



## **AS CONFRARIAS: A PRESENÇA DE JORGE ANDRADE NOS DEBATES POLÍTICOS E ESTÉTICOS DA DÉCADA DE 1960**

Sírley Cristina Oliveira\*

Instituto Luterano de Ensino Superior (ILES/ULBRA – Itumbiara)

[sirley@centershop.com.br](mailto:sirley@centershop.com.br)

**RESUMO:** O propósito deste artigo é refletir sobre o texto teatral *As Confrarias*, do dramaturgo Jorge Andrade, produzido em 1969. O referido texto encontra-se inédito nos palcos, mas traz uma contribuição significativa ao debate político da década de 1960, colocando seu autor frente à produção da arte de resistência ao Regime Militar.

**ABSTRACT:** The aim of this paper is to reflect about the dramaticist Jorge Andrade's text "As Confrarias", produced in 1969. The referred text stands inedit at stage, but brings a significant contribution to the politic debate at the 1960 decade, putting its author forwards on the production of the resistance art to the Military Regime.

**PALAVRAS-CHAVE:** Jorge Andrade – Arte de Resistência – Regime Militar

**KEYWORDS:** Jorge Andrade – Resistance Art – Military Regime

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

ANDRADE, J. **Folha de S. Paulo**, 13/07/1977.

A obra de Jorge Andrade, por sua extensão e capacidade em resgatar diferentes momentos de nossa história numa perspectiva crítica, fez desse dramaturgo um dos grandes nomes do teatro brasileiro, servindo, nas últimas décadas, como objeto de estudo para pesquisadores de diversas áreas e críticos teatrais.<sup>1</sup>

---

\* Docente do Instituto Luterano de Ensino Superior (ILES/ULBRA – Campus de Itumbiara-GO). Mestra em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia. Membro do Núcleo de História Social da Arte e da Cultura (NEHAC) - Instituto de História/UFU).

<sup>1</sup> Entre os trabalhos que tomaram a dramaturgia de Jorge Andrade como objeto de reflexão cabe destacar: ALBISSÚ, Nelson. **Em busca dos Velhos de Jorge Andrade**. Dissertação (Mestrado em Artes)

Sua produção artística, envolvendo peças teatrais, novelas e crônicas jornalísticas, foi construída fincada em três décadas de profundas transformações no cenário político, econômico, social e cultural do Brasil – anos de 1950, 1960, 1970 e início de 1980. Jorge Andrade foi um dos dramaturgos brasileiros que mais levou para os palcos personagens e temas da nossa história. Entre as temáticas teatralizadas pelo autor, destacam-se: a mineração, a decadência da aristocracia cafeeira, a industrialização de São Paulo e os novos grupos sociais, como os imigrantes italianos.<sup>2</sup>

Nos palcos do teatro brasileiro, Jorge Andrade tornou-se um dramaturgo consagrado, tendo seu trabalho reconhecido pelo público e agraciado pela crítica. Em 1955, o Teatro Maria Della Costa mobiliza o cenário teatral paulista para apresentar *A Moratória*. O espetáculo, dirigido por Gianni Ratto, contagiou o público e agradou a crítica, sendo apontado como um novo “marco” na história do teatro brasileiro, “o

---

Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

ARANTES, Luís Humberto Martins. **Teatro da Memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade**. São Paulo: AnnaBlume/Fapesp, 2001.

\_\_\_\_\_. A Memória como Palco: Lembranças e Esquecimentos no Processo Criativo do Dramaturgo Jorge Andrade. In: PATRIOTA Rosângela; RAMOS, Alcides Freire. (Orgs.). **História e Cultura: Espaços Plurais**. Uberlândia: Aspectus, 2002, p. 70-84.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Jorge Andrade: Dramaturgo de São Paulo. In: **Metrópole e Cultura**. Bauru (SP): EDUSC, 2001.

FERNANDES, T. F.T.D. **Jorge Andrade Repórter Asmodeu**. (Leitura do Discurso Jornalístico do Autor na Revista Realidade). São Paulo, Tese (Doutorado), ECA/USP, 1988.

GEORGOPOULOS, C. L. **Lua quebrada** (A Moratória no Ciclo Paulista de Jorge Andrade). Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: UFF, 1983.

GUIDARINI, M. **A diferença nos textos dramaturgicos de Jorge Andrade**. Dissertação (Mestrado). São Paulo: FFLCH/USP, 1979.

PATRIOTA, Rosângela. As Confrarias de Jorge Andrade: uma interpretação da sociedade mineira do século XVIII. In: **Anais do X encontro regional de História, ANPUH – MG**, Minas trezentos anos: um balanço historiográfico, n. 26, Mariana: UFOP, 22 a 26 jul.1996.

SANT'ANNA, Catarina. **Metalinguagem e Teatro**. Cuiabá: EdUFMT, 1997.

SOUZA NETO, Juvenal. **Jorge Andrade: Um autor em busca de si mesmo**. Dissertação (Mestrado), ECA/USP, 1987.

<sup>2</sup> A produção teatral de Jorge Andrade está reunida na obra *Marta, a Árvore e o Relógio*, um clássico para aqueles que se interessam pela dramaturgia do autor. A obra retrata o projeto de dramaturgia nacional no qual Jorge Andrade estava inserido e o panorama geral da história política, social e econômica do Brasil. A primeira edição de *Marta, a Árvore e o Relógio* foi em 1970. Nessa época Jorge Andrade concedeu uma entrevista ao *Jornal Estado de São Paulo* onde explicou que a obra “*não é um volume com dez peças escolhidas ou teatro até agora, mas um livro que conta uma história, não em dez capítulos, mas através de dez peças teatrais. Portanto é a conclusão do ciclo, do painel paulista que eu me havia proposto a fazer; mais do que isso, é o resultado de dezenove anos de um trabalho que procurava alcançar um objetivo fundamental: compreender uma realidade e atuar nela*”. VER: SOUZA NETO, Juvenal. **Jorge Andrade: Um autor em busca de si mesmo**. Dissertação (Mestrado), ECA/USP, 1987, p. 77. A ordem de enunciação das peças que compõem a obra *Marta, a Árvore e o Relógio* é a seguinte: *As Confrarias* (1969); *Pedreira das Almas* (1957); *A Moratória* (1954); *O Telescópio* (1951); *Vereda da Salvação* (1957-1963); *Senhora da Boca do Lixo* (1963); *A Escada* (1960); *Os Ossos do Barão* (1962); *Rastro Atrás* (1966); *O Sumidouro* (1969).

primeiro acréscimo significativo ao nosso palco, depois do lançamento de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, na temporada carioca de 1943”.<sup>3</sup>

Outros textos de grande sucesso foram encenados nos palcos do Teatro Brasileiro de Comédia, *A Escada* (1960) arregimentou um público expressivo, permanecendo “em cartaz por quatro meses e meio e oferece cento e sessenta espetáculos para quase trinta e seis mil espectadores. Com a média de duzentos e cinquenta por récita, é um dos cinco maiores êxitos da carreira do TBC”.<sup>4</sup> Em 1963, entra em cena *Os Ossos do Barão*, que permanecendo em cartaz durante um ano e meio, foi “vista por mais de cento e cinquenta mil pessoas. O maior triunfo de bilheteria de toda a história da sala”.<sup>5</sup>

Entretanto, uma das mais acabadas criações de Jorge Andrade, não conhece o público. *As Confrarias*, uma bela e rica produção de 1969, permanece inédita nos palcos. O alto custo da montagem, a variedade de recursos cênicos e um número grande de personagens são fatores que dificultam sua encenação. De acordo com Helena de Almeida Prado – esposa do dramaturgo – a complexidade da construção de *As Confrarias* ocorreu propositadamente, quase num regozijo de liberdade, num momento em que o teatrólogo julgava sua montagem inviável pelos critérios da censura e pelas condições de penúria material por que passava o teatro naquele momento. Dessa opção, nasceu a peça tão ou mais complexa que *Rastro Atrás*. *As Confrarias* tem no mínimo 43 personagens se considerarmos todos os indicados pelo dramaturgo.<sup>6</sup>

Diante disso, o debate em torno desta obra torna-se essencialmente restrito. O fato de não ter sido gestada, levada aos palcos, fez com que suas provocações estéticas e suas abordagens políticas, em sintonia com a realidade da década de 1960, não fossem vistas e discutidas publicamente. Assim, *As Confrarias* não mobiliza o público, não desperta a efervescência de opiniões, elogios e restrições da crítica teatral. Mas isso, em hipótese nenhuma, sugere limitações à interpretação do texto. Neste artigo sua forma estética, sua abordagem histórica e política serão prazerosamente vislumbradas.

---

<sup>3</sup> MAGALDI, Sábato. Um Painel Histórico: o Teatro de Jorge Andrade. In: ANDRADE, Jorge. **Marta, a Árvore e o Relógio**. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 673.

<sup>4</sup> GUZIK, Alberto. **TBC: Crônica de Um Sonho**. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 205.

<sup>5</sup> Idem, p. 213. Outros textos importantes do dramaturgo estiveram em cartaz no Teatro Brasileiro de Comédia, como: *Pedreira das Almas*; *Vereda da Salvação*.

<sup>6</sup> SANT’ANNA, Catarina. **Metalinguagem e Teatro**. Cuiabá: EdUFMT, 1997, p. 79.

Contudo, refletir sobre a produção artística de Jorge Andrade em plena década de 1960, requer redimensionar aspectos importantes da história do teatro brasileiro, revendo interpretações já consagradas, especialmente no que diz respeito às noções de teatro “engajado” e “não engajado”.

A historiadora Rosângela Patriota, ao discutir essas noções, ressalta que no século XIX os textos teatrais que procuraram levar ao público problemas sociais e políticos encontraram na estética naturalista uma das bases para a realização de seus projetos. Já no século XX, no universo das práticas teatrais, surge uma perspectiva de engajamento da arte no processo histórico, por meio de uma explicitação de seu conteúdo político. Nessas circunstâncias, durante o processo revolucionário de 1917 na Rússia e no período pós-Primeira Guerra Mundial, na Alemanha, consagraram-se representações teatrais voltadas para “agit-props”, “jornais vivos”, “autoativismo”, que construíram uma “intervenção direta” nas questões sociais, promovendo propostas de conscientização e transformação da realidade, a partir das experiências engajadas de Erwin Piscator, V. Meyerhold e Bertolt Brecht.<sup>7</sup>

Diante disso, ao longo dos tempos foram definindo-se as manifestações artísticas que se engajaram e se comprometeram com projetos de transformação social, construindo a noção de que “teatro político” é apenas aquele comprometido com a concepção histórica e as diretrizes partidárias da militância de esquerda. Nessas instâncias, gradativamente, foram consagrando-se as divisões esquemáticas de ‘teatro político’ e ‘não-político’, “desconsiderando que, no âmbito das mais diferentes manifestações, inclusive as estéticas, a questão do político permeia toda a produção”.<sup>8</sup>

No bojo dessas discussões, que diferenciam as manifestações artísticas a partir de divisões esquemáticas e didáticas, hierarquizando de um lado os trabalhos vinculados ao “teatro político” e de outro as produções comprometidas com o “teatro não-político”, é permitido afirmar que

esta divisão, comumente, surge quando se está diante de uma produção que, explicitamente, assume uma perspectiva de abordagem temática e ideológica, bem como para enfatizar que os trabalhos engajados são os superados pelo tempo, ao passo que os que não se engajam podem almejar a perenidade. No entanto, a defesa deste posicionamento elidiu um aspecto significativo da discussão: o fato de

<sup>7</sup> PATRIOTA, Rosângela. **Fragmentos de Utopias** (Oduvaldo Vianna Filho – um dramaturgo no coração de seu tempo). Tese (Doutorado em História Social), FFLCH - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995, p. 04-05.

<sup>8</sup> Idem, p. 05.

que não assumir, explicitamente, posicionamentos e perspectivas de análise não significa, em absoluto, ausência dos mesmos. Ao contrário, o que ocorre é a não revelação dos princípios que nortearam a elaboração da obra.<sup>9</sup>

Há que considerar que Jorge Andrade, que sempre proclamou o seu não engajamento como um homem militante, apresenta uma obra *essencialmente política*. O conhecimento que a sua dramaturgia revela da realidade brasileira, denunciando os erros e as injustiças sociais de seu tempo, queira ou não, é uma forma de estar engajado.

Ao contrário do que muitos advogam, a neutralidade artística não existe. Em se tratando da arte teatral, a própria convocação de um público para assistir a um espetáculo é um ato social. A escolha de temas, as criações de personagens e de situações dramáticas que constituem a peça nada mais são que uma tomada de posição política. Sendo assim, é possível afirmar “que todas as manifestações artísticas ou não são políticas, elas podem ser diferenciadas pelos níveis de engajamento, mas não por meio de divisões esquemáticas como ‘político’ e ‘não político’”.<sup>10</sup>

Assim, as reflexões que se atém a hierarquizações didáticas e classificações esquemáticas perdem por completo a complexidade de análise da obra, desprezam o elemento que lhe que é mais precioso, a sua *historicidade*. Partindo desse princípio, *As Confrarias* deve ser entendida como uma construção social que traz no seu âmagos os valores e os ideais de quem as produziu. Portanto, deve ser analisada dentro de um contexto histórico, inserida na luta política do seu tempo.

Em tais circunstâncias, nota-se que o texto *As Confrarias* constrói representações a respeito da realidade brasileira numa perspectiva de engajamento político. A peça foi produzida na década de 1960, cuja conjuntura histórica intensificou o debate em torno da arte e da política, fazendo com que o campo estético assumisse a proposta de uma arte engajada. Nesse contexto, levando em conta a esquerdização pela qual passava a arte brasileira – em especial o teatro –, o dramaturgo Jorge Andrade foi bastante atuante, inserindo-se no debate por meio da criação de peças em sintonia com realidade social e as dificuldades políticas por que passava a sociedade brasileira.

---

<sup>9</sup> PATRIOTA, Rosângela. **Fragmentos de Utopias** (Oduvaldo Vianna Filho – um dramaturgo no coração de seu tempo). Tese (Doutorado em História Social), FFLCH – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995, p. 05.

<sup>10</sup> PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha: Um Dramaturgo no Coração de Seu Tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 20.

*As Confrarias* é um texto que, fundamentalmente, buscou apresentar ao leitor/espectador os aspectos políticos, econômicos, sociais e culturais da sociedade mineira em fins do século XVIII. A trama, que tem como palco a cidade de Vila Rica, gira em torno de uma questão bastante incandescente à época: a morte sem sepultura.

No período colonial, em Vila Rica, não existiam cemitérios públicos, esses se localizavam no solo sagrado das Igrejas. Porém, as irmandades e confrarias não tinham apenas a função de cemitério. Na verdade, elas funcionavam como clubes que serviam aos vários segmentos da população. Cada grupo social se associava à irmandade que lhe convinha, ou melhor, que representasse seus interesses econômicos, sociais e étnicos. Organizadas por rígidos estatutos e compromissos, as instituições religiosas eram extremamente fechadas, não aceitando a associação de indivíduos que não se enquadrassem em seus valores.

Em *As Confrarias*, Jorge Andrade possibilitou ao espectador/leitor conhecer quatro das inúmeras irmandades existentes em Vila Rica: Irmandade do Carmo (confraria dos brancos); Irmandade do Rosário (negros puros); Irmandade de São José (confraria dos pardos, que abrigava artistas, pintores, escultores, talhadores, etc.); Confraria da Ordem Terceira das Mercês (mistura de negros, brancos, mulatos).<sup>11</sup>

É diante da organização dessas instituições religiosas que Jorge Andrade retrata a peregrinação exaustiva de uma mãe que tenta sepultar o filho. A trama é desencadeada pela personagem Marta, que busca combater a injustiça e o preconceito da sociedade em que vivia. A explicitação dessa luta ocorre por meio do seguinte acontecimento: José filho de Marta está morto e seu sepultamento é impossível por ele não pertencer a nenhuma confraria.

A peça tem a sua estrutura dramática desenvolvida em apenas um ato, porém a participação das personagens organiza-se em dois planos de ação: passado/presente. O tempo presente permite ao leitor/espectador conhecer facetas da organização política e social da sociedade mineira, especialmente o poder rígido e autoritário das confrarias

---

<sup>11</sup> Sobre as irmandades religiosas que constituem o cenário mineiro no século XVIII, consultar:  
BOSCHI, Caio César. **Os Leigos e o Poder:** (Irmandade, leigos e política colonizadora em Minas Gerais). São Paulo: Ática, 1986.  
MOURÃO, Paulo Krüge. **As Igrejas Setecentistas de Minas.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.  
PRIORE, Mary Del. **Religião e Religiosidade no Brasil Colonial.** São Paulo: Ática, 1997.  
TEIXEIRA, Fritz. **Associações Religiosas no Ciclo do Ouro.** Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1963.



religiosas. Assim, os acontecimentos dramáticos do tempo presente desenrolam-se nas visitas de Marta às confrarias religiosas.

No desenvolvimento da trama, Marta é a responsável por criar um intenso jogo dramático em torno do corpo insepulto de José e da recusa das confrarias em enterrá-lo. A ansiedade de Marta, à procura do sepultamento para o filho, não consiste somente no desejo de enterrá-lo. Mais importante que esse fato era “a luta pela liberdade posto que tardia”. A favor dessa luta pela qual José morreu, ela questionou o poder das confrarias religiosas e as leis opressoras da colônia:

MARTA: (Grita) Por quem meu filho morreu? Por vocês? Malditos hipócritas! [...] Não é Deus que nego e rejeito, mas o mundo que as 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! [...] (Atira a imagem aos pés do defintório) 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. [...] O corpo ficará no adro, esperando a resposta provincial [...] ou até que o enterrem. Só sei lutar pelos vivos. Os mortos pertencem a vocês!<sup>12</sup>



Já o espaço cênico construído no passado possibilita enxergar o cotidiano social de homens e mulheres que viviam à margem dos lucros e benefícios ditados pela “empresa aurífera”, são os desclassificados socialmente. Ao rememorar o passado, Marta traz sempre à lembrança a imagem do marido Sebastião, trabalhando nas terras do Morro Velho e de seu filho José, que era ator de teatro.

Assim, as personagens de *As Confrarias* são homens e mulheres pobres, que viviam na cidade de Vila Rica em pleno século XVIII. Como protagonista, o dramaturgo elege a personagem Marta, que, além de estar presente nos dois planos de ação, passado/presente, é quem organiza a ação dramática da peça. Na trama ela se destaca por sua personalidade de mulher forte e ousada que busca combater as injustiças e os preconceitos da época em que vivia. Ao lutar pela realização do sepultamento do

<sup>12</sup> ANDRADE, Jorge. **Marta, a Árvore e o Relógio**. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 67-68. A partir de agora, as referências de páginas da peça *As Confrarias* serão apresentadas no corpo do texto, no momento de citação da mesma.

filho, Marta questiona o poder opressor das confrarias religiosas e a desigualdade social imposta pela política colonial.

Já entre as personagens secundárias, provocadoras dos conflitos e organizadoras da ação dramática, destacam-se: José (filho de Marta e Sebastião, ator de teatro, tem o sepultamento inviabilizado por exercer uma profissão profana e por ser supostamente mulato); Quitéria (namorada de José, representa o papel de cortesã); Sebastião (marido de Marta e pai de José, é um pequeno lavrador e tem as suas terras do Morro Velho tomadas pela empresa aurífera) e os religiosos das confrarias visitadas por Marta.

Ao tecer a trama de *As Confrarias*, Jorge Andrade opera um deslocamento temporal, enfocando o Brasil no século XVIII, que vivia sob as amarras da política colonial, para pensar, refletir e intervir em seu próprio tempo, o Regime Militar, que sutilmente é o alvo de crítica do dramaturgo. Ao refletir sobre o presente, utilizando os ideais de liberdade do passado, ele declara:



não importa se é século XVI ou XVII, o debate está também no século XX, no debate das multinacionais. Vale a pena importar o Know-how que nos explora? E investigar a História é também fugir a perspectiva histórica dos ganhadores. Por que é que o mártir da Independência é Tiradentes e não um dos mulatos da revolução dos Alfaiates, na Bahia? A Inconfidência Mineira era uma revolução de mentira idealizada pelos historiadores, enquanto a revolta dos Alfaiates é uma revolução social, do homem, do povo. O teatro pode evocar essa história que foi surrupiada<sup>13</sup>.

Para o dramaturgo, os ideais de liberdade do século XVIII continuam sendo motes para reflexões e questionamentos do presente. Ao mesmo tempo, faz questão de retomar as discussões relativas à Inconfidência Mineira, sob a perspectiva das personagens Marta, José e Sebastião, que podem ser consideradas como representações das classes populares. Nessas circunstâncias, em *As Confrarias*, Jorge Andrade não resgata o tema a partir do fato Inconfidência Mineira, a partir da propaganda republicana dos inconfidentes que preparavam a “revolução” e da militância de Tiradentes. Ao contrário disso, Jorge Andrade faz questão de mostrar que a luta política de *As Confrarias* é uma ação cotidiana de homens e mulheres pobres, que têm o seu trabalho, a sua vida social e familiar marcada pela organização da política colonial.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> ANDRADE, Jorge. Teatro não é planque. *Isto É*, São Paulo, 19 abr. 1978, p. 46.

<sup>14</sup> Sobre a realidade social nas Minas do século XVIII merece destaque as seguintes obras:



Em meio à sua peregrinação pela cidade de Vila Rica, a personagem Marta vai respondendo às diversas perguntas feitas pelos religiosos, representantes das confrarias. Em suas respostas é dada a chance ao leitor/espectador de conhecer seu passado familiar. Nesse rememorar surge a imagem de seu marido, Sebastião, um pequeno agricultor, que tem a sua realização de vida voltada para a plantação nas terras do Morro Velho. Ao atualizar cenicamente a imagem do marido, Marta relembra seu desespero, sua angústia e sua revolta em perder as terras que tanto amou e cuidou para a *empresa aurífera*:

(Sebastião se aproxima vergando sob um fardo; põe o fardo no chão e se debruça sobre ele, assobiando. Marta, agoniada, fica observando-o e escutando o assobio).

SEBASTIÃO: Um homem planta sementes e colhe dízimos. Dízimos sobre a terra, sobre a planta, sobre o mantimento. Meses de trabalho reduzidos nisto: um saco de trigo e muitos de ameaças [...]. Vamos perder a terra, Marta. Acharam ouro no Morro Velho. [...] Sei o que acontece onde acham ouro à flor da terra. Não restará nem uma planta. Um suor maldito vai salgar a água e terra! Em vez de milho e arroz, vão brotar por todos os lados cruces e velas acesas [...] Disseram que o subsolo pertence ao Estado e à Igreja, que precisam pagar o quinto devido ao rei, que a derrama vai começar... e outras coisas que não entendo. Diversas turamas já estão a caminho daqui. Inventam direitos e obrigações para agoniar a gente. (Explode). Mil vezes malditos, padres e reis! Passei a vida debruçando sobre a terra, vigiando sementes. Vivi de joelhos diante de minhas plantas, mais do que eles em suas igrejas. E agora... (subitamente) Ninguém vai fazer minha terra virar enxurrada. (p. 40-41)



Ao resgatar o drama do pequeno produtor rural no século XVIII, que perde as terras vítima da “espoliação aurífera”, Jorge Andrade está lançando um olhar para o seu próprio tempo, uma vez que o momento da escrita de *As Confrarias* coincide com o da construção de um ideário em torno do “progresso da nação” e a necessidade de superação do ruralismo, em busca do ideal de urbanização e modernização. Este ideal pode ser redimensionado com as circunstâncias vividas por Sebastião, uma vez que o dramaturgo detectou que a urbanização advinda da mineração suplantou o mundo rural através de perdas materiais ocasionando o fim dos referenciais familiares.

---

FRIEIRO, Eduardo. Vila Rica, Vila Pobre. In: **O Diabo na Livraria do Cônego**. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1981.

SOUSA, Laura de Mello e Souza. **Desclassificados do Ouro** – A pobreza mineira no século XVIII. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

Quanto ao filho José, Marta recupera sua ansiedade e angústia em relação às suas origens, e a necessidade e expectativa de descobrir novos caminhos para sua vida, até encontrar-se como ator de teatro:

JOSÉ: Cada um tem o seu sentido de plantar. [...] Ver como é a próxima cidade, e a próxima, e a próxima ...! Correr mundo. Deve haver, nele, um lugar que é só de seu filho [...] gostaria de descobrir um meio de abrir as portas, ver como vivem, o que pensam, o que têm e o que gostariam de ter. Ser com perfeição o que a gente não é... e é, ao mesmo tempo. Para mim, a senhora é mãe, mas para seu pai, não. Para a senhora e ele, sou filho...mas para mim mesmo, quem sou?" (p. 31).

No desenrolar da trama dramática de *As Confrarias*, Marta rememora a atividade teatral do filho: além dos impasses a que era submetido um ator de teatro, numa sociedade marcada pelo preconceito e autoritarismo, enfatiza o conteúdo político e social de suas apresentações cênicas, em que se destacam peças como *Catão* e *As Bodas de Fígaro*. Em algumas situações dramáticas, a personagem aparece lendo fragmentos das *Cartas Chilenas*. Em outras, representa a personagem *Marco Bruto*, em trechos que diretamente tecem críticas ao governo de Barbacena.<sup>15</sup>

Na peça, a arte de representar desenvolvida pela personagem José tem uma *função social*: em primeira instância está desvinculada daqueles que ocupam o poder na sociedade, sendo exercida por segmentos que representam as “camadas populares” da colônia mineira. Ao lado disso, é utilizada como um importante canal de expressão para falar ao público sobre seus problemas, sobre a realidade política, social e cultural de Vila Rica, que, em 1789, vivia sob as amarras da organização colonial.

Nessa direção, *As Confrarias*, ao reconstituir a vida e a trajetória artística de um ator de teatro, que vivia na marginalidade no século XVIII, e ao enfatizar a importância do compromisso *social e político* de sua arte frente aos impasses colocados pela administração colonial de Vila Rica, vem sutilmente mostrar que Jorge Andrade não está ausente do debate envolvendo a “arte engajada”, que mobilizou o meio teatral nas décadas de 1960/1970.

Em 1969, primeiro ano sob o jugo do Ato Institucional nº 05, foi a época de produção do texto *As Confrarias*. E mesmo não sendo presença assídua nas destacadas companhias de teatro dos anos de 1960, Jorge Andrade foi um dramaturgo que sempre

---

<sup>15</sup> Nesse momento é dada a chance de conhecer a *causa mortis* de José: fora morto a mando da Corte, por um beleguim, guarda responsável por manter a segurança e ordem vigente da sociedade.

manifestou preocupação com o seu tempo, um poeta que sempre se posicionou contrário às arbitrariedades impostas à classe artística, um homem que sempre defendeu o direito e a liberdade de criação e opinião.

Nessas circunstâncias, a produção de *As Confrarias*, em 1969, foi uma tentativa de inserir-se nesse debate. E mesmo que o texto tenha sua apresentação inédita nos palcos e ainda que Jorge Andrade negue a idéia de um engajamento no seu teatro, os eixos temáticos que compõem a narrativa dramática da peça, a sua estética essencialmente inovadora e provocativa, certamente estão em sintonia com o “teatro engajado”, com o “teatro político” e com o “teatro de resistência”, estruturado nos inquietantes anos da Ditadura Militar.

Ao lançar um olhar sobre os anos sombrios advindos com os acontecimentos de 1964, ao sentir de forma direta as implicações da censura legalizada pelo AI-5, que interditou de forma arbitrária o texto *Senhora na Boca do Lixo*, Jorge Andrade não foge ao tema, cria a personagem José, e traz à público a vida de um ator de teatro que vive no século XVIII sob a opressão da censura e do preconceito social, por ser artista e realizar um trabalho contestador da política colonial mineira. Pensando na relação texto/contexto, a personagem torna-se uma representação da classe teatral que, em 1969, vivia sob as amarras da censura e da repressão institucionalizada pelo governo.

Nas décadas de 1960/1970, o teatro tornou-se o *locus* privilegiado de discussão política, por agregar artistas e intelectuais que se posicionavam contrários às injustiças sociais e às mazelas da população em geral. Muitos entendiam que atores, diretores e dramaturgos eram autênticos tradutores dos problemas do País. Em tais circunstâncias, esquentavam as discussões em torno do comprometimento político e social da arte teatral brasileira e do ideal revolucionário do militante. No âmbito desse debate, torna-se importante esclarecer qual a contribuição de *As Confrarias* para esse debate, que, ao resgatar a efervescente vida cultural e artística da cidade de Vila Rica, está indiretamente construindo representações a respeito da realidade política brasileira.

A primeira representação cênica de José foi lembrada por Marta, quando esta visitava a “Irmandade do Rosário”. Além da exaustiva inquirição a que foi submetida à personagem, as restrições pontuadas pelos religiosos, impossibilitando o sepultamento de José, fizeram com que Marta, por meio de uma atualização cênica,

resgatasse a imagem do filho no presente. Nesse momento, José representa a tragédia “Catão”.<sup>16</sup> A rubrica dá vida à cena informando:

(Os irmãos desaparecem. Estão em cena Catão e Marco-Bruto, que representam diante do público, como se este fosse o senado romano. José no papel de Marco-Bruto, veste roupa de centurião. Catão está de toga negra).

CATÃO:

“Não há sangue que o farte, não há crime  
Que o detenha: seu carro de triunfo  
Não impeça nos montes de cadáveres  
Que lhe juncam a estrada. Fique o mundo  
Todo um sepulcro, um só momento a terra...  
Mas reine ele senhor sobre esse túmulo.  
Dizei: qual é vossa alma, as tenções vossas?  
Inda ousais defender a liberdade?  
Firmes em acabar primeiro com ela  
Inda ousais preferir a morte honrada  
Ao jugo, à escravidão? – Bruto fale?”

MARCO-BRUTO:

“Eu voto a guerra. – E a guerra só nos cumpre.  
Pouco somos; mas livres, mas ousados.  
No furor da peleja, quantas vezes  
Um só braço bastou a decidi-la?  
César... Ah! Co’ este nome em vossos peitos  
Não ferve a indignação, não pula o ódio?  
E este mesmo senado ainda duvida,  
Pausado agita, frio delibera  
Sobre a causa da pátria? Ah, não, ó Padres,  
Não vale em lances d’êstes a prudência:  
Só produz entusiasmo as ações grandes.  
Não aguardemos que o inimigo ousado  
Venha em nossas muralhas atacar-nos;  
Vamos nós mesmos, nós, o ferro em punho.  
Por entre essas indômitas falanges  
Longa abriremos sanguinosa estrada...”

---

<sup>16</sup> Segundo a pesquisadora Catarina Sant’Anna, “*Catão* de Almeida Garret, é uma tragédia portuguesa em versos, apresentada pela primeira vez em 29/09/1821, em Lisboa, quando a Revolução de 1820 (Revolução do Porto) já havia terminado em Portugal, não possuindo, portanto, nenhum princípio de incitação à luta, mas antes uma preocupação pedagógica com a reconstrução e organização política. Nas análises de Catarina Sant’Anna: “trata-se de Catão, o ‘Menor, ou Uticense’ (95-46 A.C), bisneto de Catão, o ‘Maior, ou o Censor’, este último, símbolo máximo de austeridade e avesso à entrada da civilização e arte grega em Roma, levando à expulsão de filósofos, gramáticos, etc., por considerá-los ‘corruptores da mocidade romana’. A peça apresenta o outro Catão resistindo à investida de César, que deseja impor a ditadura à república de Roma; desesperançado, constatando ser outro vencedor, decide acabar com a própria vida para não se tornar escravo; Marco-Bruto, ao contrário, sempre muito inflamado, decide-se pela luta e tenta convencer a isso Catão e o senado, mesmo após descobrir que, educado embora por Catão, é, na verdade, filho bastardo de César; o grito de ‘Ou liberdade ou morte!’ vem à baila”. SANT’ANNA, Catarina. **Metalinguagem e Teatro**. Cuiabá: EdUFMT, 1997, p. 314.

Senão para a vitória que nos foge,  
À glória ao menos de expirar Romanos”. (p. 44)

Nesse momento a arte de José assume um caráter essencialmente contestatário, a fala de Catão leva o leitor/espectador aos abusos de poder na Roma Antiga, o que está em evidência é a política autoritária de César. Observa-se que há uma ênfase aos atos de repressão, violência, crimes que escravizam uma nação, não lhe permitindo a liberdade. Evidentemente a reflexão suscitada pelo teatro de José não é apenas a de falar do Governo Barbacena. Mais que isso, é lançar um olhar sobre o presente. A ênfase à violência, aos crimes e à censura remete-nos ao ano de 1969, quando a sociedade brasileira vivia sob as turbulentas medidas impostas pelo AI-5. Nessas circunstâncias *César* sugere uma alusão aos *militares*, especialmente o presidente *Costa e Silva*, que ocupava o poder no momento: “não há sangue que o farte, não há crime que o detenha: seu carro de triunfo”.

Segundo o crítico teatral Yan Michalski, em 1969 o teatro brasileiro estava em pânico. Apreensão e medo eram as palavras que melhor caracterizavam a classe de profissionais ligados à atividade. A campanha militar duramente desfechada contra o teatro ao longo dos anos de 1960 repercutia na sociedade, “fazendo-o aparecer perante a opinião pública como um antro de perversões, violência e subversão: o mais prudente era o potencial espectador passar longe das bilheterias”.<sup>17</sup> Depois da instauração do AI-5, aumenta o cerco sobre as produções de arte, e a Música Popular Brasileira, o Cinema Novo, as Artes Plásticas e principalmente o Teatro tornaram-se vítimas das arbitrariedades, da falta de critérios e do reacionarismo dos censores intimamente ligados a órgãos policiais do Regime.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup>MISHALSKI, Yan. **Teatro Sob Pressão** – uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 38.

<sup>18</sup> As atitudes imprevisíveis da Censura ditatorial podem ser constatadas de diversas maneiras. Uma delas refere-se à posição do general Riograndino Kruehl, que em 1968, por ocasião da tentativa de liberação do texto de Dias Gomes, *O Berço do Herói* (1965), pelo produtor cinematográfico Herbert Richers, que pretendia reproduzir a peça para o cinema, respondeu: “diga ao Dias Gomes que tire o cavalinho da chuva, enquanto nós (militares) formos governo esta peça não será liberada nem para o cinema nem para o teatro”. Outra atitude patética, que revela a extrema falta de formação cultural dos militares, refere-se à ação de um coronel no Estado da Bahia, que, ao exercer sua função de censor, explicitou a um grupo de amadores o conceito de teatro, que povoava o pensamento dos militares: “*teatro é subversão, precisa acabar*” e, ainda é “*coisa de veado ou de comunista*”. Outro momento elucidativo da incoerência dos censores militares refere-se à prisão da atriz Isolda Cresta, antes do espetáculo *Electra*. Ao passar pelo constrangimento de ser interrogada nas instalações do DOPS, um agente queria saber se o autor da peça era soviético. A atriz surpreendeu-o, ao lhe informar que Sófocles era grego e vivera antes de Cristo. Essa mesma arbitrariedade foi revelada com outra atriz, Glauce Rocha, no departamento da Divisão da Polícia Política: “AGENTE: Você conhece o autor dessa peça “Electra”?”

Contudo, nota-se que, se por um lado, a censura foi capaz de mutilar criações artísticas, de calar e perseguir vozes, provocando nos setores comprometidos com a arte, especialmente o teatro, a indagações como “*O que fazer?*” “*Como reagir?*”; por outro, foi a responsável por despertar nos dramaturgos, atores e diretores uma compreensão da *responsabilidade histórica do ator e da função social e política do teatro*. E é com esta perspectiva que Jorge Andrade apresenta ao leitor/espectador o conteúdo político do teatro de José. Em cena o “*Monólogo D’O Casamento de Fígaro*”, de *Beaumarchais*.<sup>19</sup> José está em casa na companhia de sua namorada Quitéria:

#### FÍGARO

Há nada mais esquisito do que o meu destino? Atiro-me de corpo e alma no teatro: antes tivesse amarrado uma corda no pescoço! Alinhavo uma comédia nos costumes do serralho. Autor espanhol, pensei que podia troçar de Maomé à vontade: na mesma hora de um enviado [...] de não sei onde queixa-se de que eu ofendo em meus versos a Sublime Porta, a Pérsia, uma parte da península da Índia, todo o Egito, os reinos de Barca, Trípoli, Túnis, Argel e Marrocos: e lá se vai nossa comédia às urtigas, para agradar aos príncipes maometanos, nenhum dos quais, penso, saber ler e que nos magoam o omoplata, chamando-nos de cães cristãos. (levanta-se) Como gostaria de segurar um desses tiranetes de última hora, tão pouco preocupados com o mal que ordenam! Quando um bom desfavor tiver chocado o orgulho deles, eu lhes diria... que sem a liberdade de censurar, não há elogio que lisonjeie; e que só os homens pequeninos temem os pequenos escritos. (Torna a sentar-se) Como é preciso jantar, aparo ainda a minha pena e pergunto a todos qual é o assunto do dia: dizem-me que se estabeleceu em Madri um sistema de liberdade a respeito da venda de produções, o qual chega a estender-se às da imprensa; e que, uma vez que eu não fale em meus escritos nem da autoridade, nem do culto, nem da política, nem da moral, nem das pessoas em evidência, nem das corporações influentes, nem da Ópera, nem dos outros espetáculos, nem de pessoas que tenham por onde se lhes pegue, posso imprimir livremente tudo, sob a inspeção de dois ou três censores. Para me aproveitar desta doce liberdade, anuncio uma

GLAUCE: Conheço, é Sófocles. AGENTE: E você sabe se ele é subversivo? GLAUCE: Não, não sei porque ele viveu muito antes de Cristo ...”. Ver: O Teatro e a Luta pela Liberdade. **Revista da Civilização Brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, ano IV - Caderno Especial de Teatro, n. 02, jul. 1968, p. 255. Não podemos deixar de mencionar ainda o recado do General Juvêncio Façanha, endereçados aos homens de cinema e teatro. Suas declarações entraram para a História como sinônimo de hostilidade e repressão de policiais censores à criação teatral: “ou vocês mudam, ou acabam [...] a classe teatral só tem intelectualóides, pés sujos, desvairados e vagabundas que entendem de tudo, menos de teatro”. MICHALSKI, Yan. **O Palco Amordaçado**. Rio de Janeiro: Avenir Editora Limitada, 1979, p. 24.

<sup>19</sup> À luz das reflexões de Catarina Sant’Anna, à peça *Bodas de Fígaro*, de *Beaumarchais* (1732-1799), é uma comédia político-social que, para ser representada, foi submetida sucessivamente a seis censores, não conseguindo o apoio costumeiro de Luís XVI, que a julgou detestável e irrepresentável. A peça foi interdita em Versalhes, em 1783 e no ano seguinte *Beaumarchais* acabou sendo preso. Em 27/04/1784 a peça alcançou um grande sucesso nos palcos, prenunciando a Revolução de 1789. Ver: SANT’ANNA, Catarina. **Metalinguagem e Teatro**. Cuiabá: EdUFMT,1997, p. 318.



publicação periódica e, crendo não caminhar nas pegadas de ninguém, chamo-o JORNAL-INÚTIL. Suprimem-me e eis-me de novo sem emprego! Retomo o estojo de barbear e o assentador... e pondo a vergonha de lado, vou barbeando de cidade em cidade e vivo enfim sem cuidados. [...] (grifos nossos) (p. 54-55).

*Bodas de Fígaro*, representada pela personagem José, revela nuances de um artista que tem o seu trabalho mutilado pela censura, ao realizar uma arte contrária àquela que desejam as autoridades - *a arte como um instrumento de conscientização política e social* – e cuja liberdade de criação e opinião é severamente restringida. O texto representado por José lança um olhar para o seu tempo. Diante da multiplicidade de acontecimentos que carregam a história do regime militar, Jorge Andrade optou por resgatá-lo sob o prisma da atuação da Censura Federal, instrumento de grande eficácia no cerceamento das produções artística e culturais dos anos de 1960. Tanto é assim que ao manifestar sobre os impasses que tivera política censorial brasileira, ressalta:

- A censura pode impedir a encenação de uma peça minha, mas não poderá impedir o meu pensamento e o meu trabalho ao escrevê-la. Alguns autores defendem sua mediocridade através da Censura. Há muita gente faturando prestígio com a Censura. Eu mesmo já enfrentei muitas formas de Censura.
- A arte vive de uma liberdade de conceito, registrando o homem no tempo e espaço. Se não posso fazer isso, a Censura me castra como artista e o homem perde seu registro no tempo e no espaço.<sup>20</sup>

Com esta perspectiva de análise, Jorge Andrade utiliza-se das apresentações cênicas de José para mostrar que a dramaturgia, assim como qualquer arte, deve-se sobrepor às malhas da censura e impor atitudes em prol da liberdade e da vida. No *Monólogo de Beaumarchais*, José representa uma personagem que sofre as desilusões, as angústias de não ser livre para criar sua arte e para utilizá-la em favor da *conscientização* do público, *agente* responsável pela transformação política. Porém cada ação da censura é um motivo a mais para a personagem (José) continuar lutando: “Para me aproveitar desta doce liberdade, anuncio uma publicação periódica e, crendo não caminhar nas pegadas de ninguém, chamo-o JORNAL-INÚTIL. Suprimem-me e eis-me de novo sem emprego! Retomo o estojo de barbear e o assentador [...] e pondo a vergonha de lado, vou barbeando de cidade em cidade [...] obrigado a percorrer a estrada em que eu entrei sem saber como sairei [...]”.

---

<sup>20</sup>Jornal do Brasil, 26 out. 1976. In: Associação Museu Lasar Segall – Biblioteca Jenny K. Segall, p. 14.

Assim, mesmo apresentando problemas com a censura, Jorge Andrade foi um dramaturgo que nunca se deixou intimidar pelas atitudes arbitrárias de censores, policiais e políticos. Em algumas entrevistas, manifestou publicamente que não ia escrever peças para ficarem guardadas na gaveta de censores. Ao mesmo tempo, acreditava que a intimidação imposta pela censura nunca iria derrubar a arte:

– Não há censura que acabe com o homem brasileiro. Ninguém pode apagar a história. Uma hora ou outra ela vem à tona. A minha obrigação é escrever, registrando o homem no tempo e no espaço. Se a peça vai ser encenada agora, ou não, isso é outro problema. Um dia ela será<sup>21</sup>.

Em outra situação dramática, Marta, em visita à Irmandade do Carmo, rememora a imagem de José, lendo e representando trechos das *Cartas Chilenas*:

(Quando a irmandade se volta e encara Marta, ilumina-se o primeiro plano, onde está José ridiculamente vestido com farda vermelha e justa. O chapéu atravessado na cabeça, o colete amarelo, os lençóis, a bengala exagerada fazem dele um bufão. Marta sorri, observando os Irmãos, enquanto as luzes vão se abaixando).

JOSÉ:

Em beijos de mulatos, atôres,  
Vejam o que dizem do meu governar,  
Malditos vates, escrevinhadores!

Pretende, Doroteu o nosso chefe  
Mostrar um grande zêlo nas cobranças  
Do imenso cabedal que todo o povo,  
Aos cofres do Monarca, está devendo.  
Envia bons soldados às comarcas,  
E manda-lhes que cobrem, ou que metam,  
A quantos não pagarem, nas comarcas, os  
soldados,  
E entraram a gemer os tristes povos.  
Uns tiram os brinquinhos das orelhas  
Das filhas e mulheres; outros vendem  
As escravas, já velhas, que os criaram,  
Por menos duas partes do seu preço.  
Por mais que o devedor exclama e grita  
Que os créditos são falsos, ou que foram  
Há muitos anos pagos, o ministro  
Da severa cobrança a nada atende.  
O pobre, porque é pobre, pague tudo,  
E o rico, porque é rico, vai pagando  
Sem soldados à porta, com sossego!  
Maldito, Doroteu, maldito seja

<sup>21</sup> **Folha de S. Paulo**, 13 jul. 1977. In: Associação Museu Lasar Segall – Biblioteca Jenny K. Segall, p. 12.

Um bruto, que só quer a todo custo,  
Entesourar o sórdido dinheiro.

Eu creio, Doroteu, que tu já leste  
Que um César dos romanos pretendia  
Vestir ao seu cavalo a nobre toga  
Dos velhos senadores. Esta história  
Pode servir de fábula, que mostre  
Que muitos homens, mais que as feras brutos,  
Na verdade conseguem grandes honras!  
Mas ah! Prezado amigo, que ditosa  
Não fora a nossa Chile se, antes, visse  
Adornado um cavalo com insígnias  
De general supremo, do que ver-se  
Obrigada a dobrar os seus joelhos  
Na presença de um chefe, a quem os deuses  
Somente deram a figura de homem!  
[...]  
E que queres, amigo, que suceda?  
Esperavas, acaso, um bom governo  
Do nosso Fanfarrão? (saindo de cena, ameaçador  
e ainda mais ridículo)  
Vendam-se os castiçais, tinteiro e bancos,  
Venda-se o próprio pano e mesa velha,  
Quando isto não baste, há bom remédio,  
As fazendas se tomem, não se paguem... (sai) (p.  
60-61)



[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)

As *Cartas Chilenas*, dada a sua importância histórica em esclarecer e detalhar fatos e revelar pessoas de Vila Rica no final do século XVIII, bem como o contexto político e social da sua produção desses fatos, tornou-se uma fonte importante para o resgate da sociedade mineira, momentos antes da Inconfidência Mineira. Os estudos que envolvem as *Cartas* são polêmicos. Para o historiador Affonso Ávila, *Critilo* pseudônimo de Tomaz Antônio de Gonzaga, é o autor das *Cartas Chilenas*. Segundo ele, as *Cartas* representam apenas o espírito cioso da formação aristocrática de uma época, é um documento alardeado nas atitudes grosseiras e no dogmatismo conservador, no sistemático anti-brasileirismo:<sup>22</sup>

se coloca numa posição reacionária aos ideais de seu tempo, ao enfatizar nas várias cartas os privilégios de nascimento e classe da aristocracia, [...] a majestade e o poder supremo do rei [...] a precedência social do clero e o papel da religião como instrumento político, a intocabilidade das leis régias e a origem da divina da justiça [...]. Suas idiosincrasias explicam-se igualmente a partir dessa

<sup>22</sup>ÁVILA, Affonso. **Resíduos Seiscentistas em Minas**. Belo Horizonte Centro de Estudos Mineiros/UFMG, 1967.

postura anti-progressistas, na insensibilidade diante do problema do negro[...].<sup>23</sup>

Perspectiva bastante diferente do historiador mineiro nos fornece Silvío Romero. Para esse literato, as *Cartas Chilenas* foram uma produção original, espontânea, surgida da necessidade do seu meio, fazendo vibrar a sátira, a justiça e a equidade ultrajadas.<sup>24</sup> Foi um instrumento político comprometido em denunciar a realidade social, em criticar as arbitrariedades do Governo de Cunha Menezes:

Havia, além disto, um motivo particular, nosso, brasileiro, contra o governador e sua gente; era o brado da raça oprimida contra os antigos conquistadores, uma queixa contra essa flagrante injustiça da natureza e da história, que condena certas raças à impotência, como povos inferiores [...].<sup>25</sup>

Em meio a essas divergências, o que nos interessa é reconhecer que, em *As Confrarias*, as *Cartas Chilenas* têm uma função essencialmente *política e social*. Ao ler fragmentos do documento literário, a personagem José não está falando apenas para o público mineiro do século XVIII, não está apenas denunciando os mandos e desmandos da sociedade aurífera e certamente não se está dirigindo somente ao governador Cunha Menezes, mas sua preocupação é também com o *presente*. Depois de ter representado *Catão e Bodas de Fígaro*, quando concentrou suas críticas nas arbitrariedades impostas pela censura à produção artística, abordando ainda a necessidade da classe teatral em criar formas de resistência para se libertar do crivo dos censores policiais, a personagem agora se utiliza das *Cartas Chilenas* para colocar o leitor/espectador em contato com o Governo de Costa e Silva, que, pelas atitudes abusivas de poder e pelas formas de conduzir os assuntos políticos e sociais do País na década de 1960, casa-se perfeitamente com uma *representação* do governador Cunha Menezes no século XVIII. Em 1969, estávamos diante dos “*anos de chumbo*”, com cassações em massa, intenso controle dos movimentos sociais, qualquer ato sendo visto como um crime subversivo. Vivia-se, assim, o auge do autoritarismo político.

Assim, ao resgatar o tema da Inconfidência Mineira a partir da análise do texto teatral *As Confrarias*, uma questão importante se coloca: o “movimento de liberdade” em Minas não deve ser entendido apenas na perspectiva da insatisfação dos poderosos

---

<sup>23</sup>ÁVILA, Affonso. **Resíduos Seiscentistas em Minas**. Belo Horizonte Centro de Estudos Mineiros/UFMG, 1967, p. 64.

<sup>24</sup>ROMERO, Sílvio. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

<sup>25</sup>Idem, p. 433.

políticos, rápidos e ávidos por suas conquistas, mas principalmente, ele deságua na insatisfação das classes oprimidas, em uma luta surda e cotidiana que, portanto deve ser resgatada.



[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)