom excessivamente declamatório e solene do desempenho (...). (MAGALDI & VARGAS,

1980, 50).

(...) A encenação tem, contudo, os defeitos de suas qualidades. Tendendo sempre para o heróico, nem sempre foge a certo formalismo, a certo hieratismo que deixa de humanizar o texto. A representação não cresce, não tem momentos de repouso: mantém-se de princípio a fim no auge da intensidade. Os atores, com a consciência de enfrentar um texto de valor incomum, não afrouxaram a tensão, não ousam se mostrar mais naturais.(...) (PRADO, 2002, 112-114).

O público reage friamente à encenação da tragédia de Jorge Andrade. As quarenta e oito sessões atraem mais ou menos sete mil espectadores, dando uma média de cento e quarenta pessoas por récita. Considerando-se os gastos com produção do espetáculo, esses números se traduzem para Zampari em grande prejuízo (GUZIK, 1986, 171).

São poucos os vestígios desta montagem em arquivos públicos, talvez existam alguns ainda nas mãos de quem participou do processo, mas que nem sempre disponibilizam para a pesquisa acadêmica sem custos financeiros. Mas, pelos trechos citados nota-se uma crescente tensão entre o caráter lapidar do texto e aquilo que veio a se tornar como cena teatral dirigida por Alberto D`Aversa.

Assim, pode-se observar que a recepção e a crítica do espetáculo não deixam nunca de considerar a importância do texto, as referências à encenação, aos atores e à interpretação dos mesmos, o que é um indício de que a direção e o olhar da recepção estão balizados pela idéia de que o texto é um ponto de partida e de chegada da cena, ainda distantes, portanto, das noções de ‘autonomia da cena’ ou ‘representação emancipada’ que iriam ser construídas nas décadas seguintes. (DORT, 1977, 61-126).

Seguindo esta perspectiva, na qual as vozes dos críticos apontam para esta tensão texto e cena, é preciso observar também o que diz aquele que polarizou com o dramaturgo as atenções no tocante ao espetáculo *Pedreira das Almas*, ou seja, o diretor Alberto D`Aversa. Antes, há que se mencionar que a parceria Jorge Andrade/D`Aversa foi um encontro que como tantos outros do período marcou a parceria entre um autor brasileiro e um diretor estrangeiro radicado no Brasil, o qual, por sua vez traz um olhar singular sobre o exercício de criação teatral entre o texto e o olhar da direção:

(...) Nós sabemos que o teatro é arte do contingente (não é a toa que os gregos o punham sob a proteção da deusa Ocasão); que aquilo que importa no espetáculo não é tanto o texto escrito em si – que pode ser controlado na sua imóvel perenidade literária em qualquer momento (e é por isso intemporal, está fora das leis do espetáculo) - mas o texto visual, fônico e gestual que o diretor e os atores nos oferecem (D`AVERSA, apud MERCADO NETO, 1979, 116).

Assim, nota-se uma dissociação que valoriza a autonomia da escrita literária, por um lado e, por outro, o específico lugar da escrita cênica. Há, portanto, um texto visual, gestual e sonoro, que inclui o diretor como organizador do que se vê em cena, ou seja, uma já se percebe uma outra concepção de autoria, agora da cena contingente e efêmera.

No processo de criação de *Pedreira*, foi esta a noção de texto que norteou D' Aversa, isto é, a dramaturgia como ponto de partida, mas ressalta que o diálogo existente entre texto dramático e texto cênico não impede a independência da cena em relação à textualidade.

Já no processo de criação de *Pedreira* nota-se um diretor bastante preocupado com o ofício do ator:

(...) se a leitura é uma escolha crítica e uma meditação, a encenação é uma responsabilidade: o ator se responsabiliza por um ato, autônomo e legítimo em sua criação como o ato do poeta; cria uma 'imagem' que é só e exclusivamente sua, embora se relacione com a imagem criada pelo autor do texto literário (imagem esta, do autor, polivalente e sempre potencial, ao passo que a imagem oferecida pelo ator é sempre *atual*, concreta e univalente).

O ator é sempre, e concretamente, um criador, nunca um intérprete. E assim como o poeta se serve, para sua invenção, de um material amorfo (mitologia, história, crônica, etc.) e de uma intervenção pessoal, assim também o ator se serve, para criar a sua imagem, de um material cenicamente amorfo - o texto literário - e de uma intervenção pessoal sobre essa matéria, que dá origem ao texto psicológico. E é somente através do texto psicológico que se manifesta aquela atividade de resposta que é a visão pessoal do ator frente aos acontecimentos humanos, e sua contribuição para a história dos homens (D' AVERSA, apud MERCADO NETO, 1979, 117).

Na relação entre autor e diretor nota-se uma relação amistosa e de colaboração, tanto que no artigo para a revista *Prisma*, que fora solicitado ao dramaturgo, nota-se que o mesmo repassou a tarefa para o diretor Alberto D' Aversa. Este, ao apresentar a futura montagem mede as palavras para não ficar fazendo 'publicidade'. Reconhece a importância da análise estilística, ou seja, do trabalho de mesa e depois os ensaios propriamente ditos, no decorrer do processo de criação.

Finalmente anuncia entrar no texto de Jorge Andrade, mas prefere falar das dificuldades, isto é, dos limites entre diretor e texto:

O diretor, a meu ver, é sobretudo um crítico se bem que chegando a um certo ponto do seu trabalho é oportuno que o esqueça. Direção, afinal, outra coisa não é, senão transcender a realidade, transformá-la, modificá-la, submetendo-a ao contato do 'côro': é a própria realidade, ou melhor, o tempo de tal realidade, que se faz história dando forma e vida ao conteúdo que lhe oferece o texto literário (D' AVERSA, 1958, 2).

A partir do processo de criação de *Pedreira* o diretor Alberto D`Aversa localiza-se e situa o contexto entre autor e diretor estabelecendo um pacto criativo, qual seja: a América Latina, lugar por excelência que ainda se pode pensar um teatro e uma literatura como problemas de linguagem.

O diretor localiza no dramaturgo um homem de teatro que insere sua obra num movimento intertextual, neste caminho associa *Pedreira* às obras como *Cidade Assassinada*, de Antonio Callado e *Café*, de Mário de Andrade.

Este desejo de uma cena teatral que se paute pela pesquisa de linguagem não deixa de estabelecer uma interlocução para o debate, daí a sutil crítica aos jovens autores diretores:

(...) a linguagem de Jorge Andrade, apoiada no esplendor da forma poética, renuncia a explorar zonas mais autênticas da expressão nacional, caindo na opinião deles, numa vigorosa mas anônima expressão teatral (D`AVERSA, 1958, 2).

Para D`Aversa, Jorge é um autor que não renuncia a uma severíssima dignidade de escritor, e soube, assim, refletir as formas mais imediatas da linguagem falada, tal como o fez Graciliano Ramos, Drummond e Guimarães Rosa.

O processo de *Pedreira* parece um instrumento de crítica a uma retomada do naturalismo no teatro brasileiro:

Incidentalmente vejo que um erro de juízo sobre a realidade também social pode levar estes meus jovens e talentosos amigos para o caminho da equivalência ou transposição, se agrada mais, da linguagem naturalista, acidental, fotográfica: - cuidado porque neste caminho Abílio P. de Almeida é, até agora, o melhor de todos (D`AVERSA, 1958, 2).

A parceria entre diretor e autor não retira a idéia de que os princípios da encenação no Brasil já estavam sendo formulados, tanto que a cena é pensada na sua perspectiva autoral. Além disso, a presença do público é considerada na sua potencialidade e polissemia.

(...) Geralmente se pensa que o teatro equivale esteticamente à literatura dramática. Um grande equívoco. Quando se fala em 'teatro', não nos cansaremos de repetir, deve-se compreender tanto a literatura teatral quanto o espetáculo, ou seja, aquela atividade que abarca atores, diretores, cenógrafos e público; e a parte essencial e dominante do teatro, condição *sine qua non*, que é o espectador (D`AVERSA, apud MERCADO NETO, 1979, 108).

Desde a clássica parceria entre Stanislávski e Tchecov no Teatro de Arte de Moscou, a soma de esforços entre estes dois profissionais sofreu

altos e baixos. No teatro brasileiro pode-se afirmar que esta idéia marca o surgimento do ‘moderno’ teatro brasileiro, desde Nelson Rodrigues e Ziembinski associara-se na criação de *Vestido de Noiva*.

No caso aqui estudado, a *Pedreira* escrita por Jorge Andrade e dirigida por Alberto D’Aversa possui algumas peculiaridades: primeiro, porque marca a entrada de Jorge Andrade no TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), portanto, maior abertura para textos nacionais na tradicional casa de espetáculos que fez um repertório ancorado na montagem, principalmente, de textos estrangeiros; e, segundo, D’Aversa e sua concepção de teatro, literatura, cena e público parecem inserir o texto de Jorge Andrade num teatro produzido, antes de tudo, com preocupações de linguagem. O que o aproxima das mais recentes discussões acerca da implantação do conceito de encenação no teatro brasileiro.

Referências

ANDRADE, J. ‘Pedreira das Almas’. In: **Marta, a Árvore e o Relógio**. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 71-116.

ARANTES, L. H.. **Teatro da Memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

D’AVERSA, A. *Pedreira das Almas*. In: **Prisma**. São Paulo, s/n, 1958.

DORT, Bernard. **O Teatro e sua Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977. 410p.

FERNANDES, S. **Memória e Invenção - Gerald Thomas em cena**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.

GUZIK, Alberto. **TBC: Crônica de um sonho**. São Paulo, Perspectiva, 1986, 233p

MAGALDI, Sábado. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global Editora, p 217.

MAGALDI, Sábado & VARGAS, Maria Thereza Vargas. Cem anos de Teatro em São Paulo. **Dionysos**, nº 25, 1980, p. 50.

MERCADO NETO, A. **A Crítica teatral de Alberto D’Aversa no Diário de São Paulo**. 1979. 2 v. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980.

MERCADO NETO, A. **Appunti per um breviário de estética e per il teatro come arte dell spettacolo**. (um manuscrito inédito de Alberto D’Aversa). São Paulo: Biblioteca da ECA/USP, 1973, 29 p. datilografadas.

PINTO, J. P. **Uma memória do mundo** - ficção, memória e história em Jorge Luis Borges. São Paulo: Estação da Liberdade, 1998.

PRADO, Décio de Almeida. **Teatro em Progresso** - crítica teatral (1955-1964). São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 112-114.

RIDENTI, M. **Em Busca do povo Brasileiro** - artistas da revolução, do CPC à era da TV. São Paulo: Record, 2000.

ROUBINE, J.J. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 14.

Artigo recebido em agosto de 2009 e aceito para publicação em outubro de 2009.