

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**

Táscia Oliveira Souza

**RELÓGIOS PARADOS, ÁRVORES PARTIDAS**  
**Jorge Andrade em rastros de identidade e memória**

**Juiz de Fora**  
**2008**

**RELÓGIOS PARADOS, ÁRVORES PARTIDAS**  
**Jorge Andrade em rastros de identidade e memória**

por

Táscia Oliveira Souza  
(aluna do Programa de Pós-graduação em Letras – PPG-Letras)

Dissertação apresentada à banca examinadora para obtenção do título de Mestre em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora.  
Área de concentração: Estudos Literários.  
Orientadora acadêmica: Prof. Dra. Maria Lúcia Campanha da Rocha Ribeiro.

## FOLHA DE APROVAÇÃO

SOUZA, Tásia Oliveira. *Relógios parados, árvores partidas*: Jorge Andrade em rastros de identidade e memória. (Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora): Juiz de Fora: FALE/UFJF, mar.2008. 100 fls. (digit.)

### BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dra. Maria Lúcia Campanha da Rocha Ribeiro – UFJF – Orientadora  
CPF:

---

Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli – UFMG – Convidado externo  
CPF:

---

Prof. Dr. Fernando Fábio Fiorese Furtado – UFJF – Convidado interno  
CPF:

---

Prof. Dra. Geysa Silva – UninCor – Suplente externo  
CPF:

---

Prof. Dr. José Luiz Ribeiro – UFJF – Suplente interno  
CPF:

Examinado em: 07-04-2008  
Conceito:

## **RESUMO**

Este trabalho busca analisar, a partir das dez peças de Jorge Andrade que compõem a coletânea **Marta, a árvore e o relógio**, como o drama é capaz de sustentar o diálogo entre identidade autoral e identidade cultural como pólos de um mesmo processo de construção da representação cultural brasileira. As representações da memória, feitas pelo dramaturgo através de recursos textuais e cênicos – como saltos e recuos espaço-temporais –, evidenciam como a presente marca identitária de uma nação só é possível mediante a compreensão de seu passado histórico. Além disso, pretende-se mostrar de que forma Jorge Andrade, utilizando-se da metalinguagem, lança luz sobre o papel da dramaturgia e do teatro na reelaboração da realidade e das memórias individuais e coletivas, bem como sobre sua função de conscientizar os homens acerca da própria identidade.

**Palavras-chave:** drama; memória; identidade.

## RÉSUMÉ

Ce travail veut analyser, en partant des dix pièces de Jorge Andrade qui intègrent l'antologie **Marta, a árvore e o relógio**, comme le drame peut montrer le dialogue entre l'identité autorenelle et l'identité culturelle comme deux faces d'un même processus de construction de la représentation culturelle brésilienne. Les représentations de la mémoire, faites par le dramaturge en utilisant les ressources textuelles et scéniques – comme avances et reculs espace-temporels –, mettent en évidence comment la présente marque identitaire d'une nation est possible seulement sous une compréhension de son passé historique. Il veut aussi montrer de quelle manière Jorge Andrade, en utilisant la métalangage, discute la fonction de la dramaturgie et du théâtre dans la réélaboration de la réalité et des mémoires individuelles et collectives, et aussi sa fonction de conscientiser les hommes sur sa propre identité.

**Mots-clé:** drame; mémoire; identité

*Ao Grupo Divulgação, que plantou em  
mim a memória de Jorge Andrade e  
continuou regando até que o tempo  
fizesse a árvore ser capaz de florir.*

## À GUISA DE AGRADECIMENTO...

A primeira memória de Jorge Andrade que me vem à mente é apenas a de um nome impresso em um cartaz. Ou melhor, em quatro cartazes diferentes. Enquanto eu me perdia na tentativa de organizar os arquivos do Divulgação, pensava no que haveria de especial naquele nome, que se destacava em meio a outros tantos autores como um dos dramaturgos mais encenados pelo Grupo ao longo de sua história.

O quinto cartaz veio no semestre seguinte, já bem depois de Jorge Andrade ter enchido minha memória com suas palavras e imagens. **Senhora na Boca do Lixo** foi a quinta – e última – peça do dramaturgo levada aos palcos pelo Divulgação, mas foi, sobretudo, o primeiro – e único – texto do autor no qual pude me envolver de corpo e espírito, entre pregos, madeiras e grampos; entre paredes, escada e lustre; entre palavras e sonhos. Entre amigos e paixão.

Não me importa que digam o contrário; sei, por experiência própria, que Jorge Andrade tem o poder de juntar as pessoas. E é através dele que quero, aqui, assumindo todos os riscos de essas palavras parecerem demasiado sentimentais e piegas, unir-me a todos aqueles que, de alguma forma, semearam com suas próprias mãos aquilo que sou hoje. À minha mãe Sandra, árvore generosa, agradeço pelas raízes e pela sabedoria silenciosa de quem sabe que, mais do que leme guiando pelos caminhos do mundo, a família deve ser nosso lastro afetivo, aquele que nos dá equilíbrio e não nos deixa afundar. Com ela, e também com (o outro) Jorge e com meus irmãos, Gabriel (na minha família também tem um, Vicente!) e Matheus, cujos nomes bíblicos representam o elo sagrado do sangue e do amor, aprendi que nenhuma árvore cresce se não tiver sua semente plantada em terra boa. Obrigada por serem meu chão.

Aos meus grandes amigos – Carol, Lalá, Ju, Ina e Rafa – agradeço pela companhia, pelo afeto e pela torcida, mesmo invisível. Todos nós sabemos que, independentemente da distância ou dos ponteiros do relógio que seguem

em seu ciclo, inexoravelmente, estaremos sempre com o abraço pronto, porque os rastos que deixamos uns nos outros são inapagáveis.

O “poder andradiano” de unir os outros é tão intenso que a ele também devo a honra de ter podido pisar, pela primeira vez, no mesmo palco com o Zeluiz, mestre tão querido, e ter encontrado a Malu, guia e amiga, sem a qual eu não teria conseguido caminhar até aqui. Essa força ainda é capaz de reunir, na mesma grata lembrança, cada um dos companheiros que cruzou as trilhas do Divulgação. A todos, em especial ao Tiago e ao Zedu, que acompanharam todo esse solitário processo tão de perto, todo o meu carinho.

E, acima de tudo, obrigada ao Gustavo, pelos rastos que continuam levando aos (re)encontros...



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 O RELÓGIO PARADO.....	20
1.1 A fratura do real.....	23
1.2 Tempos e memórias.....	32
1.3 Histórias (re)construídas.....	41
2 A ÁRVORE PARTIDA.....	50
2.1 Os dramas da identidade.....	53
2.2 As vozes do texto.....	67
2.3 Memórias e identidades da cena.....	79
CONCLUSÃO.....	93
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	98

**Árvore (ver arquivo em anexo)**

*Quando nos perdemos em nossa procura,  
não enxergamos mais nada, nem os erros  
que começamos a cometer em nome dela.*

Vicente, em *O sumidouro*

## INTRODUÇÃO

**Marta, a árvore e o relógio.** O nome dado por Jorge Andrade à publicação que reúne a maior parte de suas peças traz consigo mais do que mera referência aos três elementos que se repetem – juntos ou não – ao longo do ciclo histórico-ficcional traçado desde **As confrarias** até **O sumidouro**. Na verdade, ainda que não apareçam, concretamente, em todos os textos, os três estão presentes em todas as histórias, sem exceção: a árvore como símbolo das raízes familiares e culturais, da tradição e do templo; o relógio como o tempo, às vezes remetendo ao progresso, ou outras, quando parado ou atrasado, evidenciando a dificuldade de se avançar em direção ao futuro e deixar o peso do passado para trás; e Marta, a guardiã do lar da memória, aquela que recebe o sagrado e se dispõe ao trabalho de tecer os trapos deixados pelos caminhos textuais.

Marta é, sobretudo, a personagem que, mesmo com outro nome qualquer (nem todas as Martas do livro chamavam-se assim antes da revisão das peças para a publicação na coletânea), representa o *olho estranho*, ao mesmo tempo enigmático e transformador, lançado sobre a realidade. Esse *estranhamento* diante das circunstâncias presentes, responsável pelo fato de os personagens andradianos terem quase sempre o olhar voltado para o passado, é o que faz com que a obra do dramaturgo paulista se aproxime, paulatinamente, da concepção estética de Bertolt Brecht. A intersecção entre os dois permite que, aos poucos, a dramaturgia andradiana passe do realismo expresso em suas mais variadas formas até a absorção de recursos simbólicos – ou até mesmo expressionistas –, num processo de abertura do texto cênico ao teatro épico e anti-ilusionista.

Na medida em que se percorre o ciclo, pode-se perceber como a estética naturalista vai sendo substituída por uma outra estrutura teatral, na qual palavras e artefatos cênicos, mais do que a representação do *lá* e *então* do passado dramático, adquirem, brechtianamente, a significação do *aqui* e *agora* dos homens

do presente. É através do jogo dialético proposto pelo teatrólogo alemão que o ontem representado no texto e na cena se insere, pleno de significados, no hoje da vida concreta. A obra andradiana se realiza como uma caçada à fera do passado que devora o ser humano, para transformá-la em seiva que alimenta.

Para Jorge Andrade, todos os conflitos do *hoje* têm sua origem no *ontem*. Construir a identidade de uma nação no presente só é possível quando se compreende o que, no passado, é responsável por aquilo que os homens comuns *foram* e aquilo que *são* agora. A presença de Brecht no teatro escrito por Jorge Andrade, portanto, vai muito além de estéticas de anti-ilusonismo e distanciamento; ela está, na verdade, na própria essência discursiva do ciclo andradiano, quando este se propõe a desnudar episódios da história brasileira sob o ponto de vista anônimo de quem perdeu a voz, ou mesmo de quem nunca soube que a tinha.

No tempo-espaço entre a exploração aurífera e a cultura cafeeira, entre a terra (vida rural) e o asfalto (vida urbana), entre Minas e São Paulo, entre o sagrado e o profano, os personagens-frutos da imensa árvore desenhada no livro transitam como ponteiros indecisos e oscilantes entre o que o mundo *é* e aquilo que gostariam que o mundo *fosse*. Personagens pincelados com cores tão estarrecedoramente humanas que se torna praticamente impossível travar discussões ou elucubrações acerca da dramaturgia cinzelada por Jorge Andrade sem atentar para aspectos que tornam seu teatro político; não panfletário ou programático, como ocorria com boa parte das peças escritas na época, mas intrinsecamente social.

Do ponto de vista dramaturgico, o conceito de representação, a partir de uma reelaboração da *mimesis* platônico-aristotélica, é o ponto de partida para se chegar à estrutura textual e à tradução cênica, estabelecendo suas relações com os jogos engendrados pela memória e com as diferentes identidades que se sobrepõem e se entrelaçam desde o texto até o espetáculo. Através de Jorge Andrade, o teatro brasileiro, muitas vezes desvalorizado pela

sociedade, firma-se em tentativa de construção identitária, tanto autoral como histórico-cultural, perdida num país que mal conhece sua história.

Não é possível, pois, desvendar a importância da arte dramática e da representação cênica como contingente de diferentes identidades e memórias sem mencionar como a *mímesis* passou, no transcorrer da história da arte, do confronto exigido por um conceito normativo de imitação do real – ser *diante* do mundo – até a liberdade de percepção de um ser que se reconhece em coexistência *com* o mundo e, por isso, tem o poder de inventar outras realidades. Através da *mímesis*, Jorge Andrade se apropria de memórias reais sem importar, aqui, se foram vividas, ouvidas ou simplesmente imaginadas, para (re)criá-las sob o signo da arte dramática.

As representações da memória são feitas, algumas vezes, pelo rompimento da linearidade cronológica e pelo foco simultâneo lançado sobre diferentes paisagens. Inspirada em Brecht e valendo-se de recursos próprios do teatro épico, a quebra da regra clássica das unidades de ação, tempo e espaço é acentuada pela gigantesca árvore genealógica que transforma todos os personagens do ciclo em narradores de uma única história, que se desenrola desde as bandeiras que desbravaram o interior do Brasil até a queda da produção de café e a mudança da economia do país do meio rural para o urbano.

A construção da identidade brasileira pelo dramaturgo se elabora a partir de rotas de memórias que se cruzam no mesmo instante da escrita. Por diversas vezes, como já foi dito, o tempo cronológico é esfacelado para dar origem a uma outra temporalidade, onírica, na qual passado e futuro coexistem numa espécie de presente eterno. O relógio parado, que marca apenas o tempo indecível, é o símbolo tanto de um passado que volta repetida e constantemente à tona, pelas mãos das peças pregadas pela lembrança, quanto da espera interminável pelo cumprimento da promessa de um *país do futuro*.

O incômodo provocado por esse passado que insiste em repisar seus rastros de areia movediça foi a principal razão que levou Jorge Andrade a escrever as dez peças reunidas em **Marta, a árvore e o relógio**. Através da escrita, o autor se

aventura a desbravar episódios longínquos da história brasileira, ao mesmo tempo em que revive acontecimentos de sua própria vida transmutados em ficção. A memória individual se agrega à memória coletiva, num exercício referenciador de identidades locais e universais. Na obra do escritor paulista, a memória é a matéria-prima primordial da qual os sonhos são feitos e, muitas vezes, também desfeitos.

Enquanto o *passado* é a causa do incômodo que acomete seu criador, grande parte dos personagens andradianos compartilha, ao contrário, a sensação de inadaptação e desconforto com relação ao *presente*. Toda a obra de Jorge Andrade se constrói sobre a experiência da perda: perda da terra, perda do nome, perda do sangue, perda dos sonhos, perda da identidade. Os conflitos identitários presentes nas peças estão centrados, justamente, entre a liberdade e a renúncia. Os personagens andradianos, em sua grande maioria, aprisionam-se pelo medo de renunciar ao rasto de volta ao passado, a um tempo e a um espaço nos quais se reconhecem verdadeiramente vivos. Para eles, o presente simboliza a perda e, por isso mesmo, rejeitam-no, sem perceberem que o passado, da forma como o cultuam, representa a prisão e a paralisia. O homem andradiano titubeia o tempo inteiro entre o passado e o presente simplesmente porque, mesmo quando – raras vezes – duvida da tradição, não consegue vislumbrar o que o novo tempo pode trazer. Para evitar que a vida como a conhecem se perca no presente, o lembrar se transforma, para eles, numa tábua de salvação.

Para Jorge Andrade, ao contrário, ambos – passado e presente – são intimamente ligados e dependentes, uma vez que o teatro, como já foi mencionado, nada mais é do que o ontem (*lá e então*) visto pelos olhos do hoje (*aqui e agora*). Contrariamente ao que acontece com esses personagens, o passado dramático não aprisiona, porque atua justamente para evitar, brechtianamente, que os homens se percam no presente, para garantir que usem suas emoções e reflexões como armas no mundo *actual*/real.

Embora enfoque personagens aprisionados no passado, o ciclo, portanto, não se encarcera no ontem. O monstro da memória que persegue os homens permite, no drama, o reencontro do indivíduo com seu próprio tempo e espaço. Misturando memórias pessoais – a ruína do avô com a crise do café provocada pelo *crash* da bolsa de valores de Nova Iorque em 1929; a infância vivida na fazenda da família em Barretos; o contato com os colonos que viviam para o trabalho naquelas terras – às memórias históricas que se prendem ao imaginário popular, o dramaturgo faz sua própria catarse, cheia de melancolia e autoflagelação, na tentativa de exorcizar uma elite que perdeu suas raízes e, com elas, as referências que permitem a vida num triste mundo novo. Mas sobretudo, ao rememorar os acontecimentos deixados para trás na linha cronológica da vida, elegendo momentos de vivência individual que tenham sentido para a coletividade, por se tratarem de sensações e sentimentos compartilhados universalmente, Jorge Andrade torna-os presentes, através do teatro, para qualquer platéia, de qualquer época ou lugar.

Assim, ao se propor a representar, através da dramaturgia, sua própria memória e a memória de seu tempo, Jorge Andrade, na pele de Vicente – o mais autobiográfico de seus personagens –, posta-se como o senhor de todos os destinos. Seus fantasmas correspondem às horas que não viveu, mas que mesmo assim carrega como um fardo sobre os ombros; às que custam a passar e pesam da mesma forma, porque ainda não cumpriram seu papel de fruto para alimentarem o porvir; e as que avançam inexoráveis e deixam um rasto inapagável, sem sequer perguntar se já estão todos prontos para seguir em frente.

Como o drama jamais é escrito para se fixar apenas através das palavras, sendo imprescindível a completude oferecida pela cena, cabe ainda ressaltar que outras memórias e identidades se somam para a concretização da obra. Essa concretização, porém, nunca é final, uma vez que o teatro é uma arte efêmera. A cada ator que represente um determinado papel, a cada espetáculo encenado, a cada



público que partilha, ao menos por alguns instantes, daquela realidade mágica, novas identidades e memórias alimentam as raízes da árvore dramática.

Embora não se pretenda, aqui, aprofundar comparações entre Jorge Andrade e os dramaturgos que o influenciaram ao longo da trajetória de sua escrita, não é possível estabelecer uma discussão acerca da obra concebida pelo escritor brasileiro deixando de mencionar, mesmo rapidamente, que, além de Brecht, outros passos se uniram a ele nessa viagem atrás dos rastros da memória e da história. Apesar de não aparecerem em nenhum texto, a não ser para terem suas fotografias como parte do cenário proposto para **O sumidouro**, Anton Tchekhov, Eugene O'Neill e Arthur Miller revelam mais sobre a obra de Jorge Andrade do que talvez se possa imaginar.

Do russo, o brasileiro herdou os personagens que vivem sob o signo da renúncia ao presente, cuja existência se faz apenas no silêncio das lembranças e no desconforto diante da utopia desejada do progresso; dos americanos, por sua vez, vêm a tendência a diálogos que, por vezes, mais parecem reflexões interiores, as reminiscências em forma de *flashback* e, em muitos aspectos, a própria temática de sua obra.

Tchekhov – o conhecedor da gaivota, o homem entregue plenamente ao ofício dramático, o dramaturgo do silêncio – deu a Jorge Andrade a sabedoria de enxergar o futuro, ter consciência de seus perigos, mas não se deixar, como seus personagens, ser arrastado pelo passado. Como Tchekhov, o escritor paulista tenta jogar com a ridícula humanidade de suas criaturas, apontando para o contraste entre a altivez e a utopia dos seus ideais e a mesquinhez e tolice de seus atos.

Com O'Neill, por sua vez, Jorge Andrade compartilha a mistura entre os planos da ficção e da realidade e o mergulho no universo psicológico de seus personagens. Além disso, traz do americano, vencedor do Prêmio Nobel de Literatura, a necessidade de traduzir sua própria existência em palavras e aprisioná-la no papel. Assim como **Longa jornada noite adentro** é um drama autobiográfico, a obra andradiana é toda ela uma longa jornada adentro da noite

do passado como derradeiro passo ao encontro de si mesmo. De herança fica a certeza de que não há perdão possível, porque a vida segue seus próprios rastros, independentemente de quem a aceite ou não.

Sobre Arthur Miller, por fim, pode-se dizer que seu conselho sobre qual deve ser a função primordial da arte – mostrar por que os homens são o que são e não o que gostariam de ser – é a epígrafe de todas as palavras escritas por Jorge Andrade. Ao ser a voz que manda pôr os pés no chão quando se quer voar, Miller traça, sutilmente, a linha da diferença sobre a qual Andrade percorrerá, com seus próprios passos, todo o espectro político-social arraigado à história cultural brasileira.

É a partir de Arthur Miller que a dramaturgia andradiana se transforma na própria figueira que, com seu leite de genitora, une os personagens pela seiva que restou do que ficou para trás, mostrando que tanto o estar no presente quanto o lançar-se ao futuro carregam consigo todo o passado. É essa comunhão que permite que, a cada floração, novos frutos surjam para continuar a alimentar o sonho humano.

*Quando os homens se desesperam,  
só as recordações não bastam...*

Padre Gonçalo, em *Pedreira das Almas*

## 1 O RELÓGIO PARADO

De certa forma, representar implica numa ausência. A despeito das significações que se costuma dar a esse termo, seja apresentar novamente, seja tornar mais uma vez presente, uma representação é um rasto de algo que não está mais ali. Como a caça que volta atrás sobre as próprias pegadas para confundir o caçador, a representação confunde-se entre realidade e imaginação. Nas insondáveis brechas da representação, uma parte é sombra, mas outra é, sem dúvida, criação. E, mesmo assim, trata-se de uma sombra mágica, como a da história de Peter Pan, que, descosturada do que lhe deu origem, deixa de ser a marca pessoal e intransferível de um corpo presente. Ou então, como num reflexo difuso, a imagem é destorcida dependendo dos olhos de quem a vê. Representar a vida é, simultaneamente, refleti-la e criá-la, escancarar o que é e sonhar o que *poderia ser*.

Numa obra como a de Jorge Andrade não se pode nunca perder de vista que se está diante de um relógio parado, nos qual os ponteiros oscilam entre o tempo do que *foi* e o tempo do que, para o artista em confronto com o mundo, *deveria ter sido*. Trata-se justamente de acatar o conselho dado ao dramaturgo brasileiro por Arthur Miller, quando Andrade foi aos Estados Unidos estudar dramaturgia com o mestre que o inspiraria pela vida afora. Intencionalmente ou não, Miller acabou estabelecendo o sentido que a representação andradiana teria: “Volte para o seu país e procure descobrir por que os homens são o que são e não o que gostariam de ser, e escreva sobre a diferença” (ANDRADE, 1986, p.11).

O conceito de representação está, *a priori*, ligado à idéia da *mímesis* platônico-aristotélica. Ora traduzido por “imitação”, o que confere um caráter mais normativo e realista, ora por “representação”, o que acaba permitindo uma maior liberdade criadora, o termo *mímesis* é, de certa maneira, um dos assuntos mais polêmicos da história da arte e da filosofia. Independentemente de sua interpretação, porém, é inegável sua importância na concepção artística, uma vez que, segundo Aristóteles (s/d, p.244), “a tendência para a imitação é instintiva no homem, desde a infância”.

Segundo Antoine Compagnon (2003, p.97), *mimesis* é o nome mais comum sob o qual se alicerçaram as relações entre a literatura e a realidade. No entanto, ao longo da história, esse alicerce foi diversas vezes questionado por aqueles que proclamavam a independência do discurso em relação ao mundo, defendendo a primazia “da forma sobre o fundo, da expressão sobre o conteúdo, do significante sobre o significado, da significação sobre a representação, ou ainda da *sèmiosis* sobre a *mimesis*” (Ibidem, p.97).

Barthes (1997, p.17-8) considera que há três forças de liberdade agindo sobre a literatura. A primeira seria a *mathesis*, o saber, o conhecimento. Para o semiólogo francês, “todas as ciências estão presentes no monumento literário” (Ibidem, p.18). Em Jorge Andrade, por exemplo, encontram-se história, antropologia, sociologia... além, é claro, da própria reflexão sobre o fazer literário e o teatral, num recorrente processo de metalinguagem.

A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa. Por outro lado, o saber que ela mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro; a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe *de* alguma coisa; ou melhor: que ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens (Ibid., p.19).

Os textos de Jorge Andrade, nesse sentido, não são história, nem antropologia ou sociologia. Contudo, eles abarcam todos esses saberes e conjugam-nos com a memória subjetiva e com o imaginário por trás do real para se construírem. Há neles, além da *mathesis*, a segunda força descrita por Barthes, que nada mais é que a tão rechaçada e recorrente *mimesis*. Se a primeira se refere ao conhecimento, a próxima só poderia significar o *reconhecimento*. “A segunda força da literatura é sua força de representação” (Ibid., p.22).

Para Barthes (Ibid., p.23), no entanto, se a *mathesis* torna a escrita realista, na medida em que, como detentora de saberes, sempre tem o real por objeto de desejo, a *mimesis* – ao contrário do que poderiam sugerir as interpretações normativas do termo – caracteriza-se pela irrealidade, já que acredita ter o poder de representar o que não é representável, ou seja, o real.

O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura. (...) não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional

(o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem). Ora, é justamente a essa impossibilidade topológica que a literatura não quer render-se. Que não haja paralelismo entre o real e a linguagem, com isso os homens não se conformam, e é essa recusa, talvez tão velha quanto a própria linguagem, que produz, numa faina incessante, a literatura (BARTHES, 1997, p 22).

Barthes acaba por admitir, ainda que sob outro ângulo, algo que Aristóteles já havia dito centenas de anos antes: que a tendência à criação poética é uma manifestação natural ao homem, um instinto fundamental cuja essência reside na representação e no prazer que dela deriva, no escoamento de emoções que proporciona. Se a representação é possível ou meramente ilusória, não vem tanto ao caso agora. O que importa é que vida e arte estão sempre intimamente entrelaçadas, dependentes, alimentando-se de forma mútua, numa simbiose impossível de ser desfeita. Muito mais do que a *mathesis*, à qual o próprio Aristóteles tanto se dedicou em outras obras além da **Poética**, é a *mímesis* a força que propulsiona o ser humano à criação.

A terceira força da literatura, de acordo com a concepção barthesiana, é justamente o método de jogo que permite o deslocamento da linguagem e a suspensão, ainda que ilusória, do interdito à representação. Se a *mímesis* é a satisfação do instinto, a *semiósisis* é o que abre aos olhos o universo inesgotável de significações. Para Barthes (1992, p.12), tudo pode significar – objetos, imagens, comportamentos –, desde que repassado de linguagem.

(...) nós somos, muito mais do que outrora e a despeito das invasões das imagens, uma civilização da escrita. Enfim, de um modo muito mais geral, parece cada vez mais difícil conceber um sistema de imagens ou objetos cujos *significados* possam existir fora da linguagem: (...) sentido só existe quando denominado, e o mundo dos significados não é outro senão o da linguagem (Idem).

Da mesma forma, foi nas palavras que Jorge Andrade buscou o esteio e o significado de sua representação. É em **Rasto atrás**, pela voz do alterego Vicente, que ele conta como percebeu “como devia ser maravilhoso compreender, interpretar e transmitir. Partir da minha casa, minha gente, de mim mesmo... e chegar ao significado de tudo, tendo como instrumentos de trabalho apenas as palavras e a vontade” (ANDRADE, 1986, p.486).

## 1.1 A fratura do real

A fratura da realidade, expressa por Jorge Andrade no momento em que declara que, para existir, sua verdade precisa ser *nomeada, representada*, foi, desde sempre, tema de opiniões conflitantes. A **Arte poética** aristotélica destinou-se a categorizar os tipos de imitação do real oriundos da palavra, que recontavam, através de tragédias e epopéias, os mitos que constituíram o cerne da civilização grega. Contudo, se o *logos*/palavra foi, nesse princípio, um aliado da representação mimética, o *logos*/razão, ao contrário, postou-se como um forte inimigo. Enquanto Aristóteles tornou-se o grande sistematizador da *mímesis*, seu mestre, Platão, poderia ser considerado seu maior adversário.

A explicação está na própria Teoria das Idéias, base da metafísica platônica. Para o filósofo, o mundo como se conhece através dos sentidos não passa de uma cópia mal feita de uma outra realidade, não-sensível, mas nem por isso menos real. É ele o criador das tais “verdades absolutas”, de um mundo inteligível onde habitam as Idéias, os Seres-em-si. Cada ser material participa desse *ser verdadeiro, em essência*. Uma coisa só é bela porque guarda semelhanças com aquele belo-em-si-e-por-si originário, o mesmo ocorrendo com o bom, com o justo e com toda a sorte de virtudes – ética e estética como constitutivas primeiras do real.

A civilização da Grécia Antiga caracterizava-se pela visão, na qual *ver-forma-ser*, o que explica a enorme quantidade de esculturas representativas dos deuses e o grande desenvolvimento do teatro<sup>1</sup> nessa cultura. Mesmo após o advento do racionalismo, que rechaçava as explicações mítico-religiosas, podem-se notar vestígios da importância desse sentido para os gregos: o que faz a Alegoria da Caverna, contada por Platão na **República** (s/d, p.264-5), senão identificar a visão como fonte de conhecimento, através da contemplação da luz?

SÓCRATES – (...) O antro subterrâneo é o mundo visível. O fogo que o ilumina é a luz do sol. O cativo que sobe à região superior e a

---

<sup>1</sup> Espaço de representação da Grécia Antiga, *theatron*, de tradução complexa, refere-se ao lugar de onde se vê e se é visto (fontes múltiplas).

contempla é a alma que se eleva ao mundo inteligível. Ou, antes, já que o queres saber, é este, pelo menos, meu modo de pensar, que só Deus sabe se é verdadeiro. Quanto a mim, a cousa [sic] é como passo a dizer-te. Nos extremos limites do mundo inteligível está a idéia do bem, a qual só com muito esforço se pode conhecer, mas que, conhecida, se nos impõe à razão como a causa universal de tudo o que é belo e bom, criadora da luz e do sol no mundo visível, autora da inteligência e da verdade no mundo invisível (...).

Numa civilização que tinha justamente a contemplação como base da *mathesis* e o teatro como arte essencial, aceitar que os sentidos eram um engodo imposto pelo corpo, e que o único conhecimento verdadeiro era aquele que se adquiria fechando o olhar para a realidade física, de modo a abrir os olhos da mente, devia ser, no mínimo, um pouco complicado. Entretanto, diferentemente dos gregos, era justamente essa a opinião de Platão (2004, p.28), que, em **Fédon**, ao narrar os últimos momentos da vida de Sócrates, disserta sobre o destino da alma:

Quando é, pois, continuou Sócrates, que a alma atinge a verdade? Portanto, quando é com o auxílio do corpo que ela tenta resolver uma questão qualquer, a coisa, neste caso, é clara: o corpo a engana completamente. (...) E, sem dúvida, ela raciocina melhor quando, precisamente, livre de qualquer perturbação, parta esta dos ouvidos, dos olhos, de uma dor ou, pior ainda, de um prazer, quando está isolada o mais possível em si mesma, afastando o corpo; e quando, interrompendo, na medida do possível, todo o contato com ele, aspira ao real.

Assim, o destino da alma, segundo Sócrates/Platão, é o de libertar-se do corpo para voltar a habitar entre as Idéias, onde pairava no princípio. De acordo com o platonismo, a união entre corpo e alma é extremamente precária; não substancial, mas accidental. Antes de entrar no corpo para purgar seu “delito original” – pecado que, ao contrário do que acontece no Gênesis bíblico, não fica claro qual seja – a alma já contemplou e conheceu o “mundo das Idéias”. E quando os olhos se vêem diante das coisas sensíveis, fazem com que ela se lembre do que já foi contemplado: é a *anamnésis*, a reminiscência, a recordação como base do conhecimento. Trata-se de uma memória metafísica, adquirida através dessa visão primordial.

Se o mundo sensível já é, por si só, uma cópia da realidade suprema das Idéias eternas, a imitação poética a que se refere Aristóteles está, para Platão,



afastada três degraus do real. Toda obra de arte é uma cópia da cópia; toda poesia, aparência de um mundo de aparências. O trabalho do artista não tem qualquer utilidade, uma vez que, ao fazer simulacros com simulacros, coloca-se a milhas de distância da verdade. Suas obras constituem as sombras ilusórias projetadas na parede na gruta (cf. PLATÃO, s/d, p.261), onde se faz necessário que a luz da sabedoria intervenha. A alegoria da caverna mostra que a razão está para as realidades inteligíveis assim como o sol está para as realidades sensíveis.

Se dizemos do simulacro que é uma cópia da cópia, um ícone infinitamente degradado, uma semelhança infinitamente afrouxada, passamos à margem do essencial: a diferença de natureza entre o simulacro e a cópia, o aspecto pelo qual formam as duas metades de uma mesma divisão. A cópia é a imagem dotada de semelhança, o simulacro, uma imagem sem semelhança. O catecismo, tão inspirado no platonismo, familiarizou-nos com esta noção: Deus fez o homem à sua imagem e semelhança, mas, pelo pecado, o homem perdeu a semelhança embora conservasse a imagem. Tornamo-nos simulacros, perdemos a existência moral para entrarmos na existência estética. (DELEUZE, 2006, p.263)

Ao lembrar os ensinamentos catequéticos, Gilles Deleuze enfatiza o porquê do caráter demoníaco do simulacro, recorrente desde o platonismo. Ainda que o simulacro produza um *efeito* de semelhança, ele o faz externamente, “por meios completamente diferentes daqueles que se encontram em ação do modelo” (Idem). Todavia, a constituição do simulacro é, na verdade, a diferença, a disparidade. Enquanto exteriormente traz consigo aquele efeito de semelhança, internamente o que há, para a metafísica platônica, é a dissimilitude.

A cópia poderia ser chamada de imitação na medida em que reproduz o modelo; contudo, como esta imitação é noética, espiritual e interior, ela é uma verdadeira produção que se regula em função das relações e proporções constitutivas da essência. Há sempre uma operação produtiva na boa cópia e, para corresponder a esta operação, uma *opinião justa* ou até mesmo um saber. (...) O simulacro inclui em si o ponto de vista diferencial; o observador faz parte do próprio simulacro, que se transforma e se deforma com seu ponto de vista. (Ibidem, p.263-4)

É no Livro X da **República** (s/d, p.400) que Platão, pela boca de Sócrates, lança seu mais violento ataque à poesia, assegurando ser ela complacente com toda espécie de insensatez que elimina a capacidade de raciocinar. Para ele,

a poesia imitativa produz em nós também o amor, a ira e todas as paixões da alma que têm por objeto o prazer e a dor, e influem em todas as nossas ações. Porque as nutre e orvalha em vez de dessecá-las; faz-nos mais viciosos e infelizes pelo domínio que dá a estas paixões sobre nossa alma, em vez de mantê-las em inteira dependência, o que nos tornaria melhores e mais felizes

Aristóteles, porém, não compartilha desse ascetismo místico e utópico de Platão. Ao contrário, põe de lado a concepção metafísica da Academia, considera que, em vez de transcendentais, as idéias são imanentes às coisas, e rejeita o conceito de uma arte moralizadora, embora a utilize de forma normativa. Seus escrúpulos na observação do real não lhe permitiam condenar, em nome da filosofia, as necessidades, gostos e hábitos que, desde os primórdios, são verificados na sociedade humana.

Ironicamente, quem mais condenou a dupla via da *mímesis* – Platão – foi quem melhor soube aplicá-la. Em primeiro lugar porque, embora rejeitasse a escrita, argumentando ser ela um veneno para a memória e o livro, um mestre que fala, mas não registra a resposta, ele foi o filósofo da antigüidade que mais deixou documentado seu pensamento; ou, pelo menos, foi o mais preservado. Em segundo, pela recorrência freqüente aos mitos e alegorias em suas explicações – recurso que aproxima o pensamento de uma realidade material –, não desmentindo que o conhecimento possa mesmo advir de lembranças de existência anterior à própria matéria, mas possibilitando que nelas se inclua o reconhecimento tão visado pela arte e proveniente da observação do mundo feita ao longo da vida. Por fim, como mostra Deleuze (2006, p.2), o próprio Platão reconhece, na matéria do condenado simulacro, o “devir-louco” imprescindível à arte e à linguagem.

Reconhecemos esta dualidade platônica. Não é, em absoluto, a do inteligível e a do sensível, da Idéia e da matéria, da Idéia e dos corpos. É uma dualidade mais profunda, mais secreta, oculta nos próprios corpos sensíveis e materiais: dualidade subterrânea entre o que recebe a ação e o que se subtrai a esta ação. Não é a distinção do Modelo e da cópia, mas a das cópias e dos simulacros. O puro devir, o ilimitado, é a matéria do simulacro, na medida em que se

furta à ação da Idéia, na medida em que contesta ao mesmo tempo *tanto* o modelo *como* a cópia. As coisas medidas acham-se sob as Idéias; mas debaixo das próprias coisas não haveria ainda este elemento louco que subsiste, que “sub-vem”, aquém da ordem imposta pelas Idéias e pelas coisas? Ocorre até mesmo a Platão perguntar se este puro devir não estaria numa relação muito particular com a linguagem (...). Não seria talvez esta relação essencial à linguagem, como em um “fluxo” de palavras, um discurso enlouquecido que não cessaria de deslizar sobre aquilo a que remete sem jamais se deter?

Há que se considerar ainda a própria natureza da obra platônica, os famosos diálogos, gênese do debate, profundamente literários e com um caráter dramático digno dos poetas que o autor atacava – um “puro devir” em relação plena com a linguagem. Além disso, é preciso destacar a representação de Sócrates dentro da obra platônica, na qual, mais do que mestre, atua como protagonista. Não se sabe muito a respeito da filosofia socrática, a não ser através do que foi exposto pelo próprio Platão, em episódios de cujo testemunho nada se pode comprovar. Contudo, é pela fala de Sócrates que toda a teoria das Idéias, da imortalidade da alma e da República ideal vem à tona, tornando praticamente impossível separar o que é socrático do que é platônico. Pela *mímesis*, Sócrates, o grande pensador que inaugurou uma nova fase na história da filosofia, transformou-se num *personagem* de Platão.

Sem entrar em historicismo, cabe mencionar que, com o passar dos séculos e com a alternância entre razão e emoção, tanto as apropriações quanto as negações da metafísica platônico-aristotélica acabaram culminando em uma reconsideração da *mímesis*, que passou a dizer respeito não só a representações fidedignas ao real, mas também a *percepções* subjetivas da(s) realidade(s). Mais do que uma *tentativa* frustrada de cópia feita por alguém que se coloca *diante* do mundo – o que acabaria, para Platão, desaguando num *simulacro* – a arte torna-se um alternar de impressões, expressões e devaneios de um *sujeito* que se vê *inserido* no mundo e cujo olhar subsiste aquém da ordem imposta por ele.

Isso acaba por permitir, na literatura, que em algum instante da criação a existência do criador transpareça no texto. Quem escreve coloca suas impressões no papel; e ainda que escreva sobre coisas que não conhece, sobre mundos

imaginários, sobre eventos passados muitos anos antes ou depois do momento em que o texto é concebido, o escritor sempre deixa na história parte de suas próprias experiências, emoções, enfim, sua marca – marca que, platonicamente, é sempre falha, porque sempre subjetiva. Na busca por aquela *mímesis* platônica, representação perfeita de uma natureza ideal, a literatura transforma-se, como expressa Barthes (1977, p.209), num “compromisso falhado, como um olhar de Moisés sobre a Terra Prometida do real”. Um lugar que, mesmo depois de séculos e séculos no deserto da criação, não é possível atingir.

Essa reconsideração da *mímesis* consiste em mostrar seu ponto de partida na identidade do sujeito face à realidade que o cerca. Como acredita Georg Lukács (2000, p.124), a “vida faz-se criação literária, mas com isso o homem torna-se ao mesmo tempo o escritor de sua própria vida e observador dessa vida como uma obra de arte criada”. O reconhecimento permanece: reconhece-se a representação do mundo, mas também a existência de um espírito pulsante de vida por trás dela. Não um *ser-diante-de*, como se poderia supor de um leitor solitário, mas um *ser-com*, que manipula a realidade representada.

Chega-se, então, a um sentido diverso de representação, que extrapola ou se aproveita da interdição topológica barthesiana: uma representação desencadeada menos pela cena referencial em si do que pelos sentimentos e sensações que provoca em quem a irá representar. Uma transformação conceitual que pode ser detectada ao longo da obra de Jorge Andrade. No princípio há uma preocupação detalhista com o mimetismo cenográfico, com descrições de cenário que beiram o naturalismo, como em **Pedreira das Almas** (ANDRADE, 1986, p.75) – peça que, paradoxalmente, é a releitura de um modelo trágico grego (**Antígona**, de Sófocles) aliada à saga de Moisés em busca da Terra Prometida.

*(...) A fachada da igreja, com suas torres, ocupa quase todo o fundo da cena. À esquerda e à direita, pontas de rochedo, voltadas na direção da igreja e do céu, formam, praticamente, uma muralha em volta do largo. Tem-se a impressão de que a igreja, o adro que a cerca, as escadarias, o parapeito de pedras com suas estátuas e anjos estão incrustados na rocha. O adro, o patamar da escadaria são calçados com lajes grandes, onde se vêem inscrições de*

*túmulos. (...) À direita, na entrada de uma gruta – escondida por uma das pontas de rochedo –, uma árvore retorcida, enfezada, descreve uma curva como se procurasse, inutilmente, a direção do céu: é a única coisa de colorido verde que há no cenário. Tudo é branco, cor de ouro e cinza (...). Pressupõe-se que o largo, em todo o primeiro plano, termine à beira de um despenhadeiro.*

Outro texto em que o dramaturgo propõe uma estética cenográfica naturalista é **Senhora na Boca do Lixo** (ANDRADE, 1986, p.301), embora se trate de uma peça acentuadamente impressionista:

*Hall em forma pentagonal de um velho palacete art-nouveau. Ao fundo, escadaria larga de balaústres, subindo em curva. No primeiro degrau, estátua de bronze segurando uma lâmpada. À direita da escada, porta larga de entrada, vendo-se o corredor que leva à rua. À esquerda, porta aberta para outro corredor onde está escrito “Carcereiro”. À direita, primeiro plano, sala de Hélio com janela grande, escrivaninha entulhada de papéis, arquivos e banco comprido de madeira. À esquerda, primeiro plano, sala-plantão com mesa sobre um tablado, rodeado por grades de madeira; mesa do guarda, teletipo e banco comprido. Perto da porta de entrada, mesa do Guarda 1. Ao centro, banco estofado redondo. Outros bancos estão encostados nas paredes; um deles foi colocado em frete a uma das portas. Do forro pentagonal, desce um belíssimo lustre galé.*

Já a cenografia – ou *ausência de* – e as projeções de *slides* propostas para **Rasto atrás** e **O sumidouro** têm caráter fortemente expressionista, refletindo muito mais o interior perturbado do protagonista Vicente diante do mundo idealizado por seus antepassados que o mundo externo propriamente.

*Um lugar impreciso sugerindo árvores, ruas, palácios, colunas, rios, como se fossem imagens de uma mente confusa. À esquerda, em primeiro plano, mesa grande de trabalho atulhada de papéis e livros. Há papéis pelo chão e livros amontoados debaixo da mesa e pelo assoalho. Na parede, acima da mesa, diversas estampas de bandeirantes, baseadas em quadros de pintores e em escultores célebres. Mais acima, duas fotografias grandes: Tchekov e Eugene O’Neill. Ao lado, fotografias menores de Arthur Miller e Bertolt Brecht. À direita, em primeiro plano, estante até o teto, cheia de livros desordenados. Em frente à estante, no chão, pilhas de pastas, manuscritos e discos. À extrema esquerda, porta que leva a outras dependências da casa. (Ibidem, p.531-3)*

.....

(...) *Ilumina-se o fundo da cena, transformando o palco em imensa clareira de uma mata.* (ANDRADE, 1986, p.33)

Não se trata, em vista disso, apenas de *mímesis*. Na cenografia andradiana, as forças da literatura concebidas por Barthes se conjugam e atuam lado-a-lado, emprestando um sentido ainda mais profundo à representação. Se os rochedos cenográficos de **Pedreira das Almas**, por um lado, *representam* mimeticamente a cidade de São Tomé das Letras, no sul de Minas Gerais, por outro, *significam* o aprisionamento do povo à grande lápide em que se transformou a terra em que vive.

MARIANA: Já estou com as mãos amarradas. Faça cumprir suas leis! Martiniano também estava, como está o povo da província desde os dias da Bela Cruz. Desde que nossa montanha passou de sesmaria de ouro a pedra para os mortos. Onde está Gabriel? Onde os mortos estão expostos, e os vivos, presos nas rochas, sonham com uma terra mais justa. Gabriel é a única saída deste túmulo imenso que seu Governo fez de Pedreira das Almas (Ibid., p.109).

Assim também o relógio de **Rasto atrás**, resquício de realidade em meio às projeções quase expressionistas no palco vazio, pode ser compreendido não só como representação de uma sala de fazenda antiga, mas como signo da marginalidade daquelas personagens comuns na obra de Jorge Andrade, sempre presas ao que passou e inertes ao presente. Englobadas na metáfora recorrente do relógio parado ou na do trem, símbolo do progresso no início do século XX, ultrapassadas pelo tempo e incapazes de se adaptar à realidade, elas sonham com um passado irrecuperável, como as tchekhovianas tias de Vicente:

JESUÍNA: (*Ouvindo o apito do trem*) Não está atrasado o trem, senhor Pacheco?

PACHECO: (*Guarda o relógio*) Como sempre.

JESUÍNA: Igualzinho ao nosso relógio. Só tem tamanho. Pensei que o serviço houvesse melhorado.

PACHECO: O que nasce torto não tem conserto.

JESUÍNA: De primeiro andávamos de trole e havia tempo pr'a tudo. Há tanta velocidade perigosa por aí, e ninguém acha tempo nem pra visitar os outros (Ibid., p.464).

Ao contrário desse grupo, o autor e artista tem o papel de ultrapassar o tempo. Prova disso é a imagem de Vicente, quando ainda menino, refletida no vidro do velho relógio, a *representar* o ciclo de vida de uma árvore.

*Vicente (5 anos) entra e faz jogo de cena como se estivesse olhando alguma coisa na parede. Mexe com os braços imitando o crescimento de uma planta; desloca o corpo seguindo o movimento do pêndulo do relógio, até ficar parado, observando, perdido (...).*

VICENTE: Em nossa casa, na fazenda, havia um relógio em frente à janela da sala (...). Gostava de ver no vidro dele, refletidos, galhos de árvores do pomar, cachorros e galinhas que passavam, gente. Era como se fosse uma bola de cristal onde eu pudesse ver tudo. Um espelho que era só meu, que refletia o que eu desejasse. (ANDRADE, 1986, p.508)

O reflexo no espelho turvo formado pelo vidro do relógio evidencia a necessidade da representação, da existência de um *duplo*, para tomar consciência de si. São como as sombras projetadas na parede da caverna, a proclamar a existência de uma outra realidade do lado de fora. Assim como, no mito platônico, enxergar as sombras é tomar consciência da própria prisão, da própria ignorância, Vicente olha o relógio, símbolo do tempo, e num repente se vê aprisionado nele, observando o avesso do mundo em que vive. As imagens da bola de cristal e do espelho mágico que reflete apenas o que se deseja ver são metáforas de uma obra que busca, incansavelmente, o reflexo do passado de modo a transformar a realidade presente. Simultaneamente, entretanto, é preciso superar esse passado, libertar-se de seu domínio, fluir pelo tempo como a imagem que atravessa o vidro. Ou como a lua que, do céu, consegue fazer-se flutuar nas águas do rio.

MARIANA: (...) 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! (Ibidem, p.484-5).

Ao realismo exacerbado da avó, Vicente contrapõe sua tendência à recriação do universo, tornando fluidas as relações entre espaços e tempos. Jorge Andrade foi capaz de reconciliar Platão e Aristóteles, representação e significação, *mathesis*, *mímesis* e *semiósis*, unindo a observação da realidade que o cercou – e incomodou – desde a infância com a expressão do “mundo das idéias” que pairavam sobre esse real e com sua própria maneira de perceber e recriar esse universo.

## 1.2 Tempos e memórias

Assim como a representação, a memória talvez seja um dos temas mais complexos para a compreensão da vida humana. O passado transforma o presente ou o presente muda o olhar sobre o passado? Na verdade, trata-se de uma relação sempre em via dupla: numa direção, tem-se a possibilidade de justificar os acontecimentos e sentimentos atuais por circunstâncias de outrora; no outro sentido, constrói-se e modifica-se a própria lembrança a partir da reelaboração do entendimento de fatos acontecidos anteriormente pela consciência do hoje. Voltar ao arquivo da memória é também confundi-la, reelaborá-la enquanto ficção capaz de se ajustar sobre os resíduos deixados no presente. Como explicita Henri Bergson (1990, p.113), “seria inútil, com efeito, tentarmos caracterizar a lembrança de um estado passado se não começássemos por definir a marca concreta, aceita pela consciência, da realidade presente”. Para ele,

o que chamo de meu presente é minha atitude em face do futuro imediato, é minha ação iminente. Meu presente é portanto efetivamente sensório-motor. De meu passado, apenas torna-se imagem, e portanto sensação ao menos nascente, o que é capaz de colaborar com essa ação, de inserir-se nessa atitude, em uma palavra, de tornar-se útil; mas, tão logo se transforma em imagem, o passado deixa o estado de lembrança pura e se confunde com uma certa parte do meu presente. (Ibidem, p.115)

Da mesma forma com que a *mímesis* foi considerada, pelo platonismo, como um engodo dos sentidos, o esquecimento, muitas vezes, também não passa de uma peça pregada pela lembrança. Superar um acontecimento não é simplesmente esquecer-lo, mas conviver com ele, pois o inconsciente jamais renuncia a apropriá-lo, detê-lo, retê-lo, reinterpretá-lo (cf. DERRIDA, 2001, p.7). E se a representação já é, por si só, um conceito envolto em grande carga de complexidade, as representações da memória ultrapassam o limite do complexo e caminham sobre o frágil equilíbrio entre realidade e invenção.

No universo dramático de Jorge Andrade, a memória ocupa, em diversos momentos, o lugar de protagonista. Todo o ciclo desenhado em **Marta, a árvore e o**



**relógio** configura-se pelo entrelaçamento de instantes realmente vividos com aqueles que, mesmo não tendo sido vivenciados, incorporaram-se à memória afetiva do autor por força de ouvi-los e recontá-los. Como o dramaturgo mesmo diz, pela voz de Marta, em **As confrarias**, “há momentos que ficam incrustados na gente, como pedras” (ANDRADE, 1986, p.33). E é como quem dilapida pedras, como quem dilacera, uma a uma, as rochas da lembrança em busca do passado escondido no seio da terra, que Jorge Andrade reconstrói toda sua herança genealógica, ainda que envolta por uma roupagem de ficção. É fazendo das palavras ferramentas de escavação que ele traça, ao mesmo tempo, de Fernão Dias a Vicente, parte do espectro memorial brasileiro.

A princípio, a estrutura do ciclo é preenchida por *flashes* de acontecimentos, instantes afetivos incorporados à memória do autor e reinventados por ele na forma de outras histórias. Esses *flashes* são encadeados, na maior parte das vezes, como uma cronologia onírica, como se, em lugar de uma reunião de dez peças, **Marta, a árvore e o relógio** fosse um longo drama em dez atos em que a trama se desenrola nos moldes de conjunções temporais menipéicas, cuja tensão converge para um tempo unitário, sem passado, presente ou futuro. Por isso, em alguns momentos desse longo enredo, o tempo cronológico do drama é quebrado para dar lugar a uma outra espécie de temporalidade, mais próxima das elaborações da memória.

MARTA: (...) Não há nada escondido em nosso passado. É um emaranhado de trilhos que se perde na memória, mas que todos podem percorrer. Em um deles, meu filho nasceu, fazendo-me sofrer, partindo meu corpo em torrões de dor (...). Nesses trilhos ele cresceu, viveu e morreu... como um homem deve ser.

MINISTRO: (*Meio fascinado*) Conte-nos.

(...)

MARTA: Meu filho nasceu em vila distante daqui, onde, a princípio, não havia ouro, mas a terra dourava-se em mantimentos.

(*José, entre dezesseis e dezessete anos, vai sendo iluminado, tentando imitar o crescimento e a morte de uma planta. À medida que é iluminado, os Irmãos desaparecem.*) (Ibidem, p.30)

Rompendo com a regra das três unidades do drama clássico – unidades de tempo, de espaço e de ação –, **As confrarias**, bem como outras peças de Jorge

Andrade, transportam a memória para a fisicalidade do palco. Além disso, tal qual Vicente imita o ciclo de vida de uma planta diante do relógio, José também o faz diante de sua própria sombra, evidenciando a importância da árvore como símbolo do tempo cíclico – tudo nasce, cresce, envelhece e morre, para depois tornar a nascer – e do enraizamento da memória, arraigadamente presente na obra andradiana.

Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995, p.25-6) analisam que

a memória curta é do tipo rizoma, diagramada, enquanto que a longa é arborescente e centralizada (...). A memória curta compreende o esquecimento como processo; ela não se confunde com o instante, mas com o rizoma coletivo, temporal e nervoso. A memória longa (família, raça, sociedade ou civilização) decalca e traduz, mas o que ele traduz continua a agir nela, à distância, a contratempo, “intempestivamente”, não instantaneamente.

A árvore cultivada por Jorge Andrade em sua escrita é uma memória de raiz longa, na qual família, raça, sociedade e civilização ressurgem intempestivamente, sempre voltando à tona em jorros temporais que quebram a cronologia dos acontecimentos. A árvore andradiana é, mais do que tudo, um templo, uma vez que símbolo de um tempo mítico que insiste em atuar sobre o presente do autor.

Deleuze (2006, p.170), ao retomar os conceitos estoicos de tempo, considera que há dois tipos de relação temporal: a primeira é a cronológica, que pressupõe a existência de um presente concreto incrustado no meio do caminho entre passado e futuro; a segunda é a simultânea, onde passado e futuro coexistem na forma do instante. Aquela é, evidentemente, Cronos; esta é chamada de Aion.

(...) Aion é o lugar dos acontecimentos incorporais e dos atributos distintos das qualidades. Enquanto Cronos é inseparável dos corpos que o preenchem com causas e matérias, Aion é povoado de efeitos que o habitam sem nunca preenchê-lo. Enquanto Cronos é limitado e infinito, Aion é ilimitado como futuro e passado, mas finito como instante. Enquanto Cronos é inseparável da circularidade e dos acidentes desta circularidade como bloqueios ou precipitações, explosões, desencaixes, endurecimentos, Aion se estende em linha reta ilimitada nos dois sentidos.

Assim, embora o drama andradiano, a princípio, pareça se inserir em Cronos, pois exprime a ação de diversos personagens que se interligam no decorrer

da história, através de uma única árvore genealógica, sua essência, na verdade, está inscrita em Aion, já que nada mais é do que a expressão de acontecimentos que ficaram cravados na memória do autor como instantes afetivos sem cronologia.

Conforme Deleuze (2006, p.170), ao contrário do tempo cronológico, no qual só o presente existe de fato, Aion é aquele em que presente, passado e futuro acontecem ao mesmo tempo. Se uma pessoa está amando, ela ama, já amou e vai amar, tudo ao mesmo tempo. Todo acontecimento tem a forma do passado e do futuro no momento em que acontece, como se ambos – passado e futuro – se encontrassem no instante para dar origem a uma espécie de presente eterno. São como linhas paralelas que parecem se encontrar no infinito.

Da mesma maneira, o ciclo de **Marta, a árvore e o relógio** não é apenas a representação ordenada de acontecimentos dispostos cronologicamente. É, na verdade, a insistência do passado sobre o presente do autor (e de seus personagens) e, conseqüentemente, também sobre o futuro. É a coexistência de uma memória individual e uma memória coletiva que se cruzam no instante.

De todas as peças, **Rasto atrás** talvez seja a que melhor representa, mimética e semioticamente, essa fusão de instantes. Toda a obra de Jorge Andrade é marcada pelo trauma do relacionamento mal resolvido entre filhos e pais. E nesse texto específico, de nuances acentuadamente autobiográficas – nos moldes de Eugene O'Neill –, o conflito aparece de maneira ainda mais forte: Vicente, o protagonista, incompreendido por seu pai, João José, abandona a casa paterna na juventude para seguir em busca da vocação de escritor. No entanto, embora tente romper os laços, as lembranças o atormentam de tal modo que se torna imprescindível voltar – *rasto atrás* – para compreender o sentido da própria vida.

A confirmação dessa necessidade urgente não se encontra somente em **Rasto atrás**. Em outra de suas peças, **Pedreira das Almas**, o dramaturgo confessa, na fala da personagem Urbana: “Não se pode cortar o passado, ele nos acompanha para onde vamos” (ANDRADE, 1986, p.86). Por isso, pode-se dizer que o retorno ao interior, a viagem de São Paulo à casa da família em Jaborandi, empreendida por

Vicente, é, de fato, uma viagem ao “interior”, aos recônditos da própria memória. O personagem segue os próprios passos como à caça de um rasto perdido, de uma vivência conflituosa na qual espera encontrar respostas para a inquietação presente.

A representação dramática da memória é feita pelo esfacelamento do tempo, que transforma o palco em espaço interno da mente dos personagens. **Rasto atrás** desconstrói para reconstruir. O cruzamento de diferentes tempos que se alternam traçam o rasto que Vicente precisa percorrer à procura da origem do conflito. O encontro do protagonista aos 43 anos com seus outros eus – aos 5, 15 e 23 – remete à idéia do palimpsesto, ou mesmo à do sítio arqueológico em que as diferentes idades são como camadas que precisam ser escavadas em busca das ruínas de si mesmo. No entanto, “quanto mais tento recordar uma dor passada, tanto mais tendo a experimentá-la realmente” (BERGSON, 1990, p.111-12).

A estrutura entrecortada da peça, cheia de digressões e progressões, ilustra o funcionamento da memória, não-linear por natureza. Segundo Eneida Maria de Souza (2002, p.22), deve-se acreditar

na força do passado como referência para as transformações do presente, pelo rastreio não da idéia de origem, mas das “cicatrices deixadas pelo passado no presente”. O conceito de memória, entendido como registro lento e profundo do vivido, contrapõe-se à estética do *zapping*, tempo em saltos, pela veloz aparição e desaparecimento das imagens.

Essa é justamente a estética utilizada em **Rasto atrás**, através de uma complexa estrutura de anulação da seqüencialidade do tempo e de simultaneidade do espaço, na qual as mudanças de ambiente são determinadas por projeções de *slides* e pela sonoplastia:

*Ouvem-se, distantes, dezenas de latidos de cães, entrecortados pelo som de uma buzina. O som da buzina funde-se com o apito do trem. (...) O apito do trem se transforma, lentamente, em som de buzina de caça. Voltam os latidos dos cães. Vicente e Lavínia desaparecem. À medida que aumentam os latidos dos cães e se acentua o som da buzina, corta-se o filme [da estação]. A projeção de “slides” coloridos sugerindo uma floresta ambienta abstratamente a cena (...).* (ANDRADE, 1986, p.461)

Não se trata, em nenhum momento, de uma representação linear e cronológica. O drama de Vicente insere-se no tempo de Aion, fazendo-o defrontar-se com instantes de sua vida que permanecem insistindo em afetá-lo no presente. Paralelamente, o próprio ciclo andradiano é a prova de que, às vezes, é impossível desvencilhar-se dos jogos engendrados pela memória. Para representá-la, mais uma vez cabe à *mímesis* e à *semiósis* transformar em fisicalidade e transportar para as palavras – e posteriormente para o palco – o que só existe nas idéias e nas lembranças.

Com o fracionamento do tempo cronológico, o espaço ganha força na representação da memória. Gaston Bachelard (1989, p.28) propõe a existência de uma toponálise para desvendar os mistérios da recordação. Para ele,

a toponálise seria então o estudo psicológico dos locais de nossa vida íntima. Nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços de estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o vôo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço.

Em vista disso, assim como em **Rasto atrás** o retorno não é ao passado, mas ao espaço onde o passado foi vivido – a casa da família no interior –, em **A moratória**, o jogo espacial é fundamental para se compreender a persistência do que ficou para trás no presente:

*Dois planos dividem o palco mais ou menos em diagonal. Primeiro plano ou plano da direita: Sala modestamente mobiliada. (...) À esquerda, mesa comprida de refeições e de costura; junto a ela, em primeiro plano, máquina de costura. Encostado à parede lateral direita, (...) banco comprido, sem pintura. Na mesma parede, bem em cima do banco, dois quadros: Coração de Jesus e Coração de Maria. Acima dos quadros, relógio grande de parede. No corte da parede imaginária que divide os dois planos, preso à parede como se fosse um enfeite, um galho seco de jabuticabeira. Segundo plano ou plano da esquerda: (...) Sala espaçosa de uma antiga fazenda de café. (...) Bem no centro da parede do fundo, o mesmo relógio do primeiro plano. (...) No segundo plano (...), a ação se passa em uma fazenda de café em 1929; no primeiro*

*plano (...), mais ou menos uns três anos depois, numa pequena cidade nas proximidades da mesma fazenda. [grifo nosso] (ANDRADE, 1986, p.121-2)*

Todo o drama de **A moratória** também retoma a dificuldade de se desvencilhar do tempo que passou, representado pela sede da fazenda, pelo relógio de parede e pelo galho já ressecado de jabuticaneira. Durante o enredo, Joaquim espera recuperar as terras – e, conseqüentemente, o *status* – que a família perdeu com a crise na cafeicultura brasileira, desencadeada pelo *crash* da bolsa de valores de Nova Iorque em 1929. Para mostrar a força da insistência do passado imponente sobre a atual vida modesta da família, a cena se desenvolve alternadamente – e por vezes simultaneamente – nos dois planos. Em meio aos devaneios do pai, Lucília é a única que parece ter consciência da realidade espaço-temporal presente:

JOAQUIM: (*Impaciente*) O mal de vocês é não ter esperança. Essa é que é a verdade.

LUCÍLIA: E o mal do senhor é ter demais.

JOAQUIM: Esperança nunca é demais.

LUCÍLIA: Não gosto de me iludir. E depois, se recuperarmos a fazenda, vamos ter que trabalhar muito para pagá-la.

JOAQUIM: Pois trabalha-se.

LUCÍLIA: Só depois disto poderemos pensar em recompensa... e outras coisas. Até lá, preciso costurar e com calma.

JOAQUIM: É exatamente o que não suporto.

LUCÍLIA: O quê?

JOAQUIM: Ver você costurando para essa gente. Gente que não merecia nem limpar nossos sapatos!

LUCÍLIA: Não reparo neles. Não sei quem são, nem me interessa (...).

JOAQUIM: Gatinha! Só têm dinheiro...

LUCÍLIA: (*Seca*) É o que não temos mais.

JOAQUIM: (*Pausa*) Quando meus antepassados vieram de Pedreira das Almas para aqui, ainda não existia nada. Nem gente desta espécie. (...) A única maneira de se ganhar dinheiro era fazer queijos. Imagine, Lucília, enchiam de queijos um carro de bois e iam vender na cidade mais próxima, a quase duzentos quilômetros! Na volta traziam sal, ferramentas, tudo que era preciso na fazenda. Foram eles que, mais tarde, cederam as terras para se fundar esta cidade. (...) Quando penso que agora...

LUCÍLIA: (*Corta, áspera*) Papai! Já pedi ao senhor para não falar mais nisto. O que não tem remédio, remediado está. (Ibidem, p.124)

Em **Rasto atrás**, o relógio sempre atrasado e o reflexo do menino Vicente imitando o crescimento de uma árvore são signos do tempo que passa, mas que não quer ser deixado passar. Em **A moratória**, por sua vez, o relógio e o galho seco de jabuticabeira representam a tentativa de manter o passado intacto, a casa antiga intocada, ainda que seja impossível.

Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Ambas trabalham para seu aprofundamento mútuo. Ambas constituem, na ordem dos valores, uma união da lembrança com a imagem. Assim, a casa não vive somente no dia-a-dia, no curso de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, retornam as lembranças das antigas moradas, transportamo-nos ao país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamo-nos ao reviver lembranças de proteção. Algo fechado deve guardar as lembranças, conservando-lhes seus valores de imagens. As lembranças do mundo exterior nunca hão de ter a mesma tonalidade das lembranças da casa. (BACHELARD, 1989, p.25-6)

A imagem da casa, usada por Bachelard, também é representativa da memória em outras peças de Jorge Andrade, como **Senhora na Boca do Lixo**. Nessa trama, a protagonista Noêmia entra numa espécie de transe ao ser presa e levada para a delegacia, que funciona no antigo palacete do Senador Jaguaribe, freqüentado por ela quando jovem e rica. Noêmia olha o casarão com os olhos do passado, sem ver as transformações causadas pelo tempo no espaço, sem enxergar o estado em que se encontra no presente.

Como explicita Bachelard (Ibidem, p.26), “a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz”. A partir do momento em que retorna àquele espaço onde foi feliz, Noêmia salta no tempo, em direção a um instante de sua vida tão diferente do que está vivendo no presente que é, inclusive, capaz de fazê-la esquecer a marginalidade do agora.

NOÊMIA: (*Perdendo-se*) Foi aqui. Foi justo aqui... que vi seu pai pela primeira vez. (Olha a escada) Eu estava dançando e ele sempre parado no mesmo lugar. Ali, perto da estátua. Olhava-me com serenidade tão protetora. Quando vi... dançávamos juntos. Tinha

acabado de chegar da Europa. Era o homem mais atraente na inauguração deste palacete. (ANDRADE, 1986, p.337)

De acordo com Bachelard (1989, p.26),

ao devaneio pertencem valores que marcam o homem em sua profundidade. O devaneio tem mesmo um privilégio de autovalorização. Ele usufrui diretamente de seu ser. Então, os lugares onde se viveu o devaneio reconstituem-se por si mesmos num novo devaneio. É exatamente porque as lembranças das antigas moradas são revividas como devaneios que as moradas do passado são imperecíveis para nós.

Assim, a espacialidade onírica na qual Noêmia penetra no instante em que entra no palacete causa uma fratura temporal que transforma Cronos em Aion. A memória não registra mais a duração concreta dos fatos; é pelo espaço que as lembranças são revividas, sem tempo ou duração (cf. *Ibidem*, p. 28-9). Dessa forma, Noêmia só fica ciente do tempo quando toma consciência do espaço presente, como ele é, e não como *um dia foi*.

*Não suportando mais, Camila acende o lustre galé. (...) Diversas lâmpadas estão queimadas e as poucas acesas formam sombras estranhas nas paredes. Teias de aranha ligam os braços do lustre e o pó embaça o cristal das mangas. A pátina do tempo e da luz transforma o cenário. Noêmia recua assustada, percebendo, horrorizada, o estado do palacete. (ANDRADE, 1986, p.337)*

Toda a memória andradiana representa-se por meio da ligação dos personagens com o espaço e com a fiscalidade dos objetos. O casarão, a escada e o lustre de **Senhora na Boca do Lixo**, a fazenda, o relógio e o galho de jabuticabeira em **A moratória**, a casa, o relógio e o trem de **Rasto atrás**. Cada um desses lugares e objetos é substituído por outros ao longo das peças que fecham o ciclo de **Marta, a árvore e o relógio**: o cemitério e as lápides de **Pedreira das Almas**, a sede da fazenda e o brilho das estrelas que já não existem mais em **O telescópio**, o jazigo, os quadros do barão e da baronesa e as peneiras de café de **Os ossos do barão**. Todos eles mostram a ligação atemporal do homem andradiano com a terra, ainda que tente sempre romper com ela, numa obra que, através da memória de um, ajudará a compor o cenário da memória de um todo.



### 1.3 Histórias (re)construídas

Ao mesmo tempo em que transita pelo espaço destinado à memória subjetiva, a obra de Jorge Andrade debruça-se sobre a (re)construção de aspectos e episódios da história do Brasil que ajudaram a fundar a cultura de seu povo. Envolto pela máscara da ficção, fatos e períodos históricos marcantes para o país são lembrados no imenso painel descortinado pela cíclica estrutura de **Marta, a árvore e o relógio**. Começando com **As confrarias**, que tem como pano de fundo o auge da exploração do ouro, no século XVIII, e os primeiros movimentos da Inconfidência Mineira, a obra se completa com **O sumidouro**, que mistura presente – escritor no momento em que concebe sua obra – a um tempo ainda mais remoto que o enfocado na primeira peça – bandeirantes desbravando o interior do Brasil em busca das tais áureas e preciosas riquezas.

O ciclo se fecha, mas não se encerra, já que os questionamentos acerca da realidade representada permanecem. Como bem coloca Anatol Rosenfeld (*in* ANDRADE, 1986, p.601), o olhar sobre o passado é sempre uma atitude crítica, por vezes distanciada, ainda que passionalmente envolta em reminiscências.

Embora as peças revolvam de preferência o passado, seria erro dizer que sejam devotadas ao passado ou que o exaltem ou manifestem saudade dele. Foi dito de Jorge Andrade que é “o nosso grande poeta do ontem”. Isso certamente não significa que seja poeta *de* ontem. O poeta *do* ontem pode ser perfeitamente poeta de hoje. A atitude do saudosismo sem dúvida está presente em muitas personagens. Na medida em que essas são focalizadas com profunda simpatia humana – mormente nas peças biograficamente mais antigas – não se pode negar a presença de uma visão afetiva e afetuosa de um mundo ido a que o autor, apesar de tudo, se sente ligado. Entretanto, o que prevalece são a indagação e o questionamento dolorosos, por vezes aguçados numa atitude quase se diria de autoflagelação. É a mente crítica, atual, que devassa a história – mente inflexível, severa, honesta até a crueldade.

De certa forma, o ciclo andradiano está inscrito no que Walter Benjamin (1994, p.223) entende por *história*. Segundo ele, “o cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e pequenos, leva em conta a

verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história”. Assim, os dramas escritos por Jorge Andrade, combinação de memória, história e ficção, entrelaçam grandes acontecimentos históricos brasileiros ao anônimo cotidiano de seus personagens; o dramaturgo reconstrói a cultura brasileira, ao mesmo tempo em que confere aos seres humanos criados por sua escrita um caráter universal.

Em **Sobre o conceito da história**, Benjamin tenta escrever e interpretar uma história diversa daquela à qual o homem está acostumado, uma espécie de anti-história. Para isso, reelabora a temática da oposição entre um tempo novo, que vive com seus próprios direitos, e as épocas passadas, com as quais a era moderna rompeu ao tentar encontrar uma solução para o problema paradoxal de como obter critérios próprios para o presente, valendo-se da contingência de uma modernidade que se tornou eminentemente transitória.

A história benjaminiana reúne o que é desprezado e esquecido pela ordenação da tradicional história progressiva. Seu conceito se funda nos sofrimentos acumulados da humanidade, enquanto desenha uma nova face para suas esperanças frustradas. Benjamin desafia-se a construir um conceito de história que corresponda à verdade daqueles que foram impedidos de falar tanto pela tradição da dominação quanto pelo ritmo contínuo dos acontecimentos. Para ele, o futuro não é a projeção grandiosa do tempo na linha evolutiva da história, mas o seu desvio em direção ao passado, para que um ato de justiça possa libertá-lo de sua eterna repetição como sofrimento e opressão.

Embora não possua o caráter marxista tão evidente na tese de Benjamin, o ciclo traçado por Jorge Andrade também descortina o passado e suas ruínas. Sobre elas o dramaturgo ergue sucessivos instantes presentes que formam um único e gigantesco arquivo. Por vezes suas peças realmente conferem voz às classes oprimidas, como ocorre, por exemplo, em **As confrarias** ou em **Vereda da salvação**. Por outras, o direito à palavra é dado simplesmente aos indivíduos que moldam e são moldados pela história. Sob

esse aspecto, o teatro proposto pela dramaturgia andradiana evoca episódios marcados pela historiografia tradicional e os mescla a outros, vividos pela gente anônima que, como no poema de Brecht, **Perguntas de um operário que lê**, construiu com as próprias mãos a história das grandezas pelas quais ficaram conhecidos os homens de poder.

Em **As confrarias**, mais do que transportar para o palco a memória que Marta guarda do filho José e do marido Sebastião, mortos em nome da ganância pelo ouro das Minas Gerais, Jorge Andrade transporta para a cena a própria história brasileira, além das marcas deixadas por ela na vida de pessoas simples. José, como ator, é a representação simbólica do teatro como força capaz de manter viva a memória coletiva de um povo.

MARTA: Que sentido teria a arte de meu filho, se não levasse aos outros a compreensão da angústia que sentem? Se não mostrasse aos que lutam, em nome do que estão lutando? (...) Meu filho sabia que é difícil lutar pelos outros; que tudo que é injusto, é injusto para todos! Com a personagem que escolheu ser... atirou-se contra a ameaça do mundo e tentou se defender, defendendo vocês. (ANDRADE, 1986, p.62)

No texto, José, o ator, acaba por utilizar o teatro como instrumento para alertar o povo da Vila Rica do século XVIII sobre os abusos de poder impetrados pela cobrança do quinto e da derrama pela Corte Portuguesa. O personagem é morto como mortos foram diversos intelectuais mineiros envolvidos no projeto de inconfidência e seu *Libertas quae sera tamen* – do poeta Cláudio Manoel da Costa ao alferes Joaquim José da Silva Xavier, Tiradentes. As quatro confrarias que emprestam nome à peça – irmandades dos brancos, dos negros, dos mulatos e dos pardos – denunciam como a segregação de uma sociedade pode se tornar responsável por seu próprio aprisionamento.

Apesar de inspirar-se em acontecimentos historiograficamente documentados, Jorge Andrade reorganiza-os, envolvendo-os numa roupagem de ficção. A imagem de Tiradentes, enforcado e esquartejado, é reelaborada em **As confrarias** a partir da temática do corpo insepulto, também marcante em **Pedreira das Almas**. Contudo, ao contrário do inconfidente, que foi usado como bode

expiatório por ter incitado o povo a rebelar-se contra a derrama, as mortes de José e Sebastião, assim como a de Martiniano, em **Pedreira**, são expostas para servirem de exemplo contra a tirania e a perversidade.

JOSÉ: Marta! Não vá me ver. Deixe-me... até que a chuva apodreça a corda.

MARTA: (*Hirta de dor*) Deixarei.

SEBASTIÃO: Quero que meus ossos fiquem espalhados em minha terra.

MINEIRO 1: E é onde vai ficar. Pensa que alguma igreja receberia seu corpo?

SEBASTIÃO: (*Olha o chão*) Há uma que vai receber.

(...)

MINISTRO: E você deixou o corpo insepulto?

PROVEDOR: Largou os ossos como se fossem de animal?!

MARTA: Quando parti, olhando de longe, pareciam espigas de milho espalhadas. Na paisagem... a única coisa verde era a árvore.

(...)

Ministro: Não sepultou o marido, nem rezou por ele... e vem pedir para enterrar o filho em nossa igreja?! Que está querendo?

(...)

Marta: Meus mortos não serão mais inúteis. Devem ajudar os vivos. Para que serve um corpo esquecido como galho de árvore... ou como laje! (ANDRADE, 1986, p.42-3)

A imagem de Tiradentes enforcado também se faz intensa em **O sumidouro**, peça cujo enredo se desenvolve pelo menos um século antes de o “mártir da inconfidência” ter seu corpo esquartejado e exposto para amedrontar aqueles que sonhavam em libertar o Brasil de Portugal. Nesse texto, o mameluco José Dias, filho do famoso bandeirante Fernão Dias Pais com uma índia – de nome Marta, por sinal – também é condenado à forca, acusado de conspirar contra o pai, que buscava riquezas preciosas pelo interior do país, e tramar seu assassinato.

No romance autobiográfico **Labirinto** (1978, 175), Jorge Andrade pinta, numa delirante conversa com Fernão Dias<sup>2</sup>, a imagem do José Dias histórico que procurou destruir e reconstruir em **O sumidouro**:

Alguns chamam de Brutus indígena, que também foi bastardo. Veja como se contradizem! Se traiu por medo, como pode ser

<sup>2</sup> Durante a fictícia conversa Jorge Andrade diz a Fernão Dias que a verdade sobre o bandeirante e seu filho lhe foi contada por “um dos poucos historiadores brasileiros que tem uma verdadeira visão de nossa história”. O historiador a quem o dramaturgo se refere é Sérgio Buarque de Holanda.

Brutus? Foi aqui que quase encontraram a verdade. Mas não podiam encontrar: a história tem sido escrita pelos ganhadores. Nela, seu filho José Dias só existiu no crime. Isso também é matar, como você tentou. Mas para mim ele continua vivo. É o primeiro brasileiro que pensou, sofreu e se deixou matar por sua gente. (...) Quero que compreenda que tem importância, não pelo heroísmo de sua bandeira. Ela, em si, é apenas mais uma aventura. A história está cheia de aventuras, e mais importantes do que a sua. Quem vai manter você vivo, não será o filho que foi cópia [Garcia Pais, filho do bandeirante com Maria Betim], que mergulhou num rio para buscar seus ossos, mas o que cometeu traição por acreditar. José Dias representava os colonos, o povo da colônia que não queria que as minas fossem descobertas.

Por considerar que, ao contar “verdades” pela ótica dos vencedores e dos poderosos, a versão histórica oficial se torna assassina das vozes e mãos anônimas que realmente fizeram a história, Jorge Andrade propõe-se a fazer uma revolução na interpretação do passado, de modo a torná-lo um instrumento de transformação do presente.

Mergulhando até as raízes da aventura colonial – mas sempre com perspectiva dialética – dei, em sangue e em raciocínio, as misérias e grandezas do Brasil épico, que principia a separar-se de Portugal. Fernão Dias – em permanente diálogo comigo – é o obstinado herói antigo, testemunhando perante um tribunal imaginário, que tudo sabe de seus erros, sonhos grandiosos e espoliados. Se filho bastardo e mestiço, José Dias, antecipa os rebeldes da Inconfidência: entre duas raças e duas fés, personifica o espírito da independência, o antiescravagismo, o sentimento libertário. Espécie de Brutus sertanejo, debate-se entre o amor filial e o imperativo de uma justiça nova, que os usos da época ainda não cometem. E é nesta angústia que a sua identidade brasileira se afirma. A mata é o Dédalo, o campo escuro da peregrinação e da descoberta. Certas personagens morrem enforcadas na árvore da história já feita, petrificada, que deve servir de exemplo esclarecedor, ou de aviso, ao presente. (...) Lembro-me do que Sérgio me dissera (...):  
 – (...) Escrever história é ter visão dialética do passado e, eventualmente, de suas conseqüências no presente. É iluminar o passado com o presente e vice-versa. É o presente que importa e é através dele que compreendemos a evolução humana. (ANDRADE, 1978, p191-2)

De acordo com Peter Burke (2005, p.88),

à medida que os acontecimentos retrocedem no tempo, perdem algo de sua especificidade. Eles são elaborados, normalmente de

forma inconsciente, e assim passam a se enquadrar nos esquemas gerais correntes na cultura. Esses esquemas ajudam a perpetuar as memórias (...).

Assim, tanto em **As confrarias** quanto em **O sumidouro**, bem como em todas as outras oito peças que se ligam ao longo de **Marta, a árvore e o relógio**, Jorge Andrade se apropria da história oficial e a desconstrói e reelabora de forma a intensificar características identitárias universais e atemporais. As noções de *arquivo* e *arqueologia* transformam a tríade memória-história-identidade numa espécie de palimpsesto. Os saltos e elipses temporais entre os textos que compõem **Marta, a árvore e o relógio** cumprem, na verdade, três funções: a de reiterar a preocupação com o passado – pauta constante no presente, inclusive com a crescente musealização do mundo; a de metaforizar, pela estrutura fragmentária, o funcionamento mnemônico; e a de apontar os caminhos do intelectual quanto ao seu ofício dentro de uma sociedade na superação (recordação/esquecimento) da história.

O conceito de musealização, cunhado por Lübbe, é retomado por Andreas Huyssen (2000, p.28) para focar a visão de mundo voltada para o passado. Segundo ele,

o que Lübbe descreveu como musealização pode agora ser facilmente mapeado com o crescimento fenomenal do discurso da memória dentro da própria historiografia. A pesquisa sobre memória histórica alcançou escopo internacional. A minha hipótese é que, também nesta proeminência da mnemo-história, precisa-se da memória e da musealização, juntas, para construir uma proteção contra a obsolescência e o desaparecimento, para combater a nossa profunda ansiedade com a velocidade de mudança e o contínuo encolhimento dos horizontes de tempo e de espaço.

Assim, a dramaturgia de Jorge Andrade, de gestação sofrida como a de qualquer obra que possua esse intuito de revisão de valores esvaziados, longe de celebrar o passado, “musealiza-o” para criticá-lo e, de certa forma, também preservá-lo; para se libertar não do sofrimento que ele causou, mas dos efeitos que sua repetição ainda pode vir a provocar (cf. *Ibidem*, p.36). Como explicita Walter Benjamin (1994, p.224), “articular historicamente o passado não

significa conhecê-lo 'como ele de fato foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”.

Ao passo que Benjamin questiona, na modernidade, o advento de uma cultura desvinculada da tradição e do sentido da totalidade, Andrade tenta retomar, no presente momento de sua escrita, as tradições culturais que permeiam o imaginário dos homens mineiro e paulista – já que o ciclo se desloca nas imbricações dos dois estados –, e a necessidade universal de possuir um lastro, presente em qualquer ser humano, dentro ou fora dos limites geográficos e culturais de Minas/São Paulo. Na visão de ambos – Benjamin e Andrade –, duas tarefas são fundamentais: em primeiro lugar, constatar o esvaziamento e a pobreza do presente; em seguida, entregar-se à heróica tarefa da construção do novo, à urgência de se inventar um mundo possível no “aqui e agora” da vida imediata. Para tanto, defrontar-se com o passado histórico torna-se imprescindível, uma vez que, conforme Gaston Bachelard (1988, p.60), “só se define completamente aquilo que se compreende”. Entender o que passou é o primeiro passo para construir o que virá.

É preciso inicialmente pesar as recordações contraditórias e realizar o equilíbrio entre os impulsos inversos. Essas operações discursivas acidentam o tempo, rompem a continuidade de uma evolução natural. Sem a consciência dos erros eliminados, não há verdadeira certeza quanto ao sucesso de uma ação de destreza. O tempo pensado ganha, então, prioridade sobre o tempo vivido e a dialética das razões de hesitação se transforma numa dialética temporal. (Ibidem, p.70)

Usando as palavras de Bachelard para explicar a dramaturgia andradiana, pode-se dizer que os textos que completam **Marta, a árvore e o relógio** mostram “a supremacia do tempo desejado sobre o tempo vivido”. A obra de Jorge Andrade passeia pelo tempo livremente, sendo sempre uma evocação crítica do passado pelos olhos do presente. Os símbolos da árvore e do relógio revelam uma cultura intrinsecamente histórica, para a qual o passado e as raízes são elementos primordiais.

Para a construção completa do presente – aquele que Jorge Andrade acabará abraçando sob diferentes formas, como estética cenográfica ousada e

rupturas espaços-temporais típicas do drama contemporâneo – é fundamental que se aglutinem valores essenciais do passado, exatamente aqueles dos quais não se abre mão e que se chocam com os equívocos descartáveis do hoje. Um teatro assim talvez pudesse ser considerado como uma ficcio-biografia. *Ficcio* porque a introjeção dos feitos remarcáveis nunca é registrada oficialmente; biografia porque conta histórias de vidas, ainda que não se saiba bem de quem.

A literatura de memória, ainda que se trate de uma memória ouvida ou inventada, tenta rever esses lapsos humanos que os registros oficiais não oferecem. É dela que se consegue retirar o sangue do qual o homem é feito, qual é a verdadeira história dessa terra globalizada e tão rica em miscigenações de todos os níveis. A obra de Jorge Andrade é, ao mesmo tempo, *local* e *universal*, na medida em que se posta à margem do entre-lugar por onde todos os homens vagueiam, em suas vidas anônimas, a construir o mais denso do futuro – aquele que deixarão de herança.



*Até nas raízes, fora da  
terra, abriram flores...*

Joaquim, em *A moratória*

## 2 A ÁRVORE PARTIDA

O drama talvez seja a obra de maior concretude e, ao mesmo tempo, de maior desamparo enquanto literatura. O texto dramático já nasce órfão de encenação; as palavras são carentes da cena para alcançarem sua plenitude. E a partir de uma dramaturgia como a de Jorge Andrade, em que a persistência do passado no presente, por si só, recebe *status* de protagonista, a representação cênica traz consigo, numa imensa árvore cuja raiz se parte em múltiplas identidades, a conjunção de diversas outras memórias além-texto que irão se conjugar na construção da obra final: o espetáculo.

Um drama pode ser encarado como uma obra literária, mas não se esgota aí. Drama é, antes de mais nada, ação. Como bem coloca Martin Esslin (1978, p.16), o “que faz com que o drama seja drama é precisamente o elemento que reside fora e além das palavras, e que tem que ser *visto* como ação” [grifo nosso]. É claro que, paradoxalmente, ele não atinge a ação sem a semente verbal, seja ela a palavra pronunciada ou não. Contudo, é justamente por essa compleição que o texto dramático e, mais precisamente, o teatro podem ser considerados uma das formas de arte mais eficazes como instrumento de expressão do homem, de ferramenta de conceituação e de pensamento: porque *mostram* o ser humano enquanto *agente* da própria vontade.

Renata Pallotini (1983, p.16-17), retomando o conceito de *vontade consciente* de Hegel, diz que

a vontade humana que interessa, no caso, é a que tem consciência de seus objetivos. A ação dramática é a ação de quem, no drama, vai em busca dos seus objetivos consciente do que quer. É a ação de quem *quer* e *faz*. Da pessoa moral, consciente, com caráter (não se tomando caráter no sentido ético moderno). Do ser humano *livre*. Como consequência, (...) o personagem deve responder por todos os atos que pratica, os quais, uma vez praticados, tornam-se irreversíveis. É mais uma forma de nos colocar a *liberdade*, a *consciência* e a *responsabilidade* da pessoa moral.

Segundo Pallottini, (1983, p.19), ainda se remetendo à filosofia hegeliana, as ações desencadeadas por uma vontade, tendo em vista um objetivo determinado, colidem com aquelas desencadeadas por vontades opostas. Dessa colisão nasce o conflito, essencial ao drama. É preciso levar em conta, é claro, que a origem e o cerne do conflito são diferentes em se tratando de heróis trágicos e personagens dramáticos modernos. Para a pesquisadora,

os personagens da tragédia antiga, verdadeiras estátuas vivas, são isentos de conflitos íntimos. Estão eles informados pela consciência de sua vontade e por suas altas paixões, direitos, razões ou interesses pessoais. Eles fazem sempre a reivindicação moral de um direito relativo a um fato determinado. Ao contrário, a tragédia moderna apropria-se, desde seu começo, do próprio da *personalidade* ou da *subjetividade*. Faz do caro caráter pessoal em si, e não da individualização das forças morais, seu objeto próprio e fundo de suas representações. (Ibidem, p.22)

Assim, os personagens modernos, como os de Jorge Andrade, diferentemente dos heróis trágicos, enfrentam conflitos que dependem, acima de qualquer outra coisa, de seu próprio caráter, e não de uma força moral superior.

Em qualquer dessas circunstâncias, porém, como mostra o ser humano como agente do conflito, o drama não se contenta em mediar seus feitos por outros procedimentos representativos por si mesmos distanciadores. A arte dramática só recorrerá ao distanciamento narrativo-descritivo quando essa for sua intenção para melhor *apresentar* (ou seria *representar?*).

Nas artes, como na filosofia, o princípio da navalha de Occam continua a ter validade permanente – a expressão do pensamento mais econômica, a que consumir menos tempo, a mais elegante, será a mais próxima da verdade. Para expressar climas imponderáveis, tensões e simpatias ocultas, as sutilezas dos relacionamentos e da interação humanos, o drama é incomparavelmente o método de expressão mais econômico. (ESSLIN, 1978, p.18)

Dessa forma, ainda com base em Esslin (Ibidem, p.21), o drama é a maneira mais concreta pela qual a arte pode recriar situações, relações e sentimentos humanos. Além disso, em se tratando de representações da memória, a encenação teatral vem complementar a atualização do passado,

típica do processo mnemônico, trazendo-o para o presente em construção. A *cena* dramática não está *lá e então*, mas *aqui e agora*. Conforme Peter Szondi (2001, p.31-2), “o drama é primário. Ele não é a representação (secundária) de algo (primário), mas se representa a si mesmo, é ele mesmo. Sua ação, bem como cada uma de suas falas, é ‘originária’, ela se dá no presente”.

Há que se considerar, ainda, a natureza social do drama, seu processo de criação e fruição coletivas. Mais do que de um dramaturgo, o teatro depende de ator, diretor, cenógrafo, figurinista, iluminador, sonoplasta, contra-regra – e, sobretudo, do público.

A parte literária do drama, o texto, é fixa, uma entidade permanente, porém cada representação de cada produção daquele mesmo texto é uma coisa diferente, porque os atores reagem de forma diferente a públicos que diferem entre si, bem como, é claro, a seus próprios estados interiores. (ESSLIN, 1978, p.37)

Essa fluidez é a força capaz de fazer com que o drama, mesmo passado tanto tempo desde sua escrita, seja sempre atual, independentemente da qualidade simbólica que represente, historicamente, no momento de sua última representação.

Faz-se imprescindível, neste momento, tecer uma análise cuidadosa sobre a palavra “atual”. Em inglês, *actual* significa *real*, e não apenas contemporâneo ou momentâneo como em português. Esta atualidade/realidade de um texto fixo e atemporal na página impressa parece bem significativa para a compreensão da memória: ela também se inscreve como atual (instantânea) na mente de quem lembra/recorda e, por isso, é real/presente e viva nesse mesmo momento. O transporte ao real vivido feito por um cheiro, uma palavra, um som, ao mesmo tempo em que tem a carga do vivido, é também *actual/real*. É a evidência de que não se vive aleatoriamente, mas se carrega em si todo o vivido, o qual pede para participar dessa falsa certeza do presente que será sempre um construto em ação. Talvez esteja aí a força do teatro como lição de construção sisífrica da(s) identidade(s).

## 2.1 Os dramas da identidade

Apesar da pretensa separação entre passado e presente, a obra andradiana é capaz de conciliar as duas temporalidades para cumprir a missão de (re)construtora da identidade histórica do país. Assim como Bertolt Brecht, em suas peças, recorria a parábolas (*lá e então*) para mover os homens de sua época (*aqui e agora*), rompendo-lhes a inércia, Jorge Andrade busca no passado e no sentimento de ancestralidade de suas próprias personagens a possível explicação para suas ações – ou paralisias – atuais. Procura, através delas, sua identidade como pessoa e como brasileiro (lembre-se aqui o sábio conselho recebido de Arthur Miller).

MARCELO: (...) Papai! Há dias fui à Casa Confiança comprar um par de sapatos. Pedi para pagar no fim do mês e o dono me perguntou: “Quem é o senhor?”. “Sou filho do seu Quim”, respondi. Sabe o que ele me perguntou ainda? “E quem é *seu* Quim?”

JOAQUIM: (*Empertiga-se*) Ele se atreveu?!

MARCELO: Vivemos num mundo diferente, onde o nome não conta mais... E nós só temos nome. (ANDRADE, 1986, p.159)

O primeiro movimento e/ou imobilidade dos personagens andradianos é à procura da identidade. Há, na maioria das vezes, uma forte ligação com o passado, com o que *foi*, mas *não é mais*. Por esse aspecto, o *nome* e a *descendência* são encarados como um valor de barganha, um cartão de visitas para a sociedade. No entanto, como Marcelo constata e alerta Joaquim, em **A moratória**, o nome torna-se nada sem o principal moldador da identidade contemporânea: o dinheiro. Sem recursos financeiros, o nome e a descendência deixam de ser sequer reconhecidos.

Em uma cena do segundo ato de **Romeu e Julieta** (SHAKESPEARE, 1994, p.960), a jovem reclama com seu amado da grande valorização dada ao nome, o que, em seu caso, contribui para separá-los, uma vez que descendem de famílias inimigas:

[Um nome] Não é mão, nem pé, nem braço, nem rosto, nem qualquer outra parte pertencente a um homem. Oh, seja algum outro nome! O

que há em um nome? A isso que chamamos rosa, por qualquer outro nome continuaria com a mesma doce fragrância.<sup>3</sup>

Para os personagens andradianos, contudo, a rosa perderia, sim, sua beleza e perfume se não se chamasse rosa. Seus dramas, muitas vezes, caminham na direção oposta à de Julieta e Romeu: o nome não é algo para ser simplesmente ignorado ou renegado; é, pelo contrário, conflito e perda, é aquilo que lutam para (re)conquistar. Juntamente com ele, todavia, não se pode esquecer que a importância está no lastro monetário, ou, mundanamente, no *status* social que se perdeu ou que se tornou o único bem a ser vendido.

VERÔNICA: (...) Em quarenta anos ele conseguiu o que levamos quatrocentos. Que adianta descender dos bandeirantes e precisar fazer feira toda semana! Preferia ter menos tradição e um pouco mais de segurança. Afinal, o que temos? Uma fazenda deficitária e um nome que sozinho não paga conta. (ANDRADE, 1986, p.426)

Em **Os ossos do barão**, única comédia entre as dez peças de **Marta, a árvore e o relógio**, o conflito e, ao mesmo tempo, o entrelaçamento entre nome e dinheiro é evidente. De um lado estão Egisto, Bianca e Martino, colonos italianos que construíram sua fortuna através do próprio suor, mas cujo nome – identidade primeira (ou primeva) – não tem *valor* na sociedade, pelo menos não o valor que anseiam por adquirir. De outro lado estão Miguel, Verônica e Izabel, descendentes de uma tradicional família paulistana, mas falidos e incapazes de manter o luxo a que foram acostumados, tendo apenas um nome que não lhes serve de nada, sequer de sustento. O encontro entre os dois clãs, através do casamento de Martino e Izabel, realiza o desejo de ambas as partes: Egisto torna-se membro da família do barão (*valor*) para quem começou trabalhando e de quem comprou tudo – até os mortos – e Verônica volta a ter o dinheiro capaz de manter sua tradição *intacta*, ainda que engolindo o preconceito e *miscigenando-se*. Engana-se, porém, quem pensa que o

---

<sup>3</sup> (...) It is nor hand, nor foot,/ Nor arm, nor face, nor any other part/ Belonging to a man. O, be some other name!/ What's in a name? That which we call a rose/ By any other name would smell as sweet. (T.A.)

pragmatismo da esposa de Miguel faz com que ela deixe de dar importância ao sobrenome de família perante a sociedade:

VERÔNICA: (...) Você conhece alguma nobiliarquia italiana?

MIGUEL: *(Com enfado)* Você tem cada uma!

VERÔNICA: Vou procurar. Deve ser muito interessante. Afinal, dominaram o mundo antes e depois de Cristo.

MIGUEL: E o crucificaram!

VERÔNICA: Lavaram as mãos apenas.

IZABEL: Afinal, o que resolveram?

VERÔNICA: A respeito?

IZABEL: Vou ou não me casar com esse Martino?

VERÔNICA: Isto é problema seu, minha filha. Lembre-se apenas de que brasão, hoje em dia, não serve nem em crediário. É bem verdade que Ghirotto é sobrenome um tanto extravagante! Sempre achei que se devia nacionalizar os nomes estrangeiros. Nacionalismo está tão na moda! O que significa famílias inteiras, porque são famílias brasileiras, assinando nomes estrangeiros? Ghirotto podia virar perfeitamente... Guimarães!

MIGUEL: *Guimarães é sobrenome mineiro!*

VERÔNICA: Mas seria brasileiro, pelo menos.

MIGUEL: *(Categórico)* Para mim seria a mesma coisa. Não se esqueça de *que já fomos traídos por Minas diversa vezes. De lá, fomos expulsos na guerra dos emboabas.* Não sei por que uma genealogia da qual tenho tanto orgulho há de ser interrompida justamente por minha filha! [grifo nosso] (ANDRADE, 1986, p.427-8)

A guerra pela identidade familiar perpassa, nesse caso, também a identidade histórica: a rivalidade existente entre Minas e São Paulo desde a disputa armada pelo controle da exploração do ouro, conhecida como Guerra dos Emboabas. A princípio, o excerto extraído de **Os ossos do barão**, com a discussão acerca de mudar ou não o sobrenome Ghirotto para Guimarães, lança luz sobre a supremacia da raiz portuguesa diante dos demais povos que formaram a nação brasileira. Numa terra povoada de índios, negros e, posteriormente, imigrantes europeus e asiáticos, o nome português é, para a elite paulistana à qual pertencem Miguel e Verônica, o único aceitável como marca da construção de uma identidade nacional.

Por outro lado, o trecho também elucida a fundação confusa e equivocada dessa identidade, marcada por cicatrizes regionais separatistas. Ao se queixar de que Guimarães é um sobrenome mineiro, o paulista Miguel realça a

rivalidade entre os dois estados ao passo que renega a origem comum: Minas foi povoada a partir das bandeiras vindas de São Paulo e a cafeicultura paulista desenvolveu-se, em boa parte, pelas mãos de migrantes mineiros depois da escassez da produção aurífera. Na imensa árvore genealógica que une os personagens das dez peças de **Marta, a árvore e o relógio**, a raiz una é evidente. O Barão de Jaraguá, grande cafeicultor paulista do qual descende Miguel, tem a mesma ascendência de Urbana, que viveu toda a vida em Pedreira das Almas, no sul de Minas Gerais: no caso, o bandeirante Fernão Dias e sua mulher, Maria Betim (personagens presentes em **O sumidouro**).

No fim, contudo, o que acaba prevalecendo em **Os ossos do barão** é mesmo a necessidade de segurança financeira para validar uma genealogia que, por si só, não serve mais para nada:

MIGUEL: (...) Eu vim aqui comprar esta capela e não farei isto deixando minha filha.

VERÔNICA: É você quem quer resolver por ela. Você só pensa em seu nome.

MIGUEL: E você? Em que está pensando?

VERÔNICA: Na segurança de Izabel.

MIGUEL: No dinheiro desse italiano sem eira nem beira! (ANDRADE, 1986, p.428)

A batalha entre nome e poder financeiro, assim como entre São Paulo e Minas, também está presente em **O telescópio**. No texto, enquanto o personagem Luís – primo da Izabel de **Os ossos do barão** – tem sua identidade alicerçada na genealogia, sua mulher Leila, filha de um fazendeiro mineiro, vale-se das terras da família para tentar garantir seu valor na sociedade.

LEILA: Lembro-me muito bem: “Luís! Você também pertence à família de quatrocentos anos, não é? Descendente de quem, mesmo? Ah! A marquesa! A baronesa! Sua árvore genealógica é bem definida, Luís, uma das mais tradicionais! Nela estão contidas as dezesseis famílias da caravela de Martim Afonso de Souza! E você, Leila, a que família pertence? Do Sul de Minas? Ah! Não conheço. Engraçado! Nunca ouvi falar!”

LUÍS: Isto não é nada, perto da humilhação que pode sofrer aqui, creia.

LEILA: Quebrados! Querendo ser nobreza à força. Nunca percebeu, não é? Não é de bom gosto perceber-se grosserias, mesmo quando



são dirigidas à sua mulher! “Fala francês, Leila? Não?! Joga bridge, Leila? Não?!” Hipócritas! Se quiser, pode ir. Eu fico tomando conta do que é meu.

LUÍS: Não me obrigue a fazer o que eu não quero, Leila!

LEILA: (*Retesada*) Quatrocentos anos! Essa é boa. Isso já está fora de moda, meu caro. Você pode ter quatrocentos anos, mas sou eu quem tem isto! Isto...! (*Faz o gesto do dinheiro, com os dedos*) Era o meu dinheiro que sustentava as mesas de “buraco”, “king”, “canastra” e toda aquela farolagem. (ANDRADE, 1986, p.211)

O contrário também pode acontecer, quando um personagem renega sua origem para poder fugir de um passado de miséria. Em **Vereda da salvação**, os beatos mudam seus nomes de batismo e apoderam-se de nomes bíblicos na medida em que acreditam se purificar para entrar no céu.

GERALDO: Daniel! Meu nome é Daniel!

DURVALINA: O meu é Marta!

GERMANA: Jeremias!

PEDRO: Marcos!

2º HOMEM: Sem! Eu sou o Sem!

1ª MULHER: Raquel! Meu nome é Raquel!

AGREGADAOS: Simão! Mateus! Sara! Tiago! Judite! João Batista! Pauto! Rute! Saul! Míriam! Samuel! Azael! Ester! Oséas, etc. (Ibidem, p.266)

Antes de aceitar entrar no jogo místico do destino, o qual Joaquim e os colonos que mudam de identidade acreditam estar traçado para eles, Dolor assume-se enquanto mulher do mundo:

DOLOR: (*Pausa longa*) Com quinze anos... comecei pôr filho no mundo. Joaquim foi o derradeiro. (*Pausa*) Ele veio dos confim do norte!

ARTULIANA: Quem?

DOLOR: Avelino! Apareceu da noite p’ro dia, caçando serviço, lá onde eu morava. Ninguém podia com ele numa derrubada. Logo que chegou... todas as moça botou os olho em cima dele... e ele em cima de mim. Eu era mais sacudida. (*De repente*) Nós queria casar, Artuliana! Acredita em mim! Mas, cadê jeito? Avelino não tinha os papel. Nem sabia onde tinha nascido. Nunca recebemo água benta... Com tanto filho que veio... a gente acabou pensando que era casado.

ARTULIANA: Isso nunca foi pecado, Dolor. Todo mundo junta quando não tem os papel.

DOLOR: Deve de ser pecado. Porque aí começou minhas andança. Mais tarde, o Avelino morreu numa derrubada pr’a plantar café e nunca mais tive parada. (*Armargurada*) Tive oito filho... sete morreu

miúdo, nem sei do quê! Fui deixando um por um, em cada lugar que plantava! (ANDRADE, 1986, p.256)

Depois, no entanto, ela própria muda seu nome e, conseqüentemente, sua história:

DOLOR: [ajoelhada diante de Joaquim] São chegados os três rei! Vem da parte do oriente, acordar os que dorme com o som da madrugada. No céu, Cristo no presépio dando assunção, e no mundo, a mulher cavuca a terra com a mão. Seu nome... é Maria! Maria das pureza!

ARTULIANA: Dolor! Seu nome é Dolor!

DOLOR: Dolor nos papel do mundo, Maria nas agonia das roça, no frio da tapera, na carência de tudo. Nenhum homem tocou no seu corpo. Nunca matinou com essas coisa. Sempre desejou uma casa cheia de gente, com mesa farta. Sofreu e suou... até que um dia, uma mulher que era uma brancura só, entregou você na roça e me disse: ele vai ser companheiro, marido filho, pai irmã, filha... sua família. Ele vai ajudar você a esquecer as injustiça, a agüentar tudo. Vai ser perseguido... você defende ele... porque é suas riqueza. Por isso não paramos em nenhuma fazenda. Eles queriam matar o meu filho... e eu precisava fugir. Vivi debandada pelas estrada. Cada vez que mudava, era como se morresse um filho.

ARTULIANA: Você morou com Avelino! Não casou porque não tinha os papel!

DOLOR: Não sou mulher do mundo. Mulher do mundo tem tudo... casa, máquina, lata de flor. Sou limpa. Menti... p'ra esconder meu filho do demônio. (...) Aqui está o filho de Deus! (...) Não brotou do meu corpo... granou e cresceu num ano que foi uma fatura só. (...) É verdade, meu filho. Por isso não casou... não tem pecado. Nunca tocou roça grande. Gente do céu tem querer diferente dos homem. Suas força não está nos braço... mas na palavra certa de Deus! (Ibidem, 1986, p.269)

**Vereda da salvação** mergulha num outro nível identitário: o da cultura do sagrado, que alimenta povos desprovidos de identidade real. O mundo do sagrado é um cruzamento umbilical tempo(templo)/espaço. Nele nada é irreversível. Segundo Mircea Eliade (1992, p.25),

o homem toma conhecimento do sagrado porque este *se manifesta*, se mostra como qualquer coisa de absolutamente diferente do profano. (...) A partir da mais elementar hierofania – por exemplo, a manifestação do sagrado num objeto qualquer, uma pedra ou uma árvore – e até à hierofania suprema que é, para um cristão, a encarnação de Deus em Jesus Cristo, não existe solução de continuidade. Encontramo-nos diante do mesmo acto [sic] misterioso: a manifestação de algo de “ordem diferente” – de uma realidade que

não pertence ao nosso mundo – em objectos [sic] que fazem parte integrante do nosso mundo “natural”, profano”.

A manifestação hierofânica de **Vereda da salvação**, ao menos aos olhos dos personagens, manifesta-se supostamente em Joaquim. Podem-se destacar dois níveis identitários na história, só passíveis de existência no âmbito do sagrado: o primeiro está na história inventada/revelada por Dolor. Segundo ela, o filho lhe foi entregue por uma mulher que “era uma brancura só”, como o anjo ou a pomba do divino Espírito Santo. Ao mudar a versão do próprio passado para salvar o filho, a mãe de Joaquim se transforma, quase hierofanicamente. Renega seu próprio nome – *Dolor* –, pois não mais pariu seus filhos em dor ou sentiu a dolorosa agonia de plantá-los na terra; ao contrário, como num passe de mágica, a camponesa se proclama Maria, limpa e pura (virgem?), vivendo apenas para o filho que concretamente tentará alçar todo o povo sofrido até o céu. Ao chamar a si própria de Maria das pureza, Dolor torna a própria vida num modelo exemplar, uma espécie de existência mítica.

Como explica Mircea Eliade (1992, p.107-8),

o mito conta uma história sagrada, quer dizer um acontecimento primordial que teve lugar no começo do Tempo, *ab initio*. (...) Uma vez “dito”, quer dizer revelado, o mito torna-se verdade apodíctica: funda a verdade absoluta.

Dolor, como Maria das pureza – a Imaculada Conceição –, faz de sua “invenção” uma revelação, mudando-a em realidade para os beatos que acreditam estar diante da própria manifestação da divindade.

No segundo nível identitário está o próprio nome *Joaquim*, que em hebraico significa “aquele que se eleva a Deus”. Ao mesmo tempo em que se coloca humildemente como homem, Joaquim também se acredita um ungido pela divindade.

JOAQUIM: Sou um homem como vocês e ando cumprindo uma sentença: caminhar pelo mundo, desde o mar até os confim, arrebanhando os esquecido. Meus irmão! Muitos crente de outras fazenda já ouviram falar dos prodígio dessa noite. Estão aqui pr’as proteção. É que o Espírito Santo falou que quem atirar em nós atira nas hóstia de Deus, porque é no nosso corpo que o Cristo fez morada. Deus e Maria mandou que meu corpo não seja atado, nem

atentado do demônio, pr'a proteger o Cristo das roça que vai guiar vocês tudo. Sou guardado por quarenta e sete anjo, sete quebra-pedra e sete quebra-ferro. As ameaça ainda não acabou. É preciso rezar muito, o resto da noite, pr'a ser revelado esse endemoniado a quem o Senhor Jesus Cristo matará com o sopro de sua boca, e o destruirá... pela manifestação da sua vinda. Só assim, quando o dia clarear, todo mundo junto, puro, sem pecado, sobe comigo. Louvado é o Deus! (ANDRADE, 1986, p. 258)

Para o povo da vereda, Joaquim pode até não chegar ao ponto de ser um Cristo, mas traz consigo a marca popular de não roçar – como Jesus deixa de ser carpinteiro ao cuidar da palavra do Pai – e desloca a identidade do trabalho do mundo para o da palavra mágica do divino. Ele ora e fala. “Suas força não está nos braço... mas na palavra certa de Deus” (Ibidem, p.269). Ao transferir sua identidade para a palavra sagrada, Joaquim deixa de lado o único universo identitário conhecido – e permitido – ao povo da roça: o trabalho com a terra.

Em **O telescópio**, peça que conta a história dos donos da fazenda no sul de Minas onde Joaquim, Dolor, Manoel e Artuliana são agregados, a visão que se tem do “messias” Joaquim é de alguém que foge do serviço braçal para andar “vagabundeando” pelo mundo:

LEILA: (...) Por falar em filharada, como vai a Dolor? Ainda mora na fazenda?

ADA: Mora. Mas, se fosse o pai, eu mandava embora.

LEILA: Por quê? Dolor foi minha pajem!

ADA: O filho não quer fazer nada. Virou crente; agora é pregador.

LEILA: Joaquim?! Pregador?!

ADA: Com Bíblia e tudo. Anda por aí, dizendo que vai voar pro céu. Basta bater os braços.

LEILA: (*Rindo*) Mas... Ficou louco?!

GENI: (...) Louco de atirar pedra!

ADA: Se fosse papai, eu mandava ele voar mais adiante.

LEILA: Coitada da Dolor! (Ibid., p.201-2)

Nas diferenças entre as famílias de Miguel e Egisto em **Os ossos do barão** e de Leila e Luís em **O telescópio**, bem como na história de Dolor e do Joaquim de **Vereda da salvação**, encontram-se considerações sobre o trabalho e sua ligação com a terra como formadores de identidade. Para o outro

Joaquim, o de **A moratória**, a ociosidade do filho, frente à perda do valor de seu nome, não é consagração, é culpa.

MARCELO: Não podia continuar no frigorífico. Não podia. Às vezes, sentia que ia enlouquecer. Por que havia de continuar? Por quê? Não se vive para isto.

JOAQUIM: Para quê, então? Para ser um inútil?

MARCELO: O senhor finge não compreender o que digo. Não me adapto a esta ordem de coisas.

JOAQUIM: Servia para ajudar sua irmã até voltarmos para a fazenda. Mas, é melhor ficar na cama do que enfrentar a vida.

MARCELO: O senhor me ensinou?

JOAQUIM: Mostrei o caminho. Fiz minha obrigação.

MARCELO: O caminho! É exatamente o que estou querendo provar: que o senhor mostrou o caminho errado. O caminho que para nós, principalmente para nós, não tem mais sentido. O senhor não me educou para ser operário.

JOAQUIM: Então, por que não estudou? Não foi por falta de falar. (ANDRADE, 1986, p.159)

Como explica o próprio Jorge Andrade,

o Joaquim de *Vereda* pertence à mesma família, à mesma memória do Joaquim de *A moratória*, pois são dois expoentes opostos do nosso mundo agrário, dois produtos da mesma mentira, duas vítimas da mesma injustiça, são duas presa do mesmo sofrimento, legítimos representantes de um mundo que se completa e se opõe. Um liame os une e os divide ao mesmo tempo; um oprime por amor à terra, o outro aceita a opressão pelo mesmo amor. (Ibidem, p.13)

Ao contrário do pai Joaquim, que plantou sua identidade na terra, Marcelo, em vez de construir sua própria marca a partir de seu suor e esforço, mantém-se preso às facilidades que tinha quando ainda estava na fazenda e podia contar com o fato de ser “filho do seu Quim”. Porém, seu sentimento familiar – outro universo identitário – limita-se ao sobrenome, tornando-o incapaz sequer de pensar em ajudar a irmã a sustentar a casa e tentar recuperar o que a família perdeu.

MARCELO: O que importa é aceitar ou não o presente; esquecer, saber esquecer. (*Pausa*) Papai! O senhor não compreende que depois de ter vivido solto, no meio do campo; depois de ter conhecido uma outra segurança, *não é possível ficar preso o dia inteiro dentro de um salão com o chão sujo de sangue e receber ordens de gente que... que...* Não agüentava aquilo. Estava farto. Era lá que a saudade, a consciência do que fomos, mais me oprimia.

JOAQUIM: Eu afirmo a você: (*Num grito*) ainda somos o que fomos! [grifo nosso] (ANDRADE, 1986, p.159)

Para Marcelo, é impossível aceitar ordens de gente sem nome – tão desprovida de seus padrões identitários que se torna mesmo inominável. Da mesma maneira, submeter-se a pisar no chão sujo de sangue do frigorífico é pisar no próprio sangue, na própria genealogia. Da mesma forma, em **A escada**, enquanto os demais filhos de Antenor e Amélia defendem a internação dos pais num asilo, Francisco discursa a favor da lealdade através do sangue:

VICENTE: Eles precisam ir, Francisco.

FRANCISCO: Não vêem que isto é uma vergonha?

HELENA: Vergonha por quê?

FRANCISCO: Porque são nossos pais, sua egoísta. (...) Então não prestamos para tomar conta de dois velhos, justamente quando mais precisam de nós? Não vêem que... enquanto papai lutar por seus direitos, pensar que vai ganhar a demanda... sentirá que vive? Será alguém preso a um passado que foi grande! *E nós não seremos gentinha que não sabe de onde veio, que nunca teve nada.* [grifo nosso] (Ibidem, p.388)

Enquanto Francisco é incapaz de renunciar ao nome (simbolizado pelos pais e pelo processo que Antenor move na Justiça para recuperar a chácara da família), por não conceber a idéia de ver a própria genealogia aniquilada, Vicente<sup>4</sup>, seu irmão, sente-se aprisionado por esse mesmo elo de descendência:

VICENTE: [a Francisco] (*Exaltado*) Quero vencer com o meu esforço. Ter um nome feito e não herdado. Já estou farto de ouvir falar em grandezas passadas, de carregar este nome como se fosse uma canga! Uma canga, está ouvindo? Arranque esse peso das costas e seja você mesmo! (Ibid., p.376)

As peças compiladas em **Marta, a árvore e o relógio** denunciam o principal conflito abordado pela dramaturgia de Jorge Andrade: a existência de personagens inertes, aprisionados a um passado irrecuperável, mas ao qual é preciso metaforicamente retornar e manter vivo para compreender os impasses presentes.

---

<sup>4</sup> Embora não seja o mesmo personagem, o Vicente de **A escada** guarda muitas semelhanças com o Vicente de **Rasto atrás** e **O sumidouro**, como os fatos de ser escritor, de estar escrevendo uma peça sobre Fernão Dias e, fundamentalmente, de sentir-se sufocado pelo peso do passado da família.

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

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

MARIANA: Isto não depende de escolha. Há coisas que não podemos evitar.

GABRIEL: Mudaste muito. Mal te reconheço!

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

GABRIEL: Também perdi a minha.

MARIANA: Há muito tempo. Viveste sem ela.

GABRIEL: Prometeste uma para mim. Não te lembras?

MARIANA: Não a este preço.

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

MARIANA: Nossos mortos não podem ser abandonados.

GABRIEL: Não sabes mais pensar a não ser em mortos?!

MARIANA: Vivo conforme meus princípios.

GABRIEL: Não eram princípios teus, há poucos dias atrás.

MARIANA: São agora. Quando menos esperamos, ficamos presos a compromissos superiores a nossos sentimentos.

GABRIEL: Que compromissos?

MARIANA: Tu, com o povo que agora tem o direito de partir. Eu... com os mortos de Pedreira. Eles precisam de mim! Sei que Pedreira não morrerá enquanto eu estiver aqui. (ANDRADE, 1986, p.112-3)

Em **Pedreira das Almas**, enquanto Gabriel tem os olhos voltados para o futuro e para as terras distantes e férteis aonde pretende guiar o povo, Mariana, tal qual uma Antígona emparedada à rocha, mantém-se presa aos corpos de sua mãe e seu irmão, em Pedreira. O drama de Mariana e Gabriel é uma reflexão sobre a relação do ser humano com seu passado, seu sangue, sua terra, sua cidade (Urbana/mãe) – compromissos superiores até mesmo aos sentimentos. É um embate entre o precisar recordar e a necessidade de seguir em frente.

Mais uma vez tem-se o conflito da identidade. Para Mariana, seu destino é manter-se fiel à família e a cidade onde nasceu e cresceu; é inconcebível abandonar os corpos de sua mãe e seu irmão; é preciso guardar seus mortos, sua tradição. Para Gabriel, por sua vez, a identidade está no papel de guiar o povo para a “terra prometida” e lá construir, com seus braços, uma nova vida. Para ela, a

identidade é o *sangue*; para ele, o *trabalho*. Enquanto Mariana, como Antígona, é uma guardiã da velha ordem, das leis do sangue<sup>5</sup> que não precisam ser escritas, Gabriel, como o anjo bíblico, é o anunciador da nova era.

Conforme Martin Esslin (1978, p.24),

o drama não é apenas a mais concreta – isto é, a menos abstrata – imitação artística do comportamento humano real, mas também a forma mais concreta na qual podemos pensar a respeito de situações humanas.

Assim, a relação de uma obra dramática com a memória é, de certa maneira, o rito do homem diante de sua própria história, a forma como enfrenta a vida e lê o mundo. Através do texto e de sua representação cênica, o homem revive o drama de sua própria existência e pode encontrar respostas para seus medos e dúvidas.

O teatro sempre foi uma arte total, e isso em dois sentidos. Primeiro porque implicava, em grau maior ou menor, uma experiência de integração das artes; de uma ou outra maneira, todas as artes estavam presentes na atividade cênica. Em segundo lugar, porque através do jogo cênico o teatro expressava a verdade dos valores fundamentais de determinada comunidade; o teatro apresentava o caráter de celebração coletiva que punha à mostra aqueles valores que religavam entre si os membros da sociedade. Tratava-se, por isso, de uma atividade essencialmente pública, social, política. (BORNHEIM, 1983, p.77-8)

A cena andradiana, fortemente marcada pela memória histórica mineira e paulista, é pública, social e política no sentido em que ajuda a desvelar valores de sua gente. O aspecto historiográfico aparente dos textos, ao fixarem momentos específicos da trajetória histórica brasileira – sobretudo no que tange os ciclos do ouro e da cafeicultura – ultrapassa-os até ao presente e, assim, problematiza a relação do homem com seu passado. Em qualquer época em que forem encenados, evidenciarão o conflito eterno do ser humano diante do que *foi*, do que *é* e do que *deveria ter sido*.

No ritual como no teatro, uma comunidade humana experimenta e reafirma sua identidade. Isso torna o teatro uma forma política, porque preeminentemente social. E é da própria essência do ritual

---

<sup>5</sup> Antígona traz em seu nome o antagonismo ao novo, enquanto Mariana o faz reunindo o nome de Maria e o de Ana (Sant'Ana, mãe da Mãe de Deus) – destinos selados.



que ele não só ofereça a sua congregação (ou, em termos teatrais, sua platéia) uma experiência coletiva de alto nível espiritual, como também, em termos muito práticos, lhes ensine ou lembre seus códigos de conduta, suas regras de convívio social. Todo drama, portanto, é um acontecimento político: ele ou reafirma ou solapa o código de conduta de uma sociedade dada. (ESSLIN, 1978, p.32)

**Senhora na Boca do Lixo**, por exemplo, aborda esse confronto de valores e condutas: de um lado está Noêmia, que, em sua obsessão por manter o pertencimento à elite, recorre ao contrabando em nome da manutenção de um mundo de aparências que acredita ser real; em posição diametralmente oposta está Camila, sua filha, cujos pés fincados na realidade evidenciam os devaneios e delírios da mãe e de sua coleção de valores caducos.

CAMILA: Mamãe!

NOÊMIA: (*Irrita-se ao ver Camila*) Como soube que eu estava aqui?

CAMILA: Laurita acabou de telefonar.

NOÊMIA: Só podia ser ela!

CAMILA: (*Humilhada*) Como aconteceu, mamãe?

NOÊMIA: Denúncia. *Não é simplesmente ridículo?*

CAMILA: Abriram inquérito?

NOÊMIA: (...) Como vou saber? *Que tenho com tudo isto?*

CAMILA: Como Laurita soube?

NOÊMIA: É história que ainda precisa ser esclarecida. Penteado apareceu aqui com dedicação verdadeiramente comovente, mas suspeita. Foi preso também.

CAMILA: Mas, por quê?

NOÊMIA: Não sei. Nem quero falar sobre isto. (*Olha à sua volta, dominando-se*) Diga, minha filha, não é lindo? *Art nouveau do mais requintado. Veja o lustre! Galé legítimo. Reparou na escada? Mais graciosa não poderia ser. O forro é maravilhoso!*

CAMILA: (*Atônita*) Estamos na cadeia, mamãe!

NOÊMIA: (*Transfigurando-se*) É o palacete do senador Jaguaribe, Camila. Quando entrei aqui, cheguei a ver os movimentos graciosos de Catarina no dia de...

CAMILA: (*Corta, áspera*) A senhora não percebe em que situação está?

NOÊMIA: *Foi um feliz encontro. Pensei que não existisse mais!*

CAMILA: Mamãe! [grifo nosso] (ANDRADE, 1986, p.322-3)

A prática do contrabando por uma elite que quer se manter nesse patamar a todo o custo também é denunciada em **Os ossos do barão**:

VERÔNICA: (...) Enquanto vivemos agarrados a ele [o nome], sua irmã, Miguel, entra em todas as listas “das dez mais”. E sabemos

muito bem à custa de quê, não é? Viagens que rendem milhões! É só aparecer um delegado crente... e já vejo as manchetes nos jornais: “Contrabandista Quatrocentona”. Isto, sim, será a vergonha da família. (ANDRADE, 1986, p.426)

Há em Noêmia, entretanto, uma certa inocência, que a impede de perceber que o que faz – trazer roupas e perfumes da Europa para vender para as amigas – configura-se, legalmente, em contrabando; para ela, são somente mimos pelos quais as amigas anseiam, atos naturais de um viajante, encomendas. Os valores que aprendeu desde sempre, os luxos aos quais foi acostumada, estão em seu sangue; assim também acontece com a casa do Senador Jaguaribe, tão familiar que a impede de ver sua transformação em uma delegacia de polícia – universo dos anônimos para sua classe.

Pertencer a esse mundo que agora só existe em sua imaginação, para ela, é um direito adquirido. Conseqüentemente, no nível da personagem, a lei é outra, não a da igualdade de conduta. Em seu encastelamento, o que traz da Europa e vende para financiar suas viagens são trocas simbólicas dentro do tempo escorrido (não passado). É a via natural que se distribui como satisfação das necessidades construídas pelo capitalismo – em seu caso, da sobrevivência e manutenção da única identidade conhecida: aquela em que a lei não toca, porque não foi escrita; e de manutenção de status para suas “clientes”. Seus atos são de alçada natural, genealógica, sangüínea; um vampirismo identitário fixado em objetos das “metrópoles” que o constituem. Como acontecia com os personagens de Tchekhov, é difícil até para o leitor/espectador condenar ou libertar Noêmia... simplesmente porque ela é o fantasma que ronda – o fantasma da origem.

Tomando para Jorge Andrade as palavras de Peter Szondi (2001, p.172) sobre Arthur Miller, pode-se perceber que “o passado chega à representação tal como se manifesta na vida: por sua própria vontade, na ‘*mémoire involontaire*’”. Dessa maneira, as vivências subjetivas dos personagens, suas reminiscências, afetam e são afetadas de forma diferente por cada um dos envolvidos na composição da cena – desde o dramaturgo, até o diretor, os atores e a platéia –, dependendo do modo como cada um traduz *da* e *para* a representação suas próprias vivências subjetivas e reminiscências.

## 2.2 As vozes do texto

A primeira memória a insistir sobre o presente momento da encenação é a memória autoral de uma representação pretendida. As didascálias<sup>6</sup> trazem à tona a imagem vista pelo dramaturgo no instante de sua escrita; são elas que transmitem ao leitor/encenador a idéia primordial de como as palavras que se desenham no texto podem ganhar vida e ser traduzidas para o palco.

A memória do autor Jorge Andrade está fortemente marcada em suas rubricas. Ao descrever os cenários grandiosos, requintados e, por vezes, decadentes, de **Os ossos do barão** e/ou **Senhora na Boca do Lixo**, por exemplo, ele usa a memória cultural como suma de casarões pertencentes às tradicionais famílias paulistanas para representar e significar o mundo no qual se enclausuram seus personagens. Além disso, mesmo histórias que não foram vividas de fato por ele, mas sim ouvidas, lidas e incorporadas à sua memória, trazem consigo lembranças de uma realidade palpável, vivenciada e/ou observada pelo dramaturgo. Pode-se mencionar, nesse contexto, **Vereda da salvação**, cujo argumento foi extraído de um fato acontecido em 1955, na Fazenda São João da Mata, pertencente ao pequeno município de Malacacheta, no norte de Minas Gerais. Mesmo inspirada num episódio distante, a peça está impregnada de lembranças do próprio Jorge Andrade, como ele mesmo confessa:

Durante dez anos trabalhei na fazenda do meu pai como fiscal. E, como fiscal, ia para o cafezal às sete da manhã e voltava à noite. Almoçava, tomava café, trabalhava, conversava com os colonos, vivia com eles o dia todo. Freqüentava suas casas, bailes, casamentos, enterros e batizados. Sentado sob um pé de café, andando pelos carregadores, em torno dos montes de milho, perto dos batedores de arroz ou no eito das capinas, ouvia suas queixas e sonhos e, pouco a pouco, aprendi a estabelecer a horrível equação: o que tinham direito a receber da vida e o que realmente recebiam. A diferença formava uma muralha que emparedava, na mesma injustiça, fazendeiros e colonos. (...) A história é a de Malacacheta, mas, no fundo de suas personagens, são outros seres humanos que aparecem, uma galeria

---

<sup>6</sup>Denomina-se como *didascália* ou *rubrica* (jargão teatral) a todas as indicações textuais fora dos diálogos que sugerem cenários, figurinos, luzes e até formas de atuação.

infindável de rostos atrás do rosto de cada personagem. Não são palavras ouvidas em Malacacheta, mas gritos de um vasto mundo, expressões de um longo sofrimento, símbolos de uma humanidade privada e esmagada. Foi isso que procurei dizer em *Vereda da Salvação*. (ANDRADE, 1986, p.12-3)

A identidade autoral andradiana também se faz fortemente clara em peças como **Rasto atrás** e **O sumidouro**. Ambas são, antes de tudo, exercícios de metalinguagem: “metatexto” e “metateatro” que se fundem em torno do protagonista, Vicente, o dramaturgo que segue atrás de seus próprios rastos em busca da gênese de sua escrita – seja de volta à casa paterna, seja à procura de um passado ainda mais remoto, através da (re)construção da história de Fernão Dias e de seu filho José. A imagem da perseguição está presente na totalidade dos dois enredos. Em **Rasto**, ela se desvela desde a cena de caça em um filme, proposta para ser projetada na abertura do espetáculo, até o próprio título, metáfora da criação literária como caçada interminável de si mesmo.

VICENTE: (*Alheia-se um pouco*) Papai dizia que certas caças correm rasto atrás, confundindo suas pegadas, mudando de direção várias vezes, confundindo suas pegadas, até que o caçador fique completamente perdido, sem saber o rumo que elas tomaram. E muitas vezes, são tão espertas que ficam escondidas bem perto da gente, em lugares tão evidentes que não nos lembramos de procurar. (Ibidem, p.461)

Já em **O sumidouro**, descortina-se a trajetória de Fernão Dias, o bandeirante que entrou para a história sob a alcunha de “o caçador de esmeraldas”, mesmo sem jamais ter encontrado pedras preciosas. A trama segue seus passos embrenhando-se nas matas do interior do Brasil. Mais do que isso, porém, a peça é o mergulho de Vicente a partir dentro de sua própria obra, o dramaturgo no instante de sua criação.

VICENTE: (...) Fico por conta... vendo meu filho ser educado em conceitos que ninguém, com um pouco de inteligência, aceita. Já reparou naquelas estampas? Dos bandeirantes? Veja se não é vontade de distorcer, de criar heróis. Não são as figuras que certos documentos revelam. (*Liga a vitrola, excitado*) Não viu as lições de história e de religião que Martiniano trouxe do colégio?  
LAVÍNIA: (*Compreendendo que ele já está perdido no trabalho*) Todo mundo aprende as mesmas coisas.

(...)

VICENTE: Claro! Bandeirantes heróicos que alargaram nossas fronteiras! Quase podemos vê-los discutindo em volta de mapas: por esta rota, vamos diminuir o Paraguai; por aquela, tomaremos o Pantanal da Bolívia – menos o petróleo, é claro; por esta, empurramos a Venezuela em direção às Caraíbas – sempre deixando o petróleo de fora; e por esta aqui, esprememos o Uruguai contra o Prata. Assim, obrigamos o meridiano de Tordesilhas a um recuo de quase vinte graus. Conscientes da história que iam fazer. Únicos descobridores da ciência do futuro!

LAVÍNIA: (*Ri*)

VICENTE: E já ouvem bilaquianamente:

(*Gozando*) “Nesse louco vagar, nessa marcha perdida,

Tu foste, como o sol, uma fonte de vida:

Cada passada tua era um caminho aberto! Cada pouso mudado, uma nova conquista! E enquanto ias, sonhando o teu sonho egoísta,

Teu pé, como o de um deus, fecundava o deserto!”

Este ainda emprega um adjetivo pejorativo: egoísta. (*Aponta*) Isto parece gente de carne e osso? (ANDRADE, 1986, p.533-4)

*Sumidouro*, conforme Kougan & Houaiss, tem como um de seus significados “curso subterrâneo de um rio, através de rochas”. Nesse *sumidouro* andradiano, subterrâneo e claustrofóbico, surpreende-se Martiniano – mesmo nome do mártir de **Pedreira das Almas**, do andarilho de **As confrarias** e de outros tantos que aparecem ao longo das peças, explicitamente ou apenas em referências – como filho de Vicente e Lavínia. Eis uma imagem da latência cultural identitária, das fontes que sobem espaçada e confusamente à tona, ao leito de rochas que constitui a obra de Jorge Andrade. Basta lembrar que Vicente, em sua longa jornada passado adentro, ressuscitando rostos e imagens, é o nome do personagem mais autobiográfico construído pelo dramaturgo, aventurando-se, também, numa longa jornada pela noite da escrita.

O tom jocoso e irônico com que Vicente se refere à fama heróica dos bandeirantes, acentuando debochadamente, inclusive, a não-conquista, pela expansão territorial brasileira, da maior riqueza do mundo contemporâneo – o petróleo –, revela seu desprezo pela ostentação de um passado que, para ele, nada tem de glorioso. Nas palavras de Vladimir Jankélévitch (1964, p.36),

a ironia nos apresenta o espelho no qual nossa consciência se refletirá a seu bel-prazer: ou, se preferirem, ela reenvia ao ouvido do

homem o eco que repercute o som de sua própria voz. E esse espelho não é ‘o sinistro espelho no qual a megera se olha’, mas o lúcido, o sábio espelho da introspecção e do autoconhecimento<sup>7</sup>.

Assim, ao se propor a desvendar, ironicamente, as “verdades” da história brasileira, Vicente – e, conseqüentemente, Jorge Andrade – pretendem elucidar (olhar lucidamente) elementos que marcaram sua própria trajetória e também a história brasileira.

LAVÍNIA: Diga a verdade a Martiniano. Não foi para isto que resolveu escrever esta peça? Aliás, você sempre tem uma desculpa para cada uma.

(...)

VICENTE: Ter a verdadeira visão. É o que importa.

(...)

VICENTE: Este trabalho será diferente.

LAVÍNIA: É sempre assim: a última peça é que contém todas as verdades.

VICENTE: *Depois de acabar com os demônios familiares, é preciso exterminar os culturais.* Aprendi que estão, todos, mexendo o mesmo caldeirão. E lá dentro, quem é cozido, são pessoas como eu. (*Vira-se e olha Fernão Dias*)

LAVÍNIA: Que está olhando?

VICENTE: Nada. Um pensamento. Não acha que será peso demais para Martiniano? Principalmente no mundo de hoje?

LAVÍNIA: Peso?!

VICENTE: Foi em Martiniano, meu bem, que Gabriel<sup>8</sup> e Fernão Dias se encontraram.

LAVÍNIA: (*Preocupada*) Fernão Dias?

VICENTE: Sua família não vive blasonando descender de Fernão Dias? Não vou permitir que Martiniano carregue essa *canga*.

LAVÍNIA: Você tem cada uma!

VICENTE: Quero que meus filhos vivam no mundo de hoje, que sejam eles mesmos. [grifo nosso] (ANDRADE, 1986, p.534)

Na mesma medida em que, em **O Sumidouro**, Vicente procura exorcizar seus demônios culturais, em **Rasto atrás**, o personagem parte em busca da expurgação dos demônios familiares. Apesar das diferenças, no entanto, ambas

<sup>7</sup> L'ironie nous presente la glacê ou notre conscience se mirera tout à son aise: ou, si l'on prefere, elle renvoie à l'oreille de l'homme l'écho qui repercute le son de sa propre voix. Et ce miroir n'est pas 'le sinistre miroir où la mégère se regarde', mais le lucide, le sage miroir de l'introspection et de la self-connaissance. (T.A.)

<sup>8</sup> Gabriel, de **Pedreira das Almas**, filho de Martiniano, de **As confrarias**, é bisavô de Vicente.

as peças guardam também a tentativa de enfrentar os fantasmas da própria escrita, criadores de obstáculos à consolidação da identidade autoral.

Ao longo da história da literatura, a construção da identidade do autor através de uma obra trespassada por sua memória caiu por terra quando, num artigo bombástico, Roland Barthes (1988, p.65) declarou que

a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pelo corpo que escreve.

Com **A morte do autor**, Barthes ajudou a sepultar também a velha crítica, histórica e biográfica, que buscava explicar uma obra fora do texto, como resultado da vida de quem a produziu, inserindo o desafio de fazê-lo, se assim se pretender, pelo avesso, pelo percurso inverso. A partir de Barthes, porém, tornou-se mais apropriado construir a identidade da obra simplesmente através da leitura/interpretação, sem a pretensão de querer encontrar nela um sentido único, certo, acabado.

É claro que a literatura não deixou de ser, com isso, fruto da relação entre as experiências – sejam elas vividas, vistas ou simplesmente ouvidas e arquivadas na memória – e a imaginação. Contudo, a partir desse momento, a equação deixou de ser compreendida como resultado da genialidade de um ser empírico, dotado de razão, que premedita cada palavra, cada frase, cada sentido. Ao contrário, o autor perdeu seu lugar como *passado* de sua escrita para se transformar em algo que nasce junto com o próprio texto (cf. *Ibidem*, p.68). Segundo Barthes, “outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente aqui e agora” (*Idem*). Pode-se dizer que, para ele, a obra literária equivale ao espetáculo teatral, o qual, a cada apresentação, é um texto completamente novo, construído no instante.

O assassinato barthesiano do autor pela escrita, tirando-o do umbigo da literatura, é confirmado por Michel Foucault (1992, p.36). Para ele,

nossa cultura metamorfoseou este tema da narrativa ou da escrita destinada a conjurar a morte; a escrita está agora ligada ao sacrifício,

ao sacrifício da própria vida; apagamento voluntário que não tem de ser representado nos livros, já que se cumpre na própria existência do escritor. A obra que tinha o dever de conferir a imortalidade passou a ter o direito de matar, de ser a assassina do seu autor.

**Rasto atrás e O sumidouro**, porém, são, sim, histórias de um escritor que persegue a *origem* de sua obra para encontrá-la no próprio passado, na própria vida – se é que se pode afirmar que outros não percorram a mesma trilha; ele apenas o faz, no mais das vezes, ostensivamente. Aliás, o próprio Jorge Andrade ressaltava, em depoimentos e entrevistas, a impossibilidade de se criar do nada e a ligação tênue entre fato e ficção.

Ninguém inventa do nada. Tudo se encontra à nossa volta, vivendo e se impondo nas formas mais variadas. O mundo que trazemos em nós é só o que conseguimos ver. Quanto maior a capacidade de sentir, maior e mais válida a memória, maior e mais justa a visão, mais humanos e mais eternos os símbolos e mais universal a mensagem. Só a capacidade de ver e sentir é que é pessoal e intransferível. O resto é um bem ou um mal comum. A transposição, a interpretação, os símbolos criados é que irão determinar o valor da temática e a visão do autor. Os fatos reais podem ser imediatos ou remotos ou, até mesmo, pertencer à memória anterior ao escritor. Podem ser individuais, grupais ou coletivos. Podem ser cômicos, dramáticos ou trágicos. (ANDRADE, 1986, p.12)

O drama criador de Vicente – o do menino que gostava de livros e de luas e, por isso mesmo, era incompreendido pelo pai – guarda muitas semelhanças com o do próprio Jorge Andrade, hesitando o tempo inteiro entre a ficção e a memória, a imaginação e o real, embora eternamente em dúvida sobre a própria realidade.

Apesar da aparente discordância, entretanto, uma análise mais profunda permite perceber que a concepção barthesiana permanece, ao menos em parte, em **Rasto atrás**. A criação literária, “autoral”, pode ser entendida como suplemento derridiano, que enfoca um aspecto da vida e altera sua estrutura, desconstruindo-a, deslocando-a para um segundo centro, transformando-a em texto.

Apesar dos itálicos que parecem querer desafiar a ficção (...) – “Ouça, saiba-o, isto aconteceu ‘*na realidade*’” – resta impossível decidir se este *na realidade* é ainda imanente à ficção, tal um tremor da sobrecarga ficcional, um efeito suplementar da invenção, seja da



ficção autobiográfica, seja ainda do sonho ou da imaginação (...).  
(DERRIDA, 2005, p.19)

Se por um lado o escritor é compreendido como um caçador de si, fazendo do gênero literário a armadilha para prender gêneses e genealogias de sua vida e obra, por outro ele é também uma caça, que confunde os próprios rastros, que desconfia de si mesmo. Dessa forma, como não tem domínio absoluto sobre o próprio pensamento nem, por consequência, sobre o que escreve, não pode mais ser interpretado como alegoria do *autor*, em seu sentido romântico de deus supremo da obra.

Numa passagem, logo no início da primeira parte de **Rasto atrás**, Vicente conversa com a mulher, Lavínia, sobre o fracasso de crítica de uma de suas peças, o que o faz recordar o passado e querer buscar nele as origens do problema:

LAVÍNIA: Sua peça não fracassou. Só porque meia dúzia de idiotas não compreendeu você, não justifica que julgue seu trabalho um fracasso.

VICENTE: Você está invertendo os dados, Lavínia. Foi meia dúzia que me compreendeu. E minha peça contava verdades de nossa gente. Verdades que presenciei quando morava na fazenda. Cada pessoa que saía do teatro fazia-me sentir como se meu trabalho fosse gratuito, inútil. Parecia que havia destruído um mundo em mim, e que não conseguiria substituí-lo. Eu sei que o fracasso também é positivo, mas quando se tem coragem de voltar-se para dentro de si mesmo e avaliar os erros que cometemos. Devo aproveitá-lo para entender-me... e criar alguma coisa. Para isso preciso compreender esse passado e me libertar. (ANDRADE, 1986, p.460)

O diálogo apresenta um elemento crucial para se entender o parricídio da escritura: enquanto escritor, Vicente – cujo nome, do latim *Vicentius*, significa “aquele que vence” – não consegue superar a falta de controle sobre o que podem fazer ou compreender de suas palavras. Só há autor no instante em que o texto acontece, podendo encarnar-se, inclusive, no leitor da peça ou no espectador da cena, uma vez que, como já dito, todos os envolvidos no fazer teatral compartilham da elaboração de um novo texto – ou de novos textos. Em vista disso, Vicente, o dramaturgo que declara escrever “verdades de nossa

gente”, não é dono de verdade nenhuma. De caçador, o escritor passa a caça acuada da linguagem, duvidando de si e do que procura dizer.

Ao dar-se conta de que não é dono da própria voz, pois pode ser (in)compreendido à revelia, Vicente deixa de ser o doador generoso de verdades únicas que abarcam todas as pessoas. “A pior coisa que pode acontecer a um autor, Lavínia, é perceber que mente e não saber como sair da mentira” (ANDRADE, 1986, p.460), diz ele. No entanto, para sair da mentira é necessário deixar de lado o lugar de imponência do autor e partir, rasto atrás, à procura – e ao mesmo tempo em fuga – dos segredos que se escondem por trás do texto.

Na escritura múltipla, com efeito, tudo está para ser *deslindado*, mas nada para ser *decifrado*; a estrutura pode ser seguida, “desfiada” (como se diz de uma malha de meia que escapa) em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo; a escritura propõe sentido sem parar, mas é para evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática do sentido. (BARTHES, 1988, p.69)

A suplantação do escritor pelas palavras é ainda mais fortemente encontrada no drama, no qual a escrita se torna viva na medida em que escoia pelas vozes das próprias personagens. Peter Szondi (2001, p.30) defende, assim como Barthes o faz com relação ao texto, que o drama é absoluto. De uma maneira bem radical, por vezes até inconcebível para o drama moderno, a relação dramática, para Szondi, é uma relação pura, desligada de tudo o que lhe é externo, que não conhece nada além de si mesma.

O dramaturgo está ausente do drama. Ele não fala; ele institui a conversação. O drama não é escrito, mas posto. As palavras pronunciadas no drama são todas elas de-cisões [*Ent-schlüsse*]; são pronunciadas a partir da situação e persistem nela; de forma alguma devem ser concebidas como provenientes do autor. O drama pertence ao autor só como um todo, e essa relação não é parte essencial de seu caráter de obra. (Idem)

Contudo, apesar de toda a teorização sobre a superação do autor pela escrita, a obra de Jorge Andrade se apresenta como uma reflexão sobre o próprio fazer dramatúrgico-literário e sobre o instante da criação, num diálogo entre criador e

criatura. Em **O sumidouro**, através de recursos próprios à sátira menipéia<sup>9</sup>, o dramaturgo apropria-se de um personagem “real” – Fernão Dias, o bandeirante caçador de esmeraldas que condenou o próprio filho bastardo à forca – e o coloca em confronto com o autor a peça – no caso, Vicente – para desconstruir o ideal histórico e heróico brasileiro.

FERNÃO DIAS: (...) Você não viveu em meu tempo. Não pode julgar o que era certo ou errado.

VICENTE: Não condeno o homem que foi.

FERNÃO DIAS: Então, *para que diminuir o que fiz?*

VICENTE: Não é o que me proponho. Pelo contrário. Nem estou contra sua palavra. Mas, contra o que se cometeu em nome dela.

FERNÃO DIAS: Eu encontrei as minhas soluções.

VICENTE: Erradas.

FERNÃO DIAS: Erradas ou certas, eram as minhas.

VICENTE: Está com medo de encará-las novamente?

FERNÃO DIAS: *(Pára, contraindo-se)*

VICENTE: *(Em grande expectativa)* Tem receio de ver até onde o levaram? O que destruíram? De minha parte *quero apresentá-lo como realmente foi*, não um alienado sem sentido, o herói das pedras verdes! Aceita o meu desafio? Do que tem medo?

FERNÃO DIAS: Não conheci o medo em minha vida.

VICENTE: Conheceu, sim. E é bom que tenha conhecido. Não se aceitam mais homens sem medo. [grifo nosso] (ANDRADE, 1986, p.542-3)

Mesmo utilizando-se de recursos menipéicos, próprios à sátira, Vicente não tem intenção de mostrar Fernão Dias pior do que foi, mas, em suas palavras, *como realmente foi*: investigar o caçador de esmeraldas que encontrou somente turmalinas e as razões que o levaram a condenar o filho mameluco à morte por traição.

FERNÃO DIAS: (...) Não cometi nenhum crime. O de meu filho eu conheço muito bem.

VICENTE: Não conhece nada. Você continua cego.

FERNÃO DIAS: Eu estava certo.

VICENTE: *(Grita)* Estava errado, num mundo errado.

FERNÃO DIAS: *(Exaltado)* Vivi de acordo com ele.

VICENTE: É isto que estou querendo que veja: devia ter descoberto minas para outros. Você é personagem porque foi usado para coisas falsas.

<sup>9</sup> Gênero cômico de teatro popular comum na Idade Média que mistura personagens históricos rompendo totalmente a cronologia de suas ações fabulosas. (Ver BAKHTIN, 1993)

FERNÃO DIAS: Ninguém me usou. Fui dono de minhas decisões.  
(ANDRADE, 1986, p.567)

Embora não se trate de uma sátira, é pela acronologia menipéica que, em **O sumidouro**, o herói construído pelo imaginário coletivo, nos moldes do ideal filosófico platônico de edificação moral, começa a ruir. Pela voz de Vicente, – o escritor que entra em sua própria obra – Jorge Andrade tenta, a despeito de todas as teorias que colocam o autor para fora de suas palavras, mostrar a função do dramaturgo – e do texto dramático – enquanto guardador e desconstrutor de memórias, enquanto guia por esses intrincados caminhos. Como mostrar, entretanto, quem de fato foi Fernão Dias, se Vicente não conhece sequer a si mesmo? No fundo, os dois se mostram como o mesmo reflexo esgazeado de Jorge Andrade em busca das verdades de sua escrita.

FERNÃO DIAS: *(Caminha, observando Vicente)*

VICENTE: *(Incomodado)* Que foi?

FERNÃO DIAS: Você disse que dependemos um do outro; que nossa verdade é uma só, não é assim?

VICENTE: É.

FERNÃO DIAS: Voltando pelos seus caminhos, o que encontrou que tinha deixado de procurar?

VICENTE: Não sei.

FERNÃO DIAS: Por que não me olha? Quem está usando você? É por isto que não me deixa em paz? Que está com medo de ver?

VICENTE: Não tenho medo.

FERNÃO DIAS: Não se aceitam mais homens sem medo. Foi você que disse!

VICENTE: Posso fazer você desaparecer quando quiser.

FERNÃO DIAS: *(Malicioso)* Agora que começamos a descida?

VICENTE: Mas posso fazer. Você é apenas uma personagem.

FERNÃO DIAS: Procurou-me para quê? Para provar que não tem coragem de tomar as decisões que tomei? Tomei porque acreditava. E você? Vamos! Tente me fazer desaparecer.

VICENTE: *(Passa, aflito, a mão pela testa. Subitamente, volta-se, ouvindo o som do relógio-carrilhão)*

FERNÃO DIAS: *(Não ouvindo)* Que foi?

VICENTE: Pensei ter ouvido a voz dos mortos.

FERNÃO DIAS: Os mortos não falam.

VICENTE: Você não está falando?

FERNÃO DIAS: É você quem fala.

VICENTE: Pela voz dos mortos... porque acredito nos vivos.

FERNÃO DIAS: Não saio da minha árvore como você não sai deste lugar. Para que apontar minhas falhas, se não tem coragem de

assumir as suas. Vamos! Tente! Com os outros pode fazer isto, não comigo. Sei agora que lembro a você alguma coisa. É por isto que não consegue se livrar de mim. (ANDRADE, 1986, p.568)

Fernão Dias procura esmeraldas, mas se perde ao se deparar com o brilho semiprecioso das turmalinas; mas é justamente quando seus olhos turvos e cansados da busca lêem as pedras verdes como esmeraldas é que ele pode entregar-se ao descanso final. Da mesma forma, Vicente se prende aos sentimentos profundos de que sua verdade consiste em cortar os laços com o passado que o amarra, quando, na realidade, só consegue se livrar de seus “fantasmas” exteriores, nunca do verdadeiro nó; este está dentro de si mesmo e só quando o desprender será possível – e preciso – reinventar-se. Muito pior do Fernão Dias, contudo, Vicente, por temer o mergulho mais profundo, não tem sequer “turmalinas”, apenas vidros coloridos.

VICENTE: O mundo não está centrado em nós, Fernão Dias. Há outras coisas acontecendo, independentes de nossa vontade. É por isto que é perigoso voltar pelos caminhos que percorremos... e encontrar o que deixamos de procurar. (Ibidem, p.567-8.)

.....

VICENTE: *(Angustiado)* A gente desce dentro dos outros e quando chegamos lá embaixo, encontramos *nosso próprio rosto, tudo o que somos. A mesma responsabilidade diante dos fatos, a mesma indiferença. Cipós enrolados nos pescoços como colares. Impotentes, sem movimentos, paralisados pelo curare... que não sabemos de onde vem.*

FERNÃO DIAS: Agora podemos caminhar juntos: estamos ligados ao mesmo erro. Não é por isto que sou sua personagem? Quer descobrir meu erro para compreender o seu! *(Bondoso)* *Eu ajudo você, se não tem coragem de enfrentar sua árvore e suas piranhas.*

VICENTE: Piranhas?

(...)

FERNÃO DIAS: Não está escrito que meu corpo rolou no fundo de um rio? Nisto não mentira: as piranhas me comeram mesmo, mas foi na bandeira. Foram tirando pedaços do meu corpo e do meu sonho, um a um. (...) *O problema é não se ferir enquanto atravessa o rio. Mas quem não vive ferido?*

VICENTE: Quem? *Morte mil vezes vivida. São poucas, mas invisíveis de tão rápidas. Vorazes, insaciáveis, devorando ao mesmo tempo, corpos diferentes em todos os rios. (Perdido)* *Também do meu sonho pouco resta.*

FERNÃO DIAS: *(Com amargura)* Você disse que meu filho é um homem sem rosto. Eu sou sem corpo e sem restos.

VICENTE: *Eu tenho corpo e rosto... e nenhuma esperança.*

FERNÃO DIAS: Disto eu não gosto, companheiro. Se quer caminhar comigo, precisa acreditar que vai chegar. É mais fácil o dia deixar de voltar, do que a esperança. (...) *Procure, e você encontra!* [grifo nosso] (ANDRADE, 1986, p.568-9)

Enquanto Fernão Dias embrenha-se pelas matas e se dispõe a sacrificar o próprio filho, mesmo sem nunca encontrar o que procura, Vicente – Jorge Andrade – circula à volta do mundo sobre o qual se dispõe a contar, mas jamais atinge seu centro. Como o bandeirante, o autor é um solitário, um estranho em seu próprio mundo, tentando romper as amarras que o seguram a ele. Entretanto, assim como não consegue se libertar, também não consegue *fazer parte*, não é capaz de se inserir. Seu papel é o de exilado tanto em seu próprio meio como também fora dele; é o de estranho num mundo que lhe é estranho, obrigado a confrontar-se criticamente com o passado de modo a apontar caminhos para o futuro. É preciso, então, sacrificar-se a voltar eternamente, repetidas e repetidas vezes, ao conselho dado por Arthur Miller e tentar entender, por meio da escrita, a diferença entre o que os seres humanos *são* e o que *deveriam* ou *gostariam* de ser. É o que o próprio Jorge Andrade entende depois, ao refletir que

para se escrever sobre um meio, é necessário senti-lo até no sangue, e não poder viver nele. Assim como para escrever sobre um ser humano é necessário compreendê-lo, a ponto de amá-lo... e não poder fazer nada por ele – às vezes nem mesmo suportá-lo. (Ibidem, p.14)

Este é, para Jorge Andrade, o papel do dramaturgo como observador da vida e de sua aldeia, possibilitando o escoamento da memória – contra a qual não se pode fazer nada, às vezes nem ao menos suportar – e sua reflexão presente para transformação do futuro. Embora a recordação não possa ser uma substituta da justiça – e a justiça também seja passível de envolver-se na falta de credibilidade da memória –, a sociedade a quem se destina o discurso dramático necessita desse amparo para converter a experiência dolorosa a seu favor. No teatro, o autor se afoga para que, por outras vozes, as palavras adquiram seu caráter universal.

### 2.3 Memórias e identidades da cena

Além da memória textual e da memória “pré-texto” – aquela da qual o autor se vale, através de suas vivências e observações, para compor suas histórias – a representação dramática é repleta de outras memórias que se cruzam na construção do espetáculo. Cada componente do trabalho – dramaturgo, produtor, diretor, ator, cenógrafo, figurinista, iluminador, sonoplasta – traz consigo um rol particular de experiências e percepções que influenciarão a criação da obra completa, da conjunção harmônica entre texto e cena.

Independentemente da rivalidade que, ao longo da história, possa ter existido entre os defensores da palavra sobre a imagem ou, ao contrário, da imagem sobre a palavra, texto e cena se complementam. Embora em algumas ocasiões tenha havido experiências envolvendo teatro sem texto e sem autor, a palavra que se levanta do papel ou da mente para dar origem a um espetáculo cênico traduz uma relação extremamente dialética, na qual, necessária e simultaneamente, existe alteridade e interdependência.

Não há coincidência total, e nem poderia haver, uma vez que, apesar das rubricas, é impensável que exista apenas uma única forma de representar, inteiramente inscrita no texto e equivalente em todos os sentidos à coreografia cênica pensada pelo diretor do espetáculo, às ambientações imaginadas por cenógrafos, figurinistas, iluminadores, sonoplastas, e às intuições de cada ator. Se assim fosse, o texto seria concebido como causa primeira e última do espetáculo, transformando o ato de representar em nada mais do que uma consequência lógica da palavra escrita, apenas uma espécie de conclusão e consagração do verbo. Entendida dessa maneira, a representação seria relegada ao papel de mera tradução especular do texto e não se usariam termos como *intérprete* e *interpretação* teatral.

Há, no drama escrito, uma perenidade e uma unicidade relativas, que se contrapõem à característica efêmera e múltipla da encenação. Todavia, embora não sejam coincidentes, palavra e ato também não são independentes um do outro.

Se texto e cena fossem entidades autônomas, haveria, de um lado, um gênero literário caracterizado por uma seqüência dialógica entremeada pela metalinguagem das rubricas e, de outro, as artes cênicas em si, o espetáculo propriamente dito, possibilitando que os atores passassem livremente pelo prazer da improvisação e da invenção. O teatro, porém, é uma combinação mágica entre esses dois aspectos.

O teatro existe porque combina todos esses elementos [palavra, tom, mímica, gesto, movimento, maquiagem, penteado, vestuário, acessório, cenário, iluminação, música, ruído, etc.] (e não só esses), fazendo um empilhamento de signos, o que poderia gerar redundância, mas não como Teoria da Informação, em que dois signos buscam demonstrar a mesma coisa, mas reforçando a mensagem. No teatro, tão importante quanto o que é dito é o que pode ser dito, no sentido de que todo um contexto leva determinados signos a uma significação e não a outra, o que não faz com que deixem de ter outros significados *também*. (BURLA, 2004, p.116)

Como já mencionado, o drama é, sim, uma obra literária, mas não se resume à arte da literatura. O componente cênico – arte dramática – coexiste com o texto desde a primeira palavra, ainda que de uma forma latente, não-dita, por vezes até mesmo indizível, como que recalcada pelo código da linguagem escrita. É o transporte para o palco – o estar diante das “luzes da ribalta” – que lhe devolve a forma de um discurso explícito.

O drama é a mais social de todas as formas de arte. Ele é, por sua própria natureza, uma criação coletiva: o dramaturgo, os atores, o cenógrafo, o figurinista, o encarregado dos acessórios de cena, o iluminador, o eletricista e assim por diante, todos fazem sua contribuição, do mesmo modo que também o faz a platéia, por sua simples presença. (ESSLIN, 1978, p.37)

O teatro nasceu como uma arte múltipla, que agrega em si elementos de todas as outras. Musicalidade, movimento, cor, forma, palavra... tudo se sobrepõe e se entrelaça para compor o caleidoscópio da cena. Sua origem está nos rituais dionisíacos, que, como celebração da divindade, aguçavam a sensorialidade, levando à exploração de todos os sentidos. É a origem do espetáculo teatral. Como explicita Janet Murray (2003, p.113), o “espetáculo é usado para criar exultação, conduzir-nos a um novo estado de percepção e fixar-nos naquele momento”.



Entretanto, ao longo da história, transformado em espetáculo e, algumas vezes, aliado de seu caráter mítico, o teatro abandonou os outros sentidos para centrar-se na audição e na visão. Além disso, aos poucos, mesmo a oralidade dos bardos foi absorvida pelo papel e o drama também se rendeu ao texto. Ao contrário do que acontecia com o teatro grego, desenvolvido dentro de uma sociedade visual por tradição, ou com o medieval, que se utilizava da representação cênica como catequese, ou mesmo com a cena renascentista, através dos comediantes *dell'arte* e da ênfase nas ações físicas, a modernidade<sup>10</sup> mudou o foco dos palcos, ruas e arenas para a palavra; mais do que isso, para a palavra *escrita* e para os dramaturgos dela criadores.

Apesar disso, como se tem feito questão de ressaltar, o texto dramático jamais foi escrito para ser simplesmente lido. Ele só se completa na montagem, onde, a cada espetáculo, é um texto diverso, em constante transformação.

Sobre essa dinâmica da textualidade, Walter Ong (1998, p.117-8) considera que

a situação das palavras em um texto é muito diferente da sua situação na linguagem falada. (...) as palavras escritas estão isoladas do contexto pleno no qual as palavras faladas nascem. As palavras, em seu hábitat natural, oral, são parte de um presente real, existencial. A enunciação oral é dirigida por um indivíduo real, vivo, a outro indivíduo real, vivo, ou indivíduos reais, vivos, em um tempo específico em um cenário real que inclui sempre muito mais do que meras palavras. As palavras faladas constituem sempre modificações de uma situação que é mais do que verbal. Elas nunca ocorrem sozinhas, em um contexto simplesmente de palavras.

Enquanto arte do instante real criado, o teatro consegue traduzir perfeitamente a colocação de Ong. Se o contexto da representação não coincide com o da escrita, a palavra do texto dramático transposta para a encenação readquire a vivacidade de estar situada num tempo e num espaço que extrapolam o papel. Antes de qualquer coisa, deve-se lembrar, mais uma vez, que drama é sinônimo de ação.

Assim, como um drama é escrito para ser representado, além da memória autoral o teatro traz consigo vozes ressoantes de diferentes memórias de

---

<sup>10</sup> Não incluímos aqui a modernidade tardia ou pós-modernidade, mais complexa em considerações.

vida. Ao produtor e ao diretor cabe a função de, diante da proposta de encenar um texto dramático, identificar nele fragmentos mnemônicos da época em que foi escrito mas que tenham a capacidade de afetar a consciência do momento presente. Mais do que as possibilidades oferecidas pelo elenco, uma pergunta é fundamental na hora de se escolher um texto: o que ele diz a respeito do hoje? Como o prazer da arte está no reconhecimento e no despertar de emoções e reflexões – que se rompa de vez essa falsa dicotomia – é importante que as histórias de ontem sejam capazes de (in)quietar os homens de agora.

**As confrarias**, por exemplo, escrita no final da década de 1960, em pleno endurecimento da ditadura militar, usa o recurso do *mis-en-abyme* – o teatro dentro do teatro – para falar em prol da liberdade. A trama entrelaça o tema da Inconfidência Mineira e do abuso de impostos cobrado pela Corte Portuguesa, através do quinto e da derrama, no fim do século XVIII, com a queda de Júlio César e a ascensão do Império Romano, no século I a.C. César, seu filho Marco-Bruto e Catão, o líder do Senado, entram em cena através da representação que o ator inconfidente José faz da tragédia **Catão**, de Almeida Garret.

Jorge Andrade faz, no enredo de **As confrarias**, uma desconstrução cronológica própria do teatro épico, através da mistura entre presente, memória e encenação. O dramaturgo ainda vai além ao romper com a linearidade temporal, uma vez que leva ao palco um ator interpretando, em pleno século XVIII, um texto que só seria escrito no início do século XIX (Garret escreveu **Catão** em 1821). O cruzamento dos diversos tempos e discursos, no entanto, demonstra o papel do drama como instrumento de conscientização universal: ao falar do desejo de liberdade de *um* povo, o teatro carrega consigo o desejo de liberdade de *todos* os povos.

O subterfúgio de recorrer ao passado como alegoria do presente foi bastante usado, durante o regime militar, para driblar a censura e alertar, por meio de metáforas, sobre as mazelas daquele momento. Através de um recurso profunda e intrinsecamente brechtiano, Jorge Andrade fez seu libelo contra a

hipocrisia e pela liberdade num momento histórico ferido pelo aprisionamento e pela tirania. Em nenhum instante seu discurso é panfletário ou transforma o palco em palanque partidário das esquerdas “vanguardistas” e “revolucionárias”. Todavia, trata-se de um teatro político na acepção mais pura do termo, no sentido de que retrata o homem em sua relação direta com a sociedade, em meio aos jogos de dominação e de poder.

Em **As confrarias**, Marta alerta o filho José justamente sobre a necessidade inesgotável de o espetáculo falar aos homens de seu tempo:

JOSÉ: Nós nos dividimos porque muitos não acreditavam em liberdade. Só querem estar em evidência. Mas vejam quantos ministros reais, oficiais de justiça, de fazenda, de guerra, foram mandados para cá, para extração, segurança e remessa de ouro! Não aprenderam ainda que o serviço real, quando estendido aqui ao longe, se torna violento e insuportável? (...) Quantos ofícios não foram criados para confundir vocês e sepultá-los em suas minas. *(Misturando, inconscientemente, suas idéias com falas de Marco-Bruto e Catão)*. “Sobre nossas cabeças cada instante vemos troar da titânia os raios.”

MARTA: *Esta linguagem eles não entendem, filho!*

JOSÉ: Temos sido feitores e não senhores do que é nosso. “A Natureza, que nos deu a vida... deu-nos co’a vida essenciais direitos.”

MARTA: *Fale da derrama, não em direitos, José!*

JOSÉ: Não é nosso o nosso escravo, nem nosso o nosso boi. (...) “A resistência do povo a seus tiranos e opressores nunca é vã, não se perde.” (...)

MARTA: *(Desesperada) Fale em Barbacena, não em César!*

JOSÉ: *(Perdendo-se na personagem)*

“Júlio é outro!

Sobeja-lhe arte para ser tirano

De sua pátria decrépita.

César é traidor algoz: não mata a ferro,

E só vai propinando lentamente

Venenos encobertos, disfarçados,

Que sem travar nos lábios, levam morte

Ao coração – e o derradeiro afogam

Desejo, idéia, imagem da proscrita

Liberdade...” [grifo nosso] (ANDRADE, 1986, 65-6)

Por trás dos métodos de interpretação, do realismo de Stanislavski à estética épica de Bertolt Brecht, há sempre uma espécie de pantaleão comunitário, histórico e cultural responsável pelo jogo dialético entre o tempo mítico mostrado no

espetáculo (*lá e então*) e o instante *actual//real* vivido pelos espectadores (*aqui e agora*). Independentemente do tempo remoto no qual o enredo da peça aconteça, a identificação com o presente é sempre marcante no passado dramático, seja por meio de estéticas, gestos, emoções, conflitos, soluções, diálogos, monólogos... A cena traz consigo a(s) releitura(s) do passado às exigências e inquietações *atuais*.

Ao encenar uma peça que traz ao mesmo tempo, como **As confrarias**, personagens que viveram dois séculos – ou dois milênios – antes de o texto ser escrito, o teatro mostra que os dramas humanos são universais e atemporais. Por essa perspectiva, os personagens – seres míticos que, como tais, continuarão retornando à vida, com outras estéticas, até mais de dois mil anos depois da criação da peça – não morrerão nunca. O ato dramático, embora sempre efêmero, é também sempre um presente progressivo, uma identidade em construção.

O texto dramático – mapa que é, cartografando os caminhos da encenação –, tem, sim, o poder de desenhar nas mentes a imagem cênica. Às vezes, a rubrica dá a tônica do que deve ser “visto”; noutras, a imaginação da cena é deixada correr solta, sem interferência do dramaturgo. De qualquer forma, com ou sem rubrica, a imagem da história e a da *representação* da história se combinam no universo imagético mental do leitor do texto. Cada um dos leitores – incluindo os próprios atores, diretor, cenógrafo, enfim – criará sua própria imagem, singular e individual, inspirada pelas indicações textuais propostas. Atores, diretores, cenógrafos, iluminadores, antes de serem co-autores de uma nova obra, são leitores /intérpretes daquela que a motivou, independentemente de convergências ou divergências que possa haver entre as duas. Nas palavras de Anne Ubersfeld (1996, p.113), “é no nível do espaço (...) que se faz a articulação texto-representação”<sup>11</sup>.

Há peças que trazem fortes indicações das imagens que seu autor tinha em mente a respeito da cena que criou em palavras. Em **Vereda da salvação**, mal o leitor abre a página-cortina do primeiro ato, tem, diante dos olhos, a descrição visual do lugar onde acontece a história:

---

<sup>11</sup> C'est au niveau de l'espace (...) que se fait l'articulation texte-représentation. (T.A.)

*Clareira no meio de uma mata. Árvores frondosas formam uma muralha em volta de um grupo de casebres de pau-a-pique. Os casebres, cobertos com folhas de indaiá, estão dispostos em semicírculo quebrado, sendo que um deles, o da direita, é isolado dos outros, formando uma passagem por onde se avista, mais longe, o tronco das árvores. Tem-se a impressão de que os casebres estão sufocados pela mata exuberante; é como se estivessem no fundo de um poço, tendo como única saída a clareira das copas das árvores. Além dos casebres e da mata, só vemos, no círculo aberto pelas árvores, um céu avermelhado, no princípio; depois, coberto de estrelas. Mais ou menos no meio do cenário, uma cisterna serve a todos os casebres. O primeiro casebre da esquerda pertence a Manoel. Um corte na parede externa revela uma sala pequena, com mesa, pilha de sacos cheios de cereais, bancos e caixotes; duas portas ligam a sala ao quarto e à cozinha. Do outro lado, em frente e isolado, o casebre de Joaquim. Outro corte nos revela uma sala semelhante à de Manoel, porém sem mesa e sem pilha de sacos. Alguns caixotes servem de bancos e, num canto, há uma grande imagem de Cristo, enfeitada com papéis coloridos. Numa tábua, amarrada à parede com arame, diversas bíblias estão enfileiradas. O casebre de Artuliana fica no centro do palco, entre o de Manoel e o de Joaquim. Um pouco fora do alinhamento e voltado ligeiramente para a esquerda, mostra mais o quarto do que a sala. No quarto, três jiraus servem de cama. Os casebres são mal construídos, dando a impressão de que poderão cair de uma hora para outra; os paus das paredes, mal dispostos, deixam ver o interior quando iluminados à noite. (ANDRADE, 1986, p.233)*

Nem sempre a cenografia do espetáculo corresponderá ao proposto pelo autor da peça. Na montagem de **Vereda** feita pelo Grupo Divulgação, em 1992, todo o detalhamento cenográfico de Jorge Andrade foi substituído por um cenário simbolista, no qual dois portais de madeira rústica, um de cada lado do palco, representavam as casas de Manoel e Joaquim; ao centro, uma enorme cruz enfeitada com uma coroa de flores mostrava a separação dos homens pela religião. Os portais, em forma de H, simbolizavam a humanidade, enquanto a cruz traduzia a crença no elemento transcendental. De maneiras completamente distintas, ambas as propostas – a descrita por Jorge Andrade e a concebida por José Luiz Ribeiro, diretor e cenógrafo do Grupo Divulgação – são capazes de despertar sensações que traduzem o espírito da peça: a concepção andradiana torna manifesto o sufocamento do povo pela vida de miséria, tendo como única saída a clareira que se abre em

direção ao céu (plano transcendente); já a cenografia de José Luiz Ribeiro se foca na divisão do homem pela fé.

Segundo Anne Ubersfeld (1996, p.115),

o espaço teatral é o lugar mesmo da *mímesis*: construído com elementos do texto, ele deverá se afirmar ao mesmo tempo como figura de qualquer coisa no mundo (...).<sup>12</sup>

Assim, a concepção de Ubersfeld sobre a passagem do texto para a cena, quando a palavra ergue-se para ocupar o espaço da encenação, equivale ao que Jacques Aumont (1993, p.95) chama de “aspecto mapa”, pelo qual “a imitação da natureza passa por esquemas múltiplos: esquemas mentais vinculados a universais”.

De todos os envolvidos na arte de transformar o drama em cena, o primordial é, sem dúvida, o ator. É através de seu corpo, seus olhos, sua voz, suas mãos que o verbo é feito carne. É ele quem transforma a memória de seus próprios pensamentos, sensações e emoções para dar vida aos pensamentos, sensações e emoções dos personagens.

MINISTRO: (...) E onde encontrou seu filho?

MARTA: (...) [Sobre José] Encontrei... no corpo de outro. (...) Morria e renascia todas as noites (...). É no trabalho que compreendemos os outros. Quem se transforma em negro, em homem ou mulher, em judeu ou mouro, sente cada um como realmente é. Abandona seu corpo por um outro. Esquece seus sentimentos e faz outros nascerem. Guarda em algum lugar suas idéias e ensina outras. Encontra em si mesmo sentimentos que são de todos. (ANDRADE, 1986, p.43)

Pelas palavras de Marta, tem-se idéia da força de representação necessária ao ator. Segundo Gustavo Burla (2004, p.119),

um texto escrito é seco, vazio, pálido e faminto pela voz do ator que lhe dará vida. O esboço de vida presente na fala enquanto texto é a rubrica, o que não quer dizer muita coisa perto da palavra proferida por uma boa voz, com inflexão apropriada e com verdade. O significado de cada palavra ganha peso conforme é pronunciada (...).

<sup>12</sup> (...) l'espace théâtral est le lieu même de la mimésis: construit avec des éléments du texte, il devra s'affirmer en même temps figure de quelque chose dans le monde (...). (T.A.)

A natureza dos personagens só se liberta pelo corpo e pela voz do ator. Em **Vereda da salvação**, para tomar o mesmo exemplo, é imprescindível que a sensualidade de Artuliana e a imponência física de Manoel, descritas no texto, sejam levadas à cena para se contrapor ao sentimento fanático de religiosidade levado aos limites pela peça.

*Artuliana é mais provocante do que bonita. Os seios, desenvolvidos e empinados, dão-lhe um modo insólito, agressivo. Um dos seios quase escapa por um rasgo do vestido. Há qualquer coisa em seu rosto e seu corpo de bastante atrevido. (...) Manoel é atarracado, sem ser baixo. O rosto é queimado de sol e as mãos calosas e de veias saltadas. A camisa revela um peito cheio de pêlos. Seus movimentos são calmos e os olhos serenos. Seu rosto queimado, a barba e os cabelos grisalhos, o corpo forte, fazem dele uma figura imponente. (ANDRADE, 1986, p. 234)*

Cabe também ao ator a tarefa de dar cor ao texto. Sua voz, suas intenções e inflexões, aliadas a seus gestos, postura e expressão, conferem calor às palavras frias da palavra escrita. Em **As confrarias**, o ator José diz a Quitéria: “(...) não tenho mais certeza se sou eu. Quem sou eu? Que é que se esconde dentro de mim?” (Ibidem, p.55). Sua doação ao personagem e ao público às vezes é tão total e completa que chega ao ponto de sua identidade confundir-se com aquela do ser de papel e memória que representa. Sua voz é a consciência do personagem; seu corpo, o instrumento pelo qual a palavra pode transbordar livremente por cada movimento, por cada gesto. A sobrevivência do drama depende ardentemente da voz e do corpo do ator. “Não posso ser sem meu corpo. E sou o que o meu corpo é. É de personagem, filósofo ou meu mesmo?” (Ibid., p.52).

Na cena, o homem é a matéria-prima de uma escultura viva, cinzelada não apenas pelo dramaturgo, mas por cada uma das mãos que, juntas, contribuem para a construção do espetáculo. Contudo, a criação extrapola esses limites. O teatro, mais do que tudo, é o verbo feito carne em presença de testemunhas. O essencial da arte dramática é despertar o público, provocar reações na platéia à qual se dirige. Simultaneamente, porém, é o espectador o verdadeiro dono da identidade e da memória cênica; é o *outro* em cena, a razão

de ser de qualquer representação. O teatro é o templo onde se reza uma missa de corpo presente, pois a concretude da relação entre palco e platéia depende do corpo exposto do ator e sua entrega ao público.

No verdadeiro teatro, o teatro vivo, existem espectadores vivos, atuantes, cientes da coletividade (...). Encontrando esse processo durante a apresentação, o teatro assume sua forma plena de arte coletiva, arte que se faz apenas diante de seu público, ao contrário das outras. O *hic et nunc* benjaminiano funciona nesse momento, na presença do outro no momento da criação, antes do que não se tem a essência do teatro. (BURLA, 2004, p.184)

A representação é um jogo de projeção, identificação e desejo. O espectador enxerga no outro, no ator, aquilo que, de alguma maneira, é próprio de sua natureza, seja no campo da realidade ou do simbólico. O teatro desnuda conflitos que se escondem nas entranhas do indivíduo, dramas reais que se encenam como parte da vida cotidiana de cada um ou como aspirações de uma existência idealizada, através da projeção no outro daquilo que se almeja ou supõe ser. Evidentemente, trata-se aqui de uma atitude quase narcísica, em que o outro é visto como um espelho a refletir desejos e angústias. Por vezes, através da catarse, o espectador, ao se ver refletido no palco, toma para si a dor representada, como se essa imagem especular enxergada no outro fosse ele próprio ou as pessoas próximas a ele. Seus conflitos internos são reelaborados através da identificação mimética, e as emoções surgidas deste processo são purgadas, purificadas, sem a necessidade de que ocorra, em um plano real, a resolução dessas emoções.

Martin Esslin (1978, p.26) reforça, a partir das reações do público, a natureza coletiva do drama. Segundo ele, o conjunto de memórias reais e cênicas trazidas à tona por dramaturgo, diretor, cenógrafos, atores é apenas a metade do processo total que configura a representação. A outra metade é justamente a platéia, cuja reação é imprescindível para que exista drama. Mesmo quando a intenção é romper com a catarse, como no teatro brechtiano, o objetivo é provocar o espectador, fazer com que reaja e tome atitudes concretas diante da vida.

O novo teatro interessa ao homem social porque o homem se ajudou a si mesmo no plano social, tecnicamente, cientificamente e



politicamente. O novo teatro expõe qualquer tipo junto com seu comportamento, de modo a projetar luz sobre suas motivações sociais; o homem só pode ser compreendido se elas são bem conhecidas. Indivíduos continuam a ser indivíduos, mas se tornam um fenômeno social; suas paixões e também seus destinos se tornam uma preocupação social. A posição do indivíduo na sociedade perde sua “naturalidade” e passa a ser o centro da atenção. O efeito-d<sup>13</sup> é uma medida social. (BRECHT, 2002, p.100)

O “efeito-V” – *efeito de distanciamento* ou *de estranhamento* –, intensamente utilizado por Brecht, é o mecanismo responsável por romper o processo catártico – o escoamento de emoções e purificação – e permitir que se instale seu oposto, o que Elder Olson (1975, p.25) denomina de *katástasis* – distanciamento da projeção individual na crítica feita pela comédia e que, aqui, faz com que o teatro tenha uma ação crítica sobre o público, incitando-o a tomar atitudes concretas com relação à vida. Como explica Gerd Bornheim (1992, p.248-9),

as estruturas gerais da sociedade moderna deixam de funcionar como mero pano de fundo, firmadamente passivo e a partir do qual se desdobriam as atividades humanas, inclusive o teatro. (...) a sociedade pode agora tornar-se transparente em relação aos seus próprios movimentos internos, a máquina do mundo exhibe enfim suas engrenagens. A decorrência disso tudo está em que o indivíduo passa a interferir na transformação das estruturas sociais como nunca no passado. (...). O efeito de distanciamento prende-se essencialmente a essa possibilidade crítica, que deita as suas raízes não na atividade teatral, e sim, primeiramente, na própria conjuntura social, que, por sua vez, permitirá a instauração de um teatro crítico.

De qualquer modo, enquanto platéia, cada espectador deixa de ser um indivíduo isolado na própria subjetividade para se transformar em algo como uma “alma coletiva” (cf. BARRAULT, 1958), encarnada quando o contágio dos indivíduos transformados em platéia nivela seus conhecimentos e suas emoções. Com o equilíbrio razão/emoção presente na *katástasis*, essa “alma” se aprofunda criticamente e constrói o que se poderia chamar de “consciente coletivo”:

(...) algum tipo de reação coletiva, de consenso, freqüentemente aparecerá entre o público, reação esta que, em um espetáculo teatral, tende a se tornar manifesta tanto para atores quanto para o público.

<sup>13</sup> Embora na tradução conste “efeito-d”, o efeito de distanciamento ao qual se refere Brecht é conhecido como “efeito-V”, devido ao termo alemão *Verfremdungseffekt*.

Qualquer indivíduo que jamais tenha representado em um palco garantirá que a reação coletiva a uma peça é palpavelmente real. A platéia, sob certos aspectos, deixará de ser mera reunião de indivíduos isolados, transformando-se em um consciente coletivo. (ESSLIN, 1978, p.27-8)

Da mesma maneira com que os acontecimentos no palco afetam o público, qualquer manifestação da platéia, seja ela positiva ou negativa, intervém profunda e fortemente na interpretação dos atores. Se o espectador responde, com qualquer sinal, o ator é imediatamente inspirado por essa reação, que, por sua vez, causará respostas cada vez mais eloqüentes da platéia. Se o público ri dos malandros e das prostitutas que entram e saem da delegacia de **Senhora na Boca do Lixo**, seu riso é contagiante.

GARCIA: Qual é o caso?

GUARDA: *Batedor de bufosa*.

GARCIA: É só da leve?

GUARDA: *Da pesada* também: dois assaltos.

MALANDRO 1: Eu?! Nem sei por que estou aqui, doutor.

GARCIA: Sem-vergonha!

MALANDRO 1: Eu peguei o ônibus pra visitar meu irmão que trabalha numa construção e de repente uma comadre começou a esgüelar, dizendo *que eu estava pondo a prestativa nela!*

GUARDA: Na bolsa dela.

MALANDRO 1: (...) *Meu algum é nenhum, doutor*. Ia pedir dinheiro pro meu irmão porque estou doente.

GARCIA: Que é que você tem?

MALANDRO 1: (*Mártir*) Estou tuberculoso doutor.

GARCIA: Tuberculoso, hein?

MALANDRO 1: Preciso ser internado. (...)se a gente fica doente, que é que a gente pode fazer? *Minha prestativa* nunca morou no bolso de ninguém. Isso não. Minha família é gente de classe.

GARCIA: Você já tem duas passagens por vadiagem. (...) *Dê repouso* nele de doze horas.

MALANDRO 1: (*Trágico*) Mas, seu doutor...

GARCIA: É bom pra quem está tuberculoso.

GUARDA: Vamos. Fecha o *boquejo!*

MALANDRO 1: Só ia perguntar se o *grude* hoje é bom. [grifo nosso] (ANDRADE, 1986, p.312-3)<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Acrescente-se, aqui, a importância da oralidade expressa no jargão do texto e que aponta indiscutivelmente para sua concretização cênica (ver grifos).

A risada de um espectador somente tem o poder de desencadear gargalhadas por toda a platéia e afetar, diretamente, os atores no palco, que passam a se empenhar mais pela graça da cena. O mesmo acontece com uma cena emotiva. Embora as lágrimas sejam mais difíceis de ser arrancadas do que os risos, o silêncio às vezes grita eloqüentemente diante de uma cena como aquela em que Noêmia, de **Senhora na Boca do Lixo**, percebe o estado do casarão onde funciona a delegacia, para depois perder-se novamente.

NOÊMIA: [olhando para o lustre] (*Perdida*) Ainda há pouco... parecia brilhar como milhares de estrelas! (*Num murmúrio*) “Vim para me casar...!”

(*Subitamente, Camila rompe em choro doloroso. Os soluços agitam seu corpo e ela abraça ainda mais Noêmia. Esta acaricia levemente a cabeça de Camila, como se fosse uma criança.*)

NOÊMIA: (*Delicada*) Shisss! Que é isto? Aqui, seu pai me disse: se tiver uma filha, um dia, vai se chamar Camila. Nome de heroína de Corneille... de princesa medieval! (ANDRADE, 1986, p.338)

O famoso *feedback* entre palco e platéia é, na verdade, triangular, tendo com base a própria afetação platéia-platéia. Cada espectador compartilha com o outro a emoção e a reflexão provocadas pelo espetáculo. A dramaturgia, levada à cena, cumpre seu papel de contingente de uma memória que, como árvore, pode ser a cada momento partida e replantada, retomada e transmutada, deixando seu rasto na contemporaneidade.

Seja através do cômico ou do trágico, seja para despertar paixão ou ação concreta, a relação proporcionada pelo teatro é eternamente simbiótica, levando a um constante holocausto da identidade: a morte do autor pela vida do texto; a morte do texto pela vida da cena; a morte do ator pela vida do personagem; a morte do personagem pela vida do conflito; a morte do conflito pela vida da experiência transmitida ao público; a morte da representação pela construção da identidade da memória do vivido. Em sua obra, Jorge Andrade, como um doador de si mesmo, parte suas raízes em incontáveis identidades, em diferentes ramos que terminarão por florescer, regados com o olhar crítico sobre o passado, aquilo que os homens são hoje.

*Procurar... procurar... procurar...  
que mais poderia ter feito...?*

Fernão Dias, em *O sumidouro*

## CONCLUSÃO

O que mais poderia ser feito além de perseguir os rastros deixados por Jorge Andrade pelos intrincados caminhos da identidade e da memória? Trata-se, na verdade, de uma busca incansável e incessante, uma vez que a obra do dramaturgo não é apenas um ciclo que dá voltas em torno da história; é, muito mais do que isso, um imenso círculo que gira interminavelmente ao redor da própria existência. Ao mesmo tempo em que pode ser encarado como um rito fúnebre, pois exorciza e liberta os mortos do passado diante de testemunhas, o drama andradiano é também um renascimento, uma procura por si mesmo e pela vida.

Os relógios parados e as árvores partidas são o símbolo do recomeço. O ciclo da vida, assim como o ciclo do drama, é mesmo feito de exorcismos, mortes e renascimentos, no qual a cada dia uma nova raiz se fecunda no solo da identidade. Embora se possa dizer que as horas da existência avançam inexoráveis, os ponteiros param para dar tempo de as memórias fluírem e se reintegrarem na construção do presente. Da mesma forma, árvores se partem em novas sementes, novas flores e novos frutos para dar origem a outras obras, outros pensamentos, outras reflexões. Os rastros de Jorge Andrade são cíclicos.

Assim como os textos de **Marta, a árvore e o relógio** se complementam como uma espécie de caleidoscópio teatral, pelo qual se pode ver parte da história brasileira e a essência do ser humano sob múltiplas cores e aspectos, tentou-se construir, aqui, através de uma visão retalhada e multicolor lançada sobre cada uma das peças do livro, um imenso e único painel em que se descortina o papel do teatro como guardador dos rebanhos da memória e construtor das engrenagens que atuam sobre a identidade social. Lembranças pessoais reelaboradas como coletivas fazem com que a obra de Jorge Andrade se constitua num pincel mágico que colore o retrato do homem e da sociedade brasileira.

Embora o escritor continue olhando continuamente para o passado, isso não significa falta de compreensão do presente; ao contrário, o escritor o

faz para intervir nessa atualidade/realidade, modificando-a criticamente. É por esse motivo que a metalinguagem é tão marcante na dramaturgia andradiana: porque é através dela que o autor argumenta tanto a favor da criação literária ou dramática como reelaboração do mundo e das memórias individuais e coletivas quanto em prol do teatro como instrumento de conscientização dos homens sobre sua própria identidade.

Em meio a esse discurso mnemo-identitário, que traz à superfície as agruras causadas em si mesmo pelas próprias lembranças, Jorge Andrade vê-se diante de sua função primordial: a de condenado a cumprir um exílio solitário – e voluntário – dentro de seu próprio mundo, obrigado a pairar eternamente sobre o meio em que vive, mas sem que seus pés jamais toquem no solo, pois seu destino não é se enraizar nesse chão, mas sim usar os rastros do passado para alargar as estradas do futuro.

Para o dramaturgo, tanto a palavra quanto a cena são elementos essenciais para esclarecer acontecimentos e sentimentos que afetam intensamente o presente. Sua escrita corrobora o papel da arte diante de um processo histórico cuja caminhada deve levar à liberdade do ser humano. Ao colocar o *eu* como o lugar da memória que se abre ao diálogo com todas as vozes e épocas, o texto dramático participa da elaboração do local, do nacional e do cultural como identidades construídas.

Para tanto, Jorge Andrade não se coloca apenas como um observador diante do mundo, mas como alguém que participa diretamente desse universo e que, como tal, deixa extravasar suas próprias visões, percepções e sensações no tocante à vida. Como vem sendo constantemente reiterado, não há maneira de se colocar *diante* sem, primeiramente, colocar-se *em*. A representação que o dramaturgo faz da realidade através de sua escrita é reflexo do olhar de alguém que está inserido no real que representa, que deixa marcas nessa realidade e que é marcado por ela. Alguém que, como ator no palco da vida, não consegue descrever a cena sem se incluir nela, assim como

não é capaz de falar sobre sua arte sem deixar transparecer seus próprios anseios e temores, tanto em relação ao passado que insiste em voltar à tona quanto em relação ao presente.

A memória, nesse sentido, é a essência da criação, pois é o elo que envolve todos os tempos possíveis e permite estabelecer a diferença, tão almejada, entre o que os homens são e o que gostariam de ser. Como casa da cultura e dos bens duráveis de um povo, ela é um alicerce móvel de releituras, como as elaboradas por Jorge Andrade, capazes de avanços e digressões no tempo e no espaço, porque não precisa deles para acontecer, subsistir e insistir. Como a memória não precisa de hora ou local marcados para vir à tona, é nela que nasce e mantém-se viva a cultura. Através das lembranças, o ser humano tem poder de reinventar para si novas formas de existência, da mesma forma como ocorre no teatro. Os dramas da memória, portanto, traduzem, em palavras e cenas, os sentimentos das pessoas em relação ao mundo, são a própria expressão de uma sociedade.

Ao entrelaçar memórias individuais a memórias coletivas, Jorge Andrade opta por considerar a história não como o relato oficial e documentado que a sociedade se acostumou a tomar por verdade absoluta. O drama andradiano, ao contrário, ao se propor a fazer uma revisão histórica, abarca tudo aquilo que é desprezado pelas narrativas oficiais e funda-se numa outra percepção histórica, levando em conta os sofrimentos anônimos acumulados pela humanidade.

As memórias e identidades individuais se cruzam com as memórias e identidades sociais que formam o homem andradiano. Considerado por muitos como um “poeta do ontem” – e algumas vezes criticado por isso – Jorge Andrade é, antes de mais nada, um escritor de seu próprio tempo. Inusitadamente, ele é um dos poucos dramaturgos contemporâneos, se não o único, a escrever peças de épocas. Por esse motivo, por não retratar literalmente, nos textos e nos palcos, as circunstâncias históricas do momento em que concebeu sua obra –

leia-se a repressão gerada pela ditadura militar – o autor foi, inclusive, acusado de só se preocupar com o passado, e não com o processo político presente.

Todavia, não importa aqui discutir se o dramaturgo pecou ou não circunstancialmente, principalmente porque, hoje, suas palavras permanecem mais vivas e atuais do que muitas das que foram escritas como bandeira de luta contra uma tirania específica. Como Brecht, Jorge Andrade, à sua maneira, falou contra todas as tiranias. Construtor de uma história que extrapola as versões oficiais e confere voz às classes anônimas, ele se vale de uma dramaturgia de memória – ainda que não se refira a instantes realmente vivenciados – para rever os lapsos que os registros reconhecidos não conseguem abarcar. A dimensão política de sua obra se dá justamente pela construção de uma identidade nacional e pela valorização do coletivo. Em pleno processo de globalização, Jorge Andrade atenta para a necessidade de se pensar e valorizar o local.

O localismo, no entanto, não é para ele o folclórico, o exótico ou tudo aquilo que o senso comum se acostumou a tomar como o clichê de Brasil. É, ao contrário, a identidade de uma nação como qualquer outra. Ao pincelar traços de sua memória individual ou da formação identitária de Minas Gerais ou de São Paulo, o escritor representa, na verdade, aspectos de uma identidade compartilhada por todo o povo brasileiro, ao mesmo tempo em que põe em xeque valores e comportamentos universais.

Em antítese à imagem arraigada de que o brasileiro se esquece de seu passado, Jorge Andrade busca na história as mãos que modelaram a face do povo. Ele não trata o passado com orgulho ufanista nem tampouco se envergonha dos aspectos que, historiograficamente, construíram o país como ele é hoje; o dramaturgo enxerga o passado histórico brasileiro como ele de fato é, dissolvendo-o em suas próprias percepções acerca da universalidade do ser humano.

Mais do que dos relógios parados – refúgios das memórias de todos os tempos – e das árvores partidas – raízes dos múltiplos rostos e identidades que completam o drama andradiana –, é preciso agora falar das muitas Martas perdidas



e encontradas nesse amplo universo de significações em que se constitui a obra de Jorge Andrade. A personagem representa o próprio olhar do autor sobre o mundo, visão que se coloca, ao mesmo tempo, próxima e distante dos acontecimentos, por mais paradoxal e dicotômica que essa posição possa parecer.

Modernista quase por força do destino, já que nasceu em 1922, o dramaturgo se embrenha como uma espécie de bandeirante pelo interior da história brasileira, pondo em diálogo direto os ciclos históricos da mineração, da cafeicultura e da industrialização, para tentar responder às incertezas de futuro experimentadas por sua época. No entanto, é preciso destacar que se trata de incertezas que continuam pairando sobre as cabeças de toda a sociedade, mesmo nos tempos atuais. Ainda mais quando modeladas pelas mãos mágicas do teatro e de todas as memórias e identidades que o tornam vivo e sempre real.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Jorge. *Labirinto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

----- . *Marta, a árvore e o relógio*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1986, p.457-526.

ARISTÓTELES. Arte poética. In: ---. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. 14.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, [s/d], p.231-88.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. 5.ed. Campinas: Papyrus, 1993.

BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Ática, 1988.

----- . *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. 3.ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: UnB, 1993.

BARRAULT, Jean-Louis. *Soy hombre de teatro*. Trad. Francisco Javier. Buenos Aires: Leviatan, 1958.

BARTHES, Roland. Escritores e escreventes. In: ---. *Ensaaios críticos*. Lisboa: Ed. 70, 1977.

----- . A morte do autor & Da obra ao texto. In:---. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira São Paulo: Brasiliense, 1988, p.65-78.

----- . *Elementos de semiologia*. 15.ed. São Paulo: Cultrix, 1992.

----- . *Aula*. 7.ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: ---. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-32.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BORNHEIM, Gerd A. *Teatro: a cena dividida*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

----- . *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRECHT, Bertolt. *Diário de trabalho* [volume I: 1938-1941]. Trad. Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

BURLA, Gustavo. *O mapa da cena*. Juiz de Fora: Funalfa, 2004.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte, UFMG, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DERRIDA, Jacques. *Mal do arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

----- . *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*. Trad. Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 3.ed. [s.l.]: Vega, 1992.

HUYSSSEN, Andreas. Passados presentes: mídia, política, amnésia. In: ---. *Seduzidos pela memória: arquiteturas, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JANKÉLÉVITH, Vladimir. *L'ironie*. [s.l.]: Flammarion, 1964.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, Ed. 34, 2000.

MURRAY, Janet H. *Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço*. São Paulo: Unesp, 2003.

OLSON, Elder. *The theory of comedy*. London: Indiana University Press, 1968.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Campinas: Papyrus, 1998.

PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PLATÃO. *A república*. São Paulo: Cultura Brasileira, [s/d].

----- . *Fédon*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

SHAKESPEARE, William. Romeo and Juliet. In: ---. *Complete works of William Shakespeare*. Glasgow: HarperCollins Publishers, 1984, p.948-85.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre I*. Paris: Belin, 1996.

# A ÁRVORE

