



MACABÉA

REVISTA ELETRÔNICA DO NETLLI
ISSN 2316-1663

VOLUME 9, NÚMERO 2 | ABR-JUN 2020

O MITO DAS ERÍNIAS NA TRAGÉDIA PEDREIRA DAS ALMAS, DE JORGE ANDRADE



THE MYTH OF THE ERINYES IN THE QUARRY OF SOUL TRAGEDY, BY JORGE ANDRADE

RENATO CÂNDIDO DA SILVA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, BRASIL

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR
RECEBIDO EM 24/01/2020 • APROVADO EM 11/03/2020

Abstract

Of the three versions of **Pedreira das Almas** (1958, 1960, 1970), by the Brazilian playwright Jorge Andrade (1922-1984), the third version, which integrates the volume *Marta, the Tree and the Clock*, is the best known, read and studied by the researchers. But, in order to make a study about the reception of the myth of classical antiquity in the Andradian work, it is necessary to return to the first version, since it is the first and the only time that the dramatist quotes a Greco-Roman myth in his play — it is a description of the Choir of women as “enraged Erinias”, which arises to demand justice for the death and the unburied body of Martiniano. After the staging of *Quarry of Souls*, at the Brazilian Theater of Comedy, the critic identified the women's choir as “unnecessary” and that “compromised” the gradual development of the dramatic tension

that a tragedy demands. Critics went so far as to claim that Jorge Andrade did not know how to use the choir's resource and, consequently, *Quarry of Souls* presents a “construction error”. The objective of this study was to resume the critic's notes to verify that there is no “construction error” in the Andradian work, because the description and configuration of the Choir as “enraged Erínias” – and that was not taken into consideration at the time – appears in line with the purposes of the Brazilian playwright.

Resumo

Das três versões de **Pedreira das Almas** (1958, 1960, 1970), do dramaturgo brasileiro Jorge Andrade (1922-1984), a terceira versão, que integra o volume *Marta, a Árvore e o Relógio*, é a mais conhecida, lida e estudada pelos pesquisadores. Mas, para que se possa tecer um estudo acerca da recepção do mito da Antiguidade clássica na obra andradiana, faz-se necessário voltar à primeira versão, pois é a primeira e a única vez em que o dramaturgo cita um mito greco-romano em sua peça – trata-se de uma descrição do Coro de mulheres como “Erínias enfurecidas”, que surge para cobrar por justiça pela morte e pelo corpo insepulto de Martiniano. Após a encenação de *Pedreira das Almas*, no Teatro Brasileiro de Comédia, a crítica identificou o Coro de mulheres como “desnecessário” e que “comprometeu” o desenvolvimento gradual da tensão dramática que uma tragédia exige. A crítica chegou a afirmar que Jorge Andrade não soube utilizar o recurso do Coro e, conseqüentemente, *Pedreira das Almas* apresenta “erro de construção”. O objetivo deste estudo foi o de retomar os apontamentos da crítica para constatar que não há “erro de construção” na obra andradiana, pois a descrição e configuração do Coro como “Erínias enfurecidas” – e que não foi levado em consideração na época – aparece em sintonia com os propósitos do dramaturgo brasileiro.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Erinyes. Myth. Quarry of Souls. Jorge Andrade.

PALAVRAS-CHAVE: Erínias. Mito. Pedreira das Almas. Jorge Andrade.

Texto integral

Introdução

Jorge Andrade (1922-1984), nascido em Barretos, interior de São Paulo, sem dúvida, é um dos maiores dramaturgos brasileiros. No contexto do teatro moderno, surgiram diversos autores importantes, no entanto, nenhum outro dramaturgo chegou a forjar “um edifício único na história da dramaturgia brasileira” (GUZIK, 2013, p. 130), como Jorge Andrade. Nenhum outro dramaturgo produziu obras, cujas preocupações estavam voltadas para o universo que ronda o homem brasileiro – um universo voltado à identidade e às raízes que ligam o homem à terra. E este caminho, ambicioso por assim dizer, foi construído por meio de um projeto dramático trilhado durante décadas.

Dentre suas produções, destaca-se **Marta, a Árvore e o Relógio** (1970), livro que reúne a seguinte sequência de peças: **As Confrarias** (1969), **Pedreira**

das Almas (1957), *A Moratória* (1954), *O Telescópio* (1951), *Vereda da Salvação* (1963), *Senhora na Boca do Lixo* (1963), *A Escada* (1960), *Os Ossos do Barão* (1962), *Rastro Atrás* (1966), *O Sumidouro* (1969). Além de Jorge Andrade ter se destacado na dramaturgia, assinou diversas novelas na televisão, como por exemplo, *Os Ossos do Barão* (1973-1974 / Rede Globo), *Exercício Findo* (1974/ Rede Globo), *O Grito* (1975-1976/ Tupi), *Gaivotas* (1979/ TV Tupi), *Os Adolescentes* (1981-1982/ Bandeirantes), *Ninho da Serpente* (1982/ Bandeirantes), *Sabor de Mel* (1983/ Bandeirantes), *Mulher Diaba* (1983/ Bandeirantes). Na prosa, escreveu *Labirinto* (1978), romance autobiográfico.

De toda a produção dramática de Jorge Andrade, optamos em analisar, neste trabalho, a peça *Pedreira das Almas*, tendo em vista sua aproximação com os mitos da Antiguidade clássica. Na maioria dos estudos sobre a referida obra, os pesquisadores tendem, de fato, a aproximar a obra de Jorge Andrade à tragédia *Antígona*, de Sófocles, evidenciando a presença do cadáver insepulto. Além disso, há uma tendência em afirmar que *Pedreira das Almas* se configura no panorama teatral brasileiro como sendo uma tragédia, pois está calcado nos moldes clássicos, como se pode observar a partir do *Dicionário do teatro brasileiro*, no qual os autores afirmam que Jorge Andrade inspirou-se “em *Antígona*, de SÓFOCLES, para escrever *Pedreira das Almas*” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 332).

Entretanto, toda a conjuntura que faz com que esta peça seja identificada como sendo uma tragédia remonta ao ano de sua estreia, em 1958. Em “Por um teatro da expressão”, texto que integra o “Programa de Pedreira das Almas”, Alberto D’Aversa, que na época dirigiu *Pedreira das Almas* no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), reconhece que a obra andradiana configura, no teatro moderno brasileiro, a primeira tragédia brasileira – ao menos em termos aristotélicos, em que o respeito às três unidades (tempo, lugar e ação)

é quase absoluto – e não subordinada aos limites de uma poética, ao contrário, enriquecida da consciente presença de tais limites, escrita em linguagem onde o cotidiano se transforma em heróico por virtude da poesia (D’AVERSA, 1958, p. 51).

Por ocasião da publicação da primeira versão de *Pedreira das Almas*, Teixeira (1959) aponta que as personagens desta peça, de difícil e rara contextura e de complexa formação psicológica, vivem e movimentam-se em um cenário marcado pela sobriedade trágica. Para este autor, *Pedreira das Almas* apresenta uma densidade emocional cheia de nobreza, “que traz a nossa sensibilidade retesada como um arco da primeira à última cena (TEIXEIRA, 1959, p. 3).

Em “Visão do ciclo”, Rosenfeld (1970) tece importantes considerações acerca das peças *As Confrarias* e *Pedreira das Almas*. O crítico afirma que *As Confrarias* apresenta um enredo “ousado ao extremo” e salienta que Jorge Andrade aborda “um tema que é fundamental em *Pedreira das Almas*” (ROSENFELD, 1970, p. 607): o do cadáver insepulto. Nesta última, o autor identifica que o enterro é postergado por exigência da irmã do morto, já que o ato piedoso da protagonista exigiria a denúncia de um vivo (seu noivo Gabriel) às

autoridades locais, representada pelo delegado Vasconcelos. Nesse ponto, o autor clarifica que o tema da peça é o mesmo da tragédia **Antígona**, de Sófocles:

Mariana, a irmã, assume em face da autoridade a mesma atitude inflexível da heroína grega: ela não só não procura enterrar o irmão, mas insiste, por razões políticas e de lealdades aos vivos, em deixá-lo insepulto (ROSENFELD, 1970, p. 607).

Em texto publicado no *Jornal da Tarde*, Magaldi (1977, p. 40-41) identifica que, em **Pedreira das Almas**, “toda a simbologia apela para os motivos trágicos, celebrados, sobretudo, por Sófocles”: o delegado Vasconcelos se assemelha aos tiranos, “fincados no texto estrito da lei” (MAGALDI, 1977, p. 41); igual Polinices, que foi anatematizado por Creonte, o personagem Martiniano permanece insepulto, “numa reivindicação do direito natural e religioso contra o arbítrio dos poderosos” (MAGALDI, 1977, p. 41); por fim, tem-se Mariana, que é quase uma Antígona “bradando a sua frágil verdade contra a determinação da força bruta” (MAGALDI, 1977, p. 41).

Em **Panorama do teatro brasileiro**, valendo-se da interpretação hegeliana da tragédia **Antígona**, Magaldi (1997) retoma os seus apontamentos acerca de **Pedreira das Almas**, e identifica que o contexto histórico no qual transcorre a ação (Revolução Liberal de 1842) representa o choque entre as forças liberal e absolutista e, conseqüentemente, apresenta a oposição entre as leis calcadas no direito familiar contra as leis do Estado. A aproximação com a tragédia grega fica mais evidente quando Magaldi (1997) reporta-se à imagem do corpo insepulto de Martiniano, aproximando-o do cadáver de Polinices.

A autora de **Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade** sustenta que “é nos procedimentos da tragédia [...] que *Pedreira das Almas* procura representar a história de uma família e o destino de uma comunidade” (AZEVEDO, 2014, p. 88). Para isso, de acordo com Azevedo (2014), o dramaturgo Jorge Andrade procurou respeitar as unidades canônicas da tragédia grega, apresentando um único cenário – tudo se passa no largo, diante da igreja – e o tempo de duração não se estende muito, toda a ação se passa durante o período de duas semanas. A autora ressalta ainda que

A ação se divide em dois grandes temas: a partida para o planalto e a luta contra as forças imperiais. Há um coro, ‘figura de grandeza’ (representando a elite da colônia), psicologia quase ‘monolítica’ e conflito irreconciliável entre deveres morais e cívicos (AZEVEDO, 2014, p. 88).

Em “A dramaturgia de Jorge Andrade”, referindo-se ao contexto histórico no qual ocorre a ação de **Pedreira das Almas**, Faria (1998) afirma que em meio à perseguição e ao ódio político aos Liberais, Vasconcelos, chefe da expedição militar, determina que o corpo de Martiniano deve ficar insepulto enquanto Mariana não revelar o paradeiro de Gabriel. “Ela resiste, Antígone às avessas,

mesmo após a morte da mãe, deixando que os dois corpos em decomposição convençam o militar a desistir da captura de seu noivo” (FARIA, 1998, p. 148). Faria (1998, p. 149) acrescenta ainda que **Pedreira das Almas** é uma “tragédia solene, centrada em poucos personagens e constituída com diálogos em linguagem elevada que a diferem do realismo psicológico das peças anteriores”. Esta defesa, da peça de Jorge Andrade ser uma tragédia solene e que se constitui por meio de uma linguagem elevada, aproxima-se com o que Prado (2009) estabelece em **O teatro brasileiro moderno** – em termos de linguagem –, pois afirma que **Pedreira das Almas** representa “o passado nacional engrandecido pela poesia, em obediência aos cânones da tragédia grega” (PRADO, 2009, p. 92).

Como se pode observar, a fortuna crítica de Jorge Andrade reconhece que **Pedreira das Almas** se trata de uma tragédia, a qual apresenta aspectos do trágico, e que possui uma aproximação com a **Antígona**, de Sófocles. De fato, a obra andradiana apresenta uma aproximação com a tragédia sofocliana, mas, ao mesmo tempo, possui um distanciamento, haja vista que o mito da filha de Édipo, em **Pedreira das Almas**, surge de modo implícito, isto é, apenas por meio de alusões.

Mas, tratando-se da recepção mitológica na obra de Jorge Andrade, é importante frisar que não se restringe apenas ao mito de Antígona. Se recorrermos à primeira versão de **Pedreira das Almas**, por exemplo, vamos encontrar uma referência explícita a um mito da Antiguidade clássica: trata-se de uma referência às Erínias. É, portanto, em torno deste mito que este trabalho se direciona.

O mito das Erínias na tragédia **Pedreira das Almas**, de Jorge Andrade

Há três versões da tragédia **Pedreira das Almas**, as quais foram publicadas, respectivamente, em 1958, 1960 e 1970. Esta última integra o volume **Marta, a Árvore e o Relógio** – trata-se, de fato, da versão mais conhecida, lida e estudada pelos pesquisadores. A primeira versão foi escrita em 1957, encenada e publicada em 1958, para comemorar o 10º Aniversário do TBC. A direção da peça ficou a cargo de Alberto D’Aversa e, no elenco, estavam Fernanda Montenegro, Leonardo Villar, Dina Lisboa, Sérgio Britto, Italo Rossi, Oscar Felipe, Nathalia Timberg, Berta Zemel, Fernando Torres, Francisco Cuoco, Raul Cortez, dentre outros.

Apenas na primeira versão de **Pedreira das Almas**, especificamente no Primeiro Quadro do Segundo Ato, o dramaturgo Jorge Andrade traz a seguinte rubrica para descrever o Coro de mulheres: dois grupos “descem [...] a escadaria e, como ‘Erínias’ enfurecidas, encurraladas, respondem, correndo pelo largo em todas as direções, desorientando Vasconcelos e os soldados” (ANDRADE, 1958, p. 56). Partindo desta referência mitológica, objetiva-se tecer alguns apontamentos a fim constatar sua significação na tragédia **Pedreira das Almas**, sobretudo na primeira versão, pois é a única vez que temos uma referência mitológica explícita.

Inicialmente, é imprescindível tratar, mesmo que brevemente, do mito erínico. No que tange ao nascimento das Erínias, pode-se recorrer à **Teogonia**, de Hesíodo, datada entre os séculos VIII e VII a. C. Nesta obra, o referido mito está concomitantemente relacionado ao nascimento dos deuses primordiais. De início, nasceu o Caos, e em seguida a Terra que, de si mesma, gerou o Céu.

Posteriormente, a Terra, fecundada pelo Céu, deu origem à raça dos primeiros deuses, que Hesíodo identifica como Titãs: Montanhas, Mar, Oceano, Coios, Crios, Hipérion, Jápeto, Teia, Réia, Têmis, Memória, Febe e por último Crono de curvo pensar. Terra gerou ainda três monstros de cem braços: Cotos, Briareu e Giges. Gerou os poderosos ciclopes, forjadores de raios: Trovão, Relâmpago e Arges.

O grande conflito se inicia: devido ao ódio que sentia pelos filhos – proibidos de ter acesso à luz do dia – Céu devolve-os ao ventre da Terra. Cansada de suportar tanta dor, Terra forja uma arma de aço e suplica aos filhos que a socorrem contra os ultrajes de Céu. Todos os filhos se recusaram, exceto Crono que, de tocaia, pegou a foice forjada pela mãe e cortou o órgão genital de seu pai. O sangue, que respingou sobre Terra, deu origem às deusas vingadoras, às Erínias, como mostra a passagem seguinte:

O outro, o filho [Crono], da tocaia a mão esticou,
a esquerda, e com a direita pegou a foice portentosa,
grande, serridêntea, os genitais do caro pai
com a avidez ceifou e lançou para trás, que fossem
embora. Mas, ao escapar da mão, não focaram sem efeito:
tantas gotas de sangue escapuliram,
Terra a todas recebeu. Após os anos volverem-se,
gerou as Erínias brutais [...] (*Teogonia*, vv. 178-185).

Na mitologia greco-romana, as Erínias são as divindades encarregadas de vingar os crimes de sangue, sobretudo os que se ligam ao mesmo *génos* (descendência) familiar. Por isso, a partir do momento em que ocorre uma *hamartía* (falha), dentro do mesmo *génos*, religiosamente, deve ser vingado. De acordo com Brandão (1986, p. 77), “se a *hamartía* é dentro do próprio *génos*, o parente mais próximo está igualmente obrigado a vingar o seu *sanguine coniunctus*. Afinal, no sangue derramado está uma parcela do sangue e, por conseguinte, da *alma* do *génos* inteiro”. Mais adiante, o autor ressalta:

É mister, no entanto, distinguir dois tipos de vingança, quando a *hamartía* é cometida dentro de um mesmo *génos*: a *ordinária*, que se efetua entre os membros, cujo parentesco é apenas em *profano*, mas ligados entre si por vínculo de obediência ao *gennétes*, quer dizer, ao chefe gentílico, e a *extraordinária*, quando a falta cometida implica em *parentesco sagrado*, erínico, de fé — é a *hamartía* cometida entre pais, filhos, netos, por linha troncal e, entre irmãos, por linha colateral. Esposos, cunhados, sobrinhos e tios não são parentes em *sagrado*, mas em *profano* ou ante os homens. No primeiro caso, a vingança é executada pelo parente mais próximo da vítima e, no segundo, pelas Erínias (BRANDÃO, 1986, p. 77, grifos do autor).

Em **Eumênides**, terceira tragédia que compõe a trilogia **Oresteia**, de Ésquilo, após Orestes assassinar sua mãe Clitemnestra, vingando a morte de seu

pai, Agamêmnon, as Erínias aparecem postulando justiça pelo crime de sangue. Na referida tragédia grega, depois do aparecimento do espectro de Clitemnestra (vv. 94-135) reivindicando justiça, as Erínias, divindades permeadas pelo pavor e pelo medo, perseguem o matricida Orestes:

Olha, olha outra vez
 perscruta por toda parte,
 não fuja oculto o matricida impune.
 Ei-lo abrigado
 abraçado à imagem da Deusa imortal
 quer submeter à Justiça suas ações.
 Não pode ser. Sangue de mãe no chão
 é irreparável, ai, ai, ai,
 líquido vertido na terra some.
 Mas deves devolver o rubro licor
 dos membros sugado de ti vivo:
 de ti beberei não potável poção.
 Dessecado vivo levar-te-ei aos íferos
 que punido cumpras penas de matricida (*Eumênides*, vv. 254-268).

É significativo pensar que as “Erínias enfurecidas” de Jorge Andrade apresentam, semelhante às gregas, uma forte ligação com a terra. No entanto, em **Pedreira das Almas**, as Erínias, representadas pelo Coro de mulheres, ligam-se à terra no sentido de serem fundadoras da cidade. Essa assertiva pode ser atestada a partir do “Programa de Pedreira das Almas”, no qual afirma-se que o Coro “representa as mulheres fundadoras das grandes famílias rurais do planalto paulista” (PROGRAMA DE PEDREIRA DAS ALMAS, 1958).

Na primeira versão de **Pedreira das Almas**, as mulheres que despontam na cidade – transfiguradas em Erínias – dispõe-se a função de bradar por justiça, em combate aos opressores, sobretudo contra o delegado Vasconcelos, representante das forças imperiais. Assim, no instante em que Andrade retoma o mito grego, o mesmo passa a ter uma nova significação. Se em **Eumênides** a justiça configura-se pela vingança do crime de sangue ocorrido no mesmo *gênos* familiar; em **Pedreira das Almas** a justiça passa a ser contra a tirania que aniquila a cidade. Por isso que as mulheres lutam juntas: a voz coletiva que ecoa na cidade é um clamor de todos aqueles que vivem sob o jugo dos poderosos.

MARIANA – Nosso clamor.
 1º GRUPO – É um clamor geral!
 MARIANA – Nossa voz.
 2º GRUPO – A voz de um povo!
 JUNTAS – Somos um só perseguido!
 1º GRUPO – Vivemos!
 2º GRUPO – Sofremos!
 MARIANA – Lutamos juntas!
 JUNTAS – Respondemos por uma cidade processada! (ANDRADE, 1958, p. 51).

Tendo em vista a voz coletiva presente em **Pedreira das Almas**, não há dúvida que o elemento coral é extremamente significativo, uma vez que, geralmente, está ausente nas dramaturgias moderna e contemporânea. Nesse sentido, pode-se pensar a partir da premissa de Sarrazac (2017, p. 162), cujo autor identifica que a presença da coralidade na modernidade surge de modo específico, “quando uma verdadeira comunidade se converte em autor de uma ideologia, de um combate político ou de uma religião”.

No Primeiro Ato da primeira versão, o Coro divide-se em dois grupos, sinalizando o conflito da peça: a permanência na cidade e a partida para o Planalto (São Paulo). Quando Vasconcelos traz Martiniano, filho de Urbana, como prisioneiro, alegando que apenas o soltará caso a matriarca revele o paradeiro do líder da revolução, Gabriel, o Coro entra em divergência. O 1º Grupo diz: “Urbana! Não destrua nossa esperança de partir. Já não podemos viver aqui! (ANDRADE, 1958, p. 41); já o 2º Grupo, discorda: “Fale Urbana! Não deixe serem processados, condenados e dispersos os homens da cidade!” (ANDRADE, 1958, p. 41). No entanto, no final do Primeiro Quadro do Segundo Ato, precisamente após o assassinato de Martiniano, embora haja divisão entre 1º e 2º Grupo, o Coro se une, ou seja, a comunidade de Pedreira das Almas converte-se em autor de um combate político; as mulheres juntam-se por um único propósito: contra a opressão. As vozes do Coro “se elevam numa súplica cheia de desafio, determinando uma resistência que continuará” (ANDRADE, 1958, p. 46), diz a rubrica no fim do Primeiro Ato, antes de correr o pano.

O Coro de **Pedreira das Almas** trata-se de um recurso épico, apresenta uma característica importante – o caráter narrativo. Mas, a crítica da época, isto é, da montagem de 1958, não levou em consideração o fato de esta peça trazer em sua estrutura o recurso mais épico. A referida crítica, que não está assinada, apenas identificada por “Anhembí”, foi publicada logo após a estreia de **Pedreira das Almas** no TBC. As citações utilizadas neste trabalho são, no entanto, a partir da publicação do livro **Nossos autores através da crítica (1981)**, cuja crítica mencionada está inserida.

De fato, após a estreia da primeira montagem, a crítica não mediu esforços para destacar sua importância não apenas por ter celebrado o 10º Aniversário do TBC, mas também pelo grande valor artístico que a peça apresentava. A crítica chegou a afirmar que **Pedreira das Almas** foi “um dos acontecimentos mais importantes do nosso teatro contemporâneo” (ANHEMBI, 1958, p. 34), tornando-se nossa primeira tragédia plenamente realizada após **Leonor de Mendonça**, de Gonçalves Dias; e colocou Jorge Andrade definitiva e indubitavelmente à frente de quaisquer outros dramaturgos brasileiros.

Depois desse ambicioso, direi mesmo temerário empreendimento, ninguém poderá negar em sua consciência os dotes invulgares de dramaturgo de Jorge Andrade, que mais uma vez demonstra o seu raro talento trágico ligado a um senso inato de teatralidade no que ela tem de melhor. Jorge Andrade sabe não só criar a tensão dramática como elevá-la ao mais alto grau, (por exemplo na morte de Urbana ou na de Martiniano) e também criar por meios

puramente teatrais (na procissão ou na cena dos soldados do 3º quadro). E o que é mais difícil ainda: ele sabe urdir diálogos cortantes, por meio de frases curtas ou mesmo de simples réplicas que estalam como verdadeiras lambadas (ANHEMBI, 1981, p. 34).

Entretanto, esta mesma crítica trouxe alguns apontamentos que, por sua vez, nortearam os trabalhos futuros de Jorge Andrade, principalmente se pensarmos na segunda versão de **Pedreira das Almas**. Diversas foram as objeções tecidas pela crítica, dentre as quais está a recepção do público, que se manteve imerso em uma absoluta incompreensão em relação à significação teatral, cultural e artística da peça. Quanto a isso, não há de se estranhar. O contexto social, econômico, político e sobretudo o cultural da década de 1950 trouxe à baila diversas inovações às cenas dramática e teatral brasileira, como por exemplo, as inovações acerca do drama moderno, plenamente desenvolvido na Europa. Com **Pedreira das Almas**, encontramos-nos diante de um teatro novo e, tudo aquilo que é novo, em larga medida, causa estranhamento. O público de **Pedreira das Almas**, de 1958, talvez esperasse uma encenação ligada às antigas formas dramáticas.

Além disso, há outra objeção acerca dessa peça de Jorge Andrade, que a crítica identificou como falha de construção: trata-se da configuração do Coro de Mulheres, isto é, das “Erínias enfurecidas”. Para a crítica, o Coro é um elemento que não mais se enquadra nas produções teatrais modernas, salvo em algumas exceções e, no caso de **Pedreira das Almas**, observou-se que o Coro não se integrou à tragédia, como ocorre nas peças de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, cujo elemento coral é de fundamental importância, não um mero adereço secundário.

No nosso entender esse coro poderia ser substituído aqui, e com vantagem, com se dá na [...] cena dos soldados, por três ou quatro personagens, que lhe fizessem às vezes. Criado pelo teatro grego, abandonado depois, o coro veio tornar-se com o tempo simples reminiscência pedida de empréstimo ao passado, como é fácil perceber seja nas peças de O’Neill seja nesta tragédia de Jorge Andrade, onde ela vem apenas cortar, por assim dizer, a unidade estilística [...], interrompendo-se nitidamente a linha ascendente, dando a impressão de um “intermezzo”, de um “morceau de bravoure”, como dizem os franceses, um tanto gratuito (ANHAMBI, 1981, p. 35).

Como se pode observar, a grande implicação atribuída à **Pedreira das Almas** foi na utilização do coro, visto como desnecessário e que comprometeu a tensão gradativa que uma tragédia exige. A partir dessas observações, pode-se dizer que motivaram Jorge Andrade a tecer modificações para uma nova publicação da peça, que o autor identifica, aliás, como uma nova versão. Esta observação pode ser verificada em uma nota, na qual o dramaturgo afirma que a nova edição de **Pedreira das Almas**, publicada pela Editora Agir, não apresenta a distribuição das personagens como ocorreu

na encenação feita pelo Teatro Brasileiro de Comédia de São Paulo, nas comemorações de seu décimo aniversário, em novembro de 1958, porque se trata de uma nova versão da peça, onde personagens foram cortadas e outras acrescentadas ao texto (ANDRADE, 1960, p. 16).

Ainda sobre as objeções em torno de **Pedreira das Almas**, é imprescindível destacar a passagem em que a crítica menciona a quebra da linearidade dramática causada pela entrada do Coro das “Erínias enfurecidas”, motivo este, aliás, que levou a crítica até a sugerir substituição. É precisamente em torno desta questão que este trabalho se direciona. Antes de mais nada, faz-se necessário frisar que a crítica foi feita em relação à encenação e não à obra literária, o que leva a crer que, naquele momento, não houve acesso à peça. Caso o texto tivesse chegado às mãos da crítica, muito provavelmente o posicionamento seria outro, pois a descrição do Coro como “Erínias enfurecidas” feita por Andrade apenas acentua, como veremos, a construção dramática proposta pelo dramaturgo brasileiro.

O autor da tragédia **Pedreira das Almas** foi acusado, conforme aponta a crítica, de “não ter sabido [...] usar desse recurso [do coro] de maneira harmoniosa” (ANHEMBI, 1981, p. 35). O ponto crucial desta objeção, sem dúvida, está ligado ao seguinte fato: nos dois primeiros quadros do Primeiro Ato, o Coro tem importância, mas secundária e/ou quase nula; no Primeiro Quadro do Segundo Ato, o Coro impõe-se (quadro esse que se refere às Erínias) predominantemente; e quanto ao Segundo Quadro do Segundo Ato, o Coro some por completo. Por conta disso, para a crítica, trata-se de “erro de construção”.

Assim é que nos dois primeiros quadros a tensão dramática sobe gradualmente, harmoniosamente – como as grandes tragédias clássicas gregas ou francesas – para atingir a sua culminância na cena dos soldados, tensão interrompida pela entrada do coro das mulheres e sua inesperada predominância. Forma-se então um verdadeiro rodaminho, uma ciranda diabólica, bela em si, mas que provoca inegavelmente a diminuição dessa tensão. Daí resulta que, em vez de sentir empolgado pelo coro, o público se sente antes desnorteado, aturdido, libertando-se assim do jugo dos dois primeiros quadros. Mais ainda: essa interrupção dá a impressão de que o autor perde o fôlego e no final não consegue mais atingir a altura que o início da peça fizera prever (ANHEMBI, 1981, p. 35).

Toda esta organização estrutural do Coro, presente na primeira versão de **Pedreira das Almas**, levou a crítica a identificar erro de construção. Foi a sentença final, mesmo reconhecendo que tais objeções não chegaram “a empanar as outras qualidades da tragédia” (ANHEMBI, 1981, p. 35). Contrariamente a tais contestações, sobretudo o que diz respeito ao “erro de construção”, entende-se aqui que há na obra de Jorge Andrade, por meio do Coro de mulheres, o mais alto grau de beleza estética, posto que está em sintonia e conformidade com os propósitos do dramaturgo.

A aproximação do Coro de mulheres como “Erínias enfurecidas” é basilar para que haja o entendimento da construção dramática de **Pedreira das Almas**. Tal aproximação pode ser observada, em um primeiro momento, por meio da fala de Darcy Penteado que, na época, elaborou o figurino da peça: “os chales longos das mulheres do coro, cortados em ângulo pronunciados, longe de visarem uma autenticidade histórica, pretendem um efeito teatral de fantasmagoria” (PENTEADO, 1958, p. 49).

Mas, para a crítica, o efeito fantasmagórico das figuras mitológicas causou estranhamento no público, deixando-o desnorteado e aturdido. Aliás, é justamente essa característica provocada pelas “Erínias enfurecidas” que causa espanto e desorientação nas personagens Soldados e no delegado Vasconcelos que, ao verem-se encurralados, aturdidos e desnorteados, fogem da cidade. Este aspecto será retomado posteriormente, porque antes, é imprescindível tecer alguns apontamentos sobre a movimentação cênica do Coro. Para tal objetivo, restringir-se-á ao Primeiro Quadro do Segundo Ato, àquelas cenas em que, para utilizar as próprias palavras da crítica, causam a interrupção da tensão “pela entrada do coro de mulheres e sua inesperado predominância” (ANHAMBI, 1981, p. 35).

As cenas das “Erínias enfurecidas” são belas em sua construção e apresentam um conflito que se intensifica pouco a pouco. As movimentações cênicas do Coro inserem-se nos extremos: do silêncio e da imobilidade aterrorizante à agitação que leva a uma verdadeira alucinação. Quando as mulheres entram em cena, Jorge Andrade as descreve do seguinte modo: “Mariana, acompanhada por doze mulheres, entra pela esquerda. Estão todas de luto fechado; toucas pretas cobrem-lhes os cabelos. Entram silenciosas, rígidas e agrupam-se, ficando frente a frente a Vasconcelos” (ANDRADE, 1958, p. 51).

Figura 1 – Mariana (Fernanda Montenegro) e as “Erínias enfurecidas”.



Fonte: *Diário Carioca*, 24/12/1958, p. 6. Acervo Biblioteca Nacional.

Conforme criticam as injustiças ocorridas na cidade, as mulheres saem da posição imóvel e, mesmo rígidas, suas vozes começam a aparecer, mas “num sussurro contido e vão se elevando pouco a pouco” (ANDRADE, 1958, p. 51). Quando Vasconcelos ordena aos moradores que Gabriel seja delatado, o Coro começa a se movimentar e a falar lentamente, negando-se a revelar o paradeiro do jovem, pois o corpo de Martiniano ainda está insepulto. As mulheres foram proibidas de saírem da cidade para buscar terra a fim de terminar a construção do cemitério, logo, não acatam as ordens do delegado: é preciso “acabar a construção ou descer ao vale para dar descanso a essa alma” (ANDRADE, 1958, p. 43).

MARIANA – Ali, no adro,
 1º GRUPO – no cemitério inacabado,
 2º GRUPO – na presença deste corpo no ar,
 MARIANA – como imagem da terra distante,
 JUNTAS – está o preço deste silêncio! (ANDRADE, 1958, p. 52).

Logo adiante, sob ordem de prisão, os Soldados avançam e as mulheres, resistentes, vão de encontro aos opressores com as mãos estendidas, suplicantes:

MARIANA – E nos prendam
 1º GRUPO – algemas
 2º GRUPO – nos pulsos!
 MARIANA – E nos encerrem
 1º GRUPO – nas imundas
 2º GRUPO – enxovias...
 JUNTAS – mas de nossas bocas não ouvirão palavra de delação!
 (ANDRADE, 1958, p. 53).

Pouco a pouco as vozes elevam-se e a mulheres, onde antes estavam em um único grupo, começam a se separar. Enquanto elas falam “como que decididas a dobrarem os soldados, envolvem pelo largo, sobem a escadaria, andam pelo adro confundindo todos. Descem a escadaria, envolvem Vasconcelos, separam-se, tornam a se unir” (ANDRADE, 1958, p. 54). Em outro momento, ao passo que as mulheres cobram por justiça, correm também “pelo largo em todas as direções, desorientando Vasconcelos e os soldados” (ANDRADE, 1958, p. 56). Esta desorientação faz com que os soldados não saibam o que fazer – eles apenas “recuam admirados e confusos” (ANDRADE, 1958, p. 58).

Quando Vasconcelos, no auge de seu poder e de sua fúria, ordena aos soldados que tragam os açoites e que prendam Mariana, lê-se a seguinte rubrica: “começam-se a ouvir sons de instrumentos e vozes que se aproximam, vindos de todos os lados. Sons de flautas, rabecas, matracas e campainhas, invadem o largo e vão aumentando até levarem os soldados a um verdadeiro pavor” (ANDRADE, 1958, p. 59). O pavor provocado pelas vozes e pelos sons dos instrumentos musicais faz com que os soldados fiquem acuados e, cujo objetivo é “atingir a uma verdadeira alucinação” (ANDRADE, 1958, p. 61).

No final do Primeiro Quadro do Segundo Ato, as “Erínias enfurecidas” aparecem em diversos lugares da cidade. O terror provocado pelas falas e movimentações das mulheres atinge um ponto de grande tensão: os Soldados, que antes defendiam Vasconcelos, agora, voltam-se violentamente contra o delegado, acusando-o de assassino.

(As vozes se aproximam mais; aumenta o pavor dos soldados que começam a esconder os olhos. Durante a cena que se segue o povo da cidade aparece em fila, carregando velas acesas [...]. Aparecem em cima dos rochedos, atrás da igreja, por todos os lados, formando filas de velas acesa.)
 [...]
 2º SOLDADO – (Grita, aflito.) Não temos culpa! Vosmecê é o culpado!
 JUNTAS – ...Profanada...!
 VASCONCELOS – (Colérico) Prendam esse soldado!

POVO – (Retomam o canto, fazendo fundo à ação.)
 (Solistas.) Veja bem que o sono é morte
 E a cama é sepultura!
 (Coro.) A sepultura!
 (Solistas.) Acorde e reze para as almas!
 Rezai pelo amor de Deus!
 (Coro.) Amor de Deus!
 VOZES – Orem pelos desesperançados da montanha!
 VASCONCELOS – (Olhando para todos os lados, à medida que o povo vai aparecendo.) Calem-se! Calem-se!
 2º SOLDADO – Se não enterrar... Deus nos castiga!
 JUNTAS - ...Aviltada!...
 VASCONCELOS – (Apoplético.) Obedeçam-me
 2º SOLDADO – (Ainda lutando, grita para Vasconcelos.) Assassino!
 5º SOLDADO – Sacrílego!
 SOLDADOS – Queremos/ sair/ desta/ cidade! (ANDRADE, 1958, p. 61-61).

De fato, diante do que foi exposto, não resta dúvida que o Coro figura em **Pedreira das Almas**, como diz a crítica, “um verdadeiro redemoinho, uma ciranda diabólica” (ANHAMBI, 1981, p. 35). Pode-se indagar, então: não seria esta justamente uma característica das Erínias, mulheres que surgem violentamente a fim de cobrar justiça pelo sangue derramado, como ocorre em **Eumênides**? Semelhante ao que ocorre na tragédia esquiliana, em **Pedreira das Almas** também ocorre um crime e faz-se necessário, portanto, cobrar justiça. Tanto na tragédia de Ésquilo quanto na de Jorge Andrade há uma perseguição: na primeira, Orestes é perseguido por matar sua mãe, Clitemnestra; na segunda, Vasconcelos e os Soldados são perseguidos pelo assassinato de Martiniano.

Na mitologia grega, como apontam Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 376), as Erínias “eram instrumentos da vingança divina para castigar os erros dos homens, que lhes perseguiam, semeando-lhes o medo no coração”. É justamente esta perseguição que provoca desorientação nas personagens, que se sentem acuadas diante da presença das “Erínias enfurecidas”. Em **Pedreira das Almas**, as mulheres que surgem pela escadaria da igreja apresentam-se enfurecidas não apenas pelo sangue de Martiniano, que foi injustamente derramado, mas também cobram justiça em nome da cidade. A cidade das matriarcas, terra da qual foram fundadoras, foi ultrajada e explorada até as minas auríferas serem esgotadas; “uma terra sobre a qual se abateu um anátema terrível” (ANDRADE, 1958, p. 54).

Seria este o sentido do mito erínico em **Pedreira das Almas**: cobrar justiça por uma terra que foi pouco a pouco “assassinada”? Esta indagação pode ser respondida a partir do próprio clamor do Coro que, ao cobrar por justiça, tece denúncia contra os opressores: Pedreira das Almas pertence à uma região “onde a lei é a intolerância” e a “ordem um silêncio impôsto” (ANDRADE, 1958, p. 54). As falas surgem, assim, como um grito de revolta – resultado da exploração ocorrida na cidade, que outrora estava cercada por minas auríferas. Agora, têm-se apenas pedras e terras para os mortos, o silêncio dos oprimidos e o anseio por partir.

No diálogo que se segue, revela-se, portanto, o verdadeiro sentido do mito das Erínias em **Pedreira das Almas**.

(As mulheres descem, em bloco, a escadaria – lentamente. Uma tristeza profunda estampa-se em seus rostos.)

JUNTAS – Nossa montanha foi outrora.

1º GRUPO – sesmaria de ouro,

2º GRUPO – Hoje é apenas pedra,

JUNTAS – com terra para os mortos!

1º GRUPO – Cata alta abandonada,

2º GRUPO – de onde se avistam,

JUNTAS – Novos espigões de ouro!

1º GRUPO – Nas colinas e vales calcinados.

2º GRUPO – os homens erram em terra mesquinha,

JUNTAS – ruínas de montanhas em paisagem agonizante!

1º GRUPO – Nossas casas invadidas!

2º GRUPO – os homens prisioneiros!

JUNTAS – Nossa igreja transformada em túmulo profanado!

(As mulheres tornam a subir a escadaria; os soldados ficam olhando, apavorados.)

VASCONCELOS – (Gritando.) Mandarei destruir esta cidade! Não deixarei pedra sôbre pedra.

(As mulheres continuam como se não estivessem ouvido.)

1º GRUPO – (Apontam as lajes aos soldados.) Caminham sôbre os mortos.

2º GRUPO – perturbando seu silêncio,

JUNTAS – com o insulto da impiedade!

1º GRUPO – Caminham entre os vivos,

2º GRUPO – espalhando opressão e luto,

JUNTAS – como únicos frutos da sua injustiça!

(Espalham-se, transfiguradas, pelo adro e os chales negros volteiam no ar.)

JUNTAS – Exauridos os veios dourados!

1º GRUPO – Da Fonte da Prata minam pedras rubras!

2º GRUPO – Denegrindo almas,

JUNTAS – córregos da Conceição mortos de Santa Quitéria!

1º GRUPO – Sua ação, sacrílega!

2º GRUPO – Seu poder, violência!

JUNTAS – Madres férreas

1º GRUPO – de nova justiça humana!

2º GRUPO – De férreos tempos!

JUNTAS – mensageiras profanas!

1º GRUPO – Benditos dias!

2º GRUPO – Quando livres, descíamos ao vale.

JUNTAS – cada palavra, lei; cada homem, exemplo!

VASCONCELOS – Se querem a violência... pois bem! (Aos soldados.) Tragam os açoites! (ANDRADE, 1958, p. 55-57).

As “Erínias” de **Pedreira das Almas** são construídas por intermédio de um diálogo cortante, por meios de expressões que tendem a uma atmosfera sombria, o que apenas realça a tensão dramática proposta por Jorge Andrade, como se observou anteriormente, por meio das rubricas. À medida que as mulheres bradam pelo sepultamento do corpo de Martiniano, os Soldados usam expressões como “loucas”, “enfurecidas”, “filhas do demônio”, “bruxas”, precisamente para indicarem a natureza sombria das “Erínias”.

JUNTAS – Nas rochas!
 1º SOLDADO – Estão loucas!...
 JUNTAS – No adro!
 2º SOLDADO – Enfurecidas!...
 JUNTAS – Nas lajes!
 3º SOLDADO – (Corre ao parapeito; a Vasconcelos.) Senhor!...
 JUNTAS – Na igreja!
 JUNTAS – Nas velas acesas!
 VASCONCELOS – Fiquem em seus postos!
 JUNTAS – No cemitério inacabado!
 2º SOLDADO – ...O açoite dobrará...
 JUNTAS – No ar que respiramos...
 4º SOLDADO – ...Essas filhas do demônio!...
 JUNTAS – No Largo das Mercês!
 3º SOLDADO – ...Não desertaram...!
 JUNTAS – Indicando o caminho,
 5º SOLDADO – ...foram assassinados!...
 JUNTAS – das terras vermelhas como seu sangue derramado;
 SOLDADOS – ...Foram essas bruxas!... foram elas!...
 1º GRUPO – com tantos rios e ribeirões
 2º GRUPO – como as veias de seu corpo...!
 5º SOLDADO – ...foi sacrilégio!...
 VASCONCELOS – (Procurando dominar a situação, eleva a voz.)
 Calem-se! Então alucinadas também?!
 MARIANA – Vítima de opressores!...
 JUNTAS – (Frente a frente a Vasconcelos.) Raça maldita!
 VASCONCELOS – (Gritando.) Em seus postos! Saiam daí!
 JUNTAS – (Ao mesmo tempo.) Oh! Terra pedrada!
 1º GRUPO – Cidades batizadas em ouro!
 2º GRUPO – Igrejas brancas
 JUNTAS – De enfezadas árvores, prisioneiras!
 1º GRUPO – Não nos maldigais,
 2º GRUPO – se partimos para terras adormecidas
 JUNTAS – no silêncio escuro e úmido de matas longínquas!
 VASCONCELOS – (Desorientado e furioso) Guardas! Carregar armas! (ANDRADE, 1958, p. 56-57).

O redemoinho, por meio da “ciranda diabólica”, provocado pelas Erínias de **Pedreira das Almas**, atinge seu ponto máximo no fragmento anterior, quando Vasconcelos se encontra desorientado. Motivo este, portanto, que apenas

comprova a escolha acertada de Jorge Andrade ao fazer referência ao mito erínico. Não há erro de construção dramática no Coro da primeira versão, como vimos anteriormente, a partir da crítica feita à peça.

De fato, as “Erínias enfurecidas” surgem em cena de modo inesperado, interrompem a tensão dramática que estava sendo construída gradativamente para, no Segundo Ato, desaparecerem. Mas, a ausência do Coro no final da peça, ao menos de forma predominante, tem sua razão, antes de mais porque o objetivo já foi atingido: “os Soldados, apavorados e em bloco, saem correndo pela saída das rochas, em direção ao vale” (ANDRADE, 1958, p. 62) e Vasconcelos “caminha, resoluto, desaparecendo por entre as rochas” (ANDRADE, 1958, p. 63). Como diz Gabriel, no final do Segundo Ato, “Pedreira está livre! (ANDRADE, 1958, p. 63).

As Erínias estão presentes em diversas obras da literatura clássica, principalmente na já mencionada tragédia **Eumênides**, de Ésquilo. Entretanto, levando em consideração a passagem em que Vasconcelos se encontra “desorientado”, é significativo reportar-se à **Ilíada** de Homero. Nesse poema épico, de acordo com a fala de Agammênon, as Erínias foram as causadoras da perda de sua razão e, por isso, são divindades mortíferas.

[...] [As Erínias] me lançaram no espírito a Obnubilação selvagem, no dia em que eu próprio tirei o prêmio de Aquiles. Mas que poderia eu ter feito? É o deus que tudo leva a seu termo. E a Obnubilação é a filha mais velha de Zeus, que a todos obnubila, mortífera! Delicados são seus pés. Pois não é no chão que caminha, mas sobre as cabeças dos homens, prejudicando os seres humanos. Ora a um, ora a outro ela amarra (*Ilíada*, canto XIX, vv. 88-93).

No que diz respeito à configuração das “Erínias enfurecidas”, às falas do Coro de Mulheres e a todo o detalhamento feito por Andrade nas rubricas da versão de 1958, foram retirados e/ou alterados, quase que por completo, das versões de 1960 e 1970. Apesar disso, levando em considerações as mudanças empreendidas, o dramaturgo brasileiro traz à baila um novo aspecto para essas novas versões. No entanto, onde antes se tinha, explicitamente, uma descrição do Coro como “Erínias enfurecidas”, agora tem-se apenas uma alusão ao mito grego.

Na versão de 1960 – o mesmo vale para a versão de 1970, dado que houve poucas alterações – Jorge Andrade estrutura o Coro por meio de quatro blocos, os quais são formados por três mulheres, todas em luto, que surgem para cobrar o sepultamento de Martiniano. Esta alteração possibilita tecer, a princípio, uma leitura alusiva às três Erínias da Antiguidade clássica: Tisífone, Megere e Alecto. O primeiro bloco é liderado por Clara, que surge de dentro da gruta; o segundo é liderado por Elisaura, que aparece posicionada, parada feito estátua, à direita e ao fundo do palco; o terceiro é liderado por Genoveva, que surge como se brotasse da terra; e, por último, aparece o bloco liderado por Graciana, à esquerda do palco, local que indica a saída da cidade.

Em **Jorge Andrade: um dramaturgo no espaço-tempo**, embora Rahal (2011) não mencione a configuração das Erínias na primeira versão de **Pedreira das Almas**, o autor tece alguns apontamentos sobre a terceira versão da peça. De acordo com o autor,

[...] a teatralidade da cena reside em grande parte na transformação do grupo de mulheres num coro de Erínias (Fúrias). Vejamos: a) as quatro personagens nomeadas respondem o mesmo à exigência de Vasconcelos pela delação de Gabriel (“Faça Martiniano viver”); b) o tom das falas das mulheres, indicado pelas rubricas, é de uma emoção e uma agressividade crescentes (“suplicante”; “num lamento agressivo”; “tenta segurar Vasconcelos”; “...apavorada”; “suplicam juntas”; “corre e grita, alucinada”); c) Vasconcelos e seus soldados sentem-se de fato intimidado pelas mulheres (“irritado”; “...defender-se”; os soldados, acuados, olham para todos os lados”); d) há uma coreografia, determinada pelas rubricas, que sempre coloca as mulheres em posição de vantagem sobre os soldados, “espremendo-os” contra a parede) “direita alta”; “esquerda alta”; “...Clara corre para a saída das rochas e para, hirta”; “correndo”); e) o clima de histeria não tem limite, já que o autor determina que “as falas das mulheres devem ser repetidas quantas vezes o diretor achar necessário”. Tal qual Orestes, perseguido pelas Erínias após o assassinato da mãe, Clitemnestra, Vasconcelos também resta acuado pelas mulheres (mas ele não tem o templo de Apolo para se proteger) (RAHAL, 2011, p. 71-71).

Nas versões de 1960 e 1970, cada bloco de mulheres traz à lume uma nova configuração às Erínias, no que diz respeito à estrutura; pois o sentido ainda permanece o mesmo da primeira versão: a luta contra os opressores, já que também aparecem para clamar por justiça. As mulheres, além de quererem o sepultamento de Martiniano, reivindicam que libertem seus maridos e filhos, presos a mando de Vasconcelos:

(Subitamente, como se brotasse da terra, aparecem, à esquerda alta, três mulheres. Ficam paradas, olhando fixamente Vasconcelos.)

[...]

GENOVEVA – Meu nome é Genoveva, Senhor.

VASCONCELOS – Voltem! Não podem ver Urbana, nem Mariana.

MULHER – Meu pai onde está?

MULHER – E meu noivo, Senhor?

VASCONCELOS – Estou cansado de repetir que estão presos. Que somente serão libertados quando Urbana falar.

GENOVEVA – (No mesmo tom das outras.) Faça Martiniano viver, Senhor!

VASCONCELOS – (Atônito.) Como?

GENOVEVA – Com maridos, noivos, filhos e pais acorrentados nas senzalas, tememos a sorte de Urbana. Todas as mulheres de Pedreira choram por Urbana, silenciada para sempre! Choramos, Senhor! Porque chorar tornou-se nossa condição desde que a sua vontade governa Pedreira das Almas! Porque somos nós, Senhor, que sofremos mais a revolução, suas leis, a pobreza desta terra! São essas maldições que desesperaram os homens no vale, e os homens saem de nossos ventres, Senhor! (ANDRADE, 1960, p. 81).

Embora as versões de 1960 e 1970 apresentem suas próprias características – o que é significativo do ponto de vista da reescritura mitológica – é notável que o Coro das “Erínias enfurecidas”, se comparado à versão de 1958, ficou mais polido e comportado com as alterações empreendidas pelo dramaturgo brasileiro. Toda aquela movimentação cênica das “Erínias enfurecidas” presente na primeira versão da tragédia **Pedreira das Almas** está ausente nas versões de 1960 e 1970. E isso se deu, muito provavelmente, pelo fato de Jorge Andrade ter levado em consideração a sugestão da crítica, que dizia: “no nosso entender êsse coro poderia ser substituído aqui, e com vantagem, [...] por três ou quatro personagens que lhe fizessem às vezes” (ANHAMBI, 1981, p. 35).

De fato, nas **Confissões de Jorge Andrade**, o dramaturgo apresenta os fatores que o levaram a tecer alterações em **Pedreira das Almas**, dentre os quais está a recepção crítica da peça. Ao ser questionado sobre a controvertida montagem de **Pedreira das Almas** no TBC, o dramaturgo afirma que a peça, na época, não estava pronta e, quando subiu ao palco em 1958, para comemorar o 10º aniversário do TBC, “eu senti durante os espetáculos, e depois lendo as críticas e avaliando as reações da plateia, que ela ainda não estava terminada. Então retomei a peça e trabalhei muito” (ANDRADE *apud* AZEVEDO *et al.*, 2012, p. 179).

Considerações finais

Na primeira versão da tragédia **Pedreira das Almas**, o dramaturgo brasileiro Jorge Andrade faz uma referência explícita ao mito das Erínias para descrever o Coro de mulheres que surge para cobrar por justiça pela morte e pelo corpo insepulto de Martiniano. No entanto, para a crítica, o Coro de mulheres foi identificado como “desnecessário” e que “comprometeu” o desenvolvimento gradual da tensão dramática que uma tragédia exige. A crítica chegou a afirmar que Jorge Andrade não soube utilizar do recurso do Coro e, conseqüentemente, **Pedreira das Almas** apresentava “erro de construção”.

O objetivo deste estudo foi o de retomar os apontamentos da crítica para constatar que não há “erro de construção” na obra andradiana. Pelo que se verificou, portanto, a descrição e configuração do Coro como “Erínias enfurecidas” – e que não foi levado em consideração pela crítica – aparece em sintonia com os propósitos do dramaturgo brasileiro.

Por fim, através do Coro de mulheres, isto é, das “Erínias enfurecidas”, observou-se também que a tônica de **Pedreira das Almas** é a questão da justiça contra a opressão e a tirania, simbolizado por meio do delegado Vasconcelos, que representa não só as forças locais, mas também as forças imperiais. Por conta disso, Jorge Andrade recorre ao mito das Erínias – o que possibilitou, por sua vez, tecer um diálogo com obras da Antiguidade clássica, sobretudo a tragédia **Eumênides**, do tragediógrafo grego Ésquilo.

Referências

ANDRADE, Jorge. **Pedreira das Almas**. São Paulo: Anhembi, 1958.

ANDRADE, Jorge. Pedreira das Almas In: **Pedreira das Almas; O Telescópio**. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1960. pp. 13-113.

AZEVEDO, Elizabeth Ribeiro. **Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

AZEVEDO, Elizabeth R.; MARTINS, Ferdinando; NEVES, Larissa de Oliveira; VIANA, Fausto (Orgs.). **Jorge Andrade 90 anos: (re)escritas**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária; Teatro da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2011. Volume 1.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1986. Volume 1.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Vários tradutores. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

D’AVERSA, Alberto. Programa de Pedreira das Almas de 1958 In: **Nossos autores através da Crítica**. Associação Museu Lasar Segall, 1981. pp. 50-51.

ÉSQUILO. **Eumênides**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2013.

FARIA, João Roberto. A dramaturgia de Jorge Andrade In: **O teatro na estante: estudos sobre a dramaturgia brasileira e estrangeira**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998, pp. 143-157.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (Orgs.) **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC SP, 2009.

GUZIK, Alberto. A dramaturgia moderna In: FARIA, João Roberto (Org.). **História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC SP, 2013. Vol. II. pp. 117-144.

HESÍODO. **Teogonia**. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 3. ed. São Paulo: Editora Global, 1997.

MAGALDI, Sábato. Jornal da Tarde. 03 de junho de 1977, p. 20. In: **Nossos autores através da Crítica**. Associação Museu Lasar Segall, 1981, p. 40-42.

“Pedreira das Almas, de Jorge Andrade”. Anhembi, São Paulo, 9, 33 (98): 396-9, jan. 1959 In: **Nossos autores através da crítica**. Associação Museu Lassar Segall, 1981.

PENTEADO, Darcy. De como interpretar “Os Mineiros”. Programa de Pedreira das Almas, 1958 In: **Nossos autores através da crítica**. Associação Museu Lassar Segall, 1981. pp. 48-49.

RAHAL, Carlos Antônio. **Jorge Andrade: um dramaturgo no espaço-tempo**. 2011. 208f. Tese (Tese em Artes Cênicas) – Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

ROSENFELD, Anatol. Visão do ciclo In: ANDRADE, Jorge. **Marta, a Árvore e o Relógio**. São Paulo: Perspectiva, 1970. pp. 599-617.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno**: de Ibsen a Koltès. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2017.

TEIXEIRA, Maria de Lourdes. "**Pedreira das Almas**". São Paulo. Folha da Manhã, 4 jan. 1959, p. 3.

Para citar este artigo

SILVA, R. C. da. O mito das erínias na tragédia pedreira das almas, de Jorge Andrade. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 9., n. 2., 2020, p. 96-117.

O Autor

Renato Cândido da Silva é doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará (UFC), na Linha de Pesquisa "Literatura. Mito. Outros Saberes". Atualmente, desenvolve pesquisa acerca do mito de Antígona e sua recepção na dramaturgia brasileira, sob a orientação do Professor Doutor Orlando Luiz de Araújo.