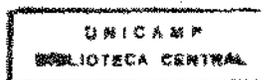


APARECIDO JOSÉ CARLOS NAZÁRIO

**TEMPO E MEMÓRIA NO TEATRO DE JORGE ANDRADE: uma leitura de Rasto atrás**



712553 m7

UNIDADE	BC
N.º CHAMA	UNICAMP
	N236t
V.	
TOMBO	30118
PROC.	28197
C.	1/1
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	15/05/97
N.º	

CM-00 099 286-9

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

N236t	<p>Nazário, Aparecido José Carlos</p> <p>Tempo e memória no teatro de Jorge Andrade: uma leitura de Rasto atrás / Aparecido José Carlos Nazário. - Campinas, SP : Ce n. 1, 1997.</p> <p>Orientador Antonio Arnoni Prado</p> <p>Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem</p> <p>1. Teatro 2. Tempo na literatura 3. Memória. I. Prado, Antonio Arnoni. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem III. Título.</p>
-------	--

Aparecido José Carlos Nazário

**TEMPO E MEMÓRIA NO TEATRO DE JORGE ANDRADE: uma leitura de Rasto**

**atrás**

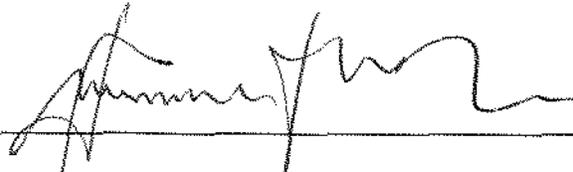
Dissertação apresentada ao curso de Teoria  
Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da  
Universidade Estadual de Campinas como  
requisito parcial para obtenção do título de Mestre  
em Teoria Literária

Orientador: Prof. Dr. Antonio Arnoni Prado

**Unicamp**

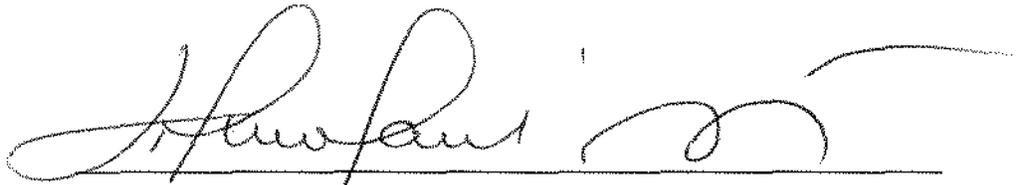
**Instituto de Estudos da Linguagem**

**1997**



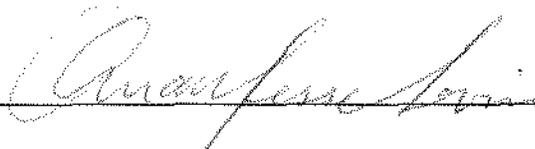
---

**Prof. Dr. Antonio Arnoni Prado**



---

**Profa. Dra. Vilma Santana Arêas**



---

**Profa. Dra. Orna Messer**

Este exemplar é a redação final da tes.  
defendida por Aparecido José Carlos  
Abajico

e aprovada pelo Examinador Julgador em  
19, 03, 97.

Prof. Dr. Antonio Arnoni Prado

Esta dissertação é dedicada a meus pais e meus familiares, especialmente a Aparecida de Oliveira e Maria José de Oliveira.

## AGRADECIMENTOS

Mesmo correndo o risco do esquecimento não poderia deixar de agradecer algumas pessoas que foram fundamentais para mim no decorrer desse trabalho. Refiro-me a alguns amigos que se mostraram indispensáveis nos momentos mais decisivos e souberam apoiar com seu carinho e palavras de incentivo nas horas mais apropriadas, alguns até tendo que romper as barreiras da indiferença e da seleção, que reconheço, são características de minha personalidade, tão instável como o virar da lua.

Além desses tão queridos companheiros, outros têm acompanhado minha trajetória, mesmo não tendo contato nenhum com a vida acadêmica. Somente seu apoio e interesse por essa etapa inicial de minha carreira através de atitudes de credibilidade foram suficientes para fazer dessas pessoas amigos inestimáveis no meu dia-a-dia. São eles: Alessandra de Campos, André e Rosimar Dini, Elena Barros, Eliézer e Esther Barros, Elizabeth Mendonça, Fabíola Píccoli, Gladson Campos, Heda Morelato, Jaqueline Fernandes, Jonas e Marilda Fernandes, José Luís e Jane Faria, Josué Duarte de Moura, Marcos Eberlim, Reginaldo e Andréa Carvalho, Sérgio Dutra, Sinara Barbanti, Wágner e Regina de Oliveira, Wálter e Valéria Mafhuz e Wanilton Mafhuz.

Às professoras Vilma Arêas e Orna Messer, que desde o exame de qualificação já demonstraram todo o interesse por esse trabalho através de uma leitura atenta dos capítulos apresentados.

Ao Departamento de Artes Cênicas da Unicamp, especialmente na figura do bibliotecário Bento Arnaldo Aluisi, pela disponibilidade no atendimento ao ceder livros e revistas para consulta e xerox.

Aos funcionários do Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE) pela calorosa recepção e disponibilidade em ceder material de pesquisa.

Aos bibliotecários da Escola de Comunicações e Artes (ECA) e Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP pelo pronto atendimento e disponibilidade no empréstimo de materiais bibliográficos.

Aos bibliotecários do IEL, não só pela dedicação nos anos de pesquisa para a elaboração da tese, mas também durante todo o período da graduação.

À FAPESP pela bolsa que me foi concedida nesse período de escrita, que muito me ajudou na elaboração do material e em cursos na USP que foram fundamentais para a ampliação de minha formação.

Aos colegas do curso *O texto teatral* que muito me ajudaram através de seus comentários.

Ao meu Orientador um agradecimento muito especial pela leitura fina e atenta dos capítulos apresentados e pela amizade e cumplicidade demonstradas durante essa trajetória.

## SUMÁRIO

Poema referente a tempo e memória	1
INTRODUÇÃO	3

### PRIMEIRO CAPÍTULO

#### Os percursos da subjetividade

I. Tempo e memória: dois conceitos fundamentais na dramaturgia andradina	20
I.1. O valor introspectivo do tempo e da memória	24
I.2. Do teatro épico de imagens para o conteúdo épico da busca	37
I.3. Os recursos cinematográficos e seu efeito epicizante	46

### SEGUNDO CAPÍTULO

#### OS DESDOBRAMENTOS DA MEMÓRIA

II. Memória, sociedade e tradição: patamares do mesmo eixo na dramaturgia andradina	59
II.1. História e memória: o valor histórico da busca e o caráter mnemônico da História	60
II.2. Memória e interação social: a grande necessidade da confirmação	69

II.3. Memória/tradição, velhice/genealogia: o poder ficcional de transmissão e a confirmação cênica de uma manifestação	78
---	----

### TERCEIRO CAPÍTULO

A vez do labirinto e a vez da escrita: como se fazer uma caçada interior nos trilhos da memória

III. A caçada como requisito para o término da obra	98
III.1. A grande duplicidade entre caça e caçador	101
III.2. A caçada e o ato de humildade que se encontra por detrás dela	104
III.3. Os vários caminhos que se bifurcam	108
III.4. O labirinto andradino: a melhor forma de se perder é se revelar	112
III.5. A volta "rasto atrás"dentro do labirinto: do texto para o palco e as várias faces que se revelam num único espaço	121

### QUARTO CAPÍTULO

A reflexão que se torna possível a partir de um questionador

IV. Teatro de Jorge Andrade: crítica, autocrítica e fragmentos de uma vida	129
--	-----

IV.1. Jorge Andrade e o teatro: um momento de renovação	130
A. A inauguração de um novo tema e a contribuição conjunta com outros autores	133
B. A capacidade para a reflexão social e o compromisso temporal para essa condição	136
C. A conversa com outros autores e o resultado da tradição na construção da obra	140
IV.2. Teatro de Jorge Andrade: o que ele é hoje	141
IV.3. <b>Rasto atrás</b> : hoje no palco a leitura do passado	149
Considerações	finais
SUMMARY	157
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	158

## RESUMO

O objetivo dessa dissertação é estudar a obra do dramaturgo Jorge Andrade, tendo como parâmetro tópicos específicos que perpassam sua dramaturgia, como por exemplo, tempo e memória. Com esse estudo pretendemos demonstrar como os itens apresentados acima manifestam-se através de inúmeras relações, como a sólida equivalência existente entre memória e sociedade, podendo também ser vinculada a um processo histórico. Essa ligação com a História é que poderá servir de embasamento para a argumentação dramática, uma vez que Jorge Andrade retrata no palco momentos da decadência da aristocracia cafeeira paulista, tentando, desse modo, fazer uma releitura da História do Brasil. Para isso o passado é revisitado e, com o auxílio da escrita e seu devido questionamento, pode trazer à tona alguns momentos vivenciados pelo Autor que, na sua maioria, são os mesmos apresentados na História do Brasil. Sendo assim, tempo e memória são os responsáveis pela busca distante, e a escrita, o elemento referencial que desencadeia todo o processo das lembranças perdidas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Tempo na literatura, Memória e Teatro.

Veio das sombras,  
Da memória de todos os tempos.  
Do menino nascendo, veio.  
Veio das novenas, das lajes, dos terços  
E de sinos tangendo em monjolos e moinhos.  
Do menino crescendo, veio.  
Veio do orgulho, das árvores, das raízes  
E de relógios sem ponteiros e máquinas Singer.  
Do menino caminhando, veio.  
Veio de estrelas já extintas e tão distantes  
E de chuvas tão inúteis e de terras sem sementes.  
Do menino falando, veio.  
Veio do suor nas enxadas e das lágrimas nas peneiras  
E da injustiça feita homem-Deus-colono.  
Do menino observando, veio.  
Veio de perfumes, leques, retratos  
E de mulheres com camafeu e de cortinas de filé.  
Do menino sonhando, veio.  
Veio de balaústres, demandas, heranças, lustres  
E do sangue feito canga ou coroa de espinhos.  
Do menino amando, veio.  
Veio de rastelos cantando canções estrangeiras

E de todos os sangues que não correm em mim.

Do menino sofrendo, veio.

Veio de tábuas largas, melindrosas, telha-vã

E do menino ouvindo as vissi darte e as vissi damore

Entre latidos de cães, pés na enxurrada e mangas no chão.

Do menino humilhado, veio.

Veio de livros roubados e de pedras procuradas.

Veio dos momentos vividos e sonhados.

Veio das sombras,

Da memória de todos os tempos.

Do menino libertado veio.

(De **Marta, a árvore e o relógio**. págs. 19 e 229).

## INTRODUÇÃO

Ao analisarmos a literatura de uma determinada época, deparamo-nos com algumas questões altamente significativas. Uma das mais importantes é saber qual a relevância de uma determinada obra para a literatura de uma língua. A partir dessa pergunta somos obrigados a questionar também a contribuição que deu um Autor ao produzir um determinado texto. Passamos a pensar nas mudanças ocorridas no momento em que uma obra literária adquire uma certa repercussão. Tais mudanças como se sabe podem ser de caráter social, cultural e até mesmo literário e implicam muitas vezes na alteração da linguagem, propiciando um produto literário de alto nível.

No âmbito da literatura brasileira verificamos que em meio a produções na área da ficção (contos, romances, novelas), surgiram autores de porte que mexeram com a realidade, através do questionamento, da crítica social e da observação do meio. Alguns deles nos proporcionaram uma visão mais dinâmica da literatura no sentido de examinar a fundo o homem e suas ligações com o mundo que o rodeia.

Na área do teatro, é inegável que isso também acontece. Como se sabe, o teatro não tem apenas importância enquanto arte de encenação, dada a relevância que reside na expressão textual que os bons autores emprestam à elaboração das peças, uma vez que uma peça não deve ser apenas um conjunto de atores encenando mas, antes de mais nada, um produto literário. Uma boa peça deve possuir qualidades literárias tais que garantam relevância de seu Autor dentro da literatura de sua língua. Se avaliarmos os vários períodos literários (romântico, moderno, contemporâneo etc) perceberemos a necessidade de estudar os grandes dramaturgos tanto no contexto literário quanto no contexto dramático. Essa

junção é necessária e salienta de forma coerente a importância do texto teatral enquanto produto que mescla no palco a representação e a qualidade literária do texto.

Dáí nossa intenção de, na presente dissertação de mestrado estudar cuidadosamente o texto teatral de Jorge Andrade, um Autor, que a nosso ver, tem um papel expressivo na moderna dramaturgia brasileira, uma vez que sua obra reúne elementos capazes de conferir ao texto um padrão de qualidade condizente com a proposta de trabalho. Além disso, o grau de reflexão presente nos textos e seu caráter questionador são os responsáveis por um produto cênico/literário que valoriza o teatro brasileiro em toda sua extensão. Um percurso pelo teatro de Jorge Andrade poderá nos dar a dimensão exata do teor de sua obra, bem como o registro de temas específicos (como por exemplo o trabalho com tempo e memória) que não podem passar despercebidos na avaliação de qualquer texto literário.

Caracterizado como um Autor que é capaz de expressar o “outro” com uma simplicidade que conduz à crítica, Jorge Andrade consegue reunir não somente aspectos do passado, ligados à memória, como também representa o estado atual com uma visão analítica que tem por objetivo fazer com que tal estado seja pensado e questionado devidamente.

São inúmeros os temas abertos pela dramaturgia de Jorge Andrade: o aprimoramento pelo passado e sua possível libertação, a decadência<sup>1</sup> da aristocracia rural e urbana, o comprometimento com os laços sangüíneos e com a tradição a ser mantida, a situação familiar das camadas dominantes arruinadas (e as mudanças ocorridas nas pessoas

---

<sup>1</sup> Quando falamos em decadência temos que levar em consideração o desgaste do termo através da História. Para o historiador Jacques le Goff decadência é um termo confuso que não pode ser empregado largamente em qualquer circunstância e muito menos aplicado em qualquer período histórico com uma propriedade desmedida. No capítulo em que tratarmos da relação de Jorge Andrade com a História voltaremos à questão e veremos qual o significado que estamos atribuindo a esse termo dentro do conjunto da obra dramática do dramaturgo.

em decorrência dessa situação), o papel do intelectual dentro da literatura (e especialmente no teatro), a força feminina (em que as mulheres lutam para atingir seus ideais), a repressão política e a ditadura militar etc. Todos esses temas demonstram uma preocupação madura com o movimento mais amplo das instituições e da sociedade.

Curiosamente, muito do que se vê no teatro de Jorge Andrade é parte integrante de sua vida. Um exemplo disso é o encontro com a literatura (dramaturgia) mesmo contra a vontade do pai. A personagem Vicente, de **Rasto atrás**, por exemplo, nega-se a seguir a profissão que o pai lhe escolheu. Este, queria que o filho se tornasse um grande caçador. Contra a vontade paterna, Vicente rende-se à dramaturgia, cria-se um conflito entre ambos, separando-os drasticamente.

O mesmo conflito ocorre com o próprio Jorge Andrade. Contrariando a vontade do pai, o Autor rompe com todo o tradicionalismo presente na família e procura na literatura sua forma de vida. Somente com a estréia de sua peça **A moratória** foi possível uma reaproximação entre os dois. Nesse dia houve um simbólico pedido de perdão: o pai abraçou o filho numa atitude de arrependimento.

Na verdade, no plano intelectual, outras circunstâncias contrapõem a trajetória de Jorge Andrade às de sua memória familiar. A necessidade de representação não estava apenas vinculada à busca de aspectos sociais mas, sobretudo, ao reencontro consigo mesmo a partir de outros "reencontros" que se dariam no palco, sob a forma de espetáculo teatral. Esse foi o caminho escolhido por Jorge Andrade, rompendo com o compromisso de sangue.

Além disso, outro elemento seria o responsável pela fisionomia da obra de Jorge Andrade: a crise cafeeira de 1929. A partir da mesma, vários aspectos seriam avaliados. Um

desses, que passaria por um olhar crítico, seria o papel do intelectual, essa figura inserida na sociedade decadente, cujos valores superados causavam impressão aos fazendeiros. Estes acreditavam numa possível restauração do domínio e do prestígio perdidos.

O papel do intelectual (por exemplo seu drama frente a peças não encenadas, apesar dos prêmios adquiridos) é tratado com profundidade na peça **Rasto atrás**. Este mesmo tema é retomado em **O sumidouro**, peça que questiona o papel do escritor e os possíveis conflitos surgidos durante a criação de uma personagem. Nela temos a recriação da história de Fernão Dias, quando este perseguia delirantemente as suas esmeraldas. Fernão Dias, a partir de uma estratégia cênica, dialoga com Vicente (personagem-escritor) que lhe apresenta os motivos pelos quais o diálogo entre ambos será desenvolvido, numa evidente alusão à problemática coexistência entre as figuras do criador e da criatura. Em ambas as peças a figura do escritor é avaliada atribuindo-se a ele uma função em meio a suas lutas interiores, sugerindo que o escritor também volte “rasto atrás” para procurar suas raízes, ainda que lhe custe desenterrar os seus mortos.

Sabemos que Jorge Andrade também passou por esse processo. Da mesma forma que uma caça volta “rasto atrás”, ele teve que se humilhar e retornar ao passado, procurando na memória fragmentos que possibilitassem a reconstituição de uma vida e a retomada do “tempo perdido”. Nesse sentido ele também se assemelha a Vicente e a seus conflitos interiores.

Tomando como base a peça **Rasto atrás** (por tratar claramente da trajetória do escritor e seu rompimento com conceitos ultrapassados) podemos mergulhar mais fundo nos demais textos e perceber mais nitidamente a força que o passado representou na

trajetória literária de Jorge Andrade. Ele mesmo teve de tirar as máscaras para colocar-se a serviço da verdade.

Em **Rasto atrás** o tema é a tentativa de recuperar um homem por intermédio de seu passado. Vicente tenta buscar explicação para fatos que o atormentam, fatos que estão bem marcados na sua memória. Assim como uma caça (esta volta “rasto atrás” quando percebe um perigo), ele sente a necessidade do retorno. Se não houver esse retorno, Vicente se perderá em seu próprio mundo e não encontrará mais saída. Fechado em seu labirinto, ele tenta encontrar soluções para suas reflexões. É então que vemos que tudo aquilo que está retido na memória só pode contribuir para a sua libertação, se ele aceitar o “regresso”, encarando-o como processo de salvação. Através dessa busca é que virá a solução para todas as questões que o incomodam: o pai, a vida, o processo de escrita etc. Vicente precisa desvencilhar-se dos traumas para que o reencontro mude por completo o rumo das ações. Desfeito de uma sombra, definitivamente, tomará posse de sua verdadeira imagem.

Todo esse propósito é dramaticamente trabalhado a partir do efeito da temporalidade. Na peça, Vicente é recortado em quatro prismas temporais: 5, 15, 23 e 43 anos. Todos os Vicentes contracenam e ressaltam o embate existente entre o homem, o adolescente e a criança. Eles tentam resgatar um pouco da interioridade de cada um, apresentando aos poucos os motivos responsáveis pela partida do jovem Vicente.

O espaço cronológico não é desenvolvido somente nesse nível. Em alguns trechos também encontramos um recuo ao passado, como as cenas que evocam o relacionamento de João José (pai de Vicente) com Mariana (mãe de João José). Nesses casos ressalta-se o domínio feminino, muito presente na obra de Jorge Andrade. Mariana apresenta-se como tradicionalista, prepotente e guardiã dos direitos dos filhos. Recuperando o passado, é

possível observar o tipo de relacionamento que cercava a família de Vicente e passamos a entender o porquê dos acontecimentos posteriores. Podemos ter um panorama completo desde a repressão (representada pelo pai) até o marasmo (simbolizando a alienação das tias). Era preciso que nessa viagem através do tempo e do encontro com os três Vicentes, o Vicente atual procurasse no ambiente passado um acerto de contas com todos seus entes mais próximos.

Embora em seu ambiente tudo funcionasse como um elemento aprisionador (o pai, as tias, o cotidiano medíocre, o marasmo, o pensamento retrógrado, a falsa visão da intelectualidade etc.), Vicente teria que experimentar tudo novamente para ter a sensação de escolha correta e assim certificar-se de que sua angústia não era decorrência de uma opção mal definida. Ele deveria ter certeza de que o passado não era o responsável por um presente atormentado, mas servia como parâmetro para avaliar sua vida e seu ato de coragem.

O pai é o representante máximo da tradição, assim como as tias representam a alienação e a subordinação. Ao romper com o pai, ao mesmo tempo Vicente desfaz a ligação com um sistema imposto, marcado pelo domínio de que decorre a vida sem perspectivas. Saindo do vazio, ele parte à procura de um novo ideal, tentando construir um lugar próprio em que o poder não funcionasse como imposição.

Mas, mesmo longe era impossível o desvencilhar-se do pai. Aparentemente liberto, ele ainda sente a necessidade da caçada. A diferença é que desta vez Vicente tem condições de olhar para trás e reconhecer os erros e acertos, mesmo em meio às turbulências. Tal qual uma tela, o passado vem ao seu encontro e a memória é latejada por acontecimentos

marcantes, tanto na infância como na adolescência e juventude. Para isso é necessário tomar consciência das falhas e dos acertos, pois se errar novamente, jamais conseguirá retomar a lucidez. A figura do pai o perseguirá de forma implacável, acusando-o da falta de coragem frente à vida e conseqüente incompetência perante os problemas. Nesse martírio, ele deverá aprender a ser livre “depois de grande”.

Essa peça de Jorge Andrade nos serve como modelo para que se possa entender o papel de um escritor: ele tem de regressar totalmente, se quiser se compreender e compreender o meio em que vive. Se não houver essa afinidade, não há literatura. Através de seus personagens Jorge Andrade procurou um significado para a vida e uma referência que pudesse ajudá-lo durante a procura. Através das peças ele tentou refazer sua vida e obter respostas para uma existência turbulenta. Cada personagem continha um pouco da experiência vivida e cada peça uma pequena fatia do mundo que conheceu e experimentara de perto, podendo assim formar elementos para uma observação do meio mais detalhada.

Uma leitura sumária das peças de Jorge Andrade nos mostra que o compromisso do Autor é, sobretudo, com a verdade. Ele deseja tirar as máscaras e através de seus personagens faz com que as mesmas caiam por terra, mostrando, desse modo, o homem na sua totalidade: frágil e apegado às convenções. Se estas se acabassem, ele também se acabaria. Sentimos, no decorrer das leituras, que a máscara do tradicionalismo é uma das mais proeminentes, constituindo-se assim num obstáculo ao desenvolvimento do homem enquanto ser que procura libertação. Sendo assim, faz parte desse compromisso com a verdade o desmascaramento de um mundo tradicional e de seus valores, a fim de se criar uma nova visão que será decisiva no sistema em formação. Através do trabalho com a

temporalidade e recursos específicos para evocá-la (por exemplo, recursos cinematográficos) Jorge Andrade questiona esse mundo derrotado e avalia analiticamente as conseqüências já advindas.

Em outras peças também aparece o trabalho com a temporalidade. Podemos citar aqui **A moratória**, **As confrarias** e **O sumidouro**. Nas duas primeiras também aparece a força feminina como sinônimo de disposição e determinação frente às adversidades. A personagem principal de **A moratória** (Lucília) é um exemplo de luta. Apesar da decadência, ela não se entrega facilmente. Sem ter vergonha de enfrentar a vida e o trabalho, faz da costura sua forma de subsistência, tirando daí o sustento familiar.

Nessa peça, o tempo é trabalhado em dois planos: primeiro plano (presente) e segundo plano (passado). As ações são descritas simultaneamente, sendo que em alguns trechos há o desenlace de um fato ocorrido no passado, com função de preparar o terreno para a compreensão de um episódio que se passa no presente. Tanto no presente como no passado, as mulheres demonstram muito mais lucidez que os homens e não têm ligação com o lado sonhador característico do personagem masculino principal, que acredita ainda na recuperação da fazenda e do prestígio perdido. Mesmo com a derrota ele jamais mudaria de atitude.

Na peça **As confrarias** encontramos a personagem Marta, figura feminina de grande porte que dá título à obra **Marta, a árvore e o relógio**. Marta luta contra o preconceito e tem uma visão bem sólida dos diferentes segmentos sociais. No fundo, ela sabe que as irmandades representadas (confrarias) são a simbologia máxima da falsidade. Nenhuma das irmandades aceita enterrar seu filho José, ator de profissão. Como sabemos, ser ator,

naquela época, era o mesmo que pertencer a uma classe inferiorizada, sem qualquer prestígio social. A partir desse prisma, podemos salientar que tudo que se relacionava à arte teatral caracterizava-se como algo inadequado (moralmente falando). O preconceito era a linha mestra de tudo. Numa sociedade aristocrática não havia lugar para intelectuais e artistas, muito menos túmulos disponíveis para enterrá-los. Mesmo assim Marta luta e não esmorece na tentativa de procurar um lugar para enterrar o filho morto. Com essa atitude ela demonstra toda sua força e persistência frente à intolerância e ao falso cristianismo.

Em **O sumidouro** travamos contato com a personagem Lavínia, que, bem mais realista que Vicente, procura auxiliá-lo, apontando saídas que ele não consegue identificar. Seu pensamento está voltado apenas para os personagens criados, atitude que o afasta dos filhos, fazendo com que o relacionamento se complique aos poucos. No fundo (assim como o Vicente de **Rasto atrás**) ele se aliena, da mesma forma que João José (**Rasto Atrás**) é alienado pela caça. Cada um possui seu próprio mundo e nenhum deles admite correções.

Ainda tomando por base a personagem Lavínia, acima apresentada, comprovamos que a força da mulher é claramente um traço marcante na trajetória de Jorge Andrade. Em algumas peças encontramos a força feminina aliada à manutenção da tradição, como em **Pedreira das Almas**, que retrata a revolta dos liberais em 1842. Nessa cidade (Pedreira das Almas) nos deparamos com a matriarca Urbana, altamente preocupada com o respeito à tradição e aos mortos. Através de sua crença, ela tenta induzir todos os habitantes a permanecerem num lugar decadente e sem perspectivas, que em certa medida simboliza o alheamento da realidade, o atraso, a falta de alternativas de um mundo que não busca a

integração. No título da peça concentra-se toda a carga de regressão e atração que faz com que os habitantes tomem uma resolução: permanência ou retirada.

A mentalidade de Urbana é assimilada pela filha Mariana, que abandona seus ideais em prol do passado. Essa falta de convicção reforça claramente o poder da tradição, responsável pelo medo do novo, pelo verdadeiro pavor das pessoas que não estão preparadas para recebê-lo.

A cidade funciona como elemento catalítico de toda ação e é responsável pelos ideais que a peça mobiliza. Nela a memória não funciona como um elemento de reflexão, análise e busca como em **Rasto atrás**, mas sim como um fator de aprisionamento, de apego a um passado tão morto como os próprios mortos. A preocupação com o cemitério mostra nitidamente o nível de reflexão dos personagens e revela a morbidez que impera em cada propósito.

Na cidade os mortos preponderam sobre os vivos e não há preocupação em transformar tal situação. A luta para não se acabar com a cidade é intensa e a cada passo lhe é atribuído um valor incomparável, que levado ao extremo, chega a afrontar o delegado, obrigando-o a desistir da idéia de não construir o cemitério. Vencendo a batalha, a heroína (Mariana) opta pela permanência, preferindo a solidão, ao invés da comunicação e do companheirismo.

Através da atitude da heroína (Mariana encarna o ponto de vista tradicionalista da mãe) fica patente a dor que se experimenta ao tomar uma decisão que custará toda uma vida: a dor maior não é deixar uma cidade e dirigir-se para um novo lugar e dar início a uma vida diferente, mas aceitar o domínio dos mortos, agindo de um modo retrógrado e sem consistência nenhuma. Por isso, **Pedreira das Almas** é uma forma de coragem que se

manifesta no momento da renúncia, uma renúncia marcada pela dor com a qual Mariana terá de conviver, mesmo sendo Pedreira das Almas uma atenuante da solidão. A cidade permaneceria viva. Mariana morreria em vida, cada dia mais amargurada devido a seu sofrimento, constituindo-se este num amigo constante para o que resta da existência.

Não é apenas na aristocracia rural em decadência que Jorge Andrade se detém. Na peça **Senhora na boca do lixo** registramos um ambiente tomado pela corrupção urbana. Existem nesta peça duas personagens antagônicas: Noêmia (presa ao passado e à tradição) e Camila (completamente entregue a valores novos), que contracenam sob a égide da modernidade. Noêmia não aceita a ruptura e discretamente pratica contrabando a fim de financiar seus passeios à Europa. Ligada à tradição ela despreza qualquer vínculo com a nova ordem e prefere viver mergulhada em seus sonhos. Camila tem atitudes opostas. Assim como Lucília (**A moratória**) ela tem uma visão mais ampla e tenta em vão convencer a mãe da necessidade de mudança.

Um outro elemento importante, além da decadência urbana, é ressaltado na peça **Os ossos do barão**. As personagens partem do princípio de que há uma solução para tudo. O casal tradicional (descendentes do barão) não se entrega plenamente à derrota. Antes prefere a união com a família de imigrantes, propiciando, desta feita, o retorno ao prestígio. Pensando dessa maneira, a antiga família procura casar a filha com o filho do ex-colono italiano, completamente desprovido de qualquer linhagem mas com dinheiro suficiente para devolver o status perdido à família tradicionalista. A relutância ao casamento é verificada nos tios conservadores que não aceitam a derrota, por mais visível que ela seja. Mesmo

assim o enlace é concretizado e nasce o filho que será o símbolo da união e servirá para manter a tradição iniciada com o barão, e ainda presente nas cinzas de seus ossos.

Vemos no decorrer da obra que as personagens principais da peça **A escada** também se negam a assumir o presente. Antenor e Amélia (personagens principais) são marcados pela intolerância para com o novo, o atual, acreditando ainda nos valores ultrapassados, legados pelo compromisso sangüíneo. Encontram nos filhos a oposição sistemática a esses valores. Apesar de toda compreensão que possa existir da parte dos filhos para com seus pais, eles não encontram outra solução a não ser interná-los num asilo.

Entre a velha e a nova geração encontra-se a “escada”, funcionando como elemento catalítico, como o cenário máximo, capaz de desencadear processos e provocar emoções:

... *“Helena Fausta! Gostamos de descer sozinhos. Pelo menos na escada queremos ficar a sós sem ninguém nos espionando<sup>2</sup>”...*

Para os velhos era indispensável manter a tradição; para os filhos tudo aquilo não tinha sentido. Nenhum espaço era tão particular e peculiar aos dois como “a escada”: ela era muito mais importante do que se poderia imaginar.

... *“Antenor e Amélia caminham em direção da saída. Todos os apartamentos estão na penumbra. Só está iluminada a escada. Maria Clara, Helena Fausta, Francisco, Noêmia, Vicente e Izabel, imóveis, olham fixamente para os velhos, revelando uma grande angústia<sup>3</sup>”...*

---

<sup>2</sup> A escada in *Marta, a árvore e o relógio*. S.Paulo, Ed. Perspectiva, 1986, 2a. Edição, vários autores, p.145.

<sup>3</sup> idem, ibidem. p.93.

Certamente, a decadência poderia ser analisada por todos os lados, mas o grande personagem de Jorge Andrade é a família, pois a decadência não incide apenas sobre o casal de velhos, ela mexe com a emoção de todos.

Um outro exemplo expressivo da exploração da decadência se encontra na peça **O telescópio**. Esta consegue reunir personagens de outras peças que chegam a apresentar até um laço de parentesco entre si. É nela por exemplo que vemos o telescópio funcionando como um elemento catalítico. Aparentemente, ele não tem valor nenhum mas consegue realçar toda a ação dos jovens e também dos velhos. Inconformados com a nova vida e desprovidos de poder, os mais velhos não têm mais nada a fazer a não ser observar estrelas, o que lhes permite esquecer da ruína e das possíveis derrotas. Os jovens, ao contrário, ignoram tudo isso e se dedicam a uma vida sem grandes emoções, deixando aflorar um tom de rebeldia, mais tarde presente em autores como Leilá Assunção, Consuelo de Castro e tantos outros.

Outro momento do teatro de Jorge Andrade (talvez um momento novo) é decorrente de observações coladas às tensões sociais mais agudas. Na peça **Vereda da salvação**, por exemplo, temos relatada a estória de um grupo de meeiros convertidos ao adventismo. Estes lutam para que sua seita atinja o grau máximo de credibilidade. Em nome de Deus eles matam todos aqueles que supostamente são representantes do demônio. Mesmo as crianças são exterminadas em respeito à seita. Ao invés do arrependimento ou da tomada de consciência, ocorre um estado de transfiguração em que as pessoas presentes adotam nomes bíblicos, tentando dar vazão a sua fé.

O enfoque recai sobre os dominados e não sobre a classe dominante. É uma visão que coloca a religião numa posição castradora, obrigando pobres coitados a tomarem posições que jamais tomariam se fossem esclarecidos. Nesse percurso Jorge Andrade (segundo Antonio Cândido)<sup>4</sup>assemelha-se a alguns escritores brasileiros como José Lins do Rego, procurando retratar a vida dentro de um ambiente rural. A vereda a ser seguida implicaria novos valores e anulação de si mesmo, já que o objetivo primordial seria alcançar o reino dos céus.

Através desta breve análise pudemos perceber a extensão da obra de Jorge Andrade. Todas essas peças constituem um ciclo<sup>5</sup> que mais tarde foi compilado num livro intitulado **Marta, a árvore e o relógio**. Nesse livro há uma visão do ciclo e cada um dos elementos que nomeiam o livro tem o seu valor. Marta simboliza a mulher que articula todas as ações, reaparecendo em outras peças e sendo capaz de mover acontecimentos. A árvore simboliza o florescimento, a volta às raízes e o brotar de uma nova estação. Em algumas peças como **As confrarias** e **O sumidouro** existem personagens que foram enforcadas em árvores. No caso de **O sumidouro** o dramaturgo Vicente teve de voltar às raízes, “desenterrar” Fernão Dias para poder escrever a sua peça. Sendo assim, a árvore poderia representar a morte (por exemplo com sucessivos enforcamentos) e a vida (brotamento ou volta às raízes).

O relógio, último elemento, representa a estagnação do tempo, tão bem articulada nas peças de Jorge Andrade. A não aceitação dos novos valores, de uma nova era e de

---

<sup>4</sup> *Vereda da salvação*. idem, ibidem. Págs. 630 a 633.

<sup>5</sup> Embora seja de extrema importância cada elemento do ciclo (Marta, a árvore e também o relógio), bem como seus respectivos significados, não nos deteremos nesse trabalho a um estudo exaustivo, já que cada elemento foi muito bem estudado na tese de doutorado de Catarina Santana, apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Essa tese intitula-se **A metalinguagem na obra de Jorge Andrade**.

outros caminhos é a prova eficaz de que existe um relógio parado em algum lugar. Tem-se também a certeza de que o elemento novo não é bem assimilado.

Comprovamos aqui que o ciclo, realmente, trabalha com as verdades imaginadas por Jorge Andrade e tem a pretensão de analisar os grandes dramas propostos pelo dramaturgo. Para fazer tal análise é necessário também um retorno, ou seja, voltar “rasto atrás” para compreender o que se passa. O ciclo também é um retorno às origens e comprova mais do que nunca, o papel de um escritor : o regresso inevitável para se auto-compreender e compreender o meio em que vive. Jorge Andrade participou desse processo, reproduzindo no palco muito do que experimentou em sua vida de fazendeiro. Seus personagens bem o representaram e passaram através das cenas momentos de projeção do próprio Autor, uma vez que Jorge Andrade era seu referencial mais brilhante.

Tendo em mente a riqueza da obra de Jorge Andrade e sua devida extensão, essa dissertação pretende estudar dentro dos capítulos seguintes aspectos específicos da dramaturgia andradina. Certamente, temas como tempo, memória e a caçada, são muito marcantes na obra do dramaturgo. No conjunto de sua obra dramática percebemos que a questão da memória, por exemplo, se apresenta em vários desdobramentos, como a tradição, a genealogia, sua implicação com a História e sua extensão no que concerne à relação memória/sociedade. Não podemos também deixar de apontar ao longo da obra andradina o caráter individual assumido pela memória, nos proporcionando momentos similares ao teatro épico, em que a volta ao passado é de suma importância.

Memória e tempo complementam-se na obra de Jorge Andrade. Mesmo quando nos deparamos com a questão da caçada, não podemos deixar de pensar num processo

mnemônico e num trabalho exímio com a temporalidade. Além do mais, temos que levar em consideração os processos que desencadeiam a memória, como por exemplo a construção de um “labirinto”, lugar onde memória e esquecimento se inter cruzam, dando vazão a uma verdadeira caçada. Nosso maior representante do processo de caçada será o livro **O urso** de William Faulkner, que também representa um trabalho de busca mnemônica.

Dentro do processo da escrita de Jorge Andrade (uma vez que a caçada também está vinculada à escrita), temos também que levar em consideração o tempo da narração e o tempo narrado, muito bem representados pela peça **O sumidouro** em que o escritor dialoga com seu personagem.

Sendo assim, depois dessa apresentação sobre a obra de Jorge Andrade, trabalharemos em cada capítulo com questões referentes a tempo e memória. No primeiro capítulo faremos uma exposição da dualidade tempo/memória na obra andradina. Estudaremos o significado do passado em sua obra, estabelecendo a relação passado/presente, bem como os recursos utilizados para se evocar esse passado, (inclusive recursos cinematográficos de montagem e projeção, tão presentes no teatro épico). Estenderemos para o segundo capítulo outras manifestações mnemônicas. Constarão deste os vários desdobramentos da memória como tradição e genealogia, bem como as relações História/memória e memória/sociedade.

No terceiro capítulo estudaremos a metáfora da caçada, tendo em vista o rastreamento que se processa através da temporalidade. Estudaremos também a relação memória/esquecimento e sua aplicação dentro da obra andradina, bem como a metáfora do labirinto, podendo aqui ser considerada a casa do esquecimento. Voltaremos também à

temporalidade e aos efeitos que esta possa representar na dramaturgia de Jorge Andrade, levando-se em conta o tempo da narração e o tempo narrado. Também neste capítulo nos deteremos na questão pessoa/personagem, tão importante no processo de criação.

No quarto capítulo verificaremos a significação desse teatro para a sua época em especial e as influências recebidas nos dias de hoje. Daremos ênfase ao caráter social do dramaturgo, aos movimentos da época e à posição de Jorge Andrade em relação a outros autores (como Nelson Rodrigues, Alfredo Mesquita e Abílio Pereira de Almeida, por exemplo), bem como as influências recebidas, principalmente de Ibsen.

Terminaremos com algumas considerações em que retomaremos algumas questões e tentaremos amarrar mais nitidamente os problemas lançados, procurando realizar também uma análise do trabalho apresentado, no que concerne ao cumprimento dos objetivos propostos.

## PRIMEIRO CAPÍTULO

### Os percursos da subjetividade

#### I. Tempo e memória: dois conceitos fundamentais na dramaturgia andradina.

*“-----Estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda”...*

Clarice Lispector - *A paixão segundo G.H.*

Explorar o passado pode ser no caso de Jorge Andrade um processo de auto-reconhecimento e reflexão sobre o momento atual. É através dele que se torna possível uma sondagem interior capaz de eliminar os fantasmas que seriam eternos se não existisse um meio de extirpá-los.

Na obra de Jorge Andrade observamos um trabalho constante com a temporalidade. Na maioria das peças o tempo passado é trabalhado como sendo um elemento preponderante para o conhecimento do ser que o examina. A sondagem introspectiva faz parte de um processo interno que busca respostas para o presente e uma melhor compreensão dos problemas que habitam a mente. Podemos, nesse caso, nos deparar com um tempo interior ou psicológico que traz ao indivíduo que percorre o passado momentos que o desafiam a uma tomada de atitude e uma análise de tudo que aconteceu anteriormente e o lançou naquele estado de inércia.

Peças como **Rasto atrás**, **O sumidouro** e **As confrarias** propõem questionamentos que pretendem transmitir ao homem atual uma trajetória da alma dilacerada. É através do personagem Vicente, por exemplo, que na primeira compreendemos a difícil ascensão do escritor, sua conflituosa relação com o passado e a busca necessária, metaforizada em termos de caçada interior. Já em **O sumidouro** o conflito torna-se mais intenso e a relação obra/escritor é intermediada pelo atormentado contato do Autor com seu personagem (Fernão Dias), no qual os valores da criação e do controle sobre a criatura são questionados. Desta vez o passado é ainda mais distante (na época da perseguição de esmeraldas pelos bandeirantes liderados por Fernão Dias) mas necessário para se compreender o ofício de escrever.

Em outras peças, como por exemplo **A moratória**, o trabalho temporal deixa de ser introspectivo para ser explorado de uma forma mais vinculada à História<sup>6</sup>, ou seja, é através do tempo que se recompõe todo um passado glorioso vivido pela aristocracia cafeeira paulista. Fatos históricos e sociais vêm à tona para que possamos compreender o valor da História dentro de uma obra dramática. O passado ganha então uma abrangência maior que nos permite a explicação de alguns problemas de que a obra depende como um todo. Por exemplo: No caso da **Moratória**, o que existe de mais introspectivo é a reflexão de Quim, que engloba um tempo de saudade que não regressará jamais. No entanto, a tônica da peça não é a análise interior, mas a apresentação de uma outra manifestação temporal. Se em alguns momentos os níveis se cruzam (tempo interior e tempo cronológico), isso não

---

<sup>6</sup> O termo H(h)istória ora aparece com H maiúsculo, ora com h minúsculo. Resolvemos adotar as marcações de acordo com suas ocorrências. Nas entrevistas concedidas e em citações referentes a Jorge Andrade o termo é sempre utilizado em maiúscula. Outros autores, como Jacques Le Goff utilizam em minúscula. Nesse sentido, a opção foi pela manutenção do termo dentro da escolha de cada Autor.

confere à peça o mesmo caráter de, por exemplo, **Rasto atrás**, em que a reflexão interior é o ponto de partida.

A exploração do passado aqui não seria possível se não existisse um fator primordial à compreensão do ser que busca: a memória. Através dela é que é possível regressar ao passado e rememorar um dado acontecimento. Voluntária ou involuntariamente, as lembranças armazenadas pela memória como que perpassam nosso ser e então passamos a ter acesso a um outro tempo, um tempo distante, cujas recordações nem sempre são positivas. Dependendo do modo com que somos submetidos a essas lembranças (voluntariamente-quando lembramos o que desejamos; involuntariamente-quando as lembranças aparecem desordenadas e nem sempre recordamos aquilo que almejamos), podemos passar por um processo de sondagem interior, que nos obriga a questionar a validade ou não de algumas experiências.

Walter Benjamin<sup>7</sup> compara o ato de recordar ao de escavar. Do mesmo modo que o homem escava o objeto enterrado, assim também aquele que deseja se aproximar do passado deve adotar um comportamento semelhante. Ele inicia seu ensaio com uma afirmação fundamental para a compreensão da memória: *“a língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve tentar voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o*

---

<sup>7</sup> Benjamin, Walter. *Escavando e recordando* in **Obras escolhidas II---Rua de mão única** - Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. S. Paulo, Ed. Brasiliense, 1994, 4a. edição, pags. 239 e 240.

*solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador”...*

Certamente, na obra de Jorge Andrade, essa metáfora da escavação é de grande aplicabilidade. Em seu conjunto (principalmente em **Rasto atrás**) ele procura escavar o passado de todas as formas, com o propósito de extrair dele imagens que o conduzam nas decisões futuras acerca de sua existência seja como pessoa, seja como criador. Nesse empenho, não tem medo de revolver os fatos de onde espera retirar as respostas para suas inquietações. Revolvendo a terra, Jorge Andrade volta “rasto atrás” até chegar ao ápice de sua procura, que se dá (assim o cremos) através de seu romance **Labirinto**, em que os conflitos com o pai são solucionados, restando a expectativa de uma nova proposta de vida para o futuro.

A partir dessas premissas compreendemos que no conjunto da obra dramática de Jorge Andrade tempo e memória se complementam e funcionam como paradigmas para o amadurecimento da dramaturgia. Tanto assim que, nele, a utilização da memória adquire um comportamento diferenciado em cada peça. Em algumas ela tem uma ligação maior com a História. Em outras ela se revela sob a forma de interação social voltada para as relações que envolvem os seres que compõem o seu núcleo. Mas há aquelas em que ainda se apresenta como elo principal que mantém a tradição e inaugura as genealogias. Em face dessa alternância, tentaremos analisar, através de inúmeros subsídios, os temas e processos mais complexos da obra de Jorge Andrade, procurando, sobretudo, relacioná-lo consigo

mesmo e com a sociedade da qual fazia parte e na qual se inspirou para compor seu repertório dramático.

### **I.1. O valor introspectivo do tempo e da memória**

Quando falamos em memória individual temos que levar em consideração todos os outros aspectos que estão envolvidos em sua constituição. Não podemos descartar a existência de uma certa subjetividade e, muito menos, a carga reflexiva que recai sobre a faculdade mnemônica.

É necessário sempre fazer uma ponte entre o ser presente e o ser passado. Ambos representam facetas diferenciadas de uma vida que assume várias identidades através do tempo, sendo que tanto este quanto a memória deixam de ter um caráter tradicional para se colocarem a serviço do indivíduo que busca e requisita imagens de seu passado. O processo de escavação assume um papel de extrema importância a partir do instante em que os momentos de outrora, recortados em determinados prismas temporais, passam a ter um sentido pedagógico, ou seja, ensinar ao homem o novo comportamento que deve ter após uma experiência que mexeu com sua estrutura e sensibilidade.

No que diz respeito à memória pessoal a peça mais significativa de Jorge Andrade é **Rasto atrás**. Ela revela muito do dramaturgo, uma vez que suas peças anteriores e posteriores foram uma tentativa de auto-compreensão. Em **Rasto atrás** muito do que se refere à memória pessoal é exposto pelo personagem Vicente. Fugindo da proposta de forma rigorosa de drama, Jorge Andrade manipula seu personagem, fazendo com que ele se examine em intervalos temporais sobrepostos. Se levarmos em consideração a forma

rigorosa do drama, em que o trabalho com o tempo é realizado dentro de um determinado padrão, não permitindo alternâncias temporais de nenhuma espécie, perceberemos que Jorge Andrade quebra completamente as convenções de espaço e tempo e introduz uma nova visão espacial dentro da composição de sua dramaturgia. Ele utiliza um recurso peculiar para que o personagem encontre seu caminho.

No decorrer da peça averiguamos toda a trajetória de Vicente até encontrar um motivo que o encoraje a uma decisão acertada. Interiormente, ele cria sua própria experiência de retorno, ao priorizar recordações que não obedecem a uma seqüência lógica. Ele se comporta em alguns instantes como sujeito e objeto de suas experiências. Ao se esconder, se revela, e ao mesmo tempo que procura viver como um homem independente de 43 anos, mostra-se escravo e dependente dos outros Vicentes, respectivamente com 5, 15 e 23 anos. Desordenadamente, eles são companheiros do Vicente atual e o induzem a uma tomada de decisão significativa.

Essa experiência de Vicente (e em certa medida também a de Jorge Andrade) representa bem o que Anatol Rosenfeld salienta em seu livro **O teatro épico**<sup>8</sup> a respeito da memória: ... *“A memória encerra o indivíduo na sua própria subjetividade, isola-o e suspende a situação dialógica, básica para o drama rigoroso. Ademais, o sujeito atual tende a subjetivar o sujeito passado, estabelecendo-se, deste modo, a típica oposição sujeito-objeto da Épica. A preponderância da memória de qualquer modo suscita um processo de subjetivação”*...

O que há em **Rasto atrás** senão um “processo de subjetivação”, através do retorno mnemônico de Vicente e de seu desdobramento nos personagens mais jovens? O

---

<sup>8</sup> Rosenfeld, Anatol. **O teatro épico**. S.Paulo, Ed. Perspectiva, 1985.

protagonista explora toda a sua subjetividade em busca de auto-reconhecimento. Essa subjetivação é indispensável na busca mnemônica, uma vez que a exposição de sentimentos é uma marca forte na atividade de regresso a um passado distante. Sendo assim, a memória, marcada por sua carga subjetiva, conduz o ser a um momento de monólogo, em que o acerto de contas será consigo mesmo, através das marcas que ficaram presas no limiar de suas lembranças.

Em vários momentos da peça encontramos Vicente encerrado em sua subjetividade. Seu grau de questionamento é intenso e suas pretensões quanto ao futuro são totalmente dependentes da constituição de seu passado. Ele se encontra isolado (tanto do mundo como em si mesmo para melhor refletir) e propenso a tomar uma atitude com base em acontecimentos passados. Para ele o diálogo não tem um valor decisivo mas serve apenas como lembrança de um mundo em reconstituição.

Quando pensamos na suspensão da situação dialógica, basta lembrar que para Vicente as únicas marcas dialógicas possíveis são as do passado. Ele se lembra das conversas entre ele e o pai (que nem sempre eram agradáveis) e dos eventuais conselhos da tia, aconselhando-o a partir da cidade. Nos demais momentos temos uma situação que chamaríamos de monólogo interior. Vicente faz dele mesmo seu próprio interlocutor e procura obter respostas que ficaram ocultas num mundo perdido e devastado pelo tempo. Ele não precisa de diálogos, uma vez que aqueles que experimentara no passado, através das brigas com o pai, foram suficientes para compor sua solidão e total dependência das lembranças do passado.

Desse modo, a subjetivação se mostra por completo. Vicente atual (sujeito) se apresenta como senhor de seus predecessores de 5, 15 e 23 anos (objetos) que servem

apenas para mostrar-lhe o caminho que deve tomar. Esse dilema, através da memória, suscita um processo narrativo, que corta em fragmentos a existência de um homem. Essa peça, que propõe uma volta “rasto atrás”, dispõe, temporalmente, de uma narração em que a trajetória de um ser é sondada e reconstituída, como se cada parte fosse manipulada por um narrador, que se incumba de contá-la de um modo não convencional, mas totalmente coerente, assumindo, em cada trecho, um ponto-de-vista diferenciado.

Para que esse caráter narrativo possa adquirir mais eficácia, temos que avaliar bem de perto, além da memória, a questão temporal. Percebemos que nesta peça a memória se apresenta com uma carga subjetiva responsável pela auto-reflexão. Sabemos também que ela se encontra compreendida em um intervalo temporal. Para isso a escolha do tempo a ser utilizado é fundamental. Dentre as variedades temporais existentes (tempo físico, tempo cronológico, tempo histórico etc.) escolher uma categoria temporal que corresponda à modalidade mnemônica específica é de extrema importância. Sendo assim, Jorge Andrade optou, especialmente em **Rasto atrás**, por um tempo que se adequasse ao caráter subjetivo expresso pela memória. Um tempo que exprimisse acima de tudo a dor do protagonista, sem perder, no entanto, a idéia do todo. A essa categoria temporal podemos chamar de tempo psicológico ou duração interior.

Quando se trata da duração interior não podemos perder de vista que essa variedade independe do tempo cronológico. Sua duração é proporcional ao questionamento da pessoa que o utiliza. Enquanto durar a reflexão, lá estará o tempo interior fazendo um trabalho de volta e de recordação. Temos aqui uma distensão temporal, ou seja, o ser se encontra no presente mas consumido por uma dor muito forte que tem raízes no passado. Interiormente, ele se acha amargurado e suas reflexões perduram por segundos, dias, meses e até anos, se

concordarmos que um processo de volta implica um tempo imprevisível de cura. Sendo assim, o ser que busca se distende através do tempo e dá vazão a suas recordações para reconstituir sua história de vida, que pode ser contada de forma fragmentária em vários níveis, exprimindo assim uma subjetividade que retira do tempo seu caráter cronológico e o enquadra em um processo de sondagem. Tal processo, acima de tudo, prioriza a experiência qualitativa, em detrimento do tempo quantitativo. A duração passa a ter um outro significado e, mais que uma sucessão, temos um relato que pode durar uma “eternidade”, se esta for a vontade do ser pensante e se intenso for seu grau de reflexão.

Através do livro de Benedito Nunes<sup>9</sup> **O tempo na narrativa** é que encontramos uma classificação muito significativa no que se refere ao tempo interior e que, com certeza, se aplica ao protagonista de **Rasto atrás: ...**” *A experiênncia da sucessão dos nossos estados internos leva-nos ao conceito de tempo psicológico ou de tempo vivido, também chamado de duração interior. O primeiro traço do tempo psicológico é a sua permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas. Uma hora pode parecer-nos tão curta quanto um minuto se a vivemos intensamente; um minuto pode parecer-nos tão longo quanto uma hora se nos entediamos. Variável de indivíduo para indivíduo, o tempo psicológico, subjetivo e qualitativo, por oposição ao tempo físico da natureza, e no qual a percepção do presente se faz ora em função do passado ora em função de projetos futuros, é a mais imediata e mais óbvia expressão temporal humana”...*

Podemos perceber em **Rasto atrás** o domínio desse tempo psicológico, desde os vários estados de tensão pelos quais passa o personagem Vicente até a exposição de seus projetos para o futuro, que são demonstrados através das recordações que o impelem a uma

---

<sup>9</sup> **O tempo na narrativa**, S.Paulo, Ed. Ática, 1988.

volta e a uma tomada de atitude. Completamente apoiados na subjetividade, tempo e memória se complementam e, dependendo das circunstâncias, ambos proporcionam ao homem um auto-reconhecimento, que o ajudará na compreensão de seu passado e na aplicação de novos planos para o futuro.

Temos aqui a importância dos momentos sucessivos de cada personagem dentro de seu tempo específico. Os vários estados internos é que conferem à peça essa qualidade temporal. Através desses recortes e dessas sucessões é que chegamos à configuração da totalidade, ou seja, à constituição do Vicente atual, que se encontra subdividido em antecessores que lhe dão pistas diversas de como se comportar em face de uma nova visão de mundo que se apresenta.

Nesse sentido, é que tempo e memória juntos conferem à obra andradina o tom narrativo mencionado anteriormente. Através da subjetividade, que propicia a busca, é possível observar no teatro de Jorge Andrade um certo caráter épico. A história de Vicente pode ser comparada a uma narrativa em que um narrador (como num romance) tenta juntar pedaços partidos. Esse tom é compartilhado no teatro épico, ou seja, o conteúdo desse tipo de dramaturgia se dá através da reflexão e da busca. Alguns autores como Ibsen, por exemplo, fizeram uso desses recursos para mostrarem que o passado tem uma representatividade a partir do momento em que se tem uma história para contar. Sendo assim, passado e presente passam a ser estudados por esses autores como parâmetros essenciais para se apresentar todo o conteúdo humano que perpassa uma vida.

O tom narrativo presente nessa peça de Jorge Andrade é que sustenta a história contada desde o início. Quando Vicente se apresenta como um ser que almeja uma volta,

ele se coloca, de certa forma, na posição de um narrador. No romance estamos acostumados a ler relatos de personagens que fazem uso do passado para deixar mais claros os percalços que fizeram de sua existência um nó e um embaraço para sua trajetória. Temos por exemplo o caso de Paulo Honório de **São Bernardo**, que tenta, através das recordações, entender seu passado, embora não manifeste nenhum desejo de mudança. Desse modo, Vicente também conta a sua história através de recursos de temporalidade que o ajudam a se conhecer e encontrar seu verdadeiro caminho.

Quando dizemos que Vicente se comporta tal qual um narrador de um romance, não queremos dizer que devamos ler essa peça como se lêssemos um romance e fazermos analogias. Queremos apenas ressaltar que o tom escolhido por Jorge Andrade pode ser recuperado por narradores que pertençam a esse gênero literário, ou seja, no modo de se apresentar e se colocar como se estivesse contando uma história. Essa semelhança também pode ser feita porque Jorge Andrade em suas peças retrata alguns temas que determinados escritores retrataram na ficção, como por exemplo, Raquel de Queiroz e José Lins do Rego. Através da memória ele coloca um personagem que revê sua vida e se apresenta narrativamente como alguém que tenta desvendar seu passado e se questiona devido sua existência problemática.

Ainda refletindo sobre a questão do romance, não podemos deixar de mencionar o livro de Jorge Andrade intitulado **Labirinto**. Esse romance retrata a vida do dramaturgo e as angústias que ele enfrentou, desde suas dificuldades com o pai até a conclusão de sua obra. Através da exposição esboçada nessa narrativa, percebemos que as mesmas inquietações experimentadas por Jorge Andrade são vivenciadas por Vicente. A forma das duas obras é muito próxima. Tanto no romance como na dramaturgia os dois personagens

se desnudam e se colocam como seres dependentes de uma resposta e de uma procura que não se resolveria sem a ajuda do pai. O tom narrativo é empregado em ambas as obras com o intuito de cura e de auto-reconhecimento dentro de um espaço temporal que permite uma avaliação da vida regressa.

Nos dois relatos podemos ver que o tom narrativo é mantido através da memória. O narrador andradino prova que é possível, tanto na ficção como no teatro, contar uma estória em que o aprisionamento é o tema central. **Labirinto** e **Rasto atrás** podem ser vistas como obras complementares, uma vez que as inquietações retratadas na peça são as mesmas do romance. Embora exijam leituras vindas de ângulos e olhares diferentes, não podemos descartar o valor narrativo presente nos dois depoimentos. Nesse sentido, tanto Jorge Andrade como Vicente têm como meta uma trajetória que os nivela e os obriga a descobrirem uma resposta para o futuro. Sendo assim, essa marca da trajetória andradina faz com que a força presente no romance se concentre também na peça, permitindo que Vicente se coloque do mesmo modo que um personagem de ficção e literariamente conte sua estória e sua angústia.

A analogia existente entre os dois pode ser comprovada através do destino que ambos tiveram no decorrer do caminho que escolheram. Tal qual seu personagem Jorge Andrade também teve problemas com o pai e tentou a carreira dramática como modo de se encontrar enquanto ser humano. Podemos até dizer que **Rasto atrás** é uma crítica à trajetória do ser humano enquanto artista e intelectual, como também enquanto homem que não consegue se desfazer dos apertados nós que o prendem.

Enquanto intelectual temos um artista que busca reconhecimento e sucesso. Suas peças não são encenadas, embora sejam premiadas e reconhecidas pela crítica. Esse homem de teatro tem uma frustração que se manifesta toda vez que um trabalho seu é deixado de lado, tendo por isso que fazer concessões para continuar escrevendo, como por exemplo, para a televisão. Sendo assim, o valor do intelectual é posto em discussão, uma vez que esse profissional sofre todos os tipos de opressão até conseguir seu grande objetivo.

A trajetória do artista deixa de ser um obstáculo meramente intelectual para se transformar num drama humano a partir do momento em que se coloca em questão todo o dilema enfrentado com o pai, tendo-se também em vista o problema da dramaturgia. A trajetória do escritor começaria desde a infância, a partir do momento em que o artista sente na pele a incompreensão do pai, que não via sentido no fato do filho desejar ser um dramaturgo. Todos os impecilhos começariam naquele momento. Vicente estaria encurralado, sem poder contar com a ajuda dos membros de sua família. Negando-se a se tornar um caçador, ele faz a opção que iria lhe satisfazer (pelo menos era essa sua visão naquele momento) e rompe com o pai decisivamente.

Por esse prisma podemos perceber quão difícil é a trajetória de um intelectual. Desde que Vicente se negou a ser um caçador e optou pela carreira artística, ele se tornou avesso não somente aos desejos do pai como também um estranho para ele. Mesmo distante, ele se sentia caçado e perseguido pela figura paterna. Nesse sentido é que ele se colocou como caça. Assim como uma caça que seu pai abatia magistralmente através dos cachorros bem treinados que utilizava, Vicente também se sentia acuado e vislumbrava seu caminho com inúmeros obstáculos que teria de atravessar. Relembrando os diálogos e

discussões que tivera com o pai, ele procurava um meio para fugir àquela perseguição desmedida. Se fosse alcançado como uma caça abatida morreria de culpa, talvez até sentindo que o pai tinha razão e era mais forte que ele.

Por outro lado, Vicente se posicionava em determinados momentos como caçador. Eram aqueles instantes em que ele enfrentava o pai e conseguia dar as respostas mais inesperadas, magoando-o e muitas vezes fazendo-o chorar. Através da lembrança das brigas Vicente sentia-se forte, colocando o pai contra a parede e enfrentando-o de igual para igual, como um caçador que persegue destemidamente o objeto de sua caçada. Mesmo assim, ele precisava voltar e ao analisar sua trajetória percebia que a caçada teria um final, resolvendo por inteiro seus conflitos. Nesse mundo em que ambos poderiam vencer (tanto caça como caçador), e o que contaria somente seria o preparo e destreza de cada um, ele precisava voltar e ter uma definição de sua vida e de suas lutas interiores.

Ao se recordar desses momentos Vicente se lembrava de um fato que seria decisivo em todas as suas reflexões. Em suas divergências seu pai teria dito que certas caças são muito ágeis. Extremamente treinadas elas voltariam "rasto atrás", confundindo o caçador, ao se esconderem nos lugares mais evidentes que nem mesmo o mais exímio caçador se lembraria de procurar. Elas poderiam estar bem perto e mesmo assim não serem notadas, despistando seu perseguidor e conferindo sua superioridade. Vicente se sentia assim no momento em que procurava sua resposta. A imagem do pai o perseguia, mas como uma caça exímia na arte de despistar ela se afastava dele, não deixando que ele visse com clareza o local exato de seu ocultamento.

A resolução do problema de Vicente se encontra talvez no final da peça. Nesse momento todos os laços confusos e inter cruzados são desfeitos. Em Jaborandi Vicente tem um reencontro com o pai que estava caçando distante dali com seu fiel discípulo Vaqueiro. João José diz ao filho que naquele instante ele veio para morrer e que muita coisa conseguia entender a partir daquele momento. Como uma revelação, em que a verdade vem à tona, ele parece perceber o grande erro que cometeu durante toda sua vida ao ficar preso em um mundo particular. Emocionado, oferece alguns presentes a Vicente. Este, o aceita de boa vontade. Em tempos passados ele não os aceitaria, uma vez que tais presentes são objetos pertencentes à atividade da caçada. Sendo assim, a caçada poderia ter terminado e cada um, antigamente presos em seu mundo, perceberia que a verdade de ambos tinha um peso e uma medida, antes não vislumbrada por existir uma crença contundente nas idéias defendidas.

Nesse momento verificamos que o despiste acabou. Nenhum dos dois se constituiu mais como uma caça que almejava desviar a atenção de um caçador bem preparado. Depois de ter corrido durante toda a sua vida voltando "rasto atrás" para tentar despistar o pai, Vicente agora cria coragem e o enfrenta de modo impetuoso e corajoso. Ele quebra as barreiras e não tenta mais rastrear seu caminho como uma caça ardilosa que procura se impor frente seu caçador. Antes daquele encontro ambos tinham certeza de que eram auto-suficientes: o pai por se achar um grande caçador e por causa disso perseguir o filho violentamente, tentando abatê-lo e humilhá-lo através de suas palavras e atitudes; o filho, por cultivar também um orgulho que o impelia a ser uma caça que tinha poder de despistar o pai e se esconder dele, aparecendo somente em momentos de recordação, como naquelas horas em que ele estava no mato com Vaqueiro e se recordava do filho em várias idades.

Esse tipo de recorrência mostra bem o grau de reflexão desempenhado por cada um. Ambos tinham sua cota de responsabilidade na perseguição que se realizava através da memória. Não podemos dizer que com o reencontro essa perseguição acabou. Na última cena da peça podemos notar que, ao contrário do que se esperava, os dois personagens não se abraçam e nem selam um pacto de permanecerem unidos até o último suspiro do pai. Este pode ser um sinal de que a caçada de certa forma terminou. No entanto, ainda existe a possibilidade de um pequeno rastreamento através da memória. Quando Vicente se lembrasse de seu pai após sua morte, alguns daqueles conflitos, possivelmente, seriam retomados. Sendo assim, poderia existir um rastreamento e algumas pegadas seriam percorridas, mesmo depois de uma aparente resolução.

O título da peça nos remete também à definição que temos de rasto: "as pegadas deixadas no caminho por um animal". Nesse sentido, é bem propícia a colocação de Vicente ao se comportar como uma caça que deixa pegadas nem sempre muito claras, almejando complicar a vida de seu adversário. Através delas ele pretende recuperar todo um contexto de vida que restaurará sua existência e devolverá a paz interior por meio de uma reflexão bem cuidada. É desse modo que Jorge Andrade faz uma crítica bem direcionada à sua própria trajetória e se coloca também como um animal que tenta reconduzir sua vida através de uma volta ao passado e a um mundo distante.

O caminho escolhido por Jorge Andrade é o da reflexão. Contando a estória de um homem que experimentou as mesmas angústias, enquanto membro de uma família aristocrata, ele faz de seu teatro um espaço em que o lado subjetivo é bem explorado, não perdendo de vista o embasamento social de que ele dispunha. Mesmo contando uma estória particular, ele a insere dentro de um contexto que questiona o ser humano enquanto

intelectual entregue à vontade de uma classe dominante, que exige dele um trabalho direcionado. Consegue também dar uma fisionomia a esse intelectual e psicologicamente, resolvê-lo através de suas angústias e questionamentos. Dessa forma, o caráter social dessa peça em especial em nada é prejudicado em detrimento de um modelo subjetivo, uma vez que tanto vida pessoal como humana são tratadas de uma forma mais ampla e com o mesmo peso. Poderíamos dizer que esse viés subjetivo é o embasamento para o lado social mais desenvolvido, que será mais ampliado nas peças posteriores.

Através dessa subjetividade Jorge Andrade constrói seu teatro de um modo diferenciado dos dramaturgos mais ortodoxos. Esse caráter narrativo é que dá o tom adequado para a dramaturgia andradina, usando-se a reflexão como um parâmetro adequado que guiará todo o argumento dramático, sendo este parte integrante do teatro de Jorge Andrade. É por causa desse caráter narrativo, conferindo à obra um conteúdo épico presente em autores como Ibsen, é que se pode atribuir a esse teatro um lado reflexivo bem delineado, colocando-o num patamar de questionamento.

Em oposição a esse lado reflexivo, temos o típico teatro épico de Bertolt Brecht, podendo ocasionar alguma confusão no que se diz respeito à nomenclatura. Antes de expor qualquer característica do teatro épico é necessário fazer uma pequena diferenciação a respeito do papel dessas duas formas de dramaturgia e suas respectivas aplicações.

## **L.2. Do teatro épico de imagens para o conteúdo épico da busca**

Quando falamos em teatro épico logo nos vem à mente a teoria do distanciamento, enunciada por Bertolt Brecht. Através de algumas pequenas regras o dramaturgo alemão pretendia mexer com a sensibilidade do público, obrigando-o a questionar certos preceitos transmitidos pela dramaturgia clássica e, até mesmo, desenvolvidos por Stanislavski, quando este se ocupava em transmitir ao ator conceitos que melhor o ajudassem na sua atuação no palco.

Stanislavski imaginava que o ator deveria sentir o personagem em toda sua extensão. Acreditava que para realizar um bom trabalho era necessário uma entrega completa ao personagem, dando-lhe vida, criando no público a ilusão de que o fato acontecido no palco era digno de credibilidade. Um exemplo disso pode ser exposto através da notícia da atuação de nosso primeiro ator, que se chamava João Caetano. Conta-se que uma determinada cena exigia o estrangulamento de uma atriz. Teria Caetano se empolgado tanto com seu personagem que durante a referida cena estava de fato estrangulando sua companheira de atuação. Deixando de lado o momento de tensão proporcionado e o tipo de interpretação, certamente inadequada, temos um exemplo que nos revela o desejo de um ator de ser o mais realista e convincente possível em sua arte.

Brecht queria que o público se distanciasse, ou seja, soubesse diferenciar numa apresentação teatral a vida real da vida no palco. Ele não deveria ter nenhuma empatia com a peça apresentada ou com o personagem representado no papel em questão. Deveria, antes, ter consciência de que estava no teatro e que realidade e dramaturgia não eram equivalentes naquele momento em particular.

Essa preocupação de Brecht deve-se em parte pela grande proporção adquirida pela catarse nas peças clássicas. Era comum, no teatro, que o espectador se emocionasse com o espetáculo, a atuação dos atores (que procuravam ser convincentes em suas interpretações) e até mesmo com o sofrimento dos heróis. Eram freqüentes cenas de choro da parte do espectador, procurando colocar para fora suas emoções e seus momentos de empatia com a peça encenada.

O que Bertolt Brecht condena, no entanto, não é a emoção, mas sim o uso que se faz dela sem o devido raciocínio. Não era proibido que o público se emocionasse; proibida era a falta de reflexão, tão presente no espectador. Sendo assim, o dramaturgo pretendia que o teatro fosse destinado à crítica social e que o espectador compreendesse que o local reservado para uma determinada noite nada mais era que um espaço para assistir a um espetáculo, podendo este refletir social ou historicamente uma questão importante da vida de um povo. Para isso a identificação proposta por Stanislavski não era compatível com o ideal brechtiano, mas sim um envolvimento maior com as questões em voga que revelasse um questionamento sério e a compreensão de um acontecimento.

Desta forma, Brecht propunha que o ilusionismo que imperava durante séculos fosse superado. A ilusão do espectador seria quebrada através de alguns recursos que fizessem com que ele compreendesse que estava no teatro e não no palco, juntamente com seu personagem predileto. Para isso alguns recursos foram empregados, como projeções cinematográficas, músicas, o dirigir-se ao público, a troca de roupa em cena etc. Através desses recursos o espectador entraria em contato com um outro tipo de teatro e desenvolveria seu lado crítico, além do teatro adquirir também uma outra função: o de questionar e refletir.

Mediante essas diretrizes, Brecht traçou o perfil do teatro épico, caracterizando-o como narrativo, em oposição à forma rigorosa do drama. Algumas das propostas do teatro épico podem ser esboçadas aqui: narrar, tornar o espectador um observador e despertar sua atividade, forçá-lo a tomar decisões, apresentar uma concepção do mundo, colocar o espectador em face de algo, argumentar, colocar o homem como objeto de pesquisa e como ser que vive em mutação<sup>10</sup> etc. Nesse teatro a preocupação maior é com a forma, isto é, ele não pretende, a princípio, nenhum trabalho mais introspectivo que vise a uma busca interior.

Pensando nesses termos é que o dramaturgo alemão criou suas peças na expectativa de dar ao teatro a função de questionar. O público deveria estranhar a realidade apresentada, desconfiar das regras que nunca foram discutidas pela sociedade e procurar analisar socialmente um dado fornecido. Para que isso ocorresse seria preciso uma leitura da realidade de uma forma apurada. Ao perceber um fato, como por exemplo, o assassinato de um líder sindical, o público deveria entender as razões do acontecimento e não somente chorar desmedidamente pelo indivíduo pertencente à classe mais desfavorecida.

Nesses termos, Brecht propunha que seu público soubesse distinguir claramente os fatores que levavam a injustiças sociais e como tais fatores eram disseminados na sociedade, muitas vezes de forma bem sutil. Em peças como **A exceção e a regra** ele discute o valor de uma sociedade em contradição. Quando se tem o caso de um empregado que é morto pelo patrão simplesmente porque foi oferecer água ao mesmo, é hora de parar e

---

<sup>10</sup> Essa relação se encontra no livro **O teatro épico** de Anatol Rosenfeld, idem nota 8. Nesse livro Rosenfeld enumera as principais diferenças entre a forma rigorosa de drama e o teatro épico, que se caracteriza pela narração e seu trabalho com o homem. Encontra-se essa distinção na p. 149.

repensar os valores sociais. Nessa reflexão temos que levar em conta as causas dessa morte e os motivos que levaram o patrão a matar impiedosamente seu empregado.

Essa peça nos relata a estória de mercadores que viajavam pelo deserto. Numa certa altura, o empregado que possuía um cantil de água, tenta oferecê-lo ao patrão. Este, vira-se repentinamente, e, imaginando que o empregado intenta assassiná-lo, mata-o bruscamente, alegando que se não agisse dessa maneira seria morto pelas costas. Quando o caso chega aos tribunais, a grande tendência é absolver o patrão, uma vez que não existia nenhum motivo plausível para que um mero subalterno oferecesse água a seu superior, simplesmente por um ato de bondade. A regra previa uma traição pelas costas. Jamais poderia haver exceção. Sendo assim, o chefe estaria coberto de razão ao se defender para garantir sua própria vida.

Através dessa peça Brecht nos mostra que precisamos questionar alguns padrões estabelecidos. É preciso pensar sobre as regras e também se debruçar sobre determinadas exceções que perpassam nossa realidade. Não só nessa peça mas também nas demais ele questiona o conceito de justiça, de trabalho e outros valores que pareciam normais até então. Ele propõe em sua teoria que haja um estranhamento, ou seja, o homem deve ser participante da realidade que o cerca, criticando-a e propondo soluções. Nesse sentido, seria necessário um estranhamento da realidade, no momento em que certos conceitos passam a ser debatidos e questionados.

Para ele esse comportamento não poderia ser desenvolvido ou mesmo estimulado no teatro aristotélico. Nesse tipo de dramaturgia o homem era treinado para se emocionar e se identificar com seu herói. O que estava em jogo era a ilusão proveniente da encenação. Ao se emocionar com o fato acontecido ou com a atuação convincente de um determinado ator,

o público deixava de lado o raciocínio e passava a se iludir com o momento propiciado. Nesses termos não existia reflexão e o lado social ficava reduzido a um compromisso com a encenação.

É bom deixar claro que Brecht não era contra a emoção. O que descartava em seu teatro era a emoção pura que não levava a nenhuma reflexão e a nenhum resultado favorável no comportamento das pessoas. Sendo assim, ele investia no lado social e através de suas peças criticava os diversos segmentos, como por exemplo, os gangsters bem posicionados (retratados em sua peça **A resistível ascensão de Arturo Ui**), que é claramente uma crítica à atuação de Adolfo Hitler. Desse modo, Brecht queria um outro formato em seu teatro, bem diferente do proposto por Aristóteles. Nesse teatro renovado, o homem teria que argumentar, seria alvo de pesquisa, estaria sempre em face de um problema e teria por prioridade o questionamento da realidade e seu conseqüente estranhamento.

Para conseguir esse trabalho com a forma, Brecht utilizava todos os recursos disponíveis para interromper a ação e propor uma leitura da sociedade. Alguns recursos como o uso de projeções cinematográficas e o dirigir-se ao público propunham um momento de reflexão, em que uma situação era apresentada e a solução vislumbrada dentro daquele espaço de questionamento. Esses métodos conferiam ao teatro de Brecht um tom narrativo que não se apresentava na dramaturgia antiga, uma vez que a ação era concebida de modo totalmente diferenciado. Através da exposição das contradições de uma sociedade, Brecht contava uma história ao público, obrigando a participação do mesmo. Esse contar da história, ao mesmo tempo em que suscita discussão, confere ao teatro um caráter narrativo, podendo este ser denominado de teatro épico.

Podemos perceber através dessa exposição que Brecht tenta inaugurar uma nova poética, que se diferencia de Aristóteles e se coloca como portadora de uma realidade mais reveladora, que tenta resgatar, através da cumplicidade do público, um tipo específico de crítica social e de construção de um modelo especializado que critique o sistema com embasamento e um grau de consciência pertinente. Nesse teatro os atores trocam-se de roupa em cena, transportam os móveis, dirigem-se ao público e lhes perguntam o final mais apropriado para a peça, cantam diversas canções que suspendem o momento da decisão de um dado personagem etc. Todo esse procedimento dá ao teatro uma roupagem diferenciada e o coloca na categoria de teatro épico, em que a forma é resgatada através das imagens que o espectador vê no palco.

Ao contrário do teatro épico de Brecht, totalmente baseado na forma, existe também o teatro épico totalmente apoiado no conteúdo. Bertolt Brecht criou esse tipo de dramaturgia para diferenciá-la de Aristóteles, como dissemos anteriormente. No entanto, alguns críticos como Anatol Rosenfeld questionam a pureza desse teatro, como também é questionável a pureza do drama rigoroso. Rosenfeld não nega que Brecht, juntamente com Piscator e Paul Claudel foram os representantes mais significativos do teatro épico. Entretanto, ele mostra em seu livro homônimo que desde a Grécia antiga já existiam traços épicos que perpassaram todo o teatro do ocidente e mesmo na dramaturgia mais ortodoxa conseguiram se manter.

Esses traços podem ser observados, por exemplo, na atuação do coro na Grécia antiga. Ao interferir na ação e comentar uma cena, o coro também estaria exercendo uma atividade narrativa. Essas marcas também estavam presentes na Idade Média e curiosamente em alguns autos de Gil Vicente e até mesmo no tipo de palco que se usava

naquele momento. O que é mais interessante, entretanto, é que Rosenfeld resgata um outro tipo de narração que se manifesta muito mais no conteúdo que na forma.

Ao retratar alguns autores como Ibsen e Strindberg ele ressalta o fato de existir um trabalho com o passado, em que um certo personagem mergulha no tempo para tentar entender sua existência. Segundo Rosenfeld esse mergulho no tempo através da memória é totalmente épico. Nesse instante podemos também lembrar Walter Benjamin quando diz que não existe “nada mais épico que a memória”. Através do tempo e da memória esses personagens mergulham em um mundo distante e se colocam dependentes de uma resposta e de um momento de recordação. O trabalho desses dramaturgos não se concentra tanto na forma no palco mas no conteúdo mnemônico desenvolvido por seus personagens.

Alguns dramaturgos como Arthur Müller (**A morte dum caixeiro viajante**) e Ibsen (**O pato selvagem**) são retratados como representantes de uma dramaturgia que resgata um tempo distante e através desse resgate colocam seus personagens em momentos de reflexão. Por intermédio de um monólogo interior eles se comportam como um narrador, conferindo à peça um conteúdo épico, mesmo sendo a estrutura desta realizada na forma da dramática rigorosa. Sendo assim, forma e conteúdo dissociam-se para que a narração adquira uma dimensão temporal bem definida.

No caso de Brecht, segundo Rosenfeld, a forma épica foi a escolhida para se fazer com maior propriedade uma crítica marxista mais apurada. No entanto, essa manifestação narrativa já existia através da utilização da experiência do vazio de cada Autor, dos momentos de tédio e de solidão representados nas peças, nos monólogos interiores e nos fluxos de consciência expostos, na memória involuntária de alguns autores e em todo tipo

de procedimento que evocasse uma introspecção e um momento mais apurado de sondagem interior, suscitando o contar de uma estória e uma volta ao passado.

Quando dizemos que o teatro de Jorge Andrade é épico (embora também tenha um tom social brechtiano, podendo ser aplicadas algumas qualidades enumeradas acima que serão apresentadas num capítulo posterior) não queremos nos referir especificamente ao teatro de Bertolt Brecht. Referimo-nos ao aspecto de busca que o sustém, através do tempo e da memória, conferindo ao texto um sentido épico, não pela forma mas pelo teor que o caracteriza, semelhante, por exemplo, a autores como Ibsen, que exprimem em seus textos teatrais esse caráter, priorizando a introspecção ao invés de recursos mais expositivos. Particularmente Ibsen é uma chave importante para o teatro de Jorge Andrade, embora outros autores também o tenham influenciado.

Se fizermos uma análise desses autores, verificaremos que eles conservaram muito da estrutura do drama rigoroso, embora o relacionamento que mantinham com o passado fosse completamente antitradicional na criação de suas peças. Particularmente no que se refere a Ibsen, Anatol Rosenfeld apresenta as particularidades desse teatro, pelo fato de propor um drama de conteúdo épico. Afirma ele que “ *a dramaturgia de Ibsen é de forma rigorosa mas de conteúdo épico*<sup>11</sup>”... É esse mergulho no passado que propõe um acerto de contas com o tempo anterior. Também o não desvinculamento temporal pode propiciar à obra a tonalidade épica. No caso de Ibsen temos isso bem presente em algumas peças como **O pato selvagem**, que será tratada posteriormente.

Podemos aplicar na obra de Jorge Andrade, particularmente em **Rasto atrás**, a especificidade dessa afirmação. Percebemos também nas peças do dramaturgo o mergulho

---

<sup>11</sup> idem, ibidem. Págs. 83 a 88.

no passado realizado por seus personagens. Essa regressão, através da introspecção, e da manipulação através de vários níveis temporais (uma vez que a “Dramática” pura não comporta esse tipo de manipulação ou qualquer tipo de distensão temporal), é que concede à obra um caráter épico, distinto do formato brechtiano.

Apoiados nessas premissas, poderíamos dizer que mesmo existindo uma forma dramática rigorosa, deparamo-nos com um conteúdo épico de profundo trabalho com a memória e a temporalidade. Nesse sentido, tempo e memória confluem para dar ao sujeito melhores condições de viver sua experiência. Sendo assim, evidencia-se a relação que tem Jorge Andrade com o teatro épico, configurando às obras um tom de busca e interrogação do passado.

Através dessas relações podemos observar que a atuação da memória é muito mais acentuada do que se possa imaginar. Epicamente, ela conduz a narrativa através de uma distensão temporal, em que a subjetividade é exposta, a partir da exposição de sentimentos, de recordações de momentos de amargura, enumerações de quebras de expectativa etc. Por intermédio de alguns recursos o tom épico pode ser mantido e o caráter de busca perpetuado através da exposição dos fragmentos.

No caso específico do teatro épico, alguns desses recursos utilizados são os cinematográficos, conferindo a essa dramaturgia momentos de narratividade que valorizam o texto teatral e o colocam numa dimensão específica, capaz de explorar de modo mais abrangente o espaço físico e propiciar a volta através de vários ângulos. Essas projeções funcionam como se fossem uma fotografia da mente humana, revelando cada parte que integrada a outras, constituem um todo. Cada fragmento é importante e assume um perfil distinto do ser em análise.

No caso específico de Jorge Andrade veremos como a memória, através das projeções cinematográficas, se incumbe de contar a vida de um homem amargurado, que tentou se compreender através de fotocópias e recordações significativas, dentro de um processo doloroso. Nesse caso, a memória torna-se mais evidente e, através dos recursos apresentados, permite uma leitura mais cuidadosa da dramaturgia andradina, sendo mais fácil a compreensão de sua proposta.

### **I.3. Os recursos cinematográficos e seu efeito epicizante**

Percorrendo a obra dramática de Jorge Andrade encontramos algumas peças em que o emprego das projeções cinematográficas está diretamente relacionado à atuação da memória. As peças **Rasto atrás**, **As confrarias** e **O sumidouro** são as que mais fazem uso desses recursos de retorno, possibilitando a exposição da personagem de um modo mais intimista, através dos sentimentos manifestos, bem como a apresentação do espaço interno de suas mentes, ora com monólogos interiores ou reflexões de caráter pessoal, ora com recordações que evocam discussões passadas, que deixaram seqüelas até mesmo na personalidade humana.

Mediante a importância atribuída aos recursos fílmicos, temos que ressaltar aqui o caráter narrativo do cinema. Através de imagens e de uma linguagem específica em que o espectador é induzido a acompanhar as cenas através do movimento, o cinema passa com uma imediatez muito particular elementos narrativos e pode ilustrar de modo diferenciado o passar do tempo, por exemplo, através dos recursos de flash-back. Por intermédio desses recursos e pela utilização da câmara e tomada de planos é que se torna pertinente, nesse

veículo, (narrativo por excelência), a manipulação da imagem de acordo com a proposta planejada.

Através desses processos, que conferem à narrativa um certo dinamismo, diferenciado de qualquer outra narrativa, podemos exibir partes simultâneas ou simplesmente dispensá-las. Os recursos cinematográficos podem ser disponíveis desde a utilização de um todo até a opção do emprego de, por exemplo, uma metáfora ou uma metonímia. Com o auxílio da câmera, todo esse trabalho pode ser diversificado, obtendo-se resultados com uma qualidade apreciável. Também a sugestão fica mais prática num processo narrativo cinematográfico. Podemos, usando apenas uma parte do corpo de um indivíduo, por exemplo, sugerir a totalidade de uma existência, bem como focalizar partes de uma vida que simbolizem todo um percurso trilhado através do tempo.

No que diz respeito à questão temporal, é comum no cinema o trabalho com flash-backs. Por meio desses recursos podemos ter acesso à história de um indivíduo ou simplesmente ao percurso de um povo que tem algo a contar. Esse recurso delimita passado e presente com uma profundidade tal que viabiliza e ilustra a passagem do tempo com uma precisão que acentua o tom narrativo, uma vez que é possível dessa forma se contar uma história em outro momento qualquer e até mesmo num espaço diferente daquele apresentado no presente e desfrutado pelos atuais personagens.

Quando se trata do teatro épico podemos imaginar a importância das projeções dentro de um espetáculo. Sabemos da relevância atribuída a elas por Brecht em seu teatro épico. Quando temos então um teatro portador desse conteúdo, em que a passagem do tempo é um requisito primordial, compreendemos o significado que tem uma projeção (uma

vêz que ela expõe partes de uma vida, no caso de Vicente, por exemplo) em um dado espetáculo teatral.

Utilizados para melhor representar o trabalho com tempo e memória, os recursos cinematográficos de projeção (sejam através de slides ou projetados sobre o palco, o cenário e os atores, como na peça **O sumidouro**) têm uma força dentro do universo intimista, como bem ilustra Anatol Rosenfeld<sup>12</sup> : ...”os recursos épicos se impõem não só quando se pretende apresentar cenicamente os poderes universais ou sociais exteriores ao homem, mas também quando se visa a exprimir as forças íntimas, oriundas do subconsciente”...

O personagem Vicente, mais uma vez, é o exemplo da expressão dessas forças íntimas, desses momentos de dor que perpassam a existência. Por isso ele ilustra o passar do tempo. Essa passagem (através da memória) é bem marcada pelas projeções cinematográficas que têm uma função específica, não só como recurso épico mas também como marcadores dos momentos mais representativos.

Os momentos marcados nesta peça em especial podem atingir um teor metonímico. Vicente, ao recordar, e se apresentar como um todo, revela suas partes que ficaram no passado, ou seja, a criança, o adolescente e o jovem. Eles chegam a contracenar juntos, demonstrando que cada um tem sua parcela na reconstituição do jovem Vicente. Através da tela é que pode ser resgatado esse caráter metonímico, uma vez que a imagem tem um impacto diferenciado da literatura. Na peça, talvez essa percepção seja mais dificultada, já que as duas narrativas dispõem de elementos distintos de atuação. Na narrativa literária podemos utilizar o signo lingüístico de um modo mais lento; o signo visual é mais rápido

---

<sup>12</sup> idem, ibidem.

(dependendo da situação) e em questões de segundos podemos ter um resultado condizente com o efeito planejado.

Quando temos a utilização de flash-backs podemos ver como o signo visual é empregado com uma lentidão que conduz a um efeito narrativo que ultrapassa o poder do diálogo para colocar o protagonista (ou qualquer personagem que se relacione mais de perto com o passado) em uma situação de exposição, ou seja, qualquer situação dialógica é substituída por um monólogo interior, em que as partes íntimas vão sendo expostas e qualquer revelação se manifesta através da passagem temporal e do registro da imagem.

Essas premissas nos conduzem a outros predicados dos recursos cinematográficos. Anatol Rosenfeld<sup>13</sup> também nos apresenta uma relação de aplicações desses recursos. Certamente, na peça **Rasto atrás** eles são indispensáveis para representar a trajetória de Vicente. São as seguintes as funções cinematográficas:

- 1) *“Ampliam a visão universal em espaço e tempo e dão realidade.*
- 2) *Criam efeitos de simultaneidade.*
- 3) *Constituem o espaço interno, visualizando o monólogo interior.*
- 4) *Acentuam o processo narrativo, podendo acrescentar a um dado momento ao personagem no palco mais alguns na tela”.*

Os itens 2 e 4 são-a nosso ver- os que mais se aplicam à peça **Rasto atrás**. É a partir da acentuação desse processo narrativo que se pode encontrar em dado momento no palco ao personagem Vicente (43 anos) mais três personagens (5, 15 e 23 anos) na tela, criando a

---

<sup>13</sup> idem, ibidem. p.140.

simultaneidade desejada. Juntamente com essas características, é que podemos averiguar o trabalho com o espaço interno do personagem Vicente, constituindo-se em monólogo interior, em que as dores e angústias são expostas de uma forma totalmente subjetiva. Podemos dizer que na exposição de seus sentimentos (quando cada Vicente demonstra o que sente) nos defrontamos com uma inter-subjetividade, ou seja, um conflito entre os personagens de várias idades, já que cada um se revela como realmente é.

Através do modo de pensar e enxergar a vida de cada um temos a dimensão exata do sofrimento de Vicente em diversas fases. Cada Vicente passa por uma experiência dolorosa que se intensifica anos mais tarde. Futuramente, cada parte será lembrada e contribuirá para que haja uma reação à experiência vivida anteriormente, seja positiva ou negativa. Podemos dizer que há uma troca e uma cumplicidade entre eles, mesmo que involuntárias, já que em termos subjetivos todos eles se colocam e se posicionam de modos diferenciados frente um dado problema.

Nesse estágio chegamos a um dado importante que pode ser questionado lado a lado com a exposição de sentimentos desencadeada por cada Vicente: é a força da personagem de teatro. Segundo o crítico Décio de Almeida Prado<sup>14</sup>, há três maneiras de se conhecer uma personagem de teatro: o que ela faz, o que as outras personagens pensam a respeito dela e o que revela de si mesma. Por ser **Rasto atrás** uma peça mais intimista que as demais, é bem notório (através das projeções) o predomínio da terceira característica. Os Vicentes se revelam demasiadamente e cada um deles manifesta um traço de sua personalidade. Em

---

<sup>14</sup> Prado, Décio de Almeida. *A personagem do teatro* in **A personagem de ficção**. S.Paulo, Ed. Perspectiva, S/d 7ª edição.

alguns trechos encontrados no final do primeiro ato podemos perceber a exposição que cada um faz de si mesmo:<sup>15</sup>

...”(Subitamente comovida, Etelvina se volta e sai. Desaparece a cena lentamente, enquanto Vicente (43 anos), carregando sua mala, entra no cenário, examinando à sua volta. Voltam, por alguns momentos, os latidos de cães e os sons de buzinas. “Slides” com cores sombrias, sugerindo a evocação torturada de Vicente, dão à cena um efeito expressionista. A expressão de Vicente é de evocação intensa. Ele recua, como se relutasse chegar, encostando-se à boca de cena. Olhando fixamente para a frente, é uma imagem viva da solidão, da desesperança. Ilumina-se a sala onde Isolina, Jesuína e Etelvina, vestidas de filhas de Maria, aguardam sua chegada. Estáticas, elas parecem suspensas no espaço. As expressões, as medalhas grandes, presas em fita larga e azul, a imobilidade ansiosa, tudo nelas é profundamente comovente. O garoto entra, admirando o rio.)

Vicente: (5 anos) O rio está cheio de igarapês! Olha, papai! Quantos! A lua quebrada está boiando nele!

(Vicente (15 anos), agitado, surge ao fundo. Vicente (43 anos) se contrai ainda mais.)

Vicente: (15 anos) Por que se encarniçam tanto contra mim? Será que não podem compreender?

Vicente: (5 anos. Abre os braços e anda, equilibrando-se) Preciso perguntar pra vovó... como é que gente grande é; por que choram escondidos debaixo da mangueira; por que não respondem minhas perguntas...!

Mariana: (Apenas a voz) João José! Dá corda no relógio. Não gosto de relógio parado.

---

<sup>15</sup>Rasto atrás. idem, ibidem nota 2. págs. 484 e 485.

*Vicente: (23 anos. Entra, nervoso, seguro por Maria)*

*Maria: Vicente! Vicente!*

*Vicente: (23 anos) Deixe-me, Maria. Vá embora!*

*Maria: ( segura Vicente, desesperada) Não! Não!*

*Vicente: (23 anos) Aqui não posso viver. Você não compreende?*

*Maria: Leve-me com você!*

*Vicente: Que vida eu ia dar pra você, Maria?*

*Maria: (afastando-se) Vicente! Eu espero você. Eu espero...!*

*Mariana: (Destaca-se da sombra, fremente de raiva) Homem não chora! Não faça como sua mãe!*

*Vicente: (5 anos. Abraça-se às pernas de Mariana) Por que a lua está quebrada? Por quê?*

*Mariana: Nós somos assim. Pra que serve uma igreja coberta de flores se cada mulher que nasce é motivo de tristeza? Lua é lua, flor é flor, rio é rio. No fundo só tem lodo!*

*Vicente: (15 anos. Caminha, transfigurado) Não diga isto, vovó! A lua mora nas nuvens, as flores são lindas!... e os rios estão sempre caminhando, cobertos de flores e de luas! (Os três Vicentes caminham, desaparecendo)*

*Mariana: Mergulhe num pra ver! (Revoltada) É aquela flauta! Também... virou penico de soldado na revolução de 32! (Volta-se e sai)*

*(Vicente (43 anos) domina-se, pega a mala e entra na sala. Desaparecem os "slides", voltando a luz fria que caracteriza a cena das tias. Vicente para e vira o rosto, não*

*podendo suportar a visão das tias. Esconde o rosto, enquanto é sacudido pelos soluços.*

*Subitamente, não agüentando mais, Isolina adianta-se.)*

*Isolina: Vicente! Você está chorando? Meu filho...!*

*Isolina e Vicente se abraçam. Etelvina e Jesuína enxugam os olhos.*

Através dessa seqüência de fragmentos podemos ter em mente o grau de exposição a que os quatro Vicentes estavam sujeitos. Eles se revelam demais e cada um apresenta um pouco de suas angústias de acordo com o desenrolar de suas idades. A busca incessante começaria a partir do momento em que a insatisfação tomasse conta por completo de um deles. Nesses acontecimentos, a atuação das projeções cinematográficas assume um papel de fundamental importância, uma vez que também podem sugerir reações, acentuar comportamentos, aumentar a sensação de solidão e até mesmo captar simultaneamente o mundo angustiado de cada um. Elas ilustram bem o passar do tempo e são as responsáveis pela aparição das lembranças em algumas peças do teatro andradino.

Fazendo uso de projeções Jorge Andrade confere a suas peças um tom que o teatro clássico não apresenta. É incomum na dramaturgia um trabalho conjunto com o cinema. Através dessa junção é possível uma maior expressividade à cena, podendo o personagem sugerir emoções, decepções e até mesmo determinação através de sua face em momentos diferentes. Vemos que Vicente ficou muito mais exposto com o uso das projeções, uma vez que Jorge Andrade pretendia que este expressasse em seu rosto toda a angústia que o invadia naquele momento de decisão.

Com o emprego das projeções verifica-se que o teatro adquire um tom de comentário que normalmente não se vivencia nesse veículo. A atuação de cada Vicente é registrada e expressa em cada fase de sua vida de uma forma adequada e apropriada a cada época. Com isso, podemos dizer que temos uma narrativa contada em pequenas partes que, distribuídas no tempo e no espaço, nos informam o drama de um homem desde sua infância e os fantasmas que o perseguiram durante seu trajeto.

É interessante notar que não temos nessas cenas flash-backs (em que há um limite claro entre passado e presente) mas sim a retomada de momentos especiais e ao mesmo tempo desordenados. As imagens que são oferecidas não se constituem em fragmentos planejados pela mente. São, sim, manifestações da memória involuntária, em que os fatos encerrados aparecem numa ordem desconexa e fora de um objetivo proposto. Isto dá consistência ao monólogo interior, fazendo com que a busca se intensifique e o ser compreenda que não deve apenas depender do passado para reconstituir sua vida. Deve, antes, enfrentá-lo, se quiser que sua volta seja eficaz. Ao se revelar, ele tenta de alguma maneira se autoconhecer e procura retomar sua vida a partir das indagações.

Nesse sentido, vemos que esta peça em especial propõe uma volta mediada por uma subjetividade que é garantida através de imagens e recordações que se juntam para evocar um passado que poderia ter sido enterrado por completo. Em outras peças as projeções também assumem um propósito e servem como elemento indispensável para alcançar um objetivo traçado, seja ele próximo ou distante de ser atingido.

Nas peças **As confrarias** e **O sumidouro** também contamos com a atuação das projeções cinematográficas. Juntamente com **Rasto Atrás**, as três peças constituem uma

---

trilogia, a que chamaremos de trilogia da busca. Elas representam o conflito do homem enquanto artista que tem na memória a grande aliada para seu encontro no presente. Quem atesta a importância dessas peças é Décio de Almeida Prado em seu livro **Teatro brasileiro moderno**:<sup>17</sup> ... " *as três peças perfazem por assim dizer uma trilogia: o artista enquanto homem, em lutas contra preconceitos e obstáculos de toda espécie; o artista enquanto membro de uma classe, a teatral, não só menosprezado mas que se auto-dilacera; o artista enquanto criador, interrogando-se e interrogando os outros através das fantasias brotadas de sua imaginação*" ...

Esse processo tem muito a ver com a memória, uma vez que no ato da criação o artista refaz toda uma trajetória, lutando inclusive com seus personagens, como na peça **O sumidouro**. Vemos também aqui que nas três peças é possível o emprego das projeções cinematográficas, conferindo a cada uma o tom de procura que lhes é pertinente. Tentamos, assim, comprovar a relação existente entre memória e projeções na obra de Jorge Andrade, levando-se em consideração a especificidade de cada peça.

Na peça **O sumidouro**, por exemplo, podemos ver o trabalho mnemônico através da utilização dos recursos cinematográficos de um modo bem planejado pelo Autor. Utilizar tais recursos para expressar a atuação da memória já era intencional da parte de Jorge Andrade. No trecho em questão temos a descrição feita por Fernão Dias de uma índia que se ajoelha em sua frente como se lhe pedisse proteção para não morrer. Logo em seguida temos a função da projeção cinematográfica. Encontramo-la no seguinte fragmento:<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> **Teatro brasileiro moderno**. S. Paulo, Ed. Perspectiva, 1988.

<sup>18</sup> **O sumidouro** idem, ibidem nota 2. P. 551.

... " Depois de termos lutado duas semanas, perdendo e ganhando cada plano de ação, cada árvore... subitamente ela saiu do meio da mata e caminhou em minha direção, como se tivesse certeza de que ninguém a mataria. Ninguém ousaria. Parou diante de mim, olhou-me... e lentamente caiu aos meus pés... a filha de Nhenguiru!... Por mim chamada Marta! (O filme desaparece, lentamente, tornando as figuras imprecisas, como se a memória fosse se apagando)"...

Por esses dados podemos compreender a importância da memória na obra de Jorge Andrade, funcionando como um elemento de busca e introspecção dentro de um processo de descobrimento do próprio ser, inclusive através do ato da criação, fazendo com que o artista volte "rasto atrás" em suas origens, como um animal que deixou marcas em seu caminho. Para criar Vicente teve que ressuscitar Fernão Dias e este precisou evocar fragmentos de seu passado que o transportassem para um lugar específico e repleto de sentido, conferindo a sua vida lembranças agradáveis. Nessa peça as projeções estão bem atreladas à memória, inclusive histórica, e aparecem mais que em qualquer outra peça mais sintonizadas e devidamente equilibradas.

Na peça **As confrarias** temos um trabalho constante com as projeções. Ao se apresentar em cada confraria, tentando enterrar o filho morto, Marta recorda momentos de sua vida regressa. Nessa peça o problema do preconceito contra o ator é retratado e temos representado através da volta mnemônica, momentos de coragem que enfatizam bem o poder de luta da heróina. cremos que aqui as projeções servem para intensificar o espírito de ousadia, apresentando uma situação no passado que contribui para uma tomada de posição mais acertada no presente. Marta também se expõe ao revelar em cada irmandade

partes íntimas de sua vida e de seu filho. Esse retorno representa um ato de coragem e comprova mais uma vez a força feminina da personagem de Jorge Andrade.

Uma vez que o passado de Marta era recoberto de momentos de constantes incertezas, ela agora precisava colocá-los à mostra. Sendo assim, em cada irmandade por onde passava ela tentava fazer ver aos membros que a atitude que tinham para com algumas camadas, inclusive atores, era preconceituosa. Marta questionava a fé dos membros das confrarias, fazendo-os ver que seus preceitos eram equivocados. Com tudo isso ela pretendia ter um lugar para o filho ator ser enterrado dignamente. Ao lembrar seu passado ela argumentava de tal forma que fazia com que os representantes das confrarias se sentissem incomodados, vendo seus preconceitos e falsos preceitos religiosos colocados sob a forma de relato.

Jogando com a curiosidade das confrarias, uma vez que todos queriam saber mais detalhes de sua história, finalmente ela consegue enterrar seu filho. Através de slides sua vida vem à tona e faz com que seu objetivo se cumpra por intermédio de suas colocações e explicações de fatos passados. Temos também aqui um processo metonímico, em que a partir de pequenos fragmentos é possível a reconstituição de todo um ciclo humano. A narrativa flui de tal modo que a história da vida de Marta é contada como se fosse uma tela de cinema, em que o tempo volta atrás e nos traz notícias de vidas que sofreram privações para conseguir o objetivo desejado

Nesse sentido, conhecemos a relação de Jorge Andrade com o cinema e sobretudo com o teatro épico. No entanto, para que Jorge Andrade cumprisse toda a sua obra ele teve que deixar um pouco de lado o tom intimista e estudar o homem em sua totalidade. Voltar “rasto atrás” também significa compreender a sociedade em que se vive e fazer algo por ela.

Tomando posse da História brasileira, ele também propôs um retorno que o ajudaria mais tarde a compreender os maus percursos de sua vida. Avaliaremos agora um Jorge Andrade historiador, envolvido com o lado social da vida, atrelado a tradições e sempre preso à memória e à condição temporal impostas por sua trajetória. Veremos um outro tipo de mergulho no tempo e suas formas de identificação.

## SEGUNDO CAPÍTULO

### Os desdobramentos da memória

#### II. Memória, Sociedade e tradição: patamares do mesmo eixo na dramaturgia andradina

*Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “tal como verdadeiramente aconteceu”. Significa torná-lo exemplo de uma recordação tal como ela nos ocorre nos instantes de perigo.*

*Walter Benjamin - Teses sobre a Filosofia da História*

Nesse capítulo verificaremos especificamente o trabalho realizado por Jorge Andrade com vias num embasamento histórico. Algumas peças enfatizam mais de perto a relação existente entre História e memória; outras, ressaltam mais a relação memória/sociedade, enquanto que outras estão mais calcadas no significado que a tradição adquire em determinados momentos, bem como o valor genealógico de que esta é portadora.

Essas nuances, no entanto, são visões de um homem que percebeu que para voltar de fato “rasto atrás” tinha que deixar de lado seus valores pessoais e partir em busca de um reconhecimento mais aprofundado. Tal conhecimento, no entanto, só se obtém conhecendo a História de seu país e de seu povo. Através do compromisso selado com a História é que é possível a exploração de temas que podem ser novamente retratados com a possibilidade de uma leitura mais apurada.

Através de uma viagem mnemônica e seus vários desdobramentos, é que se torna possível uma leitura do passado e do próprio homem, fazendo com que este se reconheça dentro de um espaço físico distante, mas muito revelador. O tempo, também aqui, adquire uma outra dimensão e se mistura com a História de um país que procura sua identidade.

Sendo assim, veremos como a memória pode se desdobrar em várias facetas e como, historicamente, é possível voltar “rasto atrás”, propiciando tal volta uma complementação com o caráter individual que se encontra marcante na dramaturgia de Jorge Andrade.

## **II.1. História e memória: o valor histórico da busca e o caráter mnemônico da História**

Para melhor refletir sobre a temática História e memória tomamos como parâmetro o livro de Jacques Le Goff intitulado **História e memória**<sup>19</sup>. Através da leitura desse livro observamos que algumas dessas relações entre História e memória aprofundadas por Le Goff podem ser encontradas nas peças de Jorge Andrade. O tópico “História” não será abordado em toda sua extensão, uma vez que Catarina Santana (mencionada anteriormente) já o estudou em sua tese de doutoramento sobre Jorge Andrade. Entretanto, não podemos deixar de ressaltar alguns aspectos da História inerentes à memória, dentro do recorte que nos propusemos.

Analisando o posicionamento desse Autor, verificamos que a memória tem um papel imprescindível no que diz respeito ao acompanhamento histórico. História e memória formam um elo e uma cumplicidade tal que seria impossível dissociá-los, uma vez que a relação com o passado é um fator tanto histórico quanto mnemônico. Jacques Le Goff situa

---

<sup>19</sup> **História e memória**. Campinas, Ed. Unicamp, 1990.

o papel da História ligada à memória e atribui a esta um caráter participativo no que se refere ao valor histórico dos acontecimentos.

Este princípio é de fácil compreensão. É que para Le Goff a subjetividade da memória é um elo dinâmico na lógica do andamento histórico, tese a nosso ver mais do que comprovada em inúmeras peças (e compartilhada mesmo) por Jorge Andrade. Para este último, o conhecimento histórico como que precede e fundamenta o argumento dramático. As peças **As confrarias** e **O sumidouro**, por exemplo, foram fruto de muita pesquisa, investigação de várias fontes históricas e trabalho exaustivo, para que existisse uma fidelidade aos acontecimentos, de modo a transpor para o palco a verdade omitida durante séculos. Nesse sentido, acreditamos que a leitura de Jacques Le Goff ilumina o universo imaginário de Jorge Andrade.

Baseados nessas premissas, podemos dizer que a História de fato é um elemento primordial para se compreender o passado e escavá-lo (segundo a concepção de Walter Benjamin) através das recordações. Sendo assim, história e memória devem ser aliadas para que seja possível uma boa leitura do passado, sem erros ou lapsos que venham a comprometer o direcionamento do percurso histórico. Através da memória, os erros devem ser eliminados, a fim de que a História seja lida como realmente é, com suas falhas e possíveis decepções. Lembramos Le Goff:..."*a história deve esclarecer a memória e ajudá-la a retificar os seus erros*"...<sup>20</sup> Isso ajuda a compreender como, juntas, História e memória representam um poder ainda maior para ampliar o argumento cênico e aprofundá-lo dramaticamente.

---

<sup>20</sup> idem, *ibidem*, p. 29.

A ampliação do argumento cênico, bem como seu conseqüente aprofundamento, pode ser vista, por exemplo, na peça **A moratória**. Ela retrata bem a história de Jorge Andrade, uma vez que ele vivenciou de muito perto alguns momentos descritos na peça. Por ser filho de fazendeiro, ele também experimentou a decadência na qual sua família mergulhou. Ficaram retidos em sua memória os piores momentos de sua vida, já que assistiu abertamente a derrocada de uma aristocracia a qual pertencia. Sendo assim, a memória, com toda sua subjetividade, vinculada à História, enriquece dramaticamente a proposta da peça, levando aos palcos um momento de reflexão sobre a História do Brasil.

O ciclo do café é o grande representante nesta peça. Fragmentos de um momento de glória vêm à tona através do inter cruzamento temporal (passado e presente) para que se conheça a verdadeira história da época passada. Momentos pessoais de um Autor se confundem com a História do país, conferindo ao texto e à dramaturgia em si um caráter de busca que só se consegue nos textos que se preocupam com uma dada abordagem, seja ela histórica ou social. A partir desse aprofundamento cênico, devido ao panorama histórico bem retratado, é possível uma volta ao tempo para que o homem, agora dramaturgo, transmita embasadamente conteúdos de sua vida que o constituíram num ser desejoso de retorno.

É interessante notar a partir dessas reflexões que a memória está tão entrelaçada à História que é impossível não abordá-la mesmo quando a inquietação é de caráter particular. Um exemplo disso é o próprio Jorge Andrade. Para questionar o passado ele rememorou sua vida trazendo ao palco a História cafeeira paulista, vista como um único

bloco no intuito de explorar um passado que se constituía num tormento para o jovem escritor.

Le Goff nos fala da importância do processo que envolve tempo, História e memória. Para o historiador tempo e memória nada mais são do que objetos da História, a funcionar como paradigmas que veiculem princípios... *“Tal como o passado não é a história mas seu objeto, também a memória não é a história, mas sim um dos seus objetos e simultaneamente um nível elementar de elaboração histórica”*<sup>21</sup> “...

Levando-se em consideração tal afirmação, verificamos que é possível mergulhar na História através da memória. Um exemplo, em Jorge Andrade, é a peça **O sumidouro**, em que História e memória se equivalem inteiramente. Através da memória (objeto da História e nessa peça um “nível bem elementar de elaboração histórica”) existe o compromisso de recuperação de todo um passado (tanto histórico, como o de Jorge Andrade, que se mistura, em alguns momentos, com o passado do dramaturgo Vicente, dado que este é projeção do Autor), esclarecendo os fatos deturpados pela História ou revelando passagens que foram encobertas ou omissas. Nesse sentido, a memória atua tão intensamente quanto a História e demonstra o compromisso de um dramaturgo com o passado e sua verdade.

Ainda tomando como base a peça **O sumidouro** verificaremos que ela é um exemplo vivo de que a memória é “um nível bem elementar de elaboração histórica”. Nessa peça encontramos o personagem-dramaturgo Vicente, que para compreender fatos que foram deturpados pela História, retoma a trajetória de Fernão Dias Pais (o caçador de esmeraldas) e tenta dar à História uma outra dimensão. Através de uma estratégia cênica, ele conversa com seu personagem, procurando fazer com que este veja o quanto fora

---

<sup>21</sup> idem, ibidem. p.49.

enganado e usado a serviço da coroa para interesses pessoais. O que Vicente pretende com isso é conhecer sua própria História e para isso faz uso da memória, uma vez que Fernão Dias é obrigado a se lembrar de coisas que acreditava verdadeiras. Ele passa a ter a revelação de como os fatos realmente se deram e como sua caçada de pedras verdes também foi enganosa.

Percebemos aqui como tempo e memória se comportam como objetos da História, auxiliando-a a desvendar cenas, desmascarar pessoas e propor outras soluções que não seriam possíveis ou pertinentes devido à cegueira de Fernão Dias. Podemos talvez dizer que nesta peça a memória acompanha a elaboração histórica, sendo bem mais representativa que nas demais. Sem o auxílio da memória (agora voluntária, uma vez que Vicente faz com que Fernão Dias recorde somente o que ele deseja) ficaria mais difícil a reconstituição de cenas decisivas que declaram a Fernão Dias seu engano frente a intenções políticas não captadas naquele momento.

Em outras peças, como **A moratória**, entramos em contato com o mundo de Quim. Ele sonha com uma volta aos tempos em que os aristocratas dominavam. No entanto, aquele passado glorioso já não existia. Jorge Andrade representa, desta feita, o desmoronamento da família paulista tradicional, que foi história, juntamente com a História do país. As recordações dos tempos antigos eram as mais agradáveis. Por isso, eles não tinham consciência de que o apogeu daquela época estava perdido. O presente não consistiria mais de glória mas sim de dificuldades a serem enfrentadas.

Para melhor ilustrar essa discrepância entre o tempo presente e o passado, Jorge Andrade manipula dois níveis temporais em dois planos distintos. Com isso podemos ter

acesso aos acontecimentos passados, ao mesmo tempo que sabemos dos fatos presentes, relacionando-os ao passado e questionando suas causas. Conhecendo a História do país, sabemos que o ciclo do café foi de suma importância. Temos, então, no palco, momentos pertencentes à História brasileira, retomados pela memória e distribuídos dentro de um processo temporal simultâneo.

A utilização desses níveis temporais é que dá à peça a relevância de que ela dispõe. O conteúdo certamente não seria o mesmo se a opção do Autor fosse por escrever um texto em seqüência cronológica. Contudo, com esses dois tempos inter cruzados podemos ter acesso aos acontecimentos em dois ângulos diferentes, podendo ser reconhecida a atuação dos personagens em termos de reação, por exemplo, no momento em que estão sujeitos a perderem seus bens. Posteriormente, ficamos conhecendo seu comportamento em face da perda da fazenda, bem como a ligação material que tinham com os bens que possuíam. Poderíamos dizer que esses dois tempos situam bem o processo de decadência, funcionando como marcadores de comportamentos em dois mundos completamente diferentes.

Esses mundos (pré e pós-moratória), que são bem captados pelos registros temporais, servem como questionamento de uma história de vida que teria sido modificada sem nenhum preparo. Os fazendeiros, crentes em suas posições de aristocratas, não teriam se preparado para uma possível queda. Desse modo, suas vidas perderiam muito do sentido adquirido até então, fazendo com que eles optassem pela ilusão ao invés de um enfrentamento consciente da decadência que se aproximava. Esse estado de espírito é bem captado por esses dois níveis temporais. Diríamos até que existe uma crítica muito

acentuada em cada plano temporal, tentando apontar os malefícios de se viver num mundo consumido pela ilusão, sem ter ao menos vontade de mudar e enfrentar o estado decadente.

Temos de nos lembrar, ao avaliar **A moratória**, e retratarmos a decadência da aristocracia cafeeira paulista, de que este conceito exige um certo cuidado em sua aplicação. O historiador Jacques Le Goff, ao retratar a questão, nos informa que decadência<sup>22</sup> é “um conceito confuso”. Não podemos alargá-lo para todas as épocas, já que ele é mutável de acordo com o movimento histórico. Diz-nos também ele que tal conceito pode ser subdividido de acordo com determinados critérios, sejam eles sociais, econômicos etc. Segundo ele, o termo decadência foi inventado apenas para se ler o movimento histórico. No demais, ele está banalizado e desgastado.

Devido a essa banalização, é que não podemos aplicar o conceito de acordo com uma possível queda ou simplesmente contrapô-lo à idéia de avanço. Não significa que um povo, ao sofrer um desprestígio ou uma queda não possa se reerguer ou recomeçar. Mesmo o objeto causador da queda pode ser alvo de um declínio, não podendo assim sustentar sua glória por muito tempo. O que temos que entender é que a decadência se apresenta diferenciada em vários momentos históricos e que assume um formato dependendo da época em questão (como, por exemplo, decadência religiosa na Idade Média e decadência econômica em outros períodos). Não se pode, então, unificar o conceito e supor que a decadência econômica se dá do mesmo jeito que a decadência religiosa. Em termos históricos e num movimento maior de leitura histórica os processos são específicos e os critérios bem próprios.

---

<sup>22</sup> idem, *ibidem*. págs. 375 a 423.

Nesse sentido, quando falamos em decadência na obra de Jorge Andrade, não queremos implicar um juízo de valor. Salientamos apenas o desconforto das famílias tradicionais ao se verem mergulhadas num mundo que não era o seu. Não queremos opor decadência a avanço, como se aquelas famílias não pudessem nunca mais se recuperar. Ressaltamos apenas a situação econômica que preponderou dos anos de 1929 a 1932. A partir da nova era da industrialização o país experimentaria um novo ciclo que poderia, mais tarde, também vir a fracassar. Desse modo, percebemos que decadência pouco tem a ver com estabilidade, uma vez que não há um parâmetro que garanta que uma nova era perdurará, para fazer frente à outra que "decaiu".

Tendo em vista tais considerações, reafirmamos o teor histórico das peças de Jorge Andrade, especialmente em **Pedreira das Almas**, **A moratória**, **As confrarias** e **O sumidouro**. Elas não são históricas apenas por representarem épocas históricas (por exemplo ciclo da mineração, do café, ascensão e queda dos bandeirantes etc.) mas por estarem inseridas num tempo histórico que procura resgatar um passado distante marcado por erros e desacertos. Através da memória esses esclarecimentos podem ser mais fáceis, fazendo com que o homem tome um partido.

Esse tempo histórico, vinculado ao tempo cronológico, é que permite que a memória traga novos elementos para que a verdadeira História seja elaborada. Conhecer a História sem ter na mente os verdadeiros fragmentos que contribuíram para que ela se desse daquele modo, é um trajeto errôneo para se realizar uma reconstituição.

Com tudo isso, não podemos dizer que Jorge Andrade é um historiador. Reafirmamos, sim, a capacidade da História e da memória de aprofundar e ampliar o

argumento dramático. Nosso dramaturgo dispunha, como principais elementos de sua dramaturgia, da História e da memória. Fazendo uso de ambas, ele pôde empreender seu projeto que lhe conferiu uma busca, ao mesmo tempo que lhe permitiu uma reflexão sobre sua terra e suas raízes.

Por fazer parte daquele mundo aristocrático é que Jorge Andrade pôde entender o país no qual vivia. Parte integrante da História do país, ele experimentou a queda de sua família, podendo mais tarde tentar a compreensão de cenas que o traumatizaram na infância. Sua luta pessoal se misturou com a relação que ele tinha com o embate social, fazendo com que o regresso se constituísse em buscar no tempo um homem que viveu historicamente cada fragmento das dificuldades do país em crise. Ao optar pela dramaturgia ele teve a oportunidade de rastrear sua vida como filho de fazendeiro e ao mesmo tempo, como dramaturgo, se encontrar como intelectual.

Nesses termos, Jorge Andrade procurou na História sua própria dimensão, descobrindo também reflexos de sua existência que se manifestavam em lembranças da fazenda e dos trabalhos que realizava para seu pai. História e memória, desta feita, não poderiam ser representadas de modo tão verdadeiro e fidedigno, como por esse Autor que as uniu de um modo especial, fazendo com que sua busca tivesse um valor histórico, ao mesmo tempo em que a História fosse impregnada de um caráter mnemônico particular e inerente a sua própria vida. Sendo assim, o palco seria o responsável por essa junção harmoniosa, em que personagens seriam expostos como representantes de um grande momento pessoal.

Entretanto, é bom lembrar que a memória não se apresenta tão somente vinculada à História . Uma outra faceta pode ser explorada a partir do binômio História/memória.

## **II.2. Memória e interação social: a grande necessidade da confirmação**

Sem sombra de dúvida, não podemos negar a notável relação existente entre a memória e os vários aspectos sociais que compõem um determinado período. Marcas sociais podem ser representadas integralmente pela memória, ou seja, existe uma interação forte entre a capacidade de recordar fatos e as manifestações sociais provenientes dessas lembranças. Nossa tese pode ganhar corpo quando nos deparamos com fatos verídicos, em que determinadas pessoas ou grupos sociais específicos recordam-se de acontecimentos que ficaram registrados há tempos atrás. Para esses grupos a rememoração é a marca registrada de uma cumplicidade, já que a memória do passado é consequência de experiências em comum que tiveram uma repercussão significativa na época do fato vivenciado.

Sabemos, nesse caso, que para as pessoas idosas, recordar tem um significado muito mais abrangente que para os mais jovens. É muito mais fácil um idoso cultivar lembranças de um passado remoto e ter orgulho de suas recordações do que um jovem relembrar momentos significativos, mesmo num passado não muito distante. Para essas pessoas os grandes acontecimentos adquirem um momento de êxtase que faz com que seus espíritos se sintam revigorados. Fatos políticos, por exemplo, que tiveram um grande peso na época em que essas pessoas eram jovens, são lembrados na íntegra como se fosse possível um rejuvenescimento e a reapropriação desses momentos.

Num certo sentido, os velhos que compuseram a sociedade de ontem, memorizam para se manterem vivos e procuram guardar em suas mentes uma tradição que representou muito para eles. Com toda a experiência acumulada, eles procuram fazer com que os resquícios da sociedade da qual fizeram parte permaneçam e sejam transmitidos aos mais jovens, formando uma interação que passa de geração a geração, num comportamento de saudosismo e luta para recordar um tempo em que foram felizes e participantes de uma sociedade sólida e decidida.

Todas essas imagens ficam guardadas na memória e se constituem em motivo de orgulho para os idosos, que procuram na tradição um incentivo para se manterem vivos. Nesse sentido, podemos dizer que existe um lado social interativo que se apóia na memória dos mais velhos para se solidificar e veicular seus princípios. As lembranças dos velhos são muito mais consistentes e revelam uma certa cumplicidade dos grupos que presenciaram fatos em comum, uma vez que a tendência é transmiti-los para que não se percam com o passar do tempo. Por tudo isso, podemos dizer que existe uma forte relação entre memória e sociedade, já que os idosos de hoje compuseram a sociedade do passado e revivem no momento atual princípios de outrora que para eles funcionam como regras até o presente.

Ao transpormos tal pensamento para a dramaturgia de Jorge Andrade notamos que em algumas peças existe uma relação muito consistente entre memória e sociedade. Em primeiro lugar, temos que levar em consideração que Jorge Andrade retrata uma sociedade específica, com seus defeitos, suas idiossincrasias e sua visão voltada para o passado. Em segundo lugar, essa sociedade conservadora é composta na sua maioria por ricos fazendeiros que acreditavam no café como um grande ciclo capaz de lhes conferir por muito tempo inúmeros privilégios. Na sua totalidade, esses fazendeiros já eram idosos e

guardavam consigo um grande apego à tradição. Suas lembranças eram de uma vida de glória e seus interesses sociais totalmente direcionados para o prestígio.

Nesse caso, percebemos que em Jorge Andrade é muito forte a relação memória/sociedade, em que a tradição passa a ser um desdobramento da manifestação mnemônica, trazendo de volta toques de glória e de restauração momentâneas. Sabemos pelas peças que o valor de um nome é de extrema importância e que os feitos gloriosos daquela sociedade cafeeira da qual os fazendeiros faziam parte eram de singular valor para manter acesa a chama da tradição. Sendo assim, os velhos poderiam continuar mergulhados em sua mentira e não se conscientizar do novo mundo que estava por vir. As lembranças poderiam ser reduzidas a momentos agradáveis e não detectores de um desmoronamento ocasionado por um agravante econômico com inegáveis conseqüências.

De um modo mais prático, podemos comprovar que para pessoas de uma determinada idade o compromisso com a tradição é muito mais representativo. Ao lermos, por exemplo, o livro de Ecléa Bosi intitulado **Memória e sociedade---Lembranças de velhos**<sup>23</sup> podemos perceber a importância que essas pessoas dão a acontecimentos ocorridos num passado distante. Percebemos também como se sentem felizes em mencionar tais fatos e como alguns acontecimentos são confirmados por eles com uma alegria extrema. A conclusão a que poderíamos chegar, numa primeira leitura, é que existe uma interação social entre eles, no sentido de todos confirmarem, mesmo a seu modo, a estória do outro. Para entendermos melhor a dimensão desse livro, é necessário que o conheçamos um pouco e entremos em contato com seu conteúdo.

---

<sup>23</sup> Bosi, Ecléa. **Memória e sociedade---Lembranças de velhos**. S. Paulo, T.A. Queiroz, Ed. USP, 1987, 2ª edição.

Esse livro retrata a realidade de pessoas idosas entrevistadas por Ecléa Bosi, que na maioria das vezes se sentem revigoradas através de recordações que recompõem e ativam suas vidas... *“Veja, hoje a minha voz está mais forte que ontem, já não me canso a todo instante. Parece que estou rejuvenescendo enquanto recordo”<sup>24</sup>...*, relata o senhor Ariosto, um dos velhinhos entrevistados. A partir da leitura das entrevistas também é possível perceber que a memória tem um poder de reflexão que permite ao ser que rememora um maior conhecimento de si mesmo. Dona Risoleta é um exemplo de pessoa que se sente gratificada por poder lembrar cada vez mais e ter em mente fatos que a marcaram intensamente... *“Dou graças a Deus todos os dias, já está acabando esse ano Santo e agradeço por estar recordando e burilando o meu espírito”<sup>25</sup>...*

De fato, o poder exercido pela memória é comprovado através de relatos verídicos de pessoas que viveram épocas históricas diferentes e puderam compartilhar de experiências que se perderiam no tempo se não fossem devidamente lapidadas pela memória. Em sua pesquisa Ecléa Bosi nos mostra a interação existente entre memória e sociedade. Através da experiência do outro, inúmeras experiências podem ser cruzadas, permitindo uma comunicação extremamente viva no interior do tecido social. Várias lembranças experimentadas por alguns idosos (muitos deles com laços de parentesco) eram também compartilhadas por outros que pertenciam a grupos diversos e distintas classes sociais. Determinados fatos (políticos ou com uma grande repercussão na época) estavam presentes na mente da maioria dos entrevistados, como se esses idosos fossem unidos por fatores marcantes. Existe, aqui, como se vê, forte relação entre memória e sociedade.

---

<sup>24</sup> idem, ibidem. p.107.

<sup>25</sup> idem, ibidem. p.294.

No entanto, é bom lembrar que em suas entrevistas, Ecléa Bosi não perde de vista o lado forte da interação: ...”Somos, de nossas recordações, apenas uma testemunha que às vezes não crê em seus próprios olhos e faz apelo constante ao outro para que confirme a nossa visão<sup>26</sup>”... Esse “apelo constante” é a marca da interação existente entre um ser humano e outro. Muitas vezes é necessária a confirmação de outrem para que o fato recordado se destaque, criando-se assim um grande elo interativo do ponto de vista social. A experiência que marcou uma pessoa ou um grupo específico em um momento particular pode ser muito mais solidificada se houver a convivência (em termos de recordação) de outro grupo ou pessoas. Qualquer fato histórico, por exemplo, é muito mais difundido se existir a cumplicidade de outros que o explorem, o interpretem e o transmitam do modo mais claro possível.

Pensando nesses termos, podemos dizer que esse é um dos caminhos pelos quais a tradição quase sempre se confirma. Uma vez instaurada (e compartilhada socialmente por pessoas pertencentes, muitas vezes, à mesma comunidade), a tradição cria raízes e pode fazer parte em determinados momentos do estilo de vida de variadas pessoas (principalmente idosos), mesmo quando há o risco de perdê-la. Através da memória ela se mantém e as lembranças dos idosos pode ser um sustentáculo indispensável para que ela se conserve viva e sólida dentro de critérios pré-estabelecidos, firmando-se socialmente através do apoio de outros, que acreditam nos mesmos valores e nas mesmas necessidades.

Através do contato com essas entrevistas podemos fazer algumas relações com as peças de Jorge Andrade. Por ser ele um dramaturgo preocupado com a sociedade da qual ele mesmo fez parte e por ter convivido com os fazendeiros de sua época, ele tentou

---

<sup>26</sup> idem, ibidem. p.331.

reproduzir no palco o comportamento de pessoas que só conheceram um lado da vida. Essas pessoas eram criadas para transmitirem aos filhos princípios de vida que privilegiassem suas origens e seu status social. Uma vez enraizados esses princípios, eles não poderiam ser modificados e nem extintos de um momento para outro. Todos esses fazendeiros já apelavam aos outros a confirmação de seus princípios e suas regras. Era o momento de se instaurar uma tradição e sustentá-la.

Sabemos que as peças de Jorge Andrade estão calcadas na tradição. O saudosismo é uma característica muito mais acentuada nos velhos que nos jovens. Existe entre os velhos uma cumplicidade que faz com que a tradição seja mantida e tenha um caráter interacional, mesmo depois da derrocada de seus valores, como se pode averiguar na peça **O telescópio**. Nessa peça a saída encontrada pelo protagonista é se acomodar em sua fazenda e observar estrelas em seu aparelho. Com isso ele não sofreria tanto com a queda. Esse comportamento também era confirmado por outros fazendeiros, que preferiam se apegar em alguma atividade inútil no presente para não ter que se conformar com a impotência e o fracasso do passado.

Também na peça **A escada** podemos verificar que os velhos se alimentam do passado e suas recordações são um incentivo para a confirmação de sua presença. Através da valorização dos nomes tradicionais e do orgulho que sentem em serem descendentes do barão de Jaraguá, Antenor e Amélia procuram acreditar que ainda vivem numa sociedade estável e dominada pelo café. Sonham que ainda têm propriedades disponíveis e procuram vendê-las, esperando um retorno, certamente semelhante àquele que tinham quando faziam seus negócios.

Em **A moratória** Joaquim tenta manter a tradição ao não aceitar a perda da fazenda. As recordações de uma época gloriosa eram mais fortes que as dificuldades que enfrentaria no presente. A certeza de que eles eram ainda os aristocratas do passado o ajudava a viver, mesmo que fosse apoiado numa mentira, que era vital para seu restabelecimento. Maior que o fracasso seria seu reconhecimento e a conscientização de que nada poderia ser feito para reverter a situação.

Também em outras peças encontramos um procedimento semelhante. Urbana, a matriarca de **Pedreira das almas**, consegue transmitir à filha jovem os valores tradicionais e a importância de rememorar o passado. Depois da morte da mãe Mariana opta por permanecer na cidade e guardá-la, acreditando também que os mortos merecem respeito e que não se pode fugir do passado. Ela incorpora os valores da mãe e passa a apregoar de modo contundente que não vale a pena mais a partida. Uma vez presa às raízes, dificilmente ela mudaria de atitude e veria outra vez um novo sentido em sua vida. Apreendemos, com isso, que a tradição é desencadeada por velhos e exerce uma função social na medida em que cria no grupo uma atitude de preservação e de passividade.

Se tomarmos ainda por base a peça **O telescópio** (que é o elo de ligação do ciclo, por reunir personagens de outras peças), verificamos que a atitude de Francisco é de saudosismo, do mesmo modo que a de Joaquim, de **A moratória**. Francisco também apresentava severas críticas a Vicente (**Rasto atrás**) que teria matado de desgosto seu primo João José, escolhendo a carreira de escritor. Todos esses personagens são saudosistas e mantenedores da tradição. Todos são parentes e conservam na memória os bons tempos propiciados pelo café. Numa certa medida, a experiência de um é a experiência do outro,

uma vez que o meio rural faz parte de suas vidas. Entre os velhos fazendeiros, muito mais que uma relação de parentesco, existe uma identidade social, dado que o café, como sabemos, se constituiu num ciclo que mobilizou a sociedade paulista.

Assim sendo, a peça **O telescópio** não é apenas o relato de uma época pós-moratória, mas sim o encontro de personagens de outras peças que tinham as mesmas lembranças, escravos da mesma sociedade e identificados pela memória de um tempo que os satisfazia. Memória e sociedade se cruzam e interagem abrindo caminho para uma nova ordem que se instaura, compreendida e experimentada por Egisto Giroto de **Os ossos do barão**.

Outra questão é que mesmo existindo novas propostas e a resistência dos jovens, a memória dos velhos será consolidada pela tradição. Assim como Egisto Giroto preservava os ossos do barão e os simpáticos velhinhos de **A escada** conservavam suas lembranças mais íntimas, é possível lutar a favor de um valor tradicional, mesmo que aparentemente ele esteja com os dias contados. Isto também é possível porque podemos encontrar também nessa relação dinâmica entre memória e sociedade um tempo específico que sustenta tal relação. Não se trata de um tempo individual, mas de um tempo que faz com que a memória pessoal adquira um caráter coletivo, uma vez que nossas reflexões individuais passam pela experiência do outro. Esse tempo é capaz de resumir várias experiências e reuni-las dentro de um mesmo paradigma. Chamaremos, assim, essa nova categoria de *tempo social*.

Nessas condições podemos vir a discutir o que se poderia chamar de tempo social. Segundo a concepção de Ecléa Bosi esse tempo está presente nos intervalos de nossas relações em que o convívio social se torna mais intenso. Apesar de momentos individuais existirem, temos a consciência de que dependemos dos outros para que nossas recordações

se tornem mais consistentes. Quando não estamos mais sozinhos e escravos de nossa subjetividade, podemos ter em mente a lembrança de um tempo em que vivemos em sociedade e experimentamos do convívio de outros que nos proporcionaram momentos intensos que servirão para futuras recordações de um significado muito abrangente.

Temos aqui um exemplo de como essa categoria temporal pode ser vista dentro de um determinado meio social: ...”*O tempo social absorve o tempo individual que se aproxima dele. Cada grupo vive diferentemente o tempo da família, o tempo da escola, o tempo do escritório. Em meios diferentes ele não ocorre com a mesma exatidão*<sup>27</sup>”... Essa característica do tempo social, de só ocorrer com exatidão dentro do mesmo ambiente social, é que confere à nossa análise a dimensão de sua finalidade. Temos assim a certeza de que as pessoas que pertenciam àquela época em que o ciclo do café tinha uma relevância viviam em comum o tempo de uma época de glória, que fazia com que eles fossem cúmplices de um sistema unificado.

Tendo em vista essas premissas, não podemos assemelhar as mesmas experiências a outros grupos que experimentaram movimentos diferentes ou compartilharam épocas históricas distintas do ciclo do café. Estabelecemos, sim, a necessidade da confirmação do outro em termos de atitude. Como testemunhas de um tempo glorioso, aqueles fazendeiros apelavam constantemente a outros fazendeiros que confirmassem suas atitudes e transmitissem desmedidamente os modelos de vida que os instigava.

Entrando em contato com esse tempo que nos foi apresentado, confirmamos mais uma vez que o poder da tradição é muito acentuado através da velhice. Sabemos que a velhice é uma categoria social. Ser velho significa também, numa certa medida, ser

---

<sup>27</sup> idem, ibidem. p.339.

guardião de um passado que pode voltar de acordo com a evocação de um tempo que procura restaurar na alma aspectos de uma sociedade que a marcou. Na obra de Jorge Andrade, principalmente na peça **A escada e Os ossos do barão** (especialmente na segunda em que presenciamos longas discussões dos velinhos tios de Izabel sobre a validade dos descendentes da caravela de Martim Afonso de Souza) notamos que o poder da tradição guardada pelos idosos contém um significado inapagável.

Seguindo esse caminho, podemos ver que na literatura, de uma forma geral, o valor da tradição e das genealogias é muito discutido. Temos outros aspectos da obra de Jorge Andrade que podem ser melhor averiguados se entendermos mais de perto a importância que a tradição assume na ficção e como ela é muito mais importante do que se imagina. A partir dessas novas constatações poderemos voltar à obra de Jorge Andrade com um outro olhar e direcionar nossas reflexões para um paradigma mais definido.

### **II.3. Memória/tradição, Velhice/genealogia: o poder ficcional de transmissão e a confirmação cênica de uma manifestação**

Este aspecto vivo da relação memória/velhice/tradição amplia-se com a obra de Pedro Nava. Este Autor foi o escolhido para ser o centro de nossa reflexão porque certamente reúne em sua obra momentos de grande notoriedade que caracterizam bem um trabalho cuidadoso com a memória, desde a escolha das histórias a serem narradas, como também no cuidado quanto à experiência a ser transmitida, uma vez que Pedro Nava publicou suas memórias já com uma certa idade. Teve então tempo mais que suficiente para

sedimentar os fatos acontecidos e reproduzi-los com uma fidelidade adequada ao passado que o rondava.

Por se tratar de uma autobiografia evidencia-se bastante o caráter de verdade que circunda a obra de Nava. Às vezes essa narrativa também assume o papel de ficção, fazendo com que o leitor se confunda, ora pensando que está diante de uma narrativa ficcional em forma de biografia, ora pensando que se encontra diante de uma autobiografia que apresenta características ficcionais. No decorrer da leitura o leitor mais atento percebe que o motivo dessa “confusão”bem mesclada deve-se ao fato da junção entre narrativa e memória. Esta assume um caráter épico capaz de refletir detalhadamente façanhas do passado que poderiam ficar esquecidas se não fosse possível a devida recuperação.

O trabalho mnemônico assume um papel de busca que procura resgatar alguns aspectos positivos da genealogia e da tradição, que são marcas registradas de alguns livros de Pedro Nava. Vemos então que o caráter mnemônico se manifesta juntamente com o teor autobiográfico bem acentuado e se desdobra em unidades menores (tradição e genealogia), que constituem a unidade maior, que é a memória por excelência. Nesse caso a ficção autobiográfica salienta bem o poder narrativo da memória, como frisou Ecléa Bosi ...”*a memória é a faculdade épica por excelência*<sup>28</sup>”... Vejamos alguns de seus desdobramentos (já mencionados acima) que podem achar ressonância na obra de Pedro Nava.

Perseguindo a idéia lançada no parágrafo anterior com a citação de Ecléa Bosi, podemos notar como o trabalho narrativo de Pedro Nava<sup>29</sup> aprofunda as dimensões da memória. Mesmo não sendo esta uma obra de ficção, ela adquire um teor literário

---

<sup>28</sup> idem, *ibidem*. p.48.

<sup>29</sup> Nava, Pedro. **Baú de ossos---Memórias I**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira. 1984.

devido ao encadeamento narrativo. Por intermédio da memória ele relata fatos relevantes que marcaram sua vida e se constituíram em momentos indispensáveis à sua carreira de escritor. Depois de inúmeras experiências armazenadas em seu "baú de ossos", Nava sabe que a tradição, a memória dos que envelhecem e as genealogias são o maior filão para a formação de um homem e está certo de que recordar é colocar-se frente a esses elementos através de um intercurso minucioso, que procura recompor fragmentos que poderiam estar escondidos nos recônditos mais dolorosos da memória.

Na obra de Pedro Nava estão muitos requisitos que nos remetem à dramaturgia de Jorge Andrade. Esses dois autores, embora trabalhem com gêneros diferentes, aproximam-se no emprego de certos temas que são recorrentes, como por exemplo, o da memória que se desdobra na tradição e na genealogia. Isto vem revelar que Jorge Andrade realiza no teatro um trabalho muito próximo dos grandes ficcionistas, ao retomar no palco, temas que foram tratados na ficção por escritores como José Lins do Rego e Raquel de Queiroz, por exemplo. No que diz respeito ao trabalho com a memória, sua afinidade com Pedro Nava igualmente é evidente, uma vez que ambos realizam um exercício de procura a partir de nomes que fazem parte do passado cuja identidade é recomposta através de uma incessante busca mnemônica.

Um dos pontos em comum é a utilização da memória dos velhos e a tradição que se consolida devido a essa presença inapagável. Pedro Nava nos passa um pouco de sua experiência:..."*A memória dos que envelhecem (e que transmite aos filhos, aos sobrinhos, aos netos, a lembrança dos pequenos fatos que tecem a vida de cada indivíduo e do grupo com que ele estabelece contatos, correlações, aproximações,*

*antagonismo, afeições, repulsas e ódios) é o elemento básico na construção da memória familiar”... Ora, em Jorge Andrade a memória familiar é fundamental. Baseado nela e nas relações que mantinha com aqueles que envelheciam, é que Jorge Andrade construiu toda sua obra e transmitiu ao público lembranças que fizeram parte de sua formação. Suas peças funcionam como um relato, uma narrativa em que a memória é o guia supremo dos acontecimentos.*

Podemos ver isso exemplificado na peça **Vereda da salvação**. Embora esta não seja na íntegra um trabalho com a memória, numa certa medida ela reflete a experiência de Jorge Andrade como fazendeiro. Através de sua convivência com os colonos ele pôde encontrar subsídios para construir seus personagens e inseri-los dentro de um padrão cênico adequado. O mesmo acontece com **A moratória**, uma vez que esta é um relato da infância de Jorge Andrade, quando ele presenciou de perto a queda de um mundo que era também o seu. Fazendo uso desses fragmentos é que na condição de dramaturgo ele transmitiu um pouco de sua vida e também de sua memória familiar.

Na peça **A moratória** podemos perceber de perto a relação da tradição com a “memória dos que envelhecem”. Através de Quim é que se percebe a grande importância dos velhos na constituição de uma tradição, na firmeza de suas idéias e na teimosia em manter um nome que não significava mais nada no novo sistema que se formava. Certamente, essa faceta também é a de Jorge Andrade, uma vez que seu pai e seu avô lutaram pela restauração de seus mundos falidos, acreditando em valores ultrapassados que visavam a conservação da aristocracia.

Na estréia da peça em questão temos a mais emocionante de todas as cenas: no final da peça o pai do dramaturgo o procura e aperta sua mão como um pedido de perdão. Isso significa que somente naquele momento o pai compreendeu que seu filho procurou trilhar um outro caminho, diferente do aristocrático e com uma nova perspectiva. Agindo assim, o pai demonstrou que durante muito tempo esteve preso aos valores tradicionais e que só naquele momento pôde compreender que existiam outros caminhos na vida a serem seguidos, implicando renúncia e abstinência.

Todas as duas peças mencionadas representam um trabalho com a memória familiar: uma (**Vereda da salvação**) simboliza a trajetória da infância, em que toda a convivência que o Autor teve com diversas pessoas se cruzam numa relação social específica; a outra (**A moratória**) se constitui numa finalização e num processo que consolida a tradição como um elemento marcador da memória familiar, que é o vínculo mais próximo das lembranças que formam o homem e sua personalidade. Através das lembranças do meio em que se vive é que se pode transmitir com maior facilidade fragmentos de um passado bem sondado e altamente recuperado. Nesse caso, podemos denegar à tradição não somente um aspecto negativo de manutenção e prepotência, mas também vê-la como um espaço em que as lembranças afloram e possibilitam as descobertas.

Se não fosse por intermédio da tradição que Jorge Andrade experimentou, ele jamais poderia colocar no palco momentos da juventude que o formaram. O aspecto positivo da tradição se dá ao passo que o ser humano compartilha de lembranças que o marcaram e até o machucaram. Nesse percurso ele se recorda de familiares, amigos, conhecidos e até mesmo antagonistas que o ajudarão a se auto-reconhecer. Pessoas que

poderiam ficar escondidas reaparecem para contar novamente coisas do passado que foram desenterradas. Filhos e pais podem ressuscitar, amigos podem retornar de uma volta inesperada e fatos permitir o afloramento de situações importantes para um amadurecimento mais imediato.

Nesse sentido, conferimos à tradição e a seu aspecto genealógico um caráter positivo que pode ser averiguado na obra de Jorge Andrade. É importante descobrir pessoas que estavam escondidas e que foram descobertas devido à uma exploração maior dos traços tradicionais que se delineiam pela memória e sua exploração temporal. Nesse caso, as lembranças familiares podem ser as mais presentes e as mais significativas se levarmos em conta todas as experiências passadas e que podem ser recordadas.

O interesse pela genealogia também é um motivo de aproximação entre as duas obras. Ao escrever **Os ossos do barão** Jorge Andrade apresenta um mundo em que as pessoas procuram manter a tradição e a descendência e este é um fator indispensável na concepção dos velhos. Os parentes de Izabel (nora de Egisto Giroto, imigrante italiano enriquecido que conservava os ossos do barão) orgulhavam-se do fato de seus antepassados terem chegado ao Brasil na caravela de Martim Afonso de Souza e, por isso, apresentarem uma árvore genealógica diferenciada.

Podemos ver nessa mesma peça as longas discussões travadas pelos tios de Izabel, após seu casamento com o filho de Egisto Giroto. Para eles, chamar as pessoas por todos os nomes disponíveis era um fator imprescindível. Essas discussões afagavam a alma de Egisto Giroto, que sempre foi um admirador incondicional do Barão de Jaraguá, ao passo que para sua mulher todos aqueles nomes não tinham o

menor significado. Izabel, por sua vez, também os repudiava e estava bem certa de que o passado era um ponto morto que precisava ser esquecido e abandonado. Uma das tias (Marta) também pensava da mesma maneira e, diferentemente dos velhos tios, achava que foi providencial o casamento de Izabel com o filho do italiano imigrante.

Podemos perceber através dessas observações que a conscientização é muito mais ressaltada nos personagens femininos andradinos que nos masculinos. Para as mulheres a facilidade em se acostumar com uma nova vida era um obstáculo mais fácil de ser transposto. Mediante o fracasso, elas não lamentavam e procuravam conviver com a realidade bem de frente. Vemos então que a tradição era desencadeada por velhos que mantinham o patriarcalismo. Em sua grande maioria os idosos do sexo masculino eram os representantes da tradição e procuravam manter seu orgulho em meio às adversidades ocorridas.

A exceção da conscientização feminina fica por conta da personagem Noêmia de **Senhora na boca do lixo**. Para ela se acostumar à nova vida era um martírio e estava fora de cogitação. Noêmia ainda acreditava que o Barão de Jaraguá era um grande nome e duvidava de que a delegacia onde fora detida para prestar depoimento sobre contrabando era mesmo um lugar decadente. Na sua concepção o passado ainda continuava a existir. Pensando desse modo é que ela praticava pequenos contrabandos para manter seu luxo e suas viagens à Europa. A filha Camila é quem a alertava e procurava conscientizá-la do mal que estava fazendo a si mesma.

No entanto, o apego à tradição e o apego aos nomes mais célebres faziam com que Noêmia somente vislumbresse um passado que não estava mais ao seu alcance. O

que existia era um afastamento da realidade e um mascaramento de uma situação que se sustentaria, uma vez que não existia nem mesmo o desejo da mudança. O valor genealógico era mais forte em sua vida e assumia um caráter de prepotência e arrogância.

Mesmo assim, o lado positivo da genealogia pode ser recuperado. Insistimos nesse aspecto positivo porque é uma das maneiras de se tirar as máscaras que estavam escondidas, muitas vezes ocultas em parentes e familiares. Pedro Nava, por exemplo, revela-nos como essas máscaras podem ser desvendadas de forma benéfica, a fim de que o homem se encontre e resolva suas questões mais imediatas.

Para Pedro Nava também é marcante o papel da genealogia inaugurada pelos mais antigos. Em alguns trechos podemos encontrar alusões bem específicas:

*... "Nesse canapé estive esticado meu avô, no dia 31 de maio de 1880, antes de o deitarem no caixão de onde tirei seus ossos de bronze sessenta e cinco anos depois" ...*<sup>30</sup>

*... "Finalmente, as genealogias servem à vaidade. Pouco, porque pensando bem, as árvores da família nunca se apresentam copadas, mas mostrando no passado o galho único que não ficou esquecido, o que foi documentado, o que pode aparecer" ...*<sup>31</sup>

*... "Suprimindo a vaidade, o que procuro nas genealogias, como biologista, são minhas razões de ser animais, reflexas, instintivas, genéticas, inevitáveis. Gosto de saber, na minha hora de bom ou mau, na de digno ou indigno, nobre ou ignóbil, bravo ou covarde, veraz ou mentiroso, audaz ou fugitivo, circunspecto ou leviano, puro ou*

---

<sup>30</sup> idem, ibidem. págs. 52 e 53.

<sup>31</sup> idem, ibidem. p. 211.

*imundo, arrogante ou humilde, saudável ou doente---quem sou eu. Quem é que está na minha mão, na minha cara, no meu coração, na minha palavra; quem é que me envulta e grita estou aqui de novo, meu filho! meu neto! Você não me conheceu logo porque eu estive escondido cem, duzentos, trezentos anos"...*<sup>32</sup>

O que se verifica nesse enunciado é um apelo muito forte. Diferentemente de Noêmia da peça mencionada, verificamos que a necessidade do reencontro é uma constante. Estamos caminhando mais de perto para o lado positivo da tradição e da genealogia, que se manifesta através de seu caráter de manutenção. Como se percebe, tradição e genealogia não se constituem apenas em obstáculos à vida. Em alguns momentos tornam-se necessárias, uma vez que a partir delas pode ser possível o auto-reconhecimento e a obtenção de respostas que se encontram amordaçadas no passado. Ambas podem ser consideradas elementos fundamentais para a caçada. Descobrir um antepassado com a finalidade de se auto-reconhecer pode ser uma exploração do tempo bem sucedida.

Ao escrever **O sumidouro** (rio que também está presente nas memórias de Pedro Nava, como fruto das melhores lembranças que tem de Minas) Jorge Andrade também compartilha um pouco dessa idéia na medida em que procura suas origens nos bandeirantes e tenta encontrar pessoas que estavam escondidas dentro dele. Através de um processo de caçada interior ele tentou saber quem era e na composição de sua obra procurou recolher dados que o ajudassem na elaboração da mesma. Era como se ele

---

<sup>32</sup> idem, ibidem. p. 213.

quisesse sair de um labirinto e para isso necessitasse de uma estratégia especial para encontrar a saída.

Tecidas essas premissas, percebemos que as obras desses dois escritores como que convergem uma para a outra. Ambas são objeto da mesma busca e valorizam detalhes do passado que os aproximam e os caracterizam como caçadores, não somente de um passado, mas também de uma identidade. Davi Arrigucci<sup>33</sup>, ao avaliar a obra de Pedro Nava, nos fornece alguns dados que podem ser úteis numa averiguação mais nítida de nosso dramaturgo, no que concerne à equivalência à obra de Nava.

Davi Arrigucci analisa a obra de Pedro Nava tomando por parâmetro o trabalho que o Autor realizou com a memória, bem como as experiências que foi adquirindo durante sua vida. A experiência acumulada por Nava tornou a ele possível a escrita de sua obra, bem como a busca que percorreu toda sua vida. À medida que envelhecia, ele acumulava experiências que às vezes eram sustentadas pela tradição. Arrigucci chega a salientar em seu ensaio a relevância desse fator na obra de Nava ao dizer que "*a memória dos que envelhecem (...) é o elemento básico na construção da tradição familiar*"...<sup>34</sup> Nava viveu esses momentos e teve que envelhecer também para melhor transmitir suas recordações, às vezes intercaladas pelo esquecimento.

Podemos, nesse estágio, aproximar Pedro Nava da proposta apresentada por Ecléa Bosi no que diz respeito à memória de velhos. A experiência que se adquire com o passar dos anos é a responsável pelo conhecimento do passado. "*Burilar o espírito*"(como fizeram alguns velhinhos entrevistados por Ecléa) pode ser o resultado

---

<sup>33</sup> Arrigucci, Davi. *Móbile da memória* in *Enigma e comentário---Ensaios sobre literatura e experiência*. S.Paulo, Companhia das letras, 1987.

<sup>34</sup> idem, *ibidem*. p. 101.

de uma vida já amadurecida, que, ao recordar, traz á tona fragmentos e imagens que podem ser úteis a si mesmo e aos outros. Nesse sentido, a experiência de Pedro Nava é avaliada por Arrigucci, ao dizer: *... "O homem que escreveu essas linhas levou anos envelhecendo na quietude escondida, como um vinho bom, uma substância viva e generosa que trazia em si, antes de se dar a conhecer por inteiro. Foi acumulando aos poucos uma ampla e profunda experiência, amadurecida depois sem pressa, pacientemente, puxando pela memória raízes distantes, da infância, de outrora, para só então começar a narrar" ...*<sup>35</sup>

Narrando e transmitindo experiência, cada um a seu modo, Jorge Andrade e Pedro Nava retratam justamente o que Walter Benjamin salientou em seu ensaio *Escavando e recordando*. Ambos se comportam como escavadores frente um passado soterrado e procuram extrair dele o maior número possível de experiências, sejam elas benéficas ou não. Nesse sentido, o envolvimento com os valores tradicionais os ajuda a traçar um paralelo entre a experiência que tiveram no passado e o tipo de vida que experimentam no momento atual. Através do compromisso de sangue ambos retratam a relação existente entre os bens possuídos e a genealogia marcante, que perpassa todo um grau de parentesco que se afirma nos sobrenomes tradicionais.

Quem também captou as contradições existentes entre um mundo decadente e uma nova era em ascensão foi Carlos Drummond de Andrade. Por esse motivo podemos inserir Jorge Andrade dentro desse patamar e aproximá-lo do mundo retratado por Drummond em sua poesia.

---

<sup>35</sup> *idem*, *ibidem*. p.67.

No poema intitulado **Os bens e o sangue** Drummond descreve de modo claro as várias etapas de uma família que sabia que perderia tudo, desde a fazenda até os escravos que possuíam naqueles tempos. Os descendentes que nasceriam não teriam a mesma sorte de pertencerem a um mundo marcado pelo café e totalmente vinculado à genealogia. A única certeza que restava era somente a dor de não sentir nem mesmo os próprios parentes. Era como se esses se mostrassem distantes e tivessem expirado de um modo totalmente inesperado.

Pedro Nava e Jorge Andrade realizam um diálogo com esse poema (exposto em anexo no final desse capítulo) na medida em que tiveram laços contínuos com a aristocracia cafeeira e se acharam na condição de vítimas, uma vez que muitos de seus antepassados apresentaram-se em forma de máscara. A máscara da tradição era um invólucro que os ocultava e os constituía como elementos indispensáveis na reconstituição da vida de ambos. Realmente, como afirma Drummond, “era preciso que um deles se recusasse” para que um dia pudessem se encontrar.

O desencanto que perpassa o poema é a marca forte de um mundo que estava por ruir e, que, ao chegar a seu estado de decadência, nada mais restou senão a consciência de que todo o projeto que um dia foi elaborado, tinha, naquele instante específico, somente um sabor de derrota. Nesse sentido, cremos que Pedro Nava representa significativamente o estado de fracasso que dominava aqueles fazendeiros. Do mesmo modo Jorge Andrade representa o momento de amargura que tomou conta desses aristocratas desde a perda das fazendas até a conscientização final. O jovem Vicente talvez seja o exemplo mais elucidativo, uma vez que nasceu num mundo que já não era mais feito para ele.

Esse mundo novo que Vicente captaria seria pouco aristocrático. Seria o mundo dominado pela “companhia inglesa” que teria o poder por algum tempo, podendo, no futuro, perdê-lo em decorrência de um imprevisto ou simplesmente de uma mudança de sistema. Nesse universo recém-descoberto Vicente cresceria “sombrio”, como se fosse obrigado de repente a criar um novo estilo de vida, bem diferente dos mortos e de seu império que levaram para o cemitério.

Baseados nessas constatações deixadas pela História é que podemos perceber que a máscara da tradição estava totalmente solidificada, através dos antepassados e das genealogias. Mesmo ocorrendo uma mudança seria inevitável o sonho, muitas vezes beirando o devaneio e até mesmo o ridículo. Esse poema veio esclarecer de forma mais intensa o valor da tradição e o grau de questionamento a que estavam submetidos os velhos fazendeiros. Jorge Andrade também experimentou essas fases e entre “os bens e o sangue” preferiu tomar a decisão de romper. Após seu crescimento, de uma forma sombria, e tendo certeza de que seus parentes já não representavam nenhum vínculo mais próximo, ele escolheu o caminho da reflexão. Completamente envolvido e conivente com os questionamentos de Carlos Drummond de Andrade, ele se insere num mundo que lhe possibilite o afloramento das máscaras de uma forma menos confusa e mais direcionada.

Buscando esse direcionamento Jorge Andrade clama por ajuda. Como o “eu lírico” do poema em questão ele pede para “ser salvo de um passado voraz” ao mesmo tempo em que almeja ser “liberto da conjura dos mortos”. Buscando essa resposta ele seria justamente a figura descrita na última parte do poema: ...”desconhecedor dos bois pelos seus nomes tradicionais, finito, inapto para as cavalhadas e os trabalhos brutais

com a faca, o formão e o couro... Desse modo, ele se constitui numa decepção para o pai e procura se encontrar dentro de um caminho mais humano e menos tradicional, almejando se libertar dos compromissos sangüíneos.

Sendo assim, a sondagem de Jorge Andrade o impele a uma busca totalmente descompromissada com o mundo aristocrático que o cercou. Cada recordação vinculada ao café seria prejudicial se despertasse em seu ser algum sentimento de saudade ou trouxesse à tona a dependência exclusiva de algum fato que o aprisionou. Ele se sentia num labirinto e seu passado era a prova mais contundente de seu amordaçamento. Desde a infância, a partir do momento em que se perdera nos livros, de certa forma esse labirinto já se apresentava em sua formação. No momento atual, ele se perde em seus pensamentos e na imensidão da cidade. Procurando em Vicente um co-participante e um cúmplice em suas lembranças, Jorge Andrade traça detalhadamente a fuga desse labirinto, que não se constitui em medo, mas sim um despertar para um mundo mais consciente.

Através de sua obra **Labirinto** ele experimentaria uma sondagem mais profunda, conclusiva e enfática. Nesse livro o ato de recordar é constante e toda sua obra e existência se confundem como se fossem o prenúncio do fim da caçada e a descoberta da saída do labirinto. Dessa vez não é mais o teatro e sim a narrativa mais fluente que o ajuda a questionar e a refletir sobre si mesmo e sobre sua arte de uma forma mais amadurecida.

Tendo em vista ainda essa procura individual é que partiremos agora para um outro aspecto da dramaturgia de Jorge Andrade. Através de um único livro ele revela

momentos marcantes de sua vida que se constituíram num grande martírio e numa espera muito difícil para ele. Vejamos como isso se dá no capítulo seguinte.

## OS BENS E O SANGUE

### I

Às duas horas da tarde dêste nove de agosto de 1847  
nesta fazenda do Tanque e em dez outras casas de rei,  
q não de valete,  
em Itabira Ferros Guanhões Cocais Joanésia Capão  
diante do estrume em q se movem nossos escravos, e da  
viração  
perfumada dos cafêzais q trança na palma dos coqueiros  
fiéis servidores de nossas paisagens e de nossos fins  
primeiros,  
deliberamos vender, como de fato vendemos, cedendo  
posse jus e domínio  
e abrangendo desde os engenhos de secar areia até o ouro  
mais fino,  
nossas lavras mto nossas por herança de nossos pais e  
sogros bem amados  
q dormem na paz de Deus entre santas e santos  
martirizados.  
Por isso neste papel azul Bath escrevemos com a nossa  
melhor letra  
êstes nomes q em qualquer tempo desafiarão tramóia  
trapaça e treta:

Esmeril Pissarrão  
Candongá Conceição

E tudo damos por vendido ao compadre e nosso amigo  
o snr Raimundo Procópio  
e a d. Maria Narcisa sua mulher, e o q não fôr vendido,  
por alborque  
de nossa mão passará, e trocaremos lavras por matas,  
lavras por títulos, lavras por mulas, lavras por mulatas e  
arriatas,  
que trocar é nosso fraco e lucrar é nosso forte. Mas  
fique esclarecido:  
somos levados menos por gôsto do sempre negócio q no  
sentido  
de nossa remota descendência ainda mal debuxada no  
longe dos erros.  
De nossa mente lavamos o ouro como de nossa alma um  
dia os erros  
se lavarão na pia da penitência. E filhos netos bísnetos

tataranetos despojados dos bens mais sólidos e rutilantes  
portanto os mais completos  
irão tomando a pouco e pouco desapêgo de toda fortuna  
e concentrando seu fervor numa riqueza só, abstrata e una.

Lavra da Paciência  
Lavrinha de Cubas  
Itabiruçu

## II

Mais que todos deserdamos  
dêste nosso oblíquo modo  
um menino inda não nado  
(e melhor não fora nado)  
que de nada lhe daremos  
sua parte de nonada  
e que nada, porém nada  
o há de ter desenganado.

E nossa rica fazenda  
já presto se desfazendo  
vai-se em sal cristalizando  
na porta de sua casa  
ou até na ponta da asa  
de seu nariz fino e frágil,  
de sua alma fina e frágil  
frágil frágil frágil frágil

mas que por frágil é ágil  
e na sua mala-sorte  
se rirá êle da morte.

## III

Êste figura em nosso  
pensamento secreto.  
Num magoado alvoroço  
o queremos marcado  
a nos negar; depois  
de sua negação  
nos buscará. Em tudo  
será pelo contrário  
seu fado extra-ordinário.  
Vergonha da família

que de nobre se humilha  
na sua malincônica  
tristura meio cômica,  
dulciamara nux-vomica.

#### IV

Êste hemos por bem  
reduzir à simples  
condição ninguém.  
Não lavrará campo.  
Tirárá sustento  
de algum mel nojento.  
Há de ser violento  
sem ter movimento.  
Sofrerá tormenta  
no melhor momento  
Não se sujeitando  
a um poder celeste  
ei-lo senão quando  
de nudez se veste,  
roga à escuridão  
abrir-se em clarão.  
Êste será tonto  
e amará no vinho  
um novo equilíbrio  
e seu passo túbio  
sairá na cola  
de nenhum caminho

#### V

- \_\_\_ Não judie com o menino,  
    compadre.
- \_\_\_ Não torça tanto o pepino,  
    major.
- \_\_\_ Assim vai crescer mofino,  
    sinhô!

\_\_\_ Pedimos pelo menino porque pedir é nosso destino.  
Pedimos pelo menino porque vamos acalentá-lo.  
Pedimos pelo menino porque já se ouve planger o sino  
do tombo que êle levar quando monte a cavalo.

\_\_\_ Vai cair do cavalo

de cabeça no valo.  
Vai ter catapora  
amarelão e gálico  
vai errar o caminho  
vai quebrar o pescoço  
vai deitar-se no espinho  
fazer tanta besteira  
e dar tanto desgosto  
que nem a vida inteira  
dava para contar.  
E vai muito chorar.  
(A praga que te rogo  
para teu bem será.)

## VI

Os urubus no telhado:

E virá a companhia inglesa e por sua vez comprará tudo  
e por sua vez perderá tudo e tudo volverá a nada  
e secado o ouro escorrerá ferro, e secos morros de ferro  
taparão o vale sinistro onde não mais haverá privilégios,  
e se irão os últimos escravos, e virão os primeiros  
camaradas;  
e a bêsta Belisa renderá os arrogantes corcéis da  
monarquia,  
e a vaca Belisa dará leite no curral vazio para o menino  
doentio,  
e o menino crescerá sombrio, e os antepassados no  
cemitério  
se rirão se rirão porque os mortos não choram.

## VII

Ó monstros lajos e andridos que me perseguis com vossas  
barganhas  
sôbre meu bêmço imaturo e de minhas minas me expulsais.  
Os parentes que eu amo expiraram solteiros.  
Os parentes que eu tenho não circulam em mim.  
Meu sangue é dos que não negociaram, minha alma é dos  
pretos,  
minha carne dos palhaços, minha fome das nuvens,  
e não tenho outro amor a não ser o dos doidos.

Onde estás, capitão, onde estás, João Francisco,

do alto de tua serra eu te sinto sòzinho  
e sem filhos e netos interrompes a linha  
que veio dar a mim neste chão esgotado.  
Salva-me, capitão, de um passado voraz.  
Livra-me, capitão, da conjura dos mortos.  
Inclui-me entre os que não são, sendo filhos de ti.  
E no fundo da mina, ó capitão, me esconde.

## VIII

— Ó meu, ó nosso filho de cem anos depois,  
que não sabes viver nem conheces os bois  
pelos seus nomes tradicionais... nem suas côres  
marcadas em padrões eternos desde o Egito.  
Ó filho pobre, e descorçoado, e finito,  
ó inapto para as cavalhadas e os trabalhos brutais  
com a faca, o formão, o couro... Ó tal como quiséramos  
para tristeza nossa e consumação das eras,  
para o fim de tudo que foi grande!

Ó desejado,  
ó poeta de uma poesia que se furta e se expande  
à maneira de um lago de pez e resíduos letais...  
És nosso fim natural e somos teu adubo,  
tua explicação e tua mais singela virtude...  
Pois carecia que um de nós se recusasse  
para melhor servir-nos. Face a face  
te contemplamos, e é teu êsse primeiro  
e úmido beijo em nossa bôca de barro e de sarro.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Drummond de Andrade, Carlos. *Os bens e o sangue* in **Claro Enigma**. S.Paulo, Ed. José Olímpio, s/d. Procurei no poema manter a formatação original, bem como a acentuação e a pontuação, conservando assim a forma original utilizada por Drummond.

## TERCEIRO CAPÍTULO

**A vez do labirinto e a vez da escrita: como se fazer uma caçada interior nos trilhos da memória.**

### **III. A caçada como requisito para o término da obra.**

*...“Olhei ao meu redor, vi como as pessoas viviam, compreendi como deveriam viver e escrevi sobre a diferença”. Jorge andrade.*

*“Escrever é como carregar pedra. O escritor trabalha como um operário. (...) Escrever é um trabalho árduo. Tão árduo como quebrar pedra; A inspiração pode até existir, mas é o trabalho constante, persistente, o único que conta”.*

*Jorge Andrade. A Gazeta. S.P. -- 5/5/1977*

A temática desse capítulo é o questionamento de Jorge Andrade a respeito de si mesmo. Depois de ter se sondado de diversas formas, tentando uma busca individual e chegado à conclusão de que precisava achar na História elementos que contribuíssem significativamente para sua procura, ele agora resolve, através de um único romance, fazer um balanço detalhado de toda sua obra. Nesse livro reflete sobre algumas questões, como por exemplo, a escrita, concluindo que, através de seu ofício, ele deixou escapar revelações íntimas ao mesmo tempo que se escondeu.

Nesse romance Jorge Andrade se confessa totalmente dependente da memória e tenta compreender sua trajetória desde a infância, até mesmo os desencontros que tivera com o pai. Para isso ele necessita enfrentar de uma vez por todas a figura paterna, que o perseguiu e o ameaçou com sua imagem assustadora. Nesses termos, descobriu o

verdadeiro caminho de se voltar "rasto atrás", ou seja, avaliar toda a vida regressa juntamente com a obra que produziu. Nesse percurso percebeu que sempre esteve preso ao passado e mesmo sua dramaturgia era um representante eficaz dessa prisão.

Avaliando o passado e suas reminiscências, Jorge Andrade se conscientizou de que sempre foi prisioneiro num verdadeiro labirinto, ansioso por libertação e sedento de encontrar o caminho. Conscientizou-se também de que durante toda sua vida sofreu um processo de caçada, tentando fugir do pai, ao mesmo tempo que procurava uma solução para suas angústias. Caçando e sendo caçado nesse labirinto, ele precisava refletir detalhadamente para achar a saída. Sair dele significava encontrar respostas claras para os problemas e brigas que tivera com o pai no passado. Deveria também entender a validade de sua escrita e os motivos pelos quais seus personagens sempre apresentavam um traço seu particular.

Através de seu livro intitulado **Labirinto**<sup>37</sup> Jorge Andrade revela-se um questionador e propõe uma nova visão de si mesmo e apresenta uma proposta de libertação do passado e dos fantasmas que o atormentavam. A escrita, certamente, seria um elemento indispensável em todo esse processo e um dos fatores que mais o ajudariam a questionar sua vida.

Por intermédio da literatura verificamos que a estratégia utilizada por Jorge Andrade não é a única encontrada na ficção. Determinados autores também fazem uso da caçada e do labirinto para expressarem seus sentimentos e suas angústias recolhidas. Alguns escritores como Borges relatam através de poemas e contos o significado de espera e busca que o labirinto adquire. Outros, como Lygia Fagundes Telles, em um conto específico intitulado *A caçada*<sup>38</sup>, revelam a grandiosidade de uma alma dilacerada que se

---

<sup>37</sup> Andrade, Jorge. **Labirinto**. Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1978.

<sup>38</sup> Fagundes Telles, Lygia. *A caçada* in **Antes do baile verde**. Rio de Janeiro, Ed. José Olímpio, 1978, 4a. edição.

encontra seduzida pela figura de um tapeçaria em que a cena desenhada é a de uma caçada.

No entanto, um dos relatos mais magníficos que encontramos na literatura mundial em termos de caçada é a obra **O urso**<sup>39</sup> do escritor William Faulkner. Nesse relato deparamo-nos com uma comovente narrativa de humildade e vontade de enfrentar o perigo de uma forma totalmente adulta. Cremos que se entendermos a importância que essas metáforas adquirem na ficção seremos capazes também de entender a relevância do labirinto e da caçada para Jorge Andrade e sabermos o porquê da escolha desses termos e conseqüente aplicação em sua obra e vida. Para isso faremos uma pequena exposição da caçada ao apresentarmos o conto de Lygia Fagundes Telles, verificando as implicações que o termo adquire num contexto que se encontra fora dos padrões convencionais.

Logo em seguida apresentaremos a novela de William Faulkner, tentando estabelecer alguns preâmbulos no que concerne à questão da caçada. O labirinto poderá ser entendido melhor através da visão de Borges a respeito dessa forma de se perder. Trabalhando com um conto tentaremos mostrar o significado e a força que a metáfora ganha num processo literário. Daí então passaremos à análise do livro de Jorge Andrade e veremos o significado apreendido pelo Autor, levando em consideração alguns aspectos como a escrita e o uso que se faz dela nas próprias peças.

Terminaremos esse capítulo com uma análise da peça **Rasto atrás**, assistida por nós numa montagem recente. Cremos que esse é o momento da análise porque entendendo a proposta de Jorge Andrade e a sua visão de labirinto, temos condições de avaliar no palco o trabalho que o dramaturgo realizou toda a sua vida, tentando se encontrar. Podemos perceber que o labirinto estava muito mais presente do que ele imaginava. Além disso, a análise dessa peça já abre um precedente para o quarto capítulo, em que esboçaremos uma análise sobre a importância de Jorge Andrade em sua época, bem como

---

<sup>39</sup> Faulkner, William. **O urso**. Vertentes, S.Paulo, 1977.

alguns pontos apresentados pela crítica no que diz respeito à montagem e à importância do Autor.

### **III.1. A grande duplicidade entre caça e caçador**

Quando falamos em caçada é preciso considerar que além da atividade que se pratica num espaço físico delimitado, outros significados podem compor a metáfora e constituir um todo capaz de ser recuperado pela mente humana. É o que acontece no conto *A caçada* de Lygia Fagundes Telles. Nele entramos em contato com a tensão de um homem que procura entender até que ponto sua vida está determinada por algo que ele nem mesmo imagina como se dá.

Nessa curta estória temos um personagem que se encanta por uma tapeçaria esquecida nos fundos de uma loja de antigüidades. Nem mesmo a proprietária do estranho local consegue entender sua utilidade. Diz ela que um viajante que precisava de dinheiro deixou a tapeçaria naquele lugar e partiu em seguida sem nunca mais ter dado notícias. Para ela, então, aquela tapeçaria corroída pelas traças não tinha significado algum, não passando apenas de uma velharia de última categoria.

O mesmo sentimento não se dá com o homem que é o personagem central desse conto. Totalmente fascinado pela tapeçaria, que mostra o desenho de uma caçada, ele vê na desqualificada obra de arte momentos de rara beleza que o induzem a uma aproximação maior. Impressionado com a cena, em que se encontravam dois caçadores perseguindo uma caça escondida atrás de uma touceira, ele se sentiu como um integrante do ato em si, querendo descobrir em que momento teria feito parte da atividade, mesmo sabendo que odiava aquele tipo de divertimento. O pior de tudo é que ele não conseguia distinguir se ao fazer parte da caçada teria sido caça ou caçador. Diante dessas indagações o mistério crescia e ele tinha cada vez mais interesse em saber a verdade a respeito

daquela ilustração que conseguiu dominá-lo. No trecho abaixo podemos ter uma idéia de como se deu essa atração tão inusitada:

*... "O homem deixou cair o cigarro. Amassou-o devagarinho na sola do sapato. Apertou os maxilares numa contração dolorosa. Conhecia esse bosque, esse caçador, esse céu --- conhecia tudo tão bem, mas tão bem! Quase sentia nas narinas o perfume dos eucaliptos, quase sentia morder-lhe a pele o frio úmido da madrugada, Ah, essa madrugada! Quando? Percorrera aquela mesma vereda, aspirara aquele mesmo vapor que baixava denso do céu verde... Ou subia do chão? O caçador de barba encaracolada parecia sorrir perversamente embuçado. Teria sido esse caçador? Ou o companheiro lá adiante, o homem sem cara espiando por entre as árvores? Uma personagem de tapeçaria. Mas qual? Fixou a touceira onde a caça estava escondida. Só folhas, só silêncio e folhas empastadas na sombra. Mas, detrás das folhas, através das manchas pressentia o vulto arquejante da caça. Compadeceu-se daquele ser em pânico, à espera de uma oportunidade para prosseguir fugindo. Tão próxima a morte! O mais leve movimento que fizesse, e a seta... a velha não a distinguira, ninguém poderia percebê-la, reduzida como estava a um pontinho carcomido, mais pálido do que um grão de pó em suspensão no arco<sup>40</sup>..."*

Por esse trecho podemos ter uma idéia de como um pequeno objeto conseguiu seduzir e confundir um homem, ora sugerindo que ele participou da caçada como caçador, ora que ele foi a caça. Não sendo relevante o personagem que desempenhou no interior da tapeçaria, o que realmente importava era a atração que o induzia cada vez mais para aquele espaço inexplicável. Mesmo contra a vontade, ele sabia que precisava enfrentar a sua realidade e descobrir qual a importância da caçada em sua vida. Tendo essa

---

<sup>40</sup> idem nota 38, ibidem. p.50.

condição, ele se entrega ao martírio da descoberta, chegando ao ponto de não conseguir dormir e delirar durante toda uma noite com a imagem representada, imaginando as várias possibilidades de se enquadrar dentro de um personagem.

Na manhã seguinte, sabendo não poder mais fugir de seu destino, o confuso homem se dirige à loja de antigüidades. A mulher que a administra diz não estranhar sua presença e lhe dá toda a liberdade de penetração no interior do recinto, evidentemente já suspeitando da atração despertada pela tapeçaria. Como quem pressente que precisa encontrar uma resposta, o homem é atraído pelo desenho e consegue penetrar dentro da cena da caçada, tal qual um ritual, em que a dor é o único ingrediente disponível para combater a própria dor. Varado por uma seta a partir do momento em que se encontra no espaço da caçada, ele chega ao resultado final de sua procura, findando também a necessidade que tinha de se integrar dentro de um processo intimista. O trecho final pode ser bem ilustrativo da experiência interior de nosso personagem:

*... "Parou. Dilatou as narinas. E aquele cheiro de folhagem e terra, de onde vinha aquele cheiro? E por que a loja foi ficando embaçada, lá longe? Imensa, real só a tapeçaria a se arrastar sorrateiramente pelo chão, pelo teto, engolindo tudo com suas manchas esverdeadas. Quis retroceder, agarrou-se a um armário, cambaleou resistindo ainda e estendeu os braços até a coluna. Seus dedos afundaram por entre galhos e resvalaram pelo tronco de uma árvore, não era uma coluna, era uma árvore! Lançou em volta um olhar esgazeado: penetrara na tapeçaria, estava dentro do bosque, os pés pesados de lama, os cabelos empastados de orvalho. Em redor, tudo parado. Estático. No silêncio da madrugada, nem o piar de um pássaro, nem o farfalhar de uma folha. Inclinou-se arquejante. Era o caçador? Ou a caça? Não importava, não importava, sabia apenas que tinha que prosseguir correndo sem parar por entre as árvores, caçando ou sendo caçado. Ou sendo caçado?... Comprimiu as palmas das mãos contra a cara*

*esbraseada, enxugou no punho da camisa o suor que lhe escorria pelo pescoço. Vertia sangue o lábio gretado.*

*Abriu a boca. E lembrou-se. Gritou e mergulhou numa touceira. Ouviu o assobio da seta varando a folhagem, a dor!*

*"Não..." --- gemeu, de joelhos. Tentou ainda agarrar-se à tapeçaria. E rolou encolhido, as mãos apertando o coração<sup>41</sup>..."*

Essas imagens servem para nos mostrar que diferentemente da versão que possamos ter de uma caçada, ela se presta de diversas formas para comprovar que mesmo interiormente tem um objetivo. Ela também pode se constituir num ritual que impõe ao homem um desafio, ou seja, buscar uma resposta à sua inquietação, por mais dolorosa que essa descoberta venha a ser. Sendo assim, a literatura explorou a metáfora da caçada até mesmo ao ponto de relacioná-la com um ritual que exigia do homem um verdadeiro ensino e preparação para encarar o obstáculo proposto. Entretanto, quando se trata da caçada que se relaciona com a atividade física, essa preparação e esse ritual também podem ser verificados. Existe, até uma atitude de respeito por detrás dessa simbologia. É o que veremos agora na narrativa de William Faulkner que retrata fielmente a caçada como um objetivo de vida e um ato de coragem.

### **III.2. A caçada e o ato de humildade que se encontra por detrás dela**

Ao lermos a novela **O urso** de William Faulkner, o que nos impressionou foi a grande honradez com que era vista a caçada. Nessa novela a figura central era Old Ben, o velho urso de pata mutilada. Essa figura era o alvo de todos os caçadores que se encontravam naquele acampamento. Conhecido e reconhecido por sua coragem, temido

---

<sup>41</sup> idem, ibidem. pags. 52 e 53.

pela agilidade que lhe era peculiar e, de certa forma endeusado pela posição de chefe que ocupava sobre os demais ursos, Old Ben carregava sobre si o destino da morte. Era intuito daqueles que o perseguiam e questão de honra abater o velho urso de pata mutilada, treinando para isso, cachorros que teoricamente seriam capazes de enfrentar o animal de igual para igual.

No entanto, essa luta não era das mais fáceis. Os caçadores experientes sabiam que o velho urso não era de se enganar, motivo pelo qual rondava periodicamente o acampamento para ver o que estava acontecendo ou saber simplesmente qual seria a expectativa a seu respeito. Por causa disso, os velhos caçadores saíam ao seu encalço com verdadeira humildade, sabendo que a caça era mais perspicaz que a totalidade dos caçadores. O ritual consistia num grande preparo, uma vez que um mito precisava ser destronado para conferir àqueles homens um estatuto de honradez e validade da tarefa que exerciam. A experiência somente não bastava, mas sim também a conscientização de que o inimigo era versátil e não daria a vitória sem o devido merecimento.

O que nos impressiona também é o amor que os integrantes daquele acampamento tinham pela profissão que exerciam. O treinamento era intenso e responsável. Prova disso era o menino que acompanhava o grupo desde os dez anos de idade. Completamente inexperiente, esse personagem cujo nome não é citado, deseja ardentemente ser um exímio caçador. Assim como seus companheiros mais velhos, ele se nutre de um amor pela atividade que o leva a querer saber mais sobre o assunto, a ponto de permanecer entre o grupo em todas as dificuldades. Old Ben também passa a ser seu alvo maior e até os dezesseis anos ele deseja imensamente aprender todos os truques necessários para capturar o urso, sempre tendo em mente que era necessário ter muita humildade para se tornar um caçador inigualável.

A preparação para o abate do urso é bem idealizada. Um cachorro chamado Leão passa a ser treinado para exterminar Old Ben. Quando chega o grande dia tem-se um duelo

sangrento em que ambas as partes saem feridas. Mesmo assim, depois de vários anos, os caçadores conseguem matar o urso, resultando também na morte de Leão. A perseguição que durou por quase toda uma vida finalmente teria um fim. Era como se uma lenda fosse desfeita ou um mito perdesse toda a sua força. Mesmo assim, ao contrário do que se possa imaginar, o urso faria parte daquelas vidas por muito tempo e o menino seria marcado por aquela experiência durante toda a sua existência.

Mesmo após o abatimento do urso a narração prossegue. O que temos nesse livro é uma grande motivação para continuar narrando depois que o objetivo proposto foi atingido. O que encontramos após o relato da morte do endeusado urso são recordações de fatos que ocorreram num passado distante. Acontecimentos que tiveram lugar mesmo antes do menino nascer, voltam a ser lembrados como se fizessem parte da história daquelas pessoas. Lugares, datas e genealogias se confundem em recordações que fazem da memória um elemento indispensável na constituição do homem. O que ocorre é que as pessoas precisavam de uma motivação que mantivesse viva em suas mentes talvez a experiência mais marcante de todos os tempos.

Nesses preâmbulos podemos dizer que O urso funciona apenas como um litmotiv para que as demais experiências possam ser lembradas. Temos uma enunciação que pode ser rompida, após a morte do urso, com recordações que equivalem à sua presença, uma vez que mesmo morto ele domina aquele espaço, pois antes e depois dele as vidas daquelas pessoas não eram as mesmas. Antes do abate havia a humildade e a preparação anual para aquele referido ato. Depois de se ter conseguido a vitória, o significado dela ainda é marcado pela grandiloquência do adversário, ou seja, reconhece-se seu ímpeto mesmo depois de morto. Mesmo abatido ainda é possível rastrear o animal nos trilhos da memória, recordando fatos marcantes antes dele e depois de sua morte. Essa experiência seria única e representativa ao extremo para aquele grupo.

Com isso, podemos concluir que um ritual, uma busca ou mesmo uma procura no tempo só é conseguida com a devida humildade. Existe uma preparação e uma aprendizagem. Essa caçada não requer um tempo de finalização. No entanto, tem-se uma certeza: ela só termina com a morte. Após o abatimento é possível quebrar os espaços do tempo e da enunciação e voltar a rastrear o objeto perseguido nos trilhos da memória. Muitas vezes, essa caçada se constitui de maneira tortuosa porque o caçador se encontra preso em caminhos perigosos, que de vez em quando se dividem em dois ou mais e fazem com que o caçador erre o trilho por onde seguia.

Essa idéia dos caminhos divididos ou sobrepostos, como queiramos, é o que de certa forma aconteceu com o urso. Ele não permitia que seus perseguidores o cercassem em um trilho já determinado por eles. Certamente ele os confundia e fazia com que os rastros se perdessem, podendo ele estar bem mais perto do que se cogitava. Diríamos, para usar um termo de Jorge Andrade, que o urso também voltava "rasto atrás" na tentativa de confundir seus adversários. Essa caminhada nos trilhos exige uma perspicácia que só é conseguida quando se tem a exata noção de que os caminhos existentes podem se bifurcar e, assim como um labirinto, enganar o mais eficaz dos caçadores.

Essa idéia faz com que paremos para refletir porque uma bifurcação pode ser muito semelhante ao desenho de um labirinto. Construído para confundir, ele também se presta à caçada e representa um momento de embaralhamento na vida do perseguidor ou do perseguido. Literariamente, ele também adquire um significado próprio. Ao avaliarmos diversas obras percebemos que a confusão que se instaura através de uma busca pode ser muito mais explorada que se pode imaginar. Alguns autores como Borges relatam a utilidade dos labirintos. Após entendermos os artifícios de sua construção, teremos mais condições de associá-lo mais de perto com a caçada, compreendendo que ele pode ser um requisito mínimo para se caçar com eficiência. Vejamos então uma maneira de se construir um labirinto e ao mesmo tempo uma charada.

### III.3. Os vários caminhos que se bifurcam

O conto escolhido para dar vazão à nossa análise é *O jardim de caminhos que se bifurcam*<sup>42</sup> de Jorge Luís Borges. O narrador revela-nos que estava sendo perseguido por se envolver com espionagem. Ele teria que fornecer à Alemanha o nome de uma secreta cidade. Temendo por sua vida, uma vez que poderia ser assassinado devido seu envolvimento, ele intenta fugir. Planejando sua fuga dirige-se a uma estação e decide tomar um trem para a cidade de seu destino (Ashglove), tentando chegar até uma casa específica. A casa era a de Stephen Albert, um sábio inglês.

Chegando na estação, Yu Tsun (este era o nome do personagem) se informa de que o caminho para chegar à casa do dito sábio era semelhante àquele utilizado para se descobrir o pátio central de certos labirintos. Ele deveria sempre dobrar à esquerda em cada encruzilhada para chegar ao referido destino. Chegando à casa, ele é recepcionado por uma agradável música chinesa, uma vez que esse personagem é chinês, mesmo colocando-se a serviço da Alemanha. Finalmente ele encontra o Dr. Albert que o recepciona e o convida para entrar. Inesperadamente Albert lhe pergunta se ele desejaria ver "o jardim de caminhos que se bifurcam". Relata-nos o narrador-personagem que "alguma coisa se agitou em sua lembrança", uma vez que ele era neto de Ts Ui Pen.

Esse notável antepassado foi um grande governador. Certa vez ele teria desistido de governar e se retirado para cumprir duas tarefas distintas: construir um livro e construir um labirinto. Ele demandou treze anos de sua vida nesse propósito. No final desse prazo ele fora assassinado por um forasteiro enlouquecido. O labirinto não foi construído e o livro que produziu era desconexo e totalmente incoerente. Seus parentes não queriam que

---

<sup>42</sup> Borges, Jorge Luís. *O jardim de caminhos que se bifurcam* in *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. Porto Alegre, R.S., Ed. Globo, 1972, 1a. edição.

ele fosse publicado. Mesmo assim ele veio à tona e o mistério prevaleceu: onde estava o dito labirinto? Presentes na biblioteca da casa e cercados de livros, o sábio inglês diz saber a charada do antigo governador. Para ele o labirinto era o livro e não se tratava, como se pensava, de duas atividades distintas.

Continuando sua exposição, o sábio diz que o livro era um verdadeiro labirinto do tempo, por isso sua descontinuidade e falta de conexão, uma vez que TS Ui Pen não concebia o tempo de modo convencional. Para explicar a proposta do escritor, Albert passa ao relato daquilo que decifrou e está convívico de que sua interpretação é a mais convincente possível. Eis o que ele acredita: ...*"A mim, bárbaro inglês, foi-me dado revelar esse diáfano mistério. (...) TS Ui Pen teria dito uma vez: **Retiro-me para construir um livro. E outra: Retiro-me para construir um labirinto. Todos imaginaram duas obras; Ninguém pensou que livro e labirinto eram um só objeto. (...) TS Ui Pen morreu; ninguém, nas dilatadas terras que foram suas, achou o labirinto***<sup>43</sup>..."

Essas deduções se intensificam ainda mais quando Albert revela que sua proposição é decorrente da afirmação de TS Ui pen ao desejar construir um labirinto "estritamente infinito". Um outro elemento importante era o fragmento de uma carta que descobriu. Na carta se encontravam as seguintes palavras: ...*"Deixo aos vários futuros (não a todos) meu jardim de caminhos que se bifurcam*<sup>44</sup>..." Depois de muito questionar o bisneto do escritor compreende realmente que o labirinto se tratava do livro. O "jardim de caminhos que se bifurcam" era o romance caótico; os "vários futuros" era a imagem da bifurcação no tempo e não no espaço.

Um indício importante de que o tempo é parte integrante daquele livro caótico é o fato da palavra tempo ou qualquer referente seu não ter sido mencionado nenhuma vez sequer. Para ele essa é a evidência máxima, pois já que o objetivo é explorar o tempo,

---

<sup>43</sup> idem, ibidem. p. 103.

<sup>44</sup> idem, ibidem. p.104.

nada mais natural que provocar sua omissão. Toda a vez que se intenta esconder algo, mais evidente ele se torna e passa a perpetuar o objeto em questão. Como numa charada de xadrez em que a palavra-chave não pode ser mencionada, (sendo ela a palavra xadrez) assim também o tempo não deve aparecer. Escondendo-o o escritor usa de artifícios que o explicitam e o coloca numa posição central dentro do livro caótico.

Sendo assim, o sábio inglês convence-o de que os vários tempos são um processo possível. Segundo ele, na ficção faz-se a opção por um único desfecho. Contrariando essa regra, o antepassado do protagonista cria vários desfechos diferentes em que fatos distintos acontecem nos mais variados tempos. Dois personagens podem se confrontar. O primeiro pode matar o segundo; em outro tempo o segundo pode matar o primeiro; ainda os dois podem morrer, bem como os dois serem salvos. Existe, desta forma, uma bifurcação no tempo que permite que os vários intervalos temporais sejam trabalhados e devidamente rearranjados dentro de um processo caótico de organização. Com essa explicação Albert também está consciente de que num tempo qualquer ele poderia ter sido inimigo do bisneto do célebre governador. Poderia até tê-lo matado ou ter sido assassinado por ele.

Devido essa consciência é que o final é surpreendente. Sabendo que seu perseguidor já se encontra a caminho de seu enalço, Yu Tsun tem por única solução matar Albert. Ele atirou contra ele quando este lhe deu as costas. Mesmo preso e condenado à forca, ele conseguiu se livrar, comunicando a Berlim o nome secreto da cidade que deveriam atacar. Espantosamente, o nome era Albert. A única forma de revelá-lo era assassinando uma pessoa que tivesse esse mesmo nome. Depois da revelação da charada, a morte, através do assassinato foi a única solução para o protagonista sair do labirinto no qual se encontrava.

Podemos ver com esse conto que a concepção de labirinto também pode ser ampliada. Sem dúvida, escrever um livro pode ser um fator denunciador, já que é

necessária a retirada para que essa tarefa tenha um êxito. Convencionalmente, o labirinto é a marca da solidão, do isolamento, da busca, do encontro da luz e da recuperação da confiança quando se encontra o caminho. É o símbolo máximo da caçada, uma vez que esta requer um lugar isolado para ser realizada. Nesse espaço rastros podem ser confundidos e a espera pode ou não ser uma marca de que a saída está próxima. Como no conto de Borges podemos perceber que construir um livro pode ser semelhante à construção de um labirinto, pois a solidão que atravessa esse ato pode ser compatível com a proposta.

O que podemos verificar na obra de Jorge Andrade, depois de termos contato com essas três estórias, é que a mente de um escritor também pode ser alvo de uma caçada. Envolvido com sua escrita, ele também precisa de humildade para garantir que seus dilemas serão resolvidos. Ele também é atraído por suas imagens e pode penetrar fundo em suas experiências mais marcantes. Às vezes também passa por um ritual e se confunde com caça e caçador. Muitas vezes também seu livro pode se constituir num labirinto, já que ele representa em sua escrita vários caminhos que se bifurcam e se perdem no tempo, podendo ou não serem reorganizados pela memória.

Esses caminhos que se bifurcam e insistem em se perder podem ser os mesmos percorridos por uma caça que insiste em enganar o caçador, podendo também a qualquer momento se equivocar. Como bem afirma Osman Lins ..."*O escritor é também uma caça, desconfia de si mesmo, de sua própria capacidade, da necessidade do que procura dizer e tende a anular-se no silêncio. Ele é acuado*<sup>45</sup>... Encurralado de diversas maneiras, o escritor também tende à solidão e nesse espaço labiríntico realiza sua caçada e propõe suas charadas, mesmo não sabendo com certeza se o caminho proposto é o mais eficaz. Caçando e sendo caçado ele se recolhe ao seu isolamento e sua escrita é a maior arma

---

<sup>45</sup> Lins, Osman. *Significação de Rasto atrás*. idem, *ibidem* nota 2. p. 655.

contra a corrida de um caçador especializado que insiste em abatê-lo e desmoralizá-lo por completo.

O que acontece com Jorge Andrade é um processo semelhante. Passando toda sua vida se escondendo do pai, que na sua concepção era um grande caçador de seus rastros, ele chega à conclusão de que sua obra era uma grande charada. Ele precisava enfrentar seu maior adversário e voltar "rasto atrás" para resolver em seu labirinto os problemas pendentes. Sendo assim, ao escrever seu livro ele se revela como caçador e caça ao mesmo tempo e confere à sua obra a categoria de omissão. O labirinto seria o sondar de toda sua vida que se bifurca e se revela no limiar de sua obra. Para ele, construir um livro foi construir também um labirinto em que as imagens poderiam ser desencadeadas, tendo mais chances de serem rastreadas pela memória. Vejamos, então, a bifurcação na qual Jorge Andrade se encontrava encurralado e como um livro pode ser sinal de caçada.

#### **III 4. O labirinto andradino: a melhor forma de se perder é se revelar**

Nessa obra podemos perceber que a caçada está prestes a terminar. Jorge Andrade faz uma retrospectiva de toda sua vida e através do contato com pessoas que admira redescobre seu mundo e compreende o motivo de sua procura. Podemos dizer que **Labirinto** é em certo sentido um acerto de contas. A proposta é de libertação. Tanto assim que nessa obra o narrador compartilha suas experiências mais marcantes com pessoas que foram entrevistadas por ele na época em que atuava como jornalista.

Um dos entrevistados mais significativos é Murilo Mendes, que na época morava em Roma. Assim como Jorge Andrade o poeta também teve momentos de recordação. Em seu livro **A idade do serrote**<sup>46</sup>, Murilo nos relata fatos que construíram um passado glorioso, marcado por decepções e alegrias. Juntamente com Jorge Andrade ele também

---

<sup>46</sup> Mendes, Murilo. **A idade do serrote**. Rio de Janeiro, Ed. Sabiá, 1968.

faz uso da memória como uma faculdade épica, capaz de retratar o passado e enumerá-lo, de modo a criar, no momento atual, expectativas de um imaginário que se renova e se aprofunda.

Em um dos fragmentos da narrativa andradina encontramos uma alusão a Murilo Mendes:..."em todos os momentos, Murilo vai me conduzindo pela mão. Como me conduz pela angústia, interiormente, a memória"<sup>47</sup>... Completamente conturbado, Jorge Andrade era conduzido pela memória. Esta o fazia recordar, por exemplo, de desentendimentos que tivera com o pai. A lembrança de Murilo era apenas um pretexto para estabelecer uma relação entre pessoas que foram importantes para ele. Nem sempre os fatos desencadeados pela memória eram agradáveis em sua maioria.

Para trilhar seu percurso mnemônico Jorge Andrade também teria que se deparar com outra vertente da memória: o esquecimento. Como é natural, em meio a imagens de pessoas e acontecimentos, muitos momentos poderiam ficar ocultos. O Autor entende que eles têm uma representatividade e podem contribuir, de igual modo, para a reconstrução de uma vida. Diz ele:..."todas as coisas---lembradas ou não---ficam depositadas, formando um museu intenso, onde as alas se sucedem, repletas de ruídos, palavras, livros, imagens, pensamentos infantis, que vão formando o espelho que reflete o mundo que nos cercou, refletindo-nos também"<sup>48</sup>...Para ele memória e esquecimento andavam juntos, ambos como desafios formadores da identidade do homem. Mesmo os ruídos que não se mostram com nitidez funcionam como um "labirinto", onde os fatos se apresentam inaudíveis mas sempre propensos a aparecerem quando evocados corretamente. O labirinto pode ser também a casa do esquecimento, metáfora que remete à confusão e ao embaralhamento, impedindo, assim, a descoberta da saída. Resolvendo o problema, torna-se possível a libertação.

---

<sup>47</sup> idem, ibidem nota 37. p. 62.

<sup>48</sup> idem, ibidem. p.130.

Sem dúvida, a figura mais desafiadora desse labirinto é o pai. Era um obstáculo que precisava ser transposto. Entretanto, a caçada não teria sentido se não houvesse perseguição. O próprio Jorge Andrade se coloca na posição de caça e de caçador. Nesse trecho que representa a experiência do dramaturgo (na primeira parte semelhante à de Vicente de **Rasto atrás**, no que diz respeito à imagem que o pai fazia dele) vemos a importância do labirinto assumida em grandes proporções. Na primeira parte o pai adverte o filho; na segunda, a advertência é substituída por uma reflexão de cunho interior, realizada pelo próprio Autor:

*... "----Você solta peixe, defende caças matando meus cachorros, em vez de laçar e marcar bezerras, vive em cima daquele abacateiro agarrado em porcaria de livro! O que quer? Quem é você que me mata de vergonha?*

*É! Quem era eu que comecei a viver, sendo caçado no campo espinhento da incompreensão!...ou na mata sombria e pegajosa da suspeita! Como é que ele podia entender que, como o mateiro,<sup>49</sup> eu também caíra no meio de um terreiro, com os dentes de uma tia mordendo-me, estraçalhando minha mente infantil! Ele havia me ignorado, talvez pensando que eu estivesse com sapatos de salto-alto, deixando-me nu, pendurado nos dentes da cachorra com dentes de coração, pinta no focinho, cabelos a la garçonne, melindrosa<sup>50</sup> maldita com vestido no meio de coxas que ansiavam ser violadas pelos Ataídes<sup>51</sup> da vida, um Ataíde que a jogasse entre sacos de café da tulha, penetrando-a com a dureza do aço<sup>52</sup>..."*

---

<sup>49</sup> Quando Jorge Andrade fala do mateiro ele se refere à caça que fora morta em seu quintal pelos cachorros de seu pai que eram treinados para matar.

<sup>50</sup> Melindrosa era a cachorra treinada, especializada para a caçada que pertencia ao pai de Jorge Andrade.

<sup>51</sup> A referência é de um empregado da fazenda do pai de Jorge Andrade que tinha fama de virilidade. Relata Jorge Andrade em **Labirinto** que um dia ele o viu violando uma agregada entre sacos de café.

<sup>52</sup> idem, *ibidem* nota 37. p. 136.

Semelhante à trajetória de um animal, Jorge Andrade também teve que trilhar angustiosamente pelos caminhos interiores, sempre conduzido pela memória. Assim como o urso de William Faulkner (nossa principal referência para abordarmos a caçada) ele foi perseguido e tal qual uma caçada mítica sua vida passou a ser dependente de outro ser. Nesse caso em especial, do pai.

Se fizermos uma analogia entre Jorge Andrade, Vicente e o menino que é personagem de William Faulkner, percebemos que a diferença existente entre eles é que os primeiros não se relacionam com a caçada de modo harmonioso. O garoto do relato faulkneriano gostava da atividade e perseguia com ímpeto o urso que se impunha pela própria grandiloquência. Havia uma superioridade no ritual da caçada que conferia aos participantes um estatuto de honradez. No caso de Vicente e Jorge Andrade o ritual era marcado pela dor. Semelhantemente a uma caçada, eles eram perseguidos pela figura do pai e não tinham a impetuosidade de um grande urso para suportar a perseguição. Caça e caçador teriam que se enfrentar para que aparecesse definitivamente um vencedor que desse fim àquela angústia.

Somente com a morte do pai Jorge Andrade consegue se libertar. Assim como a morte do urso seria o final de tudo, para o dramaturgo a caçada também terminaria com a morte do pai. Podemos observar esse momento no comovente trecho que se segue, em que a morte é relatada:

...“-----Eu não sabia, meu filho. Eu não podia compreender!

*Lembro-me apenas que caí de joelhos, levei as mãos e segurei seus pés já quase frios. Findava a sua maior caçada: encontrar ali, naquela cama, a morte amoitada. As Melindrosas do arrependimento pularam em minha garganta e eu comecei a soluçar, estraçalhado pelos dentes da dor. Durante a noite não vi nem ouvi ninguém. Só me lembro quando entrou o compadre Chiquito e chorou aos pés do caixão. Eu o via com perneiras de couro, botas, esporas, buzina, cartucheira-----ccaçador chorando no funeral do caçador! E eu, caça perseguida mas não alcançada, ali, bem junto deles, amoitado nas coivaras da desesperança. Naquele momento eu passava a ser o caçador e ele, a caça, mas nos campos e matas da lembrança. Sentí que somente depois daquele momento eu partiria realmente , mas voltaria sempre para rastejá-lo nos trilhos da memória<sup>53</sup>”...*

Nesses termos Jorge Andrade se relacionou com o pai, comportando-se em alguns momentos como caça, e, em outros, como caçador. Talvez ninguém melhor que ele fez uso da metáfora da caçada na literatura com tamanha propriedade. Muitos autores trabalharam com a memória e deram a ela a exata dimensão. Jorge Andrade, ao contrário, desceu ao fundo dos infernos e se colocou na posição de um animal que sente na pele o pavor de ser abatido.

Entre as posições de caça e caçador ele tentou transmitir em seu teatro um trabalho de averiguação do passado, retratando historicamente a aristocracia cafeeira paulista e sua visão de mundo tradicional. Mesmo através de sua obra ele seria uma caça vulnerável, perdido num labirinto, prisioneiro da memória e das armadilhas do esquecimento. Para conseguir se libertar ele teve que reconhecer que a maioria de seus personagens tinham muito a ver com sua existência. Eles também o caçavam. A própria

---

<sup>53</sup> idem, ibidem. p. 166.

escrita era em sua vida um processo de caçada. Talvez no tempo em que escrevia suas peças (tempo da narração) ele não tivesse ainda essa consciência. Nesse momento ainda não era possível um desvendamento maior. Somente anos depois, com o término de sua obra (em que impera o tempo narrado), a leitura do passado pôde ser realizada por outro ângulo e perspectivas diferenciadas.

Com muita propriedade Jorge Andrade retrata a questão do tempo da narração e do tempo narrado. Através de sua peça **O sumidouro** ele questiona a luta de um dramaturgo com sua personagem. Nesse embate pessoa e personagem se misturam e apresentam de modo conturbado a agonia de escrever. Ao compor seu texto Vicente se encontra no *tempo da narração*, tempo este que é designado pelo momento da escrita, em que o escritor se dedica a seu ofício e procura trabalhar seus personagens de forma adequada. O *tempo narrado* é o momento da obra acabada, em que o leitor poderá ter acesso à produção.

Nesse sentido Jorge Andrade representou bem a luta que pode existir entre um Autor e a personagem em questão. Esta pode incomodá-lo até o ponto de dominá-lo e induzi-lo a fazer o que ele quer. Cremos que Jorge Andrade, em seu momento de escrita, também tenha experimentado angústias e decepções, uma vez que seus personagens representavam um pouco dele e eram, numa certa medida, projeções de seu ser. Entre a história que queria criar e aquela exigida pelo ser em vias de criação, tendo-se em mente que ele tinha uma fidelidade à História brasileira e a seus antepassados, acreditamos que muitos duelos tenham sido travados. Mesmo depois de sua obra conciliada ele poderia colocar em cheque a validade daquilo que escreveu.

Isso pode se dar porque quando se trabalha com personagens tem-se que considerar que todos os limites podem ser ultrapassadas. Vicente demonstra bem isso quando tenta manipular Fernão Dias e o induz a fazer aquilo que determina. Um personagem pode se prestar a tais experiências, sem dúvida diferente das experiências de

uma pessoa comum. Por isso as distinções entre pessoa e personagem são consideráveis no momento de escrever uma obra. Pode um Autor transpor todas as barreiras no ato da criação, enfrentar as maiores dificuldades e sentir na pele o desgaste que é produzir um ser ilimitado que pode habitar todos os tempos e percorrer todas as categorias temporais de forma coerente, podendo ter as idiosincrasias mais estranhas e as vontades mais inaceitáveis que não caberiam a uma pessoa comum.

Vicente também tenta resgatar no momento de sua escrita a pluralidade temporal na qual se inseria Fernão Dias. Pertencente a um período determinado, o bandeirante é revisitado naquele mesmo espaço temporal para refazer a História e tentar compreender seu engodo. Existem aqui dois tempos presentes: o do presente, no qual se encontra Vicente e o do passado, em que Fernão Dias se aloja. Tentando manter esse diálogo Vicente tenta ressuscitar essa figura histórica e também se coloca à disposição de seu espaço temporal para escrever a peça. Temos também que levar em consideração a visão temporal de Jorge Andrade que criou um personagem atual (projeção sua) que buscou no passado um modo de escape. Na verdade, a libertação era dupla: para entender sua escrita era necessário também colocar um personagem escrevendo.

Através de Vicente, que experimenta o tempo da narração, Jorge Andrade tenta saber como é escrever utilizando um personagem que se debate na criação. Temos então o embate de dois escritores que tentam transpor os tempos. Existe também aí uma bifurcação. A dificuldade de Jorge Andrade é, sem dúvida, dupla, no sentido que ele faz uso da metalinguagem e se coloca na posição de um dramaturgo que conhece a mente de outro dramaturgo, que ao mesmo tempo é seu personagem principal e tem por obrigação criar um outro ser ficcional. Temos então um Autor que veste a pele de outro e tem de se inserir em tempos diferentes para conseguir com êxito uma retratação histórica adequada. Podemos dizer que é um trabalho de psicanálise no palco, em que um dramaturgo se

despoja e se projeta em vários seres que o compõem integralmente através das várias manifestações temporais.

Aliás, Jorge Andrade costumava dizer que fez psicanálise no palco, criando personagens que viveram os fantasmas que o atormentavam. Nesse sentido, no final de sua obra **Labirinto**, ele chega à conclusão de que a caçada terminou e de que não precisava mais perseguir ninguém. O fantasma do pai fora exorcizado e com isso todas as imagens castradoras eliminadas de sua mente. Como dramaturgo consciente, ele reconhece que sua trajetória se deve muito a seus personagens e que, através da escrita, ele foi muitas vezes caçado por eles. Daí a reflexão no final de sua obra:

*..."Com raízes mergulhadas na memória e na vivência, eu tinha que fazer o levantamento das minhas origens, na medida em que minha consciência me impelia à consciência do outro. Buscando a mim mesmo e o meu chão na engrenagem da sociedade moderna, tentei fixar o drama do homem e da terra paulista dentro da história brasileira. Mas foi estranha e inútil a maneira que segui de escrever e de me esconder ao mesmo tempo. Inútil, porque escrever é nos revelar, mesmo quando nos escondemos. Agir assim é uma fuga! E o que é esta fuga senão a falta de coragem de encarar a si mesmo, quando é possível ser sempre verdadeiro? É necessário ser como Rousseau: "mostrei-me tal como sou: desprezível e vil, quando fui; bom, generoso, sublime, quando assim agi; revelei minha alma tal qual Tu mesmo a vistes, Oh! Senhor Eterno". Mas será que não cheguei a revelar minha alma através de tantos temas, situações e personagens? Afinal, não são projeções do meu próprio ser? Não compreendi que era dramaturgo porque senti um impulso irresistível de me transformar e de falar mediante outros corpos e outras almas? Quando Joana<sup>54</sup> grita por liberdade, não sou eu mesmo quem grita? Quando Marta e*

---

<sup>54</sup> Joana é a protagonista de **Milagre na cela**, peça que faz parte de outra fase da carreira de Jorge Andrade. Esta peça retrata a época da ditadura militar e a tortura dela decorrente.

*Mariana tentam enterrar o corpo exposto, não sou eu querendo enterrar meus mortos? Quando Joaquim tenta se libertar do demônio que o corrói por dentro, alçando seu vôo impossível, não sou eu mesmo lutando contra a suspeita que se aninhou em mim, dilacerando-me? Quando Lucília, desesperada, chora pela morte lenta do pai desfiando um trapo xadrez, não sou eu sentado embaixo do filtro, chorando pela agonia do meu mundo? Quando Francisco admira pelo telescópio as estrelas que nunca saem do lugar, não sou eu amando valores fixos no tempo e no espaço do passado? Quando Fernão Dias se perde no dédalo escuro da mata, buscando obsessivo suas pedras, não sou eu procurando determinado a minha verdade? Quando Egisto põe à venda os ossos do barão, não sou eu tentando me livrar de uma tradição que sufocava? Porque tenho procurado minha explicação longe de mim, se posso encontrá-la em mim mesmo? O problema é ser ou não ser ponto de referência na paisagem. Há sementes que dão grama, outras que se transformam em árvores. Não se pode culpar a terra, a chuva e muito menos a primavera<sup>55</sup>...*

Através deste trecho longo mas esclarecedor pode-se compreender melhor a proposta da obra de Jorge Andrade. Sua busca se processa dentro de cada personagem e a história paulista, retratada no teatro, se mistura com a história de sua própria vida. Memória e esquecimento se unem para que, através da caçada, voltando "rasto atrás", ele se liberte do "labirinto" que o condenava à escravidão eterna. Muito mais que um trabalho com tempo e memória, Jorge Andrade tem uma obra de fôlego, em que um homem é sondado através do outro e impelido a tomar uma atitude, tendo por parâmetro de avaliação o próprio passado revisitado

---

<sup>55</sup> idem, ibidem nota 37 p. 219.

### III.5. A volta "rasto atrás" dentro do labirinto: do texto para o palco e as várias faces que se revelam num único espaço

A partir dessas explicações é que é possível dentro da dramaturgia andradina perceber como as encenações podem ser portadoras dessa característica de busca que perpassa os textos. Isso pôde ser averiguado na montagem de **Rasto atrás**, ao reunir elementos importantes de toda a trajetória do dramaturgo. O labirinto no qual Vicente se encontrava preso e alguns elementos que não foram bem identificados na peça original puderam ser melhor visualizados através da encenação.

Se fizermos a análise do espetáculo **Rasto atrás** certos pressupostos que não foram bem percebidos na leitura da peça original ficam muito mais evidentes. No palco temos uma nova dinâmica e os recursos disponíveis por um grupo teatral são na maioria das vezes capazes de fazer com que a encenação adquira novos significados. Pudemos perceber ao assisti-la que alguns momentos importantes da dramaturgia andradina, como por exemplo a trajetória de um homem, ficaram bem mais trabalhados na peça encenada. As indagações que antes eram apenas descritas pelo personagem principal puderam ser melhor averiguadas através da interpretação dos atores. Temos assim um conjunto a que chamaremos de *Concepção estética do espetáculo teatral*, que permite avaliar e perceber determinados aspectos que antes poderiam passar sem ao menos serem notados.

Na peça encenada<sup>56</sup> pudemos ver a liberdade que tem um diretor teatral para trabalhar o texto de forma coerente. Embora não tenha feito uso propriamente de recursos cinematográficos em toda a peça, Eduardo Tolentino de Araújo soube tratar de modo magistral o teor de busca que perpassa toda a trama. Tais recursos, utilizados no início, no instante em que Vicente se encontra no cinema com Lavínia, e no decorrer da peça, quando o trem chega a Jaborandi, já garantem a ela um trabalho peculiar.

---

<sup>56</sup> A encenação de **Rasto atrás** a que assistimos foi feita pelo grupo TAPA no teatro da Aliança Francesa.

A opção do diretor foi iniciar a peça com a tradicional cena da caçada, utilizando os atores que interpretavam Vicente e Lavínia junto ao público. Na posição de espectadores, eles pareciam estar num cinema de verdade e davam a impressão de assistirem a um filme que incomodou Vicente. Ao se sentir atormentado ele deixa a platéia como se tivesse deixando uma sessão de cinema. Desesperado com a cena da caçada, ele invade cortina a dentro e passa do espaço de espectador para ator. Essa cena revela a inquietação do personagem. Quando ele atravessa o meio da cortina a impressão que temos é de que ele realmente adentrou à cena e se conscientizou de que também de alguma forma fazia parte da caçada.

Somente essa cena serviria para demonstrar a proposta do teatro épico assimilada por Jorge Andrade. Quando se opta pela utilização das projeções, na verdade o diretor quer trabalhar com a ação, ou seja, dar ao espetáculo um dinamismo que juntamente com a proposta de busca se integre a toda a encenação.

Na peça original percebemos que os recursos aparecem diversas vezes na concepção do Autor. Além da ação, temos um efeito de simultaneidade. Essa simultaneidade nos apresenta um outro aspecto dos quatro personagens. Eles se apresentam na condição de mascarados, isto é, cada um deles tem uma máscara que precisa ser desvendada. Temos em alguns momentos o que chamaríamos de máscaras sobrepostas. Com o passar do tempo cada Vicente deixa cair a sua máscara e no momento em que um toma uma atitude em decorrência da fala do outro, podemos encontrar essas máscaras sobrepostas, como se constituíssem um todo indissolúvel.

Essa característica fica totalmente evidenciada na encenação. Em certos momentos os quatro personagens contracenam juntos e se complementam, cada um procurando a sua verdade. Isto também conduz a uma certa circularidade. Em alguns momentos volta-se ao mesmo ponto para se compreender um dado acontecimento. O Vicente adulto se relaciona com os demais através de pontos semelhantes que intensificam

cada vez mais sua busca. É como se um precisasse do apoio e da voz do outro para se projetar. O apelo constante ao outro ou à imagem do outro é o elemento básico para que um outro ser se compreenda.

Essas vozes, que algumas vezes se encontram isoladas, e outras se apresentam um tanto quanto dependentes formam um emaranhado muito grande a que chamaremos de polifônico. A polifonia aqui se aplica em decorrência da necessidade que tem um personagem já maduro de escutar outras vozes que ficaram para trás. Através de recordações de momentos com o pai, os demais Vicentes ajudam o Vicente atual a se encontrar. Existem até cenas em que os quatro personagens pronunciam as mesmas palavras, como se pedissem um apoio para suas experiências já desgastadas.

Sendo assim, essas características se acentuam mais prontamente no palco. Assistindo à peça temos uma visão mais abrangente da leitura que o diretor fez dela. O espaço é trabalhado em toda sua extensão, tanto o espaço físico como o espaço interno da mente das personagens. Embora as projeções não tenham sido devidamente aplicadas, elas aparecem de modo implícito<sup>57</sup>, uma vez que o diretor transformou o palco num grande intervalo temporal, permitindo, por exemplo, que João José contracenasse com os quatro Vicentes. Sabendo da importância dos recursos, o diretor procurou um modo de dinamizar a peça a partir da utilização cinematográfica inicial.

A circularidade e a polifonia podem ser vistas nitidamente na peça encenada. Percebemos quando um Vicente complementa a fala de outro ou quando todos falam ao

---

<sup>57</sup>Quando dizemos que as projeções estão implícitas não queremos afirmar que elas se mantêm mesmo sem serem utilizadas. Salientamos apenas que ao serem retiradas não deixaram o texto sem um conteúdo adequado. Em entrevista com o diretor Eduardo Tolentino, em 27 de outubro de 1996, ele nos disse que as projeções eram a parte mais empobrecedora do texto de Jorge Andrade. Por esse motivo ele as retirou da encenação. No entanto, ele encontrou uma maneira de manter a totalidade textual quando optou pela encenação frente a frente por parte dos atores. Nesse sentido, o que poderia empobrecer a encenação, reforçou seu conteúdo e se constituiu num processo em que a memória passou a ser muito mais trabalhada e o texto adquiriu muito mais veracidade. Sendo assim, as projeções estão implícitas, uma vez que todo o trabalho mnemônico pretendido por Jorge Andrade através delas pôde ser realizado e melhor decodificado através do signo teatral.

mesmo tempo que se trata de um processo polifônico e que as máscaras existentes precisam ser desfeitas. Circularmente, o Vicente atual procura em seus companheiros um sentido para a vida e todos eles um reconhecimento no seu estágio atual. Nesse caso, a peça consegue transmitir toda sua essência e permanece, assim o cremos, dentro da proposta dramática imaginada por Jorge Andrade.

Embora não tenhamos nenhuma pretensão de aproximar o teatro épico de Brecht da peça de Jorge Andrade, não podemos deixar de notar uma certa brechtianização no espetáculo, não no conteúdo mas na forma. Era do interesse de Brecht, por exemplo, que o público se conscientizasse de que os atores no palco não eram semelhantes a seus personagens no modo de agir, mas sim meros representantes deles no momento que os encarnavam. Por isso sua insistência em que algumas atividades como troca de roupa, por exemplo, fossem feitas diante do público. Como sabemos, isso acarretaria para o espectador a noção de que os atores também se conscientizavam de sua função na hora do espetáculo.

Chamou nossa atenção o tipo de encenação do grupo TAPA. Os atores também participavam do espetáculo fazendo algumas funções no palco. Tarefas como carregar a cama em que Mariana se encontrava deitada, remover o espelho, preparar a cortina para uma projeção, dar um pedaço de papel a outro ator, colocar o disco na vitrola etc., eram realizados pelos próprios intérpretes. Isso não tirou o tom intimista da peça, mas acentuou ainda mais a preocupação de um trabalho exímio. Nesses termos, essa suposta brechtianização contribuiu para dar à peça um novo tom e mostrar a simultaneidade de que ela é portadora.

Um outro dado importante é que Vicente está presente em todos os momentos da peça. É como se ele fosse um observador atento de tudo que se passou, inclusive das conversas que outros personagens mantinham. Desde o início percebe-se a importância da personagem, ao se encontrar presente no meio do público. Na primeira cena, em que uma

caça é perseguida, notamos a similaridade que irá se estabelecer com a caçada. Nesse momento podemos confirmar duas relações: a primeira é a preocupação de Jorge Andrade em utilizar um recurso que expressa também um trabalho literário. Sabemos que a caçada é de certa forma um lugar comum na literatura. Quando o personagem Vicente, por exemplo, entra cortina a dentro e transpõe o espaço delimitado, podemos nos lembrar do conto A caçada de Lygia Fagundes Telles, já mencionado, em que o personagem principal adentra uma velha tapeçaria para ser participante da caçada, não se importando se vai ser caça ou caçador.

Utilizando esses recursos, podemos declarar que Jorge Andrade ficcionaliza o palco e propõe uma nova visão do que seria uma peça de teatro. Com isso tudo ele dá margem à leitura que o diretor faz de sua peça, que é nossa segunda preocupação. Baseado nessa ficcionalização é que provavelmente o diretor utilizou tais recursos, consciente ou inconscientemente, para dar uma dimensão de realidade, podendo assim fazer "cinema no palco"<sup>58</sup>. A partir da primeira cena bem sucedida o tom narrativo perpassou toda a peça e conferiu do início ao fim seu caráter de busca. Através do uso de um recurso ele conseguiu transformar o palco no espaço da mente das personagens. A cena da caçada não foi ignorada pelo diretor e muito menos os recursos cinematográficos, uma vez que todo o tempo o trabalho com a temporalidade foi devidamente realizado.

Ficcionalizando o palco, Jorge Andrade faz no teatro um trabalho similar à narrativa literária. Fazendo uso de tais recursos é que ele possibilitou ao diretor uma leitura apropriada. Por isso, o tom narrativo passa a ter uma dupla elaboração: pela preocupação do Autor em narrar através de recursos ficcionais e a preocupação do diretor em acentuar essa narratividade através do cinema, criando uma linguagem própria no palco, em que os significados e significantes são trabalhados de modo inusitado, numa tentativa de inserir

---

<sup>58</sup> Quem afirma que Jorge Andrade faz "cinema no palco" é o diretor Eduardo Tolentino de Araújo, em entrevista concedida ao programa Metrôpolis da TV Cultura do dia 28 de novembro de 1995, logo quando a peça começou a ser exibida.

um personagem na sua luta mais cruel: a caçada. Como diria Eisenstein<sup>59</sup>, em sua teoria sobre cinema, "*existe uma sintaxe cinematográfica ou uma gramática do filme*" que é responsável pelo novo teor que adquire o signo visual.

Segundo o teórico, todos os elementos disponíveis no cinema para compor o signo visual, como cor, ritmo, a câmara etc., são de grande utilidade para a elaboração de um filme. Tendo uma linguagem própria, o cinema trabalha questões como tempo e memória de modo diferenciado da ficção e se preocupa demasiadamente em transmitir através da imagem o conteúdo que tem para narrar. No palco podemos perceber que essa combinação é de grande aplicabilidade, uma vez que o espaço físico pode ser transformado a partir do uso de recursos cinematográficos. Instantaneamente, cria-se uma linguagem cúmplice e há possibilidade de se ampliar o leque de leituras que se pode fazer de cada personagem, uma vez que eles mesmos dão pistas representativas daquilo que são.

Nessa montagem podemos compreender mais nitidamente como faz sentido a metáfora do labirinto na dramaturgia de Jorge Andrade. O personagem Vicente consegue passar para o público a grande solidão na qual estava mergulhado. Toda a caçada e o aprisionamento no labirinto revelam nitidamente a solidão de um homem e os desencontros que se deram através de um processo de retorno. A prova maior desses desencontros é o final da peça. Quando Vicente se encontra com o pai e este lhe diz ter compreendido finalmente os conflitos do filho, há uma grande expectativa em que os dois se abracem. Isso, porém, não acontece, revelando todo o aprisionamento de uma vida. Mesmo tendo ocorrido uma reaproximação as marcas permanecem e revelam que o caminho tortuoso do labirinto pode ainda permanecer.

---

<sup>59</sup> Eisenstein, Sergei. **Film Form**. Essays in film theory. Edited and translated by Leyda A. Harvest/HBJ. Harcourt Brace Jovanovich. New York and London. Nesse estudo o teórico-cineasta apresenta as teorias sobre a linguagem cinematográfica, afirmando em quase todo o estudo que existe uma gramática do filme, que caracteriza tal linguagem. Ele desenvolve essa especificidade principalmente nas páginas 72 a 83, em que os vários tipos de montagem são apresentados, como por exemplo a métrica, a rítmica e tonal.

Optando por esse final diferente do convencional, cremos que o diretor conseguiu acentuar ainda mais todo o transtorno sofrido por Jorge Andrade em busca de si mesmo e em busca do pai. Não seria o abraço paterno que o libertaria do emaranhado no qual ele se encontrava perdido mas sim a coragem de voltar e reencontrar o alvo de sua perseguição, podendo assim ter um acerto de contas e a sensação de que conseguiu abater uma grande caça, com humildade, destreza e impetuosidade. Através desse ato ele demonstrou seu crescimento e maturidade e a determinação de encontrar um caminho, muito mais que o simples ato de abraçar o pai numa atitude convencional.

Sendo assim, o trabalho de Jorge Andrade pode começar a adquirir importância. Enumeradas até aqui suas qualidades, podemos perceber que temos um Autor versátil que é capaz de transformar o palco e contar sua história sem perder de vista o conteúdo dramático do qual dispõe. Mesmo assim, ele foi inúmeras vezes discriminado até mesmo nos meios teatrais, como sendo um Autor irrelevante e pouco preciso. Sua importância, no entanto, pode ser considerável se entendermos como na sua época esse dramaturgo tinha uma grande representatividade em decorrência dos temas que apresentava. Assistindo à encenação do grupo TAPA, já pudemos perceber que o problema das peças andradinas seja talvez a incapacidade de transpor para o palco o conteúdo escrito, problema que não atinge de modo algum o referido grupo.

Somente por essa amostra estamos convencidos de que Jorge Andrade é um dos grandes dramaturgos brasileiros que realiza em seu teatro um trabalho de qualidade. Baseados na expectativa dessa qualidade é que no próximo capítulo faremos uma abordagem da importância de Jorge Andrade dentro de sua época, tentando entender o seu valor nos dias de hoje. Desse modo, uma leitura do período e das críticas sobre o dramaturgo nos ajudará a reafirmar nossas idéias a respeito da qualidade de nosso Autor. Tudo que dissemos até aqui pode ser confirmado se levarmos em conta que Jorge Andrade já trabalhava com um tipo de dramaturgia que agradava tanto crítica como público,

propiciando montagens interessantes e provocantes, podendo se assemelhar à do grupo TAPA, no que diz respeito à qualidade de produção.

## QUARTO CAPÍTULO

### A reflexão que se torna possível a partir de um questionador

#### IV. Teatro de Jorge Andrade: crítica, autocrítica e fragmentos de uma vida

*"Só os profetas enxergam o óbvio". Nelson Rodrigues.*

É através das encenações das peças de Jorge Andrade na atualidade que podemos ver o quanto esse teatro contribuiu para contar a história de um povo e de um país. Tendo-se em mente uma nova leitura, como a de Antunes Filho em **Vereda da salvação**, é que se compreende a resistência dessa dramaturgia até os dias de hoje. Certamente, um Autor que não tem nada a dizer não resiste a encenações diversas e a leituras diferenciadas de sua obra, por mais engajada que esta venha a ser.

Quando vemos as montagens de hoje podemos fazer uma retrospectiva e observarmos a relevância desse teatro na década de 50. Sem dúvida, a temática do tempo e da memória já tinha sua importância e conseguia transmitir à crítica especializada e ao público mais interessado a dimensão dramática da obra de Jorge Andrade, que marcaria, de forma intensa, a constituição da cultura brasileira.

É nesse sentido que no presente capítulo procuraremos salientar a importância do teatro de Jorge Andrade na década de 50, através de constatações da crítica brasileira e depoimentos de pessoas próximas ao dramaturgo. Uma leitura dos movimentos da época e dos principais autores em evidência, nos ajudarão, com certeza, a entender melhor o sentido desse teatro e a sua relevância para o contexto social.

Procuraremos também ressaltar o significado dessa dramaturgia nos dias de hoje, levando-se em consideração alguns aspectos como a relação do escritor com a sociedade,

bem como a relação que ele tem com o público e a estreita ligação que estabelece com as elites, colocando-o numa situação de submissão às exigências sociais e obrigando-o a se posicionar dentro de algumas normas pré-estabelecidas.

Para esse percurso escolhemos alguns críticos como, por exemplo, Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, que viram de perto o surgimento do teatro andradino desde a primeira peça encenada. Esses críticos nos revelam aspectos da dramaturgia andradina que caracterizaram, naquela época, um teatro de qualidade, através de um texto bem cuidado e pesquisa detalhada. Comprovam também a pertinência de determinados temas e a importância de Jorge Andrade em relação a outros autores.

Sendo assim, através desses dados somos levados a acreditar na posição de questionador que Jorge Andrade adquiriu, produzindo um teatro coberto de crítica, autocrítica e retratos que reproduziam fragmentos de uma vida dilacerada, marcada pelo tempo e pelos conflitos com o pai. Tais conflitos perpassaram toda sua vida e o conduziram a uma produção teatral bem organizada e coerente.

Antes de entrarmos na fortuna crítica propriamente dita, faremos um retrospecto do início da carreira de Jorge Andrade na Escola de Arte Dramática, já que essa escola foi o início de sua trajetória e o começo de uma produção considerável.

#### **IV.1. Jorge Andrade e o teatro: um momento de renovação.**

Os historiadores do teatro brasileiro moderno nos mostram que alguns autores se destacaram na tarefa de impor um novo ritmo de trabalho à pesquisa e à composição teatral. Analisando o período posterior a 1930, podemos notar que uma nova era dramática estava surgindo no Brasil. Grandes companhias se organizavam com o objetivo pleno de formar bons atores, capazes de representar, de modo consciente, a realidade em que

viviam, e a própria profissão de ator começava a ser vista como atividade técnica que precisava ser aprimorada com o estudo, os exercícios e aplicação.

Dentre os nomes que se destacaram nesse novo panorama temos que mencionar Alfredo Mesquita, o fundador da Escola de Arte Dramática, em São Paulo, que teve grande importância na formação de uma nova concepção de teatro no Brasil. Alfredo Mesquita trabalhou de perto com o tema da decadência da aristocracia rural, a que se filia a temática de Jorge Andrade. Através de suas peças ele estuda, particularmente, as causas da desintegração da família tradicional paulista. Com a crise cafeeira de 1929 e a revolução de 1930, tais famílias eram obrigadas a assumir uma nova postura. Sua peça mais representativa é **Em família**<sup>60</sup>, em que ele mostra o comportamento dos vitimados pela crise do café, sendo obrigados a deixar suas fazendas e bens.

Dentro desse contexto é que enquadramos a figura de Jorge Andrade. Ingressante na Escola de Arte dramática, lá ele aprenderia com professores como Décio de Almeida Prado e Alfredo Mesquita a técnica adequada para ser um escritor bem sucedido. Juntamente com o objetivo da EAD em formar bons atores, residia também o desejo de formar dramaturgos e diretores competentes, encenadores especializados e qualquer profissional que se enquadrasse numa proposta diferenciada de uma dramaturgia de qualidade. Nesse meio, Jorge Andrade aprendeu os primeiros passos da escrita e ainda na EAD escreveu sua primeira peça intitulada **O telescópio** que na época se chamava **As colunas do templo**.

Ao sair da EAD o recém-dramaturgo começa sua intensa atividade profissional. Sua primeira peça de êxito seria **A moratória**, que marcaria toda uma época. Nesse momento Jorge Andrade passaria a despertar o interesse da crítica por apresentar um teatro

---

<sup>60</sup> Alfredo Mesquita mostra em sua peça **Em família** o comportamento das pessoas quando recebem a notícia da ruína. Ele trabalha, de forma até irônica, com o comportamento dos jovens. Ao contrário do que se espera, alguns jovens são mais temperamentais e não conseguem suportar a possibilidade de conhecer a pobreza. Os pais são mais resistentes e aceitam melhor os malefícios causados pelo café.

extremamente bem cuidado e orientado. Ele aparecia num momento em que havia uma carência de bons autores e com ele, estava se instaurando um momento de renovação que marcaria uma nova época, inauguraria um tema inédito e abriria caminho para uma linguagem teatral diferenciada.

Através do estudo de alguns críticos podemos entender melhor a relação do teatro de Jorge Andrade com seu contexto social e sua realidade cultural. Começando por Sábato Magaldi, podemos compreender, através de seu livro **Panorama do teatro brasileiro** toda a atmosfera cultural que pairava na época e como os principais dramaturgos eram vistos e caracterizados pela crítica.

Além disso, esse livro nos ajudou a ter uma boa compreensão do teatro no Brasil, desde a época de Anchieta até a década de 60. Encontramos nele informações importantes sobre o teatro de Jorge Andrade, acompanhado de um panorama do período e de uma explanação sobre os autores contemporâneos do dramaturgo. Tivemos também uma visão mais nítida da influência de nosso dramaturgo no período, como também das influências que recebeu. Juntamente com alguns nomes de peso como Nelson Rodrigues, Gianfrancesco Guarnieri e Ariano Suassuna, Jorge Andrade contribuía para que o teatro nacional tivesse obras de consistência, capaz de fazer com que a dramaturgia brasileira fosse reconhecida como obra de qualidade, demonstrando, através de bons textos, seus próprios temas e inquietações.

Partindo dessas características é que Sábato Magaldi relata as qualidades do dramaturgo, que teria modificado o teatro brasileiro com sua peça **A moratória** em 1955. Ele teria inaugurado uma nova linguagem, recebendo, segundo o crítico, influências de dramaturgos da mais alta categoria como Nelson Rodrigues, este com repercussão inegável no plano da memória, da manipulação temporal, da linguagem seca e telegráfica (semelhante à dos expressionistas) etc. Sendo assim, **Vestido de Noiva** (que também teria sido um marco no teatro brasileiro na década de 40) teria exercido uma influência marcante

sobre Jorge Andrade no sentido de devolver na década de 50 o lugar que a cultura brasileira havia perdido nos anos passados.

Nesse sentido, é que podemos verificar os vários aspectos da contribuição de Jorge Andrade no momento de sua produção. Alguns deles podem ser averiguados aqui através da exposição que apresentaremos.

#### **A. A inauguração de um novo tema e a contribuição conjunta com outros autores**

Nosso ponto de referência é ainda o crítico Sábato Magaldi. Para tecer sua argumentação ele afirma: ...”*A leitura de Vestido de Noiva deu-lhe a pista da nova dialogação que passaria a cultivar: frases secas, cortantes, incisivas---um pingue-pongue contínuo em que a palavra ressoa em plenitude ao ser explanada no palco. Também o abandono da continuidade rígida no tempo, já experimentado na peça de Nelson Rodrigues, e a profunda admiração por A morte dum caixeiro viajante, de Arthur Müller, sugeriram as primeiras linhas sobre as quais pôde desenvolver a arquitetura de A moratória*<sup>61</sup>”...

Também podemos ver nesse mesmo livro a comparação de Jorge Andrade com outros autores. Argumenta Magaldi: “*Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Ariano Suassuna e Gianfrancesco Guarnieri trouxeram, a nosso ver, até o momento, as contribuições mais efetivas e continuadas à dramaturgia brasileira contemporânea*<sup>62</sup>”... Desse modo, depreendemos a importância de Jorge Andrade para o teatro da época, caracterizando-se como um dos autores mais significativos do período.

Baseados nessas afirmações é que começamos a ver a importância desse teatro calcado na memória. Em relação a outros autores ele representou um momento histórico na

---

<sup>61</sup> Magaldi, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro, SNT, s/d, 2a. edição, pág. 216.

<sup>62</sup> idem, ibidem. pág. 239.

dramaturgia brasileira. Após Nelson Rodrigues, que propunha uma leitura diferenciada da sociedade, optando por abrir-lhe as feridas pela denúncia de sua hipocrisia, o teatro brasileiro estava carente de bons autores que expressassem realmente um conteúdo nacional. Grandes companhias surgiram como, por exemplo, *Os Comediantes*, que propunham uma linguagem teatral diferenciada, apoiados na direção de Ziembinski. Mesmo assim, havia uma carência que desde a década de quarenta precisava ser suplantada.

Nesse período de carência um importante empreendimento paulista surgiu. Foi a criação do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) através do empresário Franco Zampari. Esse importante teatro paulista revelou grandes nomes da dramaturgia nacional, entre atores, diretores e dramaturgos. Duas das peças de Jorge Andrade de maior sucesso foram encenadas no TBC: **A escada** e **Os ossos do barão** e conseguiram permanecer um bom tempo em cartaz. Apesar de todos os esforços, esse teatro não dispensou os autores estrangeiros e quase não havia espaço para os autores brasileiros. As companhias estrangeiras tinham a maioria das oportunidades e a carência por bons espetáculos nacionais prevalecia.

No entanto, ao falarmos do TBC, não podemos deixar de nos lembrar de um Autor que, ao contrário de vários, teve uma inegável repercussão nesse espaço cultural. Foi Abílio Pereira de Almeida. Contemporâneo de Jorge Andrade, esse dramaturgo encantava pela habilidade que possuía na construção de diálogos e agilidade para criar tipos engraçados. O TBC foi seu grande campo de atuação, embora tenha também se desenvolvido como cineasta e jornalista. De igual modo, Abílio também pertencia a uma elite e retratava em suas peças temas semelhantes a Jorge Andrade, como por exemplo, a questão da terra e da tradição através das oligarquias.

É nesse contexto que podemos precisar mais de perto a relevância de Jorge Andrade em comparação a outros autores. O que podemos dizer de Abílio Pereira de

Almeida é que este capta com muita maleabilidade, através dos diálogos construídos, um momento de contradição da burguesia paulista. O movimento que Jorge Andrade descreve na zona rural é semelhante ao que Abílio retrata na cidade. Com muita destreza ele revela ao leitor elementos escusos no dia-a-dia do paulista conservador. Temas como a prostituição, a ascensão da classe média, a mediocridade e o marasmo da sociedade etc., são colocados de maneira dinâmica em suas peças. Através delas podemos ter um retrato, muitas vezes até exagerado, das principais figuras que compunham a terra paulista nas décadas de 40 e 50.

Uma das análises mais bem aprofundadas sobre o teatro de Abílio Pereira de Almeida pode ser encontrada no estudo de uma de suas peças. Nesse livro, escrito por Gilda de Mello e Souza, encontramos o ensaio intitulado *Teatro ao Sul*. A autora faz uma análise comparativa entre a peça **Santa Marta Fabril S.A.** de Abílio Pereira de Almeida e **A moratória** de Jorge Andrade. Através dessa comparação ela garante à peça de Jorge Andrade a importância que lhe é peculiar: “*Mas se Santa Marta Fabril inventa principalmente um tipo, A moratória descobre sobretudo um tema, abrindo para a literatura teatral do sul uma nova era. Na verdade, representa para o novo meio o que os romances de Lins do Rego representam para o Nordeste: a descoberta de um riquíssimo filão literário, o drama do café*”<sup>63</sup>.

Historicamente, podemos comprovar o papel desempenhado por Jorge Andrade dentro de uma época carente de bons autores. O compromisso com o momento histórico é bem visível se levarmos em consideração o enredo de suas peças e a forte ligação que elas tinham com a História brasileira, tentando, por exemplo, retratar a realidade com uma profundidade que levava à crítica social, fazendo com que o homem tivesse consciência de seu passado e de sua função dentro de um mundo recém-inaugurado. Era uma nova

---

<sup>63</sup> Mello e Souza, Gilda. *Teatro ao sul* in **Exercícios de leitura: O baile das quatro artes**. São Paulo, Duas Cidades, 1986, pág. 99.

temática que nascia no teatro brasileiro, mostrando as tensões sociais e os dramas que existiam por detrás da máscara da tradição.

Por esse compromisso com a História e por esse novo tema instaurado é que podemos verificar a importância de Jorge Andrade na caracterização de um período e na compreensão do mesmo através de personagens significativos. A preocupação com o momento histórico de forma mais intensa o diferenciava de outros autores como Abílio Pereira de Almeida e o colocava num patamar de questionamento que elevava seu teatro para um caráter social em falta no país.

É sem dúvida esse caráter social que conferiu à obra de Jorge Andrade um tom diferenciador. Sempre que aparece um movimento novo existe uma tendência em enquadrá-lo dentro de uma categoria de engajamento. Em especial no teatro, existe uma cobrança em encerrá-lo dentro de um clichê social, político ou mesmo épico. No caso de Jorge Andrade, temos uma grande tendência em caracterizá-lo como teatro épico, principalmente se levarmos em conta a sua produção final, através das peças **As confrarias** e **O sumidouro**. No entanto, tal classificação, como já foi discutido anteriormente, foge à totalidade dos objetivos de Jorge Andrade, a não ser no valor social que o dramaturgo tinha em mente.

#### **B. A capacidade para a reflexão social e o compromisso temporal para essa condição**

Quem discute essas questões de forma bem abrangente é Sábato Magaldi. A preocupação do enquadramento é tão intensa que merece pelo menos, por parte da crítica, uma leve explanação. Em seu livro **Iniciação ao teatro** ele apresenta tais questões e tenta dar um perfil de cada tipo de teatro e a propriedade de cada um, dando-nos uma visão geral

do texto e do espetáculo. No capítulo 11, por exemplo, intitulado *Qualificativos em voga*<sup>64</sup>, Sábato Magaldi discute as diferenças entre teatro épico (segundo a concepção teórica de Brecht), teatro social (que tem por objetivo inserir o homem no seu papel social tendo sempre um elemento condutor através da História) e teatro político (em que a linha mestra é a luta de classes). Apontando as divergências que existem em decorrência de cada classificação, Magaldi nos apresenta os principais problemas que podem ocorrer dentro dessas três visões, muitas vezes atacadas (enquanto forma de encarar o papel do teatro como arte) por diversos dramaturgos.

Os riscos que corremos em adotar determinada classificação para a dramaturgia de um dado Autor é rotulá-lo simplesmente como produtor de um tipo específico de cultura, desejando inseri-lo dentro de um contexto que pode não ser o seu. Nesse caso, por exemplo, corremos o risco de classificar um Autor como representante de um teatro social e descartar a possibilidade de vê-lo como representante de uma atividade política. No entanto, seus textos, mesmo que não assumam engajadamente a luta de classes, podem ter um teor político muito mais presente do que aqueles que defendem de modo intenso esse tipo de comportamento.

O mesmo pode acontecer com um texto teatral que não trabalha abertamente com o teatro épico de Brecht. No entanto, ele traz em sua escrita marcas que revelam características narrativas. Lutar por uma classificação pura é o mesmo que defender a idéia de que um Autor não é influenciado por forças exteriores a ele, negando assim a força de um contexto de época. Mesmo quando um escritor não demonstra claramente em seu trabalho marcas de inquietações de sua época, ele pode estar se sentindo incomodado com a atitude de um certo segmento social e transmitir em sua produção uma visão mais camuflada, diferente dos grupos mais engajados.

---

<sup>64</sup> Magaldi, Sábato. *Qualificativos em voga* in *Iniciação ao teatro* São Paulo, Ed. Ática, 1986, págs. 99 a 113.

Por tudo isso, é que entendemos a preocupação de Sábato Magaldi ao apresentar esses três tipos de classificação e propor o significado de cada uma delas. O que mais nos interessou nessa apresentação é o tipo de teatro no qual Jorge Andrade se enquadraria. De acordo com a obra andradina, denotamos que o teatro social é a classificação mais adequada, devido ao fato de existir uma ligação, nesse tipo de teatro, com um elo histórico. Sabemos que a relação de Jorge Andrade com a História é de grande significado, bem expressa em peças como **A moratória, Pedreira das almas, As confrarias, O sumidouro** etc. Sabemos também da preocupação social desse Autor retratada em peças como **Vereda da salvação, A Zebra e Milagre na cela.**

Essas duas últimas peças mostram um Jorge Andrade preocupado com uma nova vertente do segmento social. Trata-se de uma fase posterior àquela do ciclo, em que assuntos como a cegueira proporcionada pelo futebol enquanto objeto de enriquecimento, através das loterias, são retratados de outra maneira. Era preciso que existisse uma contextualização e um momento de reflexão sobre os acontecimentos que estavam presentes no país, mas que não incomodavam a grande massa, acomodada em seu lugar aconchegante, e sem nenhuma preocupação com que se passava ao seu redor.

É esse caráter de denúncia que faz do teatro andradino um representante do elemento social, juntamente com o valor histórico e político bem dosados. Nele se combinam muitas visões que confluem tanto para o político como para o social. Existe uma tendência muito grande da parte de Jorge Andrade, principalmente nas últimas peças, em levantar temas do momento, como por exemplo, a ilusão das loterias de futebol e a torcida por um time, na dependência de um empate ou uma vitória para ter direito a um prêmio. Nesse caso, ele cumpre um papel social e faz com que questões desagradáveis sejam colocadas à prova através da encenação, com perspectivas de uma mudança.

Em relação ao teatro épico (segundo a concepção brechtiana) não podemos classificar o teatro andradino como épico, embora algumas cenas lembrem Brecht.

Podemos atribuir a ele um tom épico (como vimos anteriormente quando expusermos o teatro épico) mas não enquadrá-lo dentro de uma concepção teórica brechtiana que caracterize Jorge Andrade como um discípulo fiel do dramaturgo alemão. Sendo assim, o trabalho com o elemento humano e sua posição na sociedade nos parecem preponderantes.

Esse trabalho humano pode ser bem exemplificado através da peça **Milagre na cela**. Nessa peça, totalmente diferenciada das anteriores presentes no ciclo, nota-se a preocupação do dramaturgo em apresentar uma questão atual e não atrelada ao passado. Agora é a memória política e não mais a individual que está presente. Nesse instante é um novo ciclo que se apresenta e a preocupação é apresentar uma situação de horror que perturba as pessoas, embora estas não se sintam com forças para mudá-la. Entretanto, a função do dramaturgo era denunciar sem abrir mão da História que estava bem à vista.

Nesse contexto social, Jorge Andrade procurou retratar tanto a realidade do torturador, como do torturado. Revelando as mazelas da sociedade é que ele acharia seu verdadeiro papel na História. Para que esse teatro adquirisse todo esse caráter de denúncia em sua segunda fase, foi preciso que todo um passado fosse enterrado e toda uma vida colocada à prova dentro de um processo de sondagem do tempo. Por isso reconhecemos um caráter social em Jorge Andrade que se apresentava já nos primeiros instantes de sua trajetória como dramaturgo e experimentador da História cafeeira paulista.

Esse empenho social averiguado no teatro de Jorge Andrade pode ser observado desde sua primeira peça de sucesso em 1955. O trabalho primoroso com a temporalidade já preconizava na época a preocupação em denunciar um momento histórico marcado pela contradição de uma aristocracia social. Através da temporalidade ele mostrava que a História tinha muito a nos ensinar através de uma leitura correta e que o passado poderia se misturar ao presente num conflito que acabaria na perda de uma fazenda e numa esperança que só se manteria viva através do tempo, que num certo sentido mantinha uma característica atemporal.

Sábato Magaldi, ao analisar a peça **A moratória**, trabalha com a idéia de uma atemporalidade, inter cruzando passado, presente e futuro. Ele argumenta: ...*"A moratória só poderia lançar mão de dois planos---passado e presente---para traduzir a procura do autor. O passado, com a perda da fazenda, ainda não concluíra o retrato da família e era necessário, assim, pintá-la na vida medíocre da cidade, tentando em vão recuperar as posses antigas. As idéias e os movimentos das personagens, não se adaptaram às novas condições de existência e, para enunciar a constante psicológica, o texto, joga com uma certa atemporalidade: sugere-se um conflito no presente e ele será desenvolvido no passado, como se fosse futuro, porque naquele mundo nada se altera de fato*<sup>65</sup>..."

Realmente, através dessa atemporalidade é que se verifica o conflito que se estabelece e o grande entrave social a que os personagens estão condicionados. Esse teatro reveste-se de todos os tipos de mascaramento que possam revelar em toda sua trajetória os desenlaces de uma sociedade tradicional. É através da leitura da tradição que essa dramaturgia começa a se sustentar. Talvez Jorge Andrade nem tenha se conscientizado de que ao reproduzir no palco um momento histórico ele estava entrelaçando-se com a tradição e com sua própria história de vida. O tempo foi o indicador disso e revelou a tradição entranhada nele como um ingrediente indispensável em seu teatro.

### **C. A conversa com outros autores e o resultado da tradição na construção da obra**

Essa marca, sem dúvida, o seguiria por toda sua vida e se manteria viva em suas peças, fossem elas as mais diferenciadas possíveis. Décio de Almeida Prado também atesta a presença da tradição na obra de Jorge Andrade. Ainda mais: ele afirma que alguns autores o influenciaram de modo extremado no que se refere à questão da tradição. Uma das

---

<sup>65</sup> idem, ibidem nota 61.

influências mais seguras foi a de Ibsen, que transmitiu ao nosso Autor toda a problemática de caráter tradicional que se desenvolve através da memória.

No que diz respeito à tradição e ao amofinamento no próprio mundo, sem visão mais aberta para a realidade, Ibsen influencia Jorge Andrade principalmente com duas peças: **Os espectros** e **O pato selvagem**. Ao analisar a trajetória de Jorge Andrade, diz Décio de Almeida Prado em seu livro **Teatro brasileiro moderno: ...**“*Vem de Os espectros, por exemplo, a tradição concebida como herança capaz de esmagar eventualmente os mais jovens, como decorre de O pato selvagem a noção de “mentira vital”, daquelas ilusões que, mascarando as realidades mais desagradáveis sobre nós mesmos ou sobre aqueles que amamos, ajudam-nos a suportar a existência*<sup>66</sup>”...

Podemos ver nesse fragmento a experiência de Vicente e seu pai, ou seja, a “mentira vital” na qual os dois estavam mergulhados, assim como o pai da personagem principal de **O pato selvagem**, que caça um pato no sótão para fugir à realidade, encontrando para sua fantasia o apoio do filho. Verifica-se que especialmente em **Rasto atrás** esses elementos se aplicam, dinamizando ainda mais o poder da tradição que insiste em permanecer através da memória e de um ocultamento da realidade.

#### **IV.2. Teatro de Jorge Andrade: o que ele é hoje**

Nesse sentido podemos ver como o teatro de Jorge Andrade apresentou uma relevância na década de 50 através desses questionamentos. Hoje, também, ele é reconhecido através das montagens que são realizadas. Montagens como as do grupo TAPA e a de Antunes Filho, provam que existe ainda hoje a possibilidade de entender a História através de uma peça de Jorge Andrade. Atualmente seu valor é reconhecido. Vejamos o que diz Fernanda Montenegro a respeito do teatro de Jorge Andrade:

---

<sup>66</sup> idem, ibidem nota 17. Pág. 94.

*"A dramaturgia de Jorge Andrade teve, para a década de 50, um papel similar ao de Vestido de Noiva na década de 40. Ela antecedeu em forma e concepção o papel que depois seria exercido pelo Teatro de Arena. Dizer-se, como muitos fizeram, que ele era um autor conservador, voltado para a aristocracia, o amargurou demais, porque não é verdade, é mera leviandade, que só se explica por disputa no plano ideológico. Afinal, ele era um autor essencialmente progressista"<sup>67</sup>.*

Ainda nos dias de hoje podemos ver que esse teatro é reconhecido como um elemento formador da cultura brasileira. Temos que reconhecer, dessa forma, o grande papel renovador que essa dramaturgia representou na época e representa ainda hoje. Esse teatro com vias no passado, que procurou fundamentar o presente, ainda encontra ecos na atualidade e se sustenta através do compromisso com o social, mesmo enfrentando dificuldades.

Quando falamos em dificuldades não podemos deixar de mencionar todos os tipos de problemas que Jorge Andrade enfrentou por ser um escritor requintado. Talvez a elegância de sua escrita tenha contribuído para que ele fosse tão desconsiderado dentro de uma sociedade que exigia tão pouco desse teatro. Hoje, reconhece-se que sua obra foi muitas vezes incompreendida e por isso muitas de suas peças não foram encenadas. Esse trauma em sua vida se prolongou mesmo quando ele foi para a televisão. Por um lado, foi criticado por deixar o meio teatral e aderir a um veículo de comunicação tido como menor; por outro, seu texto na TV era considerado bom demais para uma proposta de comunicação tão comercial.

Os últimos depoimentos sobre Jorge Andrade constataam que ele teve muitos desgostos na televisão. Sua produção não era valorizada e em decorrência disso seu estado emocional teria se agravado. Contudo, já nas décadas passadas, mesmo no teatro, ele já

---

<sup>67</sup> Essa declaração de Fernanda montenegro se encontra na revista do SESC (pág. 32) referente à programação da peça **vereda da salvação** encenada por Antunes Filho de dezembro/1993 a meados de 1994. Além de declarações contém também vários estudos sobre o dramaturgo.

sofria represálias e os limites econômicos impediam que fosse realizado um trabalho com o nível desejado. Quem pode nos dar uma informação precisa sobre o início da trajetória de Jorge Andrade é Gianfrancesco Guarnieri:

*"Foi difícil para Jorge Andrade conviver com as limitações econômicas do teatro brasileiro, que exigiam textos para poucos atores. Ele tinha tamanho rigor que não queria nem levar em conta os problemas de produção. Quando eu era ainda líder estudantil, fui assistir à sua peça **A moratória**, que acabou me motivando para escrever **Eles Não Usam Black-Tie**. Em 58, depois da montagem dessa minha peça, Jorge, com quem sempre mantive contato, veio me dizer que ela acabara se transformando na força impulsora para ele continuar escrevendo"<sup>68</sup>.*

É através desse rigor que o teatro de Jorge Andrade pode ser caracterizado. Como diz Fernanda Montenegro, ele antecipou todo um momento de questionamento social que seria continuado pelo Teatro de Arena. Sem dúvida, ele inspirou uma época através de seu modo fragmentário de escrever e de se colocar frente uma realidade carente de interpretação. Esse teatro, hoje visivelmente reconhecido como um teatro que propõe uma volta "rasto atrás", pode ser avaliado e colocado dentro de seu devido lugar e avaliado pela crítica como um teatro que reúne qualidades dramáticas associadas às mais requintadas exigências cênicas. Jacó Guinsburg, ao analisar hoje o teatro de Jorge Andrade, comprova que o rigor de sua escrita era um fator fundamental dentro da dramaturgia a que se propunha:

---

<sup>68</sup> idem nota anterior.

*...”Jorge Andrade tinha o domínio da escritura teatral, dos procedimentos e da maquinaria cênica. Aliás, naquilo que lhe interessava, mostrou ser um virtuose. Basta ver as suas disposições cenográficas para o contraponto entre a realidade e a memória, magistralmente justapostas para o jogo da interlocução não só verbal, como visual, e os seus flashes back, que não se limitam a operar dramatizações psicológicas, pois viabilizam também um certo metateatro e epicizações brechtianas<sup>69</sup> ...*

Ele também não se esquece de demonstrar como esse dramaturgo viveu num período que não comportava sua ambição e como seu porte de bom escritor era indesejado num mundo em que o bom nível teatral era ainda algo por descobrir. Talvez seu modo de ver a vida fosse um princípio que incomodava determinados segmentos sociais, e por causa disso, a arte que produzia era relegada a segundo plano. Desta forma, Guinsburg nos apresenta um perfil de Jorge Andrade como alguém que chega a ser um retrato fiel de si mesmo enquanto escritor, e conseqüentemente, questionador da sociedade que o oprimia:

*...”O seu pecado como dramaturgo foi, segundo certa óptica, o de ser um bom escritor, ou melhor, um grande escritor, cuja produção tem validade histórica além da primordial, é certo, que é a cênica. Por isso, em um teatro como o nosso, onde certos avanços ou modismos da linguagem cênica são feitos em detrimento de outras expressões não menos legítimas da cena, as suas peças passaram por um longo período de rejeição a título de literatura. Este fato foi sua grande frustração. A falta de um teatro de repertório que encene constantemente o nosso acervo teatral, como ocorre em outros países, é, sem dúvida, um dos responsáveis por tal situação. Mas outra causa e, talvez mais ainda grave, é a concepção reinante, e às vezes redutora sobre que estilo e repertório de imagens falam*

---

<sup>69</sup> Guinsburg, Jacó. **Um teatro em rasto atrás: Jorge Andrade**. Revista da USP no. 29 - Dossiê Florestan Fernandes, Maio a Julho de 1996. Pág. 115.

*efetivamente ao público de hoje, no Brasil. O teatro não é um palco de exclusões dogmáticas. Vanguarda e pesquisa de linguagem não excluem o texto do teatro nem o teatro de texto. Pois nada mais literário do que Shakespeare, Calderón, Molière ou Büchner, Tchekhov ou Pirandello que, no entanto, continuam sempre em cena, no teatro vivo. De modo que não há como questionar a existência de um espaço certo no tablado para uma obra e um autor do naipe de Jorge Andrade. E que assim o é, provou-o Antunes Filho. Primeiro por ter apresentado a potencialidade de *Vereda da salvação* em duas leituras diferentes. E não há dúvida de que a mais recente mostrou a força poética e dramática, à luz da teatralidade de hoje, de Jorge Andrade<sup>70</sup>...*

A leitura recente que fez Antunes Filho da peça de Jorge Andrade pode ser até certo ponto questionada. Isto porque em termos de encenação o diretor se utilizou de determinados recursos ditos modernos para sua encenação. O fato de se utilizar uma música sertaneja, por exemplo, pode ser interpretado como uma tentativa de inserir aqueles meeiros num contexto atual, tentando assim, transportá-los para um conflito que se daria nos nossos dias. Seria então uma aproximação de valores e um modo de contextualizar uma situação já vivenciada. Sentimos também na encenação uma tentativa de atualizar o texto de Jorge Andrade, talvez para passar a idéia que o Autor ainda hoje é atual, ou que talvez já naquela época estaria prevendo algumas mazelas sociais que estariam por vir.

No ano de encenação da peça (1993) alguns acontecimentos eram bem recentes, como por exemplo o assassinato em massa dos meninos da candelária ou o movimento sem-terra que começava a ganhar força. Talvez fosse intenção do diretor trazer o texto andradino para mais próximo possível desse contexto social, objetivando uma leitura mais prática da realidade. Apesar de podermos encontrar nessa leitura uma aproximação um tanto quanto exagerada, não podemos descartar os cuidados tomados com a encenação,

---

<sup>70</sup> idem, *ibidem*.

uma vez que os atores foram muito bem preparados para entender o texto andradino de uma forma inteligente, possibilitando sua encenação.

Apesar das ressalvas que possam ser feitas, podemos dizer que o texto de Jorge Andrade ainda resiste a montagens atuais, uma vez que o Autor se mostrou socialmente integrado aos problemas das classes menos favorecidas, fazendo, desse modo, denúncia através de seu teatro. Esse tipo de compromisso é que possibilitará a leitura de pessoas especializadas como diretores teatrais e até mesmo do público que receberá uma obra com um certo teor crítico de aceitação ou repulsa.

Nesse sentido, podemos perceber que Jorge Andrade esteve sempre atento às mazelas da sociedade. Por mais que um Autor deseje se isentar das condições sociais, ele depende de forma estrita do público que o lerá e da sociedade que vai determinar se sua obra vai ser bem recepcionada ou não. Na maioria das vezes esse escritor se encontra escravizado nas mãos de uma elite que determina seu produto e decide o valor de cada escritor. Cremos que é o caso de Jorge Andrade, uma vez que suas peças sempre estiveram condicionadas a determinados critérios para serem encenadas.

Esse princípio pode ser condizente com o estudo de Antonio Cândido<sup>71</sup> ao colocar o escritor como um ser que desempenha um papel social dentro de seu grupo. Por existir essa condição, há sempre a predominância de um grupo maior, no caso as elites, que sempre dominam desde a seleção até o mercado editorial. Fato curioso, é que geralmente, no decorrer da História, as elites sempre tiveram uma pobreza cultural muito grande, não podendo assim, as obras serem revestidas de uma complexidade maior. Desse modo, é que aparecem as obras fáceis, de constante penetração no mercado e acessíveis a qualquer tipo de público.

---

<sup>71</sup> Cândido, Antonio. *O escritor e o público* in **Literatura e sociedade**. S.Paulo, Ed. Nacional, 1976, 3a. Edição. Pág. 73 a 88.

Nesse sentido, as elites determinam economicamente o tipo de trabalho a que o intelectual deve se submeter. Muitos escritores, por não encontrarem no teatro uma forma adequada de subsistência, fazem concessões a grupos dominantes que ditam o tipo de atividade que deve ser realizada comercialmente para que se tenha um retorno econômico. Nesse caso o produto é bem recepcionado e o intelectual se satisfaz com o sucesso adquirido, mesmo indo contra seu desejo de escrever uma obra mais elaborada. Devido esse poder limitado das elites de reconhecer uma obra de valor literário e lutar para que essa obra adquira o devido reconhecimento, cria-se um sistema em que somente se consomem produtos rentáveis e de fácil acesso.

Nesse percurso talvez a televisão seja o caminho mais adequado para veicular idéias mais comerciais e populares, se a compararmos com o teatro. Sendo assim, as novelas são as representantes mais eficazes dessa amostragem e se resumem apenas em histórias simplificadas que podem ser desprovidas de um requinte maior que comumente se verifica no teatro.

Esse tipo de comportamento por parte das elites é que obriga um escritor a se contentar com um tipo de trabalho que às vezes foge de seu repertório. Em muitos momentos ele tem que fazer concessões que o obrigam a assumir o padrão de determinado veículo. Na televisão, durante o tempo em que permaneceu, Jorge Andrade foi acuado e obrigado a se enquadrar dentro de um perfil que o caracterizasse como um escritor de novelas. Depoimentos de atores comprovam que ele se magoou muito ao ter que fazer concessões para ver seu trabalho no ar. Sendo assim, sua vida teria ainda mais marcas do que aquelas provocadas por desentendimentos ou desencontros com o pai.

Durante o tempo em que permaneceu na televisão Jorge Andrade enfrentou sérios problemas no que diz respeito à liberdade de criação. Algumas novelas como *O grito* procuraram transmitir temas recorrentes no teatro. Ele tentava passar a agonia de uma mulher que se sentia acuada por causa da doença do filho. Através de sua força, a

personagem Marta tentava lutar contra a intransigência de moradores de um prédio tradicional que não dispensavam nenhum tipo de respeito a uma criança doente. Ela teria que abandonar o edifício, uma vez que seu filho gritava desesperadamente em diversas horas do dia ou da noite.

Essa proposta de teledramaturgia causava uma certa repulsa. Isso se dava porque seus textos eram muito bem cuidados. O Autor se preocupava com a qualidade dramática e não somente com a produção televisiva de modo desqualificado. Esse tipo de comportamento o levou a ter problemas futuros, como por exemplo sua última novela na Rede Bandeirantes (*Sabor de Mel*) em que o dramaturgo foi despedido antes do término da obra. Isso o amargurou muito, uma vez que na própria televisão conseguiu produzir trabalhos de alto nível, como a novela *Ninho da serpente*, em que o problema da tradição e do apego às origens pôde ser retomado através de um outro veículo.

Nesse sentido, Jorge Andrade experimentou o conflito social. Socialmente, ele pagou por ser um bom escritor. No teatro suas obras não eram encenadas; na televisão ele não contava com a liberdade de criar um texto de nível mais elaborado. Dessa forma, ele ficou preso às contingências sociais, não podendo nem sequer desenvolver um trabalho adequado. Dessa maneira ele se sentiu perdido nos dois meios de comunicação, sendo obrigado também a deixar a televisão. Talvez ele não visse nem mesmo a possibilidade de um retorno ao teatro, uma vez que peças como **As confrarias** e **O sumidouro** não teriam apoio para serem encenadas, devido o alto custo que exigiam.

Dessa forma, temos exemplificado nele um escritor que pagou demasiadamente caro pelas idéias que transmitiu e dependeu do público em todo o tempo em que produziu sua obra. Muito mais que isso, o esquema das elites o obrigou a um enquadramento que não comportava o rigor de seus textos e a abrangência de seu viés cultural. No entanto, culturalmente, ele representa para o teatro e para a literatura brasileira um momento de riqueza textual, no sentido que seu teatro propõe uma infinidade de interpretações que são,

através de cada peça, inesgotáveis e muito pouco exploradas ainda. A capacidade de enxergar muito mais longe prova que é possível ainda, nos dias de hoje, deixar marcas e transmiti-las num contexto que pode permanecer, mesmo depois de muitas décadas, através do sistema e da História que se perpetua.

### **IV.3. Rasto atrás: hoje no palco a leitura do passado**

Através da montagem de **Rasto atrás** é que podemos ver toda a atualidade que se conseguiu com vias no passado. Comprova-se no palco que esse teatro em “rasto atrás” tem ainda hoje uma vitalidade e um realismo que sobrevivem ao tempo. A subjetividade no palco demonstra que qualquer leitura que venhamos a fazer hoje de Jorge Andrade não descarta sua trajetória como escritor e muito menos seu rigor na escrita enquanto empreendedor de todos os recursos possíveis para fazer uma boa dramaturgia. Avaliando o teatro de Jorge Andrade Décio de Almeida Prado faz a seguinte análise:

*...”A tendência a fragmentar a realidade e recuperá-la em nova disposição cênica atinge o ponto máximo, dentro do ciclo, em **Rasto atrás**, que não só estilhaça o espaço e o tempo como rompe a unidade do protagonista, fazendo-o ser interpretado por quatro atores, correspondentes a quatro idades e quatro situações cruciais de sua vida. A solidez do realismo autêntico - o antigo, naturalmente - perde assim a sua consistência, ao privar-se, além da personagem una e coesa, da estabilidade espacial e da ordenação cronológica. O espetáculo, por sua vez, recorre agora a cenários tendentes ao abstrato, muitos deles com acentuado predomínio dos sentimentos subjetivos. Ao produto resultante dessa fusão de tendências chamamos de realismo poético\_\_\_a realidade psicológica e*

*social, ainda existente, refratada por processos que visam a lhe dar maior alcance e originalidade artística.”<sup>72</sup>*

Por esse trabalho de encenação podemos ter uma idéia de como Jorge Andrade ainda é atual. Somente com sua trajetória é que se pode entender o processo de escrita que ele empregou. Na peça os cenários e o tipo de encenação demonstram bem que ainda existe um espaço para o lado subjetivo, sem com isso perder de vista o conteúdo detalhado e o contato com o passado. Esse “realismo psicológico” é necessário para retratar de forma mais intensa a trajetória de um homem e o percurso de um escritor.

Na condição de antepenúltima peça do ciclo, **Rasto atrás** já anuncia o que seriam as outras peças. As duas últimas apresentam um profundo trabalho social e o subjetivismo deixa de ser o foco para dar lugar a uma análise social que tem ligação estrita com a História. Utilizando os recursos de projeção cinematográfica, Jorge Andrade se aproxima muito do que Bertolt Brecht idealizava para seu teatro épico. Não queremos dizer com isso que Jorge Andrade seguiu seguramente as orientações do dramaturgo alemão, ou se influenciou por ele a ponto de segui-lo a risca. Queremos apenas salientar que em suas últimas peças ele fez grande uso desses recursos. O que teve início de forma mais descompromissada em **Rasto atrás** terminou por ter uma grande importância nas peças derradeiras.

Esse percurso de volta só poderia terminar dessa maneira. O valor social passou a ter um tom de denúncia e através da argumentação de Marta para com os líderes das confrarias podemos ver detalhadamente que o passado precisava ser reescrito e redescoberto. Através do uso de projeções Jorge Andrade propunha uma nova volta “rasto atrás” e procurava passar a limpo toda a História do país. Para isso as projeções serviram para dar consistência a esses momentos e trazê-los de volta para serem revistos e avaliados.

---

<sup>72</sup> *idem*, *ibidem* nota 17. Págs. 95 e 96.

Nesse contexto social até podemos assemelhar Jorge Andrade a Bertolt Brecht, mas nunca num teatro de forma épica. Mesmo assim, esse teatro, ainda que no final do ciclo, continua tendo um conteúdo épico e o passado é o grande responsável por isso.

Pensando nesses termos é que averiguamos nitidamente a importância de **Rasto atrás**. Ela foi o prenúncio de um realismo diferenciado que representou no teatro um momento de busca e conscientização. De certa forma, ela foi o cerne de toda a obra e de toda a procura de Jorge Andrade. Centralizando as ações e os conflitos com o pai, ela foi um momento importante dentro do conjunto da obra do dramaturgo e se caracterizou como uma peça que revela um subjetivismo e uma realidade que superaram qualquer tendência de cair no melodrama ou no momento piegas, haja vista o final da peça, em que pai e filho se encontram e não se abraçam, diferentemente do final esperado.

Com essa peça Jorge Andrade já anuncia o final do ciclo e praticamente toda sua obra se encontra acabada. Assistindo à peça hoje e tendo conhecimento da metáfora da caçada que perpassou a trajetória do escritor, podemos perceber com mais clareza que pelo menos o caminho para a procura estava terminando. Caça e caçador iriam se confrontar. As peças posteriores seriam apenas um complemento que confirmariam essa volta e a necessidade de se posicionar.

Décio de Almeida Prado faz uma retrospectiva do teatro de Jorge Andrade e o analisa hoje. Depois de três décadas de sua atuação ele nos apresenta uma leitura bem centrada dessa obra dramática. Dessa análise depreendemos que hoje temos um teatro de fato voltado para o social e caracteristicamente carregado de significados que o conduzem para uma subjetividade que faz questionar.

...”A ruptura com o realismo, contudo, só se consuma no fecho do ciclo, com *O sumidouro* e *As confrarias*. Enquanto metateatro, ambas as peças falam sobre o teatro, como um espelho que refletisse também a si mesmo e não apenas a realidade. Enquanto textos épicos, ou epicizantes, não vacilam, mormente o primeiro, em aproveitar os mais modernos recursos cenográficos, como preconizava Piscator: projeções de slides, de filmes, de tudo o que faça o palco narrar, completando a ação. Jorge Andrade, se não se convertera ao brechtianismo, já não podia dar-se o luxo de ignorar as vantagens oferecidas por um sistema que permite discutir, por sobre as querelas individuais, as grandes questões históricas. Aos poucos, o social suplantara o psicológico, o teatro político impusera-se ao realista, dando a última palavra, (através de Marta) ao povo, e não aos fazendeiros mineiros ou aos aristocratas mais urbanizados de S. Paulo<sup>73</sup>...

Sem dúvida, esse teatro ainda tem muito a dizer pela envergadura política que apresentou. Seu texto “epicizante” fazia o palco narrar e dispunha de todos os recursos necessários para conscientizar o público de que existem mecanismos sociais muito mais engrenados que prendem o homem sem que este perceba. Esse realismo que estava presente nas primeiras peças vai se tornando mais dinâmico e ganha dimensões assombrosas na medida em que ressalta problemas do nosso país e revela mazelas inerentes à nossa condição social. Esse caminho aberto por **Rasto atrás** e que revela o metateatro e o trabalho com a linguagem é que garante à obra de Jorge Andrade uma coerência que não se desfaz com o tempo e sobrevive às mais danosas recordações.

Com todos esses pressupostos concluímos que esse teatro sobrevive até os dias de hoje através de seu forte compromisso com a História e seu despojamento em retratar temas presentes tanto no passado como no momento atual. É um teatro de fibra e um resgatador do passado através da experiência de um homem que não tem vergonha de se

---

<sup>73</sup> idem, ibidem nota anterior. Pág. 96.

expor e de se auto-projetar, criando personagens que se desdobram nele mesmo através de momentos dolorosos que a memória e o esquecimento reconstituem.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse trabalho procuramos demonstrar a trajetória de um homem vinculado à sua gente, preso à memória familiar de um tempo remoto e agarrado de forma intensa à memória de um tempo que o aprisionou desde a infância. Requerendo as imagens de seu passado, ele teve que pagar caro pelos frutos que colheria dentro de um processo de busca que o deslocaria de seu próprio mundo e o reconduziria para um tempo de fantasmas e um mundo de incertezas. Através de sua obra as imagens iam se tornando mais nítidas e a linguagem foi um espaço para que sua vida tivesse um sentido após aquela peregrinação.

Depois da morte do pai encontramos um Jorge Andrade mais consciente, sabendo finalmente que a caçada terminara e que a figura do pai não mais o perseguiria. Entretanto, ele mesmo declara que voltaria a rastreá-lo nos “trilhos da memória”. Sendo assim, somos obrigados a nos questionar: Essa caçada realmente terminou? Talvez não. A memória nos apresenta armadilhas que nos apanham de surpresa. Podemos até dizer que ela se comporta tal qual uma caça que volta “rasto atrás”: pode estar escondida nos lugares mais evidentes que nem nos lembramos de procurar. Muitas vezes o esquecimento é um elemento paralelo que nos engana também ao pensarmos que determinado fato jamais reaparecerá.

Se acompanharmos um pouco mais a trajetória de Jorge Andrade e lembrarmos de que ele se amargurou muito após seu percurso teatral, quando foi para a televisão, e se lembrarmos ainda dos desgostos que passou dentro daquele veículo de comunicação, podemos questionar a validade do labirinto, ou seja, de como houve realmente uma libertação. Podemos dizer que esse labirinto foi o início de uma cura. Não podemos garantir que esta se deu completamente. Afinal, as lembranças que amarguram um homem como Jorge Andrade, que se revelou na linguagem, ao mesmo tempo em que se perdia, podem dominá-lo sempre através de armadilhas inesperadas.

Por todos os questionamentos que sua obra suscitou cremos que ela cumpriu seu objetivo de retomar criticamente todos os cacos que foram quebrados e nunca reconstituídos. Sua vida toda foi de reconstituição. Com tudo isso, não sabemos o verdadeiro sentido de sua obra; sabemos apenas que o sentido se encontra distribuído em cada personagem e em cada fragmento da vida de um homem dilacerado que tentou se reconhecer e certificar-se da História de seu país, mesmo preso em um labirinto.

Se esse trabalho conseguiu passar esse pequeno fragmento da vida de um homem e como ele procurou resguardo em sua obra através da memória e do tempo, alcançou o objetivo proposto. A luta de um escritor muitas vezes é segmentada e muito antes dele entender seu verdadeiro propósito, a morte pode ser o fim de tudo, rompendo o tempo e as marcas deixadas pela memória. No caso de Jorge Andrade, o pai sempre será um representante do tempo e um precursor da memória, mesmo com o limite da morte, que resgatará de forma impiedosa sua imagem e sua lembrança.

Sendo assim, é que voltamos à introdução desse trabalho, reconhecendo a qualidade de nosso dramaturgo dentro da literatura brasileira e das artes cênicas nacionais. A qualidade de seu texto, a capacidade de denúncia, e o compromisso social com o homem, vem confirmar aquilo que propusemos no início de nossa dissertação. Retomamos esses princípios e acreditamos que muito ainda se pode falar de Jorge Andrade e de sua obra, muito além da memória e da manifestação temporal. Muito mais que isso, é a riqueza de seus textos que possibilitam variadas interpretações e se prestam a leituras que descubram no dramaturgo sua exposição de vida e seu caráter múltiplo dentro de sua cultura.

Sem qualquer pretensão de rotular Jorge Andrade, mas procurando entender sua obra através dele mesmo e de seus depoimentos, finalizamos esse trabalho com um poema de Jorge Luís Borges que retrata toda a impossibilidade de um homem se encontrar. Mesmo voltando “rasto atrás” é sempre grande a possibilidade do ser se enredar novamente

dentro de seu labirinto e rastrear o passado através dos “trilhos da memória”. É sempre possível essa volta. A caçada pode terminar mas seu objeto sempre perdura, uma vez que o caminho a ser trilhado é de difícil acesso e o tempo um inimigo atroz, ao oferecer bifurcações que se cruzam e inter cruzam dentro de um tempo sobreposto, que nada mais é que um revestimento da memória.

### **Labirinto**

Não haverá nunca uma porta. Estás dentro  
E o alcácer abarca o universo  
E não tem nem anverso nem reverso  
Nem externo muro nem secreto centro.  
Não esperes que o rigor de teu caminho  
Que teimosamente se bifurca em outro,  
Que obstinadamente se bifurca em outro,  
Tenha fim. É de ferro teu destino  
Como teu juiz. Não aguardes a investida  
Do touro que é um homem e cuja estranha  
Forma plural dá horror à maranha  
De interminável pedra entretecida.  
Não existe. Nada esperes. Nem sequer  
No negro crepúsculo a fera<sup>74</sup>.

---

<sup>74</sup> Borges, Jorge Luís. *Labirinto* in *Elogio da sombra*. Tradução de Carlos Najar. Rio de Janeiro, Ed.Globo, 1985, 3a.edição.

## SUMMARY

The present dissertation focusses on studying the works of Brazilian playwright Jorge Andrade, concentrating efforts on the analysis of two basic aspects that underly all of his plays: time and memory. This study is intended to demonstrate how the two above mentioned aspects are manifested through countless relationships, such as the solid equivalence that exists between personal memory and society, which at its turn, can be linked to a more general historical process. This link with History can serve as the basis for dramatical analysis, since Jorge Andrade depicts on the stage the decadence of the coffee-farm owning aristocracy in the State of São Paulo, Brazil, in an attempt to re-interpret the History of Brazil. For this reason the past is revisited enabling the Author, through his writing and due questioning of the writing process, to bring back to life a series of moments and events he personally had experienced. These moments and events can, for the most part, be traced back directly to moments of Brazilian History. This way, time and memory are responsible for the distant pursuit, while the writing activity establishes the reference element that engenders the whole process of lost memories.

**KEYWORDS:** Time in Literature, Memory and Theatre.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Jorge. **Marta, a árvore e o relógio**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1986  
2a edição. Vários autores.
- \_\_\_\_\_ **Canavial** - Laboratório de textos do Departamento de Artes  
Cênicas da UNICAMP.
- \_\_\_\_\_ **A Zebra** - Laboratório de textos do Departamento de Artes  
Cênicas da UNICAMP.
- \_\_\_\_\_ **Milagre na cela** - Laboratório de textos do Departamento de  
Artes Cênicas da UNICAMP.
- \_\_\_\_\_ **Labirinto**. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1978.
- ARRIGUCCI, Davi. *Móbile da memória* in **Enigma e comentário. Ensaio sobre  
literatura e experiência**. S.Paulo, Companhia das Letras, 1987
- BENJAMIM, Walter. **Escavando e recordando** in **Obras escolhidas II---Rua de  
mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos  
Martins Barbosa. S.Paulo, Ed. Brasiliense, 1994, 4a edição.
- BORGES, Jorge Luís. *O jardim de caminhos que se bifurcam* in **Ficções**.  
Tradução de Carlos Nejar, S.Paulo, Ed.Globo, 1989, 5a.edição.
- BORNHEIM, A. Gerd - **O sentido e a máscara**. São Paulo, Ed. Perspectiva,  
1975.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade---Lembrança de velhos**. S. Paulo, T.A.  
Queiroz, Ed. USP, 1987, 2a. edição.
- CACCIAGLIA, Mario - **Pequena história do teatro no Brasil - quatro séculos de  
teatro no Brasil**. São Paulo, Ed. Quiróz, 1986.
- CÂNDIDO, Antônio. *O escritor e o público* in **Literatura e sociedade**. S.Paulo,  
Editora Nacional, 1976, 5a.edição, págs. 73 a 88.
- DÓRIA, A. A. **Moderno teatro brasileiro**. Rio de Janeiro, MEC/SNT, 1985.
- FAULKNER, William. **O urso**. São Paulo, Vertentes, 1977.
- FLORES, César. **A memória**. Europa-América. 1972.
- GUINSBURG, Jacó. *Um teatro em rasto atrás* in **Revista da USP no. 29 - Dossiê  
Florestan Fernandes**. Maio a Julho de 1996. Págs. 113 a 115.

- GUZIK, A. **TBC - Crônica de um sonho**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1986.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, Ed. Unicamp, 1990.
- MAGALDI, Sábato - **Panorama do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro, SNT, s/d, 2a edição.  
\_\_\_\_\_ **Iniciação ao teatro** - São Paulo, Ed. Ática, 1986.
- MELLO e SOUZA, Gilda. **Exercícios de leitura: o baile das quatro artes**. São Paulo, Duas Cidades, 1986.
- MENDES, Murilo. **A idade do serrote**. Rio de Janeiro, Ed. Sabiá, 1968.
- NAVA, Pedro. **Baú de Ossos---Memórias I**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo, Ed. Ática, 1988.
- PRADO, Décio de Almeida. **Apresentação do teatro brasileiro moderno**. S.Paulo, Ed. Martins, 1956.  
\_\_\_\_\_ **Teatro em progresso**. Crítica teatral.- S.Paulo, Ed. Martins, s/d.  
\_\_\_\_\_ **Exercício Findo**. S.Paulo, Ed. Perspectiva, 1987.  
\_\_\_\_\_ **Teatro brasileiro moderno**. S.Paulo, Ed. Perspectiva, 1988.  
\_\_\_\_\_ **A personagem de ficção**. Vários autores. São Paulo, Ed. Perspectiva, s/d- 7a. edição.  
\_\_\_\_\_ **Teatro de Anchieta a Alencar** - S.Paulo, Ed. Perspectiva, 1993.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1985.  
\_\_\_\_\_ **Teatro moderno**. São Paulo, Ed. perspectiva, 1977.
- SANTANA, Catarina. **A metalinguagem na dramaturgia de Jorge Andrade**. Tese apresentada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP para a obtenção do título de Doutor. 1989.
- SOUZA NETO, Juvenal. **Jorge Andrade: um autor em busca de si mesmo**. Tese apresentada no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da USP para o obtenção do título de Mestre. Maio/1987.
- TELLES, Lygia FAGUNDES. *A caçada* in **Antes do baile verde**. Rio de Janeiro, Ed. José Olímpio, 1978, 4a. Edição.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência.**  
Rio de Janeiro, Paz e terra, 1984, 2a edição.

Revista teatro brasileiro no 9 (agosto-setembro de 1956) - Departamento de Artes  
Cênicas, UNICAMP.

Revista do SESC - Referente ao programa da peça **Vereda da salvação** encenada  
por Antunes Filho de dezembro de 1993 a meados de 1994.