

Silêncios de resistência em *As Confrarias e Pedreira das Almas*, de Jorge Andrade

Resistance silences in *As confrarias e Pedreira das almas*, by Jorge Andrade

Sula Andressa Engelmann^{1*}

*Universidade Estadual de Maringá (UEM)
e-mail: sulaengel@gmail.com

Luzia Aparecida Berloff Tofalini^{2*}

*Universidade Estadual de Maringá (UEM)
e-mail: luziatofalini@hotmail.com

Resumo: Este estudo parte da premissa de que não há silêncios sem sentidos e de que os silêncios revelam os limites discursivos e tensões entre as formas de opressão e resistência. Dentre as peças que compõem a obra *Marta, a árvore e o relógio*, de Jorge Andrade, elegem-se como *corpus* desta reflexão as peças *As Confrarias e Pedreira das Almas*. Visando, de modo geral, identificar e analisar construções de silêncio como formas de resistência, busca-se, especificamente, examinar como a recusa e os discursos acusatórios constroem sentidos e ambiguidades que desafiam os discursos opressivos. Este estudo justifica-se, em primeiro lugar, pela incipiência dos estudos relativos ao silêncio no teatro. Ademais pela relevância do tema da utilidade da morte como forma de libertação dos povos e pelas ocorrências de silêncio, provenientes dos discursos, dos corpos e da morte. As análises têm como referencial teórico – para compreender as formas

¹ Doutora em Estudos Literários, pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), sob orientação da Profa. Dra. Luzia Aparecida Berloff Tofalini. CV: <http://lattes.cnpq.br/1631954020553026>.

² Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Pós-Doutorado pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias e do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Maringá, atuando no Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE), na área de Estudos Literários, com ênfase em teoria da literatura. Concentra os estudos nas linhas de pesquisa: Literatura e historicidade; e Literatura e construção de identidades. Desenvolve projetos relacionados ao diálogo da literatura com outras áreas do conhecimento (especialmente com a mística, com a filosofia e com a psicanálise), e/ou com outras espécies artísticas (teatro, cinema). Orienta pesquisas relacionadas à narrativa artística contemporânea. CV: <http://lattes.cnpq.br/8271859827025848>.

do silêncio e as peças – os estudos de Eni P. Orlandi (2007), David Le Breton (1999), Luzia A. B. Tofalini (2020), Anatol Rosenfeld (1970), Catarina Sant'Anna (2012) e Elizabeth Azevedo (2014). Espera-se, além do aprofundamento de conhecimentos do tema do silêncio especialmente no teatro, produzir material para possíveis pesquisadores e, ainda, contribuir com a fortuna crítica do autor.

Palavras-chave: silêncios; resistência; *As Confrarias*; *Pedreira das Almas*; Jorge Andrade.

Abstract: This study initiates from the thought that there are no meaningless silences and that silences reveal discursive boundaries and tensions between forms of oppression and resistance. Among the plays that compose the work *Marta, a árvore e o relógio*, by Jorge Andrade, the plays *As Confrarias* and *Pedreira das Almas* are chosen as the *corpus* of this reflection. Aiming, in general, to identify and analyze constructions of silence as ways of resistance, we specifically seek to examine how refusal and accusatory discourse construct meanings and ambiguities that challenge oppressive discourse. This study is justified, firstly, by the incipience of studies related to silence in the theater. Furthermore, due to the theme importance of the usefulness of death as a form of freedom for people and the occurrences of silence, arising from discourse, bodies and death. The analyses have as a theoretical reference –to understand the ways of silence and the plays – the studies of Eni P. Orlandi (2007), David Le Breton (1999), Luzia A. B. Tofalini (2020), Anatol Rosenfeld (1970), Catarina Sant 'Anna (2012) and Elizabeth Azevedo (2014). It is expected, in addition to deepening knowledge on the topic of silence especially in theater, to produce material for potential researchers and also contribute to the author's critical fortune.

Key words: silences; resistance; *As Confrarias*; *Pedreira das Almas*; Jorge Andrade.

INTRODUÇÃO

Parte fundamental da linguagem e componente indispensável de todas as espécies artísticas, as ocorrências de silêncio, que encerram muitos sentidos, constituem-se como recursos composicionais criados, conscientemente ou não, pelo autor. O leitor, por sua vez, dependendo dos seus horizontes de expectativa, atribui sentidos aos silêncios orquestrados nos diversos meandros da arte. O silêncio realiza a mediação entre o mundo, o homem e os sentidos. E a arte, ao dar expressão a essa matéria-prima, mergulha em um manancial de silêncio. Só existe a arte porque existe silêncio. Sem ele para contrapor sons, movimentos, e pausas não seria possível qualquer espécie de expressão artística.

No Teatro, pode-se afirmar que a palavra – se em algum momento pudesse ser separada do silêncio – não dá conta de expressar os sentidos envoltos nas didascálias, nas falas das personagens, nos corpos, nas cenas, no texto dramático como um todo. É

evidente que o gênero teatral ao se configurar pelo emprego de uma linguagem mista, composta por palavras e silêncios, tanto verbal como não verbal, reconhece a importância que o silêncio tem na totalidade da mensagem que o dramaturgo aspira desvelar. É preciso lembrar que o próprio discurso verbal se encontra a todo momento impregnado de silêncios. Em outras palavras, não há discurso sem silêncios. E o silêncio significa sempre, sem exceção. Assim, se o silêncio faz parte de qualquer linguagem (verbal e/ou não verbal), deve-se, então, dar a ele, também no teatro, o *status* merecido.

Para dar continuidade aos estudos relacionados às ocorrências do silêncio na arte (que, diga-se de passagem, é ainda bastante incipiente) e, mais especificamente no teatro, esta reflexão, objetiva identificar e analisar construções de silêncio que apontam e privilegiam formas de resistência. Nas peças *As Confrarias* e *Pedreira das Almas*, que fazem parte do decálogo intitulado *Marta, a árvore e o relógio*, de Jorge Andrade, a opressão exige silêncio, ou seja, silêncio através da censura ou da violência, mas por outro lado, evoca resistência nas personagens femininas. Isso porque a retórica da dominação já inclui a retórica dos oprimidos (Orlandi, 2007).

A ação de silenciar expõe os limites discursivos e cria uma forma de discurso que vai além da própria palavra (Le Breton, 1999). É necessário deixar claro, desde já, que silenciamento não é a mesma coisa que silêncio. Há, de fato, muitas diferenças entre silêncio e silenciamento. Há inúmeras dimensões e incontáveis modalidades de silêncio. O silenciamento é uma das modalidades de silêncio e vale ressaltar que há, ainda, diversas espécies de silenciamento. Duas delas são as mais comuns: o silenciamento proposto (muitas vezes caracterizado por escolhas) e o silenciamento imposto (que se identifica com a censura). Pode-se afirmar também que se trabalha aqui com uma variedade de silenciamento que consiste em uma forma de silêncio que se apresenta de modo mais evidente, mais impositiva, visto que se relaciona com o cerceamento dos discursos, com as interdições e com as proibições do dizer. Tal tipo é resultado de questões culturais, sociais, históricas, políticas e econômicas, que determinam os interditos, e que nem sempre emergem à superfície. Assim, para entender essa espécie de silêncio é necessário

ter como luz a sua relação com o mundo, com a “historicidade inscrita no tecido textual”, a qual torna o silêncio “apreensível” e “interpretável” (Orlandi, 2007, p. 58).

Os silenciamentos podem surgir de formas variadas nas situações discursivas. Para Gilberto Mendonça Teles (1979, p. 9, grifos do autor), o silêncio se expressa como ‘ação’ e ‘reação’, isto é, como “o silêncio da *cesura* e o da *censura*, o espaço ideológico do silêncio”. O calar e o não dizer possuem, então, implicações ideológicas. As interdições do dizer podem decorrer, como já foi apontado, de duas formas: “[...] silêncio imposto, colocado em forma de dominação, onde o sujeito perde a voz; e silêncio proposto, uma forma de resistência, de defesa e proteção” (Souza, 2009, p. 18). Os silêncios oprimem e fazem calar, mas em contrapartida, e ao mesmo tempo, mostram-se como mecanismo de defesa, de recusa, de enfrentamento.

Devido ao fato de o silêncio possuir incontáveis dimensões e de o teatro apresentar muitas delas, torna-se necessário fazer um recorte nesta reflexão, até porque os próprios objetivos assim o exigem. Especificamente, busca-se, nas duas peças, examinar como a recusa e os discursos acusatórios constroem sentidos e ambiguidades que desafiam os discursos opressivos. Além de ampliar conhecimentos relativos à matéria (ou não matéria) do silêncio, valorizam-se as ocorrências de silêncio no teatro e, neste caso, focaliza-se o tema da utilidade da morte como forma de libertação dos povos.

No intuito de dinamizar os processos de investigação e de análise, opta-se por dividir a reflexão em dois itens, a saber: Silêncios de resistência em *As Confrarias* e Silêncios de resistência em *Pedreira das Almas*. Toda a argumentação se encontra sustentada por um referencial teórico que inclui estudos de diversos autores. Entre eles se podem contar Eni P. Orlandi (2007), David Le Breton (1999), Luzia A. B. Tofalini (2020), Anatol Rosenfeld (1970), Catarina Sant’Anna (2012) e Elizabeth Azevedo (2014). Tais estudos auxiliam o exercício de compreensão tanto das formas de silêncio como das peças.

SILÊNCIOS DE RESISTÊNCIA EM AS *CONFRARIAS*

As Confrarias é a peça de abertura do decálogo *Marta, a árvore e o relógio*, reunido em 1970 por Jorge Andrade. Mas, embora seja a primeira, foi a penúltima a ser escrita em 1968. A peça, escrita durante o marco do acirramento da ditadura e a legalização da censura com o AI-5, tem como materialidade histórica o final do século XVIII, as confrarias mineiras e a atmosfera revoltosa da Inconfidência. Essa trama discursiva dialoga, de forma alegórica, com o seu chão histórico, por meio do espírito de revolta expresso por Marta nas tentativas de enterrar seu filho José, ator silenciado por forças coercitivas, embora o objetivo maior seja a crítica à derrama do ouro, às instituições que aprisionam (Igreja e Estado) e à busca pela liberdade do povo. Segundo Prado (2009, p. 93), a peça recorre a “uma metáfora, desta vez histórica”, que busca revelar “a eterna fragilidade do teatro, sempre sem função social definida”.

Na peça *As Confrarias*, Marta – personagem principal – é uma figura de resistência. Carrega o filho morto³ por entre quatro confrarias mineiras. E nesse percurso apresenta uma posição de enfrentamento contínuo às instituições religiosas que detém o controle social, político e ideológico da cidade, e as quais oprimem, exploram e segregam os povos. E diante de um contexto opressor figura-se as formas de resistências (Orlandi, 2007). A resistência de Marta se manifesta através de construções de silêncio, perceptíveis nos silenciamentos, nos silêncios dos corpos e nos discursos acusatórios – que articulam e movimentam palavras e silêncios –, sobre os quais a análise irá se debruçar.

O silenciamento de Marta torna-se evidente logo na primeira igreja em que tenta enterrar seu filho José, que era ator. Ela se silencia quando questionada pelo Ministro da confraria do Carmo sobre a causa da morte e, assim, expressa uma recusa em revelar

³ O corpo de José é carregado por Marta e Quitéria por entre as confrarias, conforme fica evidente na didascália: “[...] *Marta aparece ao fundo, à esquerda, carregando uma rede, ajudada por Quitéria. Percebe-se que o peso é demais para elas*” (Andrade, 1970, p. 36).

informações e uma tentativa de construir novos sentidos como pode-se notar no excerto a seguir:

MINISTRO: (*Acentua-se a desconfiança*) Seu filho morreu do quê?

MARTA: (*Silêncio. Contraindo-se ligeiramente*)

PRIOR: Suicídio, não foi?

MARTA: (*Sorri de maneira estranha*) Morreu de amor. (*Eleva a voz*) Eu disse que morreu de amor! (Andrade, 1970, p. 29).

O silêncio de Marta é repleto de significação. Ele ‘diz’ sem ‘dizer’, significa sem o suporte da palavra. Nesse sentido, o silêncio de Marta é expressamente marcado pela didascália, que indica a voz do dramaturgo, de modo a narrar a pontuar que esse silenciamento causa um estranhamento que depois as personagens buscam investigar, conforme a indagação: “Suicídio, não foi?” (Andrade, 1970, p. 29). Ainda a partir da didascália, percebe-se que o corpo de Marta também comunica sentidos pelo silêncio e revela, sustenta sua posição de enfrentamento, que se perfaz na fala seguinte: “Morreu de amor” (Andrade, 1970, p. 29). David Le Breton (1999, p. 84) ressalta que o silêncio, por vezes, se apresenta “como uma forma organizada de resistência, de recusa em conceder ao outro a mínima palavra que pudesse, involuntariamente, legitimar os seus desígnios”. Marta não revela a verdadeira causa da morte de seu filho, recorre ao sentido polissêmico das palavras ‘morrer’ e ‘amor’, ao não dito evidente na escolha das palavras, visto que “todo dizer é uma relação fundamental com o não dizer” (Orlandi, 2007, p. 12), e assim tece fios de silêncio que movimentam inúmeros sentidos.

Marta silencia a verdade e busca impedir com a ajuda de Quitéria (companheira de José) que os curiosos se aproximem do corpo, notável na fala do Secretário: “Dizem que a negra não deixa abrir a rede!” (Andrade, 1970, p. 59). O corpo insepulto de José ocupa a cena e, portanto, significa, comunica sentidos pelo/plenos de silêncio. A morte é, de acordo com Tofalini (2020, p. 238), “um espectro produtor de silenciamento por excelência”, ao passo que “silencia todas as palavras”. E já que seu filho foi silenciado

pela morte, cabe à mãe expor a hipocrisia que paira sobre todos. E, ao fazê-lo, provoca silêncios e gera um ambiente de tensão e medo: “Na cidade, ninguém consegue dormir... ouvindo os passos dessa mulher!” (Andrade, 1970, p. 58).

Marta é uma figura envolta em mistério e silêncio. E a ação de carregar o filho morto ou de presentificá-lo em cena por meio do diálogo faz com que José continue vivo, presente, como símbolo de/sua resistência. Dessa forma, a morte ativa uma necessidade de ação na personagem e seus reais objetivos vão se aclarando nas lacunas do discurso abaixo:

MINISTRO: Não sepultou o marido, nem rezou por ele... e vem pedir para enterrar o filho em nossa igreja?! Que está querendo?!
(*Volta a expressão impenetrável em Marta [...]*)

MINISTRO: Responda! Sei que não é somente isto que quer.

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

JUIZ: Esta mulher está louca!

TESOUREIRO: Fala coisas que ninguém entende (Andrade, 1970, p. 43).

Percebe-se no excerto a recusa consciente e o discurso engajado de Marta, que busca chamar a atenção para a utilidade da morte. Porém, a linguagem da personagem constrói sentidos que escapam aos integrantes das confrarias, mas que, em contrapartida, não deixam de significar. Marta elabora seu discurso de forma a aturar sobre as confrarias, a iluminar em cena personagens⁴, tempos, espaços, questões históricas, dando corpo e voz aos oprimidos, aos silenciados. E nesse sentido, empreende um “jogo” dramático – marcado nas didascálias – que ora ‘recomeça’ e ora se ‘acentua’ em todas as confrarias. O qual gira em torno das tentativas/recusas, do aceite em enterrar o filho morto, e oscila entre o quer e não quer, entre o elogio e a acusação, entre silêncios e palavras. Recorta-

⁴ Como é o caso de José (filho) e Sebastião (marido), ambos mortos.

se como exemplo os trechos abaixo em que Marta instaura o ‘jogo’ e nestes adéqua sua linguagem aos seus objetivos, seja para agradar ou escandalizar.

MARTA: (*Volta o sorriso enigmático. RECOMEÇANDO O JOGO*) Vejo que os senhores poderão me entender. / PÁROCO: Seu filho acreditava em Deus? / MARTA: Como não acreditar, senhor pároco, que o navio seja guiado por força superior, quando navegando num oceano tempestuoso, sob a direção de pilotos negligentes e inábeis, resiste, contudo, às maiores tempestades? / PÁROCO: Resposta de uma verdadeira religiosa! (ANDRADE, 1970, p. 48).

[...]

MARTA: José pertenceu de fato a esta confraria. (*RECOMEÇA O JOGO*) Lembrava muito vocês... no amor, na arte, na cama... entre as pernas de uma mulher. / PÁROCO: (*Furioso*) Se empregar esta linguagem, mando tirá-la daqui! / MARTA: É a minha linguagem! (Andrade, 1970, p. 49-50)

É perceptível a mudança de tom assim como as construções de silêncio, seja pela linguagem sugestiva sobre o poder de Deus (1º trecho), seja pelas incompletudes do discurso (2º trecho). Compreende-se também a tentativa de controlar a linguagem de Marta, de demarcar a ‘política do silêncio’ (Le Breton, 1999; Orlandi, 2007), os limites do dizer. Diante dos quais, Marta reafirma sua posição, sua ‘linguagem’ como expressão de resistência. Catarina Sant’Anna (2012, p. 93), ao analisar as funções da linguagem predominantes no discurso de Marta, desvela a estrutura desse jogo:

A protagonista conta uma história para conseguir algo (o enterro religioso do filho). Cada trecho ou episódio vem ilustrar um argumento, justificar uma ideia naquela direção bem determinada. Seu desejo é atuar sobre seus interlocutores (os padres das confrarias), influenciá-los, mudar-lhes as atitudes contrárias, em suma, convencer.

Em *As Confrarias*, o conflito principal, portanto, não está na superfície dos diálogos, não se resume as tentativas de a personagem Marta enterrar seu filho nas confrarias mineiras, no século XVIII. Eles vão sendo construídos nos entremeios, nas

lacunas do discurso, nos silêncios que podem derivar do contexto, do subtexto, de formas de silenciamento, formando assim camadas mais profundas de significação. O jogo dialógico e teatral de Marta busca evidenciar as contradições, a hipocrisia do sistema de confrarias, a opressão e a exclusão que elas mobilizam e operacionalizam, como é perceptível no trecho a seguir:

MARTA: (*Perdendo o controle*) [...] Deus não tem fome, nem doenças, senhor pároco. Enquanto os homens sofrem, lá fora, você reza!

PROVEDOR: Tirem esta mulher daqui!

MARTA: Há séculos que exploram um corpo exposto, confundindo a vida com a morte, espalhando cegueira e medo! (Andrade, 1970, p. 56).

Os fios de silêncio expressos pelo discurso de Marta estabelecem relação com a História, com o passado e significam sempre. Ela acusa as confrarias de usar a fé, a religião para espalhar o medo e a desinformação, de se valer da figura de cristo crucificado – ‘corpo exposto’ –, da tradição para benefício próprio. Mais adiante, Marta sugere, no entremeio das palavras abaixo, que o mal é fruto da ordem religiosa, a qual representa a ‘verdadeira nobreza’ ao invés da religião, que enriqueceu com a extração do ouro e assim adornou seus templos às custas da exploração da terra e do povo.

MARTA: Não é Deus que nego e rejeito, mas o mundo que confrarias odientas criaram para Ele e meu filho.

(*O cenário toma colorido dourado; as paredes do palco ficam cobertas de imagens de santos, dando a impressão de coisa morta, distante, inútil*)

[...] MARTA: Para que servem essas imagens cobertas de ouro... se vivem nus, como escravos!

[...] MARTA: (*Atira a imagem aos pés do definitório*) Arranquem o medo da alma! Esse Deus já está morto. Não sentem o cheiro da sua decomposição? Está aqui nesta igreja: vem dos alicerces, das imagens, das confrarias. Foram vocês que o mataram, com a faca do desamor. Só o suor de seus corpos poderá lavar o sangue nesta faca (Andrade, 1970, p. 67).

Marta denuncia os crimes cometidos pela instituição religiosa: a ganância, a exploração, a exclusão, o desamor. Questiona as imagens dos santos e a fé em um deus ‘morto’. Sua linguagem acusatória constrói silêncios, assim como os recursos cenográficos movimentam sentido pelas cores – o dourado remete à riqueza – e pelas imagens – sugere ‘coisa morta’, sem vida. Segundo Anatol Rosenfeld (1970, p. 608), é nesse “jogo cheio de malícia, paixão, ironia e cólera” que resulta o desmascaramento dos interesses, das vaidades das instituições, a “situação geral da colônia humilhada pela opressão” e o despertar de “novas ideias libertárias vindas da Europa”. Esse desmascaramento e os silêncios de resistência de Marta tornam-se mais evidentes, no momento em que o Pároco do Rosário (terceira confraria) aceita enterrar José, com a condição de que ela fale:

PÁROCO: A igreja e o Estado darão lugar a ele. Basta que diga por que seu filho morreu.

MARTA: (*Silêncio. Uma mágoa profunda contorce seu rosto*)

PÁROCO: É fácil provar que nossos artistas dão tanto vida às suas imagens e pinturas, quanto dão os atores a seus personagens. Se não fosse assim, não seriam santas.

MARTA: (*Para si mesma*) Perdidos homens! [...]

PÁROCO: (*Ansioso*) Então?

MARTA: Um homem pode reviver Cristo? (*Silêncio*) Não sou herética? (*Silêncio*) A arte de meu filho não é mais demoníaca? [...] Para o que está querendo usar meu filho, senhor pároco? Para obter um canonicato? E vocês? O favor real, mesmo às custas da delação?

[...] PROVIDOR: Delatar é dever do bom católico e fiel vassalo.

SÍNDICO: E quem não o faz torna-se cúmplice e réu.

MARTA: (*Recua horrorizada*) A morte de meu filho é crime de vocês também! Caminharei até que o dia amanheça. Até lá, tero de carregá-lo juntos comigo. Que ele se decomponha até aparecer os ossos. Que daquele corpo vigoroso fiquem apenas os cabelos. Que o odor do corpo dele torne insuportável a vida na cidade! É a maneira que tenho para enterrá-lo onde é preciso (Andrade, 1970, p. 57-58).

O silêncio de resistência de Marta está claro na marcação da didascália. E o seu discurso busca atacar o discurso do outro, não lhe deixando espaço. Sua linguagem busca

desmascarar os interesses do Pároco e a culpa das confrarias na perseguição e morte de artistas. As confrarias funcionam, de acordo com Sant’Anna (2012, p. 96), “como metáfora da divisão/separação dos homens em classes, raças, profissões, posições políticas, no mundo colonial”. Assim sendo, Marta arma as situações para deixar claro os abusos praticados por elas. Ela assume luta do filho morto e defende, no percurso de enfrentamento às confrarias, a arte teatral como símbolo de resistência e de memória viva de uma coletividade, de um povo, pois:

MARTA: Que sentido teria a arte de meu filho, se não levasse aos outros a compreensão da angústia que sentem? Se não mostrasse aos que lutam, em nome do que estão lutando? [...] Meu filho sabia que é difícil lutar pelos outros; que tudo que é injusto, é injusto para todos! Com a personagem que escolheu ser... atirou-se contra a ameaça do mundo e tentou se defender, defendendo vocês (Andrade, 1970, p.62).

A personagem recorre a profissão do filho para refletir sobre e afirmar a função social da arte, que deve empreender a tarefa árdua de denunciar as mazelas sociais, a opressão de governos autoritários. Marta defende, bem como José, o teatro como forma de protesto, de luta pela liberdade e união dos povos. Para Sant’Anna (2012, p. 92), “Marta é uma espécie de encarnação amadora da profissão do filho, o qual, apesar de morto, contracena com ela, na rede, ou ressuscitado pelo poder da linguagem verbal e cênica no palco”. Percebe-se, assim, que a retórica da personagem organiza estratégias discursivas que deixam evidente onde ela quer chegar:

MARTA: (*Carinhosa*) “Viu como consegui? Plantei você dentro deles! Juntaram-se todas as confrarias para trazerem você. Pelo medo eu sei. Tantas orações, tanto amor inútil jogado às estrelas, deixou o mundo delas vazio, povoado só pelo medo. Fiquei olhando de longe, filho. [...] Carregavam você... e eu me sentia como se carregasse todos... há milhares de anos! Sabe por que o deixei naquele adro? Por que usei seu corpo? De repente, compreendi que quanto mais plena de sentido, quanto mais ligada a uma existência humana for a vida, tão menos terrível é a morte.

[...] (*Marta ajoelha-se e beija a terra*) Aqui é o seu lugar. Daí veio, para aí tinha que voltar. Todos os homens, até mesmo Deus, voltam um dia à terra. [...] carregamos o que somos até o último fim. E é bom saber disso! Enquanto existir um homem na face da terra, você não estará só. Deus morreu... para que você exista! Mais um pouco... e uma só será a confraria de todos! (Andrade, 1970, p. 68).

Marta busca transmitir uma mensagem através do corpo insepulto. Ela faz uma “analogia com a mensagem do mártir conscientemente sacrificado pelo bem comum” (Azevedo, 2014, p. 138). A morte de José renova e ensina uma mensagem de liberdade e fraternidade entre os povos, que se unem para enterrá-lo. Ela também simboliza, na peça, o fim de um ciclo (ouro) e início de outro (agrário), de esperança, de união. De acordo com Sciadini (2004, p. 14), “é no silêncio que se contempla a vida e a morte, os dois momentos mais fortes do silêncio”. Dessa forma, o corpo insepulto do filho, assim como o enterro, assenta uma causa maior: unir todas as confrarias em uma causa em comum, coletiva.

Compreende-se que os silêncios e os discursos de Marta movimentam questões relativas à religião, à história e à sociedade. Marta introduzir uma necessidade de mudança, torna-se símbolo de resistência (Sant’anna, 2012), ao elaborar uma crítica à religião, à exploração do ouro, às derramas que ocorreram no Brasil, à repressão e à morte de artistas. Além disso, os silêncios de resistência de Marta e as formas de silenciamento dialogam com contexto de produção de *As Confrarias*, escrita em 1968 no período da Ditadura empresarial-militar brasileira e no ano do AI-5. Jorge Andrade posiciona-se diante do momento histórico e formaliza essas questões a partir da personagem José, que é ator e morre atuando, e de Marta, que ilumina o silenciamento imposto às artes pela censura e à função social da arte. Para Adriane A. Lazarotti (2016, p. 74), a personagem Marta representa o *alter ego* de Jorge Andrade, mas acaba por transcender a “sua função e o seu criador e se torna símbolo que representa milhões de vozes caladas na sociedade brasileira”, tocando as raias do alegórico, tornando-se assim, “o primeiro símbolo de liberdade explorado pelo dramaturgo”. Portanto, Marta joga com os interesses das

confrarias e vale-se da imagem dos corpos insepultos do filho e do marido para criticar os efeitos nefastos do ciclo do ouro e a hipocrisia de estruturas que aprisionam: Igreja e Estado.

A linguagem de Marta constrói múltiplos silêncios que movimentam sentidos e que conduzem a ação e as confrarias na realização de seus objetivos. A complexidade de *As Confrarias* movimenta sentidos para além do texto e a sua elaboração se mostra como um ato de resistência, pois remete ao século XVIII para facilitar o entendimento das questões do XX e, assim, fazer alusão à censura, às exclusões sociais, a textos com discursos libertários, às perseguições policiais, dentre outros fatores que acabaram por tornar a peça “irrepresentável”⁵ (Azevedo, 2014, p. 140). O dramaturgo diante de um contexto opressor elaborou o seu grito de liberdade, mesmo sabendo que este não ecoaria nos palcos, mas que seguiria ecoando no texto e nas consciências.

SILÊNCIOS DE RESISTÊNCIA EM *PEDREIRA DAS ALMAS*

Pedreira das Almas é a segunda peça do decálogo *Marta, a árvore e o relógio* e foi a terceira peça escrita entre 1950 e 1970, tendo três versões que datam de 1958, 1960 e 1970. *Pedreira* volta-se para o século XVIII, para a Revolução Liberal, “no preciso momento da transição econômica do ciclo da mineração para o ciclo do café” (Calzavara, 2013, p. 202). A partir de *Pedreira* pode-se notar o início de uma politização de Jorge Andrade, ao representar forças conservadoras (Urbana) e libertárias (Mariana, Martiniano e Gabriel) em disputa, sendo estas tensionadas pelas forças policiais de Vasconcelos. Segundo Azevedo (2014, p. 88), a ação da peça “se divide em dois grandes temas: a partida para o planalto e a luta contra as forças imperiais”.

⁵A peça *As Confrarias* não alcançou os palcos, devido à grandiosidade de personagens e recursos estéticos empregados.

Pedreira das Almas ilumina o conflito entre ideologias conservadoras e liberais, entre o peso da tradição – permanecer em uma cidade improdutiva – e a possibilidade de recomeço – em terras produtivas⁶. O discurso de Mariana – personagem central – marca esse contexto de disputa política e constrói uma crítica à perseguição de famílias liberais, como a de Gabriel, e às injustiças do governo que está “confiscando fazendas e prendendo famílias. Dobram, pelo terror, uma gente já empobrecida e sem defesa. As famílias de Pedreira também podem ser atingidas” (Andrade, 1970, p. 84). Percebe-se em sua fala que esse conflito constrói um cenário opressor, que acaba por determinar as formas de silenciamento.

O silêncio é imposto, portanto, pelas leis governamentais e pela força policial sobre o povoado da cidade de Pedreira. O delegado Vasconcelos objetiva prender Gabriel (líder da revolução e namorado de Mariana), e para tal fim apresenta em custódia o preso Martiniano (irmão de Mariana), de modo a retirar informações sobre o paradeiro do fugitivo. O representante da lei vale-se de sua posição para impor sentidos, tanto para fazer dizer quanto para silenciar, como perceptível no trecho: “VASCONCELOS: Martiniano revelou que... / MARTINIANO: Mentira, Mariana! (*Aflito*) Eu não disse... não disse, Mariana. Palavra... (*Os soldados fazem Martiniano calar [...]*)” (Andrade, 1970, p. 93).

É nítida a resistência de Martiniano que comunica, nos recortes do seu discurso, não ter revelado nenhuma informação sobre Gabriel. A didascália indica, também, o clima opressor e a proibição do dizer. Diante da dimensão política do silêncio, Orlandi (2007, p. 29) salienta que “o silêncio pode ser considerado tanto parte da retórica da dominação (a da opressão) como de sua contrapartida, a retórica do oprimido (a da resistência)”. Percebe-se, pois, que Martiniano resiste a um silenciamento imposto pela força física. Os soldados buscam silenciá-lo dominá-lo, enquanto Vasconcelos tenta descobrir o paradeiro

⁶ Essa possibilidade de recomeço depende de Gabriel, único que conhece o caminho para a nova terra. Porém, a personagem foge do contexto de revolução e, diante da chegada do delegado, se esconde com a ajuda dos moradores da cidade.

de Gabriel, exigindo a informação de Urbana (mãe de Martiniano e Mariana), que diz ter o escondido.

O segredo, envolto no lugar onde Gabriel está escondido, torna-se um grande produtor de silêncios. Ele exige silêncio dos que sabem e permanece no ou em seu silêncio. Além disso, o segredo revela-se como “uma forma de poder sobre o outro que está excluído dele” (Le Breton, 1999, p. 115). Essa relação fica evidente em *Pedreira*, pois Vasconcelos desconhece a informação guardada. E embora tente forçosamente conhece-la, ela é mantida em segredo, sustentada como uma forma de poder e resistência contra as forças coercitivas externas. A cena destacada a seguir mostra a tensão entre o silêncio imposto e o silêncio de resistência:

VASCONCELOS: Escolha, minha senhora! Seu filho é meu prisioneiro.

MARTINIANO: Por mim, não. Por mim, não, mamãe! Lembre-se do que ele [Gabriel] passou. Eu... (*Debate-se*) não quero!

MARIANA: E é o senhor quem se diz representante da lei e da justiça! Que vem aqui impor a escolha de uma vida!

VASCONCELOS: Não ameaço a vida de ninguém. Estou esperando, dona Urbana. A paciência tem limites.

[...] VASCONCELOS: Esta resistência pode custar caro a seu filho.

URBANA: (*Aflita*) Quero saber o que será feito a Gabriel.

VASCONCELOS: Será processado e terá que cumprir pena que...

MARTINIANO: Mentira, mamãe! Querem matá-lo (*Seguram Martiniano que se debate*) Não acredite...

VASCONCELOS: Façam-no calar!

MARTINIANO: São assassinos... (*Procuram dominar Martiniano*) [...] deixariam Gabriel... fugir... para matá-lo. (*Dominam Martiniano*) Não quero... não quero, mamãe... viver assim...

[...] (*Martiniano escapa e corre, gritando com toda força*)

MARTINIANO: Gabriel! Fuja! [...] (*Ouve-se um tiro: Martiniano tomba. Mariana e Gonçalo correm em direção de Martiniano. O povo espalha-se no largo, aterrorizado*) (Andrade, 1970, p. 94-95).

Nota-se no trecho repleto de construções de silêncio que Mariana e Martiniano questionam e resistem às leis e à justiça representada pelo delegado, uma vez que elas aprisionam e matam, impondo, assim, silêncio a Martiniano e ao povo de Pedreira. Esse silenciamento é fruto da violência marcada nas didascálias e nas ações de ‘dominar’, ‘segurar’ e ‘atirar’. A violência é, conseqüentemente, um grande causador de silenciamentos. O tiro disparado contra Martiniano acaba por silenciá-lo de forma derradeira. Sendo, portanto, silenciado duplamente. David Le Breton (1999, p. 20) compreende que as formas de silenciamento, de apagamento do discurso variam conforme a situação comunicativa e o contexto histórico e político, desse modo afirma que:

O silêncio transforma-se numa forma de oposição quando nos calamos deliberadamente para traduzir uma recusa, uma resistência pessoal a alguém ou a uma situação. Mas a possibilidade de nos calarmos desaparece sempre que uma sociedade é subjugada e reduzida ao silêncio: o vigiar das populações, as prisões, o exílio, a quarentena, são meios de condenar a palavra à insignificância, à solidão.

A opressão ataca a palavra e Martiniano é reduzido ao silêncio. O silenciamento imposto pela morte é, conforme Tofalini (2020, p. 238), “irrefutável, concludente, irrevogável, peremptório e o sujeito se sente completamente indefeso e aterrorizado diante dele”. Diante do fato consumado, Urbana emudece, não encontra palavras para expressar sua dor. Ela “*Subitamente, [...] começa a soluçar; seus soluços parecem mais gemidos. Urbana sentada no chão, é quase indefesa. Mariana com o rosto contraído, olha um instante para Vasconcelos e vai ficar, de pé, junto de Urbana, como se quisesse protegê-la*” (Andrade, 1970, p. 95, grifos do autor). A didascália expõe as formas de silêncio marcada nos corpos, nos gestos, na movimentação das personagens.

David Le Breton (1999, p. 102) aponta que “o desgosto, a revolta, o luto tornam a linguagem balbuciante e transformam o silêncio num recurso possível face ao intolerável”. A dor da perda é incompatível com as palavras, expondo assim o limite das

palavras, visto que a linguagem, diante do horror, torna-se “caduca”, ela “já não domina uma realidade afogada em sofrimento” e das palavras fica “apenas o som, um revestimento vazio que persegue o silêncio” (Le Breton, 1999, p. 105). O luto provoca o mutismo de Urbana, que se torna também resistência, pois seu silêncio é a garantia de vida do povo de Pedreira.

E diante do silenciamento da mãe e do irmão, Mariana e as mulheres da cidade assumem uma posição de enfrentamento. Mariana não se cala diante da violência, das leis opressoras. Ela repudia as ordens do delegado – no trecho a seguir – e o tema do cadáver exposto surge novamente como símbolo de resistência.

MARIANA: Leis! Leis! Não aceito, nem o povo de Pedreira das Almas aceitará suas leis. [...] Todas as leis que o senhor representa, não nos poderão arrancar nenhuma palavra, nem um gesto de acatamento às suas ordens. Abra as 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! (Andrade, 1970, p. 97).

A personagem recorre ao silêncio como forma de recusa, de enfrentamento as leis impiedosas de Vasconcelos. O silêncio é, assim, “uma arma, uma posição de força, um ato de eloquência, que fala por si mesmo” (Le Breton, 1999, p. 87). Desse silêncio de resistência depende todo o povoado de Pedreira, pois o seu futuro depende de que Gabriel não seja preso. E enquanto Mariana vela o corpo insepulto no interior da igreja, as mulheres se mostram como figuras de resistência. Elas formam um coro que interrompe o fio dialógico e tensiona a cena, de modo a narrar, acusar e denunciar os acontecimentos passados no salto de três dias entre os atos. O coro é formado por Clara, Elisaura, Genoveva, Graciana e demais mulheres, as quais vestidas de luto, começam a surgir “*como se brotassem da terra*”, “*rígidas como estátuas*” e guiadas por um olhar fixo

(Andrade, 1970, p. 100-101, grifo do autor). Destaca-se, a seguir, a construção primorosa do coro das mulheres, no segundo ato de Pedreira, o qual busca guardar o segredo de Urbana, comentar criticamente as leis que aprisionam e enfrentar a força opressora:

GENOVEVA: (*No mesmo tom das outras*) Faça Martiniano viver!

VASCONCELOS: (*Atônito*) Como?!

GENOVEVA: Com maridos, noivos, filhos e pais acorrentados nas senzalas, temos a sorte de Urbana. Todas as mulheres de Pedreira choram por Urbana, silenciada para sempre! Choramos, senhor! Porque chorar se tornou nossa condição desde que sua vontade governa Pedreira das Almas! Porque somos nós que sofremos a revolução, suas leis, a pobreza desta terra! São essas maldições que desesperam os homens do vale, e os homens saem de nosso ventre, senhor!

(*Graciana, acompanhada por duas mulheres, surge à esquerda, na saída que leva à cidade. Estacam, como as outras, ficando rígidas. Vasconcelos e os soldados parecem cercados.*)
(Andrade, 1970, p. 102).

A movimentação das mulheres se dá de forma coreografada, de modo a causar apreensão e medo nos soldados e no próprio Vasconcelos. O silêncio de resistência de seus corpos comunica sentidos e intensifica o clima de mistério e temor na peça, à medida que se espalham “*para todos os cantos do largo*” da igreja e cercam Vasconcelos (Andrade, 1970, p. 105, grifo do autor). Além disso, o verso “Faça Martiniano viver” funciona como repente para todas as investidas do delegado (Andrade, 1970, p. 101-102). A movimentação e as falas do coro vão em um crescente até que Vasconcelos se vê sem saída e grita para que Mariana saia da igreja. Quando ela adentra a cena, o seu silêncio é um misto de horror e de resistência. Ela recusa-se em responder os questionamentos do delegado e recebe voz de prisão, ao passo que o coro reage. No longo trecho a seguir pode-se perceber o silêncio de resistência de Mariana marcado na fala do delegado, os silêncios da movimentação das mulheres destacados nas didascálias e os silêncios de terror e medo construídos na cena:

VASCONCELOS: [...] Quem é esse Gabriel?! Que foi que ele fez, para que as senhoras chegassem a essa obstinação insensata? Martiniano morreu, os homens estão presos, e a senhora ainda o defende? (*Silêncio*) Não vê que seu silêncio não tem sentido? Que Gabriel irá procurá-la e será preso? (*Silêncio*) Levem Mariana! Vamos partir de Pedreira.

(Quando os soldados se movimentam, Clara corre para a saída das rochas e para, subitamente, hirta. Leva as mãos para a frente, virando o rosto como se estivesse apavorada. A este sinal, Graciana, Elisaura e Genoveva correm também, fazendo idêntico movimento de braços e de cabeça.)

CLARA: Martiniano!

(Os soldados largam Mariana e recuam)

VASCONCELOS: Saiam! Vamos partir de Pedreira!

CLARA: *(Afasta-se, olhando fixamente a saída das rochas)* Alma de Martiniano desterrada!

VASCONCELOS: Estúpidos supersticiosos!

GRACIANA: *(Na saída da cidade)* Alma de Martiniano degredada!

ELISAURA: *(Direita alta)* Alma de Martiniano profanada!

GENOVEVA: *(Esquerda alta)* Alma de Martiniano aviltada!

(As mulheres espalham-se para todos os cantos do largo. Algumas rodeiam Mariana, também procurando esconder os rostos. Mariana, imóvel, fica cercada pelas mulheres.)

[...] 5º SOLDADO: Sem túmulo as almas não sobem.

[...] 2º SOLDADO: Ficam vagando!

[...] 5º SOLDADO: Se não enterrar... Deus castiga! [...] *(Andrade, 1970, p. 104-105)*⁷.

Percebe-se a vastidão de silêncios nessa cena, que movimenta um mar de sentidos. A resistência das mulheres está nos silêncios, nos corpos, nos gestos. Desse modo, o silêncio surge também como um “instrumento de poder, de terror, uma forma de controlar uma situação com mão de ferro” (Le Breton, 1999, p. 88). As personagens lutam pela libertação do povoado e pela urgência de enterrar os seus mortos e conseguem plantar a semente da mudança dos soldados, que depois passam a acusar Vasconcelos: “Lutamos e matamos por suas leis!” (Sargento); “Defendemos um Governo criminoso!” (2º Soldado) (Andrade, 1970, p. 109).

⁷ Para a movimentação completa das mulheres. Cf. Pedreira das Almas, p. 100 a 107 (Andrade, 1970).

As movimentações cênicas do coro das mulheres inserem-se, portanto, “nos extremos: do silêncio e da imobilidade aterrorizante à agitação que leva a uma verdadeira alucinação” (Silva, 2020, p. 106). Depois do suporte do coro das mulheres, Mariana reassume a luta contra as leis que oprimem. A título de exemplo, destaca-se, a seguir, a cena em que a personagem convida Vasconcelos a entrar na igreja e ver o resultado de suas ordens:

MARIANA: Entra na igreja, diante de seus soldados, e prove que suas leis não são ímpias. Onde está sua justiça para ajudá-lo a transportar 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. VASCONCELOS: Procurem Gabriel!

MARIANA: (*Cerca a porta*) Não! Eles não! Eles apenas cumpriram suas ordens. [...] Somente o senhor entrará na igreja. [...] MARIANA: Se o senhor não suporta, por que suportarão eles? O senhor nos prometeu um túmulo, se revelássemos onde está o 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! [...] 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! [...] (Andrade, 1970, p. 108-109).

Percebe a recusa de Mariana em aceitar as leis que oprimem, que prendem os moradores às rochas. Mariana, assim como Marta de *As Confrarias*, é uma figura de resistência. Ela expõe a barbárie e busca fazer justiça pela morte. A partir de então Vasconcelos e Mariana estão ligados aos mortos, ele pelo crime e ela por não conseguir evitá-lo. O silêncio instaurado pela esfera da morte e pela exposição dos corpos expõe:

por um lado, o desmascaramento da opressão política e da injustiça social e, por outro, cria um clima de horror tão forte que é capaz de influenciar os soldados e o próprio delegado Vasconcelos a ponto de desistirem da busca por Gabriel e se retirarem da cidade. Os corpos tornam-se, portanto, armas, muito bem manipuladas, aliás, por Mariana, que, ajudada pelas mulheres e secundada pelos encomendadores das almas, tão oportunamente surgidos, livra a comunidade da força policial (Azevedo, 2014, p. 91).

Compreende-se, pois, o embate ideológico desenvolvido em *Pedreira das Almas* instaura o silenciamento de uma das partes, inicialmente a do povo (Martiniano, Urbana, Mariana) e posteriormente a de Vasconcelos, que não suporta ver os horrores (da morte) provocados por sua justiça, libertando, assim, o povo de Pedreira. As manifestações de silêncio são múltiplas e pode-se afirmar que os silêncios ocupam lugar central na peça, estando estes nas recusas, nos corpos, nos gestos, no segredo, na violência, na esfera da morte e no calar-se diante da degradação dos corpos.

Em síntese, Marta (*As Confrarias*) e Mariana (*Pedreira das Almas*) tem no silêncio uma arma de luta e de resistência contra um mundo repleto de injustiças, de interdições, de leis que aprisionam. Jorge Andrade constrói nas figuras femininas a força do seu teatro. Os silêncios das personagens significam e movimentam uma ampla significação não cabe em palavras, ou seja, remete ao indizível, ao incomunicável, sendo muitas vezes notado apenas por vias indiretas. Portanto, “se há um silêncio que apaga, há um silêncio que explode os limites do significar” (Orlandi, 2007, p. 85). Os silêncios de resistência percorrem as situações discursivas do início ao fim.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os silenciamentos podem ser construídos pelo autor nas peças tanto de modo inconsciente como conscientemente. Eles são encontrados em muitos momentos nas duas peças. Como se pôde perceber no desenvolvimento desta reflexão, o silêncio de Marta

(*As Confrarias*) procura penalizar e responsabilizar as confrarias pela morte do filho, o de Urbana, e pode-se acrescentar o de Marina (*Pedreira das Almas*), em favor da vida e da libertação do povo de Pedreira. Em *Pedreira das Almas* a resistência é demonstrada pelas mulheres que enfrentam a força policial e garantem a liberdade de Gabriel e dos moradores de Pedreira.

As personagens Marta (*As Confrarias*) e Mariana (*Pedreira das Almas*) mantêm o cadáver exposto do filho e do irmão para expor leis que oprimem e os crimes da Igreja e do Estado. Elas, assim como Urbana e o coro de mulheres em *Pedreira das Almas*, tornam-se uma força pulsante de resistência no teatro andradino. Na cena, a função utilitária da morte e os inúmeros silêncios impregnados nos corpos insepultos ecoam também como forma de resistência. A morte é produtora de silêncios. Ela não só silencia todas as personagens como ela é silenciamento por excelência. Ela ronda as peças, permeia os discursos e os seus efeitos estão presentes no palco. Segundo Rosenfeld (1970, p. 607), ambas as peças se destacam pela “dedicação aos mortos e à morte”. E a recusa em enterrar seus mortos expõe a degradação dos corpos e, por causa disso, as personagens conseguem se libertar das forças opressoras e implementar mudanças.

As personagens são silenciadas de modo imposto e, também, silenciam-se como forma de defesa, de resistência. Os silenciamentos permeiam a sua existência. Seus discursos movimentam silêncios e palavras, discursos verbais e discursos não verbais, construindo sentidos nas entrelinhas, no entremeio das palavras, nas lacunas, nas fissuras, nas frestas do discurso. O silêncio é, portanto, indiscutivelmente, “uma forma de discurso (em muitos exemplos, de protesto ou acusação) e um elemento em um diálogo” (Sontag, 1987, p. 18). E o silêncio jamais se faz ausente no teatro, muito pelo contrário, configura-se como presença, marcando presença nos corpos, nos diálogos, nas cenas, no cenário, nos recursos estéticos e tecnológicos, entre tantos outros.

O recurso ao silêncio tornou-se, segundo Quilici (2005, p. 69), no artigo *Teatros do silêncio*, “um tema artístico recorrente, não só para denunciar situações político-sociais e expressar dilemas existenciais, como também para propor uma terapêutica da linguagem

e da percepção humana”. Jorge Andrade trabalha minuciosamente a linguagem (palavras/silêncios), a psicologia de suas personagens, o enunciado cênico e, assim, constrói silêncios ao atribuir uma carga de significação ao corpo (gesto, expressão, movimento) e à identidade da personagem. Torna-se notável a construção de personagens femininas fortes, com personalidades questionadoras, críticas e de enfrentamento. Marta e Mariana representam, assim, a força das mulheres andradinas, que carregam memórias, histórias. Elas fincam e arrancam raízes.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Jorge. *Marta, a Árvore e o Relógio*. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- AZEVEDO, Elizabeth R. *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.
- LAZAROTTI, Adriane Abrantes. *Os símbolos na obra Marta, a árvore e o relógio, de Jorge Andrade*. 2016. 155 f. Dissertação (Mestrado em Letras) Pontifícia Universidade Católica de Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul.
- LE BRETON, David. *Do silêncio*. Trad. Luís M. Couceiro Feio. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.
- OLIVEIRA, Sírley Cristina. As Confrarias: a presença de Jorge Andrade nos debates políticos e estéticos da década de 1960. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. v.2, Ano II, n.4, p.1-19. Outubro/Novembro/Dezembro, 2005. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/876>. Acesso em: 20 julho 2023.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2 reimpr. da 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- QUILICI, Cassiano Sydow. Teatros do silêncio. *Sala Preta*, v. 5, p. 69-77, 2005. Disponível em: Acesso em: 18 março 2021.

ROSENFELD, Anatol. Visão do ciclo. *In: ANDRADE, Jorge. Marta, a Árvore e o Relógio*. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 599-617.

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

SILVA, Renato Cândido da. O mito das Erínias na tragédia de Pedreira das Almas, de Jorge Andrade. *Macabéa - Revista Eletrônica do Netlli, Crato (CE)*, v. 9, n. 2, p. 96-117, abr./jun. 2020.

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. *In: SONTAG, Susan. A vontade radical: estilos*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 11-40.

SOUZA, Christiane Pereira de. A morte interdita: o discurso da morte na história e no documentário. *Doc On-line*, n. 07, p. 17-28, 2009. Disponível em: https://doc.ubi.pt/07/dossier_christiane_souza.pdf. Acesso em: 22 julho 2023.

TELES, Gilberto Mendonça. *A retórica do silêncio: teoria e prática do texto literário*. São Paulo: Cultrix; Brasília: INL, 1979.

TOFALINI, Luzia A. Berloff. *Silêncios e literatura: construções de sentido em Jerusalém*. Maringá: Eduem, 2020.

Data de recebimento: 27/07/2024

Data de aprovação: 27/09/2024