



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)  
FACULDADE DE HISTÓRIA (FH)  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

SANDRA RODART ARAÚJO

**Labirinto de tempos perdidos: experimentações estéticas e interpretações históricas no ciclo dramático *Marta, a Árvore e o Relógio*, de Jorge Andrade (1951 - 1969)**

GOIÂNIA  
2026



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE HISTÓRIA

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

### E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

#### 1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação     Tese     Outro\*: \_\_\_\_\_

\*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

#### 2. Nome completo do autor

Sandra Rodart Araújo

#### 3. Título do trabalho

Labirinto de tempos perdidos: experimentações estéticas e interpretações históricas no ciclo dramaturgico *Marta, a Árvore e o Relógio*, de Jorge Andrade (1951-1969)

#### 4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento  SIM     NÃO<sup>1</sup>

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

**Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **Sandra Rodart Araújo, Discente**, em 11/12/2025, às 16:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Roberto Abdala Junior, Professor do Magistério Superior**, em 11/12/2025, às 19:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5854431** e o código CRC **CC5A88D8**.

---

SANDRA RODART ARAÚJO

**Labirinto de tempos perdidos: experimentações estéticas e interpretações históricas no ciclo dramático *Marta, a Árvore e o Relógio*, de Jorge Andrade (1951 - 1969)**

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em História da Faculdade de História (FH) da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para a obtenção do título de Doutora em História.

Área de concentração: Cultura, Fronteiras e Identidades.

Linha de Pesquisa: Fronteiras, Interculturalidades e Ensino de História.

Orientador: Professor Doutor Roberto Abdala Júnior.

GOIÂNIA  
2026

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Araújo, Sandra Rodart  
Labirinto de tempos perdidos: experimentações estéticas e interpretações históricas no ciclo dramaturgico Marta, a Árvore e o Relógio, de Jorge Andrade (1951-1969) [manuscrito] / Sandra Rodart Araújo. - 2026.  
CCCIII, 303 f.: 2026

Orientador: Prof. Dr. Roberto Abdala Júnior  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História (FH), Programa de Pós-Graduação em História, Goiânia, 2026.

1. Dramaturgia Brasileira. 2. Jorge Andrade. 3. História Paulista.

I. Abdala Júnior, Roberto , orient. II. Título.

CDU 94



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE HISTÓRIA

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº **002/2026** da sessão de Defesa da **Tese** de **SANDRA RODART ARAÚJO**, que confere o título de **DOUTORA em História**, na área de concentração em **Culturas, Fronteiras e Identidades**.

Ao/s **dez dias do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte e cinco**, a partir da(s) **14h00min**, na **Sala de Defesas do PPGH-UFG**, situada no **Prédio de Humanidades I**, realizou-se a sessão pública de **Defesa de Tese** intitulada "**Labirinto de tempos perdidos: experimentações estéticas e interpretações históricas no ciclo dramático Marta, a Árvore e o Relógio, de Jorge Andrade (1951-1969)**". Os trabalhos foram instalados pelo(a) Orientador(a), Professor(a) Doutor(a) **Roberto Abdala Júnior (PPGH/UFG)** com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor(a) Doutor(a) **Raquel Machado Gonçalves Campos Salomon (PPGH/UFG)**, membro titular interno; Professor(a) Doutor(a) **Ademir Luiz da Silva (UEG)**, membro titular externo; Professor(a) Doutor(a) **Eduardo José Renato (PUC-Goiás)**, membro titular externo; Professor(a) Doutor(a) **Eliézer Cardoso de Oliveira (UEG)**, membro titular externo. Durante a arguição os membros da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta, a fim de concluir o Julgamento da **Tese**, tendo sido(a) o(a) candidato(a) **aprovado(a)** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo(a) Professor(a) Doutor(a) **Roberto Abdala Júnior**, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, ao(s) **dez dias do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte e cinco**.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Cristiano Pereira Alencar Arrais, Coordenador de Pós-Graduação**, em 05/02/2026, às 16:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Roberto Abdala Junior, Professor do Magistério Superior**, em 05/02/2026, às 16:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Raquel Machado Goncalves Campos Salomon, Professora do Magistério Superior**, em 05/02/2026, às 17:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5961688** e o código CRC **C01CD844**.

---

**Referência:** Processo nº 23070.062019/2025-88

SEI nº 5961688

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Prof.º Dr. Roberto Abdala Júnior (orientador)

---

Prof.º Dr. Ademir Luiz da Silva

---

Prof.º Dr. Eduardo José Reinato

---

Prof.º Dr. Eliezer Cardoso de Oliveira

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Raquel Machado Gonçalves Campos

**Ao meu pai, José.**  
*(in memoriam)*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Roberto Abdala Junior, pela orientação precisa ao longo desta longa trajetória de estudos, e pela constante gentileza demonstrada em todas as situações.

Agradeço também aos Professores Dr. Ademir Luiz da Silva e Dr. Eliezer Cardoso de Oliveira pelas valiosas contribuições oferecidas durante a fase de qualificação deste trabalho, bem como por gentilmente aceitarem compor a banca examinadora.

À banca examinadora, Prof.<sup>a</sup> Dra. Raquel Machado Gonçalves Campos e Prof. Dr. Eduardo José Reinato, agradeço por terem aceitado participar da avaliação e arguição deste trabalho.

Ao meu filho Francisco, que nasceu parecido com José, minha continuidade e a maior razão do meu presente.

À Jacques, pela presença amorosa e constante ao longo dessas últimas décadas.

À minha mãe (*in memoriam*) e aos meus queridos irmãos: Lúcia (*in memoriam*), Antônio, Nelma, José Carlos (*in memoriam*), Ismar e Helder.

Aos meus amigos, que tanto me apoiaram, mas já não aguentam mais! Deixo minha profunda gratidão. Um agradecimento especial à minha amiga Josi Campos, obrigada por assumir tantas responsabilidades para que eu pudesse concluir esta tese.

Ao PPGH/UFG, pela oportunidade de desenvolver este trabalho.

À Universidade Estadual de Goiás, pelo apoio institucional.

## SUMÁRIO

<b><u>INTRODUÇÃO</u></b>	<b>08</b>
<b><u>CAPÍTULO 1 — JORGE ANDRADE LEITOR: INFLUÊNCIAS DA HISTORIOGRAFIA, DA LITERATURA E DA LITERATURA DRAMÁTICA</u></b>	<b>17</b>
1.1) Negação e fascínio pela História: lendo, conversando e entrevistando historiadores.	18
1.2) “Cada família infeliz é infeliz à sua maneira”: influências do romance, do drama e novamente do romance; na obra andradiana.	44
<b><u>CAPÍTULO 2: MARTA, A ÁRVORE E O RELÓGIO: CRISTALIZAÇÕES HISTÓRICAS E REMINISCÊNCIAS ESTÉTICAS DE UM “NOVO TEMPO”.</u></b>	<b>75</b>
2.1) Os sentidos do ciclo: tempo, memória, história e a decadência do “jardim de jabuticabas”.	78
2.2) Ruptura dramática em <i>Vereda da Salvação</i> e os novos ares da industrialização paulistana.	125
<b><u>CAPÍTULO 3: A ARTE COMO ANTECIPAÇÃO DA HISTÓRIA</u></b>	<b>153</b>
3.1) Tempo, Memória e História em <i>Rasto Atrás</i>	154
3.2) A arte como fim e a retomada proustiana em <i>O Sumidouro</i>	208
<b><u>CAPÍTULO 4: O LABIRINTO COMO SÍNTESE DA MEMÓRIA E TRANSIÇÃO PARA O PRESENTE</u></b>	<b>242</b>
4.1) Arte como vontade: romance, confissões, memórias.	243
4.2) O tempo presente no <i>Labirinto</i> .	270
<b><u>CONSIDERAÇÕES FINAIS:</u></b>	<b>284</b>

## RESUMO

ARAÚJO, Sandra Rodart. Labirinto de tempos perdidos: experimentações estéticas e interpretações históricas no ciclo dramaturgicó *Marta, a Árvore e o Relógio*, de Jorge Andrade (1951 - 1969).

Esta tese investiga a obra do dramaturgo Jorge Andrade (1922-1984), com ênfase na análise do ciclo *Marta, a Árvore e o Relógio*, conjunto dramaturgicó composto por dez peças escritas entre 1951 e 1969. Trata-se do núcleo central da pesquisa, que busca compreender como Andrade articula, nesse ciclo, questões históricas, teóricas e estéticas que marcaram profundamente sua produção. A partir do exame minucioso das peças, a tese analisa as influências históricas que atravessam o ciclo — especialmente a formação de São Paulo, a partir dos conflitos agrários, das tensões entre tradição e modernidade e da crise das elites cafeeiras. Investiga também as opções estilísticas e as estratégias narrativas empregadas pelo dramaturgo, com destaque para o modo como articula passado, presente e futuro. Além do ciclo, a pesquisa incorpora a análise do romance *Labirinto*, compreendendo-o como peça-chave para o entendimento da obra de Andrade. Finalmente, a tese apresenta uma breve apreciação das peças produzidas a partir de 1970, observando continuidades e deslocamentos em relação ao ciclo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dramaturgia brasileira, Jorge Andrade, história paulista.

## **ABSTRACT**

ARAÚJO, Sandra Rodart. *Labyrinth of Lost Times: Aesthetic Experimentations and Historical Interpretations in the Dramaturgical Cycle Marta, the Tree and the Clock*, by Jorge Andrade (1951–1969).

This dissertation investigates the work of the playwright Jorge Andrade (1922–1984), with an emphasis on the analysis of the cycle *Marta, the Tree and the Clock*, a dramaturgical set composed of ten plays written between 1951 and 1969. This cycle constitutes the central focus of the research, which seeks to understand how Andrade weaves together, within it, the historical, theoretical, and aesthetic questions that profoundly shaped his production. Drawing on a close examination of the plays, the dissertation analyzes the historical influences that permeate the cycle—especially the formation of São Paulo shaped by agrarian conflicts, the tensions between tradition and modernity, and the crisis of the coffee-growing elites. It also investigates the stylistic choices and narrative strategies employed by the playwright, with particular attention to the ways in which he articulates past, present, and future.

**KEYWORDS:** Brazilian dramaturgy, Jorge Andrade, São Paulo history.

# INTRODUÇÃO

"Meu avô cai ajoelhado, ainda abraçado por vovó, silenciosa na sua piedade infinita. O imenso coque desfeito é um manto protetor de cabelos azuis e brancos. Não chora, nem vai chorar nunca. Minha mãe segura a cabeça dele, encostando-a no rosto molhado, que é a expressão máxima da solidão da desesperança. Os olhos dele, fechados, lembram os de estátuas que vertem água. A espingarda, caída no chão, ao alcance da mão que jaz pendida, inerme. Minha mãe passa as mãos no rosto dele, como passava no meu em quarto escuro: meu avô é criança indefesa e eu velho, velho de repente. Tenho sete anos: transformaram-se em setenta. Assim fica para sempre: iluminados pela luz colorida das bandeiras, marmorizados na minha Pietá fazendeira.

Procuro refúgio nas mangueiras. Mas elas estão secas, sem folhas e mangas, garfos imensos. Corro ao rego d'água, mas só encontro lodo e cavalos-marinhos mortos. Meus patos e marrecos, pendurados pelo pescoço no pé de azedinha. O jabuticabal é uma fogueira imensa. Recuo, encosto-me ao tronco agonizante da mangueira e, lentamente, deslizo para o chão. Meus olhos estão secos. Vejo a terra coberta de borboletas... e começo a comê-la, antes que ela me devore. Com a fúria dos deuses lançada contra mim, fico sozinho, exposto pelo quintal em fragmentos... até que alguém, na escuridão da noite, vem me buscar: é meu avô. Ele diz manso: Vem, meu filho. Vovô vai dará jeito.

Firme, seguro a mão vacilante dele... e até hoje ainda não paramos de andar. Nem vamos parar: nossos caminhos jamais poderão chegar à sala das bandeiras coloridas – ela não existe mais. Só existe, na lembrança, o bloco cinzelado pela dor: meu avô com as mãos no rosto tentando esconder as lágrimas; minha mãe abraçada a ele num gesto de impossível consolo; minha avó agarrada em suas pernas – *mater* dolorosa caída no assoalho de tábuas largas. A luz, esverdeada por dezenas de mangueiras, entrando em vidraças desenhadas, iniciava a pátina de tempos que findavam. Petrificado na lembrança, eu, que tinha apenas sete anos, comecei a percorrer as termas da saudade."

Jorge Andrade

A história de São Paulo — com suas origens bandeirantes, sua febre do ouro, o esplendor do café e o ritmo vertiginoso da industrialização — encontrou no teatro<sup>1</sup> de Jorge Andrade (1922-1984) uma de suas mais intensas representações poéticas. É sobre esse drama histórico que se debruça esta tese, dedicada à análise das peças reunidas em *Marta, a Árvore e o Relógio*. O ciclo, composto por dez obras — *As Confrarias, Pedreira das Almas, A Moratória, O Telescópio, Vereda da Salvação, Senhora da Boca do Lixo, A Escada, Os Ossos do Barão, Rasto Atrás e O Sumidouro* —, constitui um dos projetos mais ambiciosos da dramaturgia brasileira do século XX. Escrito entre 1951 e 1969, o ciclo traça uma ampla cartografia da formação paulista, acompanhando o movimento das transformações sociais, econômicas e simbólicas que moldaram o país.

O ciclo é composto por duas linhas. A linha dos homens da terra, onde o cavalo e o cão são os maiores companheiros, raça de caçadores que despreza a cidade, as honrarias e os baronatos. São os que vieram do sul de Minas, descendentes de *Pedreira das Almas*, que se estabeleceram no planalto, em 1842. Típicos desta linhagem são os personagens de *A Moratória, O telescópio e Rasto Atrás*. A outra linha provém de uma tradição urbana, aristocrata de corte, com curso na Europa e erudição francesa - os quatrocentões. São de São Paulo, Itu e Campinas. *Noêmia* de *A Senhora da Boca do Lixo* e o velho *Antenor* de *A Escada* são típicos dessa linhagem que veio com a caravela de Martin Afonso de Souza, de que fala *Os Ossos do Barão* e que descende de *Fernão Dias*. A minha família, os Junqueira, está presa à primeira linhagem. Na segunda estão os Almeida Prado, família da minha mulher. (ANDRADE, 2012, p. 146)

Nascido em Barretos, interior de São Paulo, Jorge Andrade pertenceu à mesma elite cafeeira que representou em cena com olhar crítico e melancólico. Sua obra possui um caráter explicitamente autobiográfico, que se intensifica na escrita do romance *Labirinto* (1978), no qual o autor revisita as peças do ciclo, explica seus processos criativos e estabelece conexões diretas entre a criação artística e a reconstrução da própria memória. Ao fazer isso, Andrade oferece ao leitor e ao espectador não apenas o percurso de uma classe social em declínio, mas o seu próprio itinerário individual em busca do sentido da história e da arte. Diversos estudos — nas áreas de História, Literatura, Artes Cênicas e Estudos da Memória — têm se debruçado

---

<sup>1</sup> Além das peças do ciclo *Marta, a Árvore e o Relógio* o dramaturgo escreveu os seguintes textos: *O Noviço* (1951), *As Colunas do Templo (O Faqueiro de Prata, título original)* (1952), *Os Crimes Permitidos* (1958), *Os Vínculos* (1960), *O Incêndio* (1962/1978), *A Receita* (1968), *O Mundo Composto* (1972), *Milagre na Cela* (1977), *A Zebra* (1978), *A Loba* (1978), *Lady Chatterley em Botucatu* (1979), *A Corrente* (1980).

Ainda, alguns títulos de textos teatrais mencionados por Andrade ao longo de suas entrevistas, mas não finalizados ou aproveitados em outros trabalhos: *Sesmarias do Rosário, Os Demônios Sobem ao Céu, As Moças da Rua 14, Adão e as Três Serpentes, Bico de Pavão, Allegro Ma Non Troppo, Os Coronéis, O Sapato no Living, Barragem, Usufruto, O Naufrago, Os Avaliados, O Professor Subversivo, Ressurreição às 18 Horas, Espécie de Longa Jornada Noite Adentro*.

sobre sua obra. Sua produção, situada entre os temas da história do Brasil e a experimentação formal, revela um autor que, ao mesmo tempo, dialoga com a tradição e questiona as estruturas narrativas e temporais do teatro.

Outro aspecto fundamental para o estudo de sua dramaturgia é o vasto conjunto de entrevistas concedidas por Jorge Andrade ao longo de sua vida, nas quais comenta suas peças, seu processo criativo e suas influências. Essas entrevistas foram reunidas e publicadas no livro *Jorge Andrade 90 Anos — Entrevistas (Volume I)*, lançado em 2012, por ocasião das comemorações de seu nonagésimo aniversário. Posteriormente, em 2022, ano do centenário de nascimento do dramaturgo, foi publicado o Volume II, que reúne as falas das mesas e debates do evento *Jorge Andrade 100 Anos*, continuidade do projeto iniciado uma década antes. Esses dois volumes configuram um importante corpus documental, pois permitem acompanhar a voz do autor refletindo sobre sua obra e sobre o teatro brasileiro.

Dessa forma, as entrevistas publicadas, o ciclo de peças *Marta, a Árvore e o Relógio* e o romance *Labirinto* constituem os documentos centrais a serem analisados nesta tese. A partir deles, busca-se compreender não apenas a construção dramática de Jorge Andrade, mas também o modo como ele transforma sua experiência pessoal e histórica em matéria estética, elaborando, pela arte, um drama da memória.

Dessa forma, com o intuito de orientar o leitor ao longo da análise dos documentos mencionados, apresenta-se a seguir um breve resumo do enredo de cada peça. Essa síntese busca oferecer um panorama que permita compreender melhor as referências feitas ao longo dos capítulos e situar as peças dentro do conjunto maior do ciclo *Marta, a Árvore e o Relógio*. As peças, entendidas aqui como documentos privilegiados da análise, constituem o eixo central desta investigação. Elas serão examinadas ao longo do trabalho, sobretudo na ordem em que aparecem no ciclo, respeitando a sequência narrativa e simbólica que Jorge Andrade construiu para dar forma à história de São Paulo — e, por extensão, à sua própria história.

*As Confrarias*, ambientada em 1789 em Minas Gerais, tem como pano de fundo a Inconfidência Mineira. A peça narra a história de *Marta* e sua peregrinação pelas quatro ordens religiosas da cidade, em busca de um enterro para seu filho *José*. Por meio do diálogo entre a personagem e os membros das ordens, revelam-se seu passado ao lado do marido *Sebastião* e os momentos da vida de *José*. O tema do corpo insepulto reaparece em *Pedreira das Almas*, segunda peça do ciclo. Ambientada em Minas Gerais, durante a Revolução Liberal de 1842, a obra retrata a decadência da cidade fictícia de Pedreira, marcada pelo esgotamento da exploração do ouro. O conflito se estrutura a partir da oposição entre *Gabriel* — jovem que

lidera o movimento dos que desejam abandonar a cidade em busca de novas terras — e *Urbana*, representante da tradição e do passado, que deseja permanecer e não abandonar os mortos da cidade.

Em *A Moratória*, sua peça mais conhecida, os netos dos personagens saídos de *Pedreira das Almas* vivenciam os efeitos da crise de 1929. O conflito gira em torno da perda da fazenda de *Joaquim*, em decorrência das consequências econômicas desencadeadas pela crise. A narrativa se desenvolve em dois tempos — 1929 e 1932 — e acompanha os desdobramentos da saída da fazenda e da mudança para a cidade do núcleo familiar do fazendeiro: sua esposa, *Helena*, e seus filhos, *Lucila* e *Marcelo*. Em *O Telescópio*, ambientada em um período próximo aos eventos de *A Moratória*, a história se passa em uma fazenda. A decadência, aqui, não é determinada pela perda das terras, como aconteceu com *Joaquim*, mas pela perda e pelo questionamento dos valores e tradições da elite cafeeira. O casal *Francisco* e *Rita* demonstra nostalgia e inconformismo diante da inabilidade dos filhos em manter as terras e os valores do passado. Fechando esse momento, caracterizado pelas peças rurais e, portanto, mais próximas da própria origem do autor, *Vereda da Salvação* aborda o fanatismo religioso que leva um grupo de colonos a assassinar duas crianças, por acreditarem que estavam possuídas pelo demônio. Esses colonos são meeiros da fazenda de *Francisco*.

Abrindo o conjunto de peças urbanas, *Senhora na Boca do Lixo* traz *Noêmia*, representante da aristocracia paulistana, descendente de Martim Afonso e falida desde a viuvez. Assim como *Joaquim* e *Antenor*, a personagem se ressentida dos novos tempos. Para continuar desfrutando de um estilo de vida como antes, ela traz artigos de luxo da Europa e os revende para suas amigas. A descoberta do contrabando desencadeia o conflito. Na sequência, *A Escada* apresenta *Antenor* e *Amélia*, também pertencentes à mesma aristocracia que *Noêmia*. Já idosos, perderam tudo e passam a viver, alternadamente, no apartamento de cada um dos filhos, que moram todos no mesmo prédio. *Antenor* acredita ter direito, por herança, às terras do Brás — bairro paulistano — e, na tentativa de provar sua reivindicação, acaba envolvendo a família em situações delicadas.

*Os Ossos do Barão* fecha a sequência de peças urbanas da obra. A decadência de uma família quatrocentona também é o tema da trama, mas, aqui, narrada a partir da perspectiva do migrante italiano *Egisto Ghirotto*, responsável por adquirir, ao decorrer de décadas, todas as terras e a casa do *Barão de Jaraguá*. Seu plano, cuidadosamente elaborado ao longo do tempo, é tornar-se parte da família do *Barão*. O desenlace da peça é a vitória de *Egisto*, com o casamento de seu filho *Martino* com *Izabel*, neta do *Barão*.

A penúltima peça é *Rasto Atrás*, autobiografia ficcional do dramaturgo. O personagem central é *Vicente*, que, aos quarenta e cinco anos, decide voltar à cidade onde nasceu para um acerto de contas com seu passado e com seu pai *João José*. Esse acerto ocorre por meio da exposição dos conflitos entre pai e filho, materializados no palco pelas lembranças de *Vicente*. Em *O Sumidouro*, após ter resolvido as pendências com o passado, *Vicente*, agora um escritor realizado, retorna novamente às origens — desta vez, para um acerto de contas histórico e para iniciar a peça com a qual pretende contar a história de São Paulo. Para isso, materializa, em seu escritório, o bandeirante das esmeraldas, *Fernão Dias Paes*.

Com base nessas prerrogativas, esta tese organiza-se em quatro capítulos, concebidos de modo a acompanhar, de forma progressiva, o percurso histórico, estético e teórico da obra de Jorge Andrade. No Capítulo I, intitulado *Jorge Andrade leitor: influências da historiografia e da literatura*, o objetivo é examinar as influências históricas, teóricas e estéticas que atravessam o ciclo *Marta, a Árvore e o Relógio*. Trata-se de compreender o modo como o dramaturgo absorve e reelabora, em sua escrita, as leituras que o formaram — tanto de historiadores quanto de autores literários —, construindo a partir delas uma visão singular sobre o tempo, a memória e a experiência histórica. Mais do que traçar uma biografia pessoal, busca-se aqui delinear uma biografia intelectual, identificando as leituras, os diálogos e as ideias que fundamentam sua dramaturgia. Nesse percurso, serão abordadas também suas influências estéticas, tanto no campo dramático quanto no literário, observando-se de que maneira elas se articulam à sua concepção de história e de arte.

O intuito é analisar como Jorge Andrade pensa a história — não como mera sucessão de fatos, mas como construção simbólica e afetiva, inscrita na memória e na representação. Essa compreensão, que se revela gradualmente ao longo de sua obra, será retomada nos capítulos seguintes, de modo a observar como se concretiza no texto dramático. O que se pretende examinar é como o autor se apropria das categorias de tempo e de memória na sua forma teatral. Por fim, o capítulo dedica atenção especial à influência de Marcel Proust e de outros romancistas sobre a estrutura de sua dramaturgia. A relação entre lembrança e criação, entre o passado reencontrado e a forma artística, será aqui considerada como uma das chaves interpretativas centrais para compreender o projeto andradiano.

No Capítulo II, intitulado *Marta, a Árvore e o Relógio: cristalizações históricas e reminiscências estéticas de um “novo tempo”*, propõe-se, em um primeiro momento, apresentar o sentido da organização do ciclo no livro *Marta, a Árvore e o Relógio*. A proposta é compreender de que modo Jorge Andrade constrói uma cronologia própria, que não coincide

com a ordem de escrita das peças, mas que revela, ao mesmo tempo, uma linearidade temporal e uma visão singular de história — na qual o passado, o presente e a memória se entrelaçam. Em um segundo momento, procede-se à análise das peças segundo a ordem cronológica estabelecida pelo próprio autor no ciclo. São discutidas aqui *As Confrarias*, *Pedreira das Almas*, *A Moratória*, *O Telescópio*, *Vereda da Salvação*, *Senhora na Boca do Lixo*, *A Escada* e *Os Ossos do Barão*. As duas últimas, contudo, serão retomadas de forma mais aprofundada no capítulo seguinte, em articulação com os temas memória e tempo histórico.

Para a análise das peças, torna-se necessária a discussão de aspectos historiográficos relacionados a temas como o ciclo do café, a mineração do ouro, a industrialização paulista e a Revolta Liberal de 1842, Revolução de 1930, dentre outros marcos/eventos da história do país. A intenção, no entanto, não é realizar uma revisão historiográfica aprofundada, mas recorrer às interpretações para a compreensão da maneira como Andrade narra dramaticamente os fatos e processos históricos.

No Capítulo III, intitulado *A arte como antecipação da história* o objetivo é a análise das peças *Rasto Atrás* e *O Sumidouro*. Neste momento, serão retomadas as propostas desenvolvidas no Capítulo I acerca da utilização dos conceitos históricos pelo dramaturgo. É, fundamentalmente, nas duas últimas peças que o dramaturgo reelabora suas influências estéticas e históricas para criar as diferentes temporalidades presentes nos textos teatrais — especialmente em *Rasto Atrás*. Retoma-se aqui o papel do artista como aquele que atribui sentido à história por meio da memória, aprofundando a influência proustiana em sua obra e situando-o como um “homem de letras” do século XIX. Neste ponto, será aprofundada a análise das noções de tempo presentes na obra do dramaturgo, em diálogo com a teoria da história, a partir das duas peças.

Propõe-se, ainda, compreender a figura simbólica do bandeirante na construção da identidade paulista. Interessa, nesse sentido, investigar criticamente o ufanismo que permeia muitas dessas narrativas. O objetivo é mapear as obras que contribuem para a construção desse imaginário glorificador, bem como aquelas que oferecem contrapontos críticos, tensionando ou desconstruindo essa representação idealizada. Além disso, *Rasto Atrás* atua como ponto de partida para os debates em torno da derrota paulista na Revolução Constitucionalista de 1932. Os desdobramentos dessa derrota são essenciais para compreender a chamada “resposta paulista”, observável tanto nas esferas políticas quanto nos campos culturais.

No Capítulo IV, intitulado *O Labirinto como síntese da memória e transição para o presente*, propõe-se aprofundar as discussões desenvolvidas nos capítulos anteriores a partir da

leitura do romance *Labirinto*. A obra — uma autobiografia romanceada — atua como eixo organizador e explicativo da produção de Jorge Andrade, revelando sua visão de mundo e o modo como articula arte, memória e história. Neste ponto, a influência proustiana se efetiva plenamente na escrita do autor: em *Labirinto*, Jorge Andrade transforma a recordação em método e estrutura, fazendo da rememoração o motor de uma narrativa que busca reconstituir o passado a partir de suas sensações, fragmentos e lacunas.

O capítulo busca, assim, dar continuidade à análise das escolhas estilísticas e conceituais do autor, com especial atenção às estratégias narrativas por meio das quais ele mobiliza o conceito de tempo. A investigação, centrada em *Labirinto*, procura compreender de que maneira essa tematização temporal se articula não apenas na construção literária, mas também em suas implicações teóricas para o pensamento histórico — tanto no plano da narrativa quanto no da metahistória, isto é, da reflexão sobre a própria escrita e representação. Ainda, mesmo que de forma não aprofundada, parte das referências de *Labirinto* para analisar as peças escritas depois de *Marta, a Árvore e o Relógio*, com o propósito de um ciclo do presente.

Assim, partindo do princípio de que toda tese pressupõe a apresentação de um tema original, é possível indicar alguns momentos em que essa pretendida originalidade se manifesta ao longo do trabalho. A pesquisa nasce, em primeiro lugar, do interesse pela dramaturgia de Jorge Andrade. Em um primeiro contato, o que mais chamava a atenção era o modo como o dramaturgo tratava temas históricos e, sobretudo, sua declarada pretensão — expressa em inúmeras entrevistas — de abordar longos períodos da história do Brasil, autodenominando-se, inclusive, um dramaturgo historiador. A inquietação inicial residia, portanto, em compreender como ele realizava essa ambição: de que modo um dramaturgo se apropriava de conceitos da história e como os transformava em matéria dramática.

A leitura atenta da obra revelou uma surpresa: Jorge Andrade, de fato, mobilizava conceitos historiográficos — especialmente o de tempo histórico —, mas o fazia a partir de um conjunto complexo de influências artísticas, literárias e filosóficas. A partir dessa constatação, delineou-se o eixo desta tese: o autor opera uma mediação singular entre arte e historiografia, apropriando-se de categorias da literatura — em particular, do romance moderno, e de modo mais decisivo, de Marcel Proust — para estruturar uma concepção de tempo e memória que atravessa toda a sua produção.

Dessa perspectiva, a tese propõe uma hipótese interpretativa mais ampla: a arte antecipa o debate historiográfico. Ainda que essa proposição dialogue com reflexões já formuladas — como as de François Hartog, em *Crer em História*, sobre o papel antecipador da ficção na

construção das temporalidades históricas –, ela ganha caráter singular no contexto brasileiro. Isso porque Jorge Andrade, ao inscrever o debate sobre o tempo, a memória e a história em sua dramaturgia, antecipa discussões que só posteriormente seriam formuladas pela historiografia brasileira.

A influência proustiana, nesse sentido, é decisiva. Poucos estudos sobre o dramaturgo a reconheceram em sua profundidade. Quando mencionada, aparece apenas em referências pontuais. Aqui, ela ocupa papel central: Proust fornece a Andrade não apenas um modelo de escrita da memória, mas um modo de compreender o tempo como matéria estética. Essa perspectiva se confirma no romance *Labirinto*, obra fundamental para o entendimento do ciclo *Marta, a Árvore e o Relógio*. No romance, o dramaturgo expõe de forma explícita o processo de elaboração de suas peças, sugerindo implicitamente como a leitura de Proust e a organização sequencial das peças definiram tanto a estrutura interna do ciclo quanto sua recepção crítica.

Outro aspecto de originalidade desta tese reside na análise das peças, especialmente de *Pedreira das Almas*. Durante a pesquisa, surgiu uma conexão até então não explorada entre os acontecimentos da trama e uma tragédia real ligada aos antepassados do próprio Jorge Andrade. A descoberta, ausente de suas entrevistas e ignorada pela bibliografia especializada, revelou-se uma das experiências mais significativas da pesquisa. Trata-se de um daqueles momentos que condensam a tensão constante de todo pesquisador — o receio de encontrar “demais” ou “de menos” –, e, ao mesmo tempo, a recompensa de descobrir um vestígio novo, um rastro ainda não escavado.

A análise de *Vereda da Salvação* se orientou pela consulta aos documentos que Jorge Andrade utilizou em seu processo de criação. Sabe-se que o dramaturgo se inspirou em uma tragédia real para a escrita da peça e que buscou informações sobre o episódio a partir do estudo conduzido pelo Instituto de Estudos Brasileiros do Anhembi, em parceria com a Universidade de São Paulo. Logo após a tragédia, um grupo de pesquisadores visitou a região onde os acontecimentos ocorreram, realizando um levantamento sociológico, psicológico, demográfico e histórico, cujo objetivo era produzir uma interpretação abrangente do caso. Esses textos foram reunidos e publicados em livro em 1957 — material que serviu de base para Andrade na reconstrução dramaturgical do episódio. Embora muitos trabalhos mencionem essa pesquisa interdisciplinar, nenhum deles explora de maneira sistemática as relações entre fato e ficção na obra andradiana, tampouco confrontam as explicações/interpretações do estudo.

Por último — não como dado original, mas como novidade —, foram analisadas as peças do “ciclo do presente”, examinando como suas estruturas formais e temáticas dialogam

com a realidade brasileira das décadas de 1960 e 1970. As peças são sempre mencionadas no balanço de sua obra e, em alguns casos, analisadas isoladamente. A “novidade” aqui foi relacionar sua estrutura formal — simplificada e, por vezes, esquemática — a uma intenção estética consciente do dramaturgo; em outras palavras, a criação de uma forma dramática que se ajustasse a um tempo de cerceamento a arte.

Embora existam inúmeros estudos<sup>2</sup> dedicados à obra de Jorge Andrade, retomar seu teatro permanece fundamental. A leitura das grandes obras cumpre um papel decisivo na continuidade e na preservação de uma tradição — neste caso, uma tradição teatral que não pode depender apenas de sua presença nos palcos, especialmente quando se trata de dramaturgia cuja encenação é dificultada pelo alto custo de produção, pelo número elevado de personagens, pelos efeitos e pelas indicações complexas de cenário. Nesse contexto, torna-se ainda mais necessário que novos trabalhos acadêmicos, ensaísticos e críticos continuem a surgir, garantindo não apenas a permanência da obra andradiana, mas também sua renovada inserção no debate artístico e intelectual contemporâneo.

Esta tese, portanto, propõe novas possibilidades interpretativas ao revisitar as peças andradiana.

---

<sup>2</sup> Dentre eles, os que mais dialogam com esta tese são *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*, de Elizabeth R. Azevedo; *Metalinguagem e teatro: a obra de Jorge Andrade*, de Catarina Sant’Anna; e *Teatro da memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade*, de Luiz Humberto Martins Arantes. Elizabeth Azevedo analisa as peças de Jorge Andrade, investigando seus procedimentos formais desde *O Telescópio*. Por meio dos recursos estilísticos das peças, examina temáticas como tempo, espaço, memória, simbolismo e variações de linguagem dramática. A autora evidencia como o dramaturgo transita entre o realismo e formas mais expressionistas e épicas na construção de seu teatro. Catarina Sant’Anna, por sua vez, desloca o foco da análise estilística para o plano da metalinguagem. Seu interesse reside em compreender como Jorge Andrade mobiliza esse conceito. Para isso, elabora um estudo amplo e profundo da obra andradiana, apresentando documentos inéditos — como diferentes versões das peças — e contribuindo de maneira significativa para os trabalhos sobre o autor. Já a obra de Luiz Humberto Martins Arantes examina a dramaturgia de Jorge Andrade em sua relação com os conceitos de memória, história e ficção. O autor analisa como Andrade transforma acontecimentos históricos — especialmente ligados à sociedade paulista — em material dramático, atravessado pela memória familiar.

# CAPÍTULO I

## JORGE ANDRADE LEITOR: INFLUÊNCIAS DA HISTORIOGRAFIA, DA LITERATURA E DA LITERATURA DRAMÁTICA

Vovô não deu jeito: teve que entregar a Santa Genoveva. Aproveito a ausência do meu pai, alugo caminhão e vou à nossa fazenda: encho de sacas de café, vendo-as e dou o dinheiro à minha avó – logo devolvido a meu pai, e deste ao comprador: o café foi recuperado. Meu primeiro e último furto. Pensava que assim resolveria o problema de vovô e poderíamos voltar à imensa sala com oito portas e seis janelas que se abriam sobre o mangueiral. Eu sentia, como sinto, saudades do meu cosmos. Saudade que aumenta à medida em que a idade nos aproxima da criança que fomos. Agora, no meio de obras-de-arte, mais do que a figura do meu avô, é a criança que fui que sinto me espreitando no claustro, brincando de colar páginas da Ilustração Brasileira em mangueiras, reencontrando o que sempre amei, desde quando brincava de conquistar o mundo, não mais embaixo de mangueiras, mas sentado na tábua que coloquei entre os galhos mais altos de um abacateiro, na fazenda de meu pai. Era lá que lia Nietzsche. Foi lá que conheci Jacques Thibault, um adolescente solitário como eu. Também foi lá que o tempo começou a esculpir, em meu labirinto, a *Pietà* da fazenda Santa Genoveva. Foi embaixo de árvores, ou em cima delas que aprendi o sentido da morte e elas surgiram mais tarde, em meu teatro, como símbolos da prisão ao passado, aos meus ancestrais, que tentei inutilmente renegar.

“E investigar a História é também fugir à perspectiva histórica dos ganhadores. E o teatro pode evocar essa história que nos foi surrupiada.”

“A verdade está na história”

“É aí que você tem que procurar quem ler, homens como o Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Júnior e documentos da história do Brasil, porque essas são verdadeiras, não são interpretadas.”

Jorge Andrade

No fundo e em essência o homem repete sempre as mesmas estruturas arquetípicas -a de Édipo ou de Electra (a própria psicologia recorreu ao mito) as do pecado original, da individuação; da partida da casa paterna, da volta do filho pródigo; de Prometeu de Teseu no labirinto - e assim em diante.

Anatol Resenfeld

## 1.1 Negação e fascínio pela História: lendo, conversando e entrevistando historiadores

A obra de Aluísio Jorge Andrade Franco<sup>3</sup> nasceu da matéria viva de sua própria existência. As memórias da infância na fazenda do avô materno e da juventude trabalhando como fiscal na fazenda de café do pai inspiraram suas peças e também seu romance. O dramaturgo depurou essas lembranças com base em sua formação, especialmente por meio de suas leituras. Sua intuição sempre o conduziu à compreensão de que os eventos de sua memória individual estavam intimamente ligados — ou fundidos — a uma memória maior, coletiva e paulista. Essa compreensão foi amalgamada pelas leituras de historiadores brasileiros, romances e peças teatrais.

Aos dezesseis anos, após seis anos em um ginásio no interior de Barretos, ele deixou a fazenda para estudar Direito na capital paulistana, mas não teve êxito nos estudos. Jorge lembra que vivia com um romance nas mãos, lia muito, mas não se dedicava ao curso. Após a descoberta do fracasso estudantil e da vida de farras que levava em São Paulo, seu pai o trouxe de volta para casa, onde trabalhou como fiscal da fazenda até os vinte e oito anos — momento em que rompeu definitivamente com os laços familiares. Ao sair pela segunda vez da casa paterna, seu intuito era trabalhar em um navio e conhecer o mundo. No entanto, durante a passagem por São Paulo, antes do embarque em Santos, ele assistiu, em 1950, no TBC, à peça *Anjo de Pedra*, de Tennessee Williams, e “*sentiu uma paralisação diante de um momento de extrema beleza: Cacilda Becker interpretando a personagem Alma.*” (ANDRADE, 2008, p. 125)

Ao fim do espetáculo, procurou a atriz e lhe contou toda a sua aflição de maneira desesperada. Ela o convidou a ir até sua casa no dia seguinte, para que conversassem com mais calma. Nesse encontro, com extrema sensibilidade, ela o aconselhou a se matricular na Escola de Arte Dramática — EAD, para que encontrasse as ferramentas necessárias para se tornar escritor. Segundo Andrade, ela disse: “*O teatro pode ser a sua forma de expressão, mas não pense em representar. Tenho certeza de que o seu caso é escrever*” (ANDRADE, 2008, p. 125).

---

<sup>3</sup> Seus pais Ignácio Lima Franco (1894-1956) e Albertina Junqueira de Andrade Franco (1899-1990) descendiam dos Junqueira, família do Sul de Minas que emigrara há cerca de duzentos anos para São Paulo. Foi criado na Fazenda Coqueiros, propriedade de seu pai, que se localizava próxima ao rio Pardo, dentro do perímetro de Barretos, hoje município de Jaborandi.

Cacilda tinha razão. Ainda como estudante, Jorge escreve *O Telescópio*, sua primeira peça; e, assim que se forma, escreve aquela que seria considerada sua obra-prima: *A Moratória*.

Os anos na EAD foram fundamentais para a formação do escritor e para o contato com importantes nomes da cultura brasileira daquele momento. Foi lá que conheceu Antônio Cândido, de quem se tornou muito próximo. Foi ele quem apresentou a Jorge as obras que, a seu ver, eram fundamentais para a compreensão da realidade brasileira: *Casa-Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre (1933); *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda (1936); e *Formação do Brasil Contemporâneo*, de Caio Prado Júnior (1942). A leitura dessas obras influenciaria toda a sua carpintaria teatral — sobretudo a de Caio Prado. Sobre *Formação do Brasil Contemporâneo*, Antônio Cândido comenta que a obra marcou gerações inteiras. Mesmo que o livro se diferencie dos ensaios de seus contemporâneos quanto à forma, uma das explicações para sua permanência como clássico seria o fato de que, “*pela primeira vez, de forma sintética, se interpretou o sentido da colonização portuguesa, seus fundamentos econômicos, sociais e políticos, e sua crise.*” (CARDOSO, 2009, p. 144)

A interpretação de Caio Prado Júnior<sup>4</sup> sobre a realidade brasileira, fundamentada no materialismo histórico, sustenta que as estruturas e práticas do período colonial se estenderam por todo o século XIX e início do século XX, época em que o autor escreve. Ainda que a colonização tenha se encerrado formalmente no final do século XVIII, seus fundamentos econômicos e culturais continuaram a moldar e definir a formação social do país. Para Caio

---

<sup>4</sup> Caio Prado Júnior foi um dos mais influentes intelectuais e historiadores brasileiros do século XX, cuja trajetória esteve intensamente ligada à política e ao pensamento socialista. Desde jovem, envolveu-se na política partidária. Em 1926, filiou-se ao Partido Democrático de São Paulo, recém-fundado naquele ano, e, nas eleições de 1930, apoiou a candidatura de Getúlio Vargas, em oposição ao candidato oficial Júlio Prestes, representante da política oligárquica da chamada “República do Café com Leite”. O entusiasmo inicial de Caio Prado com os rumos inaugurados pela Revolução de 1930, contudo, foi rapidamente substituído por uma profunda decepção diante dos limites das transformações promovidas pelo novo regime. A partir desse momento, adere ao pensamento socialista e se aproxima da teoria marxista, à qual dedicará toda a sua vida intelectual e política. Seus escritos passam a se fundamentar no método do materialismo histórico, com o qual procura compreender as estruturas econômicas e sociais do Brasil e suas determinações históricas. Essa perspectiva está presente em toda a sua obra, mas ganha especial destaque no livro *A Revolução Brasileira*, publicado em 1966. Nessa obra, Caio Prado busca interpretar a conjuntura que levou ao golpe militar de 1964 e a derrota das forças progressistas, em especial o Partido Comunista Brasileiro (PCB), do qual era militante. Com uma análise crítica da atuação do partido e das condições objetivas do país, o autor procura repensar o caminho da revolução no Brasil. Apesar de sua intenção analítica, *A Revolução Brasileira* acabou sendo apropriada por grupos da esquerda que defendiam a luta armada, que viam no livro uma justificativa para a ação revolucionária imediata. Caio Prado, no entanto, não compartilhava dessa visão. Era crítico da estratégia insurrecional e acreditava na necessidade de uma revolução orientada por uma leitura concreta da realidade nacional, baseada em análises estruturais e no acúmulo político. Após o sucesso e a repercussão do livro, Caio Prado foi preso pelo regime militar, o que marcou o início de um gradual afastamento da vida pública. Libertado algum tempo depois, retirou-se progressivamente da militância ativa, embora continuasse escrevendo e refletindo sobre o Brasil até seus últimos anos. Faleceu em 1990, deixando um legado intelectual de grande importância para o pensamento social brasileiro.

Prado, compreender o Brasil exige reconhecer essa permanência histórica, que projeta o passado colonial sobre a modernidade brasileira.

No seu conjunto, e vista no plano mundial e internacional, a colonização dos trópicos toma o aspecto de uma vasta empresa comercial, mais completa que a antiga feitoria, mas sempre com o mesmo caráter que ela, destinada a explorar os recursos naturais de um território virgem em proveito do comércio europeu. É este o verdadeiro sentido da colonização tropical, de que o Brasil é uma das resultantes; e ele explicará os elementos fundamentais, tanto no econômico como no social, da formação e evolução históricas dos trópicos americanos. (PRADO JÚNIOR, 2008, p. 29)

Na composição de suas peças, Jorge Andrade incorpora, das análises de Caio Prado, a perspectiva histórica sobre o passado. A compreensão do Brasil contemporâneo só se efetivaria a partir do retorno ao passado, e, com as informações e dados colhidos nesse passado, seria possível interpretar o presente. Tanto em suas entrevistas quanto no romance *Labirinto*, Andrade refletiu intensamente sobre a função da história em seu teatro. Seguindo ainda a orientação de Prado, adotou o conselho de ler e interpretar os documentos de época — tarefa que lhe exigiu longos anos de estudo sobre o período colonial, a partir dos temas que mais o interessavam: a exploração do ouro e as bandeiras paulistas.

Nesse sentido, a forma de compreender a sociedade brasileira a partir de um longo processo histórico — buscando interpretar seus problemas amplos e estruturais — foi fundamental para a organização do ciclo dramático de Jorge Andrade. Inspirado por uma leitura dialética da história nacional, o autor concebeu sua obra como um processo de “evolução em arrancos”, nos moldes do materialismo histórico-dialético, tal como analisa Caio Prado. Trata-se de uma abordagem que privilegia as grandes categorias — como classe, povo, trabalhadores rurais — em detrimento das experiências isoladas, voltando-se para a compreensão das estruturas econômicas e dos modos de vida em geral. Como afirma Prado: “*É assim que se formou e sempre funcionou a economia brasileira: a repetição no tempo e no espaço de pequenas e curtas empresas de maior ou menor sucesso.*” (PRADO JÚNIOR, 2008, p. 126)

Jorge Andrade escolhe como objeto de representação os momentos de crise que marcam duas das principais matrizes econômicas do país: o ciclo do ouro e o ciclo do café. Sua escolha não é meramente historiográfica, mas profundamente pessoal. A representação dessas crises está diretamente ligada às suas memórias individuais — como a perda da fazenda do avô, os traumas da infância e juventude vividos na fazenda do pai, e o colapso de um mundo rural ao qual sua família pertencia. A identificação entre as rupturas individuais e os colapsos

econômicos que marcaram a história do Brasil possibilita uma fusão entre o biográfico e o estrutural.

O conceito de “arrancos”, utilizado por Prado para pensar os saltos descontínuos e desiguais do desenvolvimento histórico brasileiro, encaixou-se com precisão ao propósito artístico de Andrade. A dramaturgia do ciclo opera, assim, como representação desses momentos de ruptura — tanto sociais quanto subjetivos — em que o antigo mundo se desfaz sem que o novo esteja completamente formado. Ao dramatizar esses instantes limiares, Jorge Andrade alia a história nacional à sua própria história pessoal, projetando na cena brasileira uma leitura crítica do passado e dos impasses do presente.

Jorge Andrade trabalhou na revista *Realidade* entre 1969 e 1972, produzindo perfis jornalísticos de personalidades ligadas à arte e à cultura em geral. Entre os perfilados estavam Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre. Do encontro com Sérgio e das leituras de sua obra ecoam conexões por todo o trabalho de Jorge: “*A mente lúcida, analítica, dialética do historiador se apresenta. A minha tem a confusão apaixonada dos criadores. Mas eu vim ali para procurar explicações históricas, portanto dialéticas, não as da fragilidade humana.*” É com ele que busca “*enfrentar a verdade histórica de tudo.*” Jorge relembra, em mais de uma ocasião, as palavras de Sérgio: “*Os livros me deram o sentido da história. São a vida em comprimidos. Para mim, a história é a negação de todos os limites, portanto foge a qualquer definição. Ela não se contém, passando constantemente.*” (ANDRADE, 2009, p. 218)

A concepção de história em Sérgio Buarque de Holanda pode ser analisada em perspectiva com os estudos e debates historiográficos desenvolvidos no Brasil ao longo do século XX, especialmente no que se refere à formação de uma importante geração de intelectuais/historiadores. Essa geração, representada por nomes como o próprio Sérgio Buarque, Gilberto Freyre e Caio Prado Júnior, herda uma tradição historiográfica iniciada no final do século XIX e início do século XX, mas não a reproduz de forma acrítica. Ao contrário, atua como força renovadora frente às formas tradicionais de se pensar e narrar o passado nacional.

De um lado, essa tradição anterior incluía historiadores como Capistrano de Abreu, José Honório Rodrigues, Paulo Prado e José de Alcântara Machado, que realizaram importantes contribuições para a historiografia brasileira a partir de uma leitura crítica de fontes documentais. Por outro lado, historiadores como Afonso de Taunay e Alfredo Ellis Júnior, que embora tenham trabalhado com documentos (muitos inéditos à época), acabaram por contribuir com uma narrativa histórica marcada por tons ufanistas, centrada na exaltação de heróis e no

elogio das origens nacionais. Essa visão glorificadora do passado, com viés conservador, seria contestada por autores da geração seguinte, mais atentos às contradições e conflitos sociais que moldaram o Brasil.

Mesmo com essas contribuições diversas, até a década de 1930, eram escassas as análises que, de fato, abordavam o Brasil de maneira crítica, sistemática e estrutural. É nesse contexto que emergem as obras como *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque, *Casa-Grande & Senzala* (1933), de Gilberto Freyre, e *Formação do Brasil Contemporâneo* (1942), de Caio Prado Júnior. Esses autores ampliaram as fronteiras da historiografia ao articular interpretações mais amplas sobre a formação da sociedade brasileira. Tornando-se leituras obrigatórias e nortes para os estudos desde então.

Ao abordar temas como a colonização, a exploração do ouro, o ciclo do açúcar ou o bandeirantismo, Sérgio Buarque e seus contemporâneos recorreram a análises que se tornaram clássicas não apenas pela originalidade e densidade teórica, mas também porque preencheram uma lacuna interpretativa até então pouco explorada. Suas obras não se limitaram à repetição de documentos, mas buscaram estruturar uma narrativa histórica que desse conta das contradições, continuidades e rupturas da formação do Brasil. Desse modo, podem ser compreendidos como um ponto de inflexão na historiografia brasileira: herdeira crítica de uma tradição documentalista e, ao mesmo tempo, promotora de uma visão mais complexa da história nacional, integrando formas inovadoras de interpretação e abrindo novos caminhos para o pensamento histórico no país.

Assim, os processos de renovação posteriores — ou os chamados revisionismos historiográficos — em torno desses temas e a partir dessa herança historiográfica, ocorreram, via de regra, em fins de 1970 e ao longo da década de 1980<sup>5</sup>. Comparativamente à produção historiográfica de outros países, o século XX no Brasil assistiu a uma lenta e diminuta produção

---

<sup>5</sup> Esse fenômeno pode ser observado por meio da análise de temas específicos. Quando se investiga, por exemplo, a emergência das abordagens marxistas na historiografia brasileira, verifica-se que a produção acadêmica converge majoritariamente para estas décadas. Sobre isso, a historiadora Margareth Rago aponta: “*A explosão de uma expressiva produção historiográfica brasileira ocorre, ainda, num momento em que se tornam visíveis os sinais de esgotamento do marxismo como modelo privilegiado de interpretação do passado. Das primeiras análises marxistas que procuravam definir, inicialmente de maneira bastante mecanicista, posteriormente de modo mais sofisticado, as estruturas socioeconômicas e os modos de produção existentes no país passou-se, nos anos 70, a discutir o universo mental e as ideologias presentes nas análises históricas da ‘realidade brasileira’.* Somente em 1977, Carlos Guilherme Mota publica o conhecido *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)* e em 1978 Fernando Novaes publica *Portugal e Brasil nos quadros do antigo sistema colonial.*” (RAGO, 1990, p. 74/75). Disponível em: file:///D:/DOCUMENTOS/Downloads/ceanos90,+11art5.pdf

Dinâmica semelhante ocorre no âmbito dos estudos culturais, cuja consolidação pode ser identificada na obra *História e História Cultural*, da historiadora Sandra Jatahy Pesavento. A autora, ao comentar a difusão dessas perspectivas teóricas no Brasil, destaca como sua incorporação ao campo historiográfico resultou de um contexto intelectual e institucional propício à renovação metodológica e conceitual, ocorrido a partir de 1970.

em história. A explicação para este fenômeno aponta para diversos fatores, entre eles: a censura e o fechamento de editoras e livrarias durante os períodos autoritários ao longo do século, o que dificultava o acesso às obras e debates internacionais; a ausência de políticas de fomento à criação de novos cursos de História; e a falta de programas de pós-graduação capazes de impulsionar a produção de pesquisas acadêmicas.

Apenas a partir da redemocratização do país, na década de 1980, o movimento revisionista ganha força de maneira mais evidente, impulsionado pela retomada dos dois fatores anteriormente mencionados. Nesse contexto, torna-se relevante observar que as reflexões de Sérgio Buarque de Holanda sobre o sentido da história já dialogavam com o debate historiográfico europeu. Tal diálogo se deve, em grande parte, à sua formação intelectual sólida e à experiência de juventude vivida na Alemanha, que o aproximaram de correntes teóricas modernas da historiografia.

Embora Sérgio Buarque não tenha produzido uma obra sistemática voltada especificamente para a teoria da história ou para a historicidade dos conceitos, é possível identificar em seus escritos uma concepção dinâmica e sofisticada da prática historiográfica. Essa perspectiva se desenvolve ao longo de sua trajetória intelectual e reflete sua atenção às transformações no campo da história. Um exemplo significativo é sua interlocução com os historiadores da Escola dos Annales, perceptível desde os anos 1940. Em uma palestra proferida no final da década de 1960, dedicada ao tema da história enquanto campo do conhecimento, Sérgio Buarque faz referências explícitas a Marc Bloch e Lucien Febvre, reconhecendo neles a renovação da historiografia e afirmando que a história deve ser compreendida como uma realidade em constante movimento. E, ao organizar sua compreensão sobre o passado, é assim que o entende:

O culto ao passado, como passado, está em verdade no polo oposto às preocupações do verdadeiro historiador. Para começar, a própria palavra ‘passado’, posta assim no singular, não passa de uma abstração. Há o passado de ontem e há o de cem anos ou os passados de antes da era cristã. Entre eles não há medida comum, e nesse sentido é que se devem entender as palavras sábias de Goethe, onde dizia que ‘a verdadeira missão da história consiste em libertar-nos do passado.’” (BUARQUE DE HOLANDA, 2008, p. 331)

Segundo Rafael Guilherme de Carvalho, a partir da leitura de *Apologia da História*, de Marc Bloch, torna-se recorrente, na obra de Sérgio Buarque, a ideia da história como exorcismo e liberação do passado, além de um constante dinamismo na relação entre passado e presente. Também é frequente a concepção de que a história fixa suas preocupações no presente, sendo

este o mobilizador das questões. Na entrevista concedida a Jorge Andrade para a revista *Realidade*, o historiador retoma a questão nos seguintes termos:

Geralmente, confundem historiador com antiquário, adorador do passado. Escrever história é ter visão dialética do passado e, eventualmente, de suas consequências 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. (LABIRINTO, 2009, p. 230)

Imbuído do aprendizado e das leituras dos historiadores que admira, Jorge Andrade credita ao seu teatro a responsabilidade de registrar o homem no tempo. E, para isso, é preciso conhecer esse homem a fundo. Desse modo, incorpora de Caio Prado a ideia de uma evolução da sociedade brasileira marcada por crises, verificável por meio das constantes transformações nos períodos econômicos e pelos impactos que essas crises provocam nos modos de vida das populações do campo e da cidade. O ciclo *Marta, a Árvore e o Relógio* caracteriza-se justamente pelos momentos de ruptura nos modos de produção. Decadência e mudança: a decadência do ouro conduz à produção do café; a decadência do café, à industrialização. Jorge evidencia “*que o homem vive prisioneiro de ciclos que têm começo, auge e fim. Aparentemente, cada um desses ciclos parece não ter fim; contudo, vistos à luz da história, eles logo se esgotam, abrindo perspectivas às mudanças, à libertação do homem.*” (ANDRADE, 2012, p. 101)

Se, por um lado, o dramaturgo incorpora de Caio Prado a visão evolucionista na compreensão do sentido da história — o que se reflete na escolha do ciclo e dos temas históricos, muitas vezes relacionados à sua ancestralidade familiar —, por outro, é com Sérgio Buarque que aprende o conceito de história dialética, o qual também incorpora na organização de sua obra. Basta lembrar que *O Sumidouro* poderia inaugurar a narrativa evolutiva, mas, ao contrário, a encerra em um movimento cíclico e dialético. Ainda no âmbito das peças, o autor mobiliza diferentes temporalidades para expor seus dramas individuais e históricos. Nesse sentido, Jorge Andrade atribui ao sentido da história uma dupla função: por um lado, orienta a escolha dos temas; por outro, fornece os elementos que estruturam a narrativa histórica com base em conceitos como a relação entre passado/presente/porvir, tempo, memória/história e interpretação.

Em 1971, Jorge Andrade escreveu o perfil de Gilberto Freyre para a revista *Realidade*, sob o título Admirado, odiado, um homem desconhecido: Sir Gilberto Freyre. No texto, Andrade ressalta a grandiosidade da obra do sociólogo pernambucano — especialmente *Casa-Grande & Senzala* —, observando que grande parte das críticas dirigidas a Freyre ignora a dimensão inovadora e o impacto de seu trabalho na compreensão da formação social e cultural

do Brasil. Ao rememorar o período de exílio vivido por Freyre após a Revolução de 1930, Andrade identifica nesse momento um ponto de inflexão: a passagem do tempo vivido ao tempo historicizado, em que a experiência pessoal do autor se converte em reflexão sobre o país e em elaboração de uma nova consciência histórica:

A Revolução de 1930, que o exila, apresenta-se como um grande divisor de águas. O que parecia ser presente já era história. O homem brasileiro — branco ou negro — já caminhava em outras vertentes. Mas o solitário do tombadilho sabe que, mesmo morto, mas fixado no tempo e no espaço, aquele tempo é essencial para se compreender o Brasil; que nenhum futuro pode ser divorciado da experiência já vivida, fosse qual fosse: das casas grandes, senzalas, mulatas, sobrados e mocambos, cana, café, cacau, pelourinho, argolas, troncos, índio, português, mouro, francês, judeu, africano, holandês — raças e fatos que devem ser assumidos para compreender o presente e ter alguma perspectiva de futuro (ANDRADE, Realidade, 1971).

Ao analisar Gilberto Freyre, Jorge Andrade recorre à mesma concepção que utilizava para justificar sua própria dramaturgia diante das acusações de passadismo: a necessidade de representar o homem em sua inteireza, inserido na experiência concreta da vida, marcada por contradições, heranças e rupturas. Trata-se, portanto, de uma defesa da história como matéria viva, capaz de iluminar as continuidades e os impasses que atravessam o presente. Fernando Henrique Cardoso, ao refletir sobre o legado de Freyre, reconhece essa mesma vitalidade. Segundo ele, a obra freyriana permanece e se consagra justamente porque provoca o debate, tensiona interpretações e, ainda que parta de um ponto de vista singular, abre espaço para múltiplas leituras — inclusive aquelas que evidenciam o sadismo e a violência estrutural presentes na sociedade patriarcal que retrata. O valor da obra de Freyre, nesse sentido, reside tanto em seu estilo inconfundível, de prosa elegante e imagética, quanto em sua atenção minuciosa ao detalhe, à maneira como o cotidiano, os gestos e os objetos revelam, de forma oblíqua e simbólica, as estruturas mais profundas da vida social brasileira.

*Casa-Grande & Senzala* inova não por oferecer uma análise totalizante da formação social brasileira, mas por iluminar os aspectos cotidianos e simbólicos por meio dos quais se atualizam os modos de produção e as relações de poder. Freyre não busca formular uma teoria sistêmica da história do país; seu propósito é revelar como as experiências vividas — inscritas nos hábitos, nos corpos, nas casas e nos afetos — dizem tanto quanto os grandes acontecimentos.

É, nesse gesto, que sua obra se torna uma ferramenta interpretativa singular e ainda fecunda para pensar o Brasil. Essa atenção ao detalhe e à experiência cotidiana que marca a obra de Freyre encontra ressonância na dramaturgia de Jorge Andrade, cuja abordagem

histórica também privilegia as estruturas sociais internalizadas/individualizadas. Se em *Casa-Grande & Senzala* o passado é convocado para compreender os mecanismos sutis do presente, em Andrade o passado retorna como matéria dramaturgicamente viva, ainda operante nas subjetividades e nos conflitos do Brasil contemporâneo.

Apesar da complexidade histórica presente em sua dramaturgia, Jorge Andrade foi frequentemente criticado por não tratar de forma direta as questões políticas de seu tempo. Sua obra foi acusada de passadismo e de alheamento diante do crescente cerceamento das liberdades democráticas a partir do golpe de 1964. No entanto, suas respostas sempre apontaram para a centralidade da história como justificativa estética e política de sua criação dramaturgicamente. Em entrevista concedida a Anatol Rosenfeld, em 1973, o crítico levanta diretamente essa questão:

Mas sua dramaturgia não foi considerada fora de moda somente pelos expoentes do irracionalismo, do misticismo oriental, do emudecimento compensado pelo contorções. Ataques catalépticos e epiléticos, pelos adeptos do teatro agressivo, de exercícios cênicos de ioga, pelos diretores psicodramáticos e psicodélicos, por toda essa fauna curiosa que desarticulou o teatro brasileiro com seus espasmos e convulsões. Ela foi também censurada pelo lado contrário, que lhe recriminou a falta de engajamento progressista, não é verdade? (ROSENFELD, 2012, p. 53/54)

Jorge destaca que seu teatro busca registrar o homem no tempo e no espaço, e que seus personagens não carregam uma visão maniqueísta da realidade. O dramaturgo não concorda com o viés partidário predominante no teatro de sua época; acredita que a arte é, por excelência, política — mas não necessariamente partidária. Nesse sentido, ao representar a morte de uma classe por meio de personagens que simplesmente são o que são, encontra uma forma de discutir o passado, o que, para ele, significa também discutir o presente, já que este é fruto daquelas ações. Como exemplifica: ao *“mostrar o esmagamento dos camponeses por esta mesma classe, como mostro em ‘Vereda da Salvação’, não é ser saudosista, e sim profundamente engajado no futuro e no progresso do Brasil.”* (ANDRADE, 2012, p. 54)

A pergunta de Rosenfeld, considerando seu próprio juízo de valor, é elucidativa dos rumos tomados pelo teatro brasileiro, sobretudo a partir de 1964. O teatro das décadas de 1950, 1960 e 1970 é marcado pela efervescência e pela diversidade das manifestações culturais. São os anos em que se consolidam os autores brasileiros e emergem novas propostas estéticas e posicionamentos políticos. É no calor dessas manifestações — e como parte integrante delas — que se insere a obra de Jorge Andrade. Sua formação na EAD<sup>6</sup> o colocou em estreito contato

---

<sup>6</sup> A criação da Escola de Arte Dramática de São Paulo (EAD), em 1948, por iniciativa de Alfredo Mesquita, ocorreu em meio a um momento de intensa efervescência cultural na cidade. Esse contexto incluía a fundação da

com o TBC<sup>7</sup>, onde a maioria das suas peças foi encenada. Os primeiros alunos formados pela escola fundaram o Teatro de Arena, um dos marcos do teatro moderno brasileiro.

Ainda contemporâneo ao cenário que se delineava a partir da década de 1940, encontrava-se o Teatro Paulista do Estudante (TPE)<sup>8</sup>. Suas atividades foram impulsionadas pelo contato com as produções do TBC e, fundamentalmente, pela aproximação com o diretor italiano Ruggero Jacobbi, que incentivou o grupo a promover um teatro pautado por preocupações sociais — um teatro que se pretendia nacional e popular — além de destacar a importância de uma formação intelectual consistente. Na primeira encenação do grupo, os integrantes Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri não ficaram satisfeitos com o

---

Universidade de São Paulo (USP) em 1934, a inauguração do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) em 1948 e a criação da Companhia Vera Cruz de Cinema em 1949. A EAD foi instalada no último andar do prédio do TBC, o que estabeleceu um vínculo estreito entre as duas instituições. Com uma proposta voltada para a formação ampla no campo das artes cênicas, a escola oferecia cursos para atores, críticos, dramaturgos, cenógrafos e figurinistas, promovendo uma visão abrangente e integrada do fazer teatral. Em 1969, a EAD foi incorporada à Universidade de São Paulo, passando a integrar a então Escola de Comunicações Culturais, hoje conhecida como Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP).

<sup>7</sup> O TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) começou a reunir grupos amadores para suas encenações em São Paulo a partir de 1946. Em 1948, seu idealizador, o industrial italiano Franco Zampari, em parceria com Francisco Matarazzo Sobrinho, concretizou a ideia de estabelecer uma sede permanente para as apresentações desses grupos. Partindo da experiência acumulada com o teatro amador – que já contava com um núcleo inicial de elenco e um público interessado em uma nova proposta cênica –, Zampari uniu seu conhecimento comercial à prática teatral e fundou o TBC, inicialmente instalado na Rua Major Diogo. O Teatro Brasileiro de Comédia tornou-se um marco decisivo na história do teatro brasileiro. Em pouco tempo, formou o que passou a ser reconhecido como o melhor elenco jovem do país, com nomes como Cacilda Becker, Tônia Carrero, Fernanda Montenegro, Sérgio Cardoso, Jardel Filho, Walmor Chagas, Ítalo Rossi, entre outros. As encenações ficaram, em grande parte, sob responsabilidade de diretores europeus, como Adolfo Celi, Luciano Salce, Ruggero Jacobbi, Ziembinski, Flaminio Bollini Cerri, Maurice Vaneau, Alberto D’Aversa e Gianni Ratto, que se revezavam nas montagens. As premissas centrais do grupo incluíam a implantação de um teatro de equipe – no qual todos os papéis recebiam o mesmo tratamento – e a valorização da cenografia, assinada por nomes como Aldo Calvo, Bassano Vaccarini, Túlio Costa, Gianni Ratto e Mauro Francini. Além disso, o TBC adotou uma política de repertório eclético, que alternava autores clássicos e modernos, como Sófocles, John Gay, Goldoni, Strindberg, Shaw, Pirandello, Tennessee Williams, Arthur Miller, além de dramaturgos franceses como Sauvajon, Sardou, Roussin, Barillet e Grédy, e ainda Jan de Hartog e André Birabeau, entre outros. O TBC foi também responsável pelo surgimento de diversos grupos e companhias teatrais que iniciaram suas trajetórias em seu seio, como a Companhia Nydia Lícia–Sérgio Cardoso, a Companhia Tônia–Celi–Autran, o Teatro Cacilda Becker e o Teatro dos Sete, de Maria Della Costa. Além disso, dois dos grupos mais importantes do teatro engajado brasileiro – o Teatro de Arena e o Teatro Oficina – também derivaram, em parte, dessa matriz, embora com propostas cênicas e estruturais mais econômicas. Na sua fase final, alterou suas diretrizes, passando a confiar a direção de espetáculos a nomes brasileiros como Flávio Rangel e Antunes Filho, além do belga Maurice Vaneau. O repertório passou então a privilegiar autores nacionais como Dias Gomes, Jorge Andrade e Gianfrancesco Guarnieri.

<sup>8</sup> “Em 5 de abril de 1955, o TPE foi registrado oficialmente no cartório do 4º Registro de Títulos e Documentos de São Paulo, como sociedade civil de direito privado, sem fins lucrativos. Da ata de fundação, realizada na rua Santa Efigênia 269, apartamento 3, consta o nome de Rugero Jacobbi como presidente. Os 12 fundadores eram Gianfrancesco Guarnieri (presidente), Raimundo Duprat (Vice-presidente), Pedro Paulo Uzeda Moreira (primeiro-secretário), Júlio Elman (segundo-secretário), Oduvaldo Vianna Filho (tesoureiro), Vera Gertel, Diorandy Vianna, Mariúysa Vianna, Maria Stella Rodrigues, Henrique Libermann, Natacha Roclavin e Sílvio Saraiva. Os estatutos do TPE compreendiam nada menos que sete capítulos e 48 artigos.” MORAES, 2000. p. 53)

baixo teor ideológico da peça de estreia, *Na Rua da Igreja*, de Lennox Robinson. Assim, a separação tornou-se inevitável. Nas palavras de Guarnieri: “*Imagine que surgiu uma oposição contra nós dentro da estrutura recente do TPE. Sentíamos que havia muito preconceito contra qualquer coisa que cheirasse a partido.*” (MORAES, 2000, p. 54)

Desse modo, a ideia de um teatro ligado a um partido e com proposta popular fez com que, aos poucos, os integrantes do TPE seguissem caminhos distintos. Guarnieri e Vianna permaneceram no grupo, buscando aprofundar as ideias apresentadas por Jacobbi. O desenvolvimento desse trabalho aproximou o grupo do Teatro de Arena<sup>9</sup>, fundado em 1953 por ex-alunos da EAD, tendo como figura central José Renato. A união entre o TPE e o Arena foi fundamental para o encaminhamento das propostas que marcariam o Teatro de Arena nos anos seguintes. A partir dessa fusão, o grupo passou a redefinir seus objetivos, com o intuito de promover um teatro que se comunicasse de forma mais direta e eficaz com o público.

No entanto, o salto estético vivido pelo Teatro de Arena, o enorme sucesso de suas excursões por diversas cidades brasileiras e os aplausos da crítica e do público não correspondiam à sua situação econômica, cada vez mais precária. O grupo enfrentava dificuldades financeiras que o pressionavam a encerrar suas atividades. É nesse contexto de crise que Gianfrancesco Guarnieri apresenta sua primeira peça, *Eles não usam Black-Tie*<sup>10</sup>, em 1958. José Renato a escolhe para encerrar, simbolicamente, as atividades do Arena com uma apresentação marcante. No entanto, contrariando as expectativas, *Black-Tie* — como já anunciava a crítica —, em vez de fechar as portas da “Teodoro Bayma”, inaugura uma nova fase da dramaturgia nacional.

A encenação possibilita ao grupo desenvolver plenamente as ideias de um teatro comprometido com a realidade nacional. Segundo Oduvaldo Vianna Filho, esse é um momento

---

<sup>9</sup> O Teatro de Arena iniciou suas atividades em 11 de abril de 1953 com a encenação da peça *Esta Noite é Nossa*, de Stafford Dickens. Seus fundadores – José Renato, Geraldo Matheus, Emílio Fontana e Sérgio Sampaio – faziam parte da primeira turma formada pela Escola de Arte Dramática (EAD). A concepção de um teatro em forma de arena ia ao encontro das aspirações do grupo, que buscava um espaço acessível, com custos reduzidos de produção, mas que permitisse a realização de montagens inovadoras. José Renato foi o idealizador do projeto, inspirando-se em experiências de grupos norte-americanos que haviam obtido êxito com o formato em arena. Posteriormente, a chegada de Augusto Boal marcou uma nova fase para o grupo, contribuindo significativamente para o desenvolvimento de uma dramaturgia nacional engajada e para a consolidação de uma linguagem cênica própria.

<sup>10</sup> A peça *Eles Não Usam Black-Tie* narra a repercussão de uma greve em uma família de operários. Pai e filho trabalham na mesma fábrica, mas assumem posições opostas diante do movimento. O pai, militante comprometido com a causa operária, incentiva os companheiros a aderirem à greve, consciente de que aquele é o verdadeiro caminho para o fim da exploração. O filho, por outro lado, trai o movimento ao denunciar os colegas, tornando-se o delator que inviabiliza a luta coletiva. O conflito entre pai e filho é construído de forma didática, com o objetivo de promover a conscientização do operariado, mostrando que a greve é um instrumento legítimo de reivindicação e que a delação apenas posterga a conquista de melhores condições de trabalho. O espetáculo foi dirigido por José Renato.

de definição para o teatro brasileiro — o momento de romper com o teatro produzido no período anterior a 1945, que se mostrava “*tradicionalmente ligado ao processo comercial de sobrevivência, e resolvia-se relativamente dentro de si mesmo*” (VIANNA FILHO, 1983, p. 45). O “ataque” ao TBC era direto. Em uma série de artigos, Vianna traça um diagnóstico do teatro brasileiro desde a fundação do TBC. Para ele, o TBC foi responsável por uma revolução formal na cena nacional e constituiu a primeira companhia fixa a contribuir significativamente para a profissionalização do fazer teatral. No entanto, a partir de sua análise, torna-se necessário que o presente promova um salto qualitativo a partir dessa base já estabelecida. Assim, canaliza sua crítica ao TBC com base na ideia de que se trata de um teatro irremediavelmente burguês, centrado na encenação de textos estrangeiros que não dialogam com a realidade brasileira.

O Teatro de Arena situa-se historicamente neste momento. Sofrendo da mesma alienação — mas consciente dela, verificando seu grau no teatro brasileiro — tenta uma integração maior — uma participação realmente objetiva sobre a realidade, procura de suas componentes — sua determinação social e cultural. E consegue, até aqui, um salto no espetáculo — que realmente procura uma participação emocional da plateia — uma integração, através de símbolos que têm correspondência na sua realidade. (VIANNA FILHO, 1983. p. 34)

Para Vianna, esse teatro não busca mudanças e continua atrelado às formas que lhe davam sustentação: o público, as subvenções, as verbas do Estado, entre outros. No entanto, o público já não comparece. Para ele, este é o momento em que o teatro deve ousar mais — e essa ousadia só é possível se deixar de lado a preocupação exclusiva com as questões econômicas, deslocando o problema para seu aspecto ideológico. Isso significa fazer um teatro capaz de criar outras formas de conhecimento, que mergulhe na verdadeira realidade brasileira.

Os textos de Vianna foram fundamentais para a caracterização de um teatro político desenvolvido nesse período. Aqui, diferentemente de Jorge Andrade, os integrantes do Teatro de Arena defendiam que o teatro deveria ser estruturado a partir de uma vertente partidária — neste caso, alinhada às diretrizes do PCB — e funcionar como ferramenta de conscientização do público. No entanto, ao reivindicar para o grupo a responsabilidade de promover o debate sobre o homem brasileiro no palco, Vianna, nesse primeiro momento, desconsidera a contribuição do TBC nesse mesmo propósito.

Jorge Andrade, por sua vez, também levou aos palcos a questão nacional, assim como outros autores, por meio de peças claramente conectadas aos problemas do país. Textos como *A Semente*, de Gianfrancesco Guarnieri; *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes; e *Santa Maria Fabril S.A.*, de Abílio Pereira de Almeida, compuseram um rico repertório nacional. Dessa forma, a crítica de Vianna não se refere à ausência de temas voltados à realidade

brasileira, mas à maneira como esses temas eram abordados. Sua exigência era que fossem tratados a partir de um viés partidário, voltado à conscientização das classes e à afirmação de um teatro que assumisse também um papel de vanguarda artística. Era necessário, portanto, criar subsídios para afirmar um teatro político. Esta não era a característica do teatro andradiano.

Gilda de Mello e Souza, no ensaio *Teatro ao Sul*, faz uma análise instigante da temática presente no teatro de Jorge Andrade. Segundo a autora, em 1955 surgia, no Nordeste, o romance moderno brasileiro, cujo tema central era a decadência da sociedade patriarcal ligada à economia do açúcar e do café. José Lins do Rego seria seu principal representante. Esse fenômeno, porém, não se repete no Sul: a decadência do café não é narrada pela literatura, mas representada pelo teatro. Como exemplo, Gilda cita *A Moratória*, de Jorge Andrade, e *Santa Marta Fabril S.A.*, de Abílio Pereira de Almeida. Os motivos para essa diferença estariam, num primeiro momento, na complexidade da crise patriarcal vivida pela aristocracia cafeeira, que testemunhou o processo de industrialização e urbanização ocorrer simultaneamente à sua própria decadência. Assim, “*dilacerado entre as imposições do presente e a saudade do passado, o sobrevivente nostálgico escorregava sem sentir para o emprego modesto da grande cidade. E assim, o equilíbrio social do Sul e o seu progresso econômico se deram em detrimento da literatura.*” (SOUZA, 2009, p. 132–133)<sup>11</sup>

Ao escolher a crise da economia cafeeira como tema central de sua dramaturgia, Jorge Andrade opta por um assunto absolutamente novo. Os efeitos dessa crise ainda estavam em pleno desenvolvimento histórico quando ele começou a escrever, diferentemente das crises nordestinas, já consolidadas como matéria literária. Nesse sentido, as análises de Gilda de Mello e Souza abrem espaço para outras reflexões: esse tema teria sido melhor desenvolvido em um romance? Ou, caso tivesse sido abordado por meio da narrativa literária, teria recebido tantas

---

<sup>11</sup> Ao prosseguir com sua análise, Gilda afirma que a narrativa literária não seria o meio mais adequado para abordar a crise cafeeira, uma vez que, segundo ela, no Brasil, essa forma narrativa estaria ligada a uma tradição linear, incapaz de dar conta da complexidade do tema. Para a autora, o teatro ou o cinema seriam meios mais apropriados para sua representação. Essa conclusão não se sustenta, pois, a narrativa literária – justamente por seus variados recursos formais e estilísticos – é, muitas vezes, ainda mais capaz de representar com profundidade e complexidade um tema como este. Ainda ao justificar a emergência do tema no teatro, Gilda destaca a crescente profissionalização do meio, sugerindo que os profissionais da cena passavam a ter condições de viver de sua arte, o que seria mais difícil para os escritores de romances. Esse ponto, porém, também pode ser relativizado, especialmente diante das dificuldades enfrentadas pelo setor teatral, que se intensificaram com o endurecimento do regime após o golpe de 1964. Assim, finaliza de maneira quase ingênua: “*Jorge Andrade ou Abílio Pereira, vinha oferecer a experiência de seus grupos de origem, o seu testemunho da realidade, ao técnico estrangeiro recém-chegado, para que este, através da experiência artesanal, a transformasse no espetáculo. A conjugação das duas experiências apresentava-se, além do mais, como um símbolo de que os antigos ressentimentos haviam sido ultrapassados e caminhávamos agora para a construção de um novo mundo.*” (SOUZA, 2009, p. 134)

críticas? O fato é que o dramaturgo, sobretudo em suas primeiras peças, apresenta um tema que não encontra ressonância entre os assuntos mais recorrentes no teatro brasileiro da época.

No aprofundamento desses temas em voga, nem mesmo o Teatro de Arena seria capaz de viabilizar plenamente tais propostas. Em busca de uma forma de expressão que dialogasse diretamente com o povo, Vianna se desliga do grupo e funda o Centro Popular de Cultura (CPC)<sup>12</sup>, no Rio de Janeiro. A partir desse momento, passa a delinear suas perspectivas para um teatro engajado, voltado às massas<sup>13</sup>. Para alcançar esse público, as peças deveriam ser mais esquemáticas, com mensagens objetivas, já que a intenção principal era ensinar e conscientizar.

O Golpe Militar de 1964 interrompeu, em muitos casos, os processos culturais em curso. Com a ilegalização do PCB<sup>14</sup>, as ações ligadas a um teatro de orientação partidária precisaram

---

<sup>12</sup> A ideia inicial do Centro Popular de Cultura (CPC) foi impulsionada com a montagem da peça *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho, momento em que o grupo se aproxima do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), especialmente de Carlos Estevam Martins. Segundo ele e Vítor Berlink, “foi dessa associação e das preocupações comuns desses jovens intelectuais que surgiu a ideia do CPC da UNE” (declaração retirada de PEIXOTO, 1983, p. 97). Além do teatro, o CPC desenvolveu um rico material voltado à cultura brasileira: filmes como *Cinco Vezes Favela*; livros de poesia como *Violão de Rua*; textos teóricos de Vianinha e Ferreira Gullar — deste último, destacam-se *Vanguarda e Desenvolvimento* e *Cultura Posta em Questão* —, além da produção musical, cursos e seminários. O CPC tornou-se itinerante, percorrendo diversas regiões do país e estimulando a criação de núcleos semelhantes em outras cidades. Com o golpe civil-militar de 1964 e o incêndio criminoso na sede da UNE, o CPC teve suas atividades abruptamente encerradas.

<sup>13</sup> O próprio Vianna antecipa uma discussão que se tornaria central entre os críticos do CPC: seus limites estéticos. Ou seja, ao buscar atingir as massas, suas peças acabavam sacrificando uma elaboração estética mais aprofundada. Assim Vianinha avalia os limites do CPC: “*O teatro feito nessas circunstâncias esbarra, em primeiro lugar com o problema de locais apropriados que permitam a montagem de textos mais apurados, que exigem silêncio, luz, para que o espetáculo possa ter toda a dinâmica, todo o tempo necessário para ser transmitido em toda a sua plenitude. Ao mesmo tempo trata-se de teatro amador, conta com atores geralmente pouco experientes, sem técnica de voz, de corpo, suficientes para fazer passar textos mais complexos em tais circunstâncias. Na nossa experiência, preferimos agora tentar adaptar-nos a estas circunstâncias, às quais acrescem as características do público. Um público buliçoso, em condições geralmente não ideais para o espectador, flutuante, etc., que não permite o estabelecimento de tramas e situações mais complexas. Somente um trabalho paulatino do teatro brasileiro, da classe teatral, das forças populares, poderá permitir o aparecimento de locais mais apropriados de teatros populares. Ao mesmo tempo, para grupos pobres, o problema de montagem de cenários, refletores, transportes etc., encarece demasiado a produção, limita a possibilidade de apresentação desses textos. O CPC da UNE resolveu-se inicialmente pela revista, procurando reavivar e manter uma tradição de sátira impiedosa, de crítica de costumes – espetáculos com quadros isolados, com uma ligação dinâmica que permita a permanente chamada de atenção do público, com música, poesia e as formas mais variadas que permitam sempre uma mudança no tom do espetáculo. Esta adaptação às condições objetivas nos parece fundamental em todo o tipo de realização de trabalho de cultura popular.*” (VIANNA FILHO, 1983. p. 98) (grifos nossos).

<sup>14</sup> Até este momento o PCB assumia uma posição em que o fundamental era as alianças em nome do bem estar da nação. As alianças com a burguesia industrial visavam proteger o país do capital internacional e fortalecer a nação em um só ideal: o desenvolvimento e independência do país. Contudo, esta aliança era mais frágil do que pressupunha o Partido e para uma classe burguesa emergente esta aliança “*nunca pesaria mais do que a oposição entre as classes proprietárias, em bloco, e o perigo do comunismo*” – ainda mais, no momento em que se vislumbrava uma revolução popular, visto que as manifestações populares tomavam cada vez mais corpo no pré 1964. Assim, as ideias de progresso e desenvolvimento foram questões que permearam, tanto discussões de esquerda como de direita, o país comungava de buscas comuns para fins diferentes, por isso se justifica as alianças

ser repensadas. Contudo, é interessante notar que, a partir do golpe, as manifestações teatrais não cessaram — pelo contrário, este período é marcado por encenações que se tornaram fundamentais para a história do teatro brasileiro<sup>15</sup>. Um exemplo dessa continuidade é a montagem de *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade. “*Pois bem, caíram sobre Vereda tanto a direita como a esquerda. Que a direita faça isso, está certo. Mas, então, que esquerda é esta? É o tal negócio: o sujeito acha que o teatro ou é palanque ou púlpito.*” (ANDRADE, 2021, p. 110)

Contudo, se a repressão à classe teatral, num primeiro momento<sup>16</sup>, não se mostra tão direta — ainda permitindo alguma esperança e a realização de grandes espetáculos —, ela vai se tornando cada vez mais insuportável. Nesse contexto, além da incansável luta por liberações de textos, que muitas vezes chegam aos palcos quase desfigurados, um outro tipo de restrição começa a transformar o cenário teatral: as dificuldades financeiras. É evidente, como já mencionado, que os problemas relacionados a financiamento e subvenções sempre foram uma constante nos palcos brasileiros. No entanto, com os obstáculos impostos pelo autoritarismo, somados à falta de liberdade criativa, a crise financeira se agrava ainda mais.

As verbas destinadas à cultura — e, especificamente, ao teatro — diminuía a cada ano. Para fugir do aumento nos aluguéis das grandes salas, as companhias se organizavam em pequenos grupos e espaços, montando o que fosse possível, quase nunca dispondo do tempo necessário para o devido aprofundamento das criações. Consequentemente, a falta de condições para a elaboração de novas peças, somada à dificuldade de recorrer a autores nacionais fora do próprio círculo de criação, tornava-se uma questão grave. Muitos artistas, nesse período, migraram para a televisão como forma de continuar escrevendo.

A partir da década de 1970, Jorge Andrade começou a atuar como roteirista de novelas<sup>17</sup>. O convite da TV Globo foi para adaptar suas peças mais conhecidas, e a adaptação de *Os Ossos*

---

e “*este engano esteve no centro da vida cultural brasileira de 1950 pra cá, e tinha a tenacidade de seu sucesso prático*”. (SCHWARZ, 2001, p. 12).

<sup>15</sup> Mesmo após o golpe civil-militar de 1964, as encenações cessaram no Brasil; ao contrário, muitos artistas reagiram com produções que enfrentavam a censura e buscavam dialogar com a realidade do país. Entre os destaques desse período estão o *Show Opinião* (1964), espetáculo musical protagonizado por Nara Leão, Zé Keti e João do Vale, que unia música popular brasileira e crítica social; *Arena Conta Zumbi* (1965), de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, que resgatava a resistência negra por meio da figura histórica de Zumbi dos Palmares; e *Arena Conta Tiradentes* (1967), que, na mesma linha, revisava a trajetória do mártir da Inconfidência Mineira. Essas peças, representativas da estética político-pedagógica do Teatro de Arena, combinavam arte e denúncia, insistindo na presença ativa do teatro mesmo em tempos de repressão.

<sup>17</sup> Após concluir o ciclo *Marta, a Árvore e o Relógio*, Jorge Andrade afasta-se do teatro, pelo menos temporariamente, profundamente desiludido com seus rumos na década de 1970, que ele considerava cada vez

do *Barão* revelou-se um sucesso. No entanto, esse momento também foi marcado por uma profunda desesperança do autor em relação aos rumos do teatro. Sua obra era cada vez mais criticada por setores da esquerda, enquanto a censura e as dificuldades para encenar seus textos faziam com que permanecessem engavetados.

Assim, ao longo da década de 1960, o teatro sofre, paulatinamente, um processo de estrangulamento, cujo ápice ocorre em 1968, com o AI-5. O chamado “golpe dentro do golpe” massacrou a classe artística com cortes, suspensão de peças e prisão de diversos intelectuais. As peças escritas nesse período — *As Confrarias* (1968) e *O Sumidouro* (1969) — não foram encenadas profissionalmente. Esse momento também foi marcado por intensas disputas nos campos político e cultural. Dentro do próprio teatro, os antagonismos também se faziam presentes.

As divergências se manifestam principalmente em relação à questão estética das peças. Para alguns encenadores, a passividade com que a classe artística assistia ao desenrolar dos eventos políticos seria o pressuposto para as experimentações estéticas que culminariam naquele “teatro agressivo”, como o definiu Rosenfeld. Dentre esses encenadores, o que mais se destacou foi José Celso Martinez Correa<sup>18</sup>. Esse movimento ganha força a partir da encenação

---

mais empobrecidos estética e intelectualmente. Em entrevistas da época, afirma que, com o ciclo, havia escrito tudo o que desejava dizer no teatro – tratava-se, segundo ele, de uma despedida consciente. Nesse contexto de desencanto, aceita convites para trabalhar na televisão. Entre seus principais trabalhos estão *Os Ossos do Barão* (1973) e *O Grito* (1975), ambas exibidas na Rede Globo.

Relação do seu trabalho na televisão:

Novelas:

1973/1974 – Os Ossos do Barão (Globo)

1975/1976 – O Grito (Globo)

1979 – As Gaivotas (Tupi)

1980 – Cavalo Amarelo (Bandeirantes) (Novela escrita por Ivani Ribeiro; escrita por Jorge Andrade)

1980/1981 – Dulcineia Vai à Guerra (Bandeirantes) (Novela de Sérgio Jockyman; escrita por Jorge Andrade)

1981/1982 – Os Adolescentes (Bandeirantes) (Novela de Ivani Ribeiro; escrita por Jorge Andrade)

1982 – Ninho da Serpente (Bandeirantes)

1983 – Sabor de Mel (Bandeirantes) (novela de Jorge Andrade; escrita por Jayme Camargo e Lafayette Galvão)

1997 – Os Ossos do Barão (SBT) (Adaptação de Walter George Durst dos textos das novelas Os Ossos do Barão e Ninho da Serpente)

Programas Especiais:

1961 – O Telescópio (Grande Teatro/TV Tupi/RJ) (Adaptação Sérgio Britto)

SEM DATA - As Colunas do Templo (Grande Teatro/TV Tupi/RJ)

1974 – Exercício Findo (TV Globo) (Adaptação de As Colunas do Templo)

1981 – O Fiel e a Pedra (TV Cultura) (Adaptação de Jorge Andrade para a obra de Osman Lins)

1981 – O Velho Diplomata (TV Cultura) (Adaptação de Jorge Andrade do conto de Josué Montelo)

1981 – Memórias do Medo (TV Cultura)

1982 – Senhora na Boca do Lixo (TV Cultura) (Adaptação de Arlindo Pereira)

1982 – A Escada (TV Cultura) (Adaptação de Antunes Filho)

1983 – Mulher Diaba (TV Bandeirantes)

<sup>18</sup> José Celso Martinez Corrêa, à frente do Grupo Oficina, realizou um trabalho de grande relevância na década de 1960. Sua trajetória foi marcada por uma busca constante pelo experimentalismo e por uma abordagem cada vez

da peça *O Rei da Vela*<sup>19</sup>, na qual é possível perceber um novo caminho no teatro brasileiro, baseado na agressão e na provocação do espectador. Segundo José Celso, somente por meio desse confronto seria possível estabelecer uma intercomunicação entre atores e público — uma relação de luta.

Jorge Andrade apontava que a censura e as críticas vindas do próprio meio teatral também contribuía para o esfacelamento do teatro. “*O teatro se autonegava ao procurar provar inutilmente que a palavra não tinha mais sentido, e menos ainda as formas já conquistadas através da sua história.*” Segundo o dramaturgo, as experimentações<sup>20</sup> cênicas levadas ao extremo por alguns encenadores decretariam o fim da própria arte teatral. Para Andrade, o principal representante dessa tendência era José Celso Martinez Corrêa: “*Ele encontrou apoio entre as pessoas do teatro, desde críticos até atores e dramaturgos. O ataque era feito contra a essência do teatro. Os poucos que percebiam a virulência destrutiva deste ataque nada podiam fazer.*” (ANDRADE, 2012, p. 53)

Assim, a crise estabelecida no teatro pode ser compreendida a partir de uma dupla perspectiva. Em primeiro lugar, observa-se um antagonismo entre, de um lado, os grupos que, seguindo as diretrizes do PCB, optaram pela continuidade de um teatro de resistência e conscientização, e, de outro, aqueles que não viam sentido nessa continuidade e, por isso,

---

mais radical da relação entre palco e plateia. O Teatro Oficina – ou Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona – foi fundado em 1958 por Zé Celso e outros estudantes da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, com o objetivo de renovar a cena teatral brasileira. A proposta era construir uma linguagem cênica mais próxima da realidade nacional, rompendo com os modelos tradicionais de influência europeia. A partir de 1961, o grupo se profissionalizou e estabeleceu sua sede no bairro do Bixiga, em São Paulo. Após um incêndio que destruiu completamente o teatro, o grupo mobilizou-se para arrecadar fundos por meio de apresentações de peças anteriores, como *A Vida Impressa em Dólar* e *Pequenos Burgueses*. A reinauguração do espaço ocorreu em 1967, com a histórica montagem de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, dirigida por Zé Celso – produção considerada um marco do teatro brasileiro e do movimento tropicalista. Na década de 1980, o teatro passou por uma nova reforma, desta vez sob a direção da arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi, em parceria com Edson Elito. O projeto teve início em 1984 e foi concluído em 1994. Atualmente, após a morte de seu principal expoente, Zé Celso, o Teatro Oficina permanece ativo, consolidando-se como um espaço de resistência cultural e de inovação artística no Brasil.

<sup>19</sup> *O Rei da Vela*, peça escrita por Oswald de Andrade em 1930, foi encenada em 1967 pelo diretor José Celso Martinez Corrêa no Teatro Oficina. A montagem tinha como proposta retomar discussões centrais da década de 1930, especialmente a ideia de antropofagia, tão cara ao autor modernista. Com o espetáculo, Zé Celso propunha a construção de um novo teatro – provocativo, libertário e radicalmente brasileiro – que rompesse com convenções formais e dialogasse de maneira intensa com o contexto político e cultural do país.

<sup>20</sup> Esta tendência foi verificada também no teatro internacional, seus principais representantes no teatro foi o grupo Living Theatre. Na sua visita ao Brasil, por convite de José Celso, manifestaram seu desprezo pela palavra. Segundo Julian Beck, um dos seus diretores, a palavra é essencialmente mentirosa, e a literatura, expressão de uma civilização cerebral – questões amplamente aproveitadas pelo Teatro Oficina.

optaram pela radicalização da forma. Os principais representantes<sup>21</sup> desse embate são Oduvaldo Vianna Filho e Zé Celso Martinez Corrêa. Em um segundo plano, ambas as frentes dirigiam críticas ao teatro de Jorge Andrade, que não se filiava a nenhuma das duas correntes.

O ensaio de Silviano Santiago, publicado em 1968, é exemplar das críticas dirigidas ao teatro de Jorge Andrade. Ao analisar a obra do dramaturgo, o crítico opta por se concentrar em uma de suas peças, *A Moratória*. Em um primeiro momento, realiza um estudo aprofundado do texto, destacando suas inegáveis qualidades estéticas, mas condena o desenvolvimento dado ao personagem *Joaquim* — que, segundo ele, passa do orgulho ferido no primeiro ato à condição de vítima inocente de um mundo cruel no terceiro. Ainda segundo Santiago, “*a peça falha nas suas ambições maiores, exatamente porque Jorge Andrade, filho de fazendeiro, não teve a coragem de acusar com objetividade a velha geração, incorrendo em um grave defeito de compaixão.*” (SANTIAGO, 1968) É impossível, ao ler o texto, não lembrar das palavras de Jorge: “*O que mais aquele velho poderia ter sofrido?*”<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Em *Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém*, Vianna responde a tais questões e considera absurdo que, no momento mais crítico do regime, a classe teatral crie antagonismos entre propostas de esquerda. Ele propõe uma reflexão na qual identifica a existência de dois tipos de teatro: um teatro engajado, capaz de explorar problemas e soluções estéticas em favor de uma contribuição social – no qual se inclui –, e outro preocupado principalmente com as sensações estéticas, buscando uma nova linguagem teatral. Segundo Vianna, o equívoco deste segundo reside em colocar a estética em primeiro plano e relegar a segundo plano as questões sociais às quais se propõe abordar. Ao refletir sobre o contexto contemporâneo, Vianna considera desnecessária a discussão sobre quem representa a “vanguarda” no teatro, defendendo que as contribuições devem ser pensadas como parte de um todo, retomando a importância da unidade da classe teatral. Reitera que o momento não comporta antagonismos, embora reconheça o valor das experimentações e das diferentes posições estéticas. O que critica é o risco de o experimentalismo tornar-se um fim em si mesmo, desconectado da realidade social. Para ele, a estética deve estar a serviço do compromisso social – quanto mais verdadeira, mais poética.

Em entrevista de 1968, com o sugestivo título *Um Teatro Anti-PC*, Zé Celso discute a necessidade de afastar a ideologia política partidária do teatro: “*Hoje uma peça deveria colocar o plano mais fundamental do homem jovem contemporâneo. Sua decisão de voltar-se contra o princípio da realidade, da justificativa de todas as traições, de todos os compromissos, de todos os conchavos, de todas as transformações das éticas em conteúdo, de todos os meios em fins. Enfim, um teatro essencialmente anti-PC: anti-partidão. Um teatro que se coloque tudo o que for possível contra o sentido repressivo do homem moderno, e das grandes organizações políticas. Que se baseie na vontade, no poder, no querer – na revolta contra o Estado e o partido. Um teatro anárquico, sonhando com a realização de uma utopia imediata: essa é a grande linha de pensamento e de anseio do jovem moderno. Não uma peça sobre a necessidade de organização (mera tática), mas sobre a necessidade revolução, da radicalização da luta por uma sociedade de prazer. Por Eros. Pelo direito de trepar e comer. De dizer o que quiser. Pela libertação absoluta. Pela explosão do Superego.*” (MARTINEZ CORRÊA, 1998, p. 137)

<sup>22</sup> A encenação de *A Moratória*, em 1955, alçou Jorge Andrade ao panteão dos grandes escritores e, sua peça, à categoria de obra prima do teatro brasileiro. A peça foi constantemente retomada em diferentes momentos da carreira do dramaturgo. Em um destes episódios, a encenação de 1977, um grupo de estudantes da USP convida o autor para um debate. Segundo ele, os estudantes começaram a apontar problemas na peça: como a falta de posicionamento político e questões que caminhavam por esse viés. Até que um deles faz a seguinte pergunta, seguida da resposta de Jorge: “*Nós achamos que o senhor não condena a personagem’. Eu falei: bem, no final da peça, a personagem começa a fiar um trapo de pano, mostrando que morreu e, com ele toda uma classe que não tem mais razão de ser e que não pode voltar mais. Se isto não é uma condenação, eu não sei o que é condenação para você.*” O conflito é ilustrativo para refletir sobre a “função da arte” na sociedade. O que os estudantes cobravam era uma postura de engajamento político por parte do autor, mas essa não era uma

Assim, Jorge Andrade se posiciona e vivencia os dramas do teatro brasileiro — e, em especial, paulista — desde seus anos de formação, passando pela finalização e publicação do ciclo no início da década de 1970 até sua morte precoce, em 1984. Sua obra, alvo de críticas em diferentes momentos da história do teatro, também foi amplamente celebrada e analisada tanto pela crítica especializada quanto por trabalhos acadêmicos. Dentre estes últimos, o exame de sua produção recorre, via de regra, ao sentido de história que ela carrega. Entre os estudos de destaque está o extenso livro de Catarina Santana<sup>23</sup>, considerado o principal trabalho sobre o dramaturgo. A autora realiza um estudo aprofundado da chamada “tetralogia metalinguística”, composta pelas peças *A Escada*, *Rasto Atrás*, *As Confrarias* e *O Sumidouro*.

Da obra, destaca-se especialmente o capítulo intitulado “Metalinguagem: teatro e história”. Ao discutir a maneira como Jorge Andrade mobiliza os significados e sentidos da história, a autora aponta como equivocados os ataques feitos pelo dramaturgo a segmentos da esquerda, aos quais acusa de falta de cultura e de profundidade histórica. Para sustentar sua análise, Catarina recorre principalmente a trechos de entrevistas em que o autor expressa suas opiniões, ora em tom exaltado, ora movido pela desesperança diante dos rumos do teatro, desconsiderando, nesse contexto, a forma como aplica esses mesmos conceitos e sentidos em sua prática dramaturgic. Com isso, evidencia-se que a obra — ou o ciclo — carrega uma intensa organicidade em torno do sentido da história, que, em alguns casos, não se expressa diretamente nas declarações públicas de Jorge Andrade. Mais grave ainda é o momento em que a autora aponta:

(...) inadequação das costumeiras expressões do dramaturgo para descrever suas obras do ciclo do passado, como ‘fato histórico’, ‘ponto de vista histórico’, ‘homem histórico’ ficando mais evidente ainda, sobretudo, a discrepância entre ‘registro histórico’ e ‘registro artístico’, dois enfoques de natureza necessariamente diferente. (SANTANA, 1997, p. 220)

---

característica da sua obra. Enquanto as manifestações teatrais durante o período dos governos militares se caracterizavam pela discussão política, o teatro de Jorge Andrade apresentava-se como passadista, justamente por não aderir a esse viés de militância.

<sup>23</sup> O trabalho de Catarina Santana constitui um valioso material para os pesquisadores da obra de Jorge Andrade. Embora o foco central da pesquisa seja a chamada “tetralogia metalinguística”, a autora realiza também uma análise detalhada de todo o ciclo dramaturgic, bem como das peças escritas após 1970. Além disso, oferece uma leitura fundamental sobre os principais símbolos do ciclo: *Marta*, *a Árvore e o relógio*. Sua pesquisa se enriquece com entrevistas concedidas por Helena de Almeida Prado, viúva de Jorge Andrade, e com o acesso aos manuscritos originais do autor. Dessa forma, legou à crítica e aos estudiosos uma contribuição decisiva, ao evidenciar as alterações feitas nos textos das peças ao longo da construção do ciclo – condição essencial para a percepção do ciclo enquanto obra única.

Ainda, menciona o fato de o autor recorrer a termos como “memória” e “museu”. Para ela, a apreensão da história mediada por sua memória individual fez com que sua visão do passado se apresentasse sem o distanciamento crítico necessário à abordagem dos temas históricos. Assim, é dessa dificuldade de afastamento crítico que surgem as críticas ao seu teatro: passadista e condescendente — críticas com as quais a autora concorda. Ela aponta que, ao elaborar a ideia de história como memória, ou ao utilizar a metáfora do museu como representação das memórias individuais e de como estas se uniriam em uma memória coletiva — elementos verificados principalmente nas obras mais ligadas à sua origem —, o dramaturgo provoca um retrocesso em sua carpintaria teatral. Nas últimas obras do ciclo, no entanto, a autora percebe uma tentativa mais frutífera na utilização desses sentidos e conceitos. Nesse sentido, ao reconhecer o intenso trabalho com as categorias de tempo e espaço nas peças, afirma que tais efeitos são previsíveis e desejáveis em obras artísticas e, portanto, inerentes ao “registro artístico”. Além disso, apresenta um quadro que sintetiza as concepções do autor.

FIGURA 1: Quadro sobre as concepções de História de Jorge Andrade, por Catarina Santana

Concepções de História do autor	
HISTÓRIA	
<p>CONCEITO 1 (1969) (revisonismo) História dinâmica o novo o inesperado - investigação dessacralização mobilidade seleção crítica do passado confronto de tempos diferentes "limpeza" do depósito</p>	<p>CONCEITO 2 (1978; 50) (memória) História estática museu/tradição o previsível recordação nostalgia imobilidade seleção afetiva do passado ("bricabraque") intemporalidade "depósito" de dados</p>
ARTE E HISTÓRIA	
<p>J.A. pesquisa entrevista historiadores J.A. julga (distanciamento) descobrir outras verdades no/do passado (o relativismo) o teatro alimenta a História obras: A.C. e OS. elemento do ciclo: Marta</p>	<p>J.A. vive os fatos ouve relatos da família J.A. transcreve (adesão) procurar "a verdade" no/do passado (o absoluto) a História alimenta o teatro obras: O.T., AM., O.B. elementos do ciclo: árvore e relógio parado</p>

Disponível em: *Metalinguagem e Teatro*, p. 225

Como visto, a história se apresenta estática, imóvel, como “museu”, previsível, entre outras características, quando o dramaturgo se aproxima de sua memória individual; e mostra-se dinâmica e revisionista quando se dedica às peças urbanas, mais distantes de sua própria história. Por fim, ao caracterizar o conceito de história como memória, a autora o considera “arcaizante” ou um “serviço de dedicação aos mortos”, tomando esses termos emprestados do historiador José Honório Rodrigues. Trata-se, ainda, segundo a autora, de “*uma forma*

*consagrada por regimes políticos que desejam manter um quadro histórico estereotipado para fortificar a estrutura de poder existente.” (SANTANA, 1997, p. 226)*

A autora desconsidera que a arte, ao registrar o homem no tempo, passa a integrar um conjunto cultural, histórico e social, e que esse registro pode ser utilizado, entre outras possibilidades, pelo próprio historiador ao se referir a uma época, com o intuito de compreender suas representações, anseios e problemas. Além disso, não interessa, de fato, medir em que momentos os conceitos históricos são infalíveis na obra andradiana, mas sim entender como o dramaturgo amalgama suas influências estéticas e históricas em um conceito sofisticado de sentido de história, dialogando, antecipando e nutrindo-se de perspectivas de um amplo repertório intelectual. A análise de sua obra só ganha sentido justamente por essa urdidura complexa. Por isso, entende-se de forma oposta a afirmação de Santana.

Os estudos, pesquisas, documentos autênticos, experiência pessoal do passado, enfim, o conhecimento histórico investido na construção do seu teatro não pode se confundir com o conhecimento que seu teatro oferece ao público receptor; há, obviamente, transubstanciada daquela matéria-prima no processo de criação. Daí não caberem invocações dessa ordem para justificar a intocabilidade e importância dos fatos retratados como testemunho de uma época e legado às gerações seguintes. (“missão do artista”). (SANTANA, 1997, p. 232)

O ciclo do café elaborado por Jorge Andrade oferece às gerações futuras — historiadores, artistas e público em geral — um retrato ou representação dos debates de seu tempo. No campo da história, sua obra pode ser entendida como um documento ou testemunho que carrega especificidades próprias, não se tratando, portanto, de seu estatuto de verdade ou da verificação do real. O que importa é a forma como Andrade mobiliza todas essas questões e escreve sobre a transformação de um tempo. Interessa perceber como essa transformação é apreendida pelos sujeitos naquele momento, sendo essa apreensão possível por meio da arte, da historiografia, dos testemunhos e de uma gama de outros registros — todos eles relevantes para a história. Por fim, ao imputar a Jorge Andrade a incapacidade de registrar o homem “Político” — e não o “político partidário” —, a autora comete um novo equívoco. Ao afirmar que o compromisso do autor:

É para com o homem, genericamente (O Homem), Jorge abstrai esse homem de toda a ganga de sua condição real concreta de indivíduo ‘fixado no seu tempo e no seu espaço’ (homem histórico) e se endereça a um homem idealizado, intemporal, a-espacial, desligado de partidos ou classes sociais e ligado ao autor e aos outros homens pelo simples fato de comungar da mesma condição humana e de marchar fatalmente para uma utópica “liberdade social e existencial ao final de tudo (uma Liberdade). (SANTANA, 1997, p. 232)

O homem ficcionalizado por Jorge está fixado no tempo e no espaço; ele é representação de uma época e, como tal, é capaz de influir tanto no seu presente quanto no tempo daqueles que virão — eis o motivo deste trabalho! Ao retratar seus homens e mulheres, o autor o faz a partir daquilo que eles podem ser. *Joaquim* é o que é: a verdade de seu personagem reside em ser um fazendeiro autoritário e arrogante, que se vê humilhado, desfiando trapos, ao perder tudo. Ainda assim, seu sofrimento é genuíno ao decretar, de forma definitiva, essa perda. Ele sofre como sofre toda a sua classe. Não é perdoado — é apresentado com todas as suas nuances. Ele está no palco.

Cabe ao historiador, ao público e ao intelectual compreendê-lo dentro de um processo maior — qual seja, o iminente e necessário fim de uma ordem social e o início de outra, também carregada de novos problemas. O homem está representado no palco, e sua representação ocorre a partir daquilo — e somente daquilo — que ele pode ser, o que já é suficiente para suscitar o debate. Da mesma forma, os colonos fanáticos de *Vereda da Salvação* são o que são; não poderiam, nem teriam qualquer condição de tomar consciência da exploração de um mundo e de uma classe à qual estavam submetidos. Esta é a questão. Jorge coloca no palco a miséria absoluta a que estavam submetidos. O debate começa a partir da representação dessa miséria e se opera por diferentes meios e modos. O homem político, para Jorge, é aquele que carrega a verdade de sua essência, no sentido de sua inserção em um meio. E sim, quanto mais essa verdade é trazida à tona, mais questões são suscitadas.

Roger Chartier, ao considerar as especificidades das análises que envolvem obras de arte — sejam textos literários, dramáticos ou outros registros artísticos —, propõe uma reflexão interessante sobre a relação entre sua produção e a forma como essas obras são recebidas: sua recepção. No caso do teatro, a distância entre a produção do texto, a encenação e, por fim, sua recepção estabelece novas percepções para diferentes públicos. Essa distância pode se manifestar tanto na apresentação da obra a culturas distintas quanto em sua reelaboração em outro momento histórico, dentro da mesma sociedade. Em outras palavras, ao pensar os produtos culturais elaborados por uma sociedade, Chartier os compreende, primeiramente, em seus processos de produção, nos quais os signos destinados a um determinado público já estão previamente presentes. No entanto, a obra gera novas esferas de recepção quando entra em contato com públicos diversos. Dessa forma, ele aponta que a recepção também é uma forma de produção, pois estabelece novas práticas.

(...) a considerar as diferenciações culturais, não como a tradução de divisões estáticas e imóveis, mas como o efeito de processos dinâmicos. De um lado, a transformação

das formas através das quais um texto é proposto autoriza recepções inéditas, portanto, cria novos públicos e novos usos. De outro partilha dos mesmos bens culturais pelos diferentes grupos que compõem uma sociedade suscita a busca de novas distinções, aptas a marcar as distâncias mantidas. (CHARTIER, 2002, p. 76-77)

A obra de arte não pode ser compreendida fora das formas que definem seu consumo. No caso das peças de Jorge Andrade, o debate que elas geraram constitui, justamente, o efeito desejado: novas práticas sociais — textos acadêmicos, crítica teatral, vaias, aplausos. O historiador, ao tomar a obra de arte como objeto de estudo, ou seja, como documento privilegiado de análise, interessa-se tanto pela obra em si quanto pelos debates que ela suscita. A arte é capaz de interferir de tal maneira em seu tempo — e também no tempo futuro — que acaba por criar outras camadas de significação e, assim, contribui para a sedimentação e o acúmulo de objetos culturais que ajudam a definir uma tradição, um período ou uma cultura. Um exemplo dessas novas práticas criadas pela arte é o impacto da encenação de *Vereda da Salvação*, em 1964.

No calor dos acontecimentos políticos e das transformações vivenciadas pelo teatro naquele momento, o espetáculo desagradava a todos. Por um lado, é considerado subversivo, pois aborda o problema do homem do campo; por outro, é visto como reacionário, já que esse homem do campo não toma consciência de sua situação. Passadas as paixões suscitadas por sua apresentação, Silviano Santiago, no texto já mencionado de 1968, ao condenar Jorge por fazer de *A Moratória* “um drama de proporções individuais, ou ainda de interesse puramente econômico” — e por não perceber a necessidade de superação dessa classe em prol do surgimento de outra, com mais futuro: a classe média, pois esta apresentaria “valores menos rígidos e mais adequados a um país em transformação, em desenvolvimento” — julga que:

Não podemos aceitar o julgamento que o próprio Jorge fez de si mesmo: ‘sou um dramaturgo de esquerda, mas não infantilmente partidário’. A não ser que fique, como ficou, com o único exemplo da *Vereda da Salvação* e seu impacto no TBC, consagrado ‘centro teatral da burguesia paulista’ e ainda o fato de ter sido apresentada durante a euforia pós revolucionária’. (SANTIAGO, 1968)

Analisada após o arrefecimento dos entusiasmos, a peça ganha contornos revolucionários para seu tempo. *A Moratória*, que se consagrou como obra-prima no momento de sua estreia, passa a ser vista como porta-voz de um passado decadente que precisa ser superado. O que se opera entre sua encenação em 1954 e o momento em que Santiago escreve é um olhar em perspectiva, agora reservado a ela. Nesse contexto, a peça se une às demais já

escritas, formando um conjunto coeso. Esse conjunto passa a ser interpretado como condescendente em relação ao passado.

Em contraponto às propostas de Catarina Santana, que identifica falhas no modo como o dramaturgo mobiliza os conceitos históricos, a obra do historiador Luiz Humberto Martins Arantes — *Teatro da Memória: história e ficção na obra de Jorge Andrade* — tem por objetivo justamente compreender como a memória individual do autor é representativa da memória coletiva de uma determinada classe ou sociedade. Ao analisar as peças *O Telescópio*, *A Moratória*, *A Escada* e *Os Ossos do Barão*, Arantes investiga o processo de decadência do mundo rural no interior de São Paulo e a emergência de uma nova vida urbana. Para o autor, ao invocar sua memória, Jorge busca a história e:

Ao encontrá-la, depara-se com uma nacionalidade sendo construída. Suas memórias conduzem-no à dolorosa experiência da ruptura do país com o mundo rural e a consequente montagem da vida urbana moderna. A construção da nação, nesse contexto, passa pela industrialização que, naturalmente, coloca a cidade como lugar de desenvolvimento e progresso. Assim, as quatro peças vão sendo desconstruídas e a história vai surgindo. Não é uma história do teatro que aparece, mas o teatro como fato histórico que articula com outras dimensões do real, tecendo a trama na condição de instituído, certo, mas também de instituinte. Ao representar o debate que se dá na sociedade, Jorge Andrade recoloca-o para o social, está presente nele como sujeito histórico, faz política — já que o debate é político —, identifica-se com grupos que estão participando do jogo da correlação de forças. (ARANTES, 2001, p. 18) (Grifos nossos)

Assim, Jorge, o dramaturgo/historiador<sup>24</sup>, registra o homem no tempo e no espaço. Esse registro provoca outros tantos, que dialogam, refutam, coadunam e, por isso, também cristalizam sua obra no tempo e no espaço. As diferentes interpretações da produção de Andrade revelam que ela não possui um sentido universal ou fixo; ao contrário, é investida de “*significações plurais e móveis, construídas na negociação entre uma proposição e uma recepção, no encontro entre as formas e os motivos que lhes dão sua estrutura e as competências ou as expectativas dos públicos que delas se apropriam.*” (CHARTIER, 2002, p. 93) Ou, como lembra Sérgio Buarque, “*história é mobilidade constante.*” E, nas palavras de Jorge:

Entre muitas causas, os homens sentem-se sem sentido, porque não percebem que são produtos de soma, não assumem o seu passado — o remoto e o próximo — que a eles parecem coisas abstratas. E nada é tão concreto quanto o passado, fixo com seus valores no tempo e no espaço. Tudo o que há de melhor ou de pior no Brasil de hoje

---

<sup>24</sup> A alcunha de historiador é dada também a Machado de Assis por Sidney Chalhoub. Na obra: *Machado de Assis Historiador*, o autor “*interpreta seus romances em busca do sentido das mudanças históricas do período, segundo a visão dele, e conforme a sua intenção, ou ao arrepio dela.*” (CHALHOUB, 2003, p. 12)

nasceu no ontem. Daí a necessidade de se localizar o passado no presente. Para isto, basta que cada um visite, de vez em quando, o seu próprio museu. Há museus consultados, assumidos. E muitos, de donos perdidos, que nunca viram suas janelas abertas, de galerias escuras, onde o que está exposto nunca foi visitado, se a vida de cada um monta um museu, é a soma de todos que se transforma em memória coletiva em história. (ANDRADE, 2009, p. 256)

A história carrega em si o labor com diferentes conceitos, e a forma como são engendrados em cada trabalho dependerá do que o tema suscitar. Trata-se de mobilidade constante, pois seus conceitos e sentidos são articulados de maneiras múltiplas. A história não possui uma linguagem específica e, exatamente por isso, aproxima-se da narrativa literária ao se deparar com a necessidade de articular o tempo histórico ao tempo da narrativa ao representar ou narrar eventos e fatos. A narrativa, nesse contexto, constrói o tempo do acontecimento e o estabelece em uma tecitura inteligível. Assim, o conjunto de acontecimentos de um determinado período compõe a história, mas também as diferentes narrativas elaboradas sobre eles. Em outras palavras, os acontecimentos e fatos que marcaram a história de São Paulo — como 1842, 1929, 1930 e 1932 — integram a história do estado, mas o conjunto intelectual, acadêmico e artístico de obras que tratam desses eventos também faz parte da história. Dessa forma, o dramaturgo, sua obra e os desdobramentos e práticas por ela provocados integram a história da história de São Paulo.

O teatro de Jorge Andrade nasce da necessidade da história — uma história que retorna aos mortos, tanto os do coletivo quanto os do indivíduo. Sua dramaturgia é marcada pela exumação do passado, convocando espectros familiares e sociais para que, por meio da cena, possam ser julgados, compreendidos, redimidos ou definitivamente sepultados. Trata-se de uma representação da história determinada pela morte. Nesse movimento, sua narrativa parte do presente como ponto de observação e impulso. É o agora que demanda retornar aos mortos — os seus e os de uma sociedade paulista. Como observa Anatol Rosenfeld,

Das cenas terríveis que giram em torno da decomposição (...) depreende-se sutilmente um significado simbólico maior em função do ciclo. O teatro de Jorge Andrade afigura-se como um grande julgamento que recorre à exumação para compreender, defender e acusar; é um constante prestar de contas, é libertação e redenção do passado em prol do porvir (ROSENFELD, 2008, p. 607).

Assim age o historiador. O presente ilumina o passado, impulsionado pelo agora. A narrativa histórica também é movida pelo desejo — disfarçado de objetividade — de reconciliar-se com a perda, com a morte, com o que foi silenciado. Teatro e História envolvem um mesmo gesto simbólico: retornar aos mortos para organizá-los em uma narrativa que ofereça

sentido ao presente. Lidam com o silêncio, com a ruína e com os restos, operando o discurso como tentativa de sutura entre o que se perdeu e o que se quer projetar. Teatro e Historiografia se tornam espaços limiares entre o luto e a elaboração, entre o trauma e a possibilidade de reconstrução:

A historiografia tende a provar que o lugar onde ela se produz é capaz de compreender o passado: estranho procedimento, que apresenta a morte, corte sempre repetido no discurso, e que nega a perda, fingindo no presente o privilégio de recapitular o passado em um saber. Trabalho da morte e trabalho contra a morte (CERTEAU, 2002, p. 17).

Por fim, seria possível filiar Jorge Andrade a uma concepção de história? Mesmo que ele se autodenomine, em diversas ocasiões, como o dramaturgo-historiador que assume para si a tarefa de escrever “a história”, é preciso considerar que aquilo que produz é ficção, e que a construção dessa ficção se apoia em um conjunto de influências históricas/filosóficas/estéticas, bem como nas questões artísticas e políticas de seu tempo. Trata-se de um ponto que merece atenção, sobretudo quando se percebem as diferentes influências presentes em sua obra, como é o caso dos historiadores e do sociólogo Gilberto Freyre, ainda que se trate de autores cujas propostas sejam muito distintas entre si.

Noutras palavras, mesmo não se valendo diretamente das questões teóricas de esquerda em suas peças — sobretudo do marxismo então em voga nos debates de seus contemporâneos —, como explicar a influência de Caio Prado em sua compreensão histórica? Conforme analisado, tanto a obra do historiador quanto as conversas/conselhos por ele oferecidos mobilizavam para Andrade determinados elementos de método. Ou seja, a ideia de investigar/questionar os documentos históricos e, além disso, a concepção de continuidade histórica ancorada numa leitura etapista — isto é, a compreensão da evolução em ciclos determinados por crises econômicas — foram claramente incorporadas por Jorge. Desse modo, o ciclo é estruturado pela crise, pelo encerramento de ciclos econômicos que impulsionam transformações históricas subsequentes.

Assim, o dramaturgo incorpora um método de compreensão da evolução histórica do país, o que se coaduna com o propósito de escrever sobre suas próprias origens. Como reiterado pelo próprio autor, sua dramaturgia nasce do reconhecimento da crise, do declínio de uma classe e da perda da fazenda de seu avô paterno. Nessa perspectiva, é bastante provável que a leitura de *Formação do Brasil Contemporâneo* tenha sido fundamental para estruturar e conferir historicidade ao reconhecimento da crise familiar, ao mesmo tempo em que a situava como crise de uma época e de um determinado modo econômico. Dessa forma, interessava a Jorge

justamente esse viés dos trabalhos de Caio Prado: a maneira como os bons historiadores perscrutam os documentos e interpretam os acontecimentos da história brasileira, especialmente no que diz respeito aos ciclos econômicos desde o período colonial.

## **1.2 “Cada família infeliz é infeliz à sua maneira”: influências do romance, do drama e novamente do romance; na obra andradiana.**

Jorge Andrade, por sua pretensão historiadora e, evidentemente, por trazer ao teatro temas históricos, aproxima-se da teoria da história ou da história da história. Interessa, portanto, compreender quais conceitos ou sentidos são incorporados pelo dramaturgo e como ele os articula, em sua carpintaria teatral, com suas influências estéticas. No ciclo como um todo, e na escrita das peças, os estudos historiográficos, históricos e documentais são amplamente perceptíveis nos temas e nas interpretações consolidadas pela historiografia e por seus autores, como Caio Prado e sua obra *Formação do Brasil Contemporâneo*. No entanto, ao pensar um sentido total para o ciclo e, particularmente, em peças como *A Moratória*, *Rastro Atrás* e *O Sumidouro*, o autor rompe com a linearidade temporal.

Ao conectar suas memórias familiares aos recuos do passado, o autor propõe um novo olhar para a compreensão histórica, mediado pela experimentação de como esses recuos se dão. Em *A Moratória*, há um tempo simultâneo, assim como em *Rastro Atrás*, sendo cada um mobilizado por meio de recursos distintos. Na composição do ciclo, percebe-se um tempo circular. Os elementos estéticos que possibilitam os retornos ao passado — por meio das reminiscências dos personagens, dos objetos de cenário ou das rubricas — não são assimilados pela história ou historiografia, mas sim pela arte, sobretudo pela literatura. A maneira como o dramaturgo integra essas duas influências constitui a base de sua prática teatral.

O dramaturgo empreende, portanto, questões teóricas complexas na criação de seus textos. Não há, em seu teatro, uma concepção de história como sucessão linear de acontecimentos que pressuponha causas e consequências; ao contrário, a temporalidade é vislumbrada sob outras perspectivas. O passado, para o autor, é compreendido como o encaminhamento de decisões que chegam ao presente; e o presente é resultado das práticas desse passado. O que interessa em sua obra é, justamente, o exame desse passado, que, para ser verificado, precisa antes ser mostrado/apresentado.

Tal como o historiador, que exuma o conteúdo do arquivo e lhe confere o estatuto de documento, criando uma narrativa interpretativa dos eventos que ele representa e mobilizando categorias de tempo e lugar, Jorge materializa os acontecimentos no palco para que sejam julgados/apreciados. Essa materialização ocorre ora por meio da lembrança, ora pela concretude

dos eventos do passado interferindo no próprio presente — *Fernão Dias* é trazido ao presente para expiar seus erros.

Interessa-nos, portanto, compreender as influências que permitiram a Jorge Andrade articular as categorias de tempo em suas peças e no sentido atribuído ao ciclo como obra única. A localização dos elementos que constituem esses indícios — fontes de inspiração para a realização de seu trabalho — será investigada por meio de suas entrevistas, momentos de referência direta às leituras e ao seu processo formativo. No entanto, é na obra — no âmbito de cada uma das peças e em seu romance — que se revela o efetivo desdobramento dessas influências. As análises empreendidas pela crítica especializada identificaram, quase sempre, referências aos dramaturgos Arthur Miller (1915–2005), Eugene O’Neill (1888–1953), Anton Tchékhov (1860–1904), August Strindberg (1849–1912) e Henrik Ibsen (1828–1906).

Reconheço que sofro influência de alguns escritores e posso citar três como fundamentais na minha dramaturgia: Arthur Miller, Eugene O’Neill e o insuperável Tchékhov. Considero *A Longa Jornada*, de O’Neill, a obra teatral do século. Arthur Miller sempre me incentivou com seu teatro e Tchékhov é quem eu admiro acima de tudo. Sem julgar o valor literário, acho que faço o que ele fez com a Rússia: registro a morte de um Brasil que não tem mais razão de ser. (ANDRADE, 2008, p. 155)

Arthur Miller causou grande impressão em Jorge Andrade, e a encenação de *A Morte do Caixeiro Viajante* no Teatro Cultura Artística, com Jaime Costa interpretando *Willy Loman*, foi assistida por ele meses antes de escrever *A Moratória*. “No final, senti uma angústia, e não sabia explicar. Nunca esqueci esse espetáculo (...), me lembrava um pouco o velho caído na fazenda. Me lembrava um pouco a derrota.” (ANDRADE, 2012, p. 167/168). *Willy Loman* é um vendedor de sessenta e três anos, frustrado com a vida — um homem de classe média nova-iorquino que acredita no sonho americano, tanto para si quanto para a realização de seu filho mais velho, *Biff*. O conflito entre pai e filho é marcado pela derrota de ambos. Em profunda crise, *Willy* começa a ter alucinações com acontecimentos do passado.

Os *flashbacks*/reminiscências se materializam no palco, e *Willy* dialoga, avalia e decide, misturando presente e passado. Nas cenas finais, ele se mata em um acidente de carro, acreditando que o seguro de vida proporcionará a *Biff* os meios para alcançar o sucesso. Ao materializar o passado no palco, Arthur Miller estabelece uma mudança estilística fundamental para o teatro do século XX. A transformação promovida pelas reminiscências de *Willy* faz parte de um longo processo de renovação da estrutura formal e temática do chamado drama burguês. Miller introduz na forma dramática elementos épicos — no sentido adjetivo do termo.

Segundo Peter Szondi, o conceito de drama burguês surge no final do século XVIII, marcando uma mudança profunda na teoria dramática da época — ou, mais precisamente, em sua poética. Até então, predominava uma poética normativa e rígida. A nova poética emergente, porém, rompe com essa rigidez, desenvolvendo-se a partir da observação concreta das obras teatrais e da prática dramaturgica. Nesse contexto, teóricos e dramaturgos como Lessing, Diderot e George Lillo. Não por acaso, muitos desses autores eram também dramaturgos que buscavam romper com os modelos da tragédia clássica, propondo novas formas estéticas capazes de dar conta das transformações sociais em curso. O drama burguês, portanto, nasce de uma tensão tanto histórica quanto estética. O que está em jogo não é apenas uma mudança temática, mas também uma reorientação ideológica/política.

Entretanto, apesar dessa inovação temática, o drama burguês conserva muitos traços formais do drama clássico. A verdadeira ruptura, nesse sentido, só se consolida no século XIX, quando uma nova contradição — agora tanto formal quanto temática — passa a exigir novas soluções estéticas. Surge, assim, o drama moderno, marcado pela busca de novas formas, capazes de representar a constante transformação do homem em meio a uma sociedade em mudança. É nesse contexto que elementos épicos começam a ser incorporados.

Ao examinar *A Morte de um Caixeiro Viajante* e identificar as transformações operadas no drama, Szondi compara *Willy* a *John Gabriel Borkman*, personagem de Ibsen na peça homônima, em que o tema central também é a frustração de uma vida determinada pelas escolhas feitas. Ibsen coloca no palco três personagens: *Borkman*, sua esposa *Gunhild* e sua cunhada *Ella*. No passado, *Borkman* e *Ella* eram apaixonados, mas, em busca de sucesso na carreira, *Borkman* a abandona para agradar seu chefe — que também a desejava —, casando-se com a irmã dela. *Ella* não aceita o novo pretendente e passa a viver sozinha, destruída pela traição de *Borkman*. *Ella* cria o filho do casal, *Erhart*, durante os tempos difíceis, e ele permanece com ela até a idade adulta.

Os planos do personagem fracassam quando ele é preso por especulação financeira fraudulenta, que leva muitos investidores à ruína. Após alguns anos de prisão, ele retorna à propriedade da família e se isola no salão da casa por oito anos. Durante todo esse tempo, nenhum dos três se encontra. Esses são os fatos. A peça se inicia em uma noite de inverno, quando os três personagens finalmente se reencontram. O que os move, principalmente, é a permanência de *Erhart*, agora reivindicado pela mãe. O encontro traz à tona todos os conflitos. E é a forma como Ibsen trata o passado que aqui nos interessa. O dramaturgo transforma o tempo decorrido no próprio tema da peça.

O passado não está em função do presente; ao contrário, este é apenas pretexto para a evocação do passado. Ou seja, o tema não é nada do que passou, mas o próprio passado: ‘os longos anos’ tantas vezes mencionado e a ‘vida totalmente arruinada, perdida’. Mas isso tudo escapa ao presente dramático. Pois só pode ser presentificado, no sentido da atualização dramática, um fragmento de tempo, não o próprio tempo. (SZONDI, 2003, p. 43)

O passado é, então, recuperado por meio do diálogo; ele é narrado, mas não presentificado como em Miller. As ações permanecem no presente — pressuposto do drama clássico —, mas tendo o tempo como tema central. A forma dramática encontrada por Ibsen para encenar a profunda derrota de seus personagens é a evocação do passado por meio de uma técnica que é, “*em essência, matéria do romance*” (SZONDI, 2003, p. 44). Para Szondi, “*raramente Ibsen conseguiu que a ação presente estivesse à altura temática da ação evocada, que se unisse com ela sem solução de continuidade*”. Assim, a experiência de Ibsen é percebida como um dos primeiros exercícios que culminariam — por exemplo, em Miller — em uma dramaturgia épica moderna.

Se, após o Renascimento, o drama burguês se conforma à estrutura do drama clássico — alterando-lhe os personagens, ao dar protagonismo ao burguês —, ao longo do século XIX até meados do século XX, a transformação torna-se também formal. Em Ibsen, observamos uma épica temática, que em Miller se converte em temática e forma. De Ibsen a Miller, o que ocorre é uma explosão da forma. Essa transição se dá de maneira complexa e interligada a outras linguagens, sendo no romance, segundo Szondi, que o tempo se torna um problema central. “*E o primeiro grande documento dessa preocupação é A Educação Sentimental, de Flaubert, e atinge seu ponto culminante na obra de vida inteira do único discípulo de Flaubert: Em busca do tempo perdido, de Proust*” (SZONDI, 2003, p. 164).

A psicologização progressiva do romance no século XX torna o monólogo interior cada vez mais essencial; a mudança estilística (abstraindo Dujardin) se efetiva na obra de James Joyce: o solilóquio interno torna-se aqui o próprio princípio formal e explode o estilo épico tradicional. O Ulisses não conhece mais nenhum narrador épico. (SZONDI, 2003, p. 96)

A maneira como esses novos temas se apresentam — paulatinamente, mas também de forma explosiva — a partir do final do século XVIII, primeiro no drama clássico e depois no drama burguês, encontra ressonância em diferentes linguagens: arte, filosofia, história, psicanálise, entre outras. Para Jacques Rancière, é a literatura que provoca essa revolução. O novo “regime estético” por ela estabelecido inaugura uma nova forma narrativa, determinante

para as diferentes áreas do conhecimento desde então. Segundo Rancière, o regime estético introduz uma nova maneira de narrar e uma nova escrita, sendo a literatura a principal promotora dessa revolução narrativa.

Essa nova narrativa, ao dar voz às “coisas mudas”, promove uma ruptura nas categorias dos gêneros. O surgimento desses novos personagens ocorre tanto na literatura quanto na história, e as narrativas se transformam. No caso da história e da historiografia, essa transformação se dá de forma muito mais lenta e de maneiras variadas. Ao refletir especificamente sobre a linguagem teatral, diante das questões impostas por esse novo drama, Rancière coloca a questão:

O teatro se torna, assim, um lugar exemplar não para ver a verdade, mas seus efeitos, e para tornar visível, pelo jogo desses efeitos, a mentira do modelo da ação controlada. A estrutura — teórica e prática — desse lugar é, então, necessariamente paradoxal. O que merece ser apresentado no teatro é a vida em sua verdade que ultrapassa por todos os lados os limites do organismo funcional e da ação conduzida pelos fins. A vida não é contada em discursos, ela deve se manifestar sensivelmente. Mas essa manifestação encontra rapidamente sua contradição. Pois a verdadeira vida justamente é o que foge da percepção manifesta. São os pensamentos não mais como expressão das intenções dos personagens, mas como fantasmas que vêm assombrar seus cérebros, como visões que os espectadores não veem (...) O que o palco deve mostrar é o invisível de onde vêm e onde vão se perder os pensamentos e os atos do qual ele é o lugar. O teatro é, a partir daí, o lugar que deve tornar sensível seu fora-do-espaço, que deve se mostrar habitado, estruturado por esse fora-espaço. Ele deve ser modelado em relação ao invisível de seu entorno, pelas paredes, pelas portas e pelas janelas através das quais o desconhecido faz efeito. (RANCIÈRE, 2017, p. 138)

No Brasil a peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, é considerada o marco inaugural do moderno teatro. Encenada em 1943 com direção de Ziembinski, introduziu uma profunda renovação formal e temática ao articular três planos — o da realidade, o da memória e o da alucinação — desestabilizando a linearidade narrativa e estabelecendo uma dramaturgia centrada na subjetividade e na fragmentação da experiência. Essa ruptura com o teatro tradicional contribuiu para a consolidação de um novo modelo de encenação e de escrita dramática no Brasil, abrindo caminho para dramaturgos que, como Jorge Andrade, se debruçaram sobre os conflitos sociais e históricos do país sem abrir mão da inovação formal.

A inovação trazida por *Vestido de Noiva* ao teatro moderno brasileiro reside, sobretudo, na maneira como os temas da memória, da realidade e da alucinação se articulam por meio de uma impressionante simultaneidade temporal — simultaneidade essa magistralmente concretizada na encenação de Ziembinski. A simbiose entre dramaturgo e encenador foi decisiva para que a peça se tornasse o marco inaugural do modernismo teatral brasileiro, expressando plenamente um espírito de tempo. Sob essa perspectiva, ao retomarmos o regime

estético de Jacques Rancière, em diálogo com as reflexões de Peter Szondi sobre o drama, é possível perceber que esse espírito de tempo se manifesta nas transformações das formas estéticas, orientadas por um mesmo impulso: a busca por uma elaboração formal capaz de dar conta da complexidade temporal da experiência moderna — seja no romance, seja no drama. O tema é o tempo, e a cena se reinventa para apresentar sua simultaneidade. Ela o torna estético, o encarna, o representa. Encena os anseios de um novo homem diante de sua experiência no mundo. Assim como no romance moderno, a multiplicidade temporal torna-se uma constante também no drama. Jorge Andrade absorve e reelabora essas influências — do romance, do teatro e até do cinema.

A historiografia do teatro brasileiro<sup>25</sup>, como se sabe, foi construída em grande parte pelos críticos teatrais, que desempenharam papel decisivo na consolidação de seus marcos e períodos. Nomes como Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi estabeleceram as balizas que definem as transformações do teatro nacional — sua modernização, sua politização, as relações com os momentos de censura, bem como a eleição de suas obras-primas e peças-símbolo. Nesse contexto, *Vestido de Noiva* consolidou-se como marco inaugural do teatro moderno brasileiro, sobretudo a partir das análises de Sábato Magaldi. Para o crítico, enquanto a Semana de Arte Moderna de 1922 reuniu expressões renovadoras da literatura, da música e das artes plásticas, o teatro permaneceu ausente. Como explica Magaldi, “*antes de aparecer moderno o espetáculo, deveriam estar atualizadas as mentalidades dos encenadores, dramaturgos, intérpretes, cenógrafos, figurinistas etc. O tempo requerido pela modernização seria inevitavelmente maior*” (MAGALDI, 2006, p. 58–59).

Assim como no teatro europeu, no Brasil a simbiose entre encenador e dramaturgo foi determinante para a consolidação da modernidade teatral. A partir dela, tornou-se possível uma elaboração cênica que incorporava as novas temáticas e a simultaneidade temporal como princípio estruturante da encenação. De acordo com as interpretações recorrentes na historiografia, a modernização do teatro brasileiro só se efetivou com a chegada de encenadores estrangeiros<sup>26</sup>, responsáveis por formar toda uma geração de artistas e renovar profundamente

---

<sup>25</sup> A maior parte do trabalho desses críticos constitui uma análise densa do teatro brasileiro, e dentre elas pode-se destacar:

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: São Paulo, 1965;

MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão**: uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Zahar, 1985;

MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado**: 15 anos de censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Avenir, 1979;

MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e política**; Arena, Oficina e Opinião. São Paulo: Proposta Editorial, 1982;

<sup>26</sup>Entre os encenadores estrangeiros que marcaram a história do teatro brasileiro, destaca-se o polonês Zbigniew Marian Ziembinski (1908–1978). Refugiado da Segunda Guerra Mundial, chegou ao Rio de Janeiro em 1941 e, a

as práticas de atuação e de montagem. Dessa forma, os críticos — ao estabelecerem os marcos da história teatral — tomaram essa simbiose como referência, consagrando a parceria entre Nelson Rodrigues e Ziembinski como o ponto inaugural do teatro moderno no país. Entretanto, ao revisitar os processos de transformação do drama desde o final do século XVIII — e sobretudo seu tema central, o tempo em cena –, torna-se possível reavaliar os limites e as convenções desses marcos. A questão do tempo, mais do que uma inovação técnica, revela-se como o núcleo estético e filosófico que redefine o próprio sentido de modernidade no teatro brasileiro.

Para Sábato Magaldi, mesmo que *O Rei da Vela* apresentasse uma dramaturgia revolucionária, a peça não chegou ao palco no momento de sua escrita. O crítico observa que, se a obra “*tivesse sido encenada em 1937, por um diretor estrangeiro, constituiria o marco de renovação do teatro brasileiro moderno*”; contudo, como isso não ocorreu, “*cabe reivindicar para ela apenas o papel de obra renovadora da nossa dramaturgia, a partir da qual puderam surgir Nelson Rodrigues e os outros autores que vêm se afirmando*” (MAGALDI, 2006, p. 135). A leitura de Magaldi está profundamente mediada por seu presente: é a encenação de *O Rei da Vela* pelo Teatro Oficina, sob direção de José Celso Martinez Corrêa, em 1967, que confere à peça os ares de modernidade e o estatuto de obra fundadora do teatro de vanguarda no Brasil. É, portanto, o olhar retrospectivo do crítico — influenciado pela efervescência estética e política dos anos 1960 — que projeta sobre a obra de Oswald de Andrade um sentido de ruptura e de renovação.

Contudo, ainda que *O Rei da Vela* apresente um tratamento simbólico e crítico do tempo histórico e do presente social brasileiro, ironizando a estagnação e o ciclo repetitivo de exploração que marcam a trajetória do país, ela não elabora o tempo como forma estética. Diferentemente do que Peter Szondi identifica na transformação moderna do drama — isto é, a emergência de uma nova estrutura capaz de estetizar o tempo, incorporando flashbacks,

---

partir da encenação de *Vestido de Noiva*, consolidou-se como o primeiro grande encenador do teatro moderno brasileiro. Ao longo de sua carreira, dirigiu mais de cem montagens teatrais, além de atuar em produções televisivas – novelas, teleteatros e programas especiais. Sua direção da novela *O Rebu*, de Bráulio Pedroso, na década de 1970, exibida pela TV Globo, tornou-se um marco na história da teledramaturgia nacional. Sua influência foi decisiva na formação de toda uma geração de encenadores, dramaturgos e atores brasileiros. O Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), fundado em 1948 por Franco Zampari, desempenhou um papel central nesse processo de modernização cênica. Ao contratar diretores estrangeiros como Adolfo Celi, Luciano Salce, Ruggero Jacobbi, Flaminio Bollini Cerri e o próprio Ziembinski, o TBC promoveu uma profunda transformação na linguagem teatral do país, introduzindo novos métodos de encenação, interpretação e produção. Entre esses nomes, Gianni Ratto, contratado em 1956, destacou-se como um dos mais importantes, contribuindo de forma significativa para o amadurecimento estético e técnico da cena teatral brasileira.

memórias e sobreposições temporais —, a peça de Oswald mantém-se ancorada em uma linearidade cênica e discursiva, ainda que voltada à crítica corrosiva da realidade nacional.

A medida e a classificação do teatro moderno brasileiro foram, portanto, definidas a partir de sua *mise en scène*. Nesse sentido, é inegável que a encenação de Ziembinski em *Vestido de Noiva* foi inovadora e inaugural, marcando um divisor de águas na história da cena nacional. Para Décio de Almeida Prado, a peça “*diferia, com efeito, de tudo o que se escrevera para a cena entre nós (...) por deslocar o interesse dramático — centrado não mais na história que se contava, mas na maneira de contá-la —, numa inversão típica da ficção moderna.*” Em sua análise, o espetáculo “*impunha-se como uma segunda criação, puramente cênica, quase tão genial e poderosa quanto a instituída pelo texto. Não faltou quem atribuisse maldosamente o êxito da peça mais a Ziembinski do que a Nelson Rodrigues*” (PRADO, 2001, p. 40).

Nos moldes das análises de Peter Szondi, que busca nos textos os elementos de transformação do drama e identifica nas obras as novas formas de estetização do passado e das simultaneidades temporais, é possível perceber, também no teatro brasileiro, um caminho de renovação formal e temática. Nesse contexto, a peça *Deus lhe Pague*<sup>27</sup>, de Joracy Camargo (1932), frequentemente apontada pelos críticos como um marco de modernização — ainda que em menor grau que *O Rei da Vela* —, merece atenção não apenas por sua temática inovadora, que introduz a questão do trabalho em uma sociedade de classes e faz menção direta a Karl Marx, mas também por suas inovações cênicas e estruturais. O que raramente é ressaltado é que Joracy Camargo emprega, de modo pioneiro, recursos formais incomuns à época, como o uso expressivo da iluminação, as sugestões musicais integradas à cena, a construção de planos

---

<sup>27</sup> *Deus lhe Pague* foi encenada pela Companhia de Teatro Procópio Ferreira, no Teatro Boa Vista, em São Paulo. A peça se estrutura a partir do diálogo entre dois mendigos, por meio do qual se reconstrói a trajetória trágica do protagonista. Ele narra ao companheiro seu passado: a perda de um projeto inovador, no qual havia trabalhado intensamente e que poderia revolucionar o sistema de produção de uma fábrica. A ruína ocorre por meio da ingenuidade de sua esposa, que entrega as anotações ao patrão. Diante da culpa e da frustração, a mulher enlouquece e é internada em um hospício, de onde acaba desaparecendo. Devastado, o protagonista decide abandonar o trabalho formal e a lógica produtiva da sociedade capitalista, optando pela vida de pedinte. É a partir desse presente marginalizado que os eventos passados são rememorados, instaurando uma estrutura narrativa em que tempo e memória se entrelaçam. Para marcar essa transição temporal, o dramaturgo descreve na rubrica: “*Eu vou-lhe contar... (Apagam-se todas as luzes do Teatro. O mendigo é substituído por um figurante de igual tipo, que permanecerá em seu lugar. Ao mesmo tempo, sobe o telão, desaparecendo a igreja e deixando ver um tablado superior, provido de luzes fortes. À frente desse tablado, cai uma cortina de gaze. As luzes da «avant-scène» ficam apagadas)*” (CAMARGO, 1933, p. 32). Ao longo do relato, a peça alterna entre lembrança e presente, utilizando os mesmos recursos cênicos – luz, sobreposição de planos e transparências – para representar tanto os flashbacks do passado quanto as imagens do inesperado enriquecimento do mendigo. As críticas à estrutura social e à lógica capitalista são o eixo das falas do personagem, fazendo de *Deus lhe Pague* não apenas uma inovação temática, mas também uma experiência formal inédita no teatro brasileiro de seu tempo.

simultâneos de ação e o recurso do *flashback* — elementos que o distanciam das tradicionais comédias de costumes então predominantes no teatro brasileiro.

Anterior à experiência de *Vestido de Noiva*, a peça *Amor* (1933) de Oduvaldo Vianna, pode ser considerada o primeiro exercício formal de utilização da simultaneidade temporal no teatro brasileiro. *Amor* é uma sátira em três atos e trinta e oito quadros, cuja trama principal gira em torno do casamento de *Arthur* e *Lainha*, tendo como tema central o divórcio. Sobre o cenário Vianna indica: “*A cena é um passe-partout com cinco platôs, na distribuição da fotografia da página precedente.*” (VIANNA, p. 301, 2008). *Lainha*, obsessivamente ciumenta, cria um intrincado sistema de vigilância sobre o marido. Inconformada por não descobrir nenhuma traição, passa a arquitetar, ela própria, armadilhas para que *Arthur* se revele um traidor.

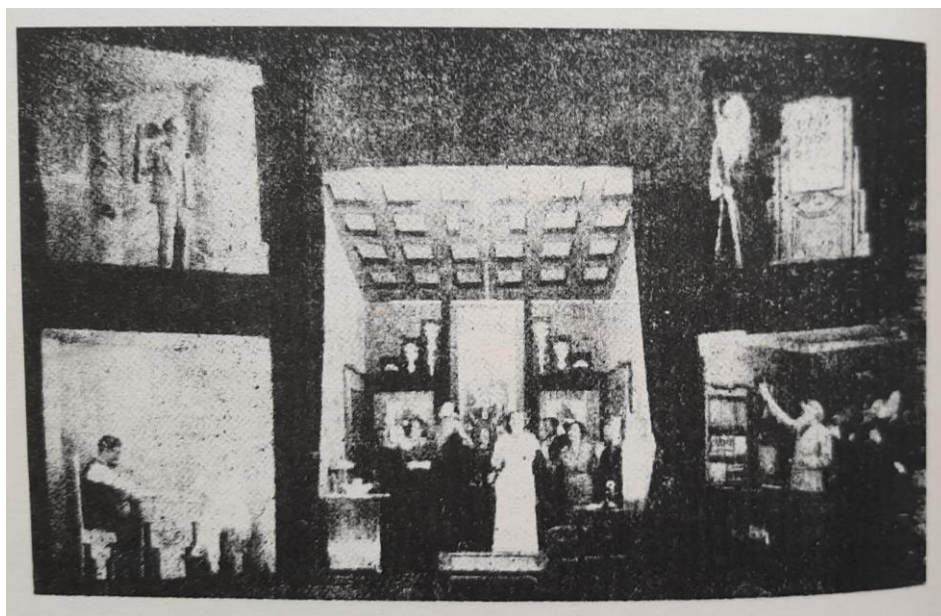
Para tanto, envolve uma amiga, que também acaba sofrendo as consequências de sua paranoia. Quando finalmente reúne o que acredita serem provas da infidelidade do marido, *Lainha* elabora um plano de vingança com a ajuda do advogado *Catão*, defensor da moral e dos bons costumes, e do repórter *Jubileu*, disposto a qualquer coisa por um furo de reportagem. O suposto caso extraconjugal — que jamais ocorre — é exposto nos jornais e usado por *Catão* como exemplo da necessidade de manter a moral pública. Humilhado e vencido, *Arthur* assassina *Lainha* e *Catão* e, em seguida, suicida-se. No primeiro quadro do primeiro ato, *Catão*, já defunto em sua tumba, ouve dois homens conversando e se levanta. Os homens são *Pedro* (São Pedro) e *Belzebu* (o diabo). A partir dessa cena, ele passa a narrar os acontecimentos que culminaram em seu assassinato.

A narração em *flashback* de *Catão* se desenrola por meio dos diversos quadros da peça, apresentados em cinco cenários distintos, dispostos sobre platôs organizados em torno de um cenário central — onde se desenvolvem os eventos principais, especialmente as cenas ambientadas na sala do casal. Nos dois platôs superiores, são representadas as cenas do céu e do cemitério; nos dois inferiores, os demais ambientes: o jornal em que *Arthur* trabalha, o café, a farmácia e a sala de *Madalena*, amiga de *Lainha*. A disposição dos platôs permite uma simultaneidade cênica inédita para a época, com ações ocorrendo em espaços diferentes de forma paralela. O uso de cortinas e das variações de iluminação em cada platô possibilita o funcionamento simultâneo das cenas e marca suas transições e encerramentos.

Além desse recurso visual, o dramaturgo personifica o *Tempo*, transformando-o em um personagem da sátira. O *Tempo* intervém na narrativa indicando a passagem dos dias, meses e anos, manipulando um calendário ou um relógio. Sua primeira entrada em cena, no terceiro quadro do primeiro ato, tem a função de situar o espectador, informando a data em que se

desenrolam os acontecimentos narrados por *Catão* — um recurso metateatral que confere à peça uma dimensão reflexiva sobre o próprio ato de narrar o tempo: “*Abre-se a cortina do platô 5. Sentado, com sua foice, e suas longas barbas brancas, o Tempo, tendo ao lado um grande calendário, arranca uma página, fazendo aparecer a data, que lê: 3 de março de 1933.*” (VIANNA, p. 314, 2008)

FIGURA 2: Foto do cenário da peça Amor de Oduvaldo Vianna - 1933



Disponível em: (Vianna, 2008 p. 301)

Nesse sentido, *Amor* apresenta inovações significativas na cena teatral de seu tempo, ainda fortemente marcada pelas comédias de costumes. É interessante observar que os críticos responsáveis pela historiografia do teatro brasileiro, especialmente Décio de Almeida Prado e Sábado Magaldi, ao definirem as características do moderno teatro brasileiro, costumam recuar até a década de 1930 para mencionar essas tentativas de atualização da dramaturgia nacional. No entanto, é recorrente que tais análises considerem essas experiências apenas como pequenas inovações, já que a verdadeira modernidade teatral, segundo o consenso crítico, se consolidaria apenas com *Vestido de Noiva*. A força dessa interpretação tornou-se tão marcante que, mesmo em trabalhos mais recentes — em sua maioria, artigos acadêmicos —, *Amor* continua sendo analisada e compreendida à luz de *Vestido de Noiva*, como se sua importância só pudesse ser reconhecida em relação à obra de Nelson Rodrigues.

As análises costumam estabelecer diálogos entre *Amor* e *Vestido de Noiva*, especialmente a partir do ciúme doentio da protagonista e da divisão dos planos narrativos —

ainda que *Amor* tenha sido escrita dez anos antes da peça rodrigueana. Outro aspecto frequentemente destacado pelos críticos é a inovação temática: o divórcio, assunto de grande repercussão na época. No entanto, observa-se que a peça o trata sob uma perspectiva aparentemente conservadora, ao ressaltar, ao final, a importância do casamento. Contudo, a sátira de Vianna não endossa essa leitura moralizante. Ao contrário, o casamento de *Arthur e Lainha* é apresentado como um completo pesadelo, e o conservadorismo de *Catão* é exposto em suas próprias contradições e falhas. Por fim, na última cena, o discurso de *Pedro* surge como uma ode ao “amor verdadeiro”, que ironiza e subverte os valores morais que sustentavam a hipocrisia social da época:

Pedro: (*do púlpito*) Mundo, ouvi a minha voz! Jeová abençoa o verdadeiro amor. Que se rasguem todas as leis hipócritas da humanidade infeliz. Que se rompam todos os preconceitos sobre os quais se assentam as bases falsas de uma sociedade de tartufos! Que os Catões arranquem as velhas barbas de papão. Jeová receberá os que amam com sinceridade, com pureza, com verdade. Essa é a lei verdadeira. Amor! Que o casamento não seja um negócio comercial abençoado pela Igreja, e os que vivem infelizes procurem, na sinceridade de um amor verdadeiro, a felicidade a que têm direito os que nascem, e crescem e vivem!...

Tempo: amém! (VIANNA, p. 502/503, 2008)

É inegável a qualidade formal e temática de *Vestido de Noiva*, que, de fato, aprofunda o debate sobre a transformação do drama brasileiro. No entanto, é igualmente imprescindível reconhecer as experiências anteriores, como *Deus lhe Pague* e *Amor*, que prepararam o terreno para essa renovação. Seguindo essa linha de transformação do drama, inserem-se as peças de Jorge Andrade. As simultaneidades temporais — isto é, as formas de estetizar o tempo — alcançam uma elaboração notável em *A Moratória*, *Rasto Atrás* e *O Sumidouro*. Essas obras sintetizam o amadurecimento da dramaturgia nacional ao lidar com o tempo enquanto memória, passado e reminiscência dos personagens.

Ao se delinear esse percurso de inovações formais no teatro brasileiro, que encontrou novas estratégias estéticas para representar a complexidade temporal, é relevante mencionar também as experiências de Oduvaldo Vianna Filho. Em peças como *Papa Highirte*<sup>28</sup> e *Rasga*

---

<sup>28</sup> Diferentemente de Jorge Andrade, Oduvaldo Vianna Filho construiu sua dramaturgia a partir dos problemas políticos do Brasil. Militante do Partido Comunista Brasileiro (PCB), Vianinha dedicou sua breve vida aos ideais em que acreditava. Como já mencionado, foi uma das figuras mais importantes do teatro brasileiro contemporâneo. No início da carreira, optou pela formação de grupos teatrais comprometidos com a realidade nacional, escrevendo peças de caráter mais esquemático e didático, voltadas à conscientização política e à formação de um público popular para o teatro. Nessas obras, discutia as questões sociais e políticas mais urgentes de seu tempo, buscando um teatro de intervenção. Com o golpe civil-militar de 1964, contudo, Vianinha redimensionou sua atuação. Diante da censura e das dificuldades concretas de encenação, passou a desenvolver um teatro de maior densidade dramática, incorporando elementos formais e estéticos debatidos pela dramaturgia moderna.

*Coração*<sup>29</sup>., o dramaturgo experimenta procedimentos semelhantes: o passado dos personagens é materializado em cena a partir dos acontecimentos do presente, interferindo neles e revelando

---

Nesse contexto, *Papa Highirte* (1968) destaca-se como uma das peças mais representativas de sua maturidade artística, marcada pela união entre crítica política, reflexão histórica e experimentação formal. A peça é ambientada em dois países fictícios da América Latina, Alhambra e Montalva, e narra a história de *Juan María Guzamón Highirte*, o “*Papa Highirte*”, ex-ditador de Alhambra que vive exilado em Montalva. A partir desse exílio, o enredo se desenrola em torno das lembranças e traumas do passado de *Highirte*, que busca retomar o poder. O nome “*Papa*” é uma referência direta a François Duvalier, o “*Papa Doc*”, ditador haitiano que governou o Haiti entre 1957 e 1971, em um regime marcado por prisões, torturas, assassinatos e corrupção. O apoio norte-americano, decisivo no início de seu governo, foi posteriormente substituído pelo distanciamento diplomático à medida que a repressão se intensificava. Após sua morte, em 1971, o poder foi assumido por seu filho, Jean-Claude “*Baby Doc*” Duvalier, que manteve o mesmo regime autoritário até 1986. Inspirando-se nesse contexto, Vianna discute em *Papa Highirte* os governos ditatoriais latino-americanos, suas relações de dependência econômica com os Estados Unidos e as respostas das organizações de esquerda, especialmente as movimentações armadas. A trama gira em torno da relação entre *Highirte*, *Graziela* e *Mariz*. *Graziela*, amante de ambos, intermedeia a contratação de *Mariz* como motorista de *Highirte*. No entanto, *Mariz* é na verdade um militante de um grupo armado, que busca se aproximar do ditador para vingar a morte de *Manito*, seu amigo e líder político, torturado e assassinado pelo regime. Os *flashbacks* das cenas de tortura e das decisões arbitrárias de *Highirte* irrompem constantemente no presente da ação, criando uma estrutura narrativa marcada pela simultaneidade temporal. É justamente por meio dessa superposição de tempos – passado e presente, lembrança e ação – que a trama se revela em toda a sua complexidade, unindo forma estética e crítica política. “*Rememorações presentificadas do passado são intercaladas ao fluxo temporal do presente em andamento, recurso que permite expor o contraste entre o papel político de Highirte como ditador e suas aspirações no exílio.*” (BETTI, p. 96, 2019).

<sup>29</sup> *Rasga Coração* é considerada a obra-prima de Oduvaldo Vianna Filho e também sua última peça escrita, interrompida por sua morte precoce aos 38 anos. A obra coloca em cena um conflito de gerações, articulado na relação entre *Manguari Pistolão* e seu filho *Luca*. *Manguari* é um servidor público e militante do PCB desde a juventude. Seu filho, *Luca*, de 17 anos, representa a nova geração, marcada pelos ideais da contracultura. A relação entre pai e filho ultrapassa a esfera familiar, configurando-se como uma metáfora dos impasses históricos e políticos do Brasil entre as décadas de 1930 e 1970. Por meio de *flashbacks*, a peça alterna passado e presente, apresentando a trajetória de *Manguari* – militante desde o Estado Novo – em confronto com os dilemas enfrentados pelo filho durante a ditadura. As lembranças de *Manguari*, evocadas de modo consciente e inconsciente, fazem com que tempo presente e passado se sobreponham em cena, por meio de recursos técnicos de iluminação, figurino e cenografia, que marcam visualmente as transições temporais. A relação entre o militante veterano e o filho traduz as contradições e os desafios das lutas políticas ao longo de quatro décadas. *Manguari* torna-se o porta-voz de uma reflexão crítica sobre a própria militância de Vianna e de sua geração, expondo os limites, conquistas e frustrações de uma vida dedicada à transformação social. Os processos de memória de *Manguari* são constantemente estimulados por situações cotidianas, que ganham intensidade à medida que os conflitos no tempo presente se aprofundam. Assim, Vianna articula uma dramaturgia em que lembrança e ação se entrelaçam, inserindo-se plenamente na tradição moderna do teatro, voltada à estetização do tempo e da memória. A cena em que *Manguari* narra a morte do amigo *Lorde Bundinha*, que morre em seus braços, é um dos momentos mais impactantes de *Rasga Coração*. No diálogo com *Nena*, o passado invade o presente com força emocional e política, revelando o extraordinário exercício formal de Vianna na construção de uma simultaneidade temporal plena de sentido histórico e humano.

“*Manguari* – ... *O que me botou na vida de novo foi a morte de Lorde Bundinha, ah, meu Deus, foi horrível!*”

*Nena* – *Não vai contar isso de novo, Custódio, por favor...*

*Manguari* – ... *Eram três horas da manhã, ele começou a tossir, tossir, nós tínhamos tomado morfina...*

*Nena* – ... *Vamos terminar as contas... (Lorde Bundinha vem se aproximando até se abraçar com Manguari que continua sentado contando e ao mesmo tempo contracenando com Lorde).*

*Lorde Bundinha* – ... *Lorde Manguari... me ajuda aqui... não estou vendo boia...*

*Manguari* – (A *Nena*) *Ele começou a cuspir sangue de novo, eu estava tonto, Nena. (A Bundinha) ... que é isso, mon chou? Está arriando a trouxa? Não quer sair barra-à-fora?*

*Lorde Bundinha* – ... *Aperta meu peito... aperta meu peito... não quero tossir, não posso tossir... (Faz força para não tossir).*

*Manguari* – ... *Não tosse, não, deixa dessa mania de tossir, deixa correr o marfim... (A Nena) ... eu não estava entendendo que ele estava morrendo, Nena, entende?*

seus sentidos ocultos. Assim, essas obras — de Vianna e de Andrade — permitem traçar um itinerário expressivo da modernização do drama brasileiro, mostrando como, a partir da incorporação de novas perspectivas estéticas, os temas genuinamente nacionais encontraram novas formas de ser representados no palco.

Jorge Andrade, embora parta de uma matriz mais realista e histórica, incorpora em sua obra elementos que dialogam com essas transformações modernas. Influenciado por suas leituras — tanto da dramaturgia internacional quanto da historiografia brasileira —, ele se preocupa fundamentalmente em encontrar a forma dramática mais adequada à expressão do seu tema. Em vez de seguir uma estrutura fixa, molda cada peça segundo as necessidades dramáticas do conteúdo.

A comparação entre *A Moratória*, de Andrade, e *A Morte de um Caixeiro Viajante*, de Arthur Miller, é elucidativa nesse sentido. Ambas tratam da decadência de figuras patriarcais e da desagregação familiar em contextos de crise econômica e social. Contudo, enquanto Miller lança mão de *flashbacks* e alucinações como forma de construir um tempo psicológico descontínuo, Andrade adota uma ferramenta estilística diferente: a presentificação do passado em simultaneidade com o presente. Ou seja, o passado não é apenas lembrado ou narrado, mas encenado como parte do tempo da ação, conferindo à peça uma estrutura dramática marcada pela sobreposição temporal. Essa busca por um tempo dramático próprio, que mescla passado e presente, mostra como Jorge Andrade absorve e reelabora as transformações do teatro moderno — tanto as propostas por Nelson Rodrigues no plano nacional quanto as de Miller no plano internacional — construindo um teatro em que a forma é inseparável do conteúdo e da reflexão histórica.

*A Moratória* se passa em dois tempos distintos: 1929 e 1932. Esses momentos são representados no palco por meio de duas salas dispostas lado a lado no cenário — a fazenda, em 1929, e a cidade, em 1932. Os tempos se interpõem, se misturam. O passado não é apenas

---

*Lorde Bundinha* – ... Estou morrendo, mon choux, vou bater o 31, não me deixe bater o 31, não me deixe fazer tijolo!

*Manguari* – ... Relaxa, Bundinha, fica de gasosa, de gasosa, no vago, anda no vago, Bundinha, deixa correr o marfim...

*Lorde Bundinha* – ... Preciso de médico, mon choux... pelo amor de Deus, me acuda, me acuda, não quero morrer, juro, não quero bater o 31... sabe porque... semana que vem vai passar no cinema “A Volta do Dick Tracy”, “A Volta do Zorro”, “A Volta de Pimpinela Escarlata”, não posso perder a volta de Dick Tracy, mon choux... não posso per... Manguari! mon choux! Manguari, mon choux, eu... (Lorde Bundinha morre).

*Manguari* – Lorde?... Lorde?... Isso, mon choux, vê se dorme, tem é que ficar na flauta... (A Nena) Ele estava morto nos meus braços, Nena, e eu pedindo pra ele dormir... (A Lorde) Isso, mon choux, dorme bem à rosa divina... precisa tirar cera e deitar verde... (Lorde Bundinha escorrega lento, rola no chão, ainda caído. Longo silêncio).” (VIANNA, p. 127/128, 2018).

um tema; é presença viva no palco. As reminiscências de *Willy*, em *A Morte de um Caixeiro Viajante*, são provocadas por memórias involuntárias ao estilo proustiano. Em Jorge Andrade, o passado simultâneo irrompe no presente também sob influência da *Recherche*. Assim, escrita em 1954, *A Moratória* incorpora, à sua maneira, um processo de epicização do drama, como aquele experimentado por Miller cinco anos antes, em 1949.

As análises de *Rastro Atrás* (1966) frequentemente evocam sua semelhança com *Longa Jornada Noite Adentro*, de Eugene O'Neill. Ambas as peças são declaradamente autobiográficas e marcam momentos de profunda introspecção por parte de seus autores. *Longa Jornada* foi escrita em 1941, mas publicada apenas em 1956, atendendo à vontade de O'Neill de que a obra fosse divulgada postumamente. As temáticas das duas peças convergem ao explorarem conflitos familiares como forma de acerto de contas com o passado. Em *Rastro Atrás*, o conflito central se dá entre o pai, *João José*, e o filho, *Vicente*, cuja vocação artística não é aceita pelo pai. Diante dessa recusa, *Vicente* revisita sua infância e juventude, revivendo os traumas do seu passado. O personagem é encenado em diferentes idades, que se encontram simbolicamente com o *Vicente* de 45 anos, materializando no palco a simultaneidade temporal e a complexidade de sua memória.

*A Longa Jornada Noite Adentro* narra um dia na vida da família *Tyrone*. O vício em morfina da mãe e a doença dos irmãos desencadeiam uma teia de fracassos e traumas do passado. Esse passado não se presentifica fisicamente no palco, mas se impõe ao presente por meio da linguagem. Os personagens o revivem em suas falas com tamanha intensidade emocional que ele parece estar acontecendo no agora. Esse efeito dramático promove uma fusão temporal, criando uma suspensão entre presente e passado. O uso da morfina por *Mary* é o gatilho que impulsiona a representação desse passado. Seus diálogos se voltam para experiências anteriores como se fossem delírios, revelando que o passado está sempre à espreita — um tempo carregado de emoções que domina o presente e o transforma constantemente.

*Longa Jornada Noite Adentro*, assim como *A Morte de um Caixeiro Viajante*, marca uma inflexão decisiva na dramaturgia moderna ao experimentar o tempo como tema e ao incorporá-lo de forma expressiva à cena. Ambas as peças deslocam a temporalidade linear característica do drama clássico, apostando em estruturas que entrelaçam passado e presente em uma simultaneidade emocional e narrativa. Nesse contexto, é possível perceber que Jorge Andrade acompanha de perto o debate sobre a crise do drama e incorpora tais experimentações formais a partir do seu próprio lugar — geográfico, histórico e temático. Suas peças traduzem

as inquietações modernas por meio de uma linguagem cênica que reconfigura o tempo, não como pano de fundo, mas como força estruturante da ação dramática.

Esse movimento de renovação, que Jacques Rancière denomina de “novo regime estético”, corresponde à recusa das formas clássicas de articulação entre temporalidade e causalidade — aquelas que estruturavam a ficção sob os moldes aristotélicos. Jorge Andrade compartilha dessa recusa ao abandonar a cronologia tradicional e investir em construções dramáticas que revelam a memória como eixo articulador da experiência cênica. Em peças como *A Moratória*, *Rasto Atrás* e *O Sumidouro*, o tempo é encenado como um tecido simultâneo e fluido, onde passado e presente dialogam em cena por meio da justaposição de espaços, vozes e lembranças. Tal procedimento aproxima Andrade das vanguardas modernas e o insere no campo de uma dramaturgia que, como aponta Rancière, rompe com as formas consagradas. Assim, o que em O’Neill e Miller se apresenta como inovação formal passa, em Jorge Andrade, a constituir a espinha dorsal de uma dramaturgia profundamente articulada à experiência histórica brasileira, sem abrir mão da sofisticação estética que marca a crise e reinvenção do drama no século XX.

Neste sentido, as concepções de tempo, para o dramaturgo, não se organizam por meio do conhecimento historiográfico — ao menos não a partir das leituras explicitamente mencionadas por ele —, mas sim por meio de elementos estéticos presentes na revolução inaugurada pelo Regime Estético da arte, conforme proposto por Rancière, e pela influência das transformações ocorridas nos dramas clássico e burguês. Dessa forma, é plausível especular que os processos de leitura de Jorge Andrade impunham uma organização estética — e, conseqüentemente, formal — distinta daquela que predominava no Brasil de sua época, situando-o como herdeiro de um processo filosófico/estético enraizado principalmente no século XIX. Como se pode observar, a forma como o tempo histórico é articulado a partir das temáticas escolhidas pelo dramaturgo revela-se fundamental para a compreensão de seus textos. E a estetização desse tempo se constrói, essencialmente, a partir dessas influências.

Como já discutido, a cena teatral brasileira, a partir da década de 1950, foi profundamente marcada pelo debate político, majoritariamente de orientação partidária. Nesse contexto, os escritos de Bertolt Brecht passaram a exercer significativa influência tanto na dramaturgia quanto nas encenações realizadas no país. A recepção de suas ideias foi intensificada pelas traduções de suas peças e de seus textos teóricos, que começaram a circular amplamente entre artistas, críticos e estudiosos, moldando o pensamento teatral daquele período.

Essa influência se manifestou de forma concreta em importantes montagens do período, como *Galileu Galilei*, encenada em 1968, e *Na selva das cidades*, em 1969, ambas levadas ao palco pelo Teatro Oficina. Essas produções demonstram como as propostas estéticas e ideológicas de Brecht encontraram terreno fértil no teatro brasileiro, especialmente em grupos comprometidos com um teatro de intervenção social. A recepção das ideias brechtianas também teve papel central no Teatro de Arena, que, desde os anos 1950, utilizava os fundamentos teóricos do dramaturgo alemão como base para um teatro didático, engajado e voltado à conscientização política.

Dessa forma, o conceito de teatro épico, tal como proposto por Brecht — em oposição ao drama aristotélico tradicional —, foi amplamente assimilado como uma via legítima para se pensar um teatro político. No Brasil, não raramente, o teatro épico foi compreendido como sinônimo de teatro brechtiano, reduzindo-se, muitas vezes, a um único modelo formal de crítica social. No entanto, Jorge Andrade, embora também comprometido com temas históricos e sociais, seguiu por outro caminho. Quando perguntado, em 1980, se havia recorrido ao estilo épico e se admirava Brecht, sua resposta demonstrou certa distância conceitual e formal em relação ao modelo brechtiano.

Posso admirar Brecht, mas acho que para ser épico não é necessário ser brechtiano. Nem ele foi épico à maneira de Buchner. Pode-se sofrer a influência de autores ou estilos, sem necessariamente ser cópia. Se tivesse que copiar, copiaria Eugene O'Neill, que considero superior a Brecht. A dramaturgia de Brecht é presa a sua verdade histórica e é profundamente enraizada no mundo de Berlim, na década de 1920. Fica, então ridículo importar formas com as quais a nossa gente nada tem. Não quero dizer que um autor da importância de Brecht não sirva a um dramaturgo; mas só servirá realmente quando se tem capacidade de reconhecer os méritos das visões brechtianas através de nossas verdades e não daquelas que o determinam. (...) Há formas ideais, tratamentos mais indicados para cada tipo de história. Insisto que para um certo tipo de tema há a maneira melhor e talvez única de desenvolvê-lo. Detesto fórmulas preestabelecidas em arte. (ANDRADE, 2012, p. 150)

Jorge Andrade se insere nas discussões sobre o drama e sua crise, organizando suas experiências teatrais a partir desses debates. Essas influências são determinantes para o tipo de teatro que ele concebe. Enquanto outras manifestações do teatro brasileiro incorporam ora uma estética partidária, ora o radicalismo da experimentação — como no caso do Teatro Oficina — Andrade constrói uma via própria. Como mencionado, a efetivação dessas influências pelo dramaturgo se dá, fundamentalmente, na forma de suas peças, mas também pode ser percebida em alguns dos poucos ensaios teóricos que escreveu. Em 1958, no ensaio *Revolução Antinaturalista na Encenação Teatral*, Jorge aponta que essa revolução se opera em duas frentes: uma reação técnica e outra teórica.

Ao examinar a reação técnica, Jorge Andrade faz, em um primeiro momento, uma retomada das teorias naturalistas no teatro a partir de seu principal representante: André Antoine (1858–1943). Antoine representou uma profunda renovação do teatro francês, partindo do princípio de que “o espetáculo deveria ser real e autêntico”. Entre outras inovações, instituiu o conceito da “quarta parede”, no qual os atores representam dentro de uma realidade teatral e ignoram completamente o público. Segundo Andrade, as inovações promovidas pelo encenador foram importantes, mas a obsessão naturalista chegou a um ponto de exagero. “*Numa das peças encenadas por ele, em determinado momento havia uma cena que se passava em um açougue — pois bem, lá estavam no palco os quartos de uma rês, ainda sangrando.*” (ANDRADE, 2012, p. 23).

A reação, esperada segundo Jorge, se pauta na retirada da essência verdadeiramente teatral da cena pelo naturalismo, indicando que o realismo próprio do teatro é distinto do da vida. Assim, “*o naturalismo cru de Antoine, com a intenção de trazer da realidade para a cena os homens e as coisas, cria uma primeira consequência: a morte da cenografia.*” (ANDRADE, 2012, p. 23). O dramaturgo defende que a cena teatral deve operar como síntese e transfiguração, e não como mera imitação da realidade. Portanto, o papel do diretor passou a assumir, nos novos debates, uma figura central. Para Jorge, o precursor das novas técnicas de encenação foi Adolphe Appia<sup>30</sup> (1862-1928). Influenciado profundamente pelas ideias de Nietzsche, Appia destacou-se pelo uso inovador da música e da luz, que se tornaram marcas de seus espetáculos. “*A ideia revolucionária de Appia era determinar o valor plástico do ator através do emprego artístico da luz.*” (ANDRADE, 2012, p. 25)

Andrade menciona, ao final do ensaio, a intenção de escrever outro texto em que abordaria a reação teórica à tendência naturalista, com base na obra de Gordon Craig (1872-1966). Infelizmente, esse texto nunca foi escrito. No entanto, sua proposta é reveladora de como o dramaturgo se inseria nos debates sobre as transformações do drama, compreendendo que as reações estéticas se organizam a partir da necessidade de dar forma aos temas de um novo

---

<sup>30</sup> Adolphe Appia (1862–1928) foi um dos grandes renovadores da cena teatral no início do século XX, cuja contribuição foi decisiva para a modernização da encenação. Com uma abordagem pioneira, rompeu com a cenografia naturalista e defendeu uma concepção mais plástica e simbólica da cena, em que luz, espaço e movimento do ator se integrassem de forma orgânica. Appia também se destacou por sua produção teórica, deixando um importante legado registrado em escritos fundamentais sobre suas concepções de encenação. Uma seleção desses textos foi publicada no Brasil pela Editora Perspectiva em 1922, com o título: *A obra de arte viva e outros textos*, contribuindo para a difusão de suas ideias entre os estudiosos e artistas do teatro. Sua colaboração com as óperas de Richard Wagner, especialmente em montagens como *Tristão e Isolda*, ilustra a aplicação prática de sua visão estética inovadora, marcada pelo uso expressivo da luz e pela valorização do ator como elemento central da cena.

tempo. Craig, juntamente com Appia, foi um importante renovador da cena teatral por meio do design cênico. Realizou montagens marcantes e foi um constante divulgador de ideias teóricas em oposição às cenas naturalistas e realistas. É provável que o enfoque de Andrade, caso tivesse levado o projeto adiante, estivesse centrado exatamente nesses escritos teóricos.

Na continuidade da verificação das influências de Jorge Andrade, uma infinidade de exemplos o liga aos debates estéticos relacionados à crise do drama. Como mais um exemplo, Peter Szondi, ao citar *Nossa Cidade* (1938), de Thornton Wilder, como uma interessante elaboração estilística, examina a peça em que, ao representar sua personagem *Emily* já morta, como espírito, presenciando seu aniversário de doze anos, o autor renuncia tanto à forma dramática tradicional quanto ao diálogo como modo exclusivo de expressão. Eis o diálogo que antecede a experiência da personagem: “*Emily: Por que me seria doloroso (o retorno)? Diretor de cena: Tu não só viverás como assistirás a ti enquanto vives.*” (SZONDI, 2003, p. 162). Em *Rastro Atrás, Vicente*, tal qual *Emily*, revive, petrificado, os traumas da infância, “*assistindo a si mesmo enquanto vive*”.

Ainda, no intercurso entre Ibsen e Miller, a escrita de *As Confrarias*, de 1968, apresenta semelhanças com *Rumo a Damasco*, de 1898, de Strindberg. A peça, escrita em um ato, é organizada a partir da técnica da estação: um homem, o *Desconhecido*, segue por diferentes etapas do seu caminho, encontrando diversos tipos/personagens e, assim, encontrando e revelando a si mesmo. “*Ao dramaturgo da subjetividade importa, em primeiro lugar, isolar e intensificar seu personagem central, que na maioria das vezes incorpora o próprio autor.*” (SZONDI, 2003, p. 59).

Em *As Confrarias, Marta*, em sua via-crúcis em busca do enterro de *José*, funciona como porta-voz não apenas do dramaturgo, mas também do sentido que estrutura todo o ciclo. Sua presença atravessa todas as dez peças. “*A evolução do herói transgride constantemente, nos ‘entre-tempos’ e nos ‘entre-lugares’ os limites da obra, relativizando-a.*” (SZONDI, 2003, p. 59). Jorge Andrade encontra, no drama de estação, a forma ideal para incorporar sua própria voz por meio de *Marta*, e para que essa voz ressoe ao longo de todo o ciclo.

Os elementos da estilística épica, que paulatinamente se incorporam ao drama — mesmo que devam muito ao romance, como já mencionado —, encontram toda a sua força dramática nas montagens. Não por acaso, as peças consideradas inauguradoras de um moderno teatro brasileiro devem, fundamentalmente, às suas encenações as novas experimentações estéticas que apresentaram. A montagem de *Vestido de Noiva* (1943), de Nelson Rodrigues, dirigida por Ziembinski, é crucial para o sucesso do texto. A execução cênica dos planos de realidade,

alucinação e memória, com o palco dividido em diferentes níveis, e o uso expressivo da luz e do som exploram todos os níveis de consciência e inconsciência da personagem *Alaíde*. O diretor recorre a cortes rápidos, projeções de filmes, mudanças sutis na interpretação dos personagens conforme os planos narrativos, além de elementos expressionistas e oníricos. Esses recursos, mobilizados por Ziembinski, transformam *Vestido de Noiva* em uma experiência teatral pioneira já em 1943.

No caso da encenação de *A Moratória*, em 1954 — primeiro momento em que Jorge Andrade explora os elementos da épica em seu teatro —, esse aspecto é aprofundado magistralmente pela cenografia de Gianni Ratto. A execução do cenário simultâneo, representando as salas do passado e do presente por meio de elementos simbólicos recorrentes e da diferenciação nas entonações dos personagens, possibilitou ao texto figurar como um dos marcos da inauguração de uma nova linguagem cênica no Brasil.

Enquanto a narrativa perpetua o ato de narrar, não rasgando o laço com sua origem subjetiva, o narrador, a montagem enrijece no momento de seu surgimento e desperta a impressão de formar, como o drama, um todo a partir de si mesma. Ela remete ao narrador como que à sua marca: a montagem é o produto industrial da épica. (SZONDI, 2003, p. 145)

Outras comparações e influências são igualmente perceptíveis na obra andradiana. Um exemplo é a relação entre *As Bruxas de Salém* (1953), de Arthur Miller, e *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade, ambas centradas no fanatismo religioso que culmina em tragédia e morte. Também se destacam as afinidades com a obra do dramaturgo russo Anton Tchekhov, especialmente em sua representação da decadência de uma classe social e do apego nostálgico ao passado. Em *O Jardim das Cerejeiras* (1904), peça emblemática de Tchekhov, o jardim representa não apenas um espaço físico, mas o símbolo de um passado idealizado por uma aristocracia em declínio. A propriedade, pertencente a uma família tradicional, está prestes a ser leiloadada por causa das dívidas, e acaba sendo comprada por um burguês rico, filho de antigos servos.

O corte das cerejeiras simboliza o fim de uma era e o avanço inexorável das transformações sociais. De forma semelhante, em *A Moratória*, *Joaquim* leva um galho de jabuticaba da fazenda para a cidade como tentativa de preservar um vínculo com esse passado perdido. O gesto, impregnado de melancolia, ecoa o mesmo sentimento nostálgico dos personagens de Tchekhov diante das cerejeiras: a tentativa de reter uma memória afetiva e simbólica de um mundo que se desfaz. Em ambos os casos, os elementos naturais (o galho de

jabuticaba, o jardim das cerejeiras) funcionam como âncoras emocionais que evidenciam o desalento diante da mudança e o esvaziamento de um tempo que não retorna mais.

Essa dicotomia dá o sentimento dramático. Cria uma atmosfera no meu teatro que as pessoas chamam de tchekhoviana. Que parece de saudade de um tempo, mas não é. Não quero, nem posso me igualar, mas aquilo que Tchekhov fazia em teatro, é exatamente o que eu gostaria de fazer: registrar toda uma decadência e registrando estar tomando uma posição política. (p.62)

Estabelecidas as influências dramáticas de Jorge Andrade — com a ressalva de que outras ainda poderiam ser exploradas —, é preciso compreender essas influências como parte de um conjunto de transformações que se iniciam no século XVIII e nas quais o dramaturgo estava profundamente imerso. Foi nesse *Zeitgeist* que se moldou sua arquitetura teatral. A influência de Nietzsche é perceptível ao longo de toda a sua obra, mas se manifesta de forma especialmente significativa na estrutura circular que o autor confere ao ciclo: *O Sumidouro*, última peça, é também um retorno ao início com as descobertas das minas de ouro em *As Confrarias*, peça que inaugura a obra.

Se, por um lado, é possível identificar na estilística de peças como *A Moratória* e *Rasto Atrás* o uso de um tempo simultâneo à maneira proustiana — com reminiscências que irrompem a partir da memória involuntária, como se vê em *Rasto Atrás* —, por outro, o sentido do ciclo como uma obra única se aproxima de uma concepção de tempo circular. Nesse contexto, a apresentação dos erros do passado ao bandeirante *Fernão Dias* — figura histórica presentificada no palco por meio do personagem *Vicente* — ressoa com os ecos do eterno retorno nietzschiano, reafirmando a ideia de que o passado não apenas retorna, mas persiste como algo que precisa ser enfrentado continuamente. É possível ouvir os ecos desse eterno retorno:

E se um dia, ou uma noite, um demônio aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e dissesse: “Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é inefavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma sequência e ordem — e assim também essa aranha e esse luar entre as árvores, e também este instante e eu mesmo. A perene ampulheta do existir será sempre virada novamente — e você com ela, partícula de poeira!” - Você não se prostraria e rangeria os dentes e amaldiçoaria o demônio que assim falou? Ou você já experimentou um instante imenso, no qual lhe responderia: “Você é um deus e jamais ouvi coisa tão divina!” Se esse pensamento tomasse conta de você, tal como você é, ele o transformaria e o esmagaria talvez; a questão em tudo e em cada coisa, “Você quer isso mais uma vez e por incontáveis vezes?”, pesaria sobre os seus atos como o maior dos pesos! Ou o quanto você teria de estar bem consigo mesmo e com a vida, para não desejar nada além dessa última, eterna confirmação e chancela? (NIETZSCHE, 2012, p. 205)

Sua obra carrega a necessidade da redenção do homem — uma redenção dionisíaca. *Vicente* encontra essa redenção pela arte e renasce, recomeça: “*procurar... procurar... procurar... o que mais eu poderia ter feito?*” (ANDRADE, 2008, p. 594). Ao longo do ciclo, *Vicente/Jorge* é lançado a um caos de dores e êxtases: o ator *José*, que morre por seus ideais; o *Vicente* de *A Escada*, em crise criativa e financeira; até que, em *Rastro Atrás*, ele se vê completamente despedaçado ao encarar seus traumas. No entanto, renasce em *O Sumidouro*. Sua experiência trágica ao longo do ciclo o conduz à força criadora: na última peça, ele é um dramaturgo reconhecido, renascido. O despedaçamento representa a ruptura total do eu, mas é justamente essa ruptura que abre espaço para a criação e o renascimento. “*Foi na EAD que comecei a conhecer o despedaçamento de Dionísio. Tudo aquilo me levou a me compreender, a falar a verdade, a observa à minha volta. Hoje eu leio as peças e vejo cada parte da minha vida presa num determinado pedaço.*” (ANDRADE, 2012, p. 183)

A manipulação livre do tempo na estilística andradiana é inviável dentro dos limites do drama clássico. Suas obras, nesse sentido, contribuem para a constituição da chamada crise do drama, configurando-se como parte da reação amplamente verificada a partir do século XVIII. Ao examinarmos as experimentações formais empreendidas pelo dramaturgo, é possível perceber que, já em sua primeira peça, *O Telescópio*, ele se enquadra nas determinações do drama clássico: a ação se organiza em diálogos, desenvolvendo-se no presente e em um espaço contínuo. Já em *A Moratória*, sua segunda peça, Jorge Andrade mobiliza de forma magistral elementos da estilística épica, ao fazer coincidir passado e presente no palco. Em *Pedreira das Almas*, ele aperfeiçoa a forma dramática já experimentada em *O Telescópio*, levando esse modelo ao seu exercício máximo dentro de uma estrutura ainda clássica, mas marcada por tensões que apontam para sua superação.

Em *Vereda da Salvação*, Jorge Andrade empreende uma nova experiência em sua dramaturgia. Com toques oníricos, ilusionistas e expressionistas, faz uso de diversos recursos cênicos — som, luz, filmes, projeções — e encontra a “forma perfeita” para representar os fanáticos do Catulé. Escreve *A Escada* e *Os Ossos do Barão* a partir da mesma carpintaria teatral aprendida e exercitada na EAD A partir de *Senhora da Boca do Lixo*, no entanto, Jorge retoma de maneira mais explícita as influências literárias, como a citação direta de Proust, e aprofunda a incorporação de elementos expressionistas. Essa tendência culmina nas peças *Rastro Atrás*, *As Confrarias* e *O Sumidouro*, nas quais as experimentações com a estrutura temporal atingem um nível de sofisticação ímpar.

Em *Rasto Atrás*, o passado se materializa no palco por meio de reminiscências que presentificam episódios da infância e juventude do protagonista *Vicente*. Essas lembranças não são apenas evocadas; elas invadem o presente de forma concreta, colocando em cena diferentes versões do personagem, que se encontram e interagem num mesmo espaço cênico. Em *As Confrarias*, essa presentificação do passado se dá a partir de uma estrutura épica: a iluminação exerce papel fundamental na separação e transição entre os planos temporais. *Marta*, a protagonista, funciona como narradora e testemunha dos acontecimentos, interagindo com personagens de diferentes tempos, como se transitasse entre camadas temporais distintas.

Em *O Sumidouro*, essa articulação entre presente e passado adquire uma dimensão ainda mais complexa. *Vicente*, agora um dramaturgo maduro, faz com que *Fernão Dias* se materialize em seu escritório. A cena em que ele apresenta os erros do passado ao bandeirante representa não apenas a representação do tempo histórico no presente, mas também a tentativa de redimir ou julgar esse passado a partir do presente. Nesse momento, o palco se torna um tribunal simbólico, em que a história é revisitada como experiência viva.

Com essas obras, Jorge Andrade demonstra plena consciência da crise do drama burguês e da necessidade de repensar a forma para dar conta de temas históricos e existenciais mais densos. Suas peças incorporam progressivamente elementos da dramaturgia épica, não apenas como solução formal, mas como instrumento de reflexão crítica sobre o tempo, a memória e a identidade brasileira. Como observa Anatol Rosenfeld:

Debruçado sobre a realidade paulista e brasileira e seus aspectos históricos, sociais e psicológicos, o autor tende na recriação e interpretação deste mundo a variadas formas de realismo, desde o psicológico até o poético (pondo de lado uma peça de rigor quase clássico como *Pedreira das Almas*). É um realismo maleável, capaz de assimilar recursos expressionistas e simbólicos e abrir-se a processos do teatro épico e anti-ilusionista. (ROSENFELD, 2008, p. 600)

Dando continuidade à discussão sobre a transformação das formas narrativas e dramáticas a partir do século XVIII — transformação essa que moldou a carpintaria teatral de Jorge Andrade — é preciso considerar que essas mudanças não ocorreram isoladamente no campo estético, mas refletem reconfigurações mais amplas nas concepções de tempo e história. Tais mudanças foram representadas e elaboradas em diferentes tipos de narrativas: literárias, dramáticas, filosóficas e historiográficas. O historiador Reinhart Koselleck, ao examinar a transição entre os séculos XVIII e XIX, identifica esse período como o momento-chave de ruptura nas formas de experiência temporal. Segundo ele, é nessa virada que se consolida uma nova percepção de tempo histórico, marcada por uma aceleração e pela crença no progresso.

Koselleck observa que o tempo deixa de ser concebido apenas como continuidade ou repetição cíclica — como nas concepções tradicionais — para ser entendido como um horizonte de expectativa voltado para o futuro, distinto e em constante deslocamento em relação ao passado.

Essa modernidade temporal, não apenas altera o modo como se interpreta a história, mas também influencia diretamente a forma como se escreve, se pensa e se representa o tempo em diversas linguagens, inclusive na dramaturgia. A constatação de que o tempo é uma categoria histórica, socialmente construída e, portanto, sujeita a transformações, permite compreender melhor a transformação das experiências narrativas a partir do século XVIII — como as presentes na obra de Jorge Andrade — que experimentam diferentes articulações temporais para representar a complexidade de um mundo em transição.

Reinhart Koselleck, ao examinar as transformações ocorridas na transição dos séculos XVIII para XIX, identifica nelas o profundo impacto sobre a noção de tempo histórico. A partir da constatação de que o tempo é uma categoria histórica socialmente construída, específica a cada período e contexto, o autor observa que a modernidade inaugura uma nova perspectiva temporal, caracterizada pela aceleração e pela ideia de progresso. Nesse novo regime temporal, o “espaço de experiência” — ou seja, o passado acumulado — passa a ser articulado com o “horizonte de expectativa”, que representa o futuro ou o porvir.

Esse porvir se intensifica a partir da fratura simbólica e histórica provocada pela Revolução Francesa de 1789, que marca uma ruptura com a visão tradicional do tempo, fundada na repetição ou na continuidade cíclica. A partir desse momento, o futuro deixa de ser uma simples extensão do passado e passa a ser concebido como campo de possibilidades abertas, múltiplas e inéditas. Assim, a modernidade redefine a percepção do tempo histórico ao romper com a “repetição profética” que marcava as épocas anteriores, instaurando um tempo orientado para a transformação constante. *“No espaço delimitado pelos principados europeus, com seus corpos estatais e ordens estamentais, o papel magistral da história era ao mesmo tempo garantia e sintonia da continuidade que encerrava em si, ao mesmo tempo, passado e futuro.”* (KOSELLECK, 2011, p. 46).

Essa aceleração temporal incide diretamente sobre o presente, que passa a ser percebido como instável e fraturado, refletindo a condição de um mundo em constante transformação. Essa instabilidade atinge também a experiência individual: os sujeitos modernos vivenciam uma profunda fratura interior diante da ruptura entre o passado e o futuro. Como afirma Koselleck, citando Tocqueville: “Desde que o passado deixou de lançar luz sobre o futuro, o espírito humano erra nas trevas” (KOSELLECK, 2011, p. 46). As vivências e percepções

tornam-se cada vez mais subjetivas e complexas, e essa subjetividade passa a ser um dos principais temas da literatura moderna, especialmente do romance. É nesse gênero que melhor se expressa a crise existencial do homem moderno, cujas experiências não se encaixam mais em uma narrativa linear ou totalizante.

A fragmentação da identidade, a angústia do tempo e a impossibilidade de reconciliação com o passado ou o futuro tornam-se temas recorrentes. No século XIX, Gustave Flaubert representa essa crise ao criar personagens marcados por frustrações, desejos inatingíveis e sentimentos de inadequação frente ao mundo. Proust, com *Em busca do tempo perdido*, imerge na interioridade do homem, construindo uma narrativa em que o tempo psicológico, marcado pelas memórias involuntárias, substitui a cronologia linear. O romance, assim, torna-se o espaço privilegiado para dar forma à subjetividade moderna, à consciência do tempo e às tensões geradas pela experiência histórica da modernidade.

Dando continuidade à reflexão sobre a presença da subjetividade e da experiência histórica no romance moderno, é fundamental destacar a importância que *Os Thibault*, de Roger Martin du Gard (1881–1958), teve para Jorge Andrade, sendo o romance mais frequentemente mencionado por ele como influência estética direta. “Li *Os Thibault*, aquele Jacques Thibault, com a mesma idade que eu, querendo fugir daquele mundo que o matava.” (ANDRADE, 2012, p. 47). A longa saga familiar, dividida em oito volumes, incorpora não apenas conflitos de ordem moral e política, mas também a sensação de tempo acelerado, característica da modernidade, que marca as trajetórias individuais dos personagens.

O jovem Jacques organiza no “horizonte de expectativas” toda a sua vontade e inconformismo: almeja não apenas a tomada de consciência de uma massa trabalhadora, mas também a transformação de seus próprios companheiros. A obra acompanha a trajetória da família Thibault na França entre 1890 e 1918, período que culmina na Primeira Guerra Mundial, e investiga, de forma crítica e densa, as posições sociais, políticas e existenciais dos seus membros diante do colapso de um mundo em transformação. Assim como o ciclo andradiano, *Os Thibault* examina o fim de uma classe — no caso, a aristocracia — e os impasses de outra já em plena ascensão: a burguesia. As tensões entre propostas socialistas e conservadoras são encarnadas sobretudo pelos irmãos Antoine e Jacques, bem como pelo pai deles, Oscar Thibault. Os destinos de todos os personagens são atravessados pelos acontecimentos históricos e revelam como as decisões individuais se entrelaçam às forças da História.

As interpretações sobre a obra de Jorge Andrade apontam, invariavelmente, que a leitura de *Os Thibault* influenciou o dramaturgo na criação de uma longa saga ou ciclo familiar. No

entanto, é inegável que essa leitura, feita ainda na juventude, moldou não apenas a estrutura de sua dramaturgia, mas também toda uma maneira de pensar o mundo, orientada por uma profunda concepção da função da arte e da cultura em momentos históricos decisivos. *Jacques*, ao contrário de muitos militantes ao seu redor, demonstra uma consciência aguda da herança cultural do passado.

Sua formação artística e literária o torna sensível às conquistas simbólicas e intelectuais acumuladas pela tradição, de modo que ele não aceita a destruição indiscriminada desses valores em nome de um tempo novo promovido pelos ideais revolucionários. Para ele, a transformação social não deveria implicar na anulação da memória cultural, mas sim em sua ressignificação. Essa postura revela um compromisso com a continuidade histórica — crítica, sim, mas não destrutiva — e ecoa diretamente na forma como Jorge Andrade articula memória, identidade e história em sua obra teatral. A experiência de Jacques com seus companheiros socialistas é exemplar neste sentido:

O de explicar, de justificar, certos valores, certas aquisições do humanismo, certas formas de arte e de vida, que todos, em seu redor, chamavam “burguesas” e que tinham sumariamente condenado, em conjunto. Ele não conseguia — embora estivesse, tanto quanto seus camaradas, persuadido de que, no domínio da civilização, a burguesia havia atingido o termo de sua missão histórica — não conseguia aceitar a supressão sistemática e radical daquela cultura burguesa de que se sentia ainda profundamente penetrado. Punha na defesa do que tinha ela de melhor, de eterno, uma espécie de aristocratismos intelectual, muito francês, que irritava profundamente a seus interlocutores, mas que os constringia por vezes, senão a revisar seus julgamentos, senão a atenuar a forma peremptória de seus veredictos. Talvez, que também eles sentissem, mais ou menos conscientemente, uma secreta satisfação em contar nas suas fileiras com aqueles trânsfugas, que sabiam fundamentalmente conquistado para o mesmo ideal social deles, e cuja presença nas suas hostes parecia trazer à ideia de uma revolução inevitável e necessária, a ratificação daquele mundo por cuja destruição eles se empenhavam. (DU GARD, Vol. III, p. 23)

Talvez o gosto declarado pela obra de Roger Martin du Gard possa ser uma das chaves para compreender o descontentamento de Jorge Andrade com os rumos da esquerda brasileira, especialmente no período pós-1964, e em particular com a esquerda partidária teatral. Assim como *Jacques Thibault*, Jorge não aceitava a supressão dos valores culturais acumulados — especialmente das tradições intelectuais e artísticas — em nome de uma arte orientada por diretrizes político-partidárias. Para Jorge Andrade, o conhecimento do passado era fundamental para que o indivíduo pudesse se posicionar criticamente no presente. Ele via como função central do teatro — e, portanto, do próprio dramaturgo — a representação desse passado sob diferentes aspectos e perspectivas, não como um instrumento doutrinador, mas como uma forma de revelar o homem em sua complexidade. Seu teatro se propunha a representar o homem

inserido no tempo, um homem concreto, com suas contradições, falhas e verdades. Jorge reafirma sua crença no poder do teatro como espaço de reflexão histórica, ética e existencial.

O crescente descontentamento de *Jacques* com as decisões dos segmentos socialistas atinge seu auge quando o partido adere à Primeira Guerra Mundial, du Gard, cerca esse processo de análises aprofundadas e da apresentação detalhada dos fatos históricos. *Jacques* se revolta diante da submissão dos partidos ao nacionalismo militarista; o estopim para sua ruptura é a unanimidade favorável à concessão dos créditos de guerra — unanimidade que incluía o partido socialista. Para ele, esse voto representava uma traição aos ideais pacifistas e internacionalistas que acreditava defender. Esse episódio aprofunda sua ruptura com a sociedade e alimenta sua decisão trágica de agir por conta própria. A obra examina criticamente as fragilidades morais, políticas e ideológicas da esquerda francesa naquele contexto e, em sua parte final, destaca especialmente a capitulação do movimento socialista diante da guerra, quando a maioria de seus representantes abandonou o internacionalismo proletário em nome da defesa da “pátria”.

Os posicionamentos de Jorge encontram ecos na obra. Du Gard mapeou acordos, decisões, tentativas de conciliação de classes, compreensões sobre o papel do povo e os posicionamentos da esquerda francesa que, lidos ou lembrados a partir da década de 1960, pareciam atitudes civilizadoras. “*Cuidado — interrompeu Jacques — tu pensas no revolucionário, no revolucionário-tipo que queres ser; e perdes de vista o homem, o homem em geral, tal qual como o condicionam a natureza, a realidade, a vida...*” (DU GARD, 1954, Vol. III, p. 9). Ou seja, no caso dos encaminhamentos da esquerda brasileira, é como se os “erros” de análise cometidos pelo PCB fossem, de certa forma, previsíveis. A arte já os havia antecipado. Nesse sentido, as desventuras de *Jacques* tinham sido exemplares.

*Jacques*, assim como Jorge Andrade, é escritor, mas abandona momentaneamente sua vocação literária em nome da militância política. Os debates estéticos e a reflexão sobre a função e a necessidade da arte perpassam toda a obra de *Os Thibault*. Em um dos momentos significativos da narrativa, Jacques escreve uma novela nos anos de juventude, intitulada *La Sorellina*, na qual revisita sua adolescência e, sobretudo, sua relação conflituosa com o pai — tema que também se revela central na obra de Jorge Andrade, especialmente em *Rasto Atrás*.

O romance de Du Gard realiza aqui um sofisticado exercício de intertextualidade, ao inserir *La Sorellina* como um romance dentro do romance. Esse recurso não apenas oferece uma dimensão metalinguística à narrativa, mas também aprofunda o drama existencial de *Jacques*, cuja identidade se constrói na tensão entre arte e política, indivíduo e família, passado e presente. A novela aparece no quinto volume da obra, quando Antoine, seu irmão, a encontra

após três anos sem notícias de *Jacques*. A leitura que *Antoine* faz de *La Sorellina* é também uma forma de reencontro — ele acessa a subjetividade do irmão por meio da escrita, conhecendo seus dilemas internos como o afastamento do pai e suas primeiras experiências políticas e amorosas.

A intertextualidade se intensifica na forma como a novela é apresentada ao leitor: não de maneira integral, mas mediada por *Antoine*, que seleciona trechos considerados reveladores. O jogo narrativo entre as vozes de *Jacques* e de *Antoine* cria uma sobreposição de perspectivas que dá ainda mais densidade ao conflito familiar e ao drama individual. Quando os irmãos finalmente se reencontram, *Jacques* se surpreende por não se importar com o fato de o irmão ter lido suas confissões mais íntimas. Atribui essa mudança ao amadurecimento: acredita ter evoluído desde que escreveu o texto, um ano e meio antes.

Considerava insuportáveis, agora, aqueles rebuscamentos, aquela poesia, aqueles exageros juvenis. O mais estranho é que absolutamente não pensava mais no assunto, na relação entre aquele assunto e a sua própria história; desde que dera existência de arte aquele passado, acreditava tê-lo destacado de si; e, quando por acaso pensava naquelas dolorosas experiências, era para imediatamente afirmar a si próprio: “estou curado de tudo isso”. (DU GARD, 1954, Vol. III, p. 134)

Essa tensão entre confissão, memória e amadurecimento encontra eco direto na trajetória de Jorge Andrade. Em diversas entrevistas, o dramaturgo relata que leu *Os Thibault* ainda muito jovem e que se identificou profundamente com *Jacques*, especialmente com seu impulso artístico em confronto com as pressões familiares e sociais. Assim como o personagem de Du Gard, Jorge construiu uma obra em que o conflito com o pai e o peso das tradições estão emaranhados — não apenas como temas dramáticos, mas como estrutura mesma de sua escrita.

Jorge retoma e desenvolve a ideia presente em *Jacques* de que é preciso dar ao passado uma existência artística, pois somente assim seria possível libertar a si mesmo e aos outros por meio da história. Em outro trecho, ao conversar com seu amigo de infância *Daniel*, este fala sobre seu aprendizado artístico na pintura, destacando a busca por um modelo: “*A gente obtém muito mais de si mesmo quando se obstina a voltar incessantemente ao ponto de partida; quando é preciso, de cada vez, recomeçar e ir mais longe, num mesmo sentido.*” A partir dessa reflexão, ele continua, e Jorge também segue esse princípio: “*Se eu fosse romancista, creio que, em vez de mudar de personagens em cada novo livro, me teria agarrado aos mesmos, indefinidamente, para aprofundar...*” (DU GARD, 1954, Vol. III, p. 225).

Certamente, *Daniel* se referia aqui, de maneira indireta, à vasta *Comédia Humana* de Balzac. Ao longo dessa obra, os personagens reaparecem em histórias e livros diferentes. No

caso do próprio Du Gard, seu conselho intertextual também é seguido: diferentemente de Balzac, ele promove um acurado aprofundamento dos mesmos personagens que compõem sua obra. Também de forma distinta, ao perseguir a temática da história de São Paulo, Jorge Andrade confere aos seus personagens um desenvolvimento progressivo, até que o traço autobiográfico se expanda a tal ponto que ele cria o personagem *Vicente*, seu *alter ego*. Ao mencionar a influência de Balzac em sua obra, Jorge afirma: “*E tenho como modelo, que admiro acima de tudo, Balzac. A crítica que ele fez está contida no todo. É o que pretendo.*” (ANDRADE, 2012, p. 47). A crítica balzaquiana está engendrada no conjunto do seu grande projeto, sendo percebida à medida que a leitura das obras avança. Essa crítica interna, presente em cada um dos livros, é expressa pelos destinos dos personagens e melhor compreendida na totalidade da *Comédia Humana*. A pretensão de Jorge, ao tomar Balzac como modelo, concretiza-se na teia de ligações e processos que constituem seu ciclo dramático. A crítica andradiana também está contida na totalidade da obra. Para uma compreensão plena, “*seria preciso que as dez peças fossem apresentadas em dez dias seguidos*”, segundo a vontade de Jorge.

Estabelecidas as influências, resta ainda a mais significativa delas: Proust. Em entrevista de 1976, ao ser questionado sobre a ausência de encenações de suas últimas quatro peças e sobre o impacto disso em sua autorrealização, Jorge responde: “*A minha única dúvida agora era saber até que ponto meu texto é vivo. Até que ponto meu texto vai ficar. Eu sou um autor profundamente ambicioso, quero ficar.*” (ANDRADE, 2012, p. 92). Considerando que a aspiração de Andrade se concretiza — com a retomada das encenações de suas peças, seu reconhecimento na historiografia do teatro e nas análises acadêmicas — causa estranhamento o fato de que a influência proustiana na composição de sua obra ainda não tenha sido suficientemente explorada pelos estudos analíticos dedicados a ela.

Fillipe Mauro, em seu trabalho *A Máscara e o Espírito: estudo comparado dos retratos jornalísticos de Marcel Proust e Jorge Andrade*, é quem mais avança nas relações entre os dois autores. Ao fundamentar sua proposta interpretativa, observa que “a relação nunca superou os ares de vaga hipótese, e os anos viram se frutificar estudos comparando Andrade a outros autores — mas jamais a Proust.” (MAURO, 2018, p. 23). Segundo Mauro, não há mais do que uma breve constatação feita pela pesquisadora Teresinha Tagé, que aponta que os métodos de Jorge Andrade são oriundos de suas leituras, sobretudo de Proust e Henri Bergson.

Para Mauro, os vestígios dessa influência aparecem apenas em “pequenas pistas” ou em “*alusões quase incidentais, semelhantes a um convite à exploração de um campo recôndito,*

porém substantivo, do universo criativo do autor.” (MAURO, 2018, p. 23). Assim, ele mapeia essas pistas: a referência direta a *Balbec* feita pela personagem *Noêmia* em *Senhora da Boca do Lixo*; a menção a Proust durante uma entrevista com o filósofo Bento Prado, em o *Labirinto*; e a interpretação de Anatol Rosenfeld, que considera que “o destaque dado à memória, na obra do dramaturgo, talvez tenha sido alimentado pela leitura de Proust.” (MAURO, 2018, p. 24).

A partir dessas pistas, Mauro apresenta a proposta de seu trabalho: a análise dos perfis jornalísticos publicados na revista *Realidade* entre 1969 e 1972 e a maneira como Jorge Andrade transpõe esses perfis para o romance *Labirinto*. Para isso, compara tanto a escrita dos perfis e sua incorporação no romance quanto os perfis escritos por Proust e utilizados também em *Em busca do tempo perdido*. Dessa forma, o romance passa a ser compreendido para além da caracterização de autobiografia — leitura que invariavelmente tem predominado nas interpretações da obra. Para Mauro, “*Labirinto é uma obra poética. Seu autor se apropria do que há de empírico na vida e o transpõe a uma narrativa plena de sonho e encantamento, onde os mais distintos textos se entrecruzam.*” (MAURO, 2018, p. 133)

Nesse sentido, ao examinar os perfis jornalísticos e sua transposição para o romance, em um movimento que se assemelha à forma proustiana, Mauro evidencia a importância da influência de Proust na obra de Jorge Andrade. No entanto, não aprofunda — pois não era o objetivo de seu estudo — como essa influência, na verdade, estrutura toda a obra do dramaturgo: está presente no interior das peças, no sentido do ciclo como obra única e na composição de *Labirinto* como moldura e explicação do próprio ciclo. No romance, o entrecruzamento de textos se confunde também com o da vida, e, assim como no ciclo, o reconhecimento das tragédias individuais conduz ao reconhecimento da tragédia humana. Para além da forma analisada por Mauro — a transposição dos textos jornalísticos para o romance — há ainda uma proposta formal mais ampla: *Labirinto é o Tempo Redescoberto* da obra andradiana, a redenção da memória e da criação. É a síntese da descoberta do menino,

Compreendo, então, quando foi que o tempo parou, aprisionando-me nas grades do que foi e que não seria mais, lançando-me numa procura sem fim do tempo perdido. Vejo que cheguei ao fim do labirinto, porque percebo, passando pela marginal do Pinheiros, que nunca deixei de ser o menino que fui, compreendendo ao mesmo tempo por que e para que havia nascido. Não afirmei que somos a criança que fomos ou a que conseguiu escapar, às vezes estraçalhada, de mãos adultas? (ANDRADE, 2009, p. 297)

A compreensão final é o reconhecimento do pai, a grande vítima de uma nova ordem social, “*esmagado entre dois mundos diametralmente opostos: o do passado e o de hoje. Ele não teve nenhuma chance. Viveu montado no seu cavalo e cercado de cachorros, no dédalo*

*escuro da mata. Perdeu o mundo da terra que herdou e não tinha condições de preservar.”* (ANDRADE, 2009, p. 270) Nos trechos finais, em um dos momentos mais tocantes do romance, o narrador recorda das brincadeiras feitas pelo pai e de sua atitude ao mesmo tempo agressiva e silenciosa.

Agora, vejo que muitas vezes ele tentou se comunicar comigo. O que me impedia de perceber era a minha vontade de partir, de me realizar distante dali, de ser e de me sentir atuante no mundo. Naquele meio de horizontes estreitos que agonizava, eu me sentia agonizando também. Agora sei que ele era a matéria prima da minha realização. Fonte de inspiração onde mato a minha sede literária há mais de vinte e cinco anos! (ANDRADE, 2009, p. 297)

Assim, o engendramento das experiências formais proustianas encerra este conjunto de influências na dramaturgia de Jorge Andrade e remete ao ponto de partida: o início da investigação estilística do ciclo. Para Szondi, cada obra é dotada de um princípio de forma e de um princípio de conteúdo, e é a tensão entre esses dois polos — sua complementaridade ou repulsa — que produz a historicidade. Trata-se da transformação radical da compreensão do drama, da estética aristotélica ao drama burguês e suas subsequentes reformulações. Na primeira, as leis da forma dramática eram organizadas para garantir as regras do que se entendia como o drama perfeito. A presença de elementos épicos, nesse contexto, era considerada um desvio, passível de correção por meio da supressão ou reorganização temática.

A partir do século XVIII, o “erro” passou a ser cada vez mais utilizado, justamente porque o tema desse novo drama era urgente e não poderia ser representado de outra forma. A epicização do drama coincide com sua historicização e, portanto, cada dramaturgo, em particular, alcançará essa experimentação em consonância com o lugar do tema no tempo e no espaço. Em outras palavras, a contradição interna da forma dramática *“é a que permite problematizar historicamente uma forma poética, e o que aqui se apresenta é a tentativa de explicar as diversas formas da dramática moderna a partir da resolução dessas contradições.”* (SZONDI, 2003, p. 26)

A análise de Szondi sobre a modernização do teatro ocidental ao longo do século XIX, sobretudo, baseia-se em uma tradição crítica da arte, da qual Lukács é o principal representante. Essa modernização se efetiva dialeticamente por meio do desenvolvimento das contradições entre a nova estilística épica, experimentada por diferentes dramaturgos, e a antiga forma dramática — no caso, o drama burguês — que, por sua vez, havia questionado o drama clássico, o qual já havia reformulado o drama antigo.

A escolha pela análise de Szondi fundamenta-se no fato de Jorge Andrade ter indicado como uma de suas principais influências o próprio Lukács: “*Se admiro alguns dramaturgos que me ensinaram a escrever, admiro Balzac como trabalho e porque me forneceu uma meta, e Lukács, que me ensinou a compreendê-la.*” (ANDRADE, 2012, p. 45). A crítica de Lukács compreende as formas artísticas como uma precipitação dos temas históricos; ou seja, as formas literárias são determinadas pelas transformações sociais que moldam a experiência humana em diferentes épocas. Assim, a nova ordem instaurada pela modernidade — marcada por fragmentação, individualismo e contradições sociais profundas — torna inviável a sustentação do drama clássico, exigindo novas formas de representação capazes de expressar as tensões do presente.

Jorge Andrade compreende essas discussões sobre a crise do drama, sobretudo, por meio da estética lukacsiana, especialmente — e muito provavelmente — a partir da leitura de *A Teoria do Romance*. Embora Lukács se refira diretamente ao romance como a forma adequada à representação da totalidade fraturada da modernidade, Andrade transpõe essa reflexão para o drama, utilizando-a como fundamento estético e estrutural de sua dramaturgia. Assim, suas peças passam a refletir não apenas as transformações históricas e sociais do Brasil, mas também uma forma dramática em crise e em mutação, assumindo elementos épicos, fragmentários e subjetivos que rompem com o modelo tradicional. Nesse processo, o dramaturgo organiza sua arquitetura teatral como resposta formal à impossibilidade de se representar a realidade moderna com os moldes herdados do passado — ecoando, assim, o diagnóstico lukacsiano sobre a condição moderna e suas implicações artísticas.

# CAPÍTULO II

## **MARTA, A ÁRVORE E O RELÓGIO: CRISTALIZAÇÕES HISTÓRICAS E REMINISCÊNCIAS ESTÉTICAS DE UM 'NOVO TEMPO'**

No fundo e em essência o homem repete sempre as mesmas estruturas arquetípicas -a de Édipo ou de Electra (a própria psicologia recorreu ao mito) as do pecado original, da individuação; da partida da casa paterna, da volta do filho pródigo; de Prometeu de Teseu no labirinto - e assim em diante.

Anatol Resenfeld

FIGURA 3: Escultura Fernão localizada no Museu Ipiranga/SP



Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Fern%C3%A3o\\_Dias\\_](https://pt.wikipedia.org/wiki/Fern%C3%A3o_Dias_)

O ciclo *Marta, a Árvore e o Relógio* constitui um conjunto dramático coeso, cuja relevância demanda um estudo integral. Este capítulo propõe-se a analisar essa totalidade, explorando suas interconexões temáticas e estruturais. A edição da obra, organizada por Jorge Andrade, reúne dez peças do dramaturgo além de ensaios de importantes críticos teatrais, enriquecendo a perspectiva analítica sobre o conjunto.

A estrutura deste capítulo fundamenta-se em uma dupla abordagem: a análise das peças como um ciclo único e o diálogo com as interpretações sobre a obra, tanto as empreendidas pelos críticos teatrais quanto os trabalhos acadêmicos. Se as interpretações acadêmicas foram inicialmente apresentadas na Introdução — com o propósito de demarcar o lugar deste estudo —, cabia ainda uma segunda etapa: estabelecer convergências com as reflexões oferecidas pelo próprio dramaturgo em seus escritos com estas interpretações. As entrevistas concedidas pelo autor, ao longo da escrita das peças e também as posteriores ao ciclo, estabeleceram critérios de interpretação que ora se ancorava nos críticos, ora se diferenciavam ao longo das décadas. Outra documentação que se impunha eram as críticas sobre as encenações das peças que foram levadas ao palco, pois funcionavam como um importante instrumento na compreensão dos posicionamentos políticos do autor nestas décadas.

A análise temática e formal das dez peças fundamentou-se naquilo que Andrade denominava “reconhecimento do homem brasileiro no espaço-tempo”, conceito central em sua obra. O dramaturgo articulou análises documentais e interpretações históricas que buscavam estabelecer a história da civilização paulista. Ao sistematizar essas questões, tornou-se evidente a necessidade de confrontar as interpretações do dramaturgo com a historiografia brasileira, examinando-as tanto a partir de distintas concepções de temporalidade quanto da relação do autor com temas consolidados da história nacional. Essas análises conduzem, inevitavelmente, a um debate teórico sobre as múltiplas temporalidades presentes tanto em cada uma das peças quanto no conjunto do ciclo. Além disso, evidenciam a centralidade da discussão entre memória e história para a compreensão da obra.

Como já destacado, as escolhas estéticas presentes nos textos revelaram-se importantes para esta análise. A exploração de diferentes recursos estilísticos mostrou-se determinante na construção das temporalidades que caracterizam cada peça. Essas heranças formais e estéticas ecoam diretamente na articulação de temas e conceitos relevantes para a teoria da história. Embora consciente do risco daquele “sonambulismo teórico” apontado por Michel de Certeau, consideramos que a estrutura metodológica adotada nesta tese constitui um elemento essencial

para a compreensão das análises desenvolvidas neste capítulo. Por essa razão, recorreremos a ele no intuito de justificar essa deambulação teórica,

Mas o gesto que liga as “ideias” aos lugares é, precisamente, um gesto de historiador. Compreender, para ele, é analisar em termos de produções localizáveis o material que cada método instaurou inicialmente segundo seus métodos de pertinência. Quando a história se torna, para o prático, o próprio objeto de sua reflexão, pode ele inverter o processo de compreensão que refere um produto a um lugar? (...) Semelhante dicotomia entre o que faz e o que diria do que faz, serviria, aliás, à ideologia reinante, protegendo-a da prática efetiva. Ela também destinaria as experiências do historiador a um sonambulismo teórico. Mais que isso, em História como em qualquer outra coisa, uma prática sem teoria desemboca necessariamente, mais dia menos dia, no dogmatismo de “valores eternos” ou na apologia de um “intemporal”. (CERTEAU, 2002, p. 65/66)

Alinhado a essas premissas, como propor uma operação lógica? Como articular e estruturar esses elementos de modo a torná-los inteligíveis? Seguindo a perspectiva de Certeau, a abordagem se desenvolverá em duas etapas: inicialmente, compreender a arquitetura do ciclo, examinando como o dramaturgo, por meio dos símbolos, uniu as peças como se fossem um longo texto único. O objetivo consiste em seguir o rastro das intenções e influências na construção da obra, explícitas ou não, por Jorge Andrade. Para tanto, serão consideradas tanto as reflexões do próprio dramaturgo quanto as interpretações críticas contidas no volume *Marta, a Árvore e o Relógio*. Propõe-se, assim, uma análise do processo criativo que articula duas dimensões complementares: de um lado, uma auto análise a partir da memória individual, que segue em sentido inverso ao da análise histórica; de outro, a tentativa de constituição de uma memória histórica que se pretende coletiva. Essas instâncias convergem e se fundem círculo/ciclo que se fecha n'*O Sumidouro*.

Posteriormente, dedica-se à análise da cronologia estabelecida no ciclo. Objetiva-se examinar as peças conforme sua disposição na obra, buscando compreender como o dramaturgo reinterpreta os temas considerados clássicos da historiografia brasileira — particularmente os ciclos do ouro e do café — e de que maneira estabelece temporalidades e apresenta os fatos históricos nesse processo de ressignificação do passado, na medida em que tais elementos podem ser identificados.

## 2.1 Os sentidos do ciclo: tempo, memória, história e a decadência dos “jardins de jabuticabas”.

O ciclo *Marta, a árvore e o relógio*, narra a História Paulista aliando os temas centrais da sua dramaturgia, como o do apresamento do indígena, a exploração do ouro, a cultura do café e a industrialização. Interessante notar, que, ao contrário da proposta editorial (sumário), as peças foram escritas em ordens diferentes — o volume foi organizado para criar uma linearidade histórica com exceção de *O Sumidouro*. Dessa forma, interessa analisar tanto a lógica da disposição escolhida na composição do livro — a cronologia do sentido — quanto os processos criativos por trás dos textos, ou seja, a cronologia da escrita.

Sobre a ordem de escrita, Anatol Rosenfeld apresenta a sequência a seguir, as datas são recuperadas ora a partir das entrevistas do autor, ora nos trabalhos sobre suas peças: *O Telescópio* (1951); *A Moratória* (1954); *Pedreira das Almas* (1957); *Vereda da Salvação* (1957-1963); *A Escada* (1960); *Os Ossos do Barão* (1962); *Senhora da Boca do Lixo* (1963); *Rastro Atrás* (1966); *As Confrarias* (1968) e *O Sumidouro* (1969). Sobre as datas, Jorge Andrade, nas entrevistas concedidas, mostra aspectos que desconstroem estas cronologias, principalmente ao mencionar as inspirações e argumentos para a escrita de cada um dos textos.

Como exemplo, o longo período de escrita de *Vereda da Salvação* que demandou um aprofundado estudo sociológico sobre os acontecimentos de Malacacheta/MG, fato real, que inspirou o texto. Assim, *Vereda* nasce como ideia antes de *Pedreira das Almas*, mas esta é terminada antes. Pode-se ainda mencionar o argumento decisivo na construção de *O Sumidouro*: as leituras das Atas da Câmara de São Paulo onde o dramaturgo se depara com temas que permearão o seu texto. Essas questões serão desenvolvidas ao longo deste capítulo. Por ora, é importante frisar que sua carpintaria teatral nas décadas de 1950 e 1960 obedecia a um duplo sentido: a criação de cada uma das peças e a necessidade de pensá-las enquanto uma história única.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Catarina Santana, em “Metalinguagem e Teatro”, executa um trabalho aprofundado, que dentre outros aspectos, aponta para o exaustivo processo de revisão das peças, empreendido pelo dramaturgo. A retomada dos textos e sua renovação ou modificações foram uma constante. Sem dúvida que a compreensão desta característica da produção andradiana é fundamental para a compreensão do ciclo. Um exemplo, apontado por ela, é a revisão da peça *O Telescópio*, pois a partir do fim da escrita do ciclo foi possível retomar *n'O Telescópio* o mapeamento das famílias, fazendo ligações e estabelecendo parentescos.

Em 1963, ao escrever o texto do programa da peça *Os Ossos do Barão*, Jorge Andrade apontava a intenção de escritura de um ciclo sobre a História Paulista, “*trata-se de formação de toda a estrutura social daquilo que podemos chamar de 'civilização paulista', estrutura erguida sobre três ciclos: do ouro, do café e da máquina.*” (PROGRAMA DA PEÇA, 1963) O autor aponta, já em 1963, sua meta:

As peças que escrevi e algumas por escrever tais como *As moças da Rua 14*, *Allegro ma non troppo*, *Os Coronéis*, *O Sumidouro* e *As Confrarias* pertencem a um plano de trabalho elaborado quando estava na Escola de Arte Dramática de São Paulo. (...) Evidentemente que não estavam todas programadas. Algumas foram substituídas, outras apareceram depois duas ou três resultaram de outros trabalhos. Posteriormente dividi este plano de trabalho em 'peças rurais' e 'peças urbanas', procurando mostrar sempre os dois lados do mesmo problema. (...) Eu diria que o trabalho obedece a duas linhas-mestras: uma que parte de Pedreira das Almas, determinada pelo fim do ciclo do ouro e vai terminar em *A Moratória*, que anuncia o fim do ciclo do café e o começo do ciclo da máquina. A outra parte de *O Sumidouro* — começo da formação das elites paulistas, essencialmente agrárias — e vai terminar em *A Escada*, que por sua vez anuncia a ascensão do emigrante, em *Os Ossos do Barão* — começo de formação de uma nova elite essencialmente industrial, pois a ascensão do emigrante coincide com o início do ciclo da máquina. O próprio movimento determina a intenção do trabalho, pois ele parte das sesmarias e das bandeiras e vai terminar no sítio, nas repartições públicas, nas seções dos Bancos ou nas Fábricas. Essas linhas aparentemente desligadas se entrelaçam em algumas falas em todo o conjunto, ou em lembranças de família, citações de fatos e, principalmente, na menção constante de três acontecimentos capitais: a crise de 1929, a revolução de 1930 e a ascensão do emigrante. (...) Todo o meu trabalho tem se baseado e continuará se baseando nesta ideia. (ANDRADE, 2012, p. 41)

Em 1963, a concepção do ciclo ainda era embrionária — o autor mencionava a escrita de peças que não seriam incluídas na publicação final, embora os temas centrais da obra já estivessem definidos. Quando da organização do volume, em 1970, o autor priorizou uma estrutura cronológica baseada nesses três acontecimentos fundamentais. Embora já tivesse concluído sete das dez peças em 1963, ainda faltavam os textos que consolidariam o ciclo e seu sentido. Assim, a escrita de *As Confrarias* estabelece sua origem (individual, dos Junqueiras), mesmo que longínqua, e também desencadeia, no ciclo, a discussão dos temas históricos que explicam a história de São Paulo. *Rasto Atrás* funciona como caminho/ponte para a determinação dessa origem histórica — mas também individual — que vai dos antepassados que vivem o auge e a crise da mineração e do café até a investigação final apresentada em *O Sumidouro*.

Neste momento, o escritor *Vicente/Jorge*, tendo escavado suas origens e as de seu povo, faz um último retorno. Esse retorno situa, na bandeira de *Fernão Dias Paes*, a síntese da história de São Paulo e o acerto de contas final do escritor ao fechar essa memória individual e coletiva. Por fim, o dramaturgo arremata as muitas relações de parentesco presentes no

conjunto, em *O Telescópio*, sua primeira peça escrita e modificada a partir dos elos necessários à obra. Nela, estabelecem-se os lugares de origem da família dos Junqueiras e reorganizam-se os símbolos apresentados em *Pedreira das Almas*, como o relógio, por exemplo.

No intuito de explicar a derrocada de uma classe, as primeiras obras apresentam a linhagem dos Junqueiras, fazendeiros de café e descendentes daqueles homens e mulheres que deixam o sul de Minas Gerais com o declínio do ouro em busca de novas terras. Neste aspecto, por meio da ordem dos textos na obra, o autor explica o auge e o fim do ouro com *As Confrarias* e *Pedreira das Almas* que originarão o ciclo do café com *A Moratória* e *O Telescópio*. Na continuidade desta proposta insere *Vereda da Salvação*, próxima peça do ciclo. *Vereda* tem a função de estabelecer um fim para este grande tema: formação e queda de uma classe (a sua classe), este fechamento traz à tona as relações de poder existentes nessa grande propriedade rural, ainda, em ascendência. Neste caso, o olhar é para os trabalhadores rurais.

A quebra desta sequência dramática situa os Junqueiras e anuncia o pressuposto dramático para a escrita das peças urbanas, iniciando a saga daqueles que descendem dos Almeida Prado. São as peças: *Senhora da Boca do Lixo*, *A Escada* e *Os Ossos do Barão* as que, estabelecem no ciclo, a visão urbana/paulistana do dramaturgo. Com elas, Jorge Andrade desloca o olhar para uma outra linhagem de famílias que constroem a história de São Paulo: os quatrocentões. Como menciona, a escrita destes textos marca o momento do seu casamento com Helena de Almeida Prado e a tentativa de compreensão da história da cidade paulista.

As duas últimas peças do ciclo, *Rastro Atrás* e *O Sumidouro*, estabelecem a síntese, fecham o indivíduo no seu coletivo ao passo que o personagem *Vicente*, protagonista nas duas peças (e também mencionado em *A Escada*), retorna para uma descida às suas origens. Em um primeiro momento com *Rastro Atrás* o escritor/dramaturgo *Vicente* volta ao seu lugar de nascimento para um acerto de contas com o seu passado. Na continuação e finalização do círculo, *Vicente*, com 43 anos, faz um último acerto de contas. Sua descida neste último texto: *O Sumidouro*, é tanto nos seus dramas individuais quanto em uma tentativa de retorno ao passado histórico. Noutras palavras, é somente com o reconhecimento desse passado histórico, perseguindo-o num rastro atrás, impiedoso, que ele se reconhecerá, se encontrará. Só assim seus próprios fantasmas serão expurgados.

Esta interpretação sobre a ordenação do ciclo evidencia o lugar de *O Sumidouro*, suscitando dois questionamentos principais. Em primeiro lugar, por que a peça não abre o ciclo, antecedendo *As Confrarias*, já que as bandeiras paulistas são historicamente anteriores à descoberta do ouro? A resposta a essa questão pode estar no fato de que a peça não aborda a

origem dos Junqueiras, mas sim dos quatrocentões Almeida Prado. Isso nos conduz ao segundo questionamento: por que *O Sumidouro* não foi posicionado imediatamente após *Vereda da Salvação*, estabelecendo assim a gênese do plano urbano? Sua função no ciclo também consiste em dar continuidade ao diálogo autobiográfico iniciado em *Rasto Atrás*, penúltima peça da obra. Deste modo, o fim do ciclo se organiza pela retomada das origens e o acerto de contas de Vicente com seu passado em *Rasto Atrás*, já que ele é um Junqueira e é para aquele mundo rural que retorna para compreender suas raízes. Ao compreender as raízes, o Vicente adulto estabelece um retorno histórico junto do seu personagem *Fernão Dias*, antepassado dos Almeida Prado. *O Sumidouro* é a síntese deste longo levantamento histórico. Nas palavras de Jorge:

(...) a linha dos homens da terra, onde o cavalo e o cão são os maiores companheiros, raça de caçadores que despreza a cidade, as honrarias e os baronatos. São os que vieram do sul de Minas, descendentes de *Pedreira das Almas*, que se estabeleceram no planalto, em 1842. Típicos desta linhagem são os personagens de *A Moratória*, *O telescópio* e *Rasto Atrás*. A outra linha provém de uma tradição urbana, aristocrata de corte, com curso na Europa e erudição francesa - os quatrocentões. São de São Paulo, Itu e Campinas. *Noêmia* de *A Senhora da Boca do Lixo* e o velho *Antenor* de *A Escada* são típicos dessa linhagem que veio com a caravela de Martin Afonso de Souza, de que fala *Os Ossos do Barão* e que descende de *Fernão Dias*. A minha família, os Junqueira, está presa à primeira linhagem. Na segunda estão os Almeida Prado, família da minha mulher. (ANDRADE, 2012, p. 146)

Das peças que representam o plano da memória individual do dramaturgo, que percorrem toda a obra, *O Telescópio* expõe o primeiro momento de localização da crise pessoal (que mais tarde se funde ao coletivo). A peça retrata uma família rural marcada pela desesperança e pela iminente perda de suas tradições. Essa representação da decadência serve como fundamento para o desenvolvimento do drama central do ciclo: a materialização da *Pietà Fazendeira* em *A Moratória*, onde acompanhamos a criança de sete anos em seu despertar para os conflitos da classe que a rodeia. Os impactos dessa imagem, o dramaturgo, carrega ao longo do seu processo de criação. E, a alegorização do seu drama interior segue (temporalmente linear) com a escrita de *Rasto Atrás*, momento em que o dramaturgo se desnuda em diferentes idades, em uma tentativa de, a partir daquele primeiro drama, aos sete anos, voltar para a compreensão das suas origens. Assim, *O Sumidouro* é a sua representação no plano do presente, aos 45 anos, fechando/reconhecendo esse martírio, essa procura, no seu embate com *Fernão Dias*. *O Sumidouro* funciona como redenção dessa memória individual.

Neste sentido, ao voltarmos para as peças que tratam dos temas históricos, o autor promove o exato contrário. Enquanto, na expurgação dos dramas individuais, ele segue no seu

processo de “psicanálise”, na investigação histórica ele volta rastro atrás. Escreve *O Telescópio* e *A Moratória*, localizando seus grandes temas, e promove, depois disso, as descidas explicativas, escrevendo em seguida *Pedreira das Almas*, antepassados de *Joaquim*. Nesse compasso, a escrita de *As Confrarias* é feita posteriormente, para explicar *Pedreira das Almas*. *O Sumidouro*, um novo passo rastro atrás, determina a origem deste ciclo da história. Assim, *O Sumidouro* funciona como um elo que fecha o círculo/ciclo empreendido pelo autor, tanto no que tange à memória individual quanto à memória histórica. Ao acompanhar a fala do dramaturgo, é possível perceber como a memória individual se transforma em memória coletiva a partir do enfrentamento da História.

Eu acho que não se pode negar um tempo que passou. E, sim, aceitar esse tempo, para poder criticar um presente, que é sempre um fruto de um passado. (...) Então é uma vivência, porque eu pertencço a esse tipo de família; mas não pertencço mais. Eu vejo esse tipo de família por dentro e ao mesmo tempo por fora - expulso deste meio, estrangeiro neste meio. Como tudo isso caiu em 1929, em 1929 eu tinha sete anos de idade, presenciei toda essa tragédia. de certo eu tinha uma sensibilidade diferente e registrei tudo isso. Quer dizer: presenciei, registrei e sofri. E vinte e tantos anos depois, fui mostrar, em *A Moratória*, a queda dos homens do café; e a decadência do homem do campo, mostrei em *Vereda da Salvação*. Essa infância se reflete no teatro que faço. (ANDRADE, 2012, p. 45)

Ela começa como uma memória imediata, próxima, da família, e esta memória vai se alargando na medida em que ele vai tendo uma visão de como era incluída esta visão familiar, ou esta família, num contexto cada vez maior. (...) no ciclo, depois que eu reuni as dez peças e que eu vi claramente que as dez peças contavam o ciclo da família paulista, que vai de Fernão Dias até o intelectual agora, em 1970, fica claro que é como se eu tivesse escrito uma única peça. Então, eu comecei por uma memória bem imediata; fui alargando na medida em que eu via esta família, que era a minha, se inserindo num contexto maior. É fácil, assim, verificar no meio das peças o momento em que o autor se casa. Ele assimila tudo isso e começa a ver, e vai ampliando. (ANDRADE, 2012, p. 77)

Neste sentido, a realização da “história da civilização paulista” é apresentada por meio de uma temporalidade não linear, mas circular. *Marta, a Árvore e o Relógio* estabelece a síntese dos temas. Entendendo como síntese o lugar d’*O Sumidouro* no ciclo, que não determina um futuro ou aponta para um porvir, mas retorna e funde para o início de *As Confrarias*. O presente (escritório de *Vicente*) faz retroceder/presentifica o mais longínquo passado (floresta das esmeraldas de *Fernão Dias*), não para pensar em propostas de um futuro, mas para se conectar de fato com a histórica narrada e finalizada. Um retorno às origens. Um retorno às origens históricas e pessoais tornando-as um único problema a ser resolvido. O indivíduo se integra no coletivo ao reconhecer/entender sua história. Tanto o é que *Vicente* não vislumbra o futuro e termina extenuado esse retorno, percebe que a sua tarefa consistia exatamente nesta escavação

do passado e só! E ainda é preciso *escrever, escrever, escrever...* Assim como para *Fernão: procurar, procurar, procurar...*

O ciclo organiza-se a partir dos temas, considerados clássicos, da historiografia brasileira, porém sua estruturação recusa a linearidade cronológica. O dramaturgo opera com uma concepção de tempo derivada de suas referências estéticas, transpondo para o teatro uma percepção temporal própria da linguagem artística. O resultado é uma narrativa que não segue um desenvolvimento progressivo, mas sim um movimento de retorno constante. Ao pensar o lugar das peças na obra, Rosenfeld aponta:

As Confrarias abre a série de peças porque seu passado, embora posterior ao de Fernão Dias, não é evocado, mas surge na plenitude da realidade fictícia. A presença cênica do passado, no caso, não é medida por nenhum narrador atual. Se a última peça do ciclo mergulha no fundo das origens, tendo como ponto de partida o nosso tempo, a primeira avança do passado vigorosamente para o futuro, em virtude da temática da Inconfidência. Entre o ponto de partida e o ponto final do todo dramático, os altos e baixos dos ciclos históricos mencionados implicam a periodicidade de ascensões e decadências, estas últimas, é verdade, bem mais acentuadas na arte de Jorge Andrade. (ROSENFELD, 2008, p. 606)

*O Sumidouro* termina e revela a necessidade de continuar escrevendo, revela a função do artista/escritor, organiza o que está por vir. Sérgio Buarque ao escrever sobre as Minas de ouro de Minas gerais oferece uma importante chave interpretativa para o sentido do ciclo:

Ninguém duvida que tendo partido em busca das pedras verdes e de prata, Fernão Dias Pais ajudou a desbravar o caminho para o encontro, mais tarde, de minas de ouro, infinitamente mais abundantes e férteis do que todas as outras anteriormente exploradas. Parece inevitável admitir, por outro lado, que o simples trato e meneio das pobres faisqueiras do sul terão tido uma função propedêutica nada irrelevante, contribuindo, não obstante seu pouco rendimento, para formar homens aptos ao reconhecimento de maiores tesouros, só manifestos durante o último decênio do século XVII. Nesse caso, as lavras de São Paulo, Parnaíba, Curitiba e, principalmente, de Paranaguá, apresentavam-se como fase preparatória e necessária da verdadeira Idade do Ouro no Brasil. (BUARQUE DE HOLANDA, 1959, p. 259)

Foi preciso que *Fernão Dias* (o bandeirante e também o bandeirante personagem) chegasse à região do Sumidouro e abrisse todas aquelas picadas para que as minas de ouro mais importantes fossem descobertas. O fim de *O Sumidouro* é o início do ciclo do ouro. As *Confrarias* é o fim deste fim/início, e abre o ciclo anunciando a crise. Outro aspecto importante é que *O sumidouro*, assim como todas as peças a partir de *A Moratória* (a partir da cronologia

do ciclo), são ambientadas no presente<sup>32</sup>. A saga do bandeirante *Fernão Dias* é evocada por *Vicente*, o passado se materializa no seu escritório, mas é o presente que organiza toda a narrativa. *Vicente* conhece os desdobramentos da história.

Neste sentido, a ação dramática de *As Confrarias* não é a que pertence ao passado mais longínquo, ela é ambientada no século XVIII, enquanto a bandeira de *Fernão Dias* acontece antes, no século XVII. Mas, cronologicamente o ciclo se inicia em 1789 e avança até 1842 apresentando a decadência do ouro e a necessidade da busca por novas terras. Sabemos que as novas terras foram encontradas e grandes fazendas de café foram formadas e, em 1929-1932 a falência econômica de parte desta sociedade é apresentada. A falência dos valores do passado é também discutida a partir de 1950, onde a transformação da cidade, a industrialização e o acirramento da crise desta classe seguirão até por volta de 1960. Ao fim, é preciso buscar a compreensão do presente a partir do recuo ao passado. Eis o sentido do ciclo.

Mesmo que muitos trabalhos optem por análises separadas das peças andradianas e, até mesmo apontem para a existência de ciclos dentro do ciclo, como já discutido, ao organizar o livro, o autor cria um novo trabalho, uma camada interpretativa ou os elos de ligação entre os textos. Esses elos se apresentam de diversas maneiras: nas ligações de parentesco dos personagens, no tempo e espaço de ambientação das tramas e na criação/inserção dos símbolos que dão título a obra. Os símbolos amalgamam a cronologia circular da obra, que deve ser compreendida como um todo orgânico.

Na construção dramática, observa-se uma distinção formal relevante: as peças que abordam diretamente as origens familiares do autor e seu drama pessoal adotam a estrutura das unidades clássicas da tragédia, apresentando um conflito perfeitamente delineado. É o caso de *O Telescópio*, *A Moratória*, *Pedreira das Almas* e *Vereda da Salvação*. Embora *O Telescópio* apresente uma execução formal menos rigorosa que as demais, mantém-se dentro dessa característica trágica. Já *Vereda da Salvação*, ainda que não trate diretamente dos fazendeiros, conecta-se às origens familiares pela ambientação rural da fazenda. A experimentação estética de caráter épico-expressionista manifesta-se com maior intensidade nas últimas peças do ciclo: *O Sumidouro*, *Rasto Atrás* e *As Confrarias*. Nota-se ainda uma correlação significativa: os elementos expressionistas, épicos e líricos aparecem predominantemente nas obras que elaboram uma crítica metafórica ao contexto contemporâneo, como ocorre em *As Confrarias* e

---

<sup>32</sup> *A Moratória* é ambientada em 1929/1930 e 1932, e as outras peças entre 1950 e 1960. Mesmo que os eventos de *A Moratória* sejam mais antigos, seus personagens e os desdobramentos da trama continuam sendo mencionados nas peças seguintes. Os personagens de todo o ciclo a partir daqui, principalmente os filhos, são contemporâneos.

*O Sumidouro*. Paradoxalmente, quanto mais o dramaturgo recua ao passado, mais aguda se torna sua reflexão sobre o presente — Voltar ao passado para discutir o hoje.

Uma proposta interpretativa interessante para análise do ciclo em sua totalidade reside na tensão entre as tradições do passado e a emergência de novos tempos — antagonismo que se manifesta em todas as peças, seja através do conflito geracional entre pais e filhos, seja no choque de sistemas de valores. Os conflitos individuais são reflexo de um confronto mais amplo entre o arcaico e o moderno, as tradições resistem à imposição de uma nova ordem temporal. Progressivamente, essas tensões se intensificam ao longo do ciclo em um constante embate entre passado x presente x porvir. Em *As Confrarias*, a relação entre Sebastião e José rompe com o paradigma do conflito geracional — o pai compreende e apoia o desejo do filho de explorar o mundo. Mesmo que não haja aqui o conflito entre pai e filho, há o fim de um tempo e a necessidade de uma vida melhor em outro lugar. Há o esgotamento de um ciclo histórico e a necessidade de migração para novos horizontes. E, no processo de fixação no planalto, os conflitos vão se tornando progressivamente mais nítidos e estruturantes da dinâmica social.

Em *Pedreira das Almas*, o embate se estabelece entre *Urbana* e *Gabriel*, representantes máximos da manutenção de modo de vida e da necessidade de mudança, respectivamente. N' *A Moratória* os embates permanecem, *Joaquim* vive ainda em um tempo parado, não consegue se desligar do passado da fazenda, o filho *Marcelo* se ressentido não tem a nostalgia do pai, mas não se adequa ao novo modo de vida, eles não conseguem um diálogo. *Lucila*, mesmo amargurada, representa o novo, se adequa às necessidades e faz o que precisa ser feito. N' *O Telescópio* os filhos não se importam com a tradição, os pais sofrem por isso e tentam preservar seus valores. A partir daqui o debate sobre a decadência de uma classe e as transformações impostas pelo presente culminam em *Senhora na Boca do Lixo* e *A Escada*, nas duas peças os filhos não suportam a eterna lembrança dos tempos passados e tentam, cada qual a sua maneira seguirem suas vidas.

*Os Ossos do Barão* tem a função de fazer a síntese dos dois mundos, concilia passado e presente e apresenta o porvir. A peça estabelece um fim para a história paulistana. Mas, se a contradição entre passado e presente encontra reconciliação, o conflito pessoal ainda é latente. Ao fechar o ciclo histórico, volta-se ao individual. Neste sentido, *Vicente/Jorge* apresenta seu drama e reconciliação, escancara toda a incompreensão de uma vida e ao fim perdoa o pai. O *Vicente* reconciliado e bem sucedido, retoma o ciclo histórico e finaliza sua obra na síntese da memória individual com uma memória coletiva. *Sumidouro* é o início do ciclo, porque sua história é circular.

Assim, *O Sumidouro* estabelece os matizes históricos para que, *As Confrarias*<sup>33</sup> abra a obra. Na verificação da origem do passado colonial — ambientada em fins do século XVIII —, que dá origem aos personagens que “representam” seus antepassados e mais tarde aos personagens que viveram os problemas de uma aristocracia urbana em decadência, Andrade promove um interessante diálogo com os temas da historiografia brasileira eleitos por ele e capazes de explicar o presente. A primeira peça do ciclo foi a penúltima a ser escrita, depois dela *O Sumidouro*. Escritas respectivamente em 1968 e 1969 elas se diferenciam daquelas onde o autor narra os eventos mais ligados à sua origem familiar tanto na forma quanto, nos temas propostos. *José*, assim como os *Vicentes* de *Rastro Atras* e *O Sumidouro*, não se sente pertencente ao mudo do pai *Sebastião*, homem da terra. A diferença aqui é que ele encontra apoio para ir embora e conhecer o mundo exercendo sua profissão: ator de teatro

A peça traz *Marta*, pela primeira vez, como personagem principal. A partir daqui ela se funde e integra todo o ciclo sendo, personagem em algumas peças, ou uma lembrança incômoda e/ou importante noutras. *As Confrarias* não chegou aos palcos, sua discussão, por este motivo,

---

<sup>33</sup> *As Confrarias* (1968). Peça escrita em um ato. Penúltima peça escrita pelo autor e primeira do ciclo.

**Personagens:** MARTA, JOSÉ – filho de Marta, SEBASTIÃO – marido de Marta, QUITÉRIA – amante de José, IRMÃOS DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO, MANOEL DE ABREU – um devoto, IRMÃOS DA IRMANDADE DO ROSÁRIO, PÁROCO DO ROSÁRIO, IRMÃOS DA IRMANDADE DE SÃO JOSÉ, PÁROCO DE SÃO JOSÉ, HOMEM BRANCO, IRMÃOS DA TERCEIRA ORDEM DAS MERCÊS, DEFINIDORES DAS MERCÊS, UM ATOR, UM CURA, DOIS BELEGUINS, MINEIRO 1, MINEIRO 2, MINEIRO 3, UM HOMEM.

**Época:** Século XVIII, provavelmente o ano de 1789.

**Encenação:** Em 2012 no Teatro Barreto Júnior em Recife/PE. **Adaptação:** Antônio Cadengue, Lúcia Machado e Igor de Almeida Silva. **Encenação:** Antônio Cadengue. **Direção Geral:** Antônio Cadengue. **Assistência de Direção:** Lúcia Machado e Diogo Testa. **Cenografia:** Doris Rollemberg. **Figurinos, adereços e maquiagem:** Aníbal Santiago e Manuel Carlos. **Trilha sonora original:** Eli-Eri Moura. **Gravação da trilha sonora:** Eli-Eri Moura e Marcelo Macedo. **Músico** (Violino e Viola): Renata Simões. **Músico** (Tenor): Edd Evangelista. **Iluminação e Operação de Luz:** Saulo Uchôa e Dado Sodi. **Preparação Vocal:** Leila Freitas. **Coreografias, direção de movimentos e preparação corporal:** Paulo Henrique Ferreira. **Programação visual:** Claudio Lira. **Fotografias para divulgação:** Américo Nunes. **Filmagem e fotografias** (registro): Antônio Rodrigo Moreira. **Cinotécnica:** Marc Aubert. **Assistência de cinotécnica:** Kleber Macedo, Rafael Firmino e Fábio Fonseca. **Serralharia:** Ronaldo Souza. **Confecção de figurinos:** Aníbal Santiago, Manuel Carlos, Maria José Araújo, Josefa de Souza e Silva, Helena Beltrão, Irani Galdino e Sueli da Conceição. **Confecção de adereços:** Manuel Carlos, Paula Tavares, Gabriel Santos, Jerônimo Barbosa, Nagilson Lacerda e Charly Jadson. **Cabelos de Marta:** Ivan Dantas. **Operação de Som:** Diogo Testa. **Maquinaria:** Gaguinho e Gilvan Desidério. **Produção Executiva:** Carlos Lira. **Assistência de Produção:** Elias Vilar. **Assessoria de comunicação:** Gianfrancesco Mello. **Produção:** Companhia Teatro de Seraphim. **Realização:** Lúcia Machado. **Atores/personagens:** Alessandro Marcos (Juiz da Irmandade do Rosário; Definidor 2 da Ordem Terceira das Mercês), Brenda Ligia (Quitéria), Carlos Lira (Sebastião; Juiz da Irmandade de São José; Martiniano), Gilson Paz (Anjo Negro de Mappelthorpe; Provedor da Irmandade do Rosário; Tesoureiro da Ordem Terceira das Mercês), Ivo Barreto (Ministro da Irmandade do Rosário; Definidor 1 da Ordem Terceira das Mercês), Lúcia Machado (Marta 1), Marcelino Dias (Ministro da Ordem Terceira do Carmo; Padre na Ordem Terceira das Mercês), Marinho Falcão (Ator/Catão; Provedor da Irmandade de São José; Definidor 3 da Ordem Terceira das Mercês), Mauro Monezi (Tesoureiro da Ordem Terceira das Mercês), Nilza Lisboa (Marta 2), Ricardo Angeiras (Provedor da Ordem Terceira do Carmo; Ministro da Ordem Terceira das Mercês), Roberto Brandão (José; Ator/Marco-Bruto/Bufão), Rudimar Constâncio (Manoel de Abreu; Pároco da Irmandade de São José, Soldado 1), Taveira Júnior (Pároco da Irmandade do Rosário; Ministro da Irmandade de São José; Soldado 2).

ficou restrita a leitura da obra. A quantidade de personagens e os diferentes recursos cênicos propostos pelo dramaturgo, tornariam quase inviáveis a montagem do texto naquele momento histórico.

Ambientada em Vila Rica, por volta de 1789 — momento em que a mineração já dava mostras de esgotamento e a opressão na Colônia se tornava mais severa —, a obra narra a história de uma mãe que tenta, em vão, enterrar seu filho. Assim, por meio da peregrinação de *Marta* em sua tentativa de enterrar *José*, a trama se desenrola, e percebe-se que, na verdade, a personagem não deseja o enterro. *Marta* bate à porta de cada uma das Confrarias Religiosas de Vila Rica e, com seu pedido de sepultamento e a conseqüente recusa por parte dos religiosos, compreendemos por que *José* não encontrará facilmente um túmulo. Em sua caminhada pelas ordens religiosas, ela carrega o corpo de *José* numa rede, auxiliada por *Quitéria*, a amante do filho.

Escrita em um ato, a peça estrutura-se a partir dos quatro encontros com as confrarias, realizados no interior de suas respectivas igrejas, espaços onde a memória de *Marta* se materializa para revelar sua história. Para Elizabeth Azevedo, “o texto se organiza de maneira a apresentar o enredo como etapas de um calvário, os passos de uma via-crúcis”. (AZEVEDO, 2014, p. 135). A autora lembra ainda que “a forma clássica do drama expressionista é o *stationendrama* (*drama das Estações da Cruz*), termo alemão colhido na tradição cristã.” (AZEVEDO, 2014, p. 136). Neste sentido, as “quatro estações” percorridas por *Marta* permitem a ela materializar no palco/texto o passado e verbalizar suas insatisfações e impressões de um mundo cruel e hostil. Para isso, ela não dialoga, mesmo quando está conversando é como se fosse um monólogo. O que pretende é dizer o que é preciso, e fazer com as mortes não tenham sido em vão. Anatol Rosenfeld caracteriza o drama expressionista como:

A auto-expressão das ideias do autor, através de um herói que percorre as “estações da vida”, à procura do próprio Eu ou de uma redenção utópica do mundo. O herói encarregado de proclamar visões apocalípticas do acaso e ao mesmo tempo visões otimistas e utópicas de um mundo futuro em que depõe toda a sua esperança, necessita de um palco e de uma dramaturgia nova para manifestar-se. Não encontra mais em situação dialógica, visto lutar contra o mundo. O *outcast* e o marginal tornam-se personagem central do drama expressionista — figura que pela sua própria condição social está em situação monológica. O drama se decompõe em revista, suporte e púlpito de manifestações líricas, de sermões, apelos extáticos e confissões míticas. (ROSENFELD, 2004, p. 104)

*Marta* e *José* se fundem e são a representação deste “marginal”, suas encenações são autoexpressão de Jorge Andrade. *Marta* carrega uma mensagem e consegue plantá-la. Ao reunir todas as Confrarias no enterro de José, e cumprir seu propósito, um novo futuro se apresenta:

um homem desconhecido aparece e diz seguir em busca de novas terras, ele gosta de plantar e carrega um relógio (parado). Ele é *Martiniano*, um dos fundadores de *Pedreira das Almas*. *Marta* o acompanha: “*Venha! Há pessoas que me esperam... em toda parte. (Passa o braço no ombro de Martiniano) No trecho de estrada em que caminhamos juntos, contarei a você — e a quem quiser ouvir — a verdadeira história de meu filho. Eu também gosto de plantar...!*” (ANDRADE, 2008, p. 70). O drama expressionista é efetivado a partir dos recursos épicos indicados nas rubricas: a iluminação que é o recurso principal na materialização das memórias e slides que projetam cenários: como os campos, a árvore e plantações. Ainda no metateatro, experimentado principalmente nas encenações de *José*.

O pressuposto dramático para a escrita do texto são as ordens religiosas, por meio da leitura dos documentos são nelas que os temas se concretizam para o dramaturgo: “*Marta luta contra as confrarias que matam os homens. Enquanto os homens forem divididos em confrarias, nunca haverá liberdade. Isso é dito através do filho de Marta, que foi ator, que é baseado em Tiradentes, que é morto pelas confrarias.*” (ANDRADE, 2012, p. 86). As confrarias ou irmandades, ordens religiosas católicas geridas por leigos, representam na peça toda a estrutura social da Colônia. O autor coloca no texto quatro delas: a *Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo* (Confraria dos Brancos), a *Irmandade do Rosário* (Confraria dos Negros puros), *Irmandade de São José* (Confraria dos Pardos que aceita artistas, pintores, escultores, trabalhadores) e a *Ordem Terceira das Mercês* (mistura de negros, brancos e mulatos).

Ao ficcionalizá-las, na colônia mineira do século XVIII, o dramaturgo se vale de nomes reais das instituições daquele momento, trazendo à tona aspectos da sua influência de ordenamento e poder da vida cotidiana das vilas. Caio César Boschi (1983) na sua obra *Os Leigos e o Poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais*, apresenta a formação e crescimento destas instituições e como elas se “*confundem com a própria história social das Minas Gerais do setecentos.*”

Interessante notar que o termo leigas presente no título do seu trabalho dá conta das suas características de formação, que segundo Boschi, com a proibição pelo Estado Absolutista Português da criação e fixação de ordens religiosas na colônia “*sob a alegação de que estes eram os responsáveis pelo extravio do ouro e por insuflar a população ao não-pagamento de impostos. Diante disso, toda a vida religiosa da nova Capitania passou a ser acionada por associações leigas.*” Assim, são estas irmandades que organizaram toda a vida religiosa e social a partir dos 1700. Ao caracterizar os nomes atribuídos: ordens, confrarias ou irmandades aponta

seus usos sem muitas distinções nos documentos oficiais, principalmente alternando os termos irmandades e confrarias como sinônimos. Mas a tipologia das ordens terceiras nos é interessante para a construção de *As Confrarias*:

Ao contrário das confrarias, onde o objetivo é o de incrementar o culto público, as ordens são associações pias que se preocupam, fundamentalmente, com a perfeição da vida cristã de seus membros. Embora vivendo no século, os terceiros se vinculam a uma ordem religiosa, da qual extraem e adaptam regras para uma vida cristã no mundo. Tais regras, no entanto, devem ser aprovadas pela santa Sé. (BOSCHI, 1983, p. 19)

Neste sentido, a composição do seu quadro era muito sofisticada cabendo somente aos altos cargos sociais daquele momento. Jorge Andrade, cria duas Ordens Terceiras no seu texto: primeiro, a Ordem Terceira do Carmo que coaduna com os preceitos dos documentos oficiais e contém em seu quadro pessoas importantes, ela é apresentada já no início e, recusa o enterro devido a incompatibilidade em enterrar um ator subversivo, de acordo com as suas regras. A ideia é que *Marta* caminhe das irmandades mais influentes até aquelas mais mistas — compostas de negros, pequenos comerciantes, etc. Mas, a segunda Ordem Terceira apresentada pelo dramaturgo e a última do texto é justamente aquela que congrega diferentes representantes da estrutura social, e dá a ela o nome de *Ordem Terceira das Mercês*, o que contrariava a caracterização dos documentos oficiais.

Ao longo da peregrinação, *Marta* desvenda a trama, e é por meio de suas lembranças que se conhece a história de *José*, seu filho, que era artista e não filiado a nenhuma ordem religiosa. Também a de *Sebastião*, seu marido, pequeno agricultor que perde suas terras para o governo no momento em que se descobre ouro nelas. O caminho de *Sebastião* é o da não aceitação da perda das terras o que culmina na sua morte. Seu enforcamento é decretado pelo governador da província depois da descoberta de que os assassinatos de garimpeiros tinham sido cometidos por ele. A história de *Marta* é marcada por duas mortes sem sepultamento, já que o corpo de *Sebastião* é deixado a degradação como parte da sua punição. O corpo insepulto e a metáfora da morte e da redenção, aparecerá também em *Pedreira das Almas*<sup>34</sup>. Ao contrário da heroína grega, *Antígona*, *Marta* não enterra seus mortos, seus corpos

---

<sup>34</sup> O tema da morte sem sepultura nasce em *Antígona* (441 a.C.) de Sófocles. A trama gira em torno da proibição de sepultamento do corpo de *Polinices*, por seu tio *Creontes*, como castigo pela luta empreendida contra seu irmão *Étéocles*. No desfecho da guerra entre os dois irmãos ambos morrem, *Creonte* ficando do lado de *Étéocles* dá somente a este um sepultamento digno. Contudo, *Antígona*, irmã dos dois mortos, não acata a ordem do tio e Rei *Creontes*, contrariando toda a sua sociedade e assim, colocando em xeque os valores da mesma, enterra o irmão. Para que se entenda o quanto a atitude de *Antígona* questiona os valores da tradição é preciso notar que o enterro é o principal caminho para a vida eterna e o consequente contato com os deuses tão esperado por aquela sociedade.

e sua decomposição são símbolos de resistência, “os mortos devem ajudar os vivos”. (ANDRADE, 2008, p.55)

A narrativa da peça transita constantemente entre passado e presente. No plano atual, acompanhamos *Marta* e *Quitéria* em sua peregrinação pela vila, carregando o corpo de *José* numa encenação que simula a busca por sepultamento. São as perguntas dos religiosos que catalisam as revelações de *Marta*, fazendo-a apresentar gradualmente seu passado com *Sebastião*. Através desta rememoração, o espectador conhece também a vida de *José*. A morte de *Sebastião*:

*Marta vira-se, observando Sebastião sair. Pouco a pouco, uma árvore vai sendo iluminada, enquanto desaparece a nave da igreja. Slides de milharais e arrozais batidos pelo vento são projetados sobre o palco, colorindo-o de verde.*

(...)

PROVEDOR: Por que nos olha assim?

JUIZ: Ela parece que não enxerga a gente!

MARTA: Um assobio foi ouvido em diversos lugares. Junto com ele começaram a aparecer mineiros mortos... sempre estrangulados e sem as mãos. O pavor e a superstição tomaram conta das minas. Mas o ouro é mais forte do que tudo! Ele e o medo acabaram fazendo de todos um só corpo... e as mãos dos mineiros foram encontradas enterradas debaixo da árvore.

IRMÃOS: *(Temerosos, juntam-se numa atitude de defesa)* Três mineiros entram arrastando Sebastião.

MUTAÇÃO MINEIRO 1: *(Empurra Sebastião com violência)* Excomungado!

MARTA: *(Hirta)* Que vão fazer?

MINEIRO 3: Pendurar o herege na mesma árvore onde enterrava as mãos. (...)

MINEIRO 3: Vai ser enforcado e ficará exposto. (...)

MINEIRO 1: A casa será destruída e este lugar, salgado. Tire suas coisas. (...)

SEBASTIÃO: 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. (...)

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.

---

Assim, este poderia ser o maior castigo empreendido pelo Rei e sua autoridade deveria ser respeitada. Assim, *Antígona* se vira para o Rei quando é descoberta em seu ato de insubmissão: “(...) e não me pareceu que tuas determinações tivessem força para impor aos mortais até a obrigação de transgredir normas divinas, não escritas, inevitáveis; não é de hoje, não é de ontem, é desde os tempos mais remotos que elas vigem, sem que ninguém possa dizer quando surgiram. E não seria por temer homem algum, nem o mais arrogante, que me arriscaria a ser punida pelos deuses por violá-las. Eu já sabia que teria de morrer (e como não!) antes até de o proclamares, mas, se me leva a morte prematuramente, digo que para mim só há vantagem nisso. Assim, cercada de infelícios como vivo, a morte não seria então uma vantagem? Por isso, prever o destino que espera é uma dor sem importância. Se tivesse que consentir em que ao cadáver de um dos filhos de minha mãe fosse negada a sepultura, então eu sofreria, mas não sofro agora. Se te parece hoje insensata por agir dessa maneira, é como se eu fosse acusada de insensatez pelo maior dos insensatos.” In.: KURY, Mário da Gama. Sófocles: A Trilogia Tebana. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

Ainda, outra temporalidade é trabalhada por Jorge Andrade, por meio das encenações de *José* o dramaturgo insere em *As Confrarias* um conjunto de textos onde o tema da liberdade e a luta contra diferentes tipos de opressão se insinuam. *José* estava diretamente ligado aos movimentos revolucionários, o que se percebe pelo ardor de seus espetáculos na escolha dos textos encenados, também na sua participação em reuniões clandestinas. O dramaturgo coloca no texto trechos das obras: as *Cartas Chilenas*, poema satírico de Tomás Antônio Gonzaga; *Catão*, peça teatral de Almeida Garret que mostra duas saídas diante da ameaça da perda da liberdade: renunciar a própria vida, pois a escravidão seria como a morte, ou pegar em armas, e enfrentar; e *As Bodas de Fígaro*, comédia de Beaumarchais que denuncia a censura religiosa e política ao teatro. A busca de *José* pela liberdade é instrumentalizada pela sua profissão: é o teatro o responsável por suscitar o debate, deflagrar a luta, conscientizar.

O estratagema do teatro dentro do teatro foi o recurso usado por Andrade para trazer à tona o tema da censura, da liberdade e da opressão por parte de governos ditatoriais. Não é a voz de Jorge Andrade, não é a voz de José, é a voz de *Catão*, de *Fígaro* e de *Critilo*. Importante notar, que *As Confrarias* é a obra que mais dialoga com o presente de autor, o texto é finalizado em um momento crítico de supressão das liberdades democráticas do país<sup>35</sup>. Assim, podemos elencar duas temporalidades: o questionamento ao Brasil da ditadura militar pós 1964 e ao Brasil colônia das minas de ouro já exauridas.

No passado, a história de luta de *Sebastião* (pela conservação das terras) e de *José* revela uma contestação ao status quo daquela sociedade. Como mencionado, a busca pelo sepultamento de *José* é um pretexto para que *Marta* desmascare o jogo político e os interesses das confrarias. Na verdade, a peça é marcada por um desejo de enterro que, paradoxalmente, pretende não enterrar — ou, ao menos, não enterrar em nenhuma confraria. “*Meus mortos não serão mais inúteis. Para que serve um corpo esquecido como galho de árvore... ou como laje!*”

---

<sup>35</sup> O golpe militar instaurado em 1964 foi marcado por uma crescente repressão social e pela organização dos mecanismos de censura. Estes últimos inviabilizaram e retiraram de cartaz grande parte da produção teatral do período. Em 1968, com o decreto do Ato Institucional nº 5 (AI-5), o cerceamento das liberdades democráticas e a proibição das manifestações artísticas atingiram seu auge. Assim como *As Confrarias*, muitos foram os textos não encenados. É interessante notar que, exatamente no momento mais crítico dos atos autoritários por parte dos militares, o teatro era marcado pelo debate acerca do experimentalismo formal, que então ganhava espaço. A encenação de *O Rei da Vela* — texto de Oswald de Andrade, escrito em 1933 e apresentado pelo Teatro Oficina sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, em 1968 — foi representativa desses debates. O espetáculo provocou polêmica e abriu espaço para manifestações que marcaram as disputas estéticas da categoria artística teatral. Os debates evidenciavam a posição daqueles que acreditavam que aquela experiência formal representava a linguagem pretendida pelo teatro, e a de outros que não concordavam com as experiências que levavam a essa nova estética. Representativo desta última tendência, o dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho posicionava-se contrariamente à ideia de que a estética devesse antecipar a discussão temática. No extremo oposto de uma “guerrilha teatral”, acreditava que uma forma estética seria tanto mais elaborada quanto maior fosse seu envolvimento com a realidade. A escrita das últimas peças de Jorge Andrade ocorre nesse contexto de intensas discussões.

(ANDRADE, 2012, p. 43). Quando quase consegue convencê-los a realizar o sepultamento, ela expõe seus erros escancaradamente, fazendo com que a expulsem de suas igrejas. *Marta* mobiliza toda a cidade; as pessoas se preocupam com a desordem estabelecida e não conseguem mais ocultar seus preconceitos. Todos oferecem abrigo ao morto, mas *Marta* se recusa e, assim, cumpre o papel de garantir que a morte de seu filho não tenha sido em vão. Ao contrário, essa morte serve para contestar a ordem vigente, questionar o ideal de indivíduo estabelecido pela sociedade e refletir sobre aqueles que não se enquadram nos valores convencionais.

As peças *As Confrarias* e *Pedreira das Almas*, ao retratarem o auge e o declínio do ciclo do ouro, constituem importante relevante contribuição artística/histórica para a compreensão desses eventos nos séculos XVIII e XIX. Como discutido no Capítulo I, o dramaturgo, ao destacar a importância do passado e o problema das interpretações historiográficas, segue o conselho do historiador Caio Prado Júnior sobre a necessidade de conhecer a história por meio de documentos de época. No caso específico de *As Confrarias*, Jorge Andrade realizou um aprofundado estudo de documentos relacionados à Inconfidência Mineira para a composição da peça. Sabe-se, por meio de suas entrevistas, que o dramaturgo conduziu pesquisas in loco nas cidades de Ouro Preto e *Mariana*. Dentre os documentos consultados por Jorge Andrade, podemos afirmar, sem sombra de dúvidas, que ele teve acesso aos arquivos paroquiais e, principalmente, ao Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de *Mariana*<sup>36</sup>.

Como já apresentado na Introdução deste trabalho, a obra de Jorge Andrade foi amplamente analisada. No que tange *As Confrarias*, duas dessas análises merecem ser retomadas, por abordarem especificamente a relação do dramaturgo com os meandros dos processos históricos. A primeira é um texto breve, resultado de uma mesa-redonda apresentada na X ANPUH/MG pela historiadora Rosângela Patriota, intitulado “*As Confrarias* de Jorge Andrade: uma interpretação da sociedade mineira do século XVIII”. Para Patriota, o drama de *Marta* não se afasta dos temas da Inconfidência; ao longo da peça, *Marta* segue ao longo da peça as temáticas constantes nos documentos e consagrados pela historiografia. O estudo em questão demonstra como, em nenhum momento, o autor se afasta completamente dos temas oficiais, mesmo quando aparentemente propõe essa ruptura.

---

<sup>36</sup> “O Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de *Mariana* – Dom Oscar de Oliveira (AEAM), criado por Dom Oscar em 1965, reúne documentos que dizem respeito às origens da atuação da Igreja em Minas Gerais e, de modo especial, a partir da criação do Bispado de *Mariana* (1745). Com volumoso acervo (manuscritos e impressos, escritos, processos, testamentos, registros, cadernos, brochuras, cartas, cópias e papéis letrados de diversificada temática não só religiosa, mas também política, cultural e histórica, o AEAM é um dos mais importantes arquivos eclesiais do país.” (Arquidiocese de *Mariana*, site)

Conforme a autora, é a memória histórica — neste caso, a trajetória de Tiradentes e dos demais conjurados — que orienta o ideário da peça. Embora o autor recrie os questionamentos do século XVIII através de personagens comuns e marginais da época — o pequeno agricultor, o artista, a prostituta (representada por *Quitéria*, amante de *José*, que acompanha *Marta* em toda sua peregrinação) —, ele não se distancia completamente dos temas centrais da Inconfidência Mineira, segundo sua análise. A autora aponta que, ao apresentar os ideais revolucionários encarnados por José, estes correspondem aos mesmos defendidos pelos conjurados liderados por Joaquim José da Silva Xavier (Tiradentes). Contudo, em vez de se limitar à narrativa tradicional, o autor opta por abordar a história das classes populares — são as pessoas comuns que protagonizam as tramas. Sua perspectiva histórica se fundamenta na recusa em reproduzir uma história dos vencedores, preferindo analisar e questionar Vila Rica sob o olhar dos homens e mulheres pobres e marginalizados. Sobre essa opção metodológica, a autora reforça:

(...) a maneira como a discussão foi conduzida evidenciou que os temas que estruturam a reflexão são aqueles advindos da historiografia da Inconfidência Mineira. (...) Na verdade, quando Jorge Andrade propõe estabelecer um outro lugar para a discussão, o que se observa é que os temas que desencadeiam as situações dramáticas são os mesmos que norteiam as dúvidas: se por um lado, a proposta de Jorge Andrade propicia uma discussão com novas abrangências, de outro, não elimina os debates e as reflexões que propagaram as ideias e as propostas que orientam as abordagens sobre o tema. Evidencia a dificuldade em pensar uma perspectiva que elida os agentes sociais, que se tornaram vitoriosos no processo, bem como revela que o diálogo entre historiografia e arte é sempre tenso, contraditório e extremamente profícuo. (PATRIOTA, 1996, p. 56/57)

Como mencionado anteriormente, a extensa pesquisa realizada por Andrade para a escrita de *As Confrarias* organizou-se a partir da leitura da historiografia sobre o tema e do estudo de documentos da época. A isso somam-se sua ampla cultura (enquanto intelectual do século XIX) e suas influências estéticas, já analisadas no Capítulo I. Dessa forma, quando o autor reconstrói a história por meio do teatro, parte precisamente dos temas clássicos para desenvolver sua argumentação. Andrade não pretende contestar os fatos históricos — no caso, a Inconfidência Mineira —, mas, antes, revisita-os mediante uma ampliação das perspectivas analíticas. Sua proposta consiste em compreender como os diferentes estratos sociais vivenciaram aqueles acontecimentos históricos e, ainda, como esses homens e mulheres tornaram-se antepassados daqueles que posteriormente abriram os caminhos para a formação da metrópole paulistana.

Neste sentido, a análise de *Patriota* é interessante ao passo que localiza esta interpretação/reescrita da história pelo dramaturgo e dialoga com o conceito de memória histórica trabalhado pelo historiador Carlos Alberto Vesentini<sup>37</sup>, e, por meio deste eixo teórico, conclui que Andrade repete os temas cristalizados pela historiografia. Mas é preciso lembrar: o dramaturgo cria uma obra de ficção, e, por mais que tenha o intuito, como ele próprio repete muitas vezes, de escrever por meio do teatro a história de São Paulo, faz ficção. Nessa perspectiva, *Marta* é uma personagem inverossímil, e, em menor grau, *José* também. O intuito de Andrade, como já mencionado, é a busca pelas origens de um povo, e, para isso, ele recorre à história e a encontra nos historiadores de seu tempo e nos documentos. Assim, analisar as confrarias pelo viés teórico proposto pela autora é interessante, mas acaba perdendo de vista o momento da escrita do texto e “cobra” do autor uma abordagem sobre o tema que ainda não estava presente nem mesmo nas obras dos historiadores.

O texto, concluído em 1968 para compor o ciclo, foi iniciado provavelmente no final da década de 1950. A historiografia colonial consultada pelo dramaturgo compunha-se do que hoje se convencionou chamar de obras clássicas sobre o tema. *A Formação do Brasil Contemporâneo*, de Caio Prado Júnior, e a obra de Sérgio Buarque de Holanda, especialmente o capítulo *Metais e Pedras Preciosas*, sem dúvida, estiveram entre as obras por ele consultadas e foram as mais importantes. Diante disso, quando nos debruçamos sobre a historiografia do tema, percebemos que os estudos desses autores guiaram não apenas o dramaturgo, mas também gerações de historiadores que se dedicaram à análise da Inconfidência Mineira.

---

<sup>37</sup> No livro “A Teia do Fato”, Carlos Alberto Vesentini toma os acontecimentos de 1930 e 1932 para forjar seu conceito de memória histórica. Ao recuperar memórias, falas e entrevistas dos participantes daqueles eventos, o historiador destaca que a percepção dos sujeitos era organizada a partir de uma memória vencedora – qual seja, a ideia de Revolução. Conclui que a força do fato histórico era tamanha que impunha suas narrativas, transformando eventos em “fatos” que legitimavam uma determinada visão e excluía outras perspectivas. Nesse sentido, a memória histórica é a teia onde essas diferentes interpretações se entrelaçam. No caso da Inconfidência Mineira, essa teia se mostra ainda mais complexa, seja pela distância temporal, seja pela sua retomada como tema apenas muito tempo depois. Na verdade, ocorre talvez o oposto: se os escritos de historiadores ligados aos períodos Regencial e Imperial recuperam a conjuração mineira sob o aspecto da desordem, desacreditando seu principal representante, o que se observa a partir da República é o contrário. A partir de 1889, o alferes passa a ganhar novos contornos e a ser recuperado em diferentes contextos da história do país, sempre como herói. Em 1890, é declarado Patrono Cívico da Nação Brasileira; em 1943, é decretado um dia em sua homenagem — o 21 de abril. É também reconhecido como Patrono das Polícias Cíveis e Militares. Paradoxalmente, o alferes é escolhido, em diferentes manifestações artísticas de cunho contestatório ao regime militar, como símbolo de luta contra a opressão e pela liberdade. É o caso do musical *Arena Conta Tiradentes* (1967), de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri; do filme *Os Inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade; e também da peça *As Confrarias*. Nesse sentido, a Inconfidência só consolida uma memória vencedora — na qual o alferes é o herói — cem anos depois dos seus acontecimentos. Ainda assim, essas teias de memórias permanecem paradoxalmente complexas, pois são apropriadas por segmentos e discursos distintos.

Em artigo intitulado *Historiografia Mineira: tendências e contrastes*, publicado em 1999, Júnia Furtado, ao analisar a historiografia sobre o período colonial de Minas Gerais, aponta que os trabalhos dos últimos vinte anos centraram-se nas análises econômicas e políticas, inspirados e pautados nas obras dos referidos autores, principalmente nos estudos de Caio Prado Júnior. Segundo Furtado, raros foram os trabalhos que abordaram costumes e cultura. Os instigantes estudos de Sérgio Buarque de Holanda tiveram maior ressonância entre os historiadores paulistas, como destaca a autora. Para o estudo do período colonial mineiro, percebe-se uma forte influência do marxismo até pelo menos a década de 1970<sup>38</sup>, que:

Fez com que os autores priorizassem a análise da economia e da administração instaladas pelos portugueses. Celso Furtado, com sua abordagem dos ciclos econômicos exportadores, se tornou referência obrigatória quando se tratava de analisar a mineração aurífera ou diamantífera colonial. A hegemonia dessa interpretação fez, por outro lado, como que o século XIX mineiro fosse visto como “idade das trevas”, quando a região teria mergulhado em uma economia de autossustentação, quase imóvel, o que determinou que fosse negligenciado como objeto de estudo. Somente nova inserção da economia mineira no capitalismo mundial, a partir do governo de Juscelino Kubitschek, trouxe estímulos para que a economia mineira se tornasse novamente tema de análise dos historiadores. (FURTADO, p.46, 1999)

Assim, a historiografia<sup>39</sup> sobre o tema até o final da década de 1970 apresentava duas características principais: os estudos concentravam-se no século XVIII, inspirados pelas análises marxistas, e abordavam fundamentalmente a economia e a política do período. Até então, com poucas exceções, nenhum trabalho sobre Minas Gerais havia se dedicado à vida cotidiana, às pessoas comuns ou mesmo ao papel das ordens religiosas na organização social da colônia. Jorge Andrade, portanto, antecipa uma abordagem ainda pouco presente na historiografia. Essa antecipação manifesta-se na tentativa de analisar os eventos da

---

<sup>38</sup> Como explicar a forma tardia com que os debates historiográficos acontecem no Brasil? Uma das explicações para o fenômeno é que o processo de tradução e disponibilização das obras estrangeiras pelas Editoras, Universidades e livrarias foram duramente afetados nos momentos em que as políticas autoritárias e censuradoras governaram o país.

<sup>39</sup> A autora verifica uma “tendência” dos trabalhos, mapeando como o aumento destas abordagens é verificado, de fato, a partir da década de 1980. Contudo, vale mencionar duas obras, provavelmente pioneiras no trato com o tema, que datam das décadas de 1940 e 1960. A primeira, de Francisco Antônio Lopes: “História da Construção da Igreja do Carmo de Ouro Preto” se propõe a investigação dos processos de construção do templo carmelita com enfoque nos seus aspectos arquitetônicos. Mesmo que o autor não aborde os conflitos que possivelmente marcaram a edificação do prédio, a obra é importante pela transcrição de uma série de documentos sobre as ordens. A segunda, “Associações religiosas do Ciclo do Ouro”, de Fritz Teixeira Salles, de 1963, também partindo de farta pesquisa documental, analisa os grupos religiosos leigos de 1700 a 1820 a partir de suas estruturas econômicas e sociais. A análise é organizada a partir da interpretação marxista, mas a historiografia francesa é citada e utilizada para a escrita da última parte, estrutura com um tom mais ensaístico.

Inconfidência Mineira sob a perspectiva das pessoas comuns, ainda que, como já mencionado, seus personagens não sejam totalmente verossímeis. Cabe ressaltar que, ao escrever *Pedreira das Almas*, poderíamos dizer que o autor situa os eventos precisamente nessa “idade das trevas”.

A cidade é uma cidade fantasma, imobilizada entre as pedras e carregando apenas lembranças de seus momentos áureos. Essa interpretação interessa ao dramaturgo, pois cria o elo de transição. É preciso abandonar essas terras e buscar outras. É preciso inaugurar uma nova etapa na história do país. É preciso estabelecer a memória individual dos antepassados - que se tornarão produtores de café e também responsáveis pela São Paulo industrial. Mais uma vez, seu objetivo é narrar a história de São Paulo através do teatro, por meio de um ciclo de dez peças. Andrade, como leitor de Sérgio Buarque de Holanda, elege como protagonistas de sua obra pessoas comuns, discute costumes e cultura; e, simultaneamente, como leitor de Caio Prado Júnior, ancora-se nas interpretações econômicas que retratam as trevas do século XIX.

Como mencionado anteriormente, um dos primeiros trabalhos sobre as ordens religiosas nesse contexto surgiu apenas no final da década de 1980. Jorge Andrade, ao pesquisar documentos paroquiais e eleger as confrarias como tema central de discussão, antecipa uma importante revisão historiográfica. Embora permaneça vinculado aos fatos da Inconfidência Mineira e a um determinado modelo interpretativo, o dramaturgo introduz uma nova abordagem para a compreensão do século XVIII. Interessam, portanto, tanto as motivações do autor (estéticas e históricas) quanto o modo como suas leituras (tanto da historiografia quanto de fontes documentais) moldam sua narrativa histórica através da linguagem teatral.

É consenso que a renovação historiográfica nos estudos sobre Minas Gerais colonial ocorre a partir da obra *Desclassificados do ouro: estudo sobre a pobreza mineira no século XVIII*, da historiadora Laura de Mello e Souza. Escrito no início da década de 1980, o trabalho inova nos estudos sobre o tema tanto na abordagem teórica — inspirada pelos debates da história social europeia e pelas obras de Sérgio Buarque de Holanda — quanto na escolha dos temas, sujeitos e documentação consultada. O livro aborda a constituição e o modo de vida dos homens livres — mineiros, alforriados, trabalhadores rurais, entre outros. Laura revela indícios da vida desses homens e mulheres da colônia por meio de documentos diversos como memórias, arquivos paroquiais, autos de querela, relatos de viajantes, além de documentos oficiais.

Em fins de 1600 e nos primeiros anos dos 1700, momento de fixação das vilas, o maior problema enfrentado foi a fome. A falta de produtos de subsistência foi fator decisivo para o abandono de muitas das regiões. Segundo Laura, a partir de 1725 os relatos já apontam para

uma primeira organização: “*passou-se, a partir de então a cultivar roças conjugadas às lavras. Procurou-se também atentar mais cuidadosamente para o abastecimento da capitania, suprido pela Bahia.*” (SOUZA, 2004, p. 40).

Nesse sentido, essa camada pobre da população — os chamados “desclassificados” — constituiu-se a partir da exploração do ouro e de seu modo de extração: a escravidão. Representavam uma mão de obra alternativa aos escravizados, sendo aproveitados em novas bandeiras, na construção de presídios e obras públicas, além de servirem como reforço para a polícia privada. Como mencionado anteriormente, a historiadora revela — principalmente através dos autos de querela — um cenário de precariedade que permeava todos os aspectos do cotidiano dessas pessoas. Ademais, demonstra como os registros eclesiásticos retratavam os desclassificados como indivíduos considerados promíscuos e propensos a desvios morais (incesto, concubinato, banditismo etc.). Pode-se inferir que, dentre os documentos pesquisados por Laura de Mello e Souza, Jorge Andrade consultou boa parte, especialmente aqueles que continham informações sobre as pessoas comuns. E, assim como a historiadora, Andrade também os analisou a partir de uma perspectiva contrária à leitura convencional (“a contra pelo”) <sup>40</sup>, extraindo deles informações cruciais para a construção do início de seu ciclo histórico.

---

<sup>40</sup> A renovação da historiografia de Minas se caracteriza por uma nova maneira de ler os documentos oficiais, e, ainda, a valorização de outras formas de registros e fontes. Neste sentido, *Os desclassificados do ouro* se apresenta como um dos primeiros trabalhos a se inserirem na chamada História Cultural e nos seus debates no Brasil. As influências da autora e a possibilidade de alargamento no conceito de documentos para o saber histórico e novas possibilidades de abordagens metodológicas é notada principalmente a partir da Escola dos Annales, onde os trabalhos, principalmente de Marc Bloch e Lucien Febvre, intensificaram a abertura para os chamados “novos objetos. O interesse cada vez mais frequente dos historiadores pela História da cultura, iniciados no Brasil a partir da década de 1980, aponta uma instigante questão, no que tange a história colonial das Minas: a impossibilidade de separar as instâncias culturais dos processos socioeconômicos. Sob este aspecto vale ressaltar que o presente trabalho, mesmo que não tenha a colônia mineira como tema principal, discute o período a partir de outro “alargamento da noção de documento”. O faz a partir de um texto teatral com o propósito de entender como o dramaturgo mobiliza temas, conceitos e procedimentos do fazer histórico na sua versão sobre a Conjuração. Ainda, ao comparar os trabalhos do dramaturgo e da historiadora Laura de Mello e Souza, localizando-os como novas abordagens e renovação historiográfica — em detrimento dos estudos pautados nos temas econômicos e políticos — lança luz sobre importante questão: “(...) *as relações econômicas e sociais não são anteriores às culturais, nem as determinam, elas próprias são campos de prática cultural e produção cultural — o que não pode ser dedutivamente explicado por referência a uma dimensão extracultural da experiência.* (HUNT, 2001, p. 09). Aqui a obra de arte (teatro), assumiu protagonismo no debate historiográfico/artístico. Dramaturgo e historiadora ao tomarem o período colonial como tema o fazem a partir do presente vivido, peça e livro são escritos sob o signo da supressão das liberdades democráticas: ditadura militar. O presente mobilizou as análises para o passado, e, ao filiar esta tese dentre os estudos da História Cultural, o intuito foi compreender como as escolhas de Andrade são frutos de uma dada visão estético/histórica da sua formação e do seu presente, e, não à toa se parece com outras análises do seu tempo. Para Chartier: “(...) *a história cultural tal como a entendemos, tem por principal objetivo identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada e dada a ler.*” (CHARTIER, 1988, p. 14/15)

No primeiro capítulo da obra, a historiadora recupera as festividades barrocas de 1735 (Triunfo Eucarístico) e 1748 (comemoração do Áureo Trono Episcopal), que marcaram, respectivamente, o apogeu e o início da decadência da sociedade mineira. Essas celebrações representavam, para a população, a oportunidade de participar do destino dourado da colônia. Naquele momento de comunhão, todos se tornavam partícipes de uma sociedade mineira aparentemente rica e igualitária — daí o título sugestivo “O falso fausto”. “*A mensagem social de riqueza e opulência para todos ganharia, com a festa, enorme clareza e força persuasória. Mas a mensagem viria como que cifrada: o barroco se utiliza da ilusão e do paradoxo, e, assim, o luxo era ostentação pura, o fausto era falso, a riqueza começava a ser pobreza e o apogeu, decadência*” (SOUZA, 2004, p. 40). Assim Andrade teatraliza a mesma percepção:

MARTA: Quando passei pela igreja, via gente que sai das senzalas e das minas... e que na procissão, por um momento, vai deixar de ser escrava. Vi os guiões de damasco franjados de ouro, cruces, varas e tocheiros de prata; andores de talha dourada com imagens recamadas de peças de ouro e diamantes! Em cada rosto, o sofrimento se vestindo de alegria; o cativo, esquecido em cânticos religiosos; marcas de ferros se cobrindo de pedrarias; e o amor a Deus se transformando em ouro. (Aproximando-se de Sebastião) Ouro nos cabelos, nas imagens, nos altares e no teto... fazendo-me lembrar a agonia de Sebastião. Até então, não sabia que o desespero, nos bons, pode virar fúria, sementeira de todas as violências! (ANDRADE, 2008, p. 40)

A obra, considerada um marco na renovação dos estudos sobre o período colonial<sup>41</sup>, concentra-se em menos de um século. Seus desclassificados — nem escravizados, nem aristocratas — chegaram inebriados pelo enriquecimento fácil, e alguns deles foram mortos por *Sebastião*. A origem dos personagens de *As Confrarias* encontra ressonância tanto na obra de Laura de Mello e Souza quanto nos documentos da época: homens e mulheres livres, porém empobrecidos nessa sociedade colonial. *Sebastião* e *Marta* são retratados como pequenos agricultores (pelo menos até serem expulsos pela descoberta de ouro), *José* como um ator errante e *Quitéria* sua amante.

O estudo da documentação relacionada à Inconfidência Mineira funcionou não como material neutro, mas como importante agente na organização da memória e dos temas cristalizados pela historiografia. Ao contestar o *status quo*, *Marta* o faz a partir da estrutura social de poder estabelecida nos documentos. Contudo, é interessante observar que sua trajetória segue para um clímax: desde sua chegada, passando pela mobilização da sociedade

---

<sup>41</sup> Os trabalhos de revisão historiográficas se multiplicaram desde o livro de Arruda. A título de exemplo, dos trabalhos feitos a partir de então, vale citar mencionar “O Manto de Penélope: história, mito e memória da Inconfidência Mineira 1788-9)” de João Pinto Furtado. Nele, o autor desconstrói a ideia de que os Inconfidentes formavam um grupo coeso e homogêneo e analisa estas diferenças.

em torno de sua causa, até sua decisão de recusar o enterro. É precisamente nessa estrutura dramática que percebemos com maior clareza a tentativa de evidenciar os fatos históricos e seus desdobramentos — ou seja, o processo de cristalização e fixação de *Marta, José e Sebastião* naquela memória coletiva. Dessa forma, *Marta* primeiro se refere à Confraria dos brancos e depois à dos negros:

(...) Uma confraria cativa em gargalheiras de sangue, de crença, de interesses, de leis, torna-se covil de tiranos. Não seria aqui que deixaria o corpo do meu filho. Os que estão aqui, para que servem? Para o respeito só de vocês. Nada mais!

(...)

A única diferença entre vocês e o Carmo é a cor da pele. Escondem-se atrás dela, e só sabem se lamentar. O que geram seus pais é produto de venda, compra ou troca. Mas não fazem nada para acabar com isto. (*Aponta*) Escravizam também por este ouro! São tão odientos quanto os brancos! (ANDRADE, 2008, p. 35/36 e 44/45)

Como mencionado, *As Confrarias* suscita questionamentos relevantes tanto sobre o contexto de sua produção quanto sobre as Minas Gerais do século XVIII. A peça retoma temas como: a morte sem sepultura; a censura e a exploração pelos governantes (recorrendo a textos clássicos, como os diálogos de *Marco Bruto* e *Catão*); a condição e o papel do artista, representado na profissão de *José*; e a questão da terra, presente na luta de *Sebastião*. Ao abordar esses dilemas do século XVIII, Jorge Andrade estabelece um diálogo com seu próprio tempo, refletindo sobre questões fundamentais de seu contexto, como o papel do artista na sociedade.

“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 outro. Esquece seus sentimentos e faz outros nascerem. Guarda em algum lugar suas ideias e ensina outras. Encontra em si mesmo sentimentos que são de todos. (...)” (ANDRADE, 2012, p. 43) (Grifos nossos).

A relação passado/presente é essencial para compreender a obra do autor. É relevante observar como a preocupação histórica se manifesta nos textos de Jorge Andrade — conhecer o passado porque o presente suscita questionamentos. Para o dramaturgo, a luta pela emancipação humana transcende as temporalidades, inserindo-se simultaneamente no passado, no presente e no futuro. A peça evidencia o conformismo e projeta para o contexto da década de 1960 (período de sua escrita) os mesmos problemas históricos: a necessidade de conscientização política, a tirania dos governantes, entre outros aspectos. Observa-se como o autor articula distintas temporalidades em sua obra. *José* não apenas surge em *flashbacks*, mas também intervém e ressurge no presente da ação dramática. Nessas cenas, Andrade subverte a

linearidade temporal, estabelecendo um diálogo entre passado, presente e futuro. Para isso, os recursos estilísticos empregados revelam-se fundamentais para o debate teórico proposto. Dentre as estratégias narrativas utilizadas por Jorge Andrade, destaca-se o emprego do conceito de “distanciamento” nos personagens *Marta* e *José*. Esse distanciamento deve ser compreendido em suas múltiplas dimensões:

Prólogos e epílogos; cenas completas em si mesmas, colagens, canções, narração, *griots*, narradores disfarçados ou assumidos, Tirésias transmutado em porta-voz de diversos tempos, ideologias e autores; temas que extrapolam os limites impostos pela dramaturgia dita aristotélica, mediações palco/plateia, *flashbacks*, recuos, desvios, memória, quebras de linearidade da ação dramática; o teatro pondo a nu a sua teatralidade. (HIDELBRANDO, 2001, p. 122)

No caso de *Marta*, ela precisa fingir, fazer um jogo de mentiras, encenar dentro do próprio enredo da peça. Para tanto, o autor indica os fingimentos em suas rubricas, até que, inconscientemente, façamos parte da maquinação da personagem:

Marta: (COMEÇANDO O JOGO) Primeiro trabalhou numa nau dos quintos. (Sondando) Nos carregamentos do ouro que nos tiram e nos empobrecem.  
Provedor: Mais um pouco e teremos que suar ouro!  
Marta (SORRI, ACENTUANDO O JOGO) O povo está suando há muito tempo. José correu mundo... e acabou descobrindo o que havia dentro das casas. (...). (Grifos nossos). (ANDRADE, 2008, p. 61)

*José*, o artista engajado, encena suas peças dentro da trama, e seus personagens são de peças clássicas que conseguem dar a dimensão de o quanto a tirania pode estar presente em todos os tempos. Assim, além de fazer um profícuo diálogo entre passado e presente, ao recuperar falas ainda mais antigas que o século XVIII e inseri-las tanto nas Minas Gerais de 1800 quanto no momento da ditadura, o autor consegue mostrar aos mineiros de Vila Rica que não devem aceitar a tirania, mas também mostrar aos indivíduos de 1960 que não devem se entregar:

Catão:  
“Não há sangue que o farte, não há crime  
Que o detenha: seu carro de triunfo  
Não impeça nos montes de cadáveres  
Que lhe juncam a estrada. Fique o mundo  
Todo um sepulcro, um só momento a terra...  
Mas reine ele senhor sobre esse túmulo.  
Dizei: qual é a vossa alma, as tensões vossas?  
Firmes em acabar primeiro com ela  
Inda ousais preferir morte honrada  
Ao julgo, à escravidão? — Bruno, fale?” (ANDRADE, 2008, p. 44) (Grifos nossos).

“*Não há sangue que o farte nem crime que o detenha.*” A que realidade Jorge Andrade faz menção? A frase caberia ao ano de 1969? Ora, neste momento, a esquerda assiste ao crescimento cada vez maior das guerrilhas armadas, tanto na cidade quanto no campo, e, concomitante a isso, a dura repressão e o rápido desmantelamento, por parte da direita, das mesmas. O Brasil vive um dos momentos mais críticos da Ditadura Militar; o AI-5 acabava com qualquer tentativa de diálogo ou manifestações que, até este momento, ainda eram vistas nos palcos brasileiros.<sup>42</sup> Para Anatol Rosenfeld “*a visão cada vez mais crítica do passado se reflete nitidamente no emprego crescente de recursos épico-narrativos, como tais indicadores do distanciamento e da consciência liberta e libertadora.*” (ROSENFELD, 2008, 613). Neste sentido, o “distanciamento” tem, para Jorge Andrade, uma importante função no desenvolvimento da narrativa e, mais do que isso, uma ligação com as realidades com as quais dialoga: o século XVIII e a década de 1960. No entanto, é importante destacar que sua carpintaria teatral, ao estabelecer um diálogo crítico com o passado, se estrutura por meio de diferentes recursos épicos.

O papel do artista, assim como o do intelectual diante de sua sociedade, é uma preocupação constante do dramaturgo. Por meio do personagem *José*, Jorge Andrade levanta questionamentos a respeito da função da arte. Percebe-se que uma análise dessa envergadura poderia contar com reflexões provenientes de outras épocas. No entanto, o caminho de *José* serviria como norte para compreendermos, entre outros aspectos: a capacidade de dialogar com as classes populares, o entendimento desse povo, a quem a arte realmente se destina e, talvez, até o grau de instrução precário dos artistas de sua época (ao menos de muitos deles, conforme sua percepção). A figura do intelectual preso ao seu próprio meio será um tema recorrente em outras peças do ciclo.

Ao retomarmos a empreitada histórica de Jorge Andrade — em um rastro atrás até o passado e determinar suas origens familiares, compondo assim um passado histórico para a compreensão do presente — percebemos que a escrita de *As Confrarias* foi necessária sob muitos aspectos, como já discutido. Mas ela também se mostrou essencial por revelar quem eram os homens e mulheres do sul de Minas que, deixando para trás a decadência social e econômica na qual estavam imersos, partiram em busca de terras próprias para a agricultura.

---

<sup>42</sup> Segundo Roberto Schwarz, após o golpe de 1964, as manifestações teatrais não cessaram; ao contrário: marcam esse momento encenações que se mostraram fundamentais à história do teatro brasileiro. “Entretanto, para a surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos, e é dominante. Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país.” (SCHWARZ, 2001, p. 07).

Os eventos que culminam em 1789 são representativos da profunda decadência da região aurífera. Assim, ao cumprir sua função histórico-civilizadora, *Marta* segue com *Martiniano*, avançando no tempo histórico dessa crise com vistas à chegada e à consequente explicação do presente — do drama e da história.

O caminho de *Marta* e *Martiniano* os conduz à *Pedreira das Almas*<sup>43</sup>, os desdobramentos históricos seguem na sufocante cidade de pedras. A peça retrata a decadência já esboçada em *As Confrarias* e apresenta a origem familiar dos Junqueiras, que, saídos do sul de Minas, partem em busca de novas terras em São Paulo, fundando toda uma classe cafeeira paulista. O enredo se passa em Minas Gerais, na vila fictícia que dá nome à peça. Pelas referências, a inspiração foi a cidade de São Tomé das Letras, em 1842, período da Revolução Liberal. *Pedreira* narra a história de uma pequena comunidade que se vê diante de uma difícil decisão: abandonar a cidade, suas tradições e costumes. A população se divide — os mais jovens lideram o grupo que pretende buscar novas terras, enquanto os mais velhos resistem, apegados à tradição. A escolha da ambientação da peça na cidade histórica tem um motivo: logo após o sucesso da encenação de *A Moratória*, Jorge Andrade visitou São Tomé das Letras, a convite de um primo. Foi de lá que partiram seus antepassados rumo a São Paulo.

Lá estive quinze dias observando o meio. Retornando a São Paulo e orientado por leituras e conselhos de Antônio Candido de Mello e Souza, comecei a desenvolver o tema de *Pedreira das Almas*. Trabalhei três anos. O estudo me deu a personagem central: Urbana, inspirada no vulto de uma grande senhora do século passado, D.

---

<sup>43</sup> *Pedreira das Almas* (1957). Peça escrita em dois atos. Terceira peça escrita pelo autor e segunda no ciclo.

**Personagens:** DONA URBANA, *MARIANA* – filha de Urbana, *MARTINIANO* – filho de Urbana, *GABRIEL* – noivo de *Mariana*, *PADRE GONÇALO* – pároco de *Pedreira das Almas*, *VASCONCELOS* – delegado de polícia, *SARGENTO*, *CLARA*, *GRACIANA*, *ELISAURA*, *GENOVEVA*, *POVO DE PEDREIRA DAS ALMAS*, *SOLDADOS*, *ESCRAVOS*.

**Época:** 1842 – Minas Gerais

**Encenada:** estreia nacional no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) – Comemorando seu 10º aniversário em vinte de novembro de 1958. **Direção geral:** Alberto D’Aversa. **Direção de cena:** Sebastião Ribeiro. **Diretor-Assistente:** Fernando Torres. **Música e direção musical:** Diogo *Pacheco*. **Direção de coro falado:** Maria José de Carvalho. **Figurinos:** Darcy Penteado. **Cenário** (executados nas oficinas do TBC): Mauro Francine. **Execução de Guarda roupa:** feminino: Odilon Nogueira; masculino: A. Soares de Oliveira. e **Cabeleiras e maquiagem:** Leontj Tymoszcenko. **Maquinista chefe:** Arquimedes André. **Eletricista chefe:** Aparecido André. **Atores/ Personagens:** Fernanda Montenegro (*Mariana*), Leonardo Vilar (Gabriel), Dina Lisboa (Urbana), Sérgio Britto (Padre Gonçalo), Ítalo Rossi (Vasconcelos), Oscar Felipe (Martiniano). **Coro das Mulheres:** Nathalia Timberg, Carminha Brandão, Berta Zemel, Cecília Carneiro, Cledy Marise, Léa Barnet, Mylene *Pacheco*, Vera Barbosa Ferraz. **Soldados:** Fernando Tôrres, Francisco Cuoco, Raul Cortez, Altamiro Martins, Vinicius Salvadori, Alberto Nuzzo, William Ricardi. **Povo da Pedreira das Almas:** Erika Falken, Yola Maia, Gustavo Pinheiro, Luiz Braz, Lux, Victor Jamil, José Egydio (Supriano), Virgílio Carlos (Escravo), Claudia Deserti, Adatao Lopes, Paulo Pinheiro, Dante Augusto, Francisco Ferro (1º Acólito), Roberto Ferro (2º Acólito).

**Em 1977** na inauguração do Teatro Alfredo Mesquita com **Direção** de Teresa Thiériot, **música** de Murilo Alvarenga, **figurinos** de Flávio Phebo e um elenco de quatorze atores.

Josefa Carneiro Mendonça<sup>44</sup>, uma das maiores expressões da Revolução Liberal no estado de Minas Gerais. Aproveitei apenas os ensinamentos de suas atitudes para formar a minha personagem.” (ANDRADE, 2012, p.22)

A peça é escrita em dois atos, com dois quadros em cada um. Do primeiro quadro do primeiro ato até o final do segundo quadro do segundo ato, transcorrem treze dias. *Pedreira* é considerada, dentro da obra andradiana, a que mais se aproxima do drama clássico. O dramaturgo retoma o tema da tragédia grega, tanto em sua forma quanto em seu conteúdo, a partir do diálogo com a sociedade mineira do século XIX. Este é o primeiro momento em que a morte sem sepultura aparece em sua dramaturgia — já que *As Confrarias* foi escrita posteriormente — e, assim como nesta última, os mortos em *Pedreira* permanecem insepultos, dominando o drama com a função de ajudar os vivos. A trama gira em torno dos personagens *Urbana*, sua filha *Mariana* e *Gabriel*, noivo de *Mariana*; *Urbana* e o pai de *Gabriel* foram um dos fundadores da vila e carregam o orgulho dos antepassados que desbravaram aquelas terras.

*Pedreira* é estruturada em torno de dois temas principais: a Revolução de 1842, na qual *Gabriel* luta ao lado dos liberais, e o desejo de mudança para novas terras, já visitadas por ele e *Martiniano*. No primeiro ato, todos os eventos desencadeadores desses temas são apresentados. *Gabriel* informa *Mariana* de que os liberais foram derrotados: “*Fomos derrotados. Baependi caiu!*”<sup>45</sup>, e revela que *Martiniano* foi preso. As motivações de *Gabriel* para aderir à luta são explicadas por um evento de sua infância, quando presenciou a morte de toda a sua família por escravos armados pelos conservadores. Mais adiante, ele afirma esperar o pior após a derrota. “*É fácil prever os acontecimentos. Há vinte anos armaram os escravos... agora...!*” Quem apresenta a tragédia ocorrida na infância do personagem é *Clara*,

CLARA: Depois que Martiniano soube do massacre na fazenda Bela Cruz, Gabriel passou a ser para ele... um exemplo. Era natural que o seguisse nesta revolução.

---

<sup>44</sup> Josefa Carneiro de Mendonça (1780-1855) nasceu em Santa Luzia de Goiás/GO, ainda na infância mudou com sua família para Araxá/MG. Foi casada com o Coronel *João José* Carneiro de Mendonça um rico fazendeiro. Suas propriedades eram em Minas Gerais e na região serrana do Rio de Janeiro, como a fazenda da Posse e a do Itamarati em Petrópolis, vendida em 1851 ao Imperador Dom Pedro II. É provável que parte das suas propriedades estivessem no município de São Tomé das Letras e, portanto, o conhecimento de sua história pelo dramaturgo. Na Revolução Liberal de 1842, Dona Josefa assumiu a liderança do movimento no oeste de Minas, sendo presa dois meses e meio. Tinha 60 anos no momento da prisão o que deve ser levado em conta já que foi julgada e inocentada, as responsabilidades pela traição foram transferidas para o seu filho que também participou ativamente dos movimentos revolucionários. Em 1944, depois da anistia concedida por D. Pedro II, sua família mudou-se para Petrópolis/RJ, onde morreu.

Em 2019, Ana Luisa Escorel escreveu um romance inspirado na vida de D. Josefa: ESCOREL, A. **Dona Josefa**. Ouro Sobre Azul: Rio de Janeiro, 2019.

<sup>45</sup> Após muitas batalhas e vitória dos revoltosos, os Liberais foram sufocados pelas tropas imperiais, comandadas pelo General Barão de Caxias, na Batalha de Santa Luzia. As batalhas paulistas foram destaque na obra: ALMEIDA, A. **A Revolução Liberal de 1842**. Livraria José Olympio: Rio de Janeiro, 1944.

MARIANA: Esses argumentos não servem para minha mãe. Martiniano é seu único filho e não pode morrer por uma causa que não seja de Pedreira. Mesmo sabendo que Gabriel luta contra os absolutistas, que usaram escravos para exterminar sua família e os liberais... ela acha que a revolução não passa de uma desordem!

No primeiro diálogo entre *Urbana* e o *Padre Gonçalo*, a personagem, em tom nostálgico, relembra a origem da vila: “*Essas pedras lembram feitos de bandeirantes que foram exemplos. Foi nesta gruta que meu pai teve, pela primeira vez, a visão de sua cidade.*” O padre, assim como os personagens mais jovens, já não vê sentido nesse passado e deseja partir dali. Além dos problemas econômicos e de subsistência causados pela escassez do ouro — e justamente por isso — o personagem começa a questionar os desmandos da política imperial, apresentando um primeiro conflito que culminará na morte da família de *Gabriel*.

GONÇALO: As vozes que se ergueram contra foram abafadas com violência. Há culpas que esquecemos, dona Urbana. Que atitude tomamos quando foi assassinada a família de Gabriel?

URBANA: A polícia tomou as medidas necessárias: os escravos foram presos e executados. Todos!

GONÇALO: Não ficou provado quem deu as armas aos escravos, e muitos afirmaram que foram agentes do partido absolutista.

URBANA: O que não compreendo, Padre Gonçalo, é o interesse que o Governo teria naquele massacre!

GONÇALO: Era conhecido de todos o ódio do pai de Gabriel aos absolutistas. Homem de ideias avançadas! Para ele, o trabalho era uma oração! Costumava dizer: só obedeco ao relógio, única coisa que meu pai me deixou. Compreendia os escravos... e, no entanto! Dona Urbana! O extermínio da família de Gabriel foi o começo. Sinto que grave ameaça paira sobre nós.

Na sua importante *Dramaturgia de Hamburgo*, Lessing, ao criticar as peças com exagerada preocupação histórica — o que comprometeria seu caráter dramático —, afirma que o dramaturgo não é historiador; ele não relata o que acredita ter acontecido, mas faz acontecer novamente nos palcos, ou, o que seria mais justo, apresenta o acontecimento pela primeira vez! Como dito, a inspiração para a escrita da peça foi a visita de Jorge Andrade à cidade mineira, a partir da qual ele inicia um longo período de estudos. A biografia de D. Josefa, elemento cênico que serviu de base para a criação da personagem *Urbana*, é o único fato histórico mencionado pelo autor em suas entrevistas. No entanto, ao escrever *Pedreira das Almas*, ele faz a história acontecer novamente diante de nossos olhos, reencenando a Revolta Liberal de 1842 e os eventos que a antecederam. Torna cênico, e nos apresenta (pela primeira vez!), o horror vivido por *Gabriel* na Fazenda de Bela Cruz, apresentado por *Clara*.

Mas o que estamos assistindo não é apenas o drama de um personagem: é um drama histórico — mobilizador e catalisador de fatos importantes para a nação — e, ao mesmo tempo,

familiar. Bela Cruz é uma propriedade rural que, naquele momento histórico, pertencia à Freguesia de Carrancas e, atualmente, integra o município de Cruzília/MG, situado a 35 quilômetros de São Tomé das Letras/MG. No dia 13 de maio de 1833, eclodiu em Bela Cruz uma rebelião de escravos que ficou conhecida como a Revolta de Carrancas. É a esse evento real que a história de *Gabriel* está ligada.

Na tarde daquele 13 de maio, um grupo de escravos assassinou o filho do proprietário na Fazenda Campo Alegre. Após o crime, seguiram para Bela Cruz — também pertencente à mesma família — com a intenção de matar todos os que ali residiam. Ao longo do caminho, o grupo de rebeldes já contava com cerca de trinta escravos e chegou ainda à Fazenda Bom Jardim. Ao todo, nove pessoas da família foram barbaramente assassinadas<sup>46</sup>. O proprietário das terras, que na ocasião se encontrava na Corte, era Gabriel Francisco Junqueira (1782-1868), primeiro Barão de Alfenas e deputado da Província de Minas no parlamento nacional. Seu filho, o primeiro a ser morto, era Gabriel Francisco de Andrade Junqueira (1810-1833). No drama andradiano, o massacre é situado vinte anos antes do presente da trama (1842), e um Gabriel ainda menino é poupado, para que viva, no palco, o trauma de ter assistido a tudo, escondido.

GABRIEL: Presenciei a destruição da minha família, dona Urbana. Preso dentro de uma canastra, assisti a tudo sem poder fazer nada. Ouvi seus gritos... Vi aqueles escravos embriagados e enfurecidos... tenho poucas recordações... resumem-se todas no massacre da minha família...

MARIANA: Basta, Gabriel! Por favor!

GABRIEL: ... em mulheres e crianças torturadas. (*Mariana abraça-se a Gabriel*)

O impacto do massacre na sociedade mineira foi profundo. Somou-se ao temor constante de novos levantes a forte impressão causada tanto pela crueldade dos assassinatos — extensamente detalhados nos depoimentos e laudos de autópsia — quanto pela punição imposta aos escravos. O enforcamento, realizado na praça da Vila de São João Del Rei, foi público e assistido por muitas pessoas, como registrado em correspondências da época.

O clima de constantes levantes — ou tentativas deles<sup>47</sup> — na primeira metade do século XIX pode ser explicado, entre outros fatores, pelas intensas disputas políticas. Com a abdicação

---

<sup>46</sup> Os integrantes da família Junqueira que foram assassinados são: Gabriel Francisco de Andrade Junqueira; José Francisco Junqueira e sua mulher Antônia Maria de Jesus; Manoel José da Costa e sua mulher Emiliana Francisca Junqueira e seus filhos: José, de cinco anos e Maria, de dois meses; Ana Cândida da Costa, viúva de Francisco José Junqueira; Antônia, filha de Manoel Villela, de quatro anos e Francisco da Costa.

<sup>47</sup> O Período Regencial foi marcado por contínuos levantes e revoltas dos escravizados. Na obra “Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos Malês em 1835” *João José Reis* analisa a Revolta dos Malês na Bahia, uma das maiores revoltas de escravizados do país, articulando diferentes registros do momento: autos, notícias, jornais e diferentes registros oficiais.

do trono por D. Pedro I e a impossibilidade de seu filho assumir, o país viveu um período de intensa instabilidade política, de 1831 a 1840. A disputa entre os grupos políticos teve desdobramentos distintos nas diversas províncias do país, mas, invariavelmente, essas gozavam de certa autonomia administrativa e política dentro desse revezamento instável de poder. A Revolução Liberal de 1842 foi precisamente uma reação à perda dessa autonomia nas províncias de Minas Gerais e São Paulo. Após a coroação do imperador, em 1840, seguiram-se medidas administrativas e legais não aceitas — e amplamente questionadas — pelas províncias, como, por exemplo, a restauração do Conselho de Estado, a reforma do Código de Processo Criminal e a dissolução da Câmara dos Deputados eleita em 1840.

Dos grupos políticos do Período Regencial, os mais importantes eram os Conservadores, os Liberais e os Liberais Moderados. No momento da Revolta dos Carrancas, um grupo denominado Caramurus assumiu o poder da Província de Minas, em Ouro Preto. Eles defendiam a restauração do poder monárquico e a volta de D. Pedro I. Permaneceram no poder por dois meses, e esse evento ficou conhecido como Sedição Militar de 1833 ou Revolta do Ano da Fumaça. A partir dos depoimentos das testemunhas arroladas no caso do levante escravo, a ligação entre as sedições se mostrava evidente. Segundo os relatos, os revoltosos justificavam sua participação por acreditarem que seriam libertos, pois haviam ouvido notícias sobre a libertação de escravos em Ouro Preto pelos Caramurus. Assim, ao matarem os Junqueiras — que eram Liberais Moderados e declarados adversários dos Caramurus —, estariam, segundo essa lógica, conquistando a liberdade. Segundo o historiador Marcos Ferreira de Andrade, não procede a ideia de que algum membro do grupo tenha instigado os escravos ao levante, pois eles também pertenciam à elite escravista. No entanto, o historiador destaca a gravidade dos boatos espalhados pela província. A triste e poética conclusão é que os escravos atribuíram significados próprios à liberdade e se apropriaram das identidades políticas em disputa, interpretando-as à sua maneira.

Retomando a tendência historiográfica dos estudos sobre Minas Gerais colonial, que se voltam prioritariamente para o momento áureo da mineração e consideram o século XVIII como um período de decadência, é possível encontrar uma explicação para o fato de a revolta ser tão pouco conhecida. Um dos primeiros trabalhos sobre o tema é do historiador Marcos Ferreira de Andrade<sup>48</sup>, publicado no final da década de 1990. Mais uma vez, observa-se que a historiografia

---

<sup>48</sup> Segundo Marcos Ferreira Andrade o levante provocou uma contundente reação da Regência: primeiro uma punição exemplar, dos dezessete escravos indiciados, dezesseis foram enforcados, sendo seu algoz um deles. Essa foi a maior condenação coletiva a pena de morte da história da escravidão brasileira, segundo o autor. Impactados

mineira do século XIX está amplamente voltada para os eventos políticos e econômicos. Assim, temas como as sucessões de poder nos períodos regenciais, a decadência econômica das cidades mineiras e as revoltas das quais as elites agrárias participaram — como, por exemplo, a de 1842 — são amplamente discutidos. O levante escravo permaneceu, ao longo de mais de um século, na oralidade dos descendentes e habitantes da região, nos registros genealógicos e como processo-crime conservado em arquivo<sup>49</sup>. Mais uma vez, o dramaturgo antecipa temas que só viriam a ser trabalhados pelos historiadores muito tempo depois. Neste caso, a Revolta dos Carrancas não é discutida abertamente por ele; ao contrário, surge de forma cifrada ao longo do texto. E não surpreende que, em nenhuma das interpretações e/ou críticas sobre *Pedreira*, esse fato tenha sido mencionado.

Como observado, a família Junqueira desempenhou um papel importante desde a criação da Província de Minas. Em uma das obras mais relevantes — sobretudo por seu valor histórico e testemunhal —, os Junqueiras são extensamente descritos nas ações que antecederam e culminaram na Revolução de 1842. Trata-se da *História da Revolução Liberal de 1842*<sup>50</sup>, escrita por José Antônio Marinho, conhecido como Cônego Marinho, em 1844. O autor foi membro da Assembleia Provincial Mineira durante a década de 1830 e atuou como principal articulador da Revolução, ao lado de Teófilo Otoni. Marinho descreve todos os eventos ocorridos desde meados do século até a Revolução, os quais, a seu ver, são fundamentais para a compreensão da história da província. Seus relatos são detalhados e enriquecidos com correspondências e documentos do período.

Gabriel Francisco Junqueira é retratado por Marinho como figura fundamental na deflagração da Revolução, como demonstram os relatos dos eventos. Em maio de 1842, os

---

com a crueldade dos assassinatos foi ainda criada a Lei n. 04 de 10 de junho de 1835 que “determinava as penas com que deveriam ser punidos os escravos que matarem, ferirem ou cometerem ofensa física contra seus senhores”. Para saber mais: ANDRADE, Marcos Ferreira de. **Rebeliões escravas na Comarca do Rio das Mortes**, Minas Gerais: o caso Carrancas. Afro-Ásia. Salvador, no 21-22 (1998-1999).

<sup>49</sup> O principal documento sobre o levante é o Processo Crime, atualmente mantido pelo IPHAN: Escritório Técnico do IPHAN – Seção São João Del Rei: Processo-crime de Insurreição (1833), caixa PC 29-01; Inventário de José Francisco Junqueira, 1833; Petição de Antônio Resende (1848), cx. 05-14. Outros documentos, como correspondências e cópias dos depoimentos das testemunhas sobre o caso encontram-se no Arquivo do Museu Regional de São João Del Rei. Os depoimentos e principalmente a correspondência entre o Juiz da Comarca de São João Del Rei com o Presidente da Província são reveladores do medo estabelecido na sociedade mineira, temerosa de outros levantes. Em um dos depoimentos a testemunha diz ter ouvido dos revoltosos: “*Vocês não costumam falar nos Caramurus? Nós somos os Caramurus. E vamos arrasar tudo.*”

<sup>50</sup> A obra memorialista contou com cinco publicações ao todo: Em 1844 com o título *História do Movimento Político que no anno de 1842 teve lugar na Provincia de Minas Geraes* – Rio de Janeiro, J.E.S. Cabral & J. Villeneuve. Em 1939 foi reeditada pela Tipografia Almeida na cidade de Conselheiro Lafaiete/MG. Em 1977 pela Editora Itatiaia de Belo Horizonte. Em 1978 em parceria da Universidade de Brasília e do Senado Federal. E em 2015 pela Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

paulistas proclamaram Rafael Tobias de Aguiar como presidente interino, em resposta à dissolução da Câmara. No entanto, a rebelião foi retardada antes de chegar à capital e rapidamente reprimida pelo Barão de Caxias. Com a causa quase perdida para os paulistas, em 10 de junho de 1842, Minas proclama José Feliciano Pinto Coelho presidente interino e convoca os mineiros a marcharem em nome do reconhecimento de sua autoridade. Espalhada a notícia do ato de 10 de junho, a vila de Baependi — região estratégica importante para o governo e citada por Andrade — foi cercada pelas tropas imperiais, e “*assim, os opositoristas da Vila e Município de Baependi, e muitos outros indivíduos dos Municípios de Pouso Alegre e Campanha se haviam refugiado na fazenda do proprietário Gabriel Francisco Junqueira, para escaparem à sanha dos delegados respectivos.*”

Organizados, um contingente de mil e duzentos homens saíram em marcha para as outras vilas. Para o Cônego aquele “*foi um dos mais belos aspectos produzidos pelo 10 de junho, o que apresentava a Coluna Junqueira, e um dos honrosos feitos-darma dos insurgentes, a submissão da Vila de Baependi*” (MARINHO, 2015,165/166). É interessante notar que o massacre da Fazenda Bela Cruz não é mencionado por Marinho, o que pode indicar um silenciamento intencional, dada a gravidade do evento — um silêncio partilhado tanto pela elite agrária liberal quanto pela conservadora.

Assim, após decretada a derrota dos liberais mineiros, *Gabriel* chega a *Pedreira* e antecipa seu plano de partir. Precisa fugir, pois será processado pelo governo. O clímax do primeiro ato ocorre com a chegada do *delegado Vasconcelos*<sup>51</sup> à vila. Ele traz consigo *Martiniano* e tenta obter a delação dos moradores, prometendo libertá-lo caso entreguem *Gabriel*. *Gabriel* foge para as grutas e consegue se esconder. Em uma tentativa desesperada, *Martiniano* tenta fugir e é fuzilado na praça, diante dos olhos da mãe, da irmã e de todo o povo de *Pedreira*. O ato se encerra com o impasse: a cidade foi fechada pelo delegado até que *Gabriel* seja entregue, e os moradores precisam descer ao vale para enterrar o corpo. *Urbana* leva o corpo do filho para a igreja: “*(Violenta) Pois que fique exposto! Ponham o corpo na igreja! O sofrimento é nosso e ninguém precisa presenciá-lo!*”. *Mariana* assume seu lugar de heroína

---

<sup>51</sup> Na sua chegada, o delegado *Vasconcelos* faz a leitura da Ordem Imperial:

“*Sua Majestade, o Imperador, atendendo ao estado de rebelião em que, infelizmente, se acham alguns municípios desta Província, faz saber à cidade de Pedreira das Almas, e às outras povoações da mesma Província, que resolveu declarar suspensas as garantias por espaço de três meses. Ordena ao senhor Delegado de Polícia que reúna prontamente todos os moradores e faça saber: 1º Poderá mandar prender, sem culpa formada, e conservar em prisão, sem sujeitar a processo durante a suspensão das garantias, os indiciados nos crimes de resistência, conspiração, sedição, rebelião, insurreição e homicídio. 2º Poderá fazer sair para fora da Província, e mesmo assinalar lugar certo para residência, àqueles indiciados que a segurança pública exija que se não conservem na Província. 3º Poderá mandar dar buscas, de dia e de noite, em qualquer casa. Sua Majestade ordena...*”

grega e, assim como *Antígona*, revolta-se contra as ordens dominantes por acreditar em seus ideais:

*MARIANA*: Respondo por ela e por Pedreira. Todas as leis, que o senhor representa, não nos poderão arrancar nenhuma palavra, nem um gesto de acatamento às suas ordens. Abra as portas das prisões, traga os instrumentos de tortura, revolva e destrua a cidade, derrube as torres de nossa igreja...! Mas de nossas bocas jamais sairá uma única palavra de delação! Os mortos sairão das lajes e os impiedosos serão destruídos! (Os soldados entreolham-se, admirados) Que um anátema caia sobre suas cabeças! Que o corpo de meu irmão fique exposto... será uma lembrança viva do seu pecado, da sua indignidade!

Abre-se o segundo ato, e há três dias as mulheres estão dentro da igreja. A tensão da situação e a presença do corpo insepulto apavoram os soldados; o ambiente é fantasmagórico, e o ar, irrespirável. Todos estão sufocados pelo impasse. O coro, presente em toda a peça, tem a função de acirrar os conflitos e elevar essa tensão ao máximo. Ele reforça a sensação de clausura da vila e do medo provocado pelas superstições do catolicismo popular. Assume o papel de porta-voz dos que velam os mortos dentro da igreja — e dos próprios mortos. É, ora, cântico; ora, voz do povo, discutindo as decisões dos personagens, ora julgando-os, ora aderindo às suas escolhas.

Segundo Elizabeth Azevedo, após a encenação de *Pedreira das Almas*, Jorge Andrade faz consideráveis mudanças no texto. Todas dizem respeito à diminuição e à reorganização da presença do coro. A decisão pode ter sido motivada pelas críticas<sup>52</sup> recebidas pelo espetáculo. Embora muitas tenham sido elogiosas, algumas apontavam a inadequação do uso do coro em dramas modernos. A individualização do coro foi o recurso utilizado pelo dramaturgo: ele transformou o “Coro das mulheres de *Pedreira das Almas*” nas personagens femininas *Elisaura*, *Clara*, *Genoveva* e *Graciana*. Estas, com exceção de *Clara*, continuam exercendo, dentro da trama, os deslocamentos dos diálogos ou suas avaliações. A criação de *Clara* se

---

<sup>52</sup> O descontentamento quanto à presença do coro era comum às críticas: “Se há objeção que possamos fazer a esta grandiosa ‘Pedreira das Almas’ consiste ela de certo no emprego do coro. Confessamos de início que esse emprego nunca nos agradou em peças modernas. Também nesta, não lhe sentimos a necessidade profunda, nem a sua integração na tragédia, como acontece no teatro grego, de era a própria essência. No nosso entender esse coro poderia ser substituído aqui, e com vantagem, como se dá na citada cena dos soldados, por três ou quatro personagens que lhe fizessem as vezes. Criado pelo teatro grego e abandonado depois, o coro veio tornar-se com o tempo simples reminiscência pedida de empréstimo ao passado.” (PEDREIRA DAS ALMAS, Anhembi, 1956). Em oposição à análise da crítica, pode-se citar uma longa tradição de retomadas das tragédias e seus personagens (e seus coros!): *Fedra*, *Antígona*, *Prometeu*... E ainda o manifesto Nietzscheano em seu favor: “Enquanto no palco, o dia mesmo for somente um dia artificial, enquanto a arquitetura for apenas uma arquitetura simbólica e a linguagem em verso possuir apenas um caráter ideal, o erro continuará imperando no todo: não basta que se tolere somente como licença poética aquilo que é a essência de toda poesia. A introdução do coro é o passo decisivo com o qual franca e honradamente se declara guerra a todo naturalismo na arte.” (NIETZSCHE, 1992, p. 54/55)

justifica pela ligação estabelecida no ciclo; ela acompanha o grupo de *Gabriel* e terá papel importante no futuro.

É clara a intenção de Jorge de reavivar a tragédia clássica com *Pedreira*, e pesarosa sua modificação do texto! Friedrich Schiller, em 1803, ao escrever a tragédia *A Noiva de Messina*, promove modificações no texto após uma pequena apresentação. Ainda assim, as críticas no momento da estreia censuravam o autor por inserir um coro grego na arte teatral dos modernos. O dramaturgo, então, escreve um prefácio — ou programa — para a peça, com o intuito de explicar a retomada da tragédia grega clássica. Ao refletir sobre a função do coro no drama antigo, Schiller aponta que ele era uma forma natural e um acompanhamento necessário: “*ele já resultava da forma poética da vida real*”. No drama moderno, porém, o coro não se encontra no mundo real; ao contrário, “*é preciso criá-lo e introduzi-lo poeticamente*”.

Por isso, o coro presta ao trágico moderno serviços ainda mais essenciais que ao poeta antigo, justamente porque transforma o mundo moderno comum em mundo poético antigo, porque torna inutilizável para ele tudo o que resiste à poesia, e o impele para o alto, para os motivos mais simples, mais originais e mais ingênuos. O palácio dos reis está agora fechado, os tribunais se retiraram das portas das cidades para o interior dos edifícios, a escrita sufocou a palavra viva, o próprio povo, a viva massa sensível, onde não atua como violência bruta, se transformou em Estado, ou seja, num conceito abstrato, os deuses voltaram para dentro do peito humano. O poeta tem de abrir novamente os palácios. (SCHILLER, 2010, p. 190/191)

Assim, Schiller aponta que a constituição da matéria humana se equilibra entre o ideal e o sensível, como se cada vida particular buscasse o sentido de sua existência no universal. Esse é o propósito da dramaturgia andradiana: os dramas individuais — biográficos ou não — caminham para uma síntese universal ou histórica. Para Schiller, o coro promove esse equilíbrio na tragédia, “*purificando o poema trágico ao separar a reflexão da ação, e justamente por meio dessa separação ele se arma com força poética.*”

Em uma crescente tensão, no segundo quadro deste ato, *Mariana* sai para informar sobre a morte da mãe e dizer ao delegado que *Gabriel* se encontra nas galerias da gruta que passam ao fundo da igreja. Ela se entrega e os instiga a entrar, afirmando que apenas passando pelos mortos chegariam até *Gabriel*. “*Quando Vasconcelos e o sargento entram na porta da igreja, estacam hirtos. O sargento solta um grito de pavor, leva as mãos à garganta e sai correndo.*” Ao chegar ao topo da escadaria, *Vasconcelos* volta-se, e uma expressão de horror domina seu rosto. A reação dos dois é o estopim para a fuga de todos os soldados. *Vasconcelos* também abandona a vila. A tragédia caminha, então, para sua conclusão: *Mariana* enterra seus mortos e não permite que *Gabriel* saiba do horror que ela viveu. Além disso, decide permanecer;

encarna as opiniões de *Urbana* e passa a ser a guardiã dos mortos, do passado e de *Pedreira*. *Gabriel*, *Clara*, *Padre Gonçalo* e muitos outros partem, levando consigo um relógio. Na cena final, o coro, poeticamente, apresenta o novo caminho:

*Mariana para, percebendo que Gabriel saiu. O canto do povo se eleva. Mariana fica parada sem fazer qualquer movimento. Clara surge na saída que leva à cidade, acompanhada por um escravo que carrega um relógio grande de parede.*

CANTO DO POVO:

O regato de Deus encheu-se de águas,

Fizestes-lhe crescer os cereais.

Destilam fartura as pastagens!

Os outeiros se cingem de júbilo!

Os campos se revestem de rebanhos!

Os vales se cobrem de cereais!

Cantam e exultam à porfia!

*Mariana separa-se de Gabriel, ficando de costas para ele.*

A tragédia mineira de Jorge Andrade traz a reflexão final do coro, mas não apresenta um desenlace; ao contrário, mais uma vez encerra uma etapa para dar início a outra. *Marta*, lembrança viva na trama, foi quem caminhou com *Martiniano* no início e na fundação de *Pedreira* e, ao longo do desenvolvimento da tragédia, reaparece na memória dos personagens, instigando-os a não permanecer entre mortos e túmulos. O símbolo representado pela personagem — ou suas evocações ao longo do ciclo — constitui, em *Pedreira das Almas*, um elemento central.

Dentre as mudanças operadas no texto, de 1957 até a publicação do livro, destaca-se a substituição de “Santa Luzia” por “Santa Marta” no primeiro canto: “Santa *Marta* quando andava no mundo! Onde ela passava, os homens diziam: onde ela passava, os homens diziam: deixai as águas mais claras Senhora tão bela! Deixai as águas mais claras Senhora tão bela!” Catarina Santana faz uma análise interessante da escolha de *Marta* como símbolo, personagem e elo de ligação para o ciclo — especialmente na compreensão desta figura em *As Confrarias* e *Pedreira*, dramas que encenam a força dos rituais cristãos. Para a autora, a inspiração de Andrade é Santa Marta, irmã de Lázaro e Maria Madalena, mulher de grande força nos escritos bíblicos. Ela relembra, ainda, a famosa passagem da ressurreição de Lázaro, quando Marta reclama do atraso de Jesus: “*Senhor, ele já cheira mal, pois está aí há quatro dias.*” (op. Cit. SANTANA, p. 117)

O tema que engendra *Marta, a Árvore e o Relógio* é o da decadência, especialmente aquela relacionada aos desdobramentos econômicos da história do país. A crise do ouro é a desencadeadora dos corpos insepultos analisados até aqui. Na dramaturgia andradiana, o apogeu dessas sociedades aparece apenas nas lembranças nostálgicas de alguns personagens e,

quando surge, tem a função de evidenciar a inevitável mudança. O dramaturgo não escreveu sobre os anos de abundância vividos por aqueles que abandonaram *Pedreira das Almas*; ao contrário, localiza novamente a crise ao escrever *A Moratória*<sup>53</sup>. Os netos de *Gabriel* personificam a decadência de uma classe: a aristocracia rural cafeeira.

O balizamento das crises como temas centrais de sua dramaturgia é inerente à sua compreensão histórica. A investigação do passado, nas peças de cunho histórico, é influenciada pelas interpretações dos historiadores — neste caso, principalmente Caio Prado Júnior. Em sua obra “Formação do Brasil Contemporâneo”, ele menciona a surpresa do viajante Saint-Hilaire, no início dos anos 1800, ao constatar a extrema mobilidade da população brasileira: “*Emigrava-se às vezes por nada, e com simples e vagas esperanças de outras perspectivas*”, acreditando que outros lugares poderiam prover melhores experiências de vida, em uma sucessão contínua de êxitos e fracassos. (PRADO JUNIOR, 2008, p. 71).

Ao analisar a evolução do povoamento de São Paulo, é exatamente isso que se constata. Paradoxalmente, a decadência que atinge a capitania no século XVIII é causada, entre outros fatores, principalmente pelo êxito da descoberta das minas — pelos próprios paulistas! E é justamente a decadência do extrativismo do ouro que trará nova opulência à região. E a decadência do extrativismo do ouro trará novamente opulência aos paulistas. Sua interpretação é a de que o Brasil do século XX se caracteriza pelas práticas herdadas de seu passado colonial. Mesmo que esse passado tenha se encerrado no século XVIII, e que o século XIX tenha vivenciado mudanças que chegam até o presente, são coloniais os fundamentos da nossa nacionalidade.

O advento do café e sua importância confirmam a análise: a sociedade que se constrói em torno dele é, ao mesmo tempo, portadora de um novo tempo, mas herdeira de práticas coloniais. Essa sucessão de prosperidade e crise é, obviamente, fruto de uma economia não autônoma, na qual o cenário internacional determina quais produtos são valorizados ou não. Assim, a evolução da economia brasileira é “cíclica e por arrancos, tanto no tempo como no

---

<sup>53</sup> *A Moratória* (1954). Peça escrita em três atos. Segunda peça escrita pelo autor e terceira no ciclo.

**Personagens:** JOAQUIM, HELENA, LUCÍLIA, MARCELO, OLÍMPIO e ELVIRA.

**Época:** 1929/1932

**Encenação:** Estreia nacional no Teatro Popular de Arte (TPA) em seis de maio de 1955 no Teatro Maria Della Costa, São Paulo/SP. **Produção:** Sandro Sandro Polloni e Teatro Maria Della Costa. **Direção e cenários:** Gianni Ratto. **Figurinos:** Luciana Petruccelli. **Assistente de direção:** Fernando Torres. **Realização de cenários:** Luciana Petruccelli e Francisco Giachieri. **Execução de figurinos:** Danpiere. **Montagem:** Barros. **Eletricista:** Angelo Rosa. **Atores/Personagens:** Fernanda Montenegro (Lucília), Elísio de Albuquerque (Joaquim), Mona Delacy (Helena), Milton Moraes (Marcelo), Wanda Kosmos (Elvira), Sérgio Britto (Olímpio).

Em 1976 no Teatro FAAP.

espaço, em que se assiste sucessivamente a fases de prosperidade estritamente localizadas, seguidas, (...) do aniquilamento total.”<sup>54</sup> (PRADO JÚNIOR, 2008, p. 125/126).

A peça é organizada a partir de dois planos que dividem o espaço e o tempo cênicos. Esses planos se alternam, ou se misturam, ao longo dos três atos. A ação do plano do presente se passa em 1932, e a do plano do passado, em 1929. Os dois representam, respectivamente, as salas da casa na cidade e da antiga fazenda. Os cenários, que dividem o palco em diagonal (conforme rubrica de Jorge Andrade), trazem elementos que representam a antiga e a nova vida da família. No primeiro plano, há uma sala com mobília simples e uma máquina de costura ao centro; na parede, os quadros do Coração de Jesus e do Coração de Maria, além do relógio trazido da fazenda, funcionam como símbolos do passado ou lembranças daquilo que foram. Também está dependurado na parede um galho seco de jabuticabeira, cortado por *Joaquim* no dia em que deixaram a fazenda. No segundo plano (elevado cerca de 40 centímetros, conforme rubrica), encontra-se a sala da fazenda, com porta em arco e outras que indicam os quartos do casal e dos filhos. Nas paredes, os mesmos quadros e o mesmo relógio.

O pano de fundo da tragédia familiar é a crise que se instaura em 1929<sup>55</sup>, com a quebra da Bolsa de Nova Iorque — momento em que *Joaquim* perde suas terras e a família é obrigada

---

<sup>54</sup> É impossível, aqui, não seguir “rastros atrás” e comparar os maus presságios em relação ao futuro de Padre Gonçalo e Caio Prado Júnior:

“**GONÇALO:** *Revoluções em pouco tempo, levantes de escravos, os homens não encontram mais trabalho. Sinto que grave ameaça paira sobre nós. Quando os homens se desesperam, só as recordações não bastam, dona Urbana.*” (ANDRADE, 2008, p. 82)

“**CAIO PRADO:** *As repercussões sociais de uma tal história foram nefastas: em cada fase descendente, desfaz-se um pedaço da estrutura colonial, desagrega-se a parte da sociedade atingida pela crise. Um número mais ou menos avultado de indivíduos inutiliza-se, perde suas raízes e base vital de subsistência. Passará então a vegetar à margem da ordem social. Em nenhuma época e lugar isto se torna mais catastrófico e atinge mais profunda e extensamente a colônia que no momento preciso em que abordamos a nossa história, e nos distritos da mineração. Vamos encontrar aí um número considerável destes indivíduos desamparados, evidentemente deslocados, para quem não existe o dia de amanhã, sem ocupação normal fixa e descendente remuneradora; ou desocupados inteiramente, alternando o recurso à caridade com o crime. O vadio na sua expressão mais pura. Os distritos auríferos de Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso oferecem tal espetáculo em proporções alarmantes que assustarão todos os contemporâneos. Uma boa parte da população destas capitâneas estava nestas condições, e o futuro não pressagiava nada de menos sombrio.* (PRADO JÚNIOR, 2008, p. 284).

<sup>55</sup> Em crise, os Estados Unidos suspenderam a compra do produto, criando um gigantesco excedente de café. O problema da superprodução já era uma questão discutida na política brasileira desde fins do século XIX, o que levou a criação de uma política de Valorização do produto. O feito passou a ser conhecido como Convênio de Taubaté. Segundo Celso Furtado, a política consistia em: “*Como o fim de restabelecer o equilíbrio entre oferta e procura de café, o governo interveria no mercado para comprar os excedentes; o financiamento dessas compras se faria com empréstimos estrangeiros; o serviço desses empréstimos seria coberto com um novo imposto cobrado em ouro sobre cada saca de café exportada; a fim de solucionar o problema a mais longo prazo, os governos dos estados produtores deveriam desencorajar a expansão das plantações.*” (FURTADO, 2005, p.80) A execução dessa política foi possível, mesmo com todos os problemas de ordem financeiras, devido à política de descentralização do Período Republicano, o que levou ao aumento do poder político e financeiro dos estados produtores de café. Assim, 1929 o cenário é de uma superprodução de café e uma política de defesa do produto que já impossível de se sustentar. Nessa perspectiva a questão que se impunha, segundo Furtado, era menos o que

a abandonar a fazenda e mudar-se para a cidade. O sofrimento causado pela perda das terras é mais intensamente sentido por *Joaquim* e sua filha *Lucila*, personagens profundamente ligados àquele meio e às suas tradições. Assim, pai e filha, se transformam em outros ao serem arrancados do seu meio. *Joaquim*, poderoso senhor de terras, nunca conheceu outro mundo que não o da lavoura: sempre trabalhou na terra, assim como seus antepassados. Estava acostumado aos privilégios que carregava e orgulhava-se de suas origens. A saída da fazenda transforma-o em um quase vulto, envelhecido e humilhado pela perda de seu passado. *Lucila*, antes alegre e cheia de expectativas, torna-se amarga e infeliz na cidade.

O recurso cênico utilizado por Jorge Andrade para narrar o impacto da crise de 1929 e suas consequências futuras, em 1932, foi extremamente inovador. A criação de planos de ação simultâneos possibilita que o passado seja apresentado ao mesmo tempo em que os eventos do presente são vivenciados. Mais do que isso: o passado, em muitos momentos, explica ou antecipa uma ação. O dramaturgo não recorre a flashbacks da memória de seus personagens — ele apresenta um passado vivo. Dessa forma, cria uma interessante simultaneidade/continuação ou simultaneidade/mudança na relação passado presente. Como exemplo do primeiro efeito, tem-se a relação de *Joaquim* com o filho *Marcelo*: no plano da fazenda, ele grita com o filho, expressando profunda insatisfação por vê-lo dormir até tarde e desinteressar-se pelos assuntos da propriedade. O grito de *Quim*, no passado, continua a ressoar no presente (materialmente); o mesmo grito, a mesma insatisfação, atravessa os dois planos, pois, na cidade, *Marcelo* continua a não acordar cedo e se atrasa para o trabalho no frigorífico.

No presente, *Joaquim* lê a notícia da moratória concedida pelo governo, que congela as dívidas por dez anos, e comemora com *Lucila* a esperança de voltar para a fazenda. No mesmo momento, no outro plano, *Helena* fica sabendo por *Elvira*, irmã de *Quim*, sobre a crise e os problemas da fazenda. Na cidade, os personagens comentam sobre *Elvira* com rancor, e é no plano da fazenda que se revela a dívida de *Joaquim* com seu cunhado, além da mágoa familiar entre os irmãos. Ainda: se, em um primeiro momento/plano, *Joaquim* se mostra preocupado com a demora no casamento de *Lucila* com *Olímpio*, incentivando a filha a seguir seu caminho, no plano do passado vemos um *Joaquim* autoritário e arrogante, que não aceita o namoro porque o pretendente é filho de seu inimigo político.

---

se faria com café colhido, mas quem arcaria com o prejuízo. Uma das saídas imediatas foi a compra do excedente da produção pelo Governo na tentativa de controlar a demanda e evitar a falência geral do setor. Outra, foi conceder estabelecer sistemas de crédito e congelamento de dívidas da classe cafeeira. A crise atingiu de maneiras variadas os produtores.

No segundo ato, explode o conflito entre pai e filho. *Marcelo* não consegue se adaptar ao trabalho na cidade e, durante a briga, acusa o pai de viver preso ao passado e, assim como ele, nada fazer para se adaptar ao presente. Ainda no plano da fazenda, mãe e filha sofrem com a possibilidade de perder as terras — fato já apresentado no início da peça.

LUCÍLIA: Como é que papai permitiu que chegássemos a este ponto!

HELENA: Tivemos anos difíceis, minha filha. Falta de chuva, geadas, tantas coisas! Não é uma questão somente de seu pai.

HELENA: Se seu tio arrematar a fazenda, o Quim poderá continuar, trabalhar, morrer em suas terras. Há homens que não sabem, não podem viver fora de seu meio. Seu pai sempre morou na fazenda. Para nós, o mundo se resume nisto. Toda a nossa vida está aqui. (*Joaquim* sai no Primeiro Plano, trazendo um embornal, cartuchos, buzina de chifre, pios de passarinhos etc.) E não se esqueça, Lucília, de que seu irmão não tem profissão, não estudou. Em que condições iríamos viver?

LUCÍLIA: E eu? Por acaso não conto para nada?

HELENA: Você é mulher!

LUCÍLIA: Posso ajudar, também.

*Lucila* assume para si toda a responsabilidade pelo sustento da família, o que já é evidente no início da peça. Neste ato, as duas perdas de *Joaquim* são mostradas simultaneamente: em 1929, ele não consegue quitar seu empréstimo e a fazenda vai a leilão; em 1932, é negada a nulidade do processo. Assim, o terceiro e último ato mostra a despedida do casal da fazenda. No plano do passado, eles conversam sobre o tempo que passaram juntos e disfarçam o sofrimento comentando os reparos necessários e a rotina da fazenda — momento carregado de forte carga dramática.

No plano do presente, *Lucila* acerta contas com a tia *Elvira*, a quem culpa por não ter ajudado seu pai. Enquanto *Helena* e *Quim* estão sentados na sala da fazenda, *Lucila* conta à tia sobre o dia em que chegaram à cidade: “*Gostaria que tivesse assistido à chegada deles, quando vieram da fazenda. Só aí poderia compreender até que ponto sofreram! Com o relógio, os quadros e esse... esse galho de jabuticabeira nas mãos... pareciam duas crianças assustadas*”. E o desenlace da tragédia paulistana é a definitiva perda das terras, *Olímpio* comunica a *Quim* a perda do processo e ele se entrega, derrotado.

JOAQUIM: (*Olha para Lucília*) Eu... eu não sofro mais, não sofro mais, minha filha. Não precisa ter medo. Eu... eu...

*Lucília não resiste mais e começa a soluçar fortemente. Todo seu corpo é sacudido pela explosão do desespero e ela se agarra em Olímpio. Olímpio leva-a para fora da sala. Helena caminha lentamente e vai ficar atrás da cadeira de Joaquim; põe a mão em seu ombro. Marcelo senta-se no banco.*

JOAQUIM: (*Subitamente aflito*) Helena! E as minhas jabuticabeiras?

HELENA: Não pense, Quim, não pense mais nisto. Não faltará chuva.

JOAQUIM: (*Pausa*) Em que mês estamos?

MARCELO: Em abril.

JOAQUIM: Abril! (Pausa) O café está sendo arruado! As luzes vão abaixando lentamente.

MARCELO: Já não se ouve o canto das cigarras!

JOAQUIM: O feijão da seca começa a soltar vagens!

HELENA: Os que plantaram... vão começar a colher! As vozes se transformam num murmúrio e as luzes apagam definitivamente.

A escrita de *A Moratória* e sua posterior encenação<sup>56</sup>, em 1955, colocam Jorge Andrade entre os principais dramaturgos do país. O espetáculo é um sucesso de público e crítica, e a encenação do diretor Gianni Ratto é determinante para esse reconhecimento. Jorge Andrade participou de todas as etapas da produção e assistiu a todos os ensaios: “Dei até os galhos de jabuticabeira secos que foram postos na parede.” A partir dos registros fotográficos e das críticas da encenação, é possível perceber que o cenário seguiu fielmente as indicações de Jorge. O diretor dividiu o palco italiano ao meio para a criação dos planos, com o plano da fazenda mais elevado. Observa-se também que as portas/saídas são elementos importantes para a transmutação dos personagens entre a simultaneidade dos tempos. Em entrevista concedida em 1984, Gianni Ratto, ao reavaliar o sucesso da encenação de 1955, faz um tocante relato sobre os elementos mobilizadores de sua construção cênica:

Foi aí que o Décio trouxe a peça do Jorge Andrade, um autor que eu não conhecia. Eu sou uma pessoa muito instintiva nas coisas, não sou muito cartesiano, não. E a primeira coisa que me chamou a atenção foi uma afinidade muito grande com a gente da minha terra. Sou genovês por parte de mãe; é uma região muito dura, áspera, montanhosa, à beira mar. Tão dura, tão áspera, que para tirar sustento da terra, são obrigados a fazer *terrazas* artificiais, dentro das quais cultivam. Uma região de navegadores, gente ligada a determinadas convenções, a determinados esquemas de vida social que são o resultado mesmo da aspereza e das dificuldades de sobrevivência. Eu reconheci, nas personagens de *A Moratória* gente da minha terra, uma terra que eu amo muito, porque nela reconheço a fraqueza e a grande força de sobrevivência. Este sentido cíclico, por exemplo, que você buscava instintivamente nos romances que lia, o que é um sentido de continuidade no espaço e no tempo, existe em Gênova, nesses navegadores que vão, desaparece e ficam anos fora, com as mulheres corajosamente esperando por eles. (...) Todas essas coisas se juntaram e eu me identifiquei. (RATTO, 2012, p. 171/172) (Grifos nossos).

---

<sup>56</sup> A encenação de 1955 alçou Jorge Andrade ao panteão dos grandes escritores e, sua peça, à categoria de obra prima do teatro brasileiro. Como discutido, *A Moratória* foi constantemente retomada em diferentes momentos da carreira do dramaturgo. Em um dos episódios em que a peça foi retomada, após a encenação de 1977, um grupo de estudantes da USP convida o autor para um debate. Segundo ele, os estudantes começaram a apontar problemas na peça: como a falta de posicionamento político e questões que caminhavam por esse viés. Até que um deles faz a seguinte pergunta, seguida da resposta de Jorge: “*Nós achamos que o senhor não condena a personagem*’. *Eu falei: bem, no final da peça, a personagem começa a fiar um trapo de pano, mostrando que morreu e, com ele toda uma classe que não tem mais razão de ser e que não pode voltar mais. Se isto não é uma condenação, eu não sei o que é condenação para você.*” O conflito é ilustrativo para refletir sobre a “função da arte” na sociedade. O que os estudantes cobravam era uma postura de engajamento político por parte do autor, mas essa não era uma característica da sua obra. Enquanto as manifestações teatrais durante o período dos governos militares se caracterizavam pela discussão política, o teatro de Jorge Andrade apresentava-se como passadista, justamente por não aderir a esse viés de militância.

FIGURA 4: Cenário de Gianni Ratto — *A Moratória*, 1955. Teatro Maria Dela Costa.



Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/10047-gianni-ratto>

Estilisticamente, *A Moratória* é o primeiro exercício formal de fôlego do autor e, ao amalgamar os temas históricos à sua memória familiar, ele acrescenta ainda uma terceira camada: a apreensão e a passagem do tempo<sup>57</sup>. O tempo é tema central da peça, “*assim como nos romances que lia*”. Dessa forma, ao registrar o homem no espaço e no tempo, o autor mobiliza uma gama de influências estéticas e históricas/historiográficas. Como em toda a sua obra, a inspiração para a escrita da peça é a perda da fazenda da família, quando ele tinha sete anos de idade:

Eu estava brincando na fazenda do meu avô, debaixo de mangueiras. (...) E de repente ouvi um grito horrível, que me pareceu assim uma coisa estranha. (...) Corri, no fundo da casa tinha uma escada que dava para uma copa; e a copa abria num grande salão da sede da fazenda. Entrei no salão e me deparei com meu avô encostado numa parede, com uma espingarda caída no chão, minha avó, de joelhos, abraçada a suas pernas, e minha mãe tentando segurá-lo. E ele dizia: 'eu vou matá-lo!' E elas seguravam ele. Então, eu descobri, imediatamente, que ele ia matar uma pessoa que estava na sala de entrada. Essa pessoa, mais tarde, descobri se chamava Arlindo; e que era o homem que fez ele perder a fazenda. Aquela cena, que hoje eu chamo de *Pietà Fazendeira* é um conjunto statuário do meu amor e da minha emoção, e que ficou fixa no tempo e no espaço daquela sala. Até hoje eu vejo, por exemplo, a luz da sala que entrava por bandeiras coloridas e por vidraças trabalhadas que davam para esse mangueiral. Ficou parada. É como se o tempo tivesse parado no instante em que eu entrei, e, a partir daí então, aprendi a observar. Vi uma cena e pressenti um mundo de coisas. (ANDRADE, 2012, p. 74)

<sup>57</sup> O conceito de tempo histórico, trabalho aqui, a partir de Proust, será retomado no capítulo III na tentativa de compreendê-lo na sua relação com a teoria da História.

Nessa entrevista de 1984, Jorge Andrade organiza suas memórias a partir de um tempo já vivido e detalhadamente estruturado em seu processo criativo. A cena-tema de sua infância foi rememorada e ressignificada como o elo — ou símbolo — de toda a sua obra. O pressentimento de um mundo de coisas foi, ao longo de sua formação, esteticamente elaborado. “*a influência, repito, veio de tudo o que li, principalmente romances.*” (ANDRADE, 2012, p. 168) Assim como na simultaneidade dos tempos em *A Moratória*, o menino de sete anos continua esteticamente presente — é a memória viva a chave de sua dramaturgia. É esse menino que guia o ciclo.

A influência estética mobilizadora de sua epopeia paulistana é Proust. Em toda a obra proustiana, assim como na andradiana, busca-se o “eu” perdido no tempo; a busca do tempo perdido é, na verdade, a busca do homem do passado. Esse homem, libertado de seu passado como memória viva, estabelece o elo com o homem do presente e, só então, sintetiza seu eu mais profundo e compreende a história. Assim como em Proust, a obra de Jorge Andrade expressa a antinomia entre busca e encontro.

*A Moratória* é a primeira elaboração estética da busca desse tempo puro. A simultaneidade das ações de passado e presente na trama é profundamente original. Além da conexão entre passado e presente, a peça estabelece outro tempo puro: a fixação, ou a apresentação, da memória viva do menino no ciclo. O menino está lá, espreitando a caça. Sua presença é sentida na peça porque Jorge a elabora esteticamente. O sentido do ciclo está também fora dele. No instante em que o menino entra na sala da fazenda e assiste à tragédia da perda das terras, o tempo para — e esse tempo em suspenso se projeta por todo o ciclo: todos os relógios, em todas as peças, estão parados. “*O avô tira o relógio da parede da fazenda, leva para a cidadezinha, mas não pode levar o tempo.*” (p. 86) O tempo puro, essência da busca, é encontrado no fim do ciclo, por meio da realização estética. Só pela arte o tempo puro é alcançado; só ela dá ao homem a eternidade.

O tempo fica parado lá. Até o momento que aquele menino, através de uma realização artística, através de se fazer e se projetar dentro dessa história... Ele encontra a sua identidade e retoma o tempo perdido. E isto aparece em todas as dez peças até que o relógio começa a bater, que é O Sumidouro. (p. 86)

A arte recupera o tempo perdido. E não à toa o dramaturgo insiste na ideia de que as peças deveriam ser apresentadas em um grande espetáculo de dez dias, porque cada uma delas “*é como um grande ato da grande peça que é Marta, a Árvore e o Relógio*” (p. 86). O profundo sentido biográfico da obra/ciclo é o catalisador para a sofisticada elaboração do conceito de

tempo — ou do tempo enquanto tema — na obra do dramaturgo. O caráter biográfico tornar-se-á ainda mais presente à medida que sua escrita — e também o ciclo — avança.

Ao cercar a obra de interpretações (no romance e nas entrevistas feitas e concedidas) carregadas de reminiscências, o autor torna ainda mais elaborada a fixação desses momentos do tempo puro. A busca do menino é também uma busca pelo pai perdido, e a presença viva desse pai se manifesta em todo o ciclo. *A Moratória*, ao deixar a cena e interferir nos processos interpretativos da obra como um todo, exerce mais uma importante função no ciclo: a catarse provocada por ela torna-se memória viva na busca do Jorge menino/homem nas últimas peças do livro.

Quanto ao meu pai, com quem tanto lutei, acho bastante revelador o que aconteceu quando veio a São Paulo assistir *A Moratória*, minha primeira peça encenada profissionalmente. Ele me pediu que não fosse com ele ao teatro, mas que o encontrasse depois da sessão. Enquanto esperava por ele, fiquei vagando pelas imediações do Teatro Maria Della Costa. Quando começaram a sair as pessoas me postei na calçada, bem em frente à entrada. Ele veio de lá de dentro sozinho, chegou perto de mim, passou o braço no meu ombro e descemos a rua Paim em direção à Nove de Julho. O silêncio era cheio de perguntas que determinariam respostas definitivas e reveladoras. Na esquina da Nove de Julho, onde havia um muro cercando um terreno vazio, ele me puxou, me abraçou, e rompeu em soluços. Fiquei aguardando, hirto, quase petrificado. Não sabia o que dizer, embora sentisse uma profunda alegria. E, bem no meu ouvido, porque estávamos abraçados, ouvi sua voz embargada: ‘eu não sabia, meu filho, eu não podia compreender. Peço que me perdoe. Há muitas maneiras de se amar as mesmas coisas. Eu sou um fazendeiro atrasado. Eu não podia compreender.’ Esta era a reconciliação com o ser humano, porque a outra, com o mundo da terra, ficara viva lá no palco, foi a única peça que ele assistiu: morreu um ano depois.

A reconciliação também ficaria viva no palco. É a memória individual do dramaturgo a responsável por sua compreensão do tempo no âmbito das peças e na organização do sentido do ciclo. A essa compreensão, Jorge Andrade ainda une sua leitura do sentido da história, na fixação e na busca do passado. Nesse sentido, sua obra — e, neste caso específico, a escrita de *A Moratória* — nutre-se das perspectivas teórico-metodológicas apreendidas dos historiadores e do aprendizado estético, tanto do romance quanto do drama, na elaboração do tempo como forma, tema e sentido. Trata-se de uma história do homem paulista contada a partir de uma memória individual viva, que se funde a uma memória histórica, também viva, tendo como pano de fundo uma perspectiva econômica “cíclica de arrancos”.

Assim, na cronologia do ciclo, a peça seguinte ordena e estabelece todos os vínculos entre o passado e o presente/futuro. Foi fixada no tempo a descoberta das minas de ouro em Minas, na década de 1690. Pressentimos esses tempos áureos, mas presenciamos seu declínio, do final dos anos 1700 até 1842. Pressentimos também os bons tempos de bonança trazidos

pelo café, mas somos apresentados à derrocada dessa classe. Compreendemos, a seguir, que essa derrocada é também moral, e não apenas econômica: o que chega ao fim são os valores de um tempo.

É a partir de *O Telescópio*<sup>58</sup> que o autor amalgama todos os vínculos familiares e temporais que ordenam o ciclo. O texto da peça, escrito em 1951 e publicado em 1960, é bastante diferente daquele presente no ciclo de 1970. Como já mencionado, a explicação é que este foi o texto mais “mexido” por Andrade, na tentativa de criar as inúmeras intertextualidades da obra final — a amarração do ciclo. Situada temporalmente após os eventos de *A Moratória* (1929–1932), a peça apresenta o casal Francisco e Rita, fazendeiros e parentes de *Joaquim*, que sobrevivem à crise que devastou a vida deste último com a perda de suas terras. A trama se desenrola em torno deles e de seus cinco filhos.

Ainda que sobrevivam à crise de 1929 e aos eventos que se seguem, Jorge Andrade organiza a trama a partir do tema da decadência de um mundo que já não tem condições de existir. A decadência, neste caso, é apresentada pela completa inadequação e inabilidade dos filhos em continuar com a fazenda. A desesperança e o saudosismo em relação ao passado manifestam-se nos personagens mais velhos, especialmente nas conversas com o casal de amigos *Antenor* e *Alzira*. Enquanto isso, em um plano paralelo, os filhos mergulham em uma jogatina sem fim e disputam — quase às vias de fato — o direito às terras, sem, contudo, terem capacidade para administrá-las. O símbolo da peça, que lhe dá o nome, é o momento de fuga de Francisco, que, ao olhar para as estrelas, estabelece vínculos com seu passado.

FIGURA 5: Cenário de *O Telescópio*, encenação no TNC em 1957

---

<sup>58</sup> *O Telescópio* (1951). Peça escrita em um ato. Primeira peça escrita pelo autor e quarta no ciclo.

**Personagens:** FRANCISCO – um fazendeiro, RITA – mulher de Francisco, LEILA – filha de Francisco, BIÉ – filho de Francisco, ADA – filha de Francisco, GENI – filha de Francisco, LUÍS – marido de Leila, ANTENOR – um fazendeiro, ALZIRA – mulher de Antenor, SEBASTIÃO – filho de Francisco, VAQUEIRO – cachorro de Bié.

**Época:** atual (década de 1960)

**Encenada:** estreia nacional: Teatro Nacional de Comédia (TNC) em dez de setembro de 1957, no Teatro República, Rio de Janeiro/RJ. **Direção:** Paulo Francis. **Cenário:** Gianni Ratto. **Figurinos:** Kalma Murtinho. **Assistente de direção:** Paulo César Saraceni. **Diretor de cena:** Mário Figueiredo. **Assessorista:** João Cantuária. **Ajudante de maquinista:** Francisco Silva. **Eletricista:** Belmiro de Castro Ruas. **Publicidade:** Miguel Curi. **Relações Públicas:** Maria Augusta. **Capa e diagramação do programa:** Carlos Scliar. **Atores/ Personagens:** Paulo Padilha (Francisco), Ádila Araújo (Rita), Beyla Genauer (Leila), Ivan Candido (Bié), Thereza Rachel (Ada), Helena Xavier (Geni), Milton Moraes (Luiz), Beatriz Veiga (Alzira), Fábio Sabag (Antenor), Antônio Soriano (Sebastião). **E em 1999** pelo Grupo Tapa de São Paulo com direção de Zé Carlos Machado.



Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/10047>

A trama se passa na década de 1950 e estabelece a ligação que vai desde o passado de *Pedreira das Almas* (ambientada em 1842) — quando se faz menção ao vovô *Gabriel* e à vovó *Clara* (aliás, é aqui que ficamos sabendo do casamento de *Gabriel* e *Clara*, já que ele lidera o grupo que abandona *Pedreira* e deixa para trás *Mariana*, sua noiva, que decide honrar a memória da mãe e do passado, permanecendo) — até o presente do escritor *Vicente*, em 1965, personagem de *Rasto Atrás* e *O Sumidouro*. A penúltima cena apresenta as origens da terra e, ainda, um passado inconciliável com a visão de mundo do presente:

FRANCISCO: (...) (Perdido) Quando vovô Gabriel veio de Pedreira das Almas, tomou posse de trinta mil alqueires! (Olha à sua volta) É o que ele nos deixou. Se eu entregar, Rita, eles vão pôr fora.

RITA: São nossos filhos, apesar de tudo.

FRANCISCO: A fazenda é a nossa vida. O trabalho que vamos deixar.

RITA: (Animando-o) Isto passa, Francisco. É preciso paciência... Que foi?

FRANCISCO: (Olhando o céu, sorri) Que gente... era aquela!

RITA: Quem?

FRANCISCO: (Perdendo-se) Vovô Gabriel... vovó Clara! Quando traçavam um rumo, iam até o fim. Acreditavam no que faziam. Não consigo entender essa gente de hoje! No que é que acreditam, Rita? Nem pensam no sofrimento que tudo isto nos custou! Quando vovô e o povo de Pedreira chegaram às margens do Rosário, a chuva invernou. Tiveram que parar e esperar. Naquele tempo chovia de fato! Ficaram parados três meses... abrindo picadas em todas as direções. Em pouco tempo havia um rosário de posses. Perto de uma figueira branca, vovô determinou o lugar da sede. Foi quando tudo começou... para terminar...!

RITA: (Angustiada) Não vai terminar. Por que pensar assim?

Na cena final, o filho mais velho chega bêbado da cidade, quebra o telescópio e metaforiza a decadência da família. Ainda sobre os elementos intertextuais que conectam o ciclo: já na primeira cena, *Rita* e a filha *Leila* mencionam a compra de um relógio (símbolo importante no ciclo) por *Francisco*. O relógio pertencia à *Baronesa de Jaraguá*, tia-avó de *Luís*, marido de *Leila*. A partir do relógio, estabelece-se o parentesco de *Luís* com os personagens de *Os Ossos do Barão*: *Miguel*, neto do barão, casa sua filha *Isabel* com *Martino*, filho do italiano *Egisto Girotho* — “o colono que comprou a nora só porque era bisneta do barão.” (ANDRADE, 2008, p. 204). Neste sentido, o casamento de *Luís* e *Leila* estabelece uma ligação importante: união das famílias Junqueiras (que vieram de Minas) e os Almeida Prado (que vieram na caravela de Martim Afonso).

Assim como em *A Moratória*, os valores da fazenda se chocam com os da cidade, e o relógio, aqui como lá, os estabelece. *Marcelo* (de A. M.), assim como *Luís*, dorme até tarde. *Joaquim* e *Francisco* evocam a mesma frase: “não deixe nunca o sol pegar você na cama” (ANDRADE, 2008, p. 194). Lembram ainda, que *Lucília* (filha de *Joaquim* de A. M.) tem um relógio igual, e, que diferentes dos próprios filhos, é reconhecida pelo trabalho que deu sustento à família depois da crise, “sempre acordou cedo”.

A partir da referência dos parentes de *A Moratória* outras se evidenciam. Em 1930, quando perdem as terras vão para a cidade de Jaborandi, próxima às duas fazendas<sup>59</sup>: a de *Francisco* e a perdida por *Joaquim*. Jaborandi é também a cidade do delegado *Hélio*, personagem de *Vereda da Salvação* responsável por atirar nos colonos crentes que protagonizam a tragédia. O delegado retorna também em *Senhora da Boca do Lixo*, atormentado pelos eventos do passado. Mencionam também *Dolor*, mãe de *Joaquim* e personagem principal de *Vereda*. Os personagens de *Vereda* são colonos na fazenda de *Francisco*. Ainda, mencionam uma vizinha com o nome de *Marta*— mulher ligada a terra e ao trabalho —, mãe de *Martiniano*; em uma clara intenção de reforçar a personagem como símbolo principal de todo o ciclo.

Segundo Elizabeth Azevedo, um outro acréscimo importante no texto de que integrou o livro em 1970 foi a inserção do personagem “*Vaqueiro, fiel companheiro de João José em suas infinitas caçadas, que aparece como empregado na fazenda de Francisco depois da morte do patrão, despertando a admiração de Bié (um dos filhos) com suas fantásticas histórias*”. (AZEVEDO, 2014, p. 56). *João José* é pai de *Vicente de Rasto Atrás*. Outra menção importante é a de *Tio Bernardinho*, o poeta que tocava flauta, pai de *João José*, “*enquanto tocava flauta a*

---

<sup>59</sup> Ver a origem ficcional das fazendas na nota 34.

*fazenda diminuía*” (ANDRADE, 2008, p. 213). Pressuposto para lembrar que *Vicente* é artista e “*matou o primo João José de desgosto*” (ANDRADE, 2008, p. 222). Falam também das tias de *Vicente*, irmãs de seu pai “*Eram três filhas, não eram? Só resta uma. Ainda faz doces para vender. Tio Bernardino foi homem muito rico... e as filhas morreram sem nada! As moças da rua quatorze! Coitadas!*” (ANDRADE, 2008, p. 222).

Azevedo, ao analisar a peça, aponta deslizos. Segundo ela, o anúncio da morte das duas solteironas (irmãs de *João José* e filhas de *Mariana* e *Bernardino*) é incoerente. A autora tem razão, pois o *Vicente* adulto de 45 anos em 1965 visita as tias e as encontra, as três. Como *O Telescópio* se passa na década de 1950 seria impossível a morte anunciada. Assim como a ida de *Vaqueiro* para a fazenda depois da morte de *João José*, que está vivo em 1965, momento em que encontra o *Vicente* de 45 anos. Ainda, aponta a incoerência do lugar da peça no ciclo que, segundo sua análise, poderia figurar depois de *Rasto Atrás*.

Quanto a isso não há coerência, pois o seu lugar no ciclo é fundamental na construção do sentido mencionado anteriormente. Discordando de Azevedo, e retomando o que foi apresentado, a peça assume, no ciclo, uma função que decorre de seu lugar na cronologia da obra. Ela apresenta o tema da decadência sob dois aspectos: a decadência do meio rural, ao qual sua memória individual está ligada, e a decadência de uma aristocracia paulista já apresentada como falida — essa falência será retomada e aprofundada nas peças seguintes. Não há possibilidades para o futuro — nem para os homens da terra (os Junqueiras), nem para a aristocracia urbana (os Almeida Prado).

Por fim, “o jardim das jaboticabas” que abriu esta discussão quis lembrar o jardim das cerejeiras de Anton Tchekhov. Em ambas as peças — *A Moratória* e *O Jardim das Cerejeiras* –, a perda da propriedade rural e de seus frutos/flores representa o declínio de uma classe social e a transformação de uma ordem econômica e simbólica. Em Tchekhov, o corte das cerejeiras marca o fim da aristocracia russa; em Andrade, a decadência da fazenda e sua perda tornam passado as jaboticabas e evidencia a crise da elite cafeeira paulista e a transição para uma nova realidade urbana e industrial. A cena em que o velho *Quim* leva para a casa da cidade um galho da jaboticabeira é significativa. O gesto indica a tentativa de preservar um passado que se desfaz, e o galho seco, pendurado na sala, transforma-se em um símbolo da perda e da imobilidade diante das mudanças. Ele funciona como uma espécie de vestígio material da fazenda, lembrando continuamente aquilo que não pode mais ser recuperado.

Desse modo, a decadência do jardim de jaboticabas funciona como metáfora do processo histórico de desintegração da antiga ordem rural.



## 2.2 Ruptura dramática em *Vereda da Salvação* e os novos ares da industrialização paulistana.

Com o lugar ocupado por *O Telescópio* no ciclo, o dramaturgo encerra uma primeira etapa das sondagens de suas origens: vindos do Sul de Minas, seus personagens ocupam o sertão paulistano e se tornam grandes proprietários de terra. A crise deflagrada em 1929, mesmo que não lhes tire a terra na maioria dos casos, transforma profundamente a economia do país — e, principalmente, a metrópole paulistana. Assim, no cerne desse processo de transformação, em que a maior cidade do país cresce e se industrializa, impondo uma nova estrutura social, Jorge Andrade volta o olhar para um lugar onde os auspícios desse progresso não chegaram. A peça, ao mesmo tempo em que continua a temática rural ao colocar em cena a miséria a qual estão submetidos os colonos das fazendas, promove uma ruptura temática ao se voltar para o homem do campo.

*Vereda da Salvação*<sup>60</sup> é a história de um grupo de colonos, agregados e meeiros da Fazenda de Francisco de *O Telescópio*, entorpecidos em uma vida de pobreza material e

---

<sup>60</sup> *Vereda da Salvação* (1957-1963). Peça escrita em dois atos. Quarta peça escrita pelo autor e quinta no ciclo.

**Personagens:** JOAQUIM; DOLOR – mãe de Joaquim; MANOEL; ANA – filha de Manoel; GERALDO – filho de Manoel; ONOFRE; ARTULIANA; DURVALINA – mãe de Artuliana; CONCEIÇÃO – mulher de Pedro; GERMANA – mãe de Jovina; PEDRO; DALUZ; JOVINA e EVA – meninas de mais ou menos 10 anos; PRIMEIRO HOMEM; SEGUNDO HOMEM; TERCEIRO HOMEM; PRIMEIRA MULHER; SEGUNDA MULHER; TERCEIRA MULHER; OUTROS AGREGADOS.

**Época:** Atual (entre 1950 e 1960).

**Encenada:** em 1963 estreia nacional no Teatro Santa Isabel em Recife/PE. **Direção:** Milton J. Baccarelli. **Assistente de direção:** Ivan Soares. **Música:** Pe. Jayme Diniz. **Figurinos:** Marlene Gouvêa. **Cenário:** Ubirajara Galvão. **Execução de cenário:** Aluizio Alves. **Contrarregra:** Mertny Molliterno. **Programa:** Josias. **Execução de luz:** Aníbal Mota. **Atores/personagens:** Orlando Vieira (Manoel), Teresa Campos (Artuliana), Guido Chaves (Onofre), Rute Bandeira (Germana), Carlos Reis (Joaquim), Lucio Lombardi (Geraldo), Lucide Reis (Conceição), José Fernandes (Pedro), Lêda Alves (Durvalina), Cristina Costa Silva (Eva), Ida Korossy (Jovina), Maria de Jesus Porto Carreiro (Ana), Ana Campos Lima (Daluz), Lúcia Neuenschwander (Dolor), Ricardo Pessoa (Primeiro Homem), Delmiro Lira (Segundo Homem), Gilson Moura (Terceiro Homem), Violeta Araújo (Primeira Mulher), Ilva Niño (Segunda Mulher), Teresa Calazans (Terceira Mulher). **Outros agregados:** João Batista de Queiroz, Renato Melo, Lúcia Ribeiro, Mertny Molliterno, Bernadete Heráclio, Roberto Correia, Leandro Filho, Fabiano Pereira, Carlos Alberto, Jarbas Sousa, Joacyr de Castro, Nivaldo Burgos, Agenor Coutinho, Duílio Araújo, Wildson Araújo e Eudes Regis.

**Em 1964.** *Sciezka Zbawienia*, lançamento internacional no Teatro Współczesny/Varsóvia/Polônia. **Tradução:** Ziembinski e Jerzy Lisowski. **Direção:** Ziembinski. **Cenografia:** Lídia Minticz e Jerzy Lisowski.

**Atores/personagens:** Zofia Morowska (Dolor), Jozef Konieczny (Joaquim), Halina Mikolajska (Artuliana), Marta Lipinska (Ana), Janusz Bylczynki, Zbigniew Zapasiewicz (Manoel), Irena Horecka (Durvalina), Halina Kossobudzka (Germana), Marian Friedmann (Pedro), Edmund Fidler (Onofre).

**Em 1964** no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) em oito de julho de 1964. **Direção:** Antunes Filho. **Diretor de cena:** Sebastião Ribeiro. **Cenário e Figurinos:** Norman Westwater. **Execução de cenário** nas oficinas do TBC por: Arquimedes Ribeiro. **Música:** Damiano Cozella. **Assistente de direção:** Stenio Garcia. **Eletricista:** Sebastião Ribeiro. **Cabeleiras e maquiagem:** Leontj Tymoszchenko. **Fotografias:** Fred Kleemann **Atores/personagens:** Raul Cortez (Joaquim), Cleyde Yaconis (Dolor), Renato Restler (Manoel), Aracy Balabanian (Ana), Stenio Garcia

fanatismo religioso. Escrita em dois atos e com cenários detalhadamente descritos pelo autor, se passa em um pequeno descampado de mata onde estão dispostos os casebres. A trama se desenrola do entardecer ao amanhecer, “*é necessário que se dê a impressão, durante as primeiras cenas, de que a luz do dia vai desaparecendo*”.

No primeiro ato é estabelecido o conflito entre *Joaquim* e *Manoel*. *Manoel*, tem cinquenta anos e assume a função de autoridade entre as famílias por ter sido um dos primeiros a chegar à região e por atuar como interlocutor do grupo junto ao fazendeiro. *Joaquim* chegou recentemente com sua mãe, *Dolor*, e foi recebido por *Manoel*, que os ajudou a tornarem-se meeiros. O conflito se acirra pela disputa de liderança no grupo: de um lado, *Manoel*, que sempre ocupou essa posição; do outro, *Joaquim*, cuja liderança religiosa passa a ser reconhecida. Como o processo de conversão à religião Adventista da Promessa vinha crescendo significativamente entre as famílias, *Joaquim*, por meio de seu proselitismo, envolve a todos com suas pregações escatológicas.

O conflito tem também um segundo motivo: o triângulo amoroso entre *Joaquim*, *Manoel* e a personagem *Artuliana*, que, neste primeiro ato, está grávida de *Manoel*. Eles mantêm esse segredo até que possam ir à vila mais próxima para se casarem. Do início ao fim da peça, o que se presencia é o crescente transe de *Joaquim*, que obriga — ou convence — todos a confessarem seus pecados, pois presente a presença do demônio. O medo instaurado leva os integrantes do grupo a perderem completamente a razão e a justificarem as atitudes de *Joaquim*, que se tornam cada vez mais violentas. *Durvalina*, mãe de *Artuliana*, contaminada pelo transe, entrega o pecado da filha e pede que arranquem o demônio de dentro dela. *Artuliana* é levada para a mata e espancada até sofrer um aborto.

No segundo ato, a violência e o transe coletivo tornam-se ainda mais frenéticos. Dominados pelo medo, os personagens começam a perceber a presença do demônio nos animais, em objetos inanimados e até nas crianças. Como se preparavam para uma caminhada até a igreja de Tabocal, *Joaquim* ordena que todos fiquem em jejum, e as crianças se agitam devido à fome. Uma menina, *Jovina*, ao ser pega comendo rapadura, é a primeira a ser

---

(Geraldo), Sylvio Rocha (Onofre), Esther Mellinger (Artuliana), Lelia Abramo (Durvalina), Anita Sbrano (Conceição), Ruth de Souza (Germana), José Antonio Sbrano (Pedro), Yola Maia (Daluz), Martha Helena A. Pereira (Jovina), Florella (Eva), Roberto Azevedo (Primeiro homem), Potyguar Lopes (2º homem), Eugenio do Nascimento (3º homem), José Pereira (4º homem), Leilah de Almeida Assumpção (1ª mulher), Carmen Pascal (2ª mulher), Therezinha de Mello (3ª mulher), Regina Célia Rodriguez (4ª mulher), Nair Araújo (5ª mulher).  
Em 1993, com o Grupo de Teatro Macunaíma do SESC em São Paulo com Direção de Antunes Filho. Elenco: Luís Melo, Walter Portella, Laura Cardoso e Ângela Banhoz nos papéis centrais de *Joaquim*, *Manoel*, *Dolor* (mãe de *Joaquim*) e *Artuliana*.

assassinada pelo grupo, para que o demônio saia de seu corpo. A segunda criança morta é um bebê de colo, arremessado por *Joaquim* na mata, que morre a caminho da fazenda quando os pais tentam fugir.

*Ana*, filha de *Manoel*, é a única do grupo que não se converte e continua na “religião dos padres”. É ela quem foge e avisa ao fazendeiro o que está acontecendo ali. A partir de então, a polícia é acionada e se dirige ao local. Quando chegam, o transe coletivo já assumiu conotações extraordinárias. *Joaquim* acredita que todos, por meio de um voo que ele ensinou, subirão às veredas do paraíso. Somente *Manoel*, *Ana* e *Dolor* permanecem conscientes no grupo. *Dolor*, mãe de *Joaquim*, protege o filho durante toda a peça e, ao perceber que ele não sairá mais daquele transe, rende-se e finge ser Maria para apoiá-lo na “subida aos céus”. Na última cena, estão todos despojados de seus pertences — e até das próprias roupas — entoando cantos e tentando voar para o paraíso. A polícia chega e fuzila todo o grupo.

*JOAQUIM: (Começa a cantar, acompanhado pelos agregados) ALUMIA A VEREDA! A VEREDA DA SALVAÇÃO! AQUI ESTÁ O REBANHO! EM BUSCA DA TUA MÃO!*

*Ana, Dolor e Manoel são envolvidos pelo rodopio. Aumenta o barulho que vem da mata. Os agregados elevam as vozes. Os primeiros raios de sol batem nos casebres e nos agregados.*

*VOZES: (De todos os lados da mata) VAMOS ACABAR COM ESSA RAÇA! OFENDENDO DEUS! SÃO TUDO LOUCO! ASSASSINOS DE CRIANÇA! RAÇA DE CRENTES AMALDIÇOADA! ABANDONADO NA TERRA SEM LUZ, SEM CALOR! AQUI ESTÁ O REBANHO EM BUSCA DO TEU AMOR!*

*Percebem-se homens que passam correndo na mata, procurando não serem vistos: os casebres estão cercados por todos os lados. Dolor, Ana e Manoel, os únicos que não cantam, continuam abraçados. Dolor, de olhos fixos para a frente, é a expressão máxima da solidão, da desesperança. Aumenta a luz do sol. Os agregados, transfigurados, rodopiam em volta do terreiro; elevam ainda mais as vozes. Ficam alheios a tudo: uma alegria intensa estampa-se em seus rostos. Alucinados, olham para o alto e, pouco a pouco, começam a arrancar as roupas.*

*NESTA TERRA SEM LUZ SEM AMOR E SEM UNIÃO! AQUI ESTÁ O REBANHO! EM BUSCA DO TEU CORAÇÃO! ALUMIA! ALUMIA! MEU DEUS! ALUMIA A VEREDA DA NOSSA SALVAÇÃO!*

*A luz do sol agora é intensa e brilhante, como nas manhãs claras de verão.*

*Subitamente, ouvem-se, de todos os lados, tiros e gritos. Enquanto as vozes gritam de fora e aumenta a fuzilaria, os agregados continuam rodopiando, cantando e arrancando as roupas, que voam no ar, confundindo com seus braços erguidos para o alto, numa súplica alucinada.*

*Vereda da Salvação* foi inspirada em um acontecimento real ocorrido em Catulé, um lugarejo localizado na Fazenda São João da Mata, no município de Malacacheta, em Minas Gerais. Em abril de 1955, durante a Semana Santa, um grupo de sertanejos assassinou quatro crianças acusadas de estarem possuídas pelo demônio. Ao se inteirar dos fatos, a polícia invadiu Catulé, atirando e matando os líderes religiosos Onofre e *Joaquim*. Os demais moradores foram

presos e, a partir de então — até que os fatos fossem apurados — foi proibida a prática do Adventismo da Promessa<sup>61</sup>, religião seguida por todo o grupo.

A tragédia foi amplamente noticiada nos jornais da época, e a maneira como as crianças foram mortas foi detalhadamente explorada nas reportagens sensacionalistas. Em 1957, com parceria e financiamento do Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos do Rio de Janeiro, do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia de São Paulo e do ANHEMBI; foi formado um grupo de pesquisadores com a tarefa de investigar os eventos de Malacacheta. Durante três meses a equipe permaneceu no local entrevistando os participantes e estudando as características da região. O resultado da pesquisa foi publicado em livro, ainda em 1957, pela Editora ANHEMBI em São Paulo.

É a partir da imprensa e da leitura do livro que Jorge Andrade se inspira para a escrita da peça. A tragédia sertaneja do dramaturgo nutriu-se de muitas das cenas narradas pelos pesquisadores e até mesmo os nomes reais foram mantidos, com algumas alterações aos respectivos “personagens”. Alguns fatos foram modificados, como a morte das crianças — que, no relato sociológico, foram quatro, assassinadas de forma muito mais cruel do que na versão ficcionalizada por Jorge. *Joaquim*, assim como na peça, era o nome do líder religioso mais violento do grupo, e foi aproveitado somente alguns aspectos do que foi apurado sobre ele. O relato “real” é permeado por graves atitudes do réu. No “Estudo psicológico do grupo”, que compõe o livro de Carolina Martuscelli, a autora traça um perfil dos integrantes da seita na tentativa de compreender por que naturalizaram a crescente violência e os atos libidinosos cometidos por *Joaquim*. O intuito não era justificar, mas revelar a relação entre os complexos elementos da vida daquelas pessoas que as levaram até aquela situação.

O que era preciso levar em conta é que não era somente o elemento religioso, oferecido pelo Advento da Promessa, o causador da tragédia do Catulé. E, nem tão pouco, a prerrogativa de que este tipo de fanatismo acometa somente os crentes desta vertente<sup>62</sup>. O que aconteceu na região se repete, nos aspectos mais gerais, noutras em que eventos de fanatismo religioso são verificados. Em Catulé, como em muitas localidades brasileiras daquele momento, o que se percebe é um isolamento da população e um completo desamparo social por parte do Estado, desencadeando situações de extrema miséria.

No texto introdutório da obra, Maria Isaura Pereira de Queiroz chama a atenção para o isolamento vivido em muitas regiões do país no que tange ao catolicismo, religião

---

<sup>61</sup> A Igreja Adventista da Promessa foi fundada em 1932 em Pernambuco.

<sup>62</sup> Um exemplo foi o chamado “Massacre de Pedra Bonita” em Pernambuco, em 1938.

predominante naquele momento. Diante do afastamento em que se encontravam, as práticas religiosas e seus ritos resumiam-se ao batizado e ao casamento, que geralmente ocorriam uma ou duas vezes por ano, deixando o restante do tempo sem a presença da tutela religiosa. Os ritos mencionados exerciam uma função importante na organização dos grupos: as relações de compadrio conferiam sentido de união e pertencimento àquelas comunidades isoladas.

Esse contexto explica a conversão de praticamente toda a comunidade de Catulé ao Adventismo quando os primeiros Pastores visitaram o local. Diante da pobreza e miséria em que viviam, a religião oferecia um refúgio e um arraigado sentimento de participação ao grupo. Os pesquisadores apresentaram um relato contido no Jornal Oficial da Igreja, datado de 29/09/1954, onde os pastores contam da dificuldade de chegar ao local. Onde o poder público e o Catolicismo não chegaram, chegou o Adventismo:

Viagem a Malacacheta — Minas, Belo Horizonte — 5-10-54.

Eu e o irmão Julino voltamos de Malacacheta no dia 29-9-54. A viagem não foi fácil como imaginávamos. A distância e a falta de controle dos transportes tornaram aquele percurso longo e dispendioso. Viajamos de trem, de ônibus, de caminhão até chegar a Malacacheta. Não terminou aí a jornada. Ficamos cientes de que tínhamos mais bons 24 Kms para vencer, a pé, até chegar à fazenda, onde residiam nossos irmãos. Nesse trecho nossas malas foram na carga de um burro, que é o meio de transporte do lugar. Tomamos um trilho e formos: ora subindo, ora contornando, ora descendo as altas montanhas, as quais formam as paisagens que ali são naturais. (ANHEMBI, 1957, p. 18)

Neste cenário viviam os habitantes do Catulé. Sete meses depois dessa visita as crianças foram assassinadas. Na verificação das condições de vida dos sertanejos um outro aspecto é apresentado pelos pesquisadores: o grupo mais antigo do lugar, liderados por Manoel estavam juntos há tempos, pelo menos a maioria deles, e estavam na região de Malacacheta há três anos. As relações entre eles são de complexos parentescos e compadrios. Estas relações foram identificadas e catalogadas no texto “O grupo e seus problemas econômicos” por Carlo Castaldi. A história da vida de Manoel é representativa dos problemas enfrentados pelos trabalhadores rurais do período.

Nasceu em Poté em 1890 e lá viveu até 1917 lavrando a terra do pai que era “arranchado”. Quando o pai vendeu a terra, pouco antes de morrer, Manoel (...) transferiu-se para Palmital, município de Malacacheta, nas terras incluídas no triângulo formado pela confluência do rio Urupuca com o rio Jacutinga, “onde ainda não tinha ninguém”. Abri uma picada de facão desde Santa Cruz e tirei uma posse”. Em 1945 Manoel perdeu a terra por causa dos novos “extremantes” que, para obrigá-lo a vender, lhe invadiram as plantações com seu gado; não tendo dinheiro para cercar com farpado os seus trinta alqueires, Manoel foi forçado a vender. Narra que, embora tivesse pago os impostos por muitos anos sobre trinta alqueires, no cadastro de Malacacheta constava que a sua posse não ia além de três. Foi inútil mostrar os recibos

das taxas pagas sobre trinta alqueires de terra: o comprador pagou-lhe, fiado, somente três alqueires. Manoel deixou Palmital e foi a Urupuca onde tirou uma posse de três alqueires. “Mas tive aborrecimento com o gado e precisei mudar-me. Tirei outra posse de outra mata, sempre à beira de Urupuca, mas o vizinho fazia a vida lançando gado nas roças dos outros” e decidiu que “lugar para mim é bestagem”. Em 1948 começou a trabalhar na qualidade de agregado. (ANHEMBI, 1957, p. 40/41)

A história se repete para a maioria do grupo: de posseiros (donos da terra), passaram a agregados das mesmas terras que, muitas vezes, lhes pertenciam. A comunidade de Malacacheta vivia então o momento da complexa transformação das terras em propriedades privadas<sup>63</sup>. Estes novos fazendeiros que os empregam como agregados são agora os donos de vastas extensões de terra. O interesse pela região, segundo o autor, se torna mais agudo devido a construção da rodovia Rio-Bahia, que além de facilitar a penetração na região agrega valor a ela. “‘Quando eu era menino’ disse-nos um dos habitantes do Catulé, ‘só havia duas fazendas, o resto do terreno era mata e cada um tinha uma posse’”<sup>64</sup>. (ANHEMBI, 1957, p. 40/41). Assim, quando a terra passou a ter um dono, os ex-posseiros vivenciaram uma miséria ainda pior do que aquela à qual estavam habituados. Os acordos de permanência na terra implicavam, na maioria das vezes, a ausência de qualquer pagamento e a proibição do plantio para subsistência — agora, “viviam de favor”. Assim, Andrade dramatiza como as transformações da região assolou os posseiros:

MANOEL: Nunca saí dessas beirada. Quando eu era menino só tinha duas fazenda, o resto era mata e cada um de nós tinha uma posse. Desde que a estrada grande passou pela terra da mata, virou tudo uma anarquia. Só restou fazenda das maior. Ninguém tinha dinheiro p’ra comprar arame farpado e cercar as posse. Quando vimos, a gente é que estava cercado. Parece que a estrada foi passando e largando dono p’ra todo lado. E tudo com possança! P’ra continuar foi preciso morar de favor.

O relato da intensa emigração das famílias é tema recorrente nas suas biografias, verificados a partir das entrevistas. Como no relato de Manoel, o fenômeno se dava pela perda das terras e pela necessidade de buscar novas posses. Mas esse não era o único fator, a emigração representava também a possibilidade de uma vida melhor. O que confirma a impressão de Saint- Hilaire no texto de Caio Prado Junior, discutida anteriormente. Entre os

---

<sup>63</sup> Para uma melhor compreensão da estrutura fundiária do Brasil e os efeitos da Lei de Terras, promulgada em 1850, na expropriação de posseiros consultar a obra “O Cativo da Terra” de José de Souza Martins.

<sup>64</sup> A Região real da qual Jorge Andrade tira sua inspiração para a peça fica em Minas gerais, mas a frase “Quando eu era menino só havia duas fazendas, o resto do terreno era mata e cada um tinha uma posse”, certamente foi inspiração para sugerir em *O telescópio* que as duas grandes fazendas da região, perto da cidade de Jaborandi, eram a de *Francisco* e a do seu primo *Joaquim* (que perde as terras em *A Moratória*). Jorge Andrade transfere a tragédia de Catulé, cenicamente, para a Fazenda de *O Telescópio*, criando assim mais uma camada de ligação entre os elementos que determinam o ciclo.

habitantes de Catulé, foram registradas idas e vindas significativas em busca de uma vida melhor na região de Presidente Prudente, nas plantações de algodão. Onofre é o primeiro a ir e voltar, e é lá que se converte ao Adventismo, levando a nova fé para Catulé e convencendo os outros à conversão.

Na peça, Jorge Andrade cria um personagem ausente: o pai de *Artuliana*, e marido de *Durvalina*, está no Sul: “*meu pai escreveu tanta beleza! Todo mundo viu a carta. Algodão p’ra toda parte, serviço com fartura, terra sobrando! Até a nova crença o Onofre trouxe de lá, Manoel*”. O dramaturgo coloca em cena diferentes trechos dos relatos, principalmente, sobre as práticas da religião (selamento do espírito santo, jejuns, confissões) e das pregações de *Joaquim*. Ainda, cria uma ironia intertextual ao fazer *Manoel* chamar a atenção ao que aconteceu na fazenda vizinha, colocando na cena a exata narração do desfecho da tragédia:

MANOEL: Essa gente do Comércio não tem entendimento da crença. Não viu o que aconteceu com os crente da fazenda Gameleira? Estavam na cacimba, lavando o corpo no banho da purificação... tudo num respeito só... sem malícia... quando chegou os soldado e deu voz de prisão. (Meio revoltado) Não tiveram bate-boca, malquerença nenhuma! Nada! Só foram de encontro deles, dizendo: nós somos de paz! Nós somos de paz... e os soldados sentaram fogo!

“Comércio”, era como chamavam a cidade de Malacacheta. Em uma das cenas mais contundentes, ele recria trechos do relato dos acontecimentos. Trata-se de momentos antes do assassinato de uma das crianças (morte real e fictícia). No relato as falas são da própria menina, na peça, ele as coloca na boca da mãe que tenta salvar a filha:

PEÇA:

CONCEIÇÃO: O danado está passando p’ra você, Germana!

GERMANA: Mentira! Eu sou crente também. Sou eu mesma. É a minha filha.

DURVALINA: (Aponta Germana) Olha Satanás tomando força... querendo escapar!

GERMANA: (Tenta recitar um trecho da Bíblia) Maria foi carregada p’ro céu; os anjo cheio de alegria..! PEDRO: Olha Satanás recitando o livro!

GERMANA: (Tenta escrever alguma coisa no chão com o pé)

DURVALINA: Olha o danado querendo escrever! A Germana não tinha letra!

GERMANA: (Desesperada) Meu marido está nas colheita de algodão. Minha roça vai morrer. É a Jovina que me dá adjutório.

NARRAÇÃO DOS FATOS REAIS:

Depois acusaram Durvalina, uma menina de sete anos. Esta tentou defender-se recitando um trecho da bíblia que sabia de cor, mas Artuliana disse “olha satanás recitando a bíblia”. Durvalina pegou um pedaço de pau e escreveu algumas letras do alfabeto no chão como se isso pudesse salvá-la. Artuliana disse “olha satanás querendo escrever” e a menina foi espancada. (ANHEMBI, 1957, p. 31)

A forma expressionista e em alguns momentos onírica de *Vereda da Salvação*, foi fundamental na recriação daquele transe coletivo em que foram mergulhados os homens e

mulheres de Catulé. O texto segue as unidades clássicas da tragédia, mas só os elementos épicos/expressionistas, indicados nas rubricas, são capazes de materializar o fanatismo e a crescente insanidade até a violência de fato. Desta forma, foi na encenação de Antunes Filho, em 1964, que a força e a violência de *Vereda da Salvação* se fizeram no palco. O espetáculo se tornou um dos mais polêmicos da história do teatro brasileiro. Sua estreia aconteceu dois meses depois do Golpe Militar e foi o último espetáculo do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), que encerrou suas atividades logo após a retirada de cartaz da peça.

De acordo com as críticas da época, com os estudos sobre a encenação e com os depoimentos de Antunes e de Jorge, vários são os fatores que contribuíram para o fracasso comercial (medido pela bilheteria) e para as reações viscerais provocadas pela montagem. O debate em torno da peça começou quando notícias dos ensaios foram veiculadas em uma reportagem da *Folha de São Paulo*, que abordava o processo de preparação dos atores conduzido por Antunes Filho e seu assistente de direção, Stênio Garcia. Foram detalhados “métodos nada convencionais” que, segundo a matéria, chegavam a ferir a dignidade dos artistas envolvidos. Também foram mencionadas falas de Antunes que apontavam para um “antiteatro” e um “antigesto”, dentro de uma perspectiva que valorizava a expressão corporal. Estava, assim, armada a polêmica em torno da encenação.

FIGURA 6: Ensaio da peça *Vereda da Salvação*, 1964. Em primeiro plano o Diretor Antunes Filho e o ator Raul Cortês



Disponível em: <https://www.blogdoarcanjo.com/wp-content/uploads/2015/12/Antunes-Filho-e-Raul-Cortez.jpg>

A preparação dos atores foi baseada nos estudos de Constantin Stanislavski e, inspirado em suas propostas, Antunes promoveu uma intensa preparação de elenco, com laboratórios

inéditos até então no Brasil. O que o diretor promove é uma completa transformação na concepção do espetáculo. Em entrevista concedida ao pesquisador Sebastião Milaré, Raul Cortez — o que interpretou *Joaquim* — relembra os laboratórios e a busca pelo gesto “*daqueles trabalhadores rurais, pessoas totalmente à margem da civilização e alheias a qualquer atitude da cidade. Pessoas que viviam no mato, passando fome*”. (MILARÉ, 1994, p. 149).

Segundo ele, foi justamente essa busca pelo gestual que levou ao conceito de *antigesto*. Ainda na reportagem da Folha de São Paulo, Antunes narrou um dos exercícios, acirrando ainda mais a polêmica: “*arrastando-se no chão, sem fazer uso de seus membros, os olhos fechados, os atores praticam em seguida o exercício chamado ‘Vermes’, no sentido de desenvolver a carência de autoestima*”. (MILARÉ, 1994, p. 149).

Esse era o clima na estreia do espetáculo e, como já apontado pelas críticas e notícias da imprensa, a montagem não agradou. Segundo Sábado Magaldi, durante as apresentações ocorriam dois fenômenos: um grupo abandonava a sala do teatro sob vaias, enquanto os que permaneciam até o final aplaudiam de forma catarticamente efusiva. Mesmo com o tempo e o investimento dedicados à montagem, poucos meses depois o TBC encerrou as apresentações. Segundo Milaré, o motivo não é claro, já que a bilheteria estava aumentando e dava sinais de que o espetáculo atingiria um sucesso de público razoável. Para o pesquisador, uma das explicações plausíveis é de ordem ideológica.

O desagrado permeou dois lados distintos. De um lado, os boatos de que a peça seria censurada tornaram-se frequentes; de outro, segmentos do teatro (especialmente ligados à esquerda) teceram críticas contundentes. É importante frisar que não há nenhum relato consistente que desenvolva ou documente essas críticas, mas, evidentemente, esse era o clima que cercava a encenação<sup>65</sup>. Um dos indícios da discordância é o fato de que muitas das vaias partiram de figuras conhecidas do meio teatral, como, por exemplo, Flávio Império. É a partir deste ambiente anti*Vereda* que dramaturgo e diretor<sup>66</sup> se ressentem. Em todas as falas

---

<sup>65</sup> Antunes filho reencena *Vereda da Salvação* trinta anos depois, e, enfim, apaziguadas as polêmicas, o espetáculo é um sucesso de público e crítica. Na ocasião, foram comemorados os cem anos de Jorge Andrade e, além da encenação, aconteceram mesas de debate sobre sua obra. A realização foi uma parceria da ECA (Escola de Artes de São Paulo) e o CDT (Centro de Documentação Teatral). As palestras proferidas foram organizadas em livro por Elizabeth Azevedo com o título: “Jorge Andrade 100 anos: avaliações críticas”.

<sup>66</sup> Antunes Filho sobre o espetáculo de 1964: “*O drama de Jorge Andrade permitia isso pela condição dramática dos agregados, por seu fervor religioso e pelo momento histórico pelo qual o país estava passando. Ele servia como um símbolo contra a nova ordem imposta pelos militares. Continha pólvora, era incendiário. Havia um sentimento de esmagamento generalizado, tudo estava pegando fogo e as labaredas do incêndio entravam pelas janelas do TBC. Jorge pôde entender o país apesar de seus privilégios, pôde entender os agregados. Ele tentou fazer a análise do Brasil com uma voz paulista*”.

posteriores, Jorge usa o cancelamento da peça para avaliar a característica do teatro feito no seu tempo. Segundo ele, faltava cultura geral e compreensão da função do teatro/arte.

A direita acusou violentamente o espetáculo de ser comunista e exigia a saída da peça de cartaz. Escreveram cartas ao Estado de São Paulo, e os críticos do jornal *Sábado Magaldi* e Décio de Almeida Prado quase entraram em conflito com a direção. De outro lado, a esquerda festiva, ou esquerda burra, me acusando porque eu apresentava uma chaga viva do homem brasileiro, só que nenhum personagem levantava de repente e fazia o discursinho partidário. Conclusão (deles): os personagens eram alienados. (ANDRADE, 2012, p. 184)

Eu acho muito importante trazer toda essa gente esquecida, oprimida para o palco. Mas trazê-los como seres vivos. O recado nunca é do personagem, é do autor. É isso que soa falos. Vereda da Salvação mostrava o homem do campo espoliado, mas reagia segundo as suas próprias crenças. Queriam que ele fizesse sociologia, desse um recado político. Impossível. Exatamente porque não tinham consciência política é que os personagens viviam naquela situação. Eles preferiam se entregar a um sentimento religioso, e não alienação. No momento em que Antígona gritou contra a opressão, há dois mil anos, ela gritou como personagem viva. Ficou dois mil anos no palco, e vai continuar. Não importa se os autores pertenciam na época a tal ou qual partido político. Eram dramaturgos, grandes poetas que registravam o homem no tempo e no espaço. Por si próprios. (ANDRADE, 2012, p. 111)

Para Jorge, seria impossível reverter o fanatismo religioso em perspectiva revolucionária. E, na verificação das condições de vida do povo de Catulé, Jorge tem razão. Dentre o grupo, somente *Manoel* era alfabetizado, as condições de exclusão social a que estavam submetidos era muito distante de qualquer discurso político, e a sua representação era a exata constatação dessa miséria, este é o limite: tornar vivo no palco as condições de vida dessa gente esquecida.

A representação das condições de vida do trabalhador rural brasileiro, neste período, estavam também presentes em outras manifestações artísticas como o cinema, a literatura, dentre outras; mas no que concerne aos estudos historiográficos, as análises ainda seguiam as propostas interpretativas mais amplas, pautadas por uma vertente marxista, que apontavam essa pobreza, mas não a verificava a partir de casos particulares — como o fizeram no estudo sociológico citado. Seguindo as questões já discutidas, os trabalhos sobre estas especificidades aparecem a partir do momento em que se renovam o método da história, com as discussões provenientes de uma história cultural europeia incorporadas aqui.

*Vereda da Salvação* lembra, na cronologia do ciclo, que essa gente esquecida está vivendo no mesmo tempo em que vivem a elite cafeeira apresentada<sup>67</sup>. Ainda são seus

---

<sup>67</sup> “Como A Moratória ou Pedreira das Almas, *Vereda da Salvação* pertence entranhadamente à minha memória familiar. Nas colônias que conheci, nos barões que conheci, nos pés de café que trabalhei, conheci muitos Joaquins e muitas Dolores. O Joaquim de Vereda pertence à mesma família, à mesma memória que Joaquim de

contemporâneos os quatrocentões paulistanos que assistem às profundas transformações da Capital. É difícil imaginar que a vida na cidade, já monumental, exista no mesmo tempo da vida de Catulé!

Ao abrir esse momento do ciclo — o da decadência da aristocracia urbana —, *Senhora da Boca do Lixo*<sup>68</sup> apresenta parte da nobiliarquia paulistana. Assim como *O Telescópio*, é permeada por ligações intertextuais que esclarecem as relações tanto com os personagens do mundo rural quanto com os parentescos dessa aristocracia. O tema aqui é o da falência dessa tradicional família quatrocentona. Já na descrição do cenário, do primeiro ato, os sinais dessa decadência são apresentados: objetos de uma antiga opulência dispostos em um pequeno cômodo, da atual casa.

---

*A Moratória, pois eles são da mesma mentira, são duas vítimas da mesma injustiça, são duas presas do mesmo sofrimento, são legítimos representantes de um mundo que se completa e se opõe. Um traço os une e os distancia ao mesmo tempo, um oprime por amor à terra, o outro aceita a opressão pelo mesmo amor. Só não continuaram a cair vítimas do verdadeiro e único demônio em um mundo em que os dois possam juntar-se e igualar-se ao mesmo direito ao amor à terra. Só então todas as veredas não se transformaram em protestos inúteis. Só o amor e um verdadeiro sentimento de justiça podem exterminar o demônio que sempre atormentou os moradores da minha memória familiar; a mentira em que transformaram seus direitos e seus deuses”.* (ANDRADE, 2012, p. 33)

<sup>68</sup> *Senhora da Boca do Lixo* (1963). Peça escrita em três atos. Sétima peça escrita pelo autor e sexta no ciclo.

**Personagens:** NOÊMIA, CAMILA – filha de Noêmia, ELVIRA – amiga de Noêmia, ISMÉRIA – amiga de Noêmia, CARMEM – amiga de Camila, SIMÃO – um decorador, HÉLIO – delegado comissionado, GARCIA – delegado adjunto, DR. PENTEADO – um advogado, PÉ DE CHINELO – uma prostituta, SHIRLEY – uma prostituta, CARCEREIRO, MARTA, INVESTIGADORES, GUARDAS E SOLDADOS, INDIGENTES, MALANDROS, MENDIGOS, FUNCIONÁRIA – secretária do delegado titular.

**Época:** atual (década de 1960)

**Encenada:** Em **1967**, lançamento internacional no Teatro Avenida em Lisboa/Portugal. **Produção:** Companhia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro. **Encenação:** Varela Silva. **Cenografia:** Pedro Leitão. **Atores/personagens:** Amélia Rey Colaço (Noêmia), Sinde Felipe (Delegado Hélio), Mariana Rey Monteiro (Camila), Cecília Guimarães (Mãe/Marta). A peça ficou trezentas noites em cartaz com grande sucesso de público e crítica.

**Em 1968** no Teatro Gláucio Gil no Rio de Janeiro. **Direção:** Dulcina de Moraes. **Cenários:** Pernambuco de Oliveira. **Assistentes cenografia:** Pedro Lousada e Antonio Murilo. **Pintura de Cenário:** Humberto Mannes. **Execução de figurinos:** Hilda Costa. **Execução de Cenários:** Wagner dos Santos. **Maquinista:** Wagner dos Santos. **Eletricista:** José Matos. **Contra regra:** Eduardo Santos. **Administração geral:** Pepa Ruiz. **Produção:** Paulo Nolding. **Atores/personagens:** Alzira Cunha (Camila), Eva Todor (Noêmia), Lucia Delor (Elvira), Suzy Arruda (Ismeria), Yvone Hoffmann (Carmem), Paulo Navarro (Simon), Carlos Eduardo Dollabella (Hélio), Elmo Muniz (Investigador), Alberto Perez (Garcia), Enrique Amoedo (Guarda), Antonio Miranda (Guarda), Álvaro Aguiar (Dr. Penteado), Cirene Tostes (Pé de Chinelo), Elza Gomes (Mãe), José Caldas Neto (Filho), J. Soares (Indigente) Paulo Jorge (Indigente e Fotógrafo), Terezinha Souza (Indigente), Myriam Lydia (Indigente), Miguel Cerrano (Carcereiro), Elza Bravo (Funcionária), Paulo Navarro (General), Miguel Cerrano (Pe. Mauricio), Teresa Souza (Malú), Joaquim Soares (Malandro I), Paulo George (Fotógrafo), Yvone Hoffmann (Shirley), Sebastião Apolônio (Indigente), Miguel Cerrano (Malandro II), Antônio Murilo (Indigente).

Em 1968 junto com a notícia do início dos ensaios da peça pela Companhia Eva Todor é noticiado a sua proibição pela censura o que provoca fortes impactos entre os artistas no momento. “Sob a alegação de que seu texto atenta contra os costumes, a religião e as forças armadas” (conforme reportagem TRIBUNA DA IMPRENSA, 5 de março de 1968). É liberada pouco tempo depois e estreia em abril no Rio de Janeiro. Interessante notar que a peça é um sucesso de público, mas um fracasso de crítica. Esta última quase unânime em condenar o texto e a encenação.

CENÁRIO: Pequena sala de casa geminada. Ao fundo, escada que leva ao andar superior. Duas portas: uma de entrada e outra da cozinha. Ao lado da porta de entrada, janela que se abre diretamente sobre a calçada. Poucos móveis e enfeites, mas que revelam bom gosto e tradição. Alguns quadros tipo Fragonard e louças de Sèvres e Saxe. A sala é extremamente limpa e arrumada.

A trama, escrita em três atos, gira em torno de *Noêmia* e sua filha *Camila*. *Noêmia* tem cinquenta anos e *Camila* trinta. Escrita em três atos, narra a história da decadência da família. Inicia-se com a perda dos bens — processo que ocorreu ao longo dos anos e se intensificou com a viuvez de *Noêmia*. Ela representa toda uma classe que não se conforma e vive ainda envolta na ilusão daqueles tempos de opulência. *Camila* representa a necessidade da mudança e encara os problemas: “*a vida está passando e continuamos presas a um mundo que não tem mais sentido, nem pertencemos ao de hoje.*” Tenta se estabelecer nesse novo contexto a partir do trabalho. É justamente no ambiente de trabalho — como secretária em uma delegacia — que os outros personagens são apresentados. *Camila* se apaixona pelo delegado *Hélio* (o mesmo de *Vereda da Salvação*), e o romance é ameaçado pelos ideais representados por *Noêmia*.

Depois da Vereda, escrevi Senhora na Boca do Lixo, da mesma linha d’A Escada e d’Os Ossos, ou seja, a decadência da aristocracia paulista. Escrevi a partir de uma notícia de jornal. Bom, eu não quero citar nomes, mas trata-se de uma família conhecidíssima de São Paulo. Uma das senhoras da família voltou da Europa e foi presa como andorinha, porque trazia contrabando. Ela ia lá, comprava coisas finíssimas, chegava aqui, vendia, pagava a passagem e sustentava, assim, o projeto de ir todos os anos à Europa, como tinham ido, em tempos de maior desafogo familiar, a mãe, a avó, a bisavó. Numa dessas, chegou a São Paulo e foi presa com toda a sua bagagem. Mas era parente do que havia de mais poderoso aqui em São Paulo. Resultado: o delegado foi substituído, quase acabou preso, ela não chegou nem a entrar numa cela, e saiu da delegacia sem precisar carregar as malas, porque mandaram entregar em casa. Então, eu estava querendo mostrar essa coisa toda, a partir do encontro, na delegacia, de *Noêmia*, a Senhora na Boca do Lixo, com uma mãe operária, cujo filho tinha sido preso por uma bobagem qualquer. A mãe operária está sentada ali há três dias sem conseguir nada. E *Noêmia*, aquela refinada, aquela quatrocentona, sai simplesmente e o menino da operária fica lá.  
(ANDRADE, 2008, p. 89)

Assim, no primeiro ato, *Noêmia* está recém-chegada da Europa, e, no diálogo inicial com *Camila*, as diferenças entre elas se evidenciam. A mãe não se conforma com o trabalho da filha, que se orgulha de ter passado no concurso para secretária. *Noêmia* já não pode mais viver como nos velhos tempos: “*Na Europa é onde encontro o que admiro. Morei dois anos na Suíça, quando me casei. Pelos olhos de seu pai, conheci um mundo que era belo. Enquanto ele viveu, nunca deixamos de visitar a Europa. Cada viagem que faço... é como se fosse encontrá-lo.*” A forma encontrada por *Noêmia* para custear seu estilo de vida e suas viagens à Europa é trazer de lá artigos de luxo, que são vendidos a outras integrantes da mesma aristocracia. A

personagem finge ignorar, mas tem consciência da ilegalidade de seus atos; no entanto, em seu orgulho de origem, justifica a prática pelo fato de não agir por lucro, mas apenas para continuar viajando.

O mundo que *Noêmia* conhecia se transforma com uma rapidez que ela não consegue acompanhar. A peça registra essa transformação ao mencionar as mudanças ocorridas na cidade. O bairro em que moravam antes, outrora residencial e marcado pela opulência de uma classe, passa a se caracterizar pela ordenação do trabalho fabril, “*CAMILA: eram operários. Abriram nova fábrica no fim da rua. NOÊMIA: Esses prédios cheios de máquinas barulhentas, estão invadindo tudo. A vulgaridade parece que tomou conta do mundo. CAMILA: Passam aqui por causa do bonde.*” Ainda neste ato, *Noêmia* recebe a visita do delegado *Hélio*, que vinha investigando um caso de contrabando e, a partir de uma denúncia anônima, chega até ela sem saber que se tratava da mãe de *Camila*, por quem estava apaixonado. *Noêmia* o recebe com ares e circunstância, acreditando que o motivo da visita era o relacionamento com sua filha. O delegado lhe dá voz de prisão, e ela, em choque, não diz nada.

No segundo ato, passadas algumas horas desde a prisão, *Noêmia* está na delegacia. Enquanto aguarda, revela sua visão de mundo, ora evocando lugares do passado, ora conversando com a personagem *Marta*. *Marta* é uma mulher humilde que há horas tenta obter informações sobre o filho preso. Nesse diálogo, nenhuma das duas dialoga; cada uma expõe seu próprio mundo, e suas evocações se conectam apenas por pontos não coincidentes — revelando, assim, seus mundos interiores. O primeiro despertar de *Noêmia* ocorre a partir da profunda impressão (proustiana) causada pelo prédio da delegacia, descrita na rubrica.

*Quando Garcia sai no hall, Noêmia aparece descendo a escada, seguida pelo carcereiro. Ela desce com segurança, examinando tudo com intensidade, como se recordasse alguma coisa. Passa a mão pelo balaústre, olha as paredes, a estátua e quando chega nos últimos degraus avista o lustre galé. Uma expressão evocativa de encanto domina seu rosto. Neste instante entra o fotógrafo e fica observando Noêmia. Noêmia desce o último degrau e entra no hall. De repente, para, volta-se e caminha à volta da estátua com sorriso carinhoso, como se se lembrasse de pessoa muito querida. Noêmia dá volta pelo hall, indo parar no primeiro plano, perdida em suas evocações. Marta observa Noêmia e sorri com certo carinho. Quando Garcia sai, o fotógrafo começa a fotografar Noêmia. Os flashes da máquina vão trazendo Noêmia à realidade. Certa apreensão muito controlada estampa-se em seus olhos e Noêmia procura esconder o rosto sem demonstrar. Percebendo, Marta vai ficar entre Noêmia e o fotógrafo. (ANDRADE, 2008, p. 92)*

As lembranças e as impressões da personagem se contrapõem com a dura realidade imposta por *Camila* e pela investigação do delegado. *Noêmia* está detida e ausente deste presente que se impõe. É como se falasse/recordasse a partir — e para — um mundo interior,

alheia ao presente. O que diferencia *Noêmia* é, justamente, a maneira como ela sofre essas privações. Seu sofrimento, expresso no saudosismo de lugares e tempos passados, revela seu descontentamento com a vulgaridade do presente. É em *Senhora* que Jorge Andrade apresenta, por meio de uma referência direta, a influência de Proust no ciclo. *Noêmia* não é apenas uma saudosista de um passado que se foi — ela continua vivendo nele.

*NOÊMIA*: O povo anda grosseiro, comercial. Em Paris, então, ninguém é mais capaz de um gesto cavalheiro. Greves para todo lado, peças teatrais horrorosas! Agitações, tanta confusão! Ninguém mais tomando aperitivos na Porte Dauphine. Uma gente muito sem linha frequentando a Marquise de Sévigné.

*ELVIRA*: Isto é verdade. Americanas enormes, velhas, sentadas por todo lado.

*NOÊMIA*: (*Meio perdida*) Fugi de Paris e percorri a costa francesa. Na província ainda se encontra a velha França. Visitando Trouville e Cabourg, localizei Balbec e a igreja querida de Proust. É linda!

*ISMÉRIA*: (*Burra*) Conheço bem a costa francesa. Não me lembro de Balbec.

*NOÊMIA*: Mas, não existe!

*ISMÉRIA*: Você acabou de dizer que visitou?

*NOÊMIA*: Balbec é criação de Proust. É como certos lugares de nossa memória, transfigurados pelo tempo e revividos numa criação artística. Balbec é Trouville! . (ANDRADE, 2008, p. 95)

Ainda sobre esses “lugares transfigurados pelo tempo”, a personagem, ao fim da peça, evoca mais uma vez o passado. Diferentemente de *A Moratória*, as reminiscências de *Noêmia* não irrompem no palco, mas são narradas e profundamente sentidas por ela. O palacete é sua *madeleine*, tornando vivo o seu passado. Mesmo diante da rudeza do presente, a casa/delegacia desperta nela uma sensação que se liga imediatamente a outra vivida no passado, trazendo à tona um momento em que ela sentia a vida em toda a sua intensidade.

*NOÊMIA*: (*Perdendo-se*) foi aqui. Foi justo aqui... que vi seu pai pela primeira vez. (*Olha a escada*) Eu estava dançando e ele sempre 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. “Vim para me casar” — disse. E como coisa evidente, escolheu-me entre tantas moças lindas. “Por que me escolheu?” — perguntei. “Porque juntos continuaremos uma história que está traçada nas ruas, nas pedras, em cada palmo desta cidade.” “Meus antepassados abriram caminhos pelo Brasil.” “Os meus” — respondi — “plantaram cidades à beira deles. Com milhares de escravos, cruzaram rios, serras e avistaram os Andes”. “Os meus... encheram o Estado de plantações e ergueram capelas pelos vales. Denominaram ruas, praças e rios.” “Os meus... ergueram palácios e ligaram as cidades. Foram donos do trabalho e de uma vida gentil. Escreveram uma história nobre. Governaram. Fizeram leis... fizeram... (*Não suportando mais, Camila acende o lustre galé*) fizeram... leis!” (ANDRADE, 2008, p. 96)

Mas, se a apresentação e o desenvolvimento da personagem *Noêmia* nos remetem à sua inadequação diante dos problemas do presente — impostos pela privação financeira decorrente da perda dos bens — e, por isso, à sua constante fuga da realidade, sustentada por

lembranças e pela negação dos fatos cotidianos, o dramaturgo também lhe confere importantes momentos de lucidez. No terceiro ato, ao perceber a possibilidade de prisão por contrabando, *Noêmia* articula seus contatos e, utilizando a descoberta do final do primeiro ato — os nomes de mulheres influentes envolvidas no mesmo esquema —, chantageia o advogado, que também pertence à sua classe social, forçando-o a encontrar uma solução para seu infortúnio. Em um jogo cuidadosamente calculado, ela coloca frente a frente o advogado e o delegado e sai da delegacia, altiva.

Segundo Azevedo, a peça é realista e condensa as características do drama clássico, ao organizar a ação em poucas horas e cenários simples — dois, especificamente: a casa de *Noêmia* e a delegacia (um antigo palacete). As características realistas são, de fato, percebidas no drama, assim como elementos oníricos e expressionistas presentes na construção de *Noêmia*. Embora essas características estejam claramente identificáveis no texto, as críticas à peça, no momento de sua encenação em 1968, foram unânimes em acusá-la de tender ao melodrama fácil, especialmente na composição da personagem *Noêmia*. Segundo Catarina Sant’Anna, “*Senhora* foi a peça mais modificada para integrar o ciclo, “*as alterações ultrapassam o projeto dos elos intertextuais que forjam a unificação das peças em um só bloco; (...) cenas inteiras são cortadas (...)*”. Desta feita, mesmo levando em conta que este trabalho não teve acesso ao texto encenado em 1967 e 1968, alguns questionamentos são válidos.

Os traços da personagem principal parecem ter sido retrabalhados para a composição do ciclo. Os elementos proustianos que norteiam o texto — tanto de forma direta, pela citação explícita de Proust, quanto de forma indireta, por meio da recriação de momentos de evocação do passado provocados pelo palacete — indicam um aprofundamento temático que possivelmente foi mais bem explorado na revisão e reescrita da peça para o livro. *Noêmia*, nesse processo, teria recebido novas camadas de características e memórias que fortalecem sua função simbólica na construção do sentido de *Marta, a Árvore e o Relógio*.

Dentre as ligações intertextuais que estruturam a peça, como já mencionado, o delegado *Hélio* veio de Jaborandi e foi o responsável pelo massacre dos colonos fanáticos que ameaçavam a paz da fazenda. Os eventos de fanatismo religioso retratados em *Vereda da Salvação* ocorreram nas terras de *Francisco*, fazendeiro e personagem principal de *O Telescópio*. *Hélio* deixa a pequena cidade como um herói e recebe uma promoção na capital. No entanto, os acontecimentos de *Vereda* continuam a atormentá-lo, e, na cidade, ele tenta apaziguar sua consciência por meio da honestidade na execução de seu trabalho.

Essa honestidade esbarra, como vimos, em um mundo organizado por outras regras. Em *Senhora*, Jorge Andrade retoma o argumento sociológico que o inspirou a escrever *Vereda da Salvação* — o evento real envolvendo religiosos fanáticos em Minas Gerais — e volta a responsabilizar o delegado pelo massacre. Nas cenas finais, Camila, assim como o advogado Penteado, o lembra da necessidade de uma compreensão mais profunda da sociedade, o que desencadeia seu diálogo final, no qual rememora o incidente.

HÉLIO: ... iam pôr fogo na igreja. O fazendeiro mandou buscar a polícia. Quando cheguei no meio da mata — um lugar chamado Vista Alegre! — eles batiam os braços, tentando voar para o céu. Cantavam e arrancavam as roupas, desesperados. Foi quando os soldados, apavorados, começaram a atirar. Não se defenderam, não tinham armas... não tinham nada. Ficaram estendidos no meio da clareira, mortos e nus!  
GARCIA: Crente maluco a gente...

Outra referência a *Vereda* são as falas da personagem *Marta*. Em *Senhora* ela é a mãe de um preso e o aguarda na delegacia, onde encontra e dialoga com *Noêmia*. Andrade, dá a *Marta* a mesma fala de *Dolor*, mãe de *Joaquim*, personagem principal de *Vereda*: “*MARTA: (Terna) Não fiz outra coisa até agora, senão criar. Cozinhei com filho pendurado nos peitos; lavei roupa com filho pendurado nos peitos; recebi meu marido com filho agarrado nos peitos*”.

*Senhora na boca do lixo* inaugura, dentro do ciclo, a saga urbana de São Paulo. A partir da história dos quatrocentões apresenta o tema da decadência desta classe. Escrita em 1963 é ambientada no mesmo tempo de *O Telescópio*, *Vereda da Salvação*, *A Escada*, *Os Ossos do Barão*, *Rasto Atrás* (pensando no presente de *Vicente*, já que a peça vai de 1922 a 1965 — presente/passado individual) e *O Sumidouro* (a partir do presente de *Vicente* retrocede até o século XVII — presente de *Fernão Dias*, — presente/passado individual/histórico). *Noêmia*, assim como outros personagens do ciclo, tem uma face humana, característica sempre usada pelo autor.

Mas seu refinamento, apresentado a partir de um passado que ela insiste em pertencer, contrasta com seu total alheamento às questões do presente, tanto no âmbito familiar quanto dos problemas do país. Seu diálogo com a amiga de *Camila* (*Carmem*) é revelador desta postura, a personagem conta a ela como ficou impressionada com a miséria de regiões do Brasil, como a da região às margens do Rio Capibaribe no Amazonas. *Noêmia* desacredita a situação a partir da justificativa de que o país é enorme e rico e a de que “*nossos homens públicos sempre foram muito responsáveis. Campos Salles, por exemplo, foi grande economista. Era parente do meu pai. 32 é uma das páginas mais belas da nossa história*”. (ANDRADE, 2008, p. 291)

Personagens como *Noêmia* são pontos centrais das críticas ao teatro de Jorge Andrade. O autor, frequentemente acusado de passadista e de não se conectar aos problemas reais do povo brasileiro, enfrentou essas questões novamente com a encenação de *Senhora*, em 1968. Em sua maioria, as críticas consideravam *Senhora* uma obra menor dentro de sua dramaturgia, por repetir o tema da decadência da aristocracia paulista. Ainda, segundo Yan Michalski, apontam que “a concepção da peça foi a partir de imagens mais fáceis e melodramáticas do mesmo tema, se comparada com *A Moratória*”. (06/03/1968 JORNAL DO BRASIL). A crítica cobra questões a que a peça não se propõe, ou cumpre dentro da temática do texto:

Jorge Andrade desperdiçou um excelente tema, graças a uma incompreensível tendência para o melodrama e a caricatura. Que tema? Desperdiçou a possibilidade de demonstrar a todo público pequeno-grande-burguês que frequenta nossas salas de espetáculos a fraude que é a nossa polícia, a sua estrutura podre, prisioneira das próprias concessões e dos próprios vícios. Desperdiçou a oportunidade de demonstrar jornalisticamente que a polícia existe para torturar, maltratar, prender o seu irmão, o marginal menor, o pequeno transgressor e para bajular, deixar-se subornar, manter em liberdade o transgressor-legal, exatamente aquele que cria condições para a existência do menor. (Fausto Wolf, TRIBUNA DA IMPRENSA, 1968)

A partir daí Wolf aponta que o autor conta a história de uma aristocrata falida e alienada. A força da personagem *Noêmia* parece ser tanta que, no caso deste crítico, passa despercebido a história do delegado *Hélio* e do delegado *Garcia*. O primeiro honesto, mas sempre atormentando pelos erros do passado (massacre do Catulé) e o segundo claramente engendrado nesse mesmo esquema de suborno solicitado pelo crítico. Ainda, a figura de *Marta* é exatamente a representação da mãe de desses marginais menores. As críticas à dramaturgia andradiana — e, especificamente, à peça *Senhora* — são representativas do que Andrade denunciava em muitas das suas entrevistas: a função do teatro é representar o homem com todas as suas faces. Para o dramaturgo, teatro não era palanque, pelo menos não o seu. *Noêmia* precisava ser representada como é. Com toda a sua alienação, mas também a partir da sua apurada formação. Demasiada humana.

Em detrimento das críticas, vale notar o sucesso de público, tanto na encenação de Lisboa quanto na do Rio de Janeiro. Sobre isso, apenas Rubens Rocha se manifesta, fazendo uma crítica aos críticos e apontando o julgamento precipitado da obra que os fazem não perceber “qualidades inegáveis no drama”. Cita a história paralela de *Marta* em contraposição a de *Noêmia* e o caminho da personagem *Camila*, dentre outras questões. Por fim, vale ressaltar que a partir da publicação do livro *Marta, a árvore e o relógio* em 1970, a obra do dramaturgo se funde em um consenso geral de obra prima da dramaturgia brasileira. A partir de então, o

conjunto de peças não é mais analisado isoladamente, mas na sua função dentro do ciclo. Anatol Rosenfeld na sua “Visão do Ciclo”, aponta a peça como portadora de grande eficácia dramática além de “*lúcida na análise das situações, das personagens e das ideias, aponta as injustiças sociais*”. (ROSENFELD, 2008, p. 604).

*Noêmia* é parente de *Antenor*, personagem principal de *A Escada*<sup>69</sup>. Ambos descendem dos baronatos de Itu e Campinas, e são parentes do imperador. Se, em *Senhora*, a decadência torna-se notícia de jornal — saindo, portanto, da esfera particular —, em *A Escada* o drama retorna ao âmbito familiar. Na peça, *Antenor* vive a derrocada de toda uma tradição. Já envelhecido, ele e a esposa, *Amélia*, não têm mais onde morar e passam um mês no apartamento de cada filho. Todos eles vivem no mesmo prédio. As salas de cada um dos apartamentos são os elementos de cenário indicados por Andrade. A ideia para a escrita de *A Escada* surgiu a partir do avô de Helena, sua esposa. Segundo o autor, ele era herdeiro direto de uma baronesa que foi proprietária de parte do bairro do Brás e, por isso, acreditava ter direitos à herança. Da mesma forma, *Antenor* se considera herdeiro de todo o bairro e passa quase toda a vida tentando reunir documentos que comprovem seus direitos.

Além dos elementos intertextuais, este é o primeiro momento em que *Vicente* aparece como personagem. *Zilda* e *Lourdes* se referem à peça que ele está escrevendo “*é a história daquela mulher que carrega o filho morto de igreja em igreja e nenhuma quis aceitar no cemitério*”. (ANDRADE, 2008, p. 381)., *Izabel*, sua esposa, sugere temas: “*escreva sobre o passado, ele está contido no presente, escreva para se libertar (...) escreva sobre o italiano rico que comprou os ossos...*”. Em verdade, *Izabel* sugere e apresenta as peças que *Vicente/Jorge* escreverá a partir de então. Ela menciona somente as peças que estão sendo escritas.

---

<sup>69</sup> *A Escada* (1960). Peça escrita em três atos. Quinta peça escrita pelo autor e sétima no ciclo.

**Personagens:** ANTENOR, AMÉLIA, MARIA CLARA – filha de Antenor, ZILDA – filha de Maria Clara, LOURDES – filha de Maria Clara, FRANCISCO – filho de Antenor, NOÊMIA – mulher de Francisco, RICARDO – filho de Francisco, HELENA FAUSTA – filha de Antenor, SÉRGIO – marido de Helena Fausta, VICENTE – filho de Antenor, IZABEL – mulher de *Vicente*, OMAR, JUCA, MARLENE, INDUSTRIAL, VENDEIRO, OFICIAL DE JUSTIÇA.

**Época:** Atual

**Encenação:** estreia nacional: Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) em cinco de outubro de 1961. Sucesso de crítica e público foi a peça mais premiada do ano. **Direção:** Flávio Rangel. **Assistente de direção:** Stenio Garcia. **Direção de cena:** José Pupe. **Cenários:** Cyro del Nero. **Execução de cenários** nas oficinas do TBC por José Gomes e Jarbas Lotto. **Maquilagem:** Leontj Tymoszenko. **Eltricista:** Aparecido André. **Atores/personagens:** Luiz Linhares (Antenor), Carmem Silva (Amélia), Cleyde Yáconis (Maria Clara), Miriam Mehler (Zilda), Nilda Maria (Lourdes), Elísio de Albuquerque (Francisco), Maria Célia Camargo (Noemia), Gianfrancesco Guarnieri (Ricardo), Nathalia Timberg (Helena Fausta), Laercio Laurelli (Sérgio), Juca de Oliveira (*Vicente*), Ruthinea de Moraes (Isabel), Stenio Garcia (Omar), Flavio Migliaccio (Juca), Noel Silva (Homem), José Egydio (Vendeiro), Cuberos Netto (Oficial da Justiça), Leda Maria (Marlene).

**Em 1963** no Teatro do Rio com direção de Ivan Albuquerque.

**Em 1965** em Lisboa pela Companhia do Teatro Nacional Dona Maria II com direção de Henriete Morineau e cenários de Lucien Donnat.

VICENTE: E não é o que estou tentando?

IZABEL: A peça sobre Fernão Dias está parada há um ano. A que pretendia escrever sobre as confrarias de Ouro Preto ficou apenas na intenção. Em vez de sofrer pelo passado, use-o para se realizar. Ele não está contido no presente de todo mundo? Pegue essa gente, barões ou não, e jogue no palco. É uma boa maneira de se libertar.

VICENTE: Será que estou querendo me libertar? (ANDRADE, 2008, p. 342)

A personagem *Marta* (símbolo) tem também um importante papel, ligado a *Vicente*. Ela é sua vizinha e o instiga a escrever. *Antenor*, como *Joaquim* (de *A Moratória*) tem esperanças de voltar a um passado de prestígio, no caso deste, na vida urbana. *Helena*, sensibilizada pela esperança do pai, repete a frase da filha de *Joaquim* “*que fique pelo menos com esta ilusão*” (ANDRADE, 2008, p. 358). É na escada do prédio — único lugar onde o casal tem privacidade — que eles rememoram o passado. Os diálogos entre ambos são nostálgicos e carregados de orgulho pelas origens; os costumes do passado servem como baliza para julgarem o presente, que lhes parece incompreensível.

Escrita em três atos, a peça apresenta, em um primeiro momento, os apartamentos dos filhos, acentuando o desconforto causado pela presença dos pais e revelando que eles próprios também não conseguem seguir com suas vidas — cada um enfrenta um problema diferente. O filho mais velho é aquele que demonstra maior afinidade com os pais e chega a acreditar, ou talvez a desejar, que *Antenor* esteja certo e consiga reaver as terras. *Antenor* assemelha-se a *Joaquim*, de *A Moratória*, em sua tentativa de recuperar o que foi perdido. No entanto, neste caso, não se trata de uma fazenda, mas de um bairro inteiro.

*Antenor*, em razão da velhice e da inconformidade com a perda do terreno, passa a sair pelas ruas e a fazer negócios com desconhecidos, mostrando supostos títulos de terra e tentando convencê-los de que é o verdadeiro proprietário. Ao longo do segundo ato, essas negociações absurdas ganham proporções maiores, reacendendo entre os filhos a discussão sobre internar os pais em um asilo. Assim, o desfecho da peça, no terceiro ato, é a decisão de mandar o casal para uma instituição. Apesar das divergências entre eles, ao final todos concordam que cada um precisa seguir com sua própria vida e que os problemas causados por *Antenor* e pelo seu processo de envelhecimento seriam melhor administrados sob a supervisão de uma casa de repouso.

A cena final é de uma densa carga dramática, *Antenor* desce a escada de mãos dadas com *Amélia* os filhos os observam de seus apartamentos, com muita tristeza. Assim que vão descendo, cada um deles vai atrás ouvindo seus últimos diálogos na escada. “*Sabe, Melica? Só aqui na capital eu tenho sete lugares para ser enterrado. Em Itu, onde nasci, posso fechar os*

*olhos, entrar no cemitério e onde encostar a mão... posso deitar que é parente meu.” Amélia continua a metáfora da morte lembrando da beleza da capela do seu avô e dos seus túmulos preferidos, apontando que alguns pareciam verdadeiros livros de história. Para Antenor: “um dos túmulos mais bonitos que conheço é o de primo Alexandre. Um fuzil, um capacete, a bandeira paulista e a estátua de uma mulher apontando: “Veio do chão paulista, por ele tombou e para ele voltou!” Ao chegar no último lance Antenor tira o relógio. O tempo deles acabou, a escada não existirá mais. “ANTENOR: (Pausa. Perdido) é muito difícil morrer. AMÉLIA: Podia ser tão mais rápido! ANTENOR: Tenho a impressão de ter passado a vida morrendo.”*

Catarina Sant’Ana, aborda *A Escada* como integrante de um ciclo (dentro do ciclo) denominado “ciclo enclave: a tetralogia da metalinguagem” (SANT’ANA, 1997, p. 61). Nessa tetralogia, representada por *A Escada*, *Rasto Atrás*, *As Confrarias* e *O Sumidouro*, analisa os elementos metalinguísticos (o teatro dentro do teatro). Para autora, há um caminho desta metalinguagem que se inicia com *José*, o ator de *As Confrarias*, e aparece novamente com *Vicente* d’*a Escada*, um dramaturgo; até que ele se torna personagem principal nas duas últimas peças. Além do sucesso nas encenações, a autora cita o sucesso do texto adaptado para as telenovelas, como sua junção à novela *Os Ossos do Barão*.

FIGURA 7: *A Escada*, 1961. TBC. Em cena: Carmem Silva (Amélia) e Luiz Linhares (Antenor)



Disponível em: <https://www.gov.br/funarte/pt-br/assuntos/espacos-culturais>

Seria também aproveitada em uma outra novela intitulada *Longa Despedida*, onde a velhice seria o tema central. Sobre isso Sant’Ana cita um trecho onde se tem uma das rubricas da proposta de roteiro, de 1982, na obra não finalizada: “*Telefonema da Bandeirantes. O chamado para escrever uma novela, e ‘Deve chegar um momento em que o telespectador deverá compreender que, como personagem, Vicente está escrevendo a novela que ele, telespectador, está assistindo.’*” (SANT’ANA, 1997, p. 66). Em uma clara inspiração proustiana (mais uma), o personagem se propõe a escrever a novela que termina, que já escreveu (viveu) ou, no caso de *Vicente*, está escrevendo. Mesmo que esse tipo de referência seja uma constante em diferentes obras modernistas, ela é válida no que diz respeito ao mapeamento das influências proustianas na obra do dramaturgo.

*Os Ossos do Barão*<sup>70</sup>, junto com *Senhora* e *A Escada*, finaliza essa trilogia da decadência de uma classe. Para Magaldi, “*ainda bem que os três textos encerram essa fase, (...). Um dramaturgo exigente precisaria tentar outros caminhos — e Jorge não recuou ante o desafio*”. (MAGALDI, 2008, p. 676). A comédia conta a história de Egisto Ghirotto, antigo colono da fazenda do Barão de Jaraguá. Egisto é um imigrante italiano que chegou a São Paulo ainda jovem para trabalhar na colheita de café. Construiu sua vida por meio do trabalho e enriqueceu. No início da peça, já como homem rico, começa a apresentar seu plano, arquitetado há muito tempo: comprar tudo o que pertence ao barão.

Ele consegue, “*reuniu em quarenta anos os bens que os outros forjaram em quatrocentos, sem saber conservá-los*”. (MAGALDI, 2008, p. 649). *Egisto* mora na casa que pertencia ao barão e, é o dono da maior parte das suas antigas terras. Além disso, montou uma fiação industrial de grande lucro: Fiação Jaraguá. Assistimos assim, a cartada final do italiano: promover o casamento do seu filho *Martino* com *Izabel*, a bisneta do barão e filha de *Miguel Camargo Parente de Rendon Pompeo e Taques* (sobrenome que condensa dezesseis famílias

---

<sup>70</sup> *Os Ossos do Barão* (1962). Peça escrita em três atos. Sexta peça escrita pelo autor e oitava no ciclo.

**Personagens:** EGISTO GHIROTTTO, BIANCA GHIROTTTO, MARTINO GHIROTTTO, MIGUEL CAMARGO PARENTE DE RENDON POMPEO E TAQUES, VERÔNICA – mulher de Miguel, IZABEL – filha de Miguel, MARTA – tia de Miguel, CLÉLIA – tia de Miguel, ALFREDO – tio de Miguel, LUCRÉCIA – tia de Miguel, ELISA, COPEIRA.

**Época:** Atual (fins de 1950 -início de 1960).

**Encenação:** estreia nacional no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) em oito de março de 1963. **Direção:** Maurice Vaneau. **Diretor de cena:** Sebastião Ribeiro. **Cenários e Figurinos:** Marie Claire Veneau. **Execução de cenário** nas oficinas do TBC por: Arquimedes Ribeiro. **Eltricista:** Adelar Elias. **Cabeleiras:** Leontij Tymoszczenko. **Atores/Personagens:** Otello Zaloni (Egisto Ghirotto), Lellia Abramo (Bianca Ghirotto), Sylvio Zilber (Martino Ghirotto), Rubens de Falco (Miguel Camargo), Cleyde Yaconis (Verônica), Aracy Balabanian (Izabel), Aurea Campos (Elisa), Hedy Toledo (Copeira), Dina Lisboa (Ismália), Carmem Silva (Clélia), Léa Surian (Licrécia), Sylvio Rocha (Alfredo).

Com mais de 500 apresentações, mais de 125 mil espectadores e quase dois anos em cartaz, a peça teatral *Os Ossos do Barão* tornou-se o maior sucesso do TBC e uma das mais notáveis produções do teatro brasileiro de todos os tempos.

que vieram na caravela de Martim Afonso). Para isso, coloca à venda a capela que fica no quintal da casa com os ossos do barão. “*Vende-se uma capela com os ossos do Barão de Jaraguá*” (ANDRADE, 2008, p.403), este é o anúncio, publicado no jornal, que atrai *Miguel* e sua família.

Aqui, a evocação ao passado aparece em tom de comédia, encarnado, principalmente, pelos tios de *Miguel* que durante toda a peça examinam parentescos, ancestrais e nobiliarquias; para a felicidade de *Egisto* que sente um enorme prazer em unir as duas famílias. Pois só ele “*pode se relacionar sem medo, generosa e compreensivamente com os que carregam a caravela de Martim Afonso*” (MORSE, 2008, p. 646). Transcorridos três anos na ação assiste-se ao fechamento da trama com o batizado do filho de *Martino* e *Izabel* e, portanto, na vitória e acerto de contas de *Egisto*. O menino é batizado com o nome de *Egisto Ghirotto Neto*.

Se, em *O Telescópio*, *Luís*, marido de *Leila*, representa o quatrocentão falido que almeja a herança da terra de sua mulher — o tema que se repete na relação entre *Isabel* e *Martino*, ainda que transposto para o registro cômico e romântico. Ainda, Jorge Andrade constrói uma complexa rede de parentescos nas quatro peças analisadas até aqui. Nas obras que remetem às suas origens familiares, o dramaturgo manifesta certa nostalgia e um tratamento mais sentimental dos personagens, enquanto nas peças urbanas predomina o humor e uma crítica social mais incisiva.

Como frequentemente destacou em entrevistas, seu processo criativo partia sempre de elementos da realidade — seja de suas memórias familiares, seja de acontecimentos públicos, como no caso de *Vereda*, inspirada em uma tragédia real. O contato com a História Paulista, intensificado após seu casamento com Helena de Almeida Prado, não apenas influenciou a escrita das peças urbanas, mas também o levou a aprofundar suas pesquisas sobre as origens da sociedade paulista.

Como já discutido, Andrade seguiu o conselho de Caio Prado Júnior, adotando como método a leitura direta de documentos históricos para compreender a formação do país. Um dos documentos importantes para a escrita de *Os Ossos* foi, possivelmente, a “*Nobiliarquia Paulistana Histórica e Genealógica*”<sup>71</sup>, escrita por Pedro Taques de Almeida Paes Leme (1714-

---

<sup>71</sup> A obra é um importante registro histórico e genealógico das famílias nobres e influentes da capitania de São Paulo durante os séculos XVI, XVII e XVIII. Traça as linhagens das principais famílias paulistas, destacando seus antepassados, alianças matrimoniais e descendentes. Muitas dessas, ligadas às bandeiras, à administração colonial e à elite agrária. Pedro Taques escreveu em um período em que as famílias paulistas buscavam legitimar sua nobreza perante a Coroa Portuguesa. Momento em que, para a Capitania, se firmavam como importantes desbravadores. É uma das principais fontes para o estudo da aristocracia paulista e da expansão territorial do Brasil colonial, compreendendo a formação da sociedade paulista e suas conexões com o poder colonial. Sua reedição

1777. Pedro de Taques é citado em *Os Ossos do Barão, Senhora* e em *A Escada* na tentativa de esmiuçar origem de nomes e/ou parentescos. Ainda, os nomes dos personagens das peças urbanas são, em sua maioria, nomes reais das famílias paulistas contidos na obra genealógica de Taques. Afonso de Taunay o apresenta no prefácio biográfico da obra:

Assim, pois representando a difusão do sangue paterno dos Lemes “família de grandes varões” e a do materno dos Taques, esquartelavam-se os cinco melros de prata, postos em aspa, sem pés nem bico daqueles, aos elementos heráldicos do quádruplo brasão do velho Pedro Taques de Almeida, nas armas do ilustre historiador. Nascido em S. Paulo, em fins de junho de 1714, provavelmente a 29, e sexto filho do capitão Bartolomeu Pais de Abreu e D. Leonor de Siqueira Pais, batizou-se o futuro genealogista a 1º de julho imediato na igreja do Carmo.

Oriundo de S. Sebastião e aparentado com a melhor gente da capitania, sobrinho neto de Fernão Dias Pais e quarto neto de Brás Cubas, era Bartolomeu Pais, primo afastado da mulher. (TAUNAY, p. 12, 1926)

A edição da obra de Taques foi, sem dúvidas, fundamental para o desenvolver do mito bandeirante na capital paulista. Com texto de forte sentimentalismo de Afonso de Taunay, que dá a ele a alcunha de Historiador dos Bandeirantes, começa por estabelecer uma dada historiografia de apologia aos bandeirantes como homens que ajudaram a conquistar e construir o país, firmando seus valores e fronteiras, muitas vezes à revelia da própria Coroa Portuguesa.

O historiador do século XVII é agora recuperado pelo historiador do século XX. O bicentenário do seu nascimento traz novamente à tona o orgulho de pertencimento das famílias que fundaram e alargaram as fronteiras do país. Em *Os Ossos*, os tios de *Miguel: Alfredo, Clélia* e *Lucrécia* são os “guardiões” da nobiliarquia, durante todo o tempo discutem origens e parentescos dos vindos de Minas ou dos pertencem a caravela. *Egisto* fica comovido com o diálogo dos *vecchios*: “*Se pudesse, ficava o dia inteiro vendo eles conversarem. Sabem aquele livro inteirinho. Com eles não tem tapeaçom, não!*” (ANDRADE, p. 430, 2008)

Taunay narra os eventos da vida de Taques, desde sua filiação ilustre até o auge econômico alcançado por meio de cargos públicos ligados às minas de Goiás, onde permaneceu por um período. Posteriormente, perdeu quase todos os seus bens ao ser acusado — injustamente, segundo Taunay — de corrupção. Taques morre na miséria.

---

no século XIX por Antônio de Toledo Piza e no século XX por Afonso de Taunay (pelo Instituto Histórico e Geográfico – IHG/SP) garantiu sua preservação e divulgação.

A segunda organização da obra é feita em três livros, e, está disponível em: <https://bibliotecadigital.seade.gov.br/view/listarPublicacao.php?lista=0&opcao=5&busca=Nobiliarchia%20paulistana%20historica%20e%20genealogica&listarConteudo=T%C3%ADtulo%20%20C2%BB%20Nobiliarchia%20paulistana%20historica%20e%20genealogica>

Na tentativa de traçar uma biografia de Taques, Taunay o apresenta a partir do contexto em que vivia, tentando compreendê-lo como homem do seu tempo. Exemplo disso pode ser verificado quando narra sua relação com a questão da mão de obra escravizada no país. Assim, ao apresentar as condições das minas de ouro de Goiás, Taunay mostra um ambiente absolutamente inóspito e de condições de trabalho terríveis. Ao mencionar o custo de um escravizado para o trabalho nas minas, aponta que o rendimento que este traz em um ano de trabalho cobre sua compra em duas ou três vezes.

Necessário era, frequentemente, obrigar um negro que penetrasse, como explorador, verdadeiro *enfant perdu*, num poço ou galeria empestada de gases letais. (...) Assim, pois o arraial goiano voltado à misericórdia intercessão da Mãe dos Homens, realizava a reprodução de um canto de inferno à superfície da terra, como em todos os lugares onde do ouro surgiu para o desencantamento de misérias sem conta. (TAUNAY, p. 21, 1926)

Logo após narrar os horrores a quem eram submetidos os escravizados, ele recorda trechos dos escritos de Taques onde o mesmo *“indigna-se de que das minas fugissem cativos, e nas imediações do arraial houvesse quilombos!”* (TAUNAY, p. 21, 1926) É interessante notar, ao longo do texto biográfico, como o historiador apresenta essas questões como pequenas idiosincrasias de seu biografado. Mesmo que o faça de maneira irônica, o restante do texto reforça a empreitada desses homens como necessária para o desenvolvimento da Capitania.

Lembra ainda que Taques conta com o máximo prazer *“o extermínio de quilombolas pela tropa de Bartolomeu Bueno do Prado, cujos sinistros troféus foram 3.900 pares de orelhas de negros!”* (TAUNAY, p. 21, 1926) Mas, de imediato retoma a grandeza de seu personagem ao questionar *“Seria humano para com os pobres servidores? Tudo nos faz crer que sim, tudo nele nos mostra um homem muitíssimo brando, visceralmente bom.”* (TAUNAY, p. 21, 1926) E assim, termina o prefácio chamando a atenção mais uma vez para a importância dos paulistas no avanço territorial brasileiro:

E esta história é a do recuo do Meridiano, asfixiante do Brasil quinhentista para o extremo oeste, para as enormes solidões do coração da América do Sul, e a da fuga dos leões de Castela ante a insopitável investida das bandeiras paulistas, a narrativa do desrespeito dos filhos de S. Paulo à linha de Tordesilhas, que no Brasil permitiu dilatar-se até quase ao sopé dos Andes, por meio da expansão prodigiosa dessa capitania de S. Paulo que chegou a cobrir três e meio milhões de quilômetros quadrados, quase metade do atual patrimônio brasileiro. (TAUNAY, p. 35, 1926)

Assim, o orgulho dessa elite paulista, que pertence aos ramos das famílias vindas na caravela de Martim Afonso, como nos lembra as personagens de Jorge Andrade, é

paulatinamente organizado (narrativa e intelectualmente) desde o século XVIII, principalmente por Pedro de Taques e Francisco Adolfo de Varnhagen com sua obra *História Geral do Brasil*, mas é, fundamentalmente, no século XX, que a cristalização de uma identidade paulista se faz. Contribuíram para esta construção historiadores e intelectuais como o próprio Taunay, também autores como: Alfredo Ellis, Paulo Prado, Cassiano Ricardo, Oliveira Viana, dentre outros. Como um contraponto historiográfico e crítica à construção dessa identidade, pensando no conjunto de obras estudadas por Andrade, tinha-se os historiadores elogiados por ele como Caio Prado Júnior, Gilberto Freire e Sérgio Buarque de Holanda. Não citados por Andrade, mas fundamentais para entender a construção desta identidade paulista temos também Alcântara Machado e Capistrano de Abreu.

Neste sentido, a construção de uma identidade paulista que se orgulha dos antepassados e da empreitada bandeirante é forjada nas primeiras décadas do século XX, momento em que a cidade passa por uma profunda metropolização. A comemoração de momentos históricos importantes, como o centenário de Independência em 1922 e os 400 anos da capital, em 1954, foram motes importantes que contribuíram para a construção dessas narrativas.

Em *Os Ossos do Barão* ao discutir o processo de modernização/metropolização da cidade por meio do avanço industrial, Jorge Andrade o faz por meio do imigrante italiano que enriquece a partir do trabalho nas fazendas de café, que no presente da peça estão em crise. O café é o símbolo da crise de uma classe inteira. Mas é justamente o imigrante, *Egisto Ghirotto*, o responsável por conservar/cristalizar as tradições do passado. Mas o seu orgulho na manutenção destas tradições e na preservação de um passado de glórias é feito pela veia cômica. Já na primeira rubrica do texto nos deparamos com a mistura de elementos preservados e acrescentados na casa ocupada pela família Italiana que outrora pertencia ao Barão de Jaraguá,

CENÁRIO: Sala de estar de um velho casarão do século passado. Apesar de não estar inteiramente arrumada conforme o estilo, a sala conserva certo ambiente, devido aos móveis da época colonial. Nas paredes, alguns enfeites, que lembram a origem humilde de Egisto Ghirotto, fazem um fragante contraste com os dois quadros a óleo dos antigos donos da casa: o barão e a baronesa de Jaraguá. Ao lado dos quadros, fotografia de Egisto abanando café. Numa das paredes, acima de uma marquesa beranger, dois rastelos cruzados seguram duas peneiras grandes de abanar café. (ANDRADE, p. 399, 2008)

Os rastelos e as peneiras fazem uma clara paródia ao Brasão de Armas do Estado de São Paulo. Ainda, os móveis, os quadros e enfim, muitas outras referências da peça nos lembram a todo momento a nobiliarquia paulista. Ao entrarem na casa, *Verônica*, esposa de *Miguel*, diz impressionada: “*Em quarenta anos ele conseguiu o que levamos quatrocentos anos*”.

(ANDRADE, p. 421, 2008) Como dito, a peça termina com o batizado do menino, que consagra todo o plano de *Egisto* ao receber seu nome, e reforça os símbolos da peça por meio dos presentes da criança. *Izabel*, aquela que carrega toda a caravela nas costas, dá de presente ao filho uma peneira de ouro, em homenagem ao sogro. E o avô faz entrar o seu presente, no momento final da peça:

*Quando Egisto vai sair, a porta abre-se e dois homens entram, carregando uma grande caravela. Todos rodeiam a caravela.*

BIANCA: (*Infantil*) Má... che bella! Che hena, Santo Dio!

EGISTO: (*Contentíssimo consigo mesmo*) É sua, bambino! É sua! Una cópia perfecta da caravela do Martim Afonso de Sousa, lá! (ANDRADE, p. 421, 2008)

Maria Arminda do Nascimento Arruda, na obra “Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do século XX”, denomina Jorge Andrade como o dramaturgo de São Paulo. Nenhum título lhe cairia melhor. Ao pensarmos a cidade nas primeiras décadas do século XX — marcadas pelo processo de industrialização, impulsionado principalmente a partir do governo getulista; pelo ufanismo que exalta uma identidade paulista bandeirante; pela crise do café e o fim de uma era representada pela falência da aristocracia cafeeira; e pelos problemas urbanos — percebemos que todos esses elementos estão presentes na obra de Jorge Andrade. O dramaturgo consegue traçar um retrato de São Paulo desde suas origens até sua metropolização.

Com o conjunto das três peças urbanas, o que Andrade apresenta é a organização desta burguesia agrária, ocupantes desta cidade e com suas fortunas (ou falências) provenientes da grande propriedade agrária, sendo o café o produto principal destas fortunas e/ou crises financeiras. Segundo Richard Morse (1954) o café foi plantado pela primeira vez no Brasil em 1727 e foi se popularizando por todo o país, atingindo seu auge no século XIX, momento de retração das outras culturas (como as de: algodão, açúcar e fumo).

Neste sentido, o salto na produção e exportação do produto, desde os setecentos até início do século XX, foi fundamental para a estruturação e crescimento da capital, “*Para a cidade de São Paulo a importância do salto estava que com ele, um vasto e rico interior agrícola tornava-se tributário da capital da Província e de seu porto, Santos.*” (MORSE, P. 119, 1954). Morse também aponta que as diferenças na organização do trabalho nas lavouras de café acabaram por criar um tipo de relação diferente com este e o seu entorno (neste caso a capital). O ponto de comparação seria com as vastas terras de produção de açúcar. O autor apresenta visões sobre a característica democratizadora do café, que induziria a um trabalho livre e à necessidade de subdivisões da terra. Contudo, o próprio autor aponta para a

insuficiência desta análise, na prática não havia subdivisões de terras e o trabalho era essencialmente escravo assim como na cultura do açúcar.

Em que sentido esta discussão e a marca dessa diferença nos interessa? O fato é que a riqueza produzida pelo café, e, sua óbvia ligação com a capital, propicia o crescimento e a organização da maior metrópole desse país. Morse, continua e aponta para o fato de a cultura do fruto chegar ao seu auge exatamente no momento do fim da escravidão. Assim, a diferença se estabelece pela “*maneira pela qual os agricultores procuraram enfrentar suas necessidades de mão de obra*”. (MORSE, p. 119, 1954). Assim, ao longo do século XIX, foram experimentados sistemas de parcerias com famílias imigrantes, onde estas recebiam antecipadamente algumas vantagens. Deve-se a estes sistemas o grande fluxo migratório deste período<sup>72</sup>, e, conseqüentemente se moldaram por eles os ciclos migratórios que vieram depois.

Segundo Maria Arminda, “entre 1982 e 1930, 2.223.000 pessoas chegaram a São Paulo, correspondendo a aproximadamente 18% da população total do Estado. Os italianos eram a grande maioria deste contingente, aproximadamente 1 milhão.” (ARRUDA, p. 57, 2001). A análise de Arminda se mostra interessante, já que sua intenção é compreender, por meio de ensaios sociológicos, como essa metrópole se molda e se diferencia por seus valores culturais. Por essa razão, o espírito modernista do século XX — especialmente até 1964 — confere à metrópole uma linguagem própria.

As mudanças ocorridas naqueles anos irrisantes materializavam-se na construção das instituições: a Universidade de São Paulo, o Museu de Arte de São Paulo, o Museu de Arte Moderna, e no aparecimento de renovado mecenato cultural, nutrido nos quadros de um empresariado vigoroso, frequentemente de origem imigrante, comprometido com a dinâmica das transformações. (ARRUDA, p. 12, 2001).

Ainda que Jorge Andrade, concentre seus temas urbanos a partir da decadência desta “classe”, principalmente em *A Escada* e em *Senhora da Boca do Lixo*, é interessante notar como em *Os Ossos do Barão* o dramaturgo se aproxima mais da intrincada relação entre a elite cafeeira e os imigrantes. Maria Arminda aponta para equívoco de análises que consideram que os imigrantes se estabeleceram, no século XX, fundamentalmente, em atividades urbanas. Segundo ela, “*em 1920, aproximadamente 22% das propriedades cafeeiras estavam nas mãos de estrangeiros, em 1932, esta participação se eleva a 36%, dos quais 20% reservados*

---

<sup>72</sup> Para Morse: “O surto do café foi em parte um produto da cidade. Mas quase imediatamente a criatura ameaçou a estabilidade do criador. Os presidentes da década de 1850 repetidamente se queixavam da escassez e dos altos preços dos gêneros de primeira necessidade.” (MORSE, p. 124, 1954).

*para os italianos.*” (ARRUDA, p. 59, 2001). Este é um dado importante, e, claramente percebido por Andrade.

Não à toa, *Egisto* se torna dono da maioria das terras do *Barão de Jaraguá*, além de criar uma próspera indústria de fiação. A autora também chama a atenção para um traço moderno dessa elite: sua sensibilidade aos novos tempos. Aqueles que não pereceram com a crise diversificaram seus investimentos em ferrovias e atividades bancárias, preservando seus espaços de poder político. “*A elite cafeeira, como se vê, convertia o uso da terra em reserva de valor.*” (ARRUDA, p. 59, 2001).

Dos contrastes da metrópole, faz-se o seu dramaturgo. Jorge acompanha e registra os movimentos da cidade. No momento em que começa a escrever suas peças — *O Telescópio*, em 1951, e *A Moratória*, em 1954 —, a capital paulistana passava por um dos seus períodos mais importantes no que tange ao processo de industrialização e às profundas transformações em seus modos de vida e aspectos culturais. A crise cafeeira, que, entre outros fatores, impulsionou o investimento em novas áreas e contribuiu para o desenvolvimento da capital, a presença maciça de migrantes e a organização das instituições de cultura e arte — que apresentavam um considerável crescimento desde o início do século — foram fatores decisivos na transformação vivenciada pela cidade.

Novos códigos interpretativos foram engendrados tanto nos processos de compreensão desse novo tempo quanto na conciliação com o passado. O estranhamento entre o velho e o novo começa a encontrar um lugar de pertencimento, que conferia ao paulista a sensação de identidade. Para Arminda, “*não se deduz ipso facto que o passado tivesse sido superado, mas apenas que a maciça presença dos imigrantes e dos seus descendentes da cafeeicultura, construíram formas outras de sociabilidade que implicavam a superação dos estranhamentos.*” (ARRUDA, 2001, p. 69)

O pertencimento encontrou, no discurso da modernização, o lugar ideal para a fusão entre passado e presente e para a inauguração de uma 'nova' identidade paulistana. O evento de comemoração do IV Centenário da Cidade de São Paulo, em 1954, foi a síntese apoteótica dessas vontades. Ele “*exprimiu o desejo de projetar uma imagem de São Paulo progressista e moderna, o que tornou o projeto comemorativo um ritual de celebração do poder dos paulistas.*” (ARRUDA, 2001, p. 71/72). A representação máxima do símbolo modernista foi a inauguração do Parque Ibirapuera. O complexo de prédios foi obra de Oscar Niemeyer, que havia se consagrado, a partir do projeto da Pampulha, em Minas Gerais, como representante dessa linguagem.

O Parque Ibirapuera foi o cenário de diversas exposições no ano comemorativo. Além disso, o Monumento às Bandeiras foi concluído e instalado em sua entrada, e promoveu-se a vinculação — ou síntese — entre o novo (moderno) e o passado (de glórias) dos paulistas. Outras obras também se destacaram, como a reconstrução do Viaduto do Chá, a inauguração parcial da Cidade Universitária da USP e a restauração do Museu do Ipiranga. A II Bienal de Arte de São Paulo expôs o quadro *Guernica*, de Pablo Picasso.

Assim, passado e presente apontavam para o futuro, e a metáfora bandeirante mostrava-se providencial. Arruda acompanha, em sua obra, a profunda identificação dos paulistanos com os símbolos das comemorações. A euforia dominava tanto os populares que participaram ativamente dos festejos quanto a imprensa e os demais meios de comunicação. As reportagens eram carregadas de uma atmosfera ufanista: “*Uma onda de dinamismo invade o município bandeirante*”; “*Tire o chapéu a São Paulo, Bandeirantes em festa.*” Ainda que o mito bandeirante estivesse sendo forjado há tempos — desde Pedro Taques — e já materializado no monumento instalado no Museu do Ipiranga em 1922 por Afonso de Taunay, sua consagração como símbolo máximo se efetiva em 1954.

O mito bandeirante encontrou, enfim, o seu lugar. Na obra andradiana, ele será evocado como início e fim de uma longa saga individual/coletiva. Mas antes, *Vicente*/Jorge fará um mergulho em seu passado pessoal: o personagem retorna à sua cidade/fazenda para reencontrar o pai perdido. *Vicente* torna vivas, no palco, as memórias que esse encontro provoca. E só depois dessa da fixação desse tempo puro o personagem encontrará a essência ou o sentido da sua busca. E o bandeirante *Fernão Dias Paes* o guiará nesse último passo... ou seria o contrário?

# CAPÍTULO III

## A ARTE COMO ANTECIPAÇÃO DA HISTÓRIA

O rastro não é um signo como outro. Mas exerce também o papel de signo. Pode ser tomado por um signo. O detetive examina como signo revelador tudo o que ficou marcado nos lugares do crime, a obra voluntária ou involuntária do criminoso; o caçador anda atrás do rastro da caça; o rastro reflete a atividade e os passos do animal que ele quer abater; o historiador descobre, a partir dos vestígios que sua experiência deixou, as civilizações antigas como horizontes de nosso mundo. Tudo se dispõe em uma ordem, em um mundo, onde cada coisa revela outra ou se revela em função dela. Mas, mesmo tomado como signo, o rastro tem ainda isto de excepcional em relação a outros signos: ele significa fora de toda intenção de significar. O rastro autêntico decompõe a ordem do mundo; vem como em 'sobre-impressão'. Sua significância original desenha-se na marca impressa que deixa, por exemplo, aquele que quis apagar seus rastros, no cuidado de realizar um crime perfeito. Aquele que deixou rastros ao querer apagá-los, nada quis dizer nem fazer pelos rastros que deixou. Ele decompôs a ordem de forma irreparável. Pois ele passou absolutamente. Ser, na modalidade de deixar vestígios, é passar, partir, absolver-se.

Emmanuel Levinas

Tínhamos começado a dialogar, depois de 34 anos de conflitos. Mas quando o diálogo ia realmente se aprofundar, a morte o interrompeu. Por isso, acredito que tudo vai continuar como era, porque meus sentimentos só poderiam ser mudos pelo diálogo começado, mas não desenvolvido. É assim que, literariamente, continuo dialogando com ele e com seu mundo. Esta é a minha verdadeira condição de autor: continuar buscando o pai perdido dentro de mim. Mas ele se esconde como as caças matreiras, corre rasto atrás confundindo suas pegadas, mantendo-me prisioneiro da minha criação literária, mesmo sabendo que só procuramos o que já encontramos, paradoxo terrível de uma criatividade que atormenta e me empurra sempre para frente, atazanando como a mosca de lo.

Jorge Andrade

### 3.1) O Tempo, Memória e História em *Rasto Atrás*

Em meio à efervescência cultural e econômica da grande metrópole, *Vicente*, o personagem das duas últimas peças do ciclo, acerta as contas com seu passado. Com *Rasto Atrás*<sup>73</sup>, encerra-se o ciclo da memória individual/familiar. Escrita em 1966, sua trama se passa entre 1922 e 1965. Dividida em duas partes, a peça narra a história de *Vicente*, um dramaturgo de sucesso, casado e pai de quatro filhos. O tempo transcorrido/rememorado corresponde ao período entre o nascimento de *Vicente* e seu presente, aos quarenta e três anos de idade. Jorge Andrade, assim como seu personagem, também nasceu em 1922 e, no momento da escrita da

---

<sup>73</sup> *Rasto Atrás* (1966). Peça escrita em duas partes. Oitava peça escrita pelo autor e nona no ciclo. Prêmio de melhor peça em 1966 pelo Serviço Nacional de Teatro – SNT.

**Personagens:** VICENTE, LAVÍNIA – mulher de *Vicente*, JOÃO JOSÉ – pai de *Vicente*, ELISAURA – mãe de *Vicente*, MARIANA – mãe de *João José*, ETELVINA – filha de *Mariana*, JESUÍNA – filha de *Mariana*, ISOLINA – filha de *Mariana*, PACHECO – pretendente de *Jesuína*, MARCELO – amigo de *Vicente*, MARIA – ex-noiva de *Vicente*, MARIETA – mãe de *Elisaura*, DOUTOR FRANÇA – médico da Santa Casa, VAQUEIRO – antigo empregado da família, JUPIRA – uma prostituta, MARUCO – vendedor de doces, MOROZONI – cantora de igreja, EUGÊNIA – cantora lírica, JOZINA – uma vizinha, GALVÃO, POETA, PREFEITO, JORNALISTA, DRAMATURGO, ANIMADOR, PADRE – um professor, ALUNOS DO GINÁSIO, MÚSICOS E POVO DA CIDADE NATAL DE VICENTE.

**Encenação:** Em 1967 no Teatro Nacional de Comédia (TNC). Direção e cenografia: Gianni Ratto. Assistente de Direção Potiguar de Souza. Figurinos: Bella Paes Leme. Cenotécnico chefe: Sylvio da Silva Couto. Ajudantes de cenotécnico: Inaldo José Braga, Ricardo Leite, Abedir Ferreira dos Santos, Deni Paulino, Antônio Carlos Campi Chagas, Agripino Soares Figueiredo. Contra regra: Mario Figueiredo. Ajudante de contra regra: Luiz Carlos Figueiredo. Filmes: Equipe Dimensão Produções Cinematográficas Ltda. Técnico operador de cinema: Paulo Roberto do Nascimento. Técnico operador de slides: Wilton Peixoto de Oliveira. Técnico operador de slides: Carlos Tavares. Confecção de costumes femininos: Zilda Quadros e Mercedes Maia. Costureiras: Coralina Silva Machado, Maria da Conceição Oliveira, Genésia Rodrigues Campos, Olinda Siqueira. Alfaiates: Altamirano Gonçalves Passos e Ormasde de Gões. Ajudantes de camareira: Paulina Rufino da Costa e Albina dos Santos Avelino. Chefe de eletricidade: Antônio Fagundes Moraes. Ajudantes de eletricitista: Jorge Luís Magalhães, Ari Rodrigues dos Santos, Hélio Ávila. Maquiagem: José Jansen. Cabeleira: Rosinha das Perucas. Chapéus: Maria de Lourdes Magalhães e Julya Van Rogger. Sonoplastia. Sonoplasta: Alfredo Tavares Pinto. Atores/personagens: Leonardo Villar (*Vicente*), Renato Machado (*Vicente* 23 anos), Carlos Prieto (*Vicente* 15 anos), Jorge Carlo Junior e Paulo Roberto Hofacker (*Vicente* 5 anos), Thaís Moniz Portinho (*Lavínia*), Rodolfo Arena (*João José*), Izabel Teresa (*Elisaura*), Iracena de Alencar (*Mariana*), Selma Caronezzi (*Etelvina*), Maria Esmeralda (*Jesuína*), Isabel Ribeiro (*Isolina*), Oswaldo Louzada (*Pacheco*), Francisco Dantas (*Dr. França*), Adalberto Silva (*Vaqueiro*), Potiguar de Souza (*Maruco*), Carla Nell (*Maria*), Suzana Negri (*Marieta*), Fernando Reski (*Marcelo*), Lola Nagy (*Jupira*), Guiomar Manhani (*Eugênia* e *Morozoni*), Waldir Fiori (*Guarda Ferroviário*), Grace Moema (*Josina*), Ary Fontoura (*Galvão*), Fernando José (*Poeta*), Paulo Nolasco (*Prefeito*), Jomar Nascimento (*Jornalista*), Scilla Mattos (*Dramaturgo*), Waldir Fiori (*Animador*), Suzana Negri (*Empresária de Teatro*), Paulo Nolasco (*Diretor de Teatro*), Ary Fontoura (*Diretor de Televisão*), Francisco Dantas (*Padre*), Fernando Reski (1º Aluno), Lauro Gões (2º Aluno), Alexandre Marques (3º Aluno), Potiguar de Souza (1º Músico), Waldir Fiori (2º Músico), Jomar Nascimento (3º Músico), Delcy Cavalcanti (4º Músico), Edmée Cavalcante (1ª Senhora) e Iraci Benvenuto (2ª Senhora).

Em 1995 pelo Grupo Tapa. Direção de Eduardo Tolentino. Elenco: Zé Carlos Machado (*Vicente* 43 anos), Rubens Herédia (*Vicente* 23 anos), Tony Giusti (*Vicente* 15 anos), dentre outros.

peça, o seu presente coincide com o de *Vicente*. Estruturada em duas partes, *Rasto Atrás*<sup>74</sup> é considerada sua peça mais autobiográfica. Nas palavras de Andrade:

A peça *Rasto Atrás* é para mim o fim de um ciclo. E como fim de ciclo, uma síntese. Pelo menos é sua melhor intenção: síntese do ciclo da memória. As dez peças escritas até agora reaparecem, umas mais, outras menos, nos temas que compõem *Rasto Atrás*. Não diria que ela é especificamente autobiográfica, mas a síntese de todas as outras, que já continham tratos evidentes da minha vida. E, por isso mesmo, fim do ciclo da memória, libertação de fantasmas. (ANDRADE, 2012, p. 46)

*Rasto Atrás* é a conclusão de um longo percurso das gerações de *Vicente*, que saíram de *Pedreira das Almas* e fundaram, no planalto paulista, uma comunidade baseada no cultivo do café. Com o encerramento desse ciclo de memória familiar, o dramaturgo volta rastro atrás e, em 1968, escreve *As Confrarias*, peça que funciona como marco inaugural dessa memória. Ela apresenta os antecedentes da crise que se abate sobre *Pedreira* e que leva seus habitantes à emigração.

Ao percorrer a vida de *Vicente*, *Rasto Atrás* antecipa a crise fundamental da sociedade retratada por Jorge Andrade. Seus acontecimentos precedem os de *A Moratória*. Em *Rasto*, a perda é gradual e, assim como na fazenda de *Joaquim*, resulta da má administração dos negócios. No lamento de *Mariana*, avó de *Vicente*, percebe-se o impacto da decadência: de trinta mil alqueires, quase nada restou. *Rasto Atrás* recebeu o prêmio de melhor peça do Serviço Nacional de Teatro (SNT)<sup>75</sup> em 1966 e foi encenada com subsídio do governo no ano seguinte.

---

<sup>74</sup> A peça é estruturada em duas partes, e suas cenas são organizadas por diferentes espaços, a saber: sala de cinema e estação de trem em São Paulo; estação de trem de Jaborandi; sala e quartos da casa da rua 14, em Jaborandi; escritório da casa de *Vicente* e *Lavinia*, em São Paulo; sala de conferências onde ocorre a palestra de Coelho Neto; floresta ou mata da fazenda onde estão *João José* e *Vaqueiro*; ruas da cidade de Jaborandi, onde se passam as cenas de carnaval; e o cemitério de Jaborandi. A elaboração cênica das diversas locações sugeridas na peça é indicada ao longo das numerosas rubricas do texto, sobretudo pelo uso de slides projetados sobre a cena — recurso utilizado, por exemplo, nas cenas das estações e nas da mata. Os elementos cinematográficos, de iluminação e de áudio — como sons de buzinas, apitos de trem, cães latindo e toques de flauta — são fundamentais para a criação das atmosferas expressionistas em várias passagens. Esses efeitos sonoros e visuais também cumprem a função de reforçar e dar destaque às reminiscências, tornando-as presenças vivas no palco. Neste capítulo, a análise da peça será conduzida de forma detalhada, comentando cena a cena as mudanças de tempo e de espaço, com o objetivo de esquadriñar a concepção andradiana de tempo.

**Observação:** As palavras “rasto” e “rastró” aparecem ao longo deste trabalho, e ambas possuem grafias consideradas corretas pela norma culta da língua portuguesa. Segundo os principais dicionários da língua, rastro é a forma mais usual no português brasileiro, enquanto rasto ocorre com maior frequência no português europeu. Assim, neste trabalho, opta-se por empregar rasto apenas quando se faz referência à peça *Rasto Atrás*, preservando, portanto, a grafia adotada pelo próprio autor Jorge Andrade. Nos demais contextos, será utilizada a forma rastro, mais corrente no uso contemporâneo brasileiro.

<sup>75</sup> O Serviço Nacional de Teatro (SNT) foi criado em 21 de dezembro de 1937 por Gustavo Capanema, então ministro da Educação e Saúde, durante o governo de Getúlio Vargas. O SNT nasceu com o objetivo de estimular e organizar o desenvolvimento do teatro brasileiro, além de subvencionar companhias e grupos teatrais. Entre as décadas de 1940 e 1960, várias companhias oficiais foram criadas ou mantidas sob sua coordenação, entre elas: a

A premiação encerrou uma polêmica<sup>76</sup> entre o dramaturgo e a direção do SNT. No ano anterior, Jorge Andrade havia vencido o mesmo concurso com a peça *Incêndio*, mas foi desclassificado após denúncias de que seu anonimato — exigência do edital — não teria sido respeitado. O reconhecimento, somado ao prêmio em dinheiro e à montagem da peça, deu grande visibilidade a Andrade na imprensa, principalmente na cobertura jornalística, que ele soube utilizar para refletir sobre os rumos do teatro brasileiro naquele momento. Para o autor, era essencial a destinação de verbas públicas à cultura, permitindo que órgãos como o SNT formassem companhias oficiais voltadas à encenação e ao estímulo à produção dramática comprometida com a realidade brasileira.

No artigo *Um teatro em rasto atrás*, publicado em 1996, Jacob Ginsburg retoma a mesma preocupação expressa anteriormente por Jorge Andrade: “a falta de um teatro de repertório que encene constantemente o nosso acervo teatral, como ocorre em outros países, é, sem dúvida, um dos responsáveis pela situação do teatro no país” (GINSBURG, 1996, p. 115). Nesse sentido, o debate sobre subsídios ao teatro e a necessidade de seu desenvolvimento atinge diretamente o personagem de *Rasto Atrás, Vicente* — um dramaturgo premiado que, mesmo assim, não consegue ser encenado. Essa dificuldade revela-se como parte de uma crise estrutural que atravessa toda a história do teatro brasileiro.

Desde a criação do Serviço Nacional de Teatro (SNT) até sua extinção e posterior vinculação a outros órgãos, não se observam avanços significativos. Ao contrário, no período

---

Comédia Brasileira (1940–1945), a Companhia Dramática Nacional (CDN) e o Teatro Nacional de Comédia (TNC), surgido na década de 1950 como parte da política de profissionalização e difusão teatral fomentada pelo SNT. Em 1978, o SNT foi oficialmente incorporado à Funarte, mas, apesar disso, houve forte resistência, e o órgão continuou atuando de forma relativamente independente. Em 1981, o SNT foi transformado no Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN), que, por força de lei, alcançou autonomia administrativa. Já em 1987, o INACEN foi transformado na Fundação Nacional de Artes Cênicas (FUNDACEN), um órgão com personalidade jurídica de direito privado. Em 1990, durante o governo Collor, a FUNDACEN — assim como o Ministério da Cultura e todas as suas vinculadas — foi extinta. Nesse mesmo período, foi criado o Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC). Em 1994, a Funarte foi recriada, resultante da fusão entre o IBAC e a FUNDACEN.

<sup>76</sup> Em entrevista a Yan Michalski, em 1967, ao ser perguntado como recebe este prêmio um ano após a polêmica de ter sido desclassificado pela mesma banca que agora o premia, Andrade responde: “No momento em que foi aberto meu envelope fui identificado perante a imprensa, nada mais podia voltar atrás, principalmente tratando-se de uma coisa tão indigna quanto é uma denúncia. Ao abrir o envelope a comissão não sabia que a peça *O Incêndio* era minha, portanto não devia haver denúncia nenhuma capaz de anular votos já emitidos. Eu parto sempre do princípio de que as comissões são idôneas e que há honestidade no próximo. Ao anular meu prêmio, a comissão deu ouvido ao intrigante medíocre, que lançava a suspeita sobre ela e sobre mim. Foi isto que indignou-me. Essas pessoas que querem ganhar com recursos escusos, intrigas, falatórios, denúncias e quejandas. Isto foi o que pensei na ocasião. Passou e não importa mais. Ao voltar ao concurso com outra peça, não quis provar nada à comissão, mas a esses tipos que pensaram que eu ganhava um prêmio por simpatia. Naquela ocasião a minha peça era a melhor, entre as classificadas e as desclassificadas. Para provar isto, voltei com *Rasto Atrás*. In.: Caderno B – Jornal do Brasil, 15/02/1967.

que se estende da redemocratização até os anos 2000, a crise se aprofunda. Em 1999, um grupo de artistas e companhias teatrais redigiu e divulgou amplamente o *Manifesto Arte Contra a Barbárie*, que criticava as políticas culturais em vigor. Entre os principais pontos, denunciava-se como “*inaceitável a mercantilização imposta à cultura no país, na qual predomina uma política de eventos*”. (ESTADO DE MINAS, 1999, p. 05). O investimento concentrado nesses eventos comprometia o aspecto fundamental das manifestações artísticas: sua continuidade. Além disso, a transferência progressiva das responsabilidades para a iniciativa privada tornava ainda mais difícil o desenvolvimento consistente de propostas culturais de longo prazo.

É fundamental a existência de um processo continuado de trabalho e pesquisa artística. Uma visão mercadológica transforma a obra de arte em ‘produto cultural’. E cria uma série de ilusões que massacram a produção cultural no Brasil de hoje. A atual política oficial que transfere a responsabilidade do fomento da produção cultural para a iniciativa privada, mascara a omissão que transforma os órgãos públicos em meros intermediários de negócios. (ESTADO DE MINAS, 1999, p. 05)

Jorge Andrade e toda a sua geração enfrentaram as dificuldades de fazer e viver de teatro no Brasil. Ironicamente, é justamente a peça encenada com verba pública que traz, de forma mais contundente, a denúncia dessas dificuldades. *Vicente*, protagonista de *Rasto Atrás*, é um dramaturgo em crise — uma crise pessoal, enraizada em sua origem interiorana na cidade de Jaborandi e agravada pelo rompimento com o pai, a quem não vê há quase vinte anos, desde que partiu aos vinte e três. A crise profissional, por sua vez, decorre da impossibilidade de viver exclusivamente da escrita. A Ditadura Militar impõe um regime de censura que inviabiliza a encenação e a aceitação de seus textos. Trata-se do drama de escrever sem ser encenado. A censura, somada ao alto custo das montagens teatrais, impõe sérias barreiras à produção dramaturgic. Diante desse cenário, *Vicente* não consegue sustentar-se como escritor e precisa recorrer à atividade de professor para complementar sua renda.

A cena inicial da primeira parte da peça mostra *Vicente* e *Lavínia*, sua esposa, no cinema assistindo ao filme: *As Aventuras de Tom Jones*<sup>77</sup>. Quando se projeta uma cena de caçada,

---

<sup>77</sup> O filme *As Aventuras de Tom Jones* (*Tom Jones*, no original) é uma produção britânica de 1963, dirigida por Tony Richardson e baseada no romance *Tom Jones*, de Henry Fielding, publicado em 1749. O roteiro foi adaptado por John Osborne, renomado dramaturgo, ator e roteirista britânico. Com esse trabalho, Osborne conquistou o Oscar e o BAFTA de 1964 na categoria de Melhor Roteiro Adaptado. A obra combina comédia, aventura e crítica social, compondo um retrato vibrante da Inglaterra do século XVIII. A narrativa acompanha *Tom Jones*, um bebê abandonado que é adotado por um aristocrata generoso, e segue seu crescimento e processo de formação moral e social. Tony Richardson utilizou uma linguagem cinematográfica inovadora para a época. O filme se inicia com uma sequência que remete ao cinema mudo — com legendas e música — e, ao longo da narrativa, há momentos em que os personagens quebram a quarta parede, dirigindo-se diretamente ao público. *As Aventuras de Tom Jones* foi um enorme sucesso de público e crítica. No Oscar de 1964, recebeu quatro estatuetas: Melhor Filme, Melhor

*Vicente* se angustia, levanta-se e sai da sala. No momento em que os cães capturam a presa, a imagem se apaga e, em primeiro plano, *Vicente* aparece com malas, despedindo-se de *Lavínia* na estação. Em seguida, inicia-se uma nova projeção de slides da estação, com pessoas, apitos e ruídos que compõem a ambientação sonora. *Vicente* está partindo para Jaborandi, em busca de seu passado. Durante a despedida entre *Vicente* e *Lavínia*, o apito do trem transforma-se em buzinas de caça, e os latidos dos cães aumentam até que a projeção da estação se apague e dê lugar à projeção da mata, onde estão *João José*, pai de *Vicente*, e *Vaqueiro*, seu empregado.

O diálogo entre os dois sobre uma caçada difícil leva *João José* a lembrar-se de sua mãe, *Mariana*: “Quando *João José* pronuncia a palavra ‘mãe’, ilumina-se o quarto da casa da rua 14, onde *Mariana*, deitada, fuma em um cachimbo de barro. *Mariana* tem mais ou menos quarenta e cinco anos, é forte e tem uma expressão um pouco masculina.” (ANDRADE, 2008, p. 462). A partir deste momento, os eventos do passado começam a ganhar forma no palco, materializando-se progressivamente. A iluminação sobre *Mariana* marca o início cronológico da peça, situado por volta de 1922, período em que ela ainda se mostra forte e vigorosa. Na continuação do diálogo entre eles:

Quando *Vaqueiro* diz “meninas”, uma luz difusa ilumina a sala da casa da rua 14. *Isolina* e *Jesuína*, sentadas, e *Pacheco*, de pé, estão estáticos. *Jesuína* e *Isolina* vestem-se mais ou menos iguais; vestidos em tons escuros, compridos e de mangas até os pulsos; gola alta fechada sobre o pescoço. Dão a impressão de extremo asseio. Percebe-se que os vestidos estão gastos, mas não remendados. Usam meias grossas e sapatos de bico fino. *Pacheco* apoia-se em uma bengala e a roupa é nitidamente do começo do século. Estão todos entre sessenta e setenta anos. Tanto eles, quanto *Mariana*, parecem figuras de um quadro onde os contornos não estão bem definidos. (ANDRADE, 2008, p. 463)

Assim, neste primeiro ressurgimento do passado, a narrativa se desenrola em duas camadas temporais e três espaços distintos. A cena acomoda simultaneamente o presente — situado em 1965 — dividido entre a mata, onde estão *João José* e o *Vaqueiro*, e a sala da casa na Rua 14, onde se encontram as filhas de *Mariana* e o personagem *Pacheco*. Este último, no passado, foi pretendente de *Jesuína*, mas jamais chegaram a se casar. Os anos se passaram, e os dois continuaram como amigos, compartilhando a mesma sala e revivendo incansavelmente as mesmas histórias — como se o tempo, ali, estivesse estagnado, em eterno retorno. Nesse cenário multifacetado, o passado se projeta ao iluminar *Mariana* em 1922. Enquanto isso, na mata, *João José* segue no rastro da caça matreira, mas, ao levantar-se, sente uma dor aguda no

peito. *Vaqueiro* se preocupa. E nesse momento “(*Vicente (5 anos) aparece atrás da árvore e caminha, admirando a lua.*). *VICENTE (5 anos): Papai! Por que a lua está quebrada? JOÃO JOSÉ: (Muda o tom) Não estou vendo lua nenhuma no céu, Vicente. VICENTE: Eu vi no livro.*” (ANDRADE, 2008, p. 462).

O menino invade o presente: a lembrança do pai, já envelhecido, se materializa e faz surgir *Vicente* aos cinco anos. *Vaqueiro* interrompe a cena ao perceber que o patrão leva a mão ao peito, perguntando se está tudo bem e se ele estava pensando novamente no menino. *João José* muda de assunto, e os dois retomam a caçada. Uma nova transição se inicia com o som de buzinas, que gradualmente se confundem com os apitos de trem. A cena retorna à sala da casa, no presente, onde *Isolina*, *Jesuína* e *Pacheco* seguem conversando. *Mariana* continua iluminada em seu quarto, situada ainda no passado. Nesse momento, à medida que os sons de buzina e de trem se intensificam, *Etelvina* surge em meio a tarefas domésticas. Como será evidenciado ao longo da peça, ela assumiu para si a responsabilidade de sustentar a si mesma e às irmãs. Sua principal fonte de renda vem dos doces que prepara e, com a ajuda de *Maruco*, vende.

O diálogo na sala tem início com a observação sobre o atraso do trem, cuja chegada é anunciada pelo apito distante. Esse atraso serve de ponto de partida para o ressentimento geral dos personagens em relação à antiga empresa de troles, antes administrada por *Pacheco*, e que era o principal meio de transporte antes da inauguração da estação ferroviária: “*JESUÍNA: De primeiro, andávamos de trole e havia tempo p’ra tudo. Há tanta velocidade perigosa por aí, e ninguém acha tempo nem para visitar os outros.*” (ANDRADE, 2008, p. 462).

A estação de Jaborandi foi inaugurada em 1922, no mesmo dia do casamento de *João José* e *Elisaura*, pais de *Vicente*. O matrimônio, no entanto, não teve a aprovação de *Mariana*. Para ela, os dois eram muito diferentes — e essa divergência, acreditava, traria grandes dificuldades. *Mariana* desejava uma esposa que acompanhasse o filho na lida com a fazenda, alguém que contribuísse com o trabalho da fazenda. Contudo, *João José*, um homem rude e ligado à terra, casa-se com *Elisaura*, uma jovem da cidade, apreciadora de arte e literatura.

Ainda na sala, os personagens remontam ao passado em suas conversas, lembrando o naufrágio do Titanic<sup>78</sup>: “*ISOLINA: Não se salvou ninguém? PACHECO: Ninguém. Ira divina.*”

---

<sup>78</sup> O Titanic, transatlântico britânico da companhia White Star Line, naufragou no Oceano Atlântico Norte em 1912, após colidir com um iceberg durante sua viagem inaugural da Inglaterra a Nova York. Considerado à época o maior e mais luxuoso navio do mundo, o Titanic era símbolo do avanço tecnológico e do poder industrial do início do século XX. Durante sua construção e nas vésperas da tão noticiada viagem inaugural, tornou-se recorrente a expressão “Nem Deus afunda o Titanic”, frase que refletia o otimismo e a confiança ilimitada da modernidade industrial. O desastre resultou na morte de mais de 1.500 pessoas.

*As joias, a riqueza e o orgulho que havia dentro do navio, pesavam mais do que ele. Tinha que ir ao fundo. ISOLINA: Disseram que nem Deus afundaria o Titanic. Vigia! PACHECO: Presunções.*” (ANDRADE, 2008, p. 464). É interessante notar que tanto a estação ferroviária quanto a referência ao naufrágio imprimem ao texto uma reflexão sobre a modernidade e seus limites. A modernidade aparece como promessa de glória e de ruína — o trem e o Titanic tornam-se metáforas do progresso. A inserção da estação ferroviária na peça, e sua recorrente retomada por meio dos sons e das idas e vindas dos personagens, evidencia uma dupla constatação: por um lado, Andrade pensa historicamente o período de 1922 a 1965, reconhecendo a importância da malha ferroviária brasileira, especialmente a paulista<sup>79</sup>, desde a segunda metade do século XIX.

A cidade de Jaborandi, localizada no interior de São Paulo, nas proximidades de Colina e Barretos, é uma localidade real<sup>80</sup> que serve de referência geográfica e simbólica na obra de Jorge Andrade. O povoado teve início em 1902, tornou-se distrito de Barretos e foi elevado à

---

<sup>79</sup> Principais companhias ferroviárias do Estado de São Paulo e suas estações mais importantes:

- **1867-1880:** Criação da São Paulo Railway (inglesa). Início da Estrada de Ferro Sorocabana (1875) e Mogiana (1872). Estações: Luz, Jundiaí, Campinas, Sorocaba.
- **1880-1900:** Expansão da Companhia Paulista e da Mogiana rumo ao interior. Estações: Rio Claro, Araraquara, Ribeirão Preto, Casa Branca.
- **1900-1930:** Auge das ferrovias paulistas; surgem ramais locais (ex.: Colina/Jaborandi, 1927). Estações: Barretos (1909), Presidente Epitácio (1922).
- **1930-1950:** Nacionalização gradual; unificação de companhias menores; avanço rodoviário começa a competir. Estações: Bauru, Marília, Ourinhos.
- **1971:** Criação da FEPASA (Ferrovias Paulistas S.A.), integrando as companhias Paulista, Sorocabana, Mogiana, Araraquarense e São Paulo/Minas. Estações: Júlio Prestes, Botucatu, Campinas.
- **1990-2000:** Extinção dos trens de passageiros de longa distância; surgimento da CPTM (1992) para trens metropolitanos. Estações: Luz, Brás, Júlio Prestes (requalificada).
- **2010-dias atuais:** Projetos de Trem Intercidades (capital/Campinas/Americana) e Trem Inter metropolitano (Sorocaba, Santos). Estações: Luz e Jundiaí (em uso metropolitano).

Informações retiradas de:

DE BEM, Sueli Ferreira. Estações Ferroviárias Paulistas: um patrimônio cultural. Novas Edições acadêmicas, 2017.

GONÇALVES, José Manuel Ferreira. História das Ferrovias no Brasil: volume II Ferrovias Paulistas. Sendas Edições, 2018.

SUMMERHILL, W. Trilhos do desenvolvimento: as ferrovias no crescimento da economia brasileira 1854-1913. São Paulo: Safra Editora, 2018.

<sup>80</sup> Importa esclarecer, desde o início, que este trabalho não tem por objetivo investigar vestígios de realidade em uma obra de ficção. A menção a fatos reais tem antes o propósito de perscrutar as fontes de pesquisa e as inspirações de Jorge Andrade na criação de sua obra, uma vez que, como o próprio autor afirma, ela nasce de suas vivências e das de sua gente. Para o historiador que toma a arte como objeto, interessa menos verificar a correspondência com o real do que compreender de que modo determinado artista ou autor elabora uma forma de expressão e constrói sentidos a partir de sua experiência histórica. A obra, portanto, é compreendida como testemunho de seu tempo – não por reproduzir a realidade, mas por traduzir as representações que um sujeito e uma coletividade elaboram sobre ela. Nesse sentido, aproxima-se do conceito de representação formulado por Roger Chartier (1990), segundo o qual a representação não é um simples reflexo do real, mas uma construção simbólica que organiza, interpreta e confere sentido à experiência histórica. Assim, a arte, ao mesmo tempo em que testemunha uma época, reelabora e ressignifica o real, revelando as formas pelas quais os indivíduos e os grupos se percebem e se expressam no mundo.

categoria de município em 1949. Na região, havia um ramal ferroviário particular, inaugurado em 1927, que partia da estação de Colina em direção a Jaborandi até a Fazenda Brumado. Operado pela Companhia Paulista, esse ramal esteve ativo até por volta de 1940, com finalidade principalmente industrial. As estações ferroviárias mais próximas — Colina e Barretos — foram inauguradas em 1909. Assim, o elemento fictício criado por Andrade guarda uma relação direta com o contexto histórico e geográfico da região, em que o dramaturgo nasceu, e onde o trem era presença cotidiana e símbolo de modernidade.

A região de Jaborandi, situada no noroeste paulista, desenvolveu-se no contexto do ciclo do café — principal motor econômico do estado de São Paulo nas primeiras décadas do século XX. A economia cafeeira moldou não apenas a paisagem agrária, como também impulsionou a expansão da malha ferroviária, construída para facilitar o escoamento da produção até o porto de Santos. Nesse cenário, a ferrovia tornou-se símbolo máximo do progresso e da modernização nacional. A implantação das linhas férreas pelas companhias Paulista, Mogiana e Sorocabana foi decisiva para integrar o interior do estado à capital e, por consequência, ao mercado internacional. O trem carregava consigo a promessa de desenvolvimento e civilização, consolidando a imagem de São Paulo como o centro econômico do país.

No entanto, essa prosperidade começou a ruir com a crise de 1929, que abalou profundamente o setor cafeeiro. A queda abrupta nos preços internacionais do café atingiu em cheio as cidades cuja economia dependia da monocultura. As ferrovias — antes essenciais — começaram a sentir os impactos da crise. Com a redução no transporte de café, parte das cargas foi substituída por algodão, cana-de-açúcar e produtos industriais, mantendo sua relevância até a década de 1950. Embora a malha ferroviária paulista jamais tenha sido completamente abandonada, o incentivo governamental a outras formas de transporte, especialmente as rodovias, acelerou seu declínio. Esse processo de esvaziamento ferroviário reflete a transição do modelo econômico brasileiro, que substituiu o protagonismo do café e do transporte ferroviário por uma lógica cada vez mais industrial e rodoviarista. É justamente nesse contexto histórico que se inscreve o presente de *Vicente/Jorge*: um momento simbólico de decadência das ferrovias e de transição para um novo tempo.

Por outro lado, a presença da estação ferroviária na peça remete à recorrente metáfora da locomotiva como representação simbólica do tempo na modernidade. Desde o século XIX, a locomotiva consolidou-se como uma das imagens mais marcantes do tempo histórico e da

experiência moderna. Na literatura<sup>81</sup>, o trem simboliza aceleração, ruptura e a consciência de um tempo que escapa e prossegue — uma metáfora do progresso e da modernidade que avança sobre os ritmos da memória e do passado.

Ainda na conversa repetitiva dos personagens na sala da casa da Rua 14, *Pacheco* pergunta sobre o paradeiro do médico *França*, que, no passado, vivia na cidade. Nesse momento, ilumina-se *Mariana* — no passado — em diálogo com o médico. Assim, nestas primeiras cenas, os personagens são apresentados. *Mariana*, forte e intempestiva, criou sozinha os quatro filhos desde que ficou viúva de *Bernardino*. Ao longo da trama, ela se ressentia pelo fato de o marido ter perdido quase toda a fazenda: dos trinta mil alqueires, restou apenas uma pequena parte, que ela administra para sustentar toda a família. Entre suas filhas, *Etelvina* é a que mais se assemelha à mãe e será o esteio da casa após a morte de *Mariana*. Já *Isolina* e *Jesuína*, moças pobres e desprovidas de atrativos físicos, não conseguem se casar, apesar de todos os esforços empreendidos pela mãe. Em torno delas gravitam o médico *França* e *Pacheco*, ambos antigos pretendentes que, por diferentes razões, não chegaram a ser como maridos.

Na continuidade da peça, Andrade dramatiza os traumas de *Vicente* por meio das sucessivas voltas ao passado vividas por todos os personagens. Para isso, coloca *Vicente* em diferentes idades — cinco, quinze, vinte e três e quarenta e três anos — observando e participando dos eventos passados que são rememorados e despertados por seu sofrimento. Os conflitos com o pai, principal fonte de seus fantasmas, vêm à tona: o menino sensível, que gostava de ler, não consegue corresponder às expectativas paternas de se tornar um caçador. O mundo do pai — feito de terra, caça, cachorros — contrasta radicalmente com o universo do filho, povoado por livros e introspecção.

Com a progressão da cena ambientada no presente, as irmãs recebem um telegrama informando sobre a chegada de *Vicente*. No instante em que *Etelvina* lê a mensagem e todos se recordam dele, “*Ilumina-se uma vitrola, onde Vicente (23 anos) está sentado, ouvindo em grande concentração, Maria Caniglia cantando ‘Vissi d’arte’, da ópera Tosca, de Puccini. Por*

---

<sup>81</sup> Entre os exemplos mais expressivos dessa recorrente metáfora, podem-se citar:

Em *Anna Kariênina* (1877), Liev Tolstói faz da locomotiva uma metáfora trágica do destino. O trem, que introduz a modernidade no enredo, é também o instrumento da morte da protagonista. Antes de se lançar entre os vagões, *Anna* recorda o dia em que conheceu o conde *Vronski*, quando um trabalhador foi atropelado pelo trem. Desde o início, o trem surge como símbolo ambíguo — de modernidade e progresso, mas também de destruição e morte. Já em *A Montanha Mágica* (1924), Thomas Mann transforma a viagem de *Hans Castorp* ao sanatório em uma profunda reflexão filosófica: a travessia marca sua passagem de um tempo linear e produtivo para um tempo suspenso, próprio da contemplação e da doença. Em Proust, o trem aparece em diferentes apropriações; pelas suas janelas, o mundo é percebido em fragmentos sucessivos, como uma sequência de imagens em movimento. O narrador evoca, com ternura e melancolia, as viagens da infância...

*um momento, todos ficam evocativos como se escutassem a música.*” (ANDRADE, 2008, p. 462). Quando *Vicente* desaparece, desenrola-se uma longa cena do passado, com diálogos de *Mariana* com o doutor *França* e com suas filhas. O tema central é a preocupação com o futuro das moças, já que *Mariana* antevê que elas não se casarão. A culminância desse momento é a primeira aparição de *Elisaura*. Vestida de noiva e pronta para o casamento, ela tem com a mãe, *Marieta*, um diálogo otimista sobre a certeza de sua felicidade. A cena é então cortada por apitos de trem, e vê-se *Elisaura* e *João José* embarcando na primeira viagem ferroviária, rumo à lua de mel.

De volta à casa, *Etelvina* lê no jornal da cidade a notícia sobre o casamento. *Mariana*, que não foi à cerimônia, ouve o relato e faz comentários jocosos, mas logo se entristece ao pensar na possibilidade de fracasso da união. No tempo presente, *Vicente* chega a Jaborandi e é recebido pelas tias com profunda emoção. Essa é a cena final da primeira parte da peça. Na rubrica, os elementos expressionistas e a forma como foram mobilizados tornam-se evidentes:

*Subitamente comovida, Etelvina se volta e sai. Desaparece a cena lentamente, enquanto Vicente (43 anos), carregando sua mala, entra no cenário, examinando à sua volta. Voltam, por alguns momentos, os latidos de cães e os sons de buzinas. “Slides” com cores sombrias, sugerindo a evocação torturada de Vicente, dão à cena um efeito expressionista. A expressão de Vicente é de evocação intensa. Ele recua, como se relutasse chegar, encostando-se à boca de cena. Olhando fixamente para a frente, é uma imagem viva da solidão, da desesperança. Ilumina-se a sala onde Isolina, Jesuína e Etelvina, vestidas de filhas de Maria, aguardam sua chegada. Estáticas, elas parecem suspensas no espaço. As expressões, as medalhas grandes, presas em fita larga e azul, a imobilidade ansiosa, tudo nelas é profundamente comovente. O garoto entra, admirando o rio.* (ANDRADE, 2008, p. 478).

*Vicente* entra na sala e se depara com a figura das tias, caracterizadas anteriormente, quase sem conseguir suportar o terror que suas imagens lhe causam. Nesse momento, suas lembranças o invadem — e também invadem o palco. O menino de cinco anos aparece fazendo perguntas para o pai, que não está em cena. *Vicente* (23 anos) entra nervoso e decidido a não viver mais ali. Quando *Mariana* diz ao *Vicente* (23 anos): “Homem não chora! Não faça como sua mãe”, o menino se agarra às pernas dela, e quem lhe responde é o *Vicente* (15 anos). *Vicente* (43 anos) assiste a tudo. Nesse trecho, o passado irrompe o presente com um sentido de explicação — exceto na rememoração de *João José* na floresta com a presença do menino. É apenas nesta cena final que as rememorações de *Vicente* (43 anos) se iniciam. Pela primeira vez, os quatro *Vicentes* estão juntos no palco.

Na segunda parte da peça, a cena se abre com a homenagem preparada pelas tias em honra a *Vicente*. Estão presentes conhecidos, autoridades e artistas locais. Sentado ao lado da

tia *Isolina*, percebe-se uma forte cumplicidade entre os dois — que logo se projeta no passado, com a iluminação de *Vicente* (23 anos), revelando o vínculo afetivo já existente. *Isolina* era a única que o compreendia: também apreciava romances e música, e ambos compartilhavam da frustração de viverem em um lugar alheio a essas paixões.

Enquanto aguarda sua vez de falar na cerimônia, *Vicente* rememora o momento em que recebe o prêmio de melhor autor. A cena então se desloca para um diálogo com *Lavínia* sobre as dificuldades impostas ao seu ofício: “*ganha-se um prêmio, mas como um autor pode criar, se precisa pensar em número de personagens, temas proibidos, censura, intolerância política...?*” (ANDRADE, 2008, p. 486). No tempo presente, a homenagem segue na sala das tias. Em paralelo, no passado, *Elisaura* aparece deitada em seu quarto, grávida. Convidado a recitar uma poesia de sua autoria, *Vicente* se levanta e se aproxima da mãe. “*Elisaura sorri enternecida, sentindo o filho mexer em seu ventre.*” (ANDRADE, 2008, p. 489).

VICENTE:  
Pra que o menino nasceu?  
O menino nasceu  
Caminhando, falou!  
O menino cresceu  
Falando, cantou!  
O menino sofreu  
Cantando, amou!  
O menino viveu  
Amando, sonhou!  
O menino morreu  
Sonhando, acabou!  
P’ra que o menino nasceu?  
(ANDRADE, 2008, p. 490/491).

Desse modo, mais um *Vicente* integra a cena: aquele que ainda está no ventre. A partir deste momento, as reminiscências do personagem passam a se manifestar de forma concreta no presente. Como discutido no capítulo I, *Rasto Atrás* incorpora os debates em torno da transformação do drama, especialmente sua gradual epicização estilística a partir do final do século XVIII. O tempo, aqui, é não apenas o tema central, mas também o elemento desencadeador das ações que trazem à tona a memória e as reminiscências.

Se anteriormente o objetivo era compreender como Andrade incorpora essas transformações a partir de suas leituras estéticas — tanto dramáticas quanto do romance — e as traduz em seu fazer teatral, torna-se agora relevante entender como essa incorporação se realiza na articulação entre forma e conteúdo, bem como na estrutura da narrativa histórica. Essa comparação é pertinente, sobretudo considerando que o dramaturgo-historiador Jorge Andrade se empenha em uma reflexão teórica contínua sobre essa relação, seja para defender-

se da acusação de produzir uma obra nostálgica e anacrônica, seja ao propor a ideia de um ciclo dramático como obra unificada. Seguindo a mesma linha de análise desenvolvida no capítulo anterior, a leitura cena a cena de *Rasto Atrás* busca compreender de que modo Andrade dramatiza os conceitos históricos, sugerindo a comparação entre as experiências estéticas e a narrativa histórica.

O conceito de modernidade constitui um importante catalisador desse debate. A forma como essa modernidade foi vivenciada, elaborada e posteriormente convertida em conceito explicativo pelas ciências humanas — especialmente nos séculos XVII, XVIII e XIX, com destaque para a história –, aliada à comparação com as transformações ocorridas simultaneamente no drama e no romance, revela-se essencial para a compreensão do pensamento do dramaturgo. Essa comparação mostra-se particularmente fecunda ao evidenciar que o “moderno” não se restringe a um recorte cronológico, mas se configura também como uma categoria estética. No caso do teatro, trata-se de uma categoria que se consolida tardiamente, justamente no momento em que a própria modernidade começa a entrar em crise.

A modernidade histórica pode ser associada à autonomia da razão, ao progresso, à universalidade e à crença na emancipação humana por meio do conhecimento. É nesse horizonte que François Hartog, ao investigar as formas pelas quais as sociedades experienciam o tempo e o articulam aos conceitos de passado, presente e futuro, propõe o conceito de regimes de historicidade. Seu objetivo é compreender como diferentes épocas vivem o tempo e como essa experiência molda a consciência histórica. Interessa, nessa investigação<sup>82</sup>, sobretudo o modo como Hartog entende o regime moderno de historicidade, cuja formulação atinge seu auge no século XIX e perdura até meados do século XX, bem como a crise que o acomete após a Segunda Guerra Mundial. É dessa crise que emerge aquilo que o autor denomina

---

<sup>82</sup> Nos regimes de historicidade que antecedem o regime moderno – que, de maneira geral, pode ser caracterizado como antigo ou exemplar, tal como o define Hartog –, o passado ocupa o lugar de modelo normativo para a ação presente e futura, configurando um tempo cíclico e repetitivo, no qual a história não é ciência do devir, mas opera por exemplos. É importante lembrar, contudo, que o próprio conceito de História, com “H” maiúsculo, é uma invenção moderna: ainda que as sociedades anteriores narrassem o passado, não o faziam a partir do sentido epistemológico que a modernidade atribuiu à história como disciplina. De modo geral, a narração do passado nessas sociedades era organizada em relatos que não buscavam um encadeamento causal nem uma linearidade temporal, como passará a ocorrer na modernidade. É nesse contexto que se consolida a ideia de *historia magistra vitae*, pela qual o passado se torna fonte de autoridade moral e de exemplificação prática. Esses regimes de historicidade operam, portanto, de modo pedagógico, e o historiador — de Heródoto, com sua ênfase na memória e na preservação dos feitos humanos, a Tucídides, com sua análise racional das causas e consequências da guerra — busca extrair lições universais da experiência humana. Nessa longa duração, a *historia magistra vitae* sintetiza um regime de historicidade fundado na autoridade do passado e na repetição dos exemplos, regime que será progressivamente rompido pela modernidade, ao deslocar o eixo do tempo para o futuro e para o progresso, dissolvendo, assim, a crença na exemplaridade como fundamento da experiência histórica.

“presentismo” — um regime em que a memória passa a ocupar um lugar privilegiado, tornando-se o eixo das narrativas e dos estudos históricos.

Assim, “formulada a partir de nossa contemporaneidade, a hipótese do regime de historicidade deveria permitir o desdobramento de um questionamento historiador sobre nossas relações com o tempo. (...) Partindo de diversas experiências do tempo, o regime de historicidade se pretenderia uma ferramenta heurística, ajudando a melhor apreender, não o tempo, todos os tempos ou a totalidade do tempo, mas principalmente momentos de crise do tempo, aqui e lá, quando vêm justamente perder sua evidência as articulações do passado, do presente e do futuro. (HARTOG, 2013, p. 39).

O regime moderno de historicidade rompe com a tradição das histórias exemplares e inaugura uma nova perspectiva temporal, que projeta no futuro um conjunto de expectativas ainda desconhecidas, mas desejadas. Como esse futuro se abre a inúmeras possibilidades, estabelece-se uma nova relação com o passado, agora entendido como campo de investigação e explicação. A História surge, então, como a disciplina encarregada de compreender a distância entre passado e futuro. Em outras palavras, funda-se uma concepção linear da história, voltada para a investigação do passado em sua totalidade, por meio de métodos e técnicas próprios, com o objetivo de narrá-lo de modo a integrá-lo a um percurso orientado para o futuro. Essa história, enquanto ciência, conquista prestígio ao longo do século XIX e se consolida como ferramenta central de análise das sociedades.

Evidentemente, esse breve panorama não esgota a complexidade das teorias historiográficas e filosóficas do período. Ainda assim, é possível mencionar — guardadas as diferenças de origem e propósito — três vertentes fundamentais: o Positivismo, o Marxismo e o Historicismo alemão. O Positivismo busca compreender o passado por meio de leis gerais e observação empírica, conferindo à História o estatuto de ciência objetiva. O Marxismo, por sua vez, interpreta a história como um processo dialético de luta de classes, no qual a contradição material entre os modos de produção constitui o motor das transformações sociais. Já o Historicismo, associado a autores como Leopold von Ranke e Wilhelm Dilthey, enfatiza o caráter singular e irrepetível dos eventos históricos, valorizando a interpretação compreensiva e a reconstituição do contexto em que cada fato ocorreu. Essas três perspectivas — científica, materialista e compreensiva — ilustram diferentes modos de pensar o tempo histórico e revelam as tensões internas ao próprio regime moderno de historicidade.

Ainda sob a influência da concepção de História como ciência — agora enriquecida por novas abordagens –, os historiadores da Escola dos Annales se destacam como exemplos de renovação. Eles deslocaram o foco da narrativa centrada em grandes acontecimentos e figuras heroicas para o estudo das estruturas de longa duração, das mentalidades e da vida cotidiana,

abrindo caminho para outras experiências do tempo e ampliando o horizonte interpretativo da História.

As críticas a esta história moderna não demoram a surgir. Ainda no século XIX Nietzsche escreve o texto intitulado *Segunda Consideração Intempestiva* onde não poupa críticas. O texto “*é, antes de tudo, uma crítica do historicismo em todas as suas versões, mas é especialmente um ataque contra a filosofia da história de Hegel e dos hegelianos e também uma condenação das visões cientificistas da história.*” (MELO SOBRINHO, 2005). Analisa o papel da cultura alemã moderna frente ao excesso de erudição e à perda de vitalidade da vida. O termo “extemporâneo” já indica “a inconformidade com o seu tempo”. Nietzsche reage ao cientificismo e ao seu “excesso de passado” reivindicando o direito ao presente. Para ele o excesso de saber histórico torna-se um fim em si mesmo e paralisava a vida. A ideia de um passado trazido à tona “tal como foi” era para ele uma falácia, ao contrário propunha sua reinterpretação criativa. Assim, no lugar de um tempo linear, sucessivo e organizado um tempo circular.

As críticas à história moderna não tardaram a surgir. Ainda no século XIX, Nietzsche escreve o texto intitulado *Segunda Consideração Intempestiva*, no qual não poupa críticas. A obra “*é, antes de tudo, uma crítica do historicismo em todas as suas versões, mas é especialmente um ataque contra a filosofia da história de Hegel e dos hegelianos, e também uma condenação das visões cientificistas da história.*” (MELO SOBRINHO, 2005). Nietzsche analisa o papel da cultura alemã moderna diante do excesso de erudição e da consequente perda de vitalidade da vida.

O termo “intempestivo” já indica sua inconformidade com o próprio tempo. O autor reage ao cientificismo e ao seu “excesso de passado”, reivindicando o direito ao presente. Para ele, o acúmulo de saber histórico transforma-se em um fim em si mesmo, paralisando a vida. A ideia de um passado acessado “tal como foi” é, para Nietzsche, uma falácia; ao contrário, ele propõe sua reinterpretação criativa. Em lugar de um tempo linear, sucessivo e organizado, defende uma concepção de tempo circular.

A estes chamados de espíritos históricos (*historischen Menschen*); o espetáculo do passado os lança para o futuro, inflama a sua coragem de viver e de lutar cada vez mais, ilumina neles a esperança de que a justiça está por vir, que a felicidade os espera do outro lado da montanha que eles pretendem escalar. Estes espíritos históricos acreditam que o sentido da existência se revela progressivamente no curso de um processo (*prozesses*); eles só olham para trás para compreender o presente à luz do caminho já percorrido e para aprender a desejar mais ardentemente o futuro; eles não sabem o quanto, apesar de todos os seus conhecimentos históricos, pensam e agem de maneira a-histórica, não sabem o quanto a sua atividade de historiador é ela própria

comandada pela vida, e não pela pura busca do conhecimento. (NIETZSCHE, 2005, p. 79).

Os ecos dessa crítica encontram ressonância nos escritos de Walter Benjamin, um pouco mais tarde. Para ele, “*articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘tal como ele foi’*. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo.” (BENJAMIN, 2005, p. 65). Ainda em suas *Teses sobre o conceito de história*, critica a ideia de progresso estabelecida pela sociedade ocidental. Essa forma de pensar a história faz com que os acontecimentos sejam embalsamados em um passado desvinculado das práticas do presente. Em sua tese mais conhecida e retomada, Benjamin reflete sobre os problemas dessa cultura moderna:

Há um quadro de Klee que se chama *Ângelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que se acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Esta tempestade é o que chamamos de progresso. (BENJAMIN, 1994, p. 226).

Segundo Michel Löwy, a referida tese marcou uma época não apenas por escancarar a crise da cultura moderna, mas também “*porque tem uma dimensão profética: seu prenúncio trágico parece anunciar Auschwitz e Hiroshima, as duas grandes catástrofes da história humana, as duas destruições mais monstruosas que vieram coroar o amontoado que ‘cresce até o céu’*.” (LÖWY, 1994, p. 87). A leitura de Benjamin sobre a modernidade rompe com a concepção linear e cumulativa da história. Para ele, o progresso não conduz, necessariamente, ao avanço da humanidade. O anjo benjaminiano vê, naquilo que os homens chamam de progresso, apenas uma catástrofe contínua, que vai amontoando ruínas sobre ruínas. Essa crítica atinge o cerne da crise da representação moderna. Se a modernidade acreditava na capacidade da razão e da ciência de ordenar o mundo, Benjamin revela o caráter destrutivo dessa crença: a modernidade não apenas fracassa em cumprir a promessa de redenção, como transforma a história em um campo de destroços, onde as vozes do passado são silenciadas pelo progresso.

As críticas antecipadas por Nietzsche e Benjamin explodem no pós-Segunda Guerra. O mundo fraturado e esvaziado de expectativas daquele presente transforma, mais uma vez, a experiência do tempo. O que Hartog denomina “presentismo” pode ser compreendido como a paralisia diante da catástrofe, que impõe, a partir de então, a necessidade de novas formas de

compreender os eventos no tempo. Trata-se, portanto, de buscar formas narrativas que deem vazão ao sofrimento experienciado. As denúncias iniciadas por Nietzsche, ao anunciar o colapso da crença moderna na história como portadora de verdade e progresso, antecipam, de certo modo, a crise do regime moderno de historicidade.

Reinhart Koselleck é o historiador que tornou clássica a análise sobre o surgimento do conceito moderno de história. Para ele, os acontecimentos ocorridos entre os séculos XVIII e XIX — tendo a Revolução Francesa como marco decisivo — provocaram uma fratura no tempo e uma mudança profunda na experiência temporal. A partir desse momento, as experiências vividas e as expectativas quanto ao futuro se transformaram radicalmente, impulsionadas por uma “aceleração do tempo”. Thamara Rodrigues, ao refletir sobre a obra de Koselleck, observa que, segundo o historiador, embora as condições da humanidade parecessem ter melhorado, ela *“teria perdido o entusiasmo para imaginar novos futuros ao se confrontar com sua capacidade de autodestruição, (...) ela teria diminuído a sua pulsão criativa, o desejo pela constituição de outras realidades”* (RODRIGUES, 2021, p. 32). Surge, assim, um novo conceito de história — e, com ele, novas propostas narrativas, capazes de descrever essa nova experiência do tempo.

Mas como essa crise se apresenta? De que maneira o colapso dos tempos modernos provoca uma transformação da narrativa histórica? Para Jeanne Marie Gagnebin, ao estruturarem a proposta de uma “história universal”, os historiadores do historicismo acabam por eliminar a historicidade própria ao discurso/narrativa histórica, abstraindo o presente do passado ao negar o presente do historiador<sup>83</sup>. A partir disso, ela prossegue e deduz que *“não é surpreendente que os debates mais estimulantes da história contemporânea sejam também discussões historiográficas”*. Dois são os temas que mobilizam essas discussões: *“o da escrita*

---

<sup>83</sup> Um comovedor exemplo dessa necessária e delicada relação entre presente e passado pode ser encontrado no ensaio *A Ilíada ou o Poema da Força*, de Simone Weil. O texto nasce sob o impacto das catástrofes do século XX — Weil, judia, escreve à sombra do Holocausto, marcada pelo exílio dos pais nos Estados Unidos e pela própria experiência de deslocamento e dor. Ao retomar o texto fundador da tradição ocidental, ela o faz movida pela angústia do presente, e sua leitura revela como a *Ilíada* cria, inaugura e cristaliza uma longa tradição de guerra. Weil percebe na epopeia não apenas um canto heroico, mas o retrato da força como princípio desumanizador. Sua leitura é, portanto, um gesto de resistência: ela questiona a naturalização da violência e convoca o leitor a posicionar-se contra a barbárie, o que implica também questionar a própria tradição. Assim, é o presente de ruínas e catástrofes que abre uma nova forma de recepção da obra clássica: onde muitos veem a beleza do poema, Weil enxerga o horror — o fascínio que a guerra exerce sobre a cultura, a persistência de sua naturalização, e a trágica poesia que se ergue dos escombros. Sobre a necessidade constante de retornar aos rastros do passado a partir das fissuras do presente para que este possa ser iluminado, compreendido e, portanto, avançar podemos ainda lembrar as palavras de Ricoeur quando nos lembra que *“de resto, não existe nenhuma comunidade histórica que não tenha nascido de uma relação que se possa comparar sem hesitação à guerra. Aquilo que celebramos como acontecimentos fundadores são essencialmente atos violentos legitimados posteriormente por um estado de direito precário. Assim se armazenam, nos arquivos da memória coletiva, feridas simbólicas que pedem uma cura”*. (RICOEUR, 2007, p. 92).

da história, em particular seu caráter literário, até mesmo ficcional, e o da memória do historiador (...), em particular dos liames que a construção da memória histórica mantém com o esquecimento e a denegação”. (GAGNEBIN, 2006, p. 41).

Estes estimulantes debates dominaram todo o século XX, especialmente a partir de sua segunda metade. As catástrofes das duas grandes guerras constituíram experiências marcantes que apontaram para uma reformulação profunda do sentido e do fazer histórico. Os debates desse período voltaram-se para a ideia de uma metahistória. A conhecida polêmica lançada por Hayden White, contra/a favor da história, foi um dos principais motes para a discussão sobre a narrativa, como apontou Gagnebin. A aproximação entre a narrativa histórica e a narrativa literária — e ainda sua vinculação ou proximidade com a ficção — mobilizou inúmeros e extensos debates<sup>84</sup>. No entanto, o que aqui nos interessa é precisamente a motivação que deu origem a esse embate: em poucas palavras, pode-se dizer que a história já não era mais capaz de narrar, com os recursos linguísticos até então mobilizados, um mundo fraturado pelo horror da guerra. Era necessário construir uma narrativa capaz de se apropriar da catástrofe.

Seguindo ainda o pensamento de Gagnebin, essa apropriação pôde ser realizada por meio do testemunho. Os sobreviventes do horror narraram incessantemente suas tragédias pessoais e coletivas. É, portanto, a partir da confluência entre os debates metahistóricos e a imposição de um tempo pós-guerra que o tema da memória se impõe à história de forma definitiva até os dias atuais. Naturalmente, há uma vasta bibliografia sobre memória, mas o que nos interessa aqui é, sobretudo, a maneira como essa articulação entre memória e história provoca uma mudança na narrativa historiográfica, na medida em que a lembrança e a

---

<sup>84</sup> Nada é mais representativo desse debate que o título da obra de Roger Chartier: *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Segundo ele, “era com essa imagem que Michel de Certeau caracterizava o trabalho de Michel Foucault. Ela me pareceu designar lucidamente todas as tentativas intelectuais que, como a nossa, colocam no centro de seu método as relações que mantêm os discursos e as práticas sociais. (...) Seguir assim ‘à beira da falésia’ também permite formular mais seguramente a constatação de crise ou, no mínimo, de incerteza frequentemente enunciada hoje em dia acerca da história.” (CHARTIER, 2002, p. 07). A localização da crise de um modo de fazer história tornou-se mais evidente a partir da segunda metade do século XX. As principais obras que impulsionaram as discussões, foram *Meta-história*, de Hayden White, e *As palavras e as coisas*, de Michel Foucault. Por um lado, os questionamentos sobre a existência de um discurso próprio da história e sua proximidade — ou pertencimento — à ficção, provocados por White, e, por outro, a crítica foucaultiana às estruturas do saber que organizam as ciências humanas, desencadearam uma série de respostas, posicionamentos, críticas, desavenças e concordâncias. Entre as obras mais debatidas na historiografia brasileira destacam-se, no campo francês, os trabalhos de Roger Chartier e Michel de Certeau, Paul Ricouer e além, é claro, do próprio Foucault. Na Alemanha, partindo de outras bases de reflexão, como o historicismo, encontram-se Peter Gay, Reinhart Koselleck, François Hartog e Jörn Rüsen, entre outros. No campo inglês, outro título instigante completa esta breve apresentação de autores que contribuíram para o debate: *A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser* de Edward Thompson.

rememoração desses testemunhos exigem elementos narrativos que até então não eram mobilizados pela história.

Os estudos sobre a memória ganharam grande destaque ao longo do século XX. Os trabalhos de Pierre Nora e Maurice Halbwachs serviram de referência, especialmente para as discussões entre os historiadores, mas o tema da memória ultrapassou as fronteiras da disciplina e passou a atravessar também outras áreas do conhecimento, como a literatura, a filosofia e a psicanálise — nesta última, tornando-se um de seus eixos centrais. O termo “memória”, utilizado desde a Antiguidade, adquiriu uma nova perspectiva no pensamento contemporâneo.

As reflexões de Nietzsche e Walter Benjamin foram fundamentais para esse desenvolvimento, na medida em que ambos problematizaram o modo como o passado é atualizado no presente e questionaram a linearidade da história. Nietzsche, em sua *Segunda Consideração Intempestiva*, já alertava para os perigos de um excesso de história; Benjamin, por sua vez, via na lembrança e no fragmento possibilidades de resistência à lógica progressiva e totalizante do tempo moderno. O caminho seguido por este trabalho, ao pensar a memória em sua relação com a reminiscência e o testemunho, aproxima-se mais das categorias filosóficas e literárias do que das sociológicas. Interessa compreender a memória como um ato criador, que reinscreve o passado/rastros na linguagem e o renova no gesto de narrar, interferindo no presente.

Ao fazer a crítica ao discurso histórico moderno, Ricouer aponta que “o cúmulo do afastamento da história com relação à memória foi alcançado com o tratamento dos fatos de memória como ‘objetos novos’, da mesma ordem que o sexo, a moda, a morte”. No entanto, destaca também a importância da história, sempre mais ampla que a memória, por sua capacidade de organizá-la, questioná-la e trazê-la à tona por meio de uma narrativa coerente. Conclui: “a memória continua a ser o guardião da última dialética constitutiva da preteridade do passado, a saber, a relação entre o ‘não mais’ que marca seu caráter acabado, abolido, ultrapassado, e o ‘tendo-sido’ que designa seu caráter originário e, nesse sentido, indestrutível” (RICOUER, 2007, p. 504). A operação historiográfica, entendida como um ato de sepultamento, é retomada por Ricouer para marcar exatamente o lugar onde a história poderia se redimir. Esse ato de sepultamento, tão necessário ao discurso histórico, é o que o inscreve como narrativa fundamental na interpretação de um novo tempo. Assim, é a escrita a metáfora dessa exumação e novo sepultamento. Como lembra Certeau, o procedimento historiográfico realiza um trabalho de morte contra a morte.

Desse modo, a relação entre memória e história encontra novos ecos a partir do século XIX e se torna mais aguda no século XX, diante da catástrofe das guerras. A forma como essa relação se estabeleceu e ainda se organiza encontrou, nesse percurso temporal, diferentes propostas e abordagens. Assim, os testemunhos e rastros se articulam à narrativa que os incorpora, influenciando o modo como o passado, próximo ou distante, será contado e interpretado. Esse conjunto de obras teóricas — de Halbwachs a Nora, de Benjamin a Ricoeur — pode ser mobilizado na construção da narrativa histórica sempre que os rastros, documentos ou lembranças evocam suas categorias como inspirações interpretativas. Por fim, o que está em questão é precisamente a narrativa histórica. Ela não será substituída pela memória, pois é nela que reside sua especificidade e sua potência de transformação. A história vive e se renova a cada tempo; e, sempre que uma nova época se impõe, uma nova forma de narrar também se apresenta — reinterpretando o passado, reconfigurando a memória e mantendo viva a arte de dar sentido ao tempo.

Neste sentido, a narrativa histórica, ao articular essa nova forma, lida com os vestígios/rastros do passado — sejam eles distantes ou próximos — a partir de uma tênue perspectiva de registrar uma ausência ou quase apagamento. Ou seja, as lembranças, relatos... daqueles que sobreviveram ou morreram e os deixaram. Abandona, assim, aquela moderna tentativa de registro da verdade. E são justamente esses novos/antigos vestígios que obrigam a narrativa historiadora a uma nova forma de se relacionar com o tempo. Um tempo “linear, homogêneo e vazio” não é capaz de apreender a complexidade desses rastros. Urge nos lançar à caça desses evanescentes rastros/*Rasto Atrás* por meio de uma nova narrativa!

Os rastros conduzem, portanto, à intrincada relação entre memória e história. Segundo Gagnebin, o conceito de rastro está impregnado na tradição filosófica e psicológica. Assim, “o rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente.” (GAGNEBIN, 2006, p. 41).

O que nos interessa ressaltar aqui é o liame entre rastro e memória, de Aristóteles a Freud, passando por Santo Agostinho e Proust. Por que a reflexão sobre memória utiliza tão frequentemente a imagem — o conceito — de rastro? Porque a memória vive essa tensão entre presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente. (GAGNEBIN, 2006, P. 41).

Os rastros impõem à narrativa um ordenamento que necessariamente coloca em xeque a linearidade, conferindo ao presente uma força mobilizadora e organizadora de seus elementos. A narração desses rastros/reminiscências não apenas os salva do esquecimento, mas também

atua no presente. A metáfora benjaminiana do homem que escava o próprio passado ao recordá-lo, transformando-o em conhecimento para, em seguida, sepultá-lo, indica a importância do presente, já que é nele que o ato de sepultamento se concretiza. A escavação dos rastros, aludida por Benjamin, tal qual a atividade de um arqueólogo, é frequentemente retomada em diversas narrativas. Gagnebin aproxima Benjamin e Freud ao recordar “*a metáfora do arqueólogo que procura os vestígios do passado nas diversas camadas do presente, sem saber se encontrará somente alguns cacos, uma estátua quebrada, o torso de uma figura desaparecida.*” (GAGNEBIN, sem data, p. 34).

A escavação do passado materializou-se em diferentes formas ao longo da tradição. Um dos elementos mais instigantes para dar forma à busca dos rastros é a metáfora/figura do detetive nas narrativas ficcionais e históricas. Carlo Ginzburg compara o fazer historiográfico ao trabalho do detetive: essa busca por detalhes, por indícios e sinais aparentemente marginais, com o objetivo de reconstruir uma realidade não diretamente acessível. Para ilustrar esse ponto, cita o personagem de Conan Doyle, *Sherlock Holmes*, e o historiador da arte Giovanni Morelli como exemplos desse método de investigação baseado na atenção a detalhes. Em *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*, Ginzburg observa que o método de Morelli — tão criticado em seu tempo por basear-se em elementos pouco notados por outros estudiosos — aproxima-se do personagem de Doyle, seu contemporâneo. Ele também menciona o interesse de Freud pelo trabalho de Morelli, destacando a referência feita a ele em seu famoso ensaio *O Moisés de Michelangelo*, segue as observações de Freud, citadas por Ginzburg:

Ele chegou a esse resultado prescindindo da impressão geral e dos traços fundamentais da pintura, ressaltando, pelo contrário, a importância característica dos detalhes secundários, das particularidades insignificantes, como a conformação das unhas, dos lobos auriculares (...). Creio que o seu método está estreitamente aparentado à técnica da psicanálise médica. Esta também tem por hábito penetrar em coisas concretas e ocultas através de elementos pouco notados ou despercebidos, dos detritos ou ‘refugos’ da nossa observação. (FREUD apud GINZBURG, 1989, p. 147).

Neste sentido, a procura por rastros, que se alastra pela tradição como vimos, é amplamente retomada no século XIX. A modernidade, esse novo tempo, organiza-se narrativamente a partir de perspectivas, formas e conceitos convergentes: Morelli, Freud, Doyle, Benjamin; história, psicanálise, literatura, filosofia. Nessa perspectiva de trazer à tona os rastros como um detetive, Benjamin, ao pensar Baudelaire, aponta as influências da obra de Edgar Allan Poe em sua poética. Segundo ele, o romance policial chega à França por meio das traduções dos contos *A Carta Roubada*, *O Mistério de Marie Roget* e *Os Crimes da Rua Morgue*, de Poe, feitas por Baudelaire, e a partir disso, Baudelaire incorpora o gênero/modelo

em toda a sua obra. *“Pela primeira vez, fez experiências com a narrativa científica, com a moderna cosmologia, com a descrição de fenômenos patológicos. Tais gêneros valiam para ele como produções exatas de um método par o qual reivindicava validade universal.”* (BENJAMIN, 1989, p. 40).

Ora, o caminho percorrido até aqui apresenta a contínua retomada dos rastros na tradição, bem como as características dessa retomada. Nesse sentido, se a crise da modernidade do discurso histórico se manifesta desde o século XIX com as críticas nietzschianas e, posteriormente, com Benjamin, observa-se que a emergência mais contundente do debate historiográfico em torno de uma metanarrativa histórica ocorre de forma mais intensa apenas no pós-Segunda Guerra Mundial. Esse intenso debate sobre o fazer histórico certamente inspirou os trabalhos desenvolvidos a partir de então, com temas variados que incorporaram, fundamentalmente, uma nova perspectiva narrativa e outra experiência temporal. Essa incorporação da crise da modernidade está, essencialmente, relacionada à aproximação entre história e memória, sob seus diversos enfoques.

O longo preâmbulo sobre o conceito de modernidade nas ciências sociais, com foco na História, foi desencadeado a partir da irrupção dos *Vicentes* na cena final da primeira parte e na cena inicial da segunda, quando, ao ler a poesia, o *Vicente* (45 anos) é cercado por seus outros "eus", que emergem e se materializam no palco. A emergência do conceito e sua posterior crise, marcada também pelos debates sobre a memória, estabelecem uma instigante comparação entre os caminhos percorridos por esse conceito no drama e no romance.

Partindo das discussões desenvolvidas no capítulo I sobre os caminhos do drama e a maneira como Andrade os incorporou, a comparação entre o conceito de modernidade nas ciências humanas e no drama, a partir de Peter Szondi, mostra-se particularmente instigante. Observa-se, nessa comparação, uma defasagem entre o entendimento de “modernidade” nas ciências humanas e o uso que Szondi faz do termo “moderno” ao se referir ao “drama moderno”. Essa tensão é produtiva, pois evidencia que “moderno” é também uma categoria estética — e, no caso do teatro, uma categoria que se constitui tardiamente, justamente quando a própria modernidade entra em crise.

O drama burguês, surgido no século XVIII com Lessing e Diderot, principalmente, encarna exatamente esse sujeito moderno: racional, moral, capaz de agir e decidir — e que representa a ascensão da classe média. Assim, o drama burguês é o drama da modernidade histórica: ele expressa o ideal moderno de autonomia individual e de um mundo organizado pela razão. O “moderno” histórico/filosófico e o “drama burguês” são contemporâneos. Szondi,

porém, utiliza “drama moderno” para designar um outro momento: o da crise do sujeito moderno — ou seja, o momento em que o projeto moderno entra em colapso no drama.

No século XIX, especialmente a partir de Ibsen e Tchekhov, o sujeito moderno já não é mais autônomo nem comunicável por meio da razão. A ação dramática, antes expressão da vontade racional, se interioriza e se desagrega. Rompe-se a crença na unidade da consciência e na objetividade da comunicação — e é isso que Szondi chama de “drama moderno”. O drama burguês representa a modernidade. O drama moderno representa a crise da modernidade. Ele é o momento de negação da forma moderna — o ponto em que suas contradições internas se tornam evidentes. Szondi emprega “moderno” como uma categoria de crise: o “drama moderno” constitui a autocrítica do próprio drama — o instante em que o teatro moderno reconhece o esgotamento de sua própria forma.

Essa defasagem temporal produz uma consequência interessante: enquanto as ciências humanas celebram o início da modernidade (século XVIII), o teatro dá forma ao drama burguês — expressão artística dessa confiança moderna. Já quando a filosofia passa a criticar a modernidade (séculos XIX e XX, com Nietzsche, Freud, Benjamin, entre outros), o teatro entra em sua crise moderna — com Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck. O “moderno” no drama, portanto, não coincide com o “moderno” histórico: trata-se do moderno entendido como autocrítica da própria modernidade.

O drama burguês e o drama moderno não pertencem a épocas distintas, mas a dois momentos internos de um mesmo processo: o da modernidade. O primeiro corresponde à afirmação desse projeto moderno — o homem como centro racional e moral. O segundo representa sua crise — o homem como sujeito fragmentado, alienado e incomunicável. O drama moderno, no sentido proposto por Szondi, é a face trágica da modernidade: a forma teatral que expressa a negação da modernidade por ela mesma. Nesse sentido, o teatro antecipa a pós-modernidade.

O “novo” romance — assim como o drama burguês — emerge como a forma estética privilegiada da modernidade, pois traduz as tensões entre indivíduo e sociedade. Entretanto, a forma romanesca não apenas acompanha a modernidade, como também a antecipa e a interroga. Balzac propõe mapear a totalidade social — o romance como espelho da sociedade burguesa e de suas contradições. Sobre a crescente importância que esse “novo” romance adquire com o

advento da modernidade, Ginzburg menciona a falsa modéstia<sup>85</sup> de Balzac na introdução de *A Comédia Humana*, onde o autor afirma: “*a sociedade francesa ia ser a historiadora, eu seria apenas o secretário. (...) talvez eu pudesse conseguir escrever a história esquecida por tantos historiadores, a dos costumes.*” Ao explicar como surgiu a ideia para o desenvolvimento dessa extensa história dos costumes da França, Balzac retoma personagens de obras ficcionais que continuam no imaginário da tradição. Menciona, ainda, a obra de Walter Scott e como sua leitura o despertou para a grande empreitada de *A Comédia Humana*:

Walter Scott elevava, pois, ao valor filosófico da história o romance essa literatura que, de século a século, incrusta diamantes imortais na coroa poética dos países onde as letras são cultivadas. Colocava nele o espírito dos tempos antigos, juntando-lhe ao mesmo tempo o drama, o diálogo, o retrato, a paisagem, a descrição; introduzindo nessas obras o maravilhoso e o verdadeiro — esses elementos da epopeia —, fazendo ali ombrear a poesia com a familiaridade das mais humildes linguagens. Mas, tendo antes achado seu feitio ou no ardor do trabalho, ou pela lógica desse trabalho, do que propriamente imaginado um sistema, não pensou em ligar suas composições umas às outras com o fim de coordenar uma história completa, da qual cada capítulo formasse um romance e cada romance uma época. Ao perceber essa falha de ligação, que, aliás, não diminui a grandeza do escocês, vi ao mesmo tempo o sistema favorável à execução de minha obra e a possibilidade de executá-la. Conquanto deslumbrado, por assim dizer, com a surpreendente fecundidade de Walter Scott, sempre semelhante a si mesmo e sempre original, não me senti desanimado, pois encontrei a razão desse talento na infinita variedade da Natureza Humana. O acaso é o maior romancista do mundo; para ser fecundo, basta estudá-lo. (BALZAC, Edição do Kindle, p. 108).

Os historiadores aceitaram o desafio de Balzac quase um século depois. É interessante observar que, ao fazê-lo, produziram debates historiográficos “estimulantes” que, assim como Balzac neste trecho introdutório de sua obra, funcionaram como reflexões sobre o próprio fazer historiográfico — ou, em outros termos, como uma metahistória. Trata-se de um movimento também típico da modernidade: ordenar esse fazer, pensar sobre ele, o que pode ser compreendido como uma Filosofia da História. Se Balzac ocupou esse espaço deixado livre pelos historiadores e descreveu os costumes de seu tempo, Proust vai além: ao recobrir cerca de cinquenta anos de sua vida e da sociedade francesa, o faz mobilizando sofisticadas compreensões temporais. Em sua obra, tempo e memória fragmentam definitivamente a unidade da experiência.

A narrativa de ficção é o primeiro território em que se elabora o debate sobre as transformações da modernidade. Nela se refletem os costumes, os dilemas e os grandes temas

---

<sup>85</sup> Jorge Andrade sem modéstia: “quer dizer, eu não faço do teatro profissão, mas vocação e comunicação artística, historiador, vamos dizer assim, fixando o homem como movimento, para mim seria fundamental que existisse.” (ANDRADE, 2012, p. 94)

de uma época em mutação. Mas o romance não apenas descreve esse mundo: ele inventa uma nova forma de percebê-lo, tornando-se também um laboratório da sensibilidade moderna. Surge, então, uma estética do tempo fragmentado, composta por retornos, *flashbacks*, simultaneidades e cortes, em que a narrativa passa a acompanhar o movimento sinuoso da memória e da consciência.

O romance moderno capta a transformação por meio dos gestos e hábitos — pelos modos de viver e de sentir — e, ao entrelaçar esses elementos, ergue uma espécie de testamento do tempo histórico, um retrato da experiência humana em sua passagem. Balzac e Tolstói narram os costumes e os grandes temas da sociedade moderna, cada um à sua maneira, erguendo um vasto espelho do mundo em transformação. Em *Guerra e Paz*, Tolstói transforma a história em ficção: a guerra e o amor, a política e a vida íntima se entrelaçam, como se o destino individual fosse uma representação do movimento histórico. O romance torna-se, assim, uma epopeia da modernidade nascente. Proust, porém, dá um passo além: faz do próprio tempo o centro da narrativa.

Assim, Jorge Andrade, ao incorporar as transformações estéticas tanto do drama quanto do romance, estabelece-as em uma narrativa que busca contar a história de São Paulo. Ao consultar obras históricas e documentos, ele o faz mediado por toda essa influência estética. A crise da modernidade será sentida tardiamente nos discursos historiográficos brasileiros. Sobre isso — correndo o risco de uma generalização — é possível apontar um dado que, embora não explique tudo por si só, é revelador desse atraso: as traduções e publicações dos debates historiográficos, em sua maioria, chegaram ao Brasil com um atraso de quase meio século.

Poucos historiadores brasileiros incorporaram essas discussões entre as décadas de 1950 e 1970, período em que foram escritas as peças que compõem o ciclo andradiano. Essa observação, contudo, refere-se à ausência de uma incorporação ampla e sistemática do debate, algo que só se tornaria possível com a tradução e difusão dos textos fundamentais do pensamento europeu no Brasil. Entre as exceções, destaca-se Sérgio Buarque de Holanda, que, além do já mencionado diálogo com a historiografia moderna, conhecia a obra de Marcel Proust. O historiador escreveu alguns ensaios sobre o autor francês, com a finalidade de noticiar, no Brasil, as traduções da obra. Essa familiaridade, mesmo que não discutida diretamente por Holanda, reverberou em sua própria obra. Dessa forma, é possível reconhecer que, embora o debate sobre a modernidade e a crise da narrativa histórica ainda não estivesse amplamente consolidado no país, pensadores como Sérgio Buarque já pressentiam a

necessidade de repensar a escrita da história a partir de novas sensibilidades estéticas e temporais.

Um outro exemplo da incorporação precoce desses debates pode ser identificado na obra de Gilberto Freyre. É interessante observar que o autor desenvolve muitas das questões apresentadas aqui não apenas por estar familiarizado com o debate historiográfico de seu tempo, mas também por sua vasta erudição literária. Leitor atento de autores como os irmãos Goncourt, Balzac e Proust, Freyre assimilou dessas leituras uma sensibilidade narrativa voltada à observação do cotidiano, dos gestos, dos costumes e das relações íntimas. Foi a partir dessas influências que construiu o que se tornaria sua monumental obra *Casa-Grande & Senzala*, um verdadeiro tratado sociológico dos costumes do Nordeste açucareiro. Entre 1924 e 1926, em seus diários de juventude, é recorrente a menção aos romances de formação e às leituras proustianas, que o inspiraram a buscar uma escrita capaz de “evocar e revelar a vida de menino no Brasil”. *Os romans vrais* exerceram um papel fundamental na elaboração de sua visão de mundo e de sua forma literária de abordar a história. Nas suas palavras:

O estudo da história íntima de um povo tem alguma coisa de introspecção proustiana: os Goncourt já o chamavam ‘*ce roman vrai*’. (...) Nas casas-grandes foi até hoje onde melhor se exprimiu o caráter brasileiro; a nossa continuidade social. No estudo da sua história íntima despreza-se tudo o que a história política e militar nos oferece de empolgante por uma quase rotina de vida: mas dentro dessa rotina é que melhor se sente o caráter de um povo. Estudando a vida doméstica dos antepassados sentimo-nos aos poucos nos completar: é outro meio de procurar-se o ‘tempo perdido’. Outro meio de nos sentirmos nos outros — nos que viveram antes de nós; e em cuja vida se antecipou a nossa. É um passado que se estuda tocando em nervos, um passado que emenda com a vida de cada um; uma aventura de sensibilidade, não apenas um esforço de pesquisa pelos arquivos. (FREYRE, 2000, p.56).

Aqui se apresenta, portanto, uma resposta à questão formulada no Capítulo I acerca do sentido de “história” para Jorge Andrade. Dentre os historiadores lidos por ele — ou seja, entre essas exceções que incorporaram o debate moderno sobre narrativa e memória —, Gilberto Freyre foi, sem dúvida, o que mais o influenciou. Essa influência se deve, sobretudo, ao fato de Freyre propor uma história dos costumes, da vida íntima e dos detalhes cotidianos, tão distinta da historiografia positivista e política predominante em sua época.

Ambos, Freyre e Jorge Andrade, foram muitas vezes acusados de nostálgicos — de voltarem o olhar para um passado que, segundo seus críticos, deveria ser superado — e mesmo de passadistas, por atribuírem valor simbólico e afetivo a estruturas sociais e modos de vida em declínio. No entanto, em ambos, essa nostalgia está longe de ser uma idealização ingênua do passado. No caso de Freyre, trata-se de uma interpretação do tempo histórico como

continuidade, em que as transformações não apagam o que veio antes, mas o incorporam. O passado, em sua obra, está entranhado no presente e no que nos tornamos enquanto nação; ele permanece como camada viva da identidade brasileira.

Em Jorge Andrade, essa mesma sensibilidade manifesta-se de outro modo. Seu teatro busca representar o declínio de uma classe — a aristocracia cafeeira — e o surgimento de outra — a burguesia industrial de São Paulo. Nesse processo, a nostalgia não é apenas saudade, mas um instrumento de crítica e de compreensão histórica: ao olhar para o passado, o dramaturgo revela as ruínas sobre as quais se ergue a modernidade. É interessante notar que essa nostalgia, indiscutível em Freyre, agradava a Jorge Andrade, pois nela reconhecia um gesto semelhante ao de Proust, nas evocações sobre o menino em Combray. Trata-se de uma nostalgia ativa e reveladora, que busca compreender o tempo e o sujeito em sua espessura histórica, onde o presente é inseparável do passado que o constitui.

Dessa forma, entre os “historiadores brasileiros”, Freyre é o que mais profundamente influencia Jorge Andrade, tanto na construção de uma poética da memória quanto na elaboração de uma estética do passado, que faz da arte o espaço privilegiado de reinterpretação da história e da permanência do tempo vivido. Freyre atribui a Proust a inspiração para um tipo de análise voltada à “*evocação e revelação da vida de menino no Brasil*”. Para ele, Proust era o “*historiador ideal do que há de mais íntimo no passado de um povo. E o primeiro livro Du côté de chez Swann — me interessa de modo todo particular. Evocação de tempo de menino.*” (FREYRE, 2006, p. 264).

A evocação e revelação do menino também interessava a Jorge. O ciclo *Marta, a Árvore e o Relógio*, ao longo de suas dez peças, apresenta todo o contexto social e familiar ao qual ele pertence, para que, nesse momento quase final — a penúltima peça do ciclo —, o menino possa ser revelado. Essa é também a estrutura de *Rasto Atrás*: na primeira parte, o presente de *Vicente* revela os personagens, os lugares e as experiências de sua vida, até chegar à sua completa revelação — os *Vicentes*, juntos, acompanhando os desdobramentos dessas experiências. Agora, os *Vicentes* se encontram permanentemente revivendo o passado. O tempo deixa de ser uma linha contínua para tornar-se um circuito de retornos, em que cada lembrança reacende outra, como se o presente fosse apenas a repetição incessante daquilo que já foi vivido. O palco se transforma, assim, num espaço de reencenação da memória, onde o passado insiste em permanecer.

Na continuidade da segunda parte da peça, assim que *Vicente* termina a leitura da poesia ao lado da sua mãe, há uma efusão de palmas e agitação entre os presentes. Nesse momento,

alguém esbarra em *Etelvina*, que deixa cair uma travessa. Seu nervosismo diante de um episódio que deveria ser corriqueiro torna-se o estopim para que *Vicente* perceba a penúria em que vivem as três mulheres, sozinhas desde a morte da mãe e o abandono do irmão.

ETELVINA: A travessa não era nossa. Já vendemos toda a louça.

VICENTE: Pediram emprestado? Eu pago.

ETELVINA: Não. Serão entregues... depois que morrer a última de nós.

JESUÍNA: Ora, Etelvina!

ETELVINA: Nada mais nos pertence: nem casa, nem louças, nem cristais. Só restou o relógio... porque é seu. Pode levar também.

VICENTE: (Horrorizado) Mas... isto é um saque contra a morte!

ETELVINA: E contra o que deveríamos sacar? Veio procurar o quê? A agonia demorada de tudo? O rápido desaparecimento do pouco que restou? Que adianta falar agora? Você disse bem: fizemos um saque contra a morte. Foi o que nos restou de tudo. Moramos numa casa, comemos em louças e bebemos em cristais que já não nos pertencem. Só temos o corpo, nossos vestidos de filhas de Maria, livros de missa, santinhos e os caminhos da igreja e do cemitério. Foi só isto que você e seu pai nos deixaram. Consumiu-se tudo numa incompreensão odienta. A sua verdade! A sua verdade é a nossa agonia. É tudo e todos desta casa. Você fez da sua inclinação o mesmo que seu pai, das caçadas: um meio de fugir para um mundo só de vocês. Os amigos foram desaparecendo, um a um! A pobreza acabou levantando uma cerca de espinhos em volta desta casa. O lugar... onde demoram as moças da rua quatorze. Que direito tem você de vir pedir que soframos mais uma vez, humilhações, angústias e vergonhas tantas vezes sofridas? Era preciso trabalhar e esquecer. Só isto! Trabalhar e rezar. Noite e dia! Não havia outra saída para nós. Rezei! Rezei para não morrer. Eu era a burra de carga. Forte como uma colona... preparada para aquilo que sou hoje: o homem da casa. (ANDRADE, 2008, p. 456).

A cena desaparece ao som dos soluços de *Etelvina*, e ilumina-se o quarto de *Elisaura*, no momento em que ela, ressentida, discute com *Mariana* sobre a ausência do marido. A discussão é interrompida pela chegada de uma carta de *João José*, informando que permanecerá na caçada por mais quinze dias. *Elisaura* entra em trabalho de parto. Na mesma cena, o menino entra em cena colhendo flores e, simultaneamente, *Vicente* (43 anos) e as tias estão ajoelhados diante do túmulo de *Elisaura*. A simultaneidade representada em cena conecta o momento do nascimento de *Vicente* — e a conseqüente morte da mãe — ao presente, no qual o filho adulto reza diante de seu túmulo. Na transição da cena, as tias se retiram, e a mata é iluminada. Nela, o menino e o pai conversam no “presente do passado”. *Vicente* (43 anos) se levanta do túmulo e acompanha a cena. Logo em seguida, há um novo corte, com um diálogo entre o *Vaqueiro* e *João José*, situado no tempo do nascimento do menino. “VAQUEIRO: (Pausa) *Compadre! Não é hora de dona Elisaura adoecer? (Adverte com tato) A lua é danada p’ra mudar as coisas!*” (ANDRADE, 2008, p. 494).

*Vicente* (43 anos) observa, absorto, a resposta do pai, que afirma nunca retornar da caçada sem suas presas. Em seguida, *João José* abate um animal e diz que é um presente para o filho. A cena retorna ao menino, agora pescando com o pai, que o alerta sobre um peixe

fisgado na linha e percebe que o filho libertou, mais uma vez, os peixes. Ele explode: “*JOÃO JOSÉ: (dá um safanão no garoto) Seu pamonha! Estou tentando ensinar a você um divertimento de gente, de homem!... está ouvindo? De homem! E você com essa alma de mocinha. Vamos! E não comece a chorar.*” (ANDRADE, 2008, p. 496). Logo depois, segue-se um diálogo entre os dois; o menino continua fazendo perguntas e o pai, aos poucos “amolecendo”, responde. A cena se apaga, e *Lavínia* surge no palco, seguida por seu filho *Martiniano*, de sete anos, que se assemelha a *Vicente* quando tinha cinco. Ele pergunta por que o pai não brinca com ele e nunca sai do escritório. *Lavínia* tenta justificar, dizendo que ele está trabalhando demais.

Nesse momento, ocorrem cortes importantes para a construção geral da peça. *Elisaura* surge na cena em que conta a *João José* sobre a gravidez. Eles estão assistindo a uma palestra de Coelho Netto — à qual ela o obriga a ir, e ele comparece a contragosto. Ao receber a notícia, *João José* reage com euforia e, do seu jeito, acredita que é hora de comunicar os parentes e comemorar. Deixa *Elisaura* sozinha. Simultaneamente, vemos *Lavínia* cobrando de *Vicente* uma presença mais constante com o filho e com ela, acusando-o de egoísmo. É impossível não traçar um paralelo entre a solidão de *Elisaura* e a de *Lavínia*. Antes de sair, *João José* diz: “*ele será seu companheiro*”; *Vicente* (43 anos) repete essas palavras com dor. Durante a conversa entre *Vicente* e *Lavínia*, um menino entra em cena. Não é possível identificar quem é. Ele esconde algo e sai assustado, ao que segue a reflexão do personagem: “*há muitas coisas em minha vida, Lavínia, pedindo explicações. De muitas, lembro-me bem. Mas, são as escondidas que nos atormentam.*” (ANDRADE, 2008, p. 497).

O ensaio *Lembrar, Repetir e Elaborar*, de Freud, no qual ele explica um método clínico-terapêutico, já foi amplamente utilizado<sup>86</sup> como modelo para pensar a relação entre história e memória — e se aplica, aqui, à análise de *Vicente*. A proposta clara de lembrar o passado, repeti-lo enquanto conhecimento e elaborá-lo, ou seja, dar a ele um lugar, mostra-se pertinente, especialmente quando Freud afirma que, ao lembrar do passado, o paciente não apenas recorda, mas repete — ou melhor, atua e revive. E é somente após essa atuação que se torna possível a elaboração. Fica evidente que o risco terapêutico reside em repetir continuamente, sem alcançar

---

<sup>86</sup> Paul Ricoeur, em *A memória, a história, o esquecimento*, justifica a utilização das categorias freudianas, primeiro porque o próprio Freud relaciona as categorias de indivíduo e coletivo em muitos de seus ensaios — sendo *O mal-estar da civilização* o mais retomado pelas ciências sociais. Em segundo lugar, o autor aponta que: “*a transposição de categorias patológicas para o plano histórico justificar-se-ia mais completamente caso se conseguisse mostrar que ela não se aplica apenas às situações excepcionais evocadas acima, mas que elas se devem a uma estrutura fundamental da existência coletiva. O que se deve evocar aqui, é a relação fundamental da história com a violência*”. (RICOEUR, 2007, p. 92).

a etapa da elaboração. No caso de *Vicente*, nos moldes de uma análise, ele de fato repete. Ele não apenas assiste: revive. É seu outro eu que novamente vive o ato, enquanto ele observa, também revivendo. Nessa dupla repetição, *Vicente* espera encontrar as coisas perdidas que tanto o atormentam. Assim, “*é lícito afirmar que o analisando não recorda absolutamente o que foi esquecido e reprimido, mas sim o atua. Ele não o reproduz como lembrança, mas como ato.*” (FREUD, 2010, p. 199/201).

A peça se constrói a partir de um emaranhado temporal. Nessa última cena, o túmulo de *Elisaura* iluminou seu parto e morte, e depois retrocedeu ao início da gravidez. A frase “*ele será seu companheiro*” faz iluminar a sala da casa da Rua 14, onde estão *Vicente* (15 anos), a avó *Mariana* e *Isolina*. *Vicente* e *Isolina* conversam sobre os novos livros que conseguiram, o que irrita *Mariana*. A conversa evolui para uma briga, na qual a avó pede que *Vicente* pense em coisas mais sérias, como a fazenda. Ele a acusa, mais uma vez, de também não cuidar dos negócios e viver apenas caçando. A avó percebe que algo diferente aconteceu na última caçada em que *João José* obrigou *Vicente* (15 anos) a ir. Ela o questiona, mas ele não revela nada.

Segue-se uma nova transição, na qual *Mariana* e as filhas aparecem entre os túmulos, rezando, enquanto são observadas por *Vicente* (45 anos). Em outro plano, *Vicente* (15 anos) está na estação e tenta comprar uma passagem para fugir para São Paulo. Não consegue, pois o vendedor o reconhece e, humilhado, sofre. *Vicente* (43 anos) revive o momento com dor e, em seu lamento, repete a fala do pai: “*Seria melhor... que não tivesse nascido.*” A frase dá início a uma nova cena entre *João José* e *Mariana*: eles estão em casa, e *Vicente* (15 anos) escuta a conversa por trás da porta, observado por *Vicente* (43 anos). Durante a cena, novamente um garoto aparece escondendo algo.

*Mariana* interroga *João José* sobre o que aconteceu na caçada, e ele também não conta. No entanto, expõe sua desconfiança quanto à masculinidade de *Vicente* e, nesse momento, diz: “*Seria melhor... que não tivesse nascido.*” Quando *Vicente* (43 anos) repete a frase do pai ao ver/reviver a si próprio no episódio da estação, já sabe o que está por vir. Ao chegar em casa, ouve a conversa entre o pai e a avó. *Mariana* dá uma bofetada no filho quando ele repete a frase. *Isolina*, que também escuta tudo, conforta *Vicente* e o aconselha a ir embora. Retoma-se aqui a cena entre *Vicente* e *Lavínia*. *Vicente* pragueja contra os problemas da profissão e, assim como Jorge, se ressentido da incompreensão em torno da sua peça.<sup>87</sup>

Na continuidade, *Lavínia* continua a cobrá-lo, dizendo do seu egoísmo por não brincar com os filhos e por perder esse momento do crescimento deles, mergulhado no seu próprio

---

<sup>87</sup> A referência aqui é possivelmente às críticas da sua peça *Vereda da Salvação*.

mundo — o mundo dos seus personagens. Acusa-o de “viver obcecado, querendo provar alguma coisa a um pai que não vê nunca!”. Mas acabam por se reconciliar e, aqui, há uma repetição de diálogo já mencionado: *Lavínia* sugere que ele viaje para Jaborandi para enfrentar seus fantasmas. A repetição confirma a impressão de que a cena dos personagens no escritório é uma só e atravessa/estrutura toda a peça.

Uma interpretação possível sugere que a conversa entre os dois se inicia logo após a ida ao cinema ou no dia seguinte — e é retomada ao longo de toda a peça. Nesse sentido, pode-se dizer que a lembrança, ou seja, a presentificação do passado na primeira parte de *Rasto Atrás*, é evocada a partir do escritório de *Vicente* e, mais precisamente, da peça que ele escreve naquele momento — possivelmente esta mesma. A primeira parte do texto consiste, então, na apresentação dos personagens por meio das lembranças de *Vicente* em seu escritório. Assim, ao encerrá-la, atormentado pelas “muitas coisas escondidas que o atormentam”, ele decide enfim enfrentar seu passado. Uma vez enfrentado, torna-se possível concluir a segunda parte da peça, pois é a partir dela que ele compreende aquilo que estava oculto.

Assim, na continuidade do diálogo entre eles, *Vicente* faz um balanço da vida que levou até ali. Nesse momento, vemos *Vicente/Jorge* avaliando toda uma trajetória — uma reflexão que é ao mesmo tempo pessoal e profissional, já que o ciclo é construído a partir de suas próprias experiências. Todas as suas peças nasceram do seu meio de origem.

*VICENTE*: Compreenda, meu bem! Estou com mais de quarenta anos e ainda lutando para me realizar. Preciso me comunicar... de uma maneira ou de outra! Mas, sinto que falta sentido em tudo! (*Subitamente, atormentado e consigo mesmo*) Será que estou no caminho errado, *Lavínia*? Vivemos numa sociedade em crise, de estruturas abaladas, valores negados, soluções salvadoras que não levaram a nada! (*Obsessivo*) Qual o caminho certo? Onde achar resposta? No presente? No passado? Será que fiquei apenas em lamentações sobre a decadência... sem ter saído dela? (*Perdendo-se cada vez mais*) Não posso passar a vida, perguntando quem sou eu! (*Subitamente atemorizado*) Será que a incompreensão tem sido minha? A verdade já estará solta nas ruas... e eu não estou vendo? Acreditar em quê... neste vazio? (*Abraça-se à Lavínia*) O que está errado comigo, *Lavínia*? Ajude-me!

*LAVÍNIA*: (*Preocupada*) Volte a Jaborandi, *Vicente*. Sem conhecer o porquê da sua confusão, não pode encontrar o caminho certo... nem a si mesmo. Faça isto! Por mim. (ANDRADE, 2008, p. 508)

Durante esta cena, o menino aparece novamente e esconde algo no escritório. No primeiro momento em que o faz, a trama sugere que pai e filho, cada um à sua maneira, vivem presos em seus mundos, abandonando e deixando sozinhas as mulheres. Nesta segunda vez em que isso ocorre, estamos próximos de descobrir o que houve na caçada. *Vicente* vai tomando consciência de que acabou repetindo o pai ao se fechar em um mundo só seu — um mundo da caça e um mundo dos livros. O conceito freudiano de repetição serve aqui em uma dupla

perspectiva: *Vicente* repete, sob outras circunstâncias, os mesmos erros do pai, que, assim como ele, por não ser compreendido, se isola em seu próprio mundo. *Vicente* também repete ao atuar/presentificar os acontecimentos do seu passado e revive seus atos ao passo que observa os atos do pai. E, nesses atos de repetição, o personagem/Jorge caminha ao longo de sua trajetória e da escrita — no caso de Jorge — para um processo de elaboração.

*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 de um relógio, até ficar parado, observando, perdido.” (ANDRADE, 2008, p. 497). *Vicente* conta, a partir da imagem do menino, sobre o relógio da sala da Rua 14 e como ele povoou toda a sua imaginação infantil. *João José* aparece sentado na mata, com expressão torturada, e são projetadas sobre ele “formas estranhas sugerindo grades”. Neste momento, pai e filho se encontram no presente — no espaço do escritório e da mata — e, pela primeira vez, eles realmente se “encontram”, não por meio de uma reminiscência do passado, mas por uma evocação no presente. *Vicente* se levanta e dirige-se ao pai: “Que impiedade cometemos, papai? Que momento foi esse que nos separou? Onde procurar mais? Em que canto de mim mesmo, ainda não descí, para tirá-lo de lá como realmente foi? Há uma imagem que precisa ser destruída, para que a verdadeira apareça. É esta que vim buscar.” (ANDRADE, 2008, p. 497).

Como se tivessem realmente ouvido as palavras de *Vicente*, *Vaqueiro* pede para irem embora da mata. Diz a *João José* que procure logo o filho e ponha fim a esse sofrimento. Lembra ao patrão que eles já nem caçam mais, pois ele está há dias debaixo daquele tronco de árvore; “Nunca cacei tanto em minha vida, *Vaqueiro*.” O sofrimento de *João José* torna-se cada vez mais agudo na segunda parte da peça. Suas lembranças/reminiscências tornam-se mais e mais dolorosas. Ao afastar *Vaqueiro* para continuar em sua caçada particular, surgem *Elisaura*, *Mariana* e as irmãs, enquanto um amontoado de frases o atormenta ainda mais: “O filho que vou dar a você! Fique comigo!” “Deixe o menino, *João José*, ele não aguenta!” “Não judie dele. *Vicente* não gosta.” “Não judie dele!” A imagem de *Elisaura* vai assumindo contornos fantasmagóricos, e o menino entra rindo. Nesse momento, surgem no palco todos os *Vicentes*. “os quatro espreitando *João José*, vão se aproximando com expressão que é um misto de raiva, carinho e súplica de compreensão. A expressão evolui conforme a idade e atinge o seu ponto mais exasperado em *Vicente* (15 anos)”. (ANDRADE, 2008, p. 508).

A cena que se segue traz à tona dois carnavais vividos pelos *Vicentes* (aos 15 e aos 23 anos). As lembranças se misturam, e *Vicente* (43 anos) revive o sofrimento. Aos quinze anos,

*Vicente* está na rua, fantasiado de noiva com um grupo de amigos. O pai, tentando “fazê-lo homem de verdade”, dá dinheiro a Marcelo para que o leve a um bordel. “*Jupira sai abraçada a Vicente e Marcelo. A recordação humilhante faz Vicente (43 anos) se contrair*”. (ANDRADE, 2008, p. 510). Aos vinte e três anos, *Vicente* está no carnaval com *Maria*, sua namorada. A sobreposição das cenas funciona como uma confirmação das falsas suspeitas do pai. Os namorados falam sobre o futuro; *Maria* insiste no casamento, já que namoram há dois anos, mas *Vicente* (23 anos) expressa suas incertezas e sua vontade de ir embora. *Vicente* (43 anos) interfere:

VICENTE: Acho que... escapar desse dia a dia que não muda nunca. O largo, a igreja, o cinema, a vizinha... sempre atrás das cortinas de filé, espreitando cada passo que a gente dá. Minha avó... vendo a fazenda sair por entre os dedos. Os colonos... sem nenhuma saída, obtusos, emparedados, sonhando com o Paraíso. Parece que não faço outra coisa, que assistir à agonia da minha gente, de tudo! Deve haver um meio de escapar, de lutar, de ser alguém.

MARIA: E é depois de dois anos que vem me dizer isto?

VICENTE: (43 anos) Quem? Eu tinha necessidade de saber, Maria! Precisava ler todos os livros do mundo... preocupar-me com os problemas da minha gente. O conhecimento da verdade...! (ANDRADE, 2008, p. 511).

Slides sugerindo um colégio, vários alunos com expressões alegres e barulho vão surgindo. *Vicente* (43 anos) está em sala de aula com seus alunos. Para complementar a renda, ele precisa trabalhar como professor, ainda que considere o trabalho gratificante, já que permite discutir e refletir sobre teatro. Apesar disso, ao longo da peça, ele se ressentido da falta de tempo para criar. *Vicente* é professor de teatro, e no momento estão discutindo a peça *O Caso Oppenheimer*, do alemão Heinar Kipphardt. O debate em torno da peça causou transtornos no colégio católico: um dos professores, um *Padre*, fez uma acusação contra *Vicente* e suas aulas, alegando desordem e apologia ao comunismo.

Na cena, os alunos o defendem e a intenção é expor a falta de cultura do padre ao não entender a peça. “*PADRE: Não. Mas, está certo! Certo para uma pessoa como o professor de teatro, que todo mundo sabe não passar de um comunista notório. Pior ainda: subversivo! ALUNO 3: É Oppenheimer quem é acusado de comunista, não o professor de teatro.*” Nas suas acusações o *Padre* se refere ao fracasso da peça de *Vicente*: “*Isto não é teatro! Esta peça não presta. Como não presta também a peça do professor Vicente, encenada na cidade*”. (ANDRADE, 2008, p. 513).

Os slides que projetam prateleiras e livros se misturam com a mata, enquanto *João José*, ainda sentado na mesma posição, se afasta lentamente até se encostar em uma parede coberta de livros. Nesse momento, *Vicente* (5 anos) atravessa o palco e se esconde embaixo de uma

cama, onde guarda seus livros. “Vicente (15 anos) e Vicente (23 anos) entram lendo atentamente, cruzam o palco e vão se sentar em lados opostos, ficando absortos na leitura. Vicente (45anos) passa de um para outro, numa agitação crescente.” (ANDRADE, 2008, p. 515). A cena funciona como uma moldura de leitura: os *Vicentes* do passado, absortos em seus livros/tesouros, estão sentados frente a frente (os de 15 e 23 anos), no sofá, lendo. A última conversa de *Mariana* com *João José* também acontece nessa cena, no quarto onde ela já se encontra em seu leito de morte. Sua morte ocorre entre os quinze e os vinte e três anos de *Vicente*:

MARIANA: Basta eu fechar os olhos... e esta incompreensão odienta vai acabar com o pouco que restou.

JOÃO JOSÉ: Um filho que só serviu para me atormentar.

MARIANA: Esta foi minha sina: passar a vida no meio de homens fracos. Na minha luta contra aquela flauta, e na sua, contra a inclinação de seu filho, consumiu-se tudo.

JOÃO JOSÉ: Não diga isto, mamãe. Não neste momento!

MARIANA: Lutei a vida inteira contra um fantasma... e perdi. O que foi que fez na vida, *João José*? Usou a fazenda pra quê? Só olhou naquele relógio antes de sair p’ra caçar. Chuva é boa... porque a caça deixa rasto! Você pensa que ainda está no tempo antigo. Desde que o trem chegou aqui, que tudo mudou. E você não percebeu, meu filho.

JOÃO JOSÉ: Se ele tivesse me ajudado...

MARIANA: Não adiantaria nada. O mal... está em você também. Coitado do meu filho! É ainda uma criança... correndo num mundo sem porteiras.

VICENTE: (43 anos. *Recua, penalizado*) Papai! Agora eu compreendo!

MARIANA: (Vendo Vicente [23 anos] se aproximar) E o meu neto... um menino perdido no mundo da lua. (Contra-se) Trinta mil alqueires, meu Deus! (Subitamente) Minhas filhas! Onde estão minhas filhas...? (ANDRADE, 2008, p. 520).

*Mariana* morre, e a luz do seu quarto é apagada. Os personagens permanecem na mesma posição anterior, na sala, e o menino continua escondido debaixo da cama. O som da flauta torna-se cada vez mais alto. *Vicente* (43 anos) enfim compreende. As coisas escondidas se apresentam: seu pai nunca foi compreendido e acabou por se fechar em seu próprio mundo. No leito de morte da mãe, *João José* sente um profundo remorso por não ter sido o fazendeiro que ela esperava. *Vicente* (43 anos) perdoa o pai. Mas ainda é preciso expurgar todos os fantasmas, e o que se segue é sua lembrança/rememoração/presentificação mais dolorosa. Ele sabe o que está por vir e, antes que as lembranças se manifestem, dirige-se ao pai: “*Nós nos procuramos tanto, papai, e estávamos tão perto... perdidos no mesmo mundo! (Subitamente) Papai! Estou pronto! Pode ser odioso, porque eu também fui. Cada um levanta a caça que quer, mas deve voltar com ela bem firme nas mãos. Agora, eu estou!*” (ANDRADE, 2008, p. 515).

Os livros são o tema da retomada desses passados simultâneos. *João José* entra paramentado para a caça e chama *Vicente* (5 anos), encontra o menino escondido e se exaspera. Ordena que ele vá brincar com os primos, mas ele desobedece. Nesse momento, o pai descobre

os livros embaixo da cama e, num ímpeto, começa a rasgá-los. Simultaneamente, volta-se para *Vicente* (15 anos) e se aborrece, perguntando se ele não sabe fazer mais nada a não ser ler. “*JOÃO JOSÉ: O que é isto? VICENTE: (15 anos) Um livro! JOÃO JOSÉ: Até aí eu sei. É sobre o quê? VICENTE: Sobre a solidão de um menino que procura um caminho, um lugar no mundo. Jacques Thibault! JOÃO JOSÉ: E por isso sente solidão? VICENTE: Sente-se perdido*”. (ANDRADE, 2008, p. 516). A conversa se transforma em briga. O pai volta-se para *Vicente* (23 anos) e ordena que ele não ocupe sua escrivaninha, onde guarda suas anotações de caça. As ofensas e acusações são simultaneamente repetidas pelos *Vicentes*, até que o de vinte e três anos relembra que, aos quinze, ao ser obrigado a participar da caça, atirou no cachorro preferido do pai para salvar a caça. Sobrepõem-se as imagens do menino soltando os peixes à revelação da morte do cachorro. Nesse momento, pai e filho sofrem por suas perdas: “*Todos se afastam, enquanto o garoto, soluçando, se ajoelha, ajuntando os pedaços do livro. João José também se ajoelha, sofrendo pelo cachorro morto*”.

Permanecem no palco *João José* e *Vicente* (23 anos) e a briga escala até que se acusam mutuamente pela morte de *Elisaura*. As tias aparecem para apaziguar a briga, mas o gesto e as súplicas são em vão: “*JOÃO JOSÉ: Ela morreu, enquanto eu colecionava presentes p’ra você. Era o que eu podia dar de melhor a um filho. Mas não a um filho como você. VICENTE: Foi lá, na Santa Casa, que ela caiu! Foi a sua indiferença... nossa pior cachorra...!*” Esse é o estopim e *João José* dá uma bofetada em *Vicente*, jogando-o no chão e o agarrando ordenando que lute como um homem. “*VICENTE: Pela primeira vez... estou em seus braços... mas não como um filho. Nunca os senti em meus ombros, nem suas mãos em minha cabeça*”.

*Vicente se volta, com resolução, e sai. Vaqueiro surge ao fundo e, preocupado, se aproxima, observando João José. Vicente (43 anos), presa de grande remorso, senta-se na cama. João José, inteiramente ataviado para a caçada, parece ainda mais imponente. Ele anda para o meio do palco como se fosse um magnífico cervo. Olha à sua volta, soberano. Percebemos, porém, que seus olhos estão cheios de lágrimas. Subitamente envelhecido, abate-se no chão, olhando fixamente para frente.* (ANDRADE, 2008, p. 523).

*Vicente* (23 anos) vai embora de Jaborandi e passa vinte anos afastado, sem ver o pai e as tias. No presente, na mata, *João José* recebe o telegrama das irmãs anunciando a sua volta. Feliz, pede ao *Vaqueiro* que junte as tralhas e os presentes, pois partirão para a cidade ao encontro do filho. Na sala da casa da Rua 14, eles se reencontram, após vinte anos, pela última vez. Ao se reconciliarem com um tímido abraço e poucas, embargadas palavras, *João José* morre. Eis o único e último diálogo entre eles:

JOÃO JOSÉ: Como vai o grande homem?  
 VICENTE: Bem. E o senhor?  
 JOÃO JOSÉ: Já na hora do pega. (*Pausa, em que os dois se examinam. Com esforço*)  
 Eu não sabia. Eu... eu não podia compreender, meu filho!  
*Penalizado, Vicente vai se aproximando, como que atraído. Um amor profundo brota do fundo de seu ser e estampa-se em seu rosto.*  
 JOÃO JOSÉ: Agora... eu compreendo. (*Sorriso doloroso*) Eu só fui caçador... acho que o último! Nunca sofri caçando, filho. Era o que desejava p'ra você. Eu...! Eu queria...! Trouxe uns presentes p'ra você. Quer?  
 VICENTE: (Com os olhos marejados) Quero, sim.  
 JOÃO JOSÉ: *Vaqueiro! Vaqueiro!* Traga tudo p'ra cá! O laço é de couro de anta, filho! Eu mesmo fiz! Couros e a mais bela coleção de cabeças de cervo que já se viu! Uma lembrança...!  
 VICENTE: O que o senhor quis dizer com “já na hora do pega”?  
 JOÃO JOSÉ: Eu vim p'ra morrer, meu filho. Agora, eu posso! (*Grita, disfarçando a emoção*) *Vaqueiro!* Anda, homem! (ANDRADE, 2008, p. 523).

Na cena final, todos estão de luto; as tias, “*estáticas, parecem suspensas no espaço*”. O menino entra admirando a lua. *Etelvina, Isolina, Jesuína e Pacheco* sentam-se na sala e comentam sobre a tragédia do naufrágio. O som da flauta se eleva. Assim, Jorge Andrade encerra o ciclo de sua memória individual e acerta as contas com o seu passado. A memória andradiana é, portanto, “*um trabalho de elaboração e de luto em relação ao passado, realizado por meio de um esforço de compreensão e de esclarecimento — do passado e, também, do presente*” (GAGNEBIN, 2006, p. 105).

O fechamento deste ciclo de memória para o personagem *Vicente* abre possibilidades para o futuro e o leva a avaliar seu presente. O passado retorna, causa sofrimento e age sobre o presente, oferecendo-lhe uma oportunidade de esclarecimento. *Vicente* precisou reviver todos os seus sofrimentos para conseguir enxergar todas as perspectivas envolvidas no desenrolar dos acontecimentos. Até então, ele carregava apenas a sua própria verdade. Ao reviver os fatos, comove-se com a dor do pai e percebe o quanto ele também sofreu. Jorge então elabora:

O que o personagem central de *Rasto Atrás* é já está evidente em todas as outras, acrescida de uma verdade: somos o que fazemos de nós mesmos. A transferência de culpas, se não revela falta de cultura e compreensão, revela imaturidade em alto grau, entre outras coisas. Assim, com *Rasto Atrás* deixo de transferir culpa — amadureci e adquiri cultura. Aquilo que na memória se apresentava como demônio, evolui para o humano. (...) Na minha história, o pai compreende primeiro por isso mesmo tem mais grandeza! O autor só compreende, depois, quando deixa de mentir, e parte para a busca rasto atrás. A busca não é somente a procura de uma pessoa, mas sobretudo das verdades deixadas ao longe do caminho. (ANDRADE, 2012, p. 46/47)

*Rasto Atrás* poderia ser lido como um “caso clínico”, em que os traumas de *Vicente/Jorge* são apresentados e a escrita atua como processo de análise — sendo, ao mesmo tempo, o analista que interfere e conduz à elaboração final. A entrevista concedida por Jorge

em 1966 representa, portanto, o encerramento de sua busca individual: o arremate de seu projeto histórico/teatral.

Neste sentido, a forma estética alcançada por Andrade em *Rasto Atrás* pode ser considerada um exemplo de aplicação daqueles estimulantes debates historiográficos mencionados por Gagnebin. Andrade, ao seguir seu rastro atrás da memória, operou um “apoderar-se da lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo”, pois importa “capturar uma imagem do passado como ela inesperadamente se coloca para o sujeito no instante do perigo” (BENJAMIN, 2005, p. 65). Nesta mesma perspectiva, ao recuperar o trabalho de Ricoeur sobre a elaboração da lembrança, Gagnebin aponta:

A aproximação operada por Ricoeur entre o trabalho de elaboração, que permite sair da repetição, e o trabalho de luto, que possibilita uma nova ancoragem na vida, sugere que haja muitas afinidades entre a compleição melancólica e a ‘obsessão comemorativa’. (...) uma obsessão que também pode reinstalar, infinitamente, os sujeitos sociais no círculo da culpabilidade, da auto-acusação e da auto-justificação, que permite, em suma, permanecer no passado em vez de ter a coragem de ousar enfrentar o presente. (GAGNEBIN, 2006, p. 105)

Gagnebin destaca a escrita como uma das metáforas fundadoras da concepção de memória. O registro das lembranças é “o rastro privilegiado que os homens deixam de si mesmos”. No ciclo andradiano, essa inscrição metafórica assume uma duplicidade singular. De um lado, Jorge Andrade, o dramaturgo, constrói uma obra profundamente autobiográfica, marcada pelo desejo de compreender e elaborar os próprios fantasmas do passado — familiares, históricos e existenciais. Ao escrever *Rasto Atrás*, ele transforma sua memória pessoal em matéria estética e, nesse gesto, cria o seu próprio “rastro privilegiado”: a escrita se torna o espaço simbólico onde o passado é revisitado e reinscrito.

De outro lado, *Vicente*, o personagem/dramaturgo, repete esse gesto dentro da própria ficção. Ele está escrevendo a peça que o público presencia no palco, tornando-se, assim, autor e criatura ao mesmo tempo. O que se encena é, portanto, o processo de criação da própria obra — uma peça dentro da peça. Essa estrutura configura o metateatro em seu sentido pleno: a cena reflete sobre si mesma, sobre o ato de representar e de escrever. Jorge Andrade, ao criar um dramaturgo que escreve *Rasto Atrás* dentro de *Rasto Atrás*, espelha-se em seu personagem e revela o caráter autorreflexivo da memória e da arte. *Vicente* e Jorge fundem-se num mesmo movimento de escrita e rememoração: ambos tentam fixar, através do teatro, os vestígios do que foi vivido. Assim, o palco torna-se o espaço onde o ato de escrever e o ato de lembrar coincidem — um espelho que devolve ao dramaturgo a imagem de si mesmo enquanto autor e personagem da própria história.

Retomando a comparação feita entre o drama moderno/burguês e o moderno discurso histórico, pode-se concluir que Andrade, ao mobilizar os temas da história do Brasil, muitas vezes os apresenta a partir de uma perspectiva da história tradicional/moderna. Contudo, ao incorporar a forma do drama e do romance, torna-se um dramaturgo/historiador que narra esse passado a partir de perspectivas atuais no debate historiográfico. O que Jorge Andrade faz é antecipar os debates sobre o fazer histórico ao compor seu ciclo dramático. Transforma o próprio tempo em matéria essencial para a verificação do passado, tanto coletivo/histórico quanto individual. É interessante observar que, considerando que Andrade escrevia no Brasil — onde, como já mencionado, os debates historiográficos chegaram com significativo atraso —, sua abordagem torna-se ainda mais inovadora e instigante. Sobre a relação que se estabeleceu com o novo tempo — esse moderno, já que dele todos tinham alguma ideia e percebiam as mudanças —, Hartog, ao questionar como romancistas e historiadores se relacionaram com esse novo tempo, sugere que:

Os romancistas são os mais interessados pelas suas falhas, pelas discordâncias das temporalidades. Por aquilo que se pode chamar com Koselleck, a simultaneidade do não-simultâneo. Quanto aos historiadores, pelo menos num primeiro momento, eles são mais mobilizados pelo futurismo do regime moderno de historicidade, por essa inteligibilidade que vem do futuro e que ilumina o passado” (HARTOG, 2017, p. 29).

Andrade e seu ciclo inscrevem-se nessa perspectiva da retomada da história no romance/drama, por meio de uma experiência formal que compreende o tempo a partir de suas simultaneidades. Nesse sentido, *Rasto Atrás* deve ser entendida no conjunto do ciclo, pois, ao trazer insinuações de uma obra de cunho biográfico, funciona como uma reconciliação com os mortos. Ao mesmo tempo, situa dentro do ciclo elementos importantes, como o debate sobre o enfrentamento da modernidade, que, mesmo abordado pela via da experiência individual dos personagens, aponta para sua relação com os temas históricos desenvolvidos por Andrade até então — e que se desdobrarão posteriormente na escrita de *O Sumidouro*.

À luz dessas questões, os aspectos biográficos da peça devem ser considerados em suas especificidades. O dramaturgo ficcionaliza diferentes referências e as entrelaça com dados de sua própria biografia, criando, assim, efeitos dramáticos mais potentes. Sábado Magaldi, ao analisar a peça em texto publicado em *Marta, a Árvore e o Relógio*, esclarece esses efeitos: por exemplo, as tias, na verdade, eram amigas da avó, residentes da cidade, e serviram de inspiração para a criação das irmãs na ficção. Como na peça a mãe morre no parto, a tia *Isolina* assume os traços biográficos que, originalmente, pertenceriam à mãe. “*Seria mais exato falar em*

*autobiografia espiritual, que as modificações conscientes visam a fundamentar a mitologia secreta da personalidade.*” (MAGALDI, 2008, p. 658).

Assim, a construção de *Vicente* se dá a partir de um conjunto de referências históricas, estéticas e psicológicas, que lhe conferem o efeito dramático pretendido: escavar o passado, analisá-lo e, em seguida, elaborar e reconciliar-se com ele. Entre as referências presentes na peça, os discos ouvidos pelo personagem lhe atribuem um contorno expressivo interessante. *Vicente* ouve Maria Caniglia interpretando *Vissi d'arte*, ária da ópera *Tosca*, de Giacomo Puccini (1858–1924). Trata-se de um lamento da protagonista, que questiona a Deus o motivo de seu sofrimento, apesar de ter dedicado sua vida apenas à arte e ao amor — sentimento que, de certa forma, traduz a incompreensão que envolve o próprio *Vicente*. Outra ária presente é *Ah, fors'è lui*, da ópera *La Traviata*, de Giuseppe Verdi (1813–1901), interpretada por uma cantora da cidade, *Eugênia*, durante a recepção organizada para homenagear o retorno de *Vicente*, agora um escritor consagrado, à sua terra natal.

A referência à palestra de Coelho Netto (1864–1934) é frequentemente lembrada nas análises e críticas jornalísticas, especialmente nas que comentam a encenação de *Rasto Atrás* em 1967. O entendimento unânime segue a linha do que o crítico Osman Lins observou em texto publicado no volume do ciclo. Para Lins, a menção a Coelho Netto, assim como o conjunto de personagens representativos da cultura interiorana — que “recitam versinhos” durante a chegada de *Vicente* –, é significativa e representativa na obra, ainda que por vias opostas. Trata-se da expressão da indignação de Jorge Andrade contra uma literatura “*avessa à realidade, ignorante dos problemas vitais do homem; e também contra a falta de discernimento do público, incapaz de distinguir entre o escritor e o beletrista.*” (LINS, 2008, p. 654).

Contudo, a referida palestra foi um evento do passado — ela ocorreu no momento do comunicado da gravidez, entre 1922 e 1923 — e agradava a *Elisaura*, a mãe de quem o menino herdou os livros. Por outro lado, os “recitadores de versinhos” pertencem ao presente do dramaturgo *Vicente* (43 anos), em 1965, e certamente representavam um tormento para o personagem. Dessa forma, há concordância com Lins quando ele aponta que a referência é importante para a peça. Nesse caso, a figura de Coelho Netto pode ainda sugerir outra interpretação: Henrique Maximiano Coelho Netto (1864–1934) foi membro fundador da Academia Brasileira de Letras, tendo tomado posse em 1897. Escreveu uma vasta obra — entre romances, contos, palestras e ensaios — que, no entanto, caiu em ostracismo ao tornar-se alvo

dos artistas modernistas. Para a vanguarda modernista, Coelho Netto tornou-se o símbolo de uma arte ultrapassada, sendo rotulado como passadista.

Carlos Antônio de Moraes, em seu artigo *Coelho Netto entre Modernistas*, apresenta indícios de uma relação mais complexa do que o consenso crítico posterior sugere. Ele observa como tanto Oswald de Andrade (1890–1954) quanto Mário de Andrade (1893–1945) passaram de leitores atentos da obra de Coelho Netto — algo comprovado pelos estudos dedicados às bibliotecas pessoais dos autores, onde se encontram exemplares do autor bastante anotados — a críticos ferozes de sua produção literária. Moraes destaca como, com o tempo, se estabeleceu um consenso em torno do ataque ao tipo de literatura representado por Netto. Um jargão emblemático desse momento, segundo o autor, é a frase proferida pelo jovem Sérgio Buarque de Holanda, então com vinte e dois anos: a necessidade de “descoelhonetizar a literatura”. Assim, o movimento modernista imprimiu um novo sentido à produção literária brasileira, posicionando figuras como Coelho Netto como símbolos de uma estética a ser superada e combatida.

Lima Barreto (1881–1922) foi o maior detrator de Coelho Netto (1864–1934), seu contemporâneo nas letras brasileiras. Ambos viveram o mesmo período de transição cultural e política do país — o fim do século XIX e as primeiras décadas do XX –, mas representavam projetos literários radicalmente distintos. Enquanto Coelho Netto era o símbolo da literatura parnasiana e ornamental, associada à retórica e ao culto da forma, Lima Barreto defendia uma escrita mais direta, popular e comprometida com as questões sociais e raciais do Brasil republicano. É significativo observar que o destaque dado às críticas de Lima Barreto a Coelho Netto se consolidou a partir das releituras promovidas pelo movimento modernista de 1922.

Com o modernismo, instaura-se uma nova sensibilidade estética e ideológica que rejeita justamente o tipo de literatura representada por Coelho Netto — vista como artificial, elitista e desvinculada da realidade brasileira. Nesse contexto, a figura de Lima Barreto foi revalorizada como precursora do espírito modernista, enquanto Coelho Netto passou a simbolizar a tradição contra a qual os modernistas se insurgiam. Para Barreto, Coelho Netto era um escritor afastado do povo e de sua língua, voltado para uma literatura de salão, “brilhante e vazia”, incapaz de refletir as contradições da vida social e política do país. Na crônica “Literatura e Política”, publicada em 1918, ele o ataca diretamente no trecho a seguir:

Em um século de crítica social, de renovação latente, das bases das nossas instituições; em um século que levou a sua análise até os fundamentos da geometria, que viu pouco a pouco desmontar-se o mecanismo do Estado, da Legislação, da Pátria, para chegar aos seus elementos primordiais de superstições grosseiras e coações sem justificações

nos dias de hoje; em um século deste, o sr. Coelho Netto ficou sendo unicamente um plástico, um contemplativo, magnetizado pelo Flaubert da Mme. Bovary, com as suas chinesices de estilo, querendo como os Goncourt pintar com a palavra escrita, e sempre fascinado por uma Grécia que talvez não seja a que existiu mas, mesmo que fosse, só nos deve interessar arqueologicamente.

O mundo é hoje mais rico e mais complexo... (...) O deputado ficou sendo o romancista que só se preocupou com o estilo, com o vocabulário, com a paisagem, mas que não fez do seu instrumento artístico um veículo de difusão das grandes ideias do tempo, em quem não repercutiram as ânsias de infinita justiça dos seus dias; em quem não encontrou eco nem revolta o clamor das vítimas da nossa brutalidade burguesa, feita de avidez de ganho, com a mais sinistra amoralidade para também edificar, por sua vez, uma utopia ou ajudar a solapar a construção social que já encontrou balançando. (BARRETO, Edição do Kindle, p. 322)

A acusação pejorativa de inspiração nos irmãos Goncourt e em Flaubert é, na verdade, exatamente aquilo que se apresenta como dádiva e necessidade para a crítica engendrada à história moderna! Toda a matéria do instigante debate historiográfico — assim como da crítica literária — tem como mote central essas “chinesices”. Considerando que não é objetivo deste trabalho realizar uma análise da vastíssima obra de Coelho Netto, mas tomando como critério a recorrência de suas obras em trabalhos acadêmicos, seria lícito sugerir que Netto incorporava elementos do novo romance que surgiu no final do século XVIII. E mesmo que não escrevesse romances diretamente engajados com a realidade social e política brasileira — como fazia Lima Barreto —, ele incorporou elementos estéticos inovadores em suas obras.

Mesmo Netto sendo mais velho que Barreto e os pensadores modernistas, eram contemporâneos. Netto assistiu aos debates provocados pela Semana de Arte de 1922 e, portanto, foi considerado ultrapassado, passadista à luz do seu próprio presente. Seria uma incompreensão da sua obra? Uma injustiça, talvez? Era necessário o fim de uma estética para o nascimento de outra, e Netto foi eleito o representante do velho. Sobre essas questões, um fato pode ser considerado: as obras de Netto têm sido recuperadas em análises acadêmicas contemporâneas interessantes, que partem, quase sempre, da constatação da injustiça dos ataques sofridos. Em 1940, o próprio Mário de Andrade, no artigo intitulado Modernismo, reconhece que: “*Coelho Netto era o grande estalão glorioso das nossas prosas, passeando nos ombros da turba, em oposição a Graça Aranha, quando foi da bagunça provocada por este na Academia*”. (ANDRADE apud MORAES, 2004, p. 110).

Desta forma, uma interpretação para a referência ao escritor pode partir da ideia de incompreensão em torno de sua obra em seu próprio tempo — um tempo que, por não se dar conta da complexidade dos debates estéticos e filosóficos da tradição, não compreendia o lugar e o diálogo estabelecido por sua produção. Tal como Jorge, Coelho Netto foi cobrado por seu tempo por um tipo de engajamento social e político ao qual ele não se propôs. Coelho Netto

incorporava as questões estéticas de seu tempo em seus romances. É interessante notar que, se essa era a intenção de Andrade — a de repensar a obra de Coelho Netto —, a crítica sobre *Rasto Atrás* compreendeu a referência exatamente a partir da interpretação imposta pelos modernistas: a de um autor ultrapassado e passadista.

Coelho Netto é representativo de um mundo em transição. O autor assim se refere ao seu tempo: “*para desespero dos futuristas aqui vai a minha primeira crônica. Não sei se o público de São Paulo a aceitará de boa sombra ou se lhe voltará a face, já aparceirado com os do ‘bota abaixo’.* Eu sou o que sou e já agora, aos 60 anos, não posso tornar-me... outro.” (NETTO, 1939, op. Cit. MORAES, 2004, p. 117). Seria Coelho Netto uma referência sutilmente colocada em *Rasto Atrás*, com o intuito de provocar o debate sobre o sentido/função da arte e do artista, bem como a compreensão/recepção dessa arte? Em um jogo intertextual, *Vicente/Jorge* lembra mais uma vez do fracasso de sua peça, causado, segundo sua avaliação, pela incompreensão de seu tempo:

VICENTE: (43 anos) Maldita condição! Será possível que ninguém compreende!

LAVÍNIA: Que foi, Vicente?

VICENTE: Não sei como vencer essa incompreensão.

LAVÍNIA: Que incompreensão?

VICENTE: No governo passado, eu era aristocrata... um fascista! Agora, sou subversivo! Minha obrigação, como escritor, é denunciar o que está errado, é dizer a verdade, *Lavínia*. Doa a quem doer. Escrevi sobre um fato publicado nos jornais, em todas as revistas. Que querem mais?

LAVÍNIA: Sempre o fracasso desta peça! Esqueça isto, *Vicente*, pelo amor de Deus.

VICENTE: Esquecer como? Ele explica tudo!

Como visto no capítulo I, a incompreensão em torno da obra de Andrade — ora considerada passadista, ora fascista, ora comunista — exauriu o dramaturgo, e muito se falou sobre isso nas entrevistas concedidas por ele. No caso específico deste trecho, *Vicente/Jorge* se refere ao fracasso da peça *Vereda da Salvação*, já analisada anteriormente. Percebe-se, aqui, como Andrade, por meio do personagem, faz um balanço de sua obra e da forma como ela dialoga com seu tempo histórico. Em outro momento, quando os alunos do ginásio informam ao professor *Vicente* que o *Padre* o acusa de comunista, há um desdobramento interessante. A peça discutida por *Vicente* com seus alunos é *O Caso Oppenheimer*, de Heinar Kipphardt, escrita em 1964.

A peça<sup>88</sup> é baseada nas audiências de 1954 da Comissão de Energia Atômica dos Estados Unidos. No centro do caso estava o físico J. Robert Oppenheimer, chefe do Projeto Manhattan, responsável pelo desenvolvimento da bomba atômica. No momento do julgamento, a comissão questionava a lealdade de Oppenheimer ao Estado, levantando suspeitas sobre seus antigos vínculos com comunistas, além de pesar contra ele sua oposição ao desenvolvimento da bomba de hidrogênio. A partir desse enredo, a peça, dividida em nove cenas, reproduz um longo inquérito que expõe o dilema político e moral vivido durante a Guerra Fria, bem como os conflitos pessoais e profissionais enfrentados por Oppenheimer. *Vicente* cita, durante a aula, uma frase atribuída a Einstein no texto da peça, para refletir com os alunos sobre como as escolhas de Oppenheimer e de outros intelectuais provocaram uma ameaça ao pensamento crítico, impedindo o surgimento de novas ideias: “*Recebi uns cinco ou seis telefonemas. Einstein me disse: se eu pudesse escolher outra vez, iria ser funileiro ou vendedor ambulante, para gozar, ao menos, de um modesto quinhão de independência*”. (ANDRADE, 2008, p. 513).

*Vicente* conclui que, ao inviabilizar o livre pensamento, essas iniciativas favorecem o surgimento do controle, da censura, das perseguições... “*É quando as feiticeiras, assanhadas, saem à rua*”. Ao ser informado das acusações feitas pelo *Padre*, ele reflete sobre como o episódio evidencia a incompreensão e a falta de cultura de uma época. Certamente, Jorge Andrade assistiu ao espetáculo da Aliança Francesa em 1965 e o incorporou a *Rasto Atrás*. Assim, a utilização da peça de Kippar dt em *Rasto Atrás* desencadeia e expressa sua insatisfação diante da incompreensão, tanto em relação ao papel do docente quanto ao do artista naquela sociedade. Sobre sua experiência como professor no Ginásio Vocacional de Barretos, ele relembra, em entrevista concedida em 1976, as “feiticeiras”:

No Vocacional era diferente, porque eram alunos de comunicação que escolheram comunicação por vocação, porque durante dez anos foram observados e encaminhados para aquilo que eles eram. Eu tinha alunos com grande talento. Mas a última vez que eu vi as peças deles de um ato, foi em cima da mesa no quartel-general de São Paulo — então não é possível. Você explicar para uma pessoa porque um aluno escreveu daquele jeito, peças excelentes... as melhores... Estavam as seis melhores em cima da mesa, assim, para eu dar explicações! O que é que eu estava ensinando para os meus alunos. Não adianta explicar. Eu não posso interferir. O professor não interfere, ele é um criador, ele escreve o que acha que deve escrever. Agora, você

---

<sup>88</sup> A primeira encenação do texto de Kippar dt foi na Alemanha em 1965 com direção de Erwin Piscator. A encenação causou fortes debates no cenário europeu já que o próprio Oppenheimer se posicionou contra a peça. Rapidamente o texto de Kippar dt encontra ampla ressonância o que acontece também no Brasil. A encenação da peça aconteceu em São Paulo em 1965 no Teatro Aliança Francesa com direção de do francês Jean-Luc Descaves, radicado no Brasil. A polêmica e o interesse em torno do tema foram retomados recentemente com o filme *Oppenheimer*, de 2023 do cineasta inglês Christopher Nolan. O longa foi no livro *Oppenheimer: O Triunfo e a Tragédia do Prometeu Americano*, de 2005 de Kai Bird e Martin J. Sherwin,

pode explicar isso para um milico? Não é possível. Tem de ensinar o que eles acham que deve ensinar, e não é possível ensinar. Então, você tem de sair. (ANDRADE, 2012, p. 98).

Assim, nessa mescla entre vida e ficção, Andrade cria *Vicente*. Os elementos que estruturam sua personalidade, seus atos e seus dramas são detalhadamente construídos no texto. E, nesse rastro atrás, a construção dos personagens/parentes de *Vicente* é fundamental para compreender o mundo de onde o dramaturgo veio. Magaldi aponta uma personagem paradoxal da peça: *Mariana*, a matriarca da família, que luta com todas as forças para manter as terras e salvar a família da ruína — ruína essa representada pela arte! Seu marido, *Bernardino*, tocava flauta, e o instrumento se torna símbolo e metáfora da decadência. *Bernardino* perdeu grande parte da fazenda, o que nos leva a pensar em mais um caso de incompreensão: ele provavelmente queria ser artista, mas foi obrigado a se casar e a trabalhar na fazenda.

*Mariana* lutou a vida inteira contra a flauta; diferente dos homens, agarrou-se ao trabalho e tentou manter as terras. Não conseguiu — ao contrário, presenciou três gerações de incompreendidos: *Bernardino*, *João José* e *Vicente*. A inadequação dos homens para a gestão dos negócios da fazenda lançou as mulheres na penúria financeira, sendo as irmãs *Etelvina*, *Jesuína* e *Isolina* os maiores exemplos. Assim, a metáfora da arte como ruína não cessava de se repetir. O som da flauta, que se misturava às buzinas, latidos e apitos de trem, foi essencial para o elemento expressionista de *Rasto Atrás*. Seu toque provocava transições, descobertas e revelações. A metáfora finaliza o texto: “*Uma luz fria, em tons amarelados, faz do quadro das tias, como se fosse uma fotografia antiga. Com expressão de libertação, Vicente se volta, anda com resolução, desaparecendo. Apaga-se, lentamente, a imagem das irmãs. Ouvimos o som da flauta que se eleva*”. (ANDRADE, 2008, p. 526).

Com a morte do marido, ela depositou todas as suas esperanças no filho, *João José* — esperança que começou a ruir quando ele se casou com *Elisaura*, uma moça estudada, apreciadora de literatura, para seu desgosto. *Vicente* não poderia ter sido diferente... Na sua última fala, já no leito de morte, ela retoma a metáfora: “*Eu sempre achei... que Bernardino... acabaria ganhando a parada. Maldita flauta! Ninho de cigarras daninhas! Me fez quatro filhos... e jogou na pobreza! (Odienta) Quero encontrar Bernardino... nas profundezas do inferno!*” (ANDRADE, 2008, p. 516). No conjunto do ciclo, *Mariana* figura como mais uma personagem feminina de notável intensidade, cuja força simbólica e dramática amplia o papel das mulheres na trajetória da obra. E, é sintomático e revelador que “*a sua luta contra a dissolução dos bens materiais pela arte, e que, por paradoxo, se transforma numa das mais nítidas criaturas do dramaturgo.*” (MAGALDI, 2008, p. 663).

A força de *Mariana*, ao contrário de *Marta*, de *As Confrarias*, encontra a cena. *Rasto Atrás*, texto vencedor do concurso do SNT, foi encenada<sup>89</sup> em 1967 com aclamada direção de Gianni Ratto. O diretor criou um espetáculo em que toda a “novidade” estilística incorporada por Andrade a partir do drama moderno foi plenamente experimentada. Como mencionado no capítulo I, a peça estabelece conexões com outras obras de caráter autobiográfico, como *Depois da Queda* (1964), de Arthur Miller, e *Longa Jornada Noite Adentro*, de Eugene O’Neill, escrita entre 1939 e 1941. Além disso, insere-se nos debates sobre a transformação e/ou crise do drama moderno. A estilística épica de *Rasto Atrás* tem como eixo central a materialização do personagem em diferentes idades e seus retornos ao passado de forma não linear. As camadas dos eventos passados são apresentadas também por meio da materialização dos personagens e organizadas com o uso de projeções, luzes, sons e músicas. A peça representou inovação em na encenação de Ratto, tanto pela temática quanto pela perfeita execução da montagem.

Segundo Yan Michalski, Gianni Ratto criou um cenário pautado em três pontos: “*Um palco giratório que assegura rápidas mudanças de cena, painéis brancos que descem do urdimento (...) que servem de tela, e finalmente as projeções.*” Ainda, segundo o crítico, vale ressaltar “*o emocionante efeito impressionista dos slides coloridos (pintados pelo próprio Gianni Ratto), que ambientam abstratamente, a ação passada no campo e na floresta.*” Por fim, frisa que as técnicas cinematográficas integradas às cenas, e, tão em voga na Europa, empreendidas por Ratto são apresentadas pela primeira vez no Brasil com *Rasto Atrás*. (MICHALSKI, *Jornal do Brasil*, 1967). Na figura, vemos *Vicente* de quarenta e três anos observando o diálogo do pai com *Vicente* de cinco anos. Os painéis pintados e o jogo de sombras reforçam o caráter impressionista da montagem.

---

<sup>89</sup> Antônio Gilberto Porto Ferreira na Dissertação de 2019, intitulada: *Texto e encenação: o Rasto Atrás de Jorge Andrade* faz um extenso trabalho de apresentação e disponibilização dos documentos que envolvem a montagem de *Rasto Atrás*. O autor apresenta um segundo volume da dissertação com as transcrições na íntegra das críticas veiculadas em 1967, além de outros documentos.

FIGURA 8: Cena de Rasto Atrás no TNC em 1967



Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/10047-gianni-ratto>

Na foto, é possível ter uma ideia dos painéis mencionados por Michalski e de como as projeções, em conjunto com esses painéis, contribuíram para criar uma atmosfera expressionista na montagem. Ao se pensar no registro das encenações teatrais e em suas posteriores retomadas, é preciso lembrar uma característica fundamental do teatro: trata-se de uma arte efêmera, concretizada na relação entre palco e plateia. Como na maioria das encenações teatrais desse período, eram escassos os registros em imagem e vídeo, e a reconstrução das montagens depende quase sempre de poucas fotografias divulgadas pela imprensa e do que foi escrito na crítica teatral, legando ao futuro a necessidade de imaginar o que foi a encenação. Em uma produção da importância de *Rasto Atrás* — tanto por sua inovação quanto pelo financiamento obtido por meio do prêmio — torna-se interessante refletir sobre os meses de ensaio, a preparação da equipe e a temporada, que se estendeu por alguns meses. Ou seja, sobre todo o investimento envolvido. Entretanto, provavelmente por ter sido uma peça subsidiada pelo governo, existem registros de uma sessão fotográfica dos atores em cenas posadas durante os ensaios do espetáculo.

FIGURA 9: Legenda: Ensaio. Foto posada realizada no palco do TNC. Atores: Paulo Roberto Hofacker (*Vicente* 5 anos), Carlo Prieto (*Vicente* 15 anos), Rodolfo Arena (*João José* pai de *Vicente*), Renato Machado (*Vicente* 23 anos) e Leonardo Villar (*Vicente* 43 anos). No cenário podemos observar os painéis revestidos de tecido para as projeções.



Disponível em: Cedoc/Funarte

Na cena de ensaio do espetáculo apresentada na figura 9, é possível observar os painéis no palco que recebem as projeções, ora da mata onde *João José* se encontra, ora de outros cenários, como a estação de trem. Os cenários de mata foram os que mais demandaram trabalho de Ratto e, por isso, alguns elementos permanecem constantemente no palco — como a árvore posicionada em um dos lados e os painéis no lado oposto. Assim, *João José* aparece ora debaixo da árvore, ora junto aos *Vicentes*, próximos às árvores projetadas e ao rio onde pescam. É interessante observar os quatro atores que representam *Vicente* em diferentes idades e notar como suas escolhas foram felizes, na medida em que cada intérprete corresponde de forma convincente à fase da vida retratada, além de apresentarem grande semelhança física entre si. Pelas fotos do ensaio, também é possível perceber o figurino de *Vicente* (43 anos): ele provavelmente chega a Jaborandi com uma vestimenta semelhante à registrada na imagem e, posteriormente, passa a usar um terno que funciona tanto para a homenagem oferecida pelos moradores da cidade quanto para a cena final, o enterro do pai.

FIGURA 10: Legenda: Ensaio. Foto posada no cenário da peça no palco do TNC. Atores: Rodolfo Arena (João José) e Adalberto Silva (Vaqueiro). Destaque para a o tronco da árvore, um dos poucos elementos da cenografia de Gianni Ratto.



Disponível em: Cedoc/Funarte

Na figura 10, na foto de ensaio, é possível ver o outro lado do palco, onde se encontra a árvore, e, atrás dela, mais painéis que reforçam a sensação de mata fechada quando recebem as projeções. *João José* e *Vaqueiro* já utilizam alguns dos acessórios de figurino que remetem aos apetrechos de caça.

FIGURA 11: Legenda: Foto posada de uma cena com atores usando os figurinos e as atrizes usando perucas. Da esquerda para a direita, Iracema de Alencar (*Mariana*), Maria Esmeralda (*Jesuina*) e Izabel Ribeiro (*Isolina*), deitado, Carlos Prieto (Vicente, 15 anos).

FIGURA 12: Foto posada de uma cena com os atores usando figurinos. Ajoelhadas, da esquerda para a direita, Maria Esmeralda (*Jesuina*), Selma Caronezzi (*Etelvina*) e Izabel Ribeiro (*Isolina*). De pé ao fundo, Leonardo Villar (*Vicente*, 43 anos)



Na foto de ensaio apresentada na figura 11, vemos a avó *Mariana* e a tia *Jesuína* bordando, enquanto *Isolina* consola *Vicente* (23 anos), que lê um livro deitado em seu colo. Percebe-se que o cenário é bastante econômico, e que a sala da casa da Rua 14 é sugerida apenas pelas três cadeiras dispostas no palco. Na cena de ensaio, figura 12, em que *Etelvina* deixa cair a tigela no momento em que *Vicente* é homenageado, é possível perceber novamente o cenário da sala, com os painéis ao fundo que, na sala, funcionam como paredes. Pela “economia” dos móveis dispostos em cena, pode-se intuir que os quartos de *Mariana* e *Elisaura* são representados apenas por camas, que provavelmente são movimentadas no palco conforme suas aparições.

FIGURA 13: Foto com os atores usando seus figurinos, em uma das últimas cenas da peça de Jorge Andrade, que reúne Rodolfo Arena (*João José*, pai de *Vicente*), no centro Adalberto Silva (*Vaqueiro*) e Leonardo Villar (*Vicente*, 43 anos).



Uma das cenas mais importantes da peça — apresentada na figura 13, também registrada em ensaio — é aquela em que *João José* e *Vicente* se reencontram após vinte anos. Nesse momento, o pai entrega ao filho seus presentes, reunidos provavelmente desde o seu nascimento. Aqui, ainda que tardiamente, *Vicente* vivencia mais uma transição, os presentes antes desprezados, agora encontram lugar de afeto. O encontro conciliador representa o último vestígio do conflito que o separava do pai.

FIGURA 14: Foto posada da última cena de Rasto Atrás, com os atores usando figurinos. Sentadas, da esquerda para direita, Izabel Ribeiro (Isolina), Maria Esmeralda (Jesuina), de pé, Selma Caronezzi (Etelvina) e Oswaldo Louzada (Pacheco).



Disponíveis em: Cedoc/Funarte

Cena final do espetáculo, também de ensaio onde os personagens voltam novamente às suas repetidas conversas. Estão com os figurinos, do luto, pela morte de *João José*. Mais uma vez é possível perceber as três cadeiras no palco.

FIGURA15: Foto posada. Sentados à frente Leonardo Villar e Léa Bulcão (que substituiu Thaís Moniz Portinho). Logo atrás, Iracema de Alencar, Jorge Carlo Junior. Ao fundo, de pé, da esquerda para a direita: Izabel Teresa, Rodolfo Arena, Adalberto Silva, Selma Caronezzi, Carlos Prieto, Vanda Lacerda (que substituiu Izabel Ribeiro) e Oswaldo Louzada.



Disponível em: Revista Manchete em 15 de abril de 1967. In.: Cedoc/Funarte

A foto posada apresentada na figura 15 é o único registro colorido da montagem. Nela, estão todos os atores no palco, já com seus figurinos mais importantes — como o de *Elisaura*, vestida de noiva. A imagem foi utilizada para a ampla divulgação do espetáculo, reforçando, mais uma vez, seu caráter comemorativo, já que se tratava de uma peça montada com recursos do governo, o que representava um alento para a classe teatral em meio a um cenário de proibições impostas pela censura.

A maioria das críticas ao espetáculo destacou as proximidades do texto de Andrade com peças de O'Neill, Tchekhov e Arthur Miller, evidenciando correspondências tanto na temática biográfica quanto na forma de apresentação do passado. Yan Michalski também estabelece uma conexão entre *Vicente e Jan*, o filho da peça *O Mal-entendido*, de Albert Camus. *Jan*, o filho pródigo, deseja encontrar — ou reencontrar — seus pais. Ari Vasconcelos, no jornal *O Dia*, compara *Rasto Atrás* ao filme *Morangos Silvestres* (1957), de Ingmar Bergman, mencionando a cena em que o personagem, ao visitar a casa da infância, assiste às cenas do seu passado. Entre outras referências evocadas pela peça, Henrique Oscar, escrevendo para o *Diário de Notícias*, observa que a simultaneidade presente em *Rasto Atrás* foi executada de forma magistral por Andrade — embora, segundo ele, não fosse exatamente uma novidade. Como exemplo, aponta *Photo Finish*, de Peter Ustinov (1962), que recorre à mesma fórmula: o protagonista se desdobra em quatro personagens que dialogam entre si.

Neste sentido, as críticas, em sua maioria, reconhecem a surpreendente inovação formal alcançada por Andrade — mesmo que essa inovação não fosse inédita, o consenso é a qualidade renovadora de *Rasto Atrás*. Além disso, é recorrente, nas críticas, o debate sobre a necessidade de mais montagens teatrais promovidas com subsídios do governo, por meio do SNT, sendo *Rasto Atrás* considerado o melhor exemplo dessa importante iniciativa. O espetáculo também recebeu algumas críticas negativas.

Entre elas, uma se destaca por elaborar com mais profundidade questões mencionadas por outras: a forma como o dramaturgo era lido por seu tempo, rotulado como passadista — um escritor do passado, incapaz de compreender o presente por estar preso a uma nostalgia saudosista. Com o título *Lamento de Rasto Atrás*, Luiz Alberto Sanz, do jornal *Última Hora*, reconhece que a peça apresenta uma técnica dramática desenvolvida, oferecendo um texto com excelentes oportunidades para a direção e para os atores. No entanto, para Sanz, a forma como o conflito principal se apresenta enfraquece a potência do tema. Assim:

Representando, como intelectual, a burguesia rural paulista e tendo mais noção da impossibilidade de vitória do latifúndio sobre o progresso industrial exigido pelo desenvolvimento econômico, e conduzido a uma visão negativa manifesta na lamentação pelo fim do esplendor rural que, no caso de seu personagem, é marcado pela incapacidade de enfrentar dinamicamente as mudanças da sociedade. Assim era a “A Moratória”, na prática um grito contra a ascensão da burguesia industrial advinda da Revolução de 1930 e conseqüente alijamento do poder da burguesia rural paulista (a mais poderosa) — e assim é em “Rasto Atrás”, um cântico saudosista, um lamento que parece constituído de elementos autobiográficos, mas carente de dimensão trágica. Jorge Andrade não tem garra suficiente para encarar criticamente a sua estória. Arma-se de uma consciência reparadora e busca justificar cada um dos seus personagens, terminando por evitar o choque, normalmente inevitável, entre a consciência do fim e o anseio da sobrevivência de sua classe. (ÚLTIMA HORA, 1967).

É difícil compreender exatamente o que Sanz quer dizer com “essa garra de enfrentamento da realidade e da própria história”. *Vicente* abandona Jaborandi e, a partir de então, passa a viver do teatro, seja como professor ou dramaturgo. É possível que a peça desperte tamanha carga autobiográfica que o crítico esteja, na verdade, referindo-se ao próprio Jorge Andrade. No entanto, tomando apenas *Rasto Atrás* como base, o que se evidencia é o completo afastamento do personagem em relação à sua classe de origem — *Vicente* permanece ausente por vinte anos. Além disso, ao retomar *A Moratória*, torna-se clara a incompreensão que tanto atormentava o dramaturgo. Jorge assumiu como função registrar, em seu teatro, justamente a decadência de uma classe — e foi isso que fez: um retrato da derrocada da aristocracia rural paulista e da emergência de uma nova classe. O que ele não fez foi colocar na boca de seus personagens palavras de ordem, como exigia o teatro político da época.

*Rasto Atrás* recebeu o prêmio de melhor texto teatral de 1966, consolidando o projeto artístico de Jorge Andrade: registrar a história do homem brasileiro a partir de suas origens. No entanto, os prêmios e o reconhecimento não o pouparam de duras críticas. Embora tenha sido menos atacado do que Coelho Netto, Jorge também foi, em muitos momentos, vítima da incompreensão de seu tempo. É interessante notar que a proposta de Andrade se concretiza plenamente com a publicação das peças reunidas no ciclo. A partir da visão que cada uma delas adquire no conjunto da obra — e nas relações intrincadas que estabelecem entre si — o teatro de Jorge Andrade passou a ser melhor compreendido. Como bem observou Antônio Cândido, essa incompreensão poderia ter sido evitada se todas as suas peças tivessem sido encenadas. Para isso, no entanto, seria necessária a existência de uma companhia oficial dedicada a esse propósito.

O ciclo é a busca dos rastros individuais e coletivos. Assim, o título da peça que encerra uma dessas etapas é mais do que circunstancial. Jorge Andrade explica que a expressão “rasto atrás” vem da gíria de caça, sempre repetida pelo seu pai: a de que existem caças matreiras que

confundem o caçador correndo rastro atrás e confundindo suas pegadas. Andrade transforma a astúcia do bicho em metáfora para a sua obra: “*esta é a minha verdadeira condição de autor: continuar buscando o pai perdido dentro de mim. Mas ele se esconde como as caças matreiras, corre rasto atrás confundindo suas pegadas, mantendo-me prisioneiro de uma busca sem fim*”. (ANDRADE, 2012, p. 144). O conceito de rastro integra uma longa tradição, como já discutido anteriormente. Ao tomá-lo como tema de seu ensaio *O rastro e a cicatriz: metáfora da memória*, Jeanne Marie Gagnebin orientou não apenas este trabalho, mas também outros estudos sobre Jorge Andrade — especialmente aqueles dedicados à análise de *Rasto Atrás*.

Contudo, nenhum desses trabalhos (ainda!) atentou para um fato interessante. Nesse ensaio, a autora inicia sua investigação sobre os rastros a partir de um dos vestígios narrativos mais importantes da tradição: a cicatriz de *Ulisses*, o herói da Odisseia. A cicatriz é o rastro do seu passado. Ele foi ferido por um javali na adolescência, durante sua primeira caçada, realizada a convite do avô e dos tios. *Autólico*, seu avô materno, escolhe-lhe o nome quando o encontra por ocasião do nascimento e, nesse momento, faz o convite para que o neto o visite quando estiver mais velho. *Ulisses*, então, aceita o convite e é recebido com grande festa e muitos presentes. No dia seguinte à recepção, sai para caçar com os tios e é nesse momento que sofre o ferimento.

Mesmo diante da gravidade do ferimento, o jovem *Ulisses* se recupera, e a cicatriz incorpora-se ao seu destino de herói, pois representa uma transição e amadurecimento — um rito de passagem, no qual ele sai vitorioso e digno de continuar a tradição da família. *Vicente* também vivencia um rito de passagem na adolescência: aos quinze anos, durante uma trágica caçada à qual é forçado a participar, ele mata o cachorro preferido do pai para salvar a presa. Para *Vicente*, esse rito de passagem teve um efeito distinto. Ao contrário de *Ulisses*, sua experiência marcou o início de um sentimento de vergonha da parte da família — especialmente do pai, mas também, de forma distinta, da avó — já que o episódio revelou sua inaptidão para assumir os negócios da fazenda. A briga desencadeada por sua atitude contribuiu ainda mais para o distanciamento entre pai e filho.

Depois, com presentes magníficos alegremente o enviaram de volta ao país de nascença, Ítaca, ao longe visível; o pai e a pudica senhora o receberam contentes, de tudo inquirindo e do modo como cicatriz e desastre se deram. Ele fez descrição do javali de recurvos colmilhos, de quanto ocorrera quando caçava no monte Parnaso com os filhos de Autólico. A cicatriz de Odisseu, Euricleia, ao tocá-la, no banho, reconheceu, o que fez que soltasse das mãos logo a perna. Esta bateu na bacia, fazendo que o bronze ressoasse 470 e se inclinasse de lado, jogando toda a água no solo. Dor e alegria, a um só tempo, abalavam-lhe o peito; de lágrimas os olhos se enchem, sem que conseguisse emitir a voz forte. (HOMERO, 2015, p. 217).

O rastro deixado por seu rito de passagem foi, justamente, a prova de que ele era o rei que retornava. *Vicente* só recebeu seus presentes quando foi capaz de compreender e perdoar: “*JOÃO JOSÉ: Trouxe uns presentes p’ra você. Quer? VICENTE: (Com os olhos marejados) Quero, sim. JOÃO JOSÉ: Vaqueiro! Traga tudo p’ra cá! O laço é de couro de anta, filho! Eu mesmo fiz! Couros e a mais bela coleção de cabeças de cervo que já se viu!*” (ANDRADE, 2012, p. 144).

Gagnebin continua a guiar essa análise quando lembra que “*O verdadeiro lembrar, a rememoração, salva o passado, porque procede não só à sua conservação, mas lhe assinala um lugar preciso de sepultura no chão do presente, possibilitando o luto e a continuação da vida*”. (GAGNEBIN, sem data, p. 34). *Rasto Atrás* se inscreve na sepultura do presente: a tomada de consciência de *Vicente*, a aceitação da culpa e o perdão — ou seja, a vivência e a conclusão do luto — possibilitam a continuação da vida. Ao encerrar essa memória individual, ele se prepara para um encerramento mais amplo: o coletivo. A escrita de *O Sumidouro* cumpre essa função.

### 3.2) A arte como fim e a retomada proustiana em *O Sumidouro*

A memória familiar dos antepassados mineiros que migraram para São Paulo foi concretizada em *Rasto Atrás*. Os personagens de *Pedreira das Almas* chegam ao estado paulista, e seus descendentes formam grandes fazendas de café — são eles os protagonistas de *A Moratória* e *O Telescópio*. Vicente, parente de todos esses personagens, apresenta, a partir da sala da casa da Rua 14, como sua família vivenciou o processo de decadência. Com *Rasto Atrás* finalizada e premiada, o dramaturgo escreve, na sequência, *As Confrarias*, obra que funciona como narrativa inaugural desses antepassados vindos de Minas. A decadência do ouro, nesse contexto, abrirá caminho para o florescimento do café no planalto.

Assim, em 1969, Jorge Andrade escreve *O Sumidouro*<sup>90</sup> — a síntese final. Fim e início. A obra resgata os primórdios dos seus antepassados, que só chegam às minas de ouro graças ao aprendizado adquirido em Sumidouro, região onde a bandeira de *Fernão Dias* permaneceu por longo tempo, servindo de preparação para as bandeiras que vieram depois. *O Sumidouro* apresenta o caminho que levou à descoberta das minas e, ao mesmo tempo, sintetiza e inaugura a saga dos paulistas: das bandeiras à industrialização, das caravelas à imigração italiana.

Com isso, o ciclo é concluído e se realiza, como um ato final, a elaboração da memória coletiva e histórica almejada pelo dramaturgo. Trata-se de um encerramento que remonta ao início de tudo: o adentramento ao interior do país e seu processo de ocupação. Na escrita de seu último texto, o dramaturgo continua a mobilizar conceitos históricos, organizando-os com base na ampla investigação realizada — tanto no que diz respeito aos processos determinantes da constituição do país quanto àqueles que compõem sua própria memória individual. O resultado aponta para o encontro entre esses dois caminhos, articulado por meio de mecanismos conceituais e formais cuidadosamente elaborados.

---

<sup>90</sup> *O Sumidouro* (1969). Peça escrita em duas partes. Última peça escrita pelo autor e última do ciclo.

**Personagens:** VICENTE – um escritor, LAVÍNIA – mulher de Vicente, MARTA – empregada de Vicente, FERNÃO DIAS – um bandeirante, JOSÉ DIAS – filho mameluco de Fernão Dias, MARIA BETIM – mulher de Fernão Dias, GARCIA PAIS – filho de Fernão Dias, MARIA – filha de Fernão Dias, CATARINA – filha de Fernão Dias, MARIANA – filha de Fernão Dias, BORBA GATO – genro de Fernão Dias, AFONSO VI – rei de Portugal, PEDRO – irmão de Afonso VI e futuro rei, RAINHA, ARCEBISPO, CONDE DE CASTELLO MELHOR – ministro do rei, ANTÔNIO DE CONTI – favorito do rei, CASTEL BLANCO – administrador de minas, CORTESÃOS E DAMAS DA CORTE, PAPA INOCÊNCIO XI, CARDEAL JESUÍTA, PADRE CARMELITA, PADRE FRANCISCANO, CAPITÃES DE BANDEIRA, CAPITÃO-MOR, UM ARAUTO; COLONOS, ÍNDIOS, SOLDADOS E POVO DA COLÔNIA.

**Época:** Atual: escritório de Vicente em fins da década de 1960 e século XVII: última bandeira de Fernão Dias Pais Leme entre 1674 a 1681.

**Encenação:** Não houve encenação profissional do texto.

Neste sentido, as investigações do passado foram engendradas por meio de suas escolhas formais, e, sem dúvida, o ponto alto dessas experimentações ocorreu em *O Sumidouro*. O personagem *Vicente*, de *Rasto Atrás*, depois de apaziguar seus conflitos pessoais, volta-se para a escrita das peças que marcarão o início e o fim do ciclo. Com *O Sumidouro*, intensifica-se a ideia de metateatro iniciada em *Rasto*. A partir de seu escritório, enquanto escreve a peça, o personagem faz com que suas criações se tornem presenças vivas no palco. Assim, o escritório transmuta-se em mata, corte do rei de Portugal ou no povoado onde viveu *Fernão Dias*.

No encontro com o bandeirante, *Vicente* avalia tanto suas escolhas pessoais quanto as do personagem histórico no momento dos acontecimentos. É perceptível o monumental trabalho de pesquisa empreendido por Andrade: o texto dramático revela não apenas a investigação a partir dos documentos oficiais, mas também o diálogo com a historiografia. Nesse sentido, o intuito é compreender como *Fernão Dias* é construído e de que maneira seus atos e escolhas, segundo a interpretação do dramaturgo, contribuem para a “construção” da história.

Fernão Dias Paes Leme (1608–1681) foi um dos mais célebres bandeirantes paulistas. Ao lado de Antônio Raposo Tavares, é considerado o mais importante desbravador do sertão. Fernão Dias Paes nasceu na vila de São Paulo de Piratininga, em 1608. Filho e neto dos primeiros povoadores da capitania de São *Vicente*, pertencia a uma família influente e sempre ocupou cargos de destaque na vila. Dentre esses, destaca-se sua nomeação como juiz ordinário, cargo em que participou da tentativa de apaziguar a disputa entre as famílias Pires e Camargo, que mergulhou a vila de São Paulo em uma prolongada guerra civil. Em 1660, Fernão Dias casou-se com Maria Garcia Betim. Entre seus filhos, os mais mencionados são Garcia Paes; Maria Paes, que se casou com Borba Gato; e *José Dias Paes*, seu filho ilegítimo.

Em 1672, foi nomeado Governador das Esmeraldas pelo governador-geral, em nome do rei D. Afonso VI. A partir dessa nomeação, Fernão Dias organizou uma bandeira composta por cerca de 900 homens — entre paulistas, mamelucos e indígenas —, partindo de São Paulo em 1674. Durante sete anos, atravessou os sertões de Minas Gerais e Goiás. Antes disso, Fernão Dias havia participado de outras bandeiras cujo objetivo principal era o aprisionamento de indígenas, posteriormente comercializados para o trabalho nas lavouras de cana. Entre essas primeiras expedições, a mais importante de que participou foi a de Antônio Raposo Tavares, em 1638, contra os indígenas do Tape.

O povoado de São Paulo, no início do século XVII, não passava de uma vila isolada do litoral e do progresso devido à Serra do Mar, diferentemente do Nordeste açucareiro, mais

desenvolvido pela exportação agrícola. São Paulo produzia para seu próprio consumo e destacava-se pelo comércio de mão de obra indígena com o Nordeste, destinada ao trabalho nas lavouras de cana. Esse comércio começou a se desestruturar a partir da invasão holandesa de 1642, quando passou a prevalecer o uso de mão de obra de escravizados africanos. A expulsão dos holandeses, em 1654, não reestruturou o comércio entre as regiões, pois a produção açucareira também entrou em declínio.

Essa crise, entre outros fatores, incentivou o governo português a financiar as bandeiras e a conceder títulos e privilégios aos bandeirantes como forma de estimulá-los na busca pelas grandes minas. É nesse contexto que Fernão Dias se torna um dos representantes mais importantes desse período e, em 1674, parte para o sertão com sua caravana, estimada em cerca de novecentos homens — em sua maioria indígenas —, da qual faziam parte seus filhos Garcia Rodrigues Pais, José Dias Paes e seu genro Manuel Borba Gato<sup>91</sup>.

Atraídos pela lenda das esmeraldas de Sabarabuçu, os integrantes da bandeira percorreram a região durante sete anos, de 1674 a 1681, explorando uma extensa área do interior de Minas Gerais. Historiadores dos finais do século XIX e do século XX empenharam-se em traçar o roteiro da expedição, mas a exatidão dos trechos percorridos permanece uma incógnita. Fernão Dias Paes Leme morreu em 1681, próximo ao arraial do Sumidouro, logo após encontrar

---

<sup>91</sup> Manuel de Borba Gato (1649–1718) foi um dos mais conhecidos bandeirantes paulistas, genro de Fernão Dias Pais Leme e participante de importantes expedições de exploração do interior do território colonial. Após a morte de seu sogro, Borba Gato permaneceu nas Minas Gerais, onde se envolveu diretamente nas primeiras descobertas auríferas. Chegou a ser acusado de assassinato — episódio que o levou a viver por anos como fugitivo —, mas acabou perdoado e incorporado ao esforço de colonização da região, sendo nomeado superintendente das minas do Rio das Velhas. Morreu em Sabará, em 1718, já reconhecido pela Coroa Portuguesa como um dos pioneiros da mineração no Brasil. A figura de Borba Gato, durante o século XIX e boa parte do XX, foi celebrada como símbolo da expansão territorial e da bravura paulista, exaltada por historiadores e artistas ligados ao projeto de construção da identidade nacional.

Essa imagem heroica se materializou de forma monumental na escultura instalada em São Paulo, no bairro de Santo Amaro, inaugurada em 1963, de autoria do escultor Júlio Guerra. No entanto, essa mesma imagem tornou-se alvo de questionamentos no século XXI. Em 24 de julho de 2021, o Monumento a Borba Gato foi incendiado pelo grupo Revolução Periférica, em um ato que ganhou grande repercussão nacional. O fogo, mais do que destruir, simbolizou o choque entre diferentes leituras da história: de um lado, a memória oficial que consagrou o bandeirante como herói; de outro, a crítica contemporânea que o vê como agente de violência, escravidão e genocídio indígena. O episódio tornou-se um marco de como o presente lança novas perguntas ao passado, revisitando monumentos e narrativas que por muito tempo foram tomadas como verdades incontestáveis.

Essas discussões têm encontrado espaço também nas instituições de memória. Um exemplo é o livro *Material para Professores: uma história do Brasil*, produzido em 2022 pelo Museu Paulista, que dedica parte significativa de seu conteúdo a problematizar a presença dos monumentos e das figuras históricas que compõem seu acervo. O texto convida o leitor — especialmente o educador — a refletir criticamente sobre o papel dos símbolos históricos e suas camadas de significação, propondo uma abordagem que reconhece tanto o valor patrimonial quanto os conflitos que essas representações carregam. Nesse contexto, o caso Borba Gato torna-se emblemático de um processo mais amplo de revisionismo histórico, entendido não como negação do passado, mas como reelaboração de suas memórias à luz das questões éticas, políticas e sociais do presente. O fogo que atingiu o monumento, portanto, é também metáfora da fricção entre memória e história, entre o que se quis lembrar e o que o tempo insiste em relembrar.

uma mina de pedras verdes. As pedras, contudo, não eram esmeraldas, mas turmalinas. Garcia Paes levou o corpo do pai até a vila de São Paulo, onde foi sepultado no Mosteiro de São Bento.

Eis o último personagem do ciclo. A peça *O Sumidouro* não chegou a ser encenada, ainda que o período de sua escrita não fosse favorável. O país vivenciava um dos momentos mais duros da censura, iniciada em 1968 com a decretação do Ato Institucional nº 5. A encenação também se tornava inviável devido às dificuldades financeiras de se montar um texto com tantos personagens e tantas exigências cênicas. Já no início do texto, Andrade aponta que:

Os filmes e slides sugeridos pelo texto ou determinados pelo autor não podem ser projetados em telas, mas sobre o palco, o cenário e os atores. As imagens cinematográficas não devem ser nítidas. Por isso, recomendam-se projeções de filmes e slides para telas panorâmicas que envolvam, se possível, a própria plateia. Caso contrário, filmes e slides não devem ser usados. (ANDRADE, 2008, 529).

Na primeira parte, a rubrica de cenário indica que o escritório de *Vicente* está tomado por livros — dispostos em estantes e empilhados pelo cômodo —, e que, nas paredes, há “*duas fotografias grandes: Tchekhov e Eugene O’Neill. Ao lado, fotografias menores de Arthur Miller e Bertolt Brecht*” (ANDRADE, 2008, p. 548). Esse espaço, marcado pela presença dos mestres do teatro moderno, é o ponto de partida de toda a ação. É ali que *Vicente* — o dramaturgo-personagem — organiza seus materiais e revisita, em diálogo com *Fernão Dias*, os rastros do passado. Os acontecimentos dessa primeira parte ocorrem todos na vila de São Paulo, durante os preparativos que antecedem a grande bandeira. A partir da leitura de mapas, ordens e documentos, *Vicente* reconstrói os momentos que precedem a partida de *Fernão*, conduzindo-o a uma espécie de julgamento de si mesmo. Já na segunda parte da peça, a narrativa desloca-se para a mata, acompanhando os caminhos percorridos pela bandeira e o progressivo mergulho de *Fernão* — e de *Vicente* — na história.

Entre esses dois tempos — o do presente da escrita e o do passado revivido —, *Marta* emerge como uma presença inquietante. No início da peça, ela é a empregada da casa de *Vicente*, figura cotidiana, mas ao mesmo tempo enigmática e simbólica. É ela quem desorganiza o espaço do escritor, mexe em seus papéis, e o confronta diretamente: questiona o sentido de seu trabalho intelectual enquanto há “*tantos passando fome no mundo*”. Sua fala desloca o eixo da reflexão da memória pessoal para a responsabilidade ética diante da história e da realidade social. Ao longo da peça, *Marta* permanece como uma presença silenciosa, quase espectral, que observa *Vicente* à distância, reaparecendo no final do último ato para apagar as luzes — gesto que encerra o ciclo e remete ao esgotamento do próprio processo de rememoração.

*Marta* atravessa todo o ciclo dramático de Jorge Andrade, sendo símbolo da permanência e da memória, a representação da mulher, da terra, da origem. Em *O Sumidouro*, essa simbologia continua — *Marta* é também a mãe indígena de *José Dias*, a mulher com quem *Fernão Dias* se envolve e tem seu filho mameluco. Nessa sobreposição de planos, Andrade constrói um elo entre o passado colonial e o presente do escritor: a *Marta* do escritório pode ser lida como o eco da *Marta* indígena, ambas figuras que insistem em retornar, cobrando o reconhecimento das violências e dos apagamentos históricos. Dessa forma, *Marta* se torna o eixo simbólico que costura toda a obra de Jorge Andrade. Ela está na origem — como mãe, terra e memória — e também no fim, como guardiã do esquecimento e do silêncio. Quando apaga as luzes no desfecho de *O Sumidouro*, encerra não apenas a peça, mas o próprio ciclo *Marta, a Árvore e o Relógio*, cumprindo a função de fechar o tempo, de devolver à escuridão o que foi reconstituído pela lembrança.

Uma comparação interessante pode ser feita entre a personagem *Marta* e a personagem proustiana *Odette de Crécy*. A importante figura criada por Proust aparece ao longo de toda a obra. Surge inicialmente em *No Caminho de Swann* como uma *cocotte* da sociedade parisiense. Próxima do grupo dos *Verdurin*, inicia seu relacionamento com *Charles Swann*, e a história de amor entre os dois constitui um dos núcleos dramáticos do primeiro volume. *Swann*, homem refinado e pertencente ao alto mundo social, apaixona-se de forma arrebatadora por ela. A paixão de *Swann* é explorada intensamente por Proust. Com o casamento, *Odette* passa a ser *Madame Swann*, e sua figura assume um novo papel na paisagem social parisiense. Após a morte de *Swann*, ela não apenas mantém, mas aprofundando sua ascensão social. Casa-se com o *Marquês de Forcheville*, adquirindo título e posição de nobreza, transformando-se em *Madame de Forcheville* e consolidando sua entrada definitiva nos círculos aristocráticos.

Além disso, no último volume, sabemos que ela se torna amante do *Duque de Guermantes*. Em *O Tempo Redescoberto*, o narrador a encontra na recepção dos *Guermantes* e, para sua surpresa, ela mantém uma aparência notavelmente jovem, enquanto todos ao seu redor envelheceram — inclusive ele próprio<sup>92</sup>, que se espanta não apenas com seu próprio

---

<sup>92</sup> Momento em que o narrador se percebe velho:

“Um teatro de bonecos no qual, para identificarem-se as pessoas conhecidas, seria necessário assistir-se à ação em vários planos a se desdobrarem em profundidade atrás das personagens e exigindo grande trabalho mental, pois deviam-se ver esses velhos fantoches tanto com os olhos como com a memória. Um teatro de bonecos envoltos nas cores imateriais dos anos, personificando o Tempo, o Tempo ordinariamente invisível que, para deixar de sê-lo, vive à cata de corpos e, mal os encontra, logo deles se apodera a fim de exhibir a sua lanterna mágica. (...) “Ah!”, exclamou, “que prazer de ver meu mais velho amigo!” Em minha vaidade de rapaz de Combray, que nunca sonhara incluir-se entre seus amigos, participar realmente da vida misteriosa dos *Guermantes*, como o sr. de *Bréauté*, como o sr. de *Forrestille*, como *Swann*, como tantos outros já falecidos, eu deveria sentir-me

envelhecimento, mas também com o fato de ser percebido pelos outros como um homem velho. Nos trechos abaixo, observamos sua impressão de *Odette*:

Mesmo, contudo, nos homens pouco mudados, naqueles em quem só o bigode encanecera, sentia-se não ser apenas material a modificação. Era como se os víssemos através de um vapor colorido, ou melhor, de um vidro pintado, a alterar o aspecto das faces sobretudo pelo que lhes acrescentava de turvo, evidenciando estarem na realidade muito longe aqueles que nos permitia ver em “tamanho natural”, a uma distância diversa, é verdade, da do espaço, mas de cujo fundo, como de outra margem, percebíamos ser-lhes tão difícil reconhecer-nos como nós a eles. Talvez só a sra. *De Forcheville*, que logo avistei, tumefata como se se tivesse injetado algum líquido, uma espécie de parafina preservadora da pele, parecesse a mesma antiga *cocotte*, para sempre “naturalizada”. “Você me toma por minha mãe”, dissera *Gilberte*. Era verdade. Partindo da ideia de que os outros ainda eram os mesmos, acho-los velhos. Mas se nos capacitarmos de que são velhos, reconhecemo-los, não os julgamos muito acabados. Com *Odette* não se dava só isso; seu aspecto, para quem não lhe esquecia a idade e esperava encontrar uma velha, parecia desafiar mais milagrosamente as leis da cronologia do que a conservação do rádio as da natureza. Se não a identifiquei à primeira vista foi, não por ter, e sim por não ter mudado. Cômico, havia uma hora, de tudo quanto o tempo acrescenta às criaturas, e da subtração indispensável para vê-los como os conhecera, efetuava agora rapidamente o cálculo, e, somando à antiga *Odette* o número de anos passados, obtive como resultado uma pessoa que me parecia não poder ser a que tinha sob os olhos, precisamente porque esta era semelhante à de outrora. (...) Tão milagroso era o aspecto da *Sra. de Forcheville* que nem se poderia falar em rejuvenescimento, e sim em reflorescimento. (...) E, justamente porque não mudara, não dava a impressão de viver. Parecia uma rosa esterilizada. (PROUST, 2004, p.233-273)

Ela representa, na manutenção de sua beleza, exatamente a passagem do tempo — o tempo implacável. A personagem é importante para o narrador justamente porque permite medir essa decrepitude do tempo em si mesmo e nos outros personagens. Sua presença e juventude, em detrimento dos velhos, funcionam, então, para o amadurecimento de seu tema: a relação passado/presente a partir das lembranças. No caso de *Marta*, ela desempenha uma função semelhante dentro do ciclo: carrega uma continuidade, seja como personagem principal — como em *As Condições* — seja em papéis secundários. *Marta* traz sempre essa lembrança da passagem do tempo e do fato de que, em todos os tempos, há opressão, angústias... Ela observa tudo e reflete sobre as injustiças, apresentando ideias e temas, como no caso da vizinha *Marta* de *A Escada*. Não à toa, ela tem a última fala do ciclo: “Procurar... procurar... procurar... que mais poderia ter feito...?” É ela quem apaga a lâmpada e fecha o pano.

Na retomada da cena ainda no escritório de Vicente, *Lavinia* menciona seu retorno de Jaborandi e observa que, desde que *Vicente* começou a escrever a peça, ele parece estar sempre

---

*lisonjeado, mas fiquei antes triste. “Seu mais velho amigo”, pensei, “está exagerando; talvez seja dos mais antigos, mas estarei...” Nesse momento acercou-se de mim um sobrinho do príncipe: “O senhor, que é um velho parisiense”, disse-me.” (PROUST, 2004, p. 260).*

à beira da loucura. Eles continuam conversando sobre o texto em que *Vicente* trabalha; ele informa que a peça trata de Fernão Dias e que a escreve por causa do filho. A inspiração para o tema surge quando *Vicente* entra em contato com o material escolar do menino, que retrata os bandeirantes como heróis já consagrados do futuro: “*Bandeirantes heroicos que alargaram nossas fronteiras! 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!*” De modo cínico, *Vicente* ainda recita um poema de Olavo Bilac e questiona: “*Isto parece gente de carne e osso?*” (ANDRADE, 2008, p. 536).

A partir dessa inspiração, Andrade propõe uma revisão historiográfica. Sua crítica dirige-se justamente a uma história que incorpora o passado de acordo com os propósitos de um futuro. Nesse sentido, Fernão Dias aparece nos livros didáticos a partir de uma construção e elaboração de memória que visava à sua exaltação. O que o autor denuncia é o fato de as narrativas continuarem a repetir a figura do herói sem se questionar quem era esse homem e como, de fato, se desenrolaram os eventos do passado. Andrade se mostra aqui muito próximo, mais uma vez, dos debates historiográficos que, sobretudo no século XX, passaram a criticar a história moderna — um movimento que propõe, como diria Walter Benjamin, “*olhar para o passado como no instante de perigo*”.

Ao citar Olavo Bilac (1865–1918), Andrade toca exatamente no momento em que a memória heroica em torno de Fernão Dias começa a ser construída. Bilac foi um dos intelectuais que mais contribuíram para a formação da memória patriótica e cívica do Brasil republicano. Poeta, jornalista e orador, acreditava que a literatura possuía uma função educativa e moralizadora: formar cidadãos devotos da pátria e orgulhosos de seu passado. Dentro desse espírito nacionalista, em 1902, Bilac escreveu o poema *O Caçador de Esmeraldas — episódio da epopeia sertanista no século XVII*, uma obra que celebra a figura de Fernão Dias Paes Leme. O poema apresenta o bandeirante como símbolo de heroísmo, coragem e espírito desbravador, transformando-o em um mito fundador da identidade brasileira.

No texto poético, Bilac recria a jornada de Fernão Dias e de sua bandeira em busca das lendárias esmeraldas de Sabarabuçu. O sertanista é descrito como um herói trágico e obstinado, movido por uma fé quase religiosa na missão de revelar as riquezas ocultas do território brasileiro. Ainda que a expedição histórica tenha terminado em fracasso — sem a descoberta das verdadeiras esmeraldas —, Bilac transforma essa derrota em glória moral e espiritual, exaltando o sacrifício e a grandeza do empreendimento. Converte Fernão Dias em uma figura exemplar do destino nacional: aquele que sofre, luta e morre em nome da pátria. A publicação

de O Caçador de Esmeraldas, em 1902, ocorre em um momento em que o Brasil havia recém-proclamado a República (1889) e buscava novos heróis nacionais para substituir as antigas figuras do Império. Nesse contexto, Bilac e outros escritores contribuíram para construir um imaginário heroico e ufanista, no qual os bandeirantes foram apresentados como pioneiros da civilização e da unidade territorial brasileira.

O poema de Bilac é, portanto, um dos primeiros grandes textos literários a consolidar essa visão idealizada de Fernão Dias. Nele, o bandeirante deixa de ser apenas um explorador do século XVII e se transforma em símbolo de coragem, fé e amor à pátria — qualidades que o poeta desejava ver projetadas na nação moderna. Essa construção simbólica da memória bandeirante revela como o ufanismo nacional começou a se consolidar muito cedo, ainda no início do século XX, quando intelectuais e poetas buscavam, nas figuras do passado colonial, modelos de virtude e identidade nacional.

Na continuidade da cena do diálogo entre *Lavínia* e *Vicente*, *Fernão Dias* aparece no palco, segurando algo nas mãos e muito cansado. Neste primeiro momento de sua aparição, não é utilizado nenhum recurso. Como materialização da imaginação de *Vicente*, apenas ele o vê. Na saída de *Lavínia*, aparecem também *Garcia Paes* e dois *Capitães*. *Vicente* assiste à cena em que *Fernão* faz os filhos jurarem que as pedras encontradas são as verdadeiras. Acontece então a primeira interação entre o dramaturgo e sua personagem: “VICENTE: *Se as pedras são verdadeiras, para que o juramento?* FERNÃO DIAS: *Deixe-me morrer em paz.* VICENTE: *Depois que se duvida do que procuramos tanto, ninguém morre em sossego.* FERNÃO DIAS: *Por que começar pelo fim?*” (ANDRADE, 2008, p. 537). Assim, *Vicente* começa a escavação do passado de *Fernão*, partindo do fim de sua história — o momento em que encontra as pedras —, tendo consciência, na peça, de que elas não são esmeraldas.

É interessante notar que o personagem, ao perguntar o motivo de começar pelo fim, determina que sua presença será uma lembrança viva e, de fato, atuará sobre o presente — de forma mais aguda do que os personagens de *Rasto Atrás*. As memórias de *Vicente* o faziam assistir e atuar em seu próprio passado, uma vez que revivia o sofrimento mais uma vez. No caso de *Fernão*, *Vicente* assume a função de narrador e organizador dessa descida ao passado e, ao descer, o personagem histórico passa a assistir às suas tomadas de decisão e pode refletir sobre elas, auxiliado por seu criador.

FERNÃO DIAS: Ver para quê?

VICENTE: Para salvá-lo da mentira. Deseja viver só na imaginação de historiadores medíocres que pactuaram com toda sorte de injustiças? Compiladores que o

apresentam como desbravador heroico, alargando fronteiras? Não é melhor viver na verdade? Mesmo que seja amarga?

FERNÃO DIAS: Você não pode mudar os acontecimentos.

VICENTE: Mas posso interpretar. Volte para o seu lugar e represente seu verdadeiro papel. O que escolheu livremente. O que fazemos fica e a história é impiedosa.

Nesse sentido, o que Andrade propõe é uma reescrita da história a partir de seu presente — um presente que se vê impelido a reavaliar a maneira como *Fernão* foi interpretado e alçado à categoria de grande herói. O que está em jogo é, exatamente, uma crítica historiográfica. A narrativa dramática alia-se, portanto, a outras narrativas — entre elas, a historiográfica — na tentativa de registrar o passado.

Se Bilac contribui, já no início do século XX, para a construção da identidade paulista a partir do mito bandeirante como fundador, é fundamental recordar que foi Pedro Taques (1714–1777), como já discutido — haja vista ser essa obra fundamental para a construção da peça *Os Ossos do Barão* –, com sua *Nobiliarchia Paulistana Histórica e Genealógica*, o autor da obra fundadora que estabeleceu a importância das bandeiras para o estado de São Paulo. Taques é o primeiro autor brasileiro a escrever, de forma sistemática, sobre o movimento bandeirante, tratando-o não como criminoso — como faziam os relatos religiosos, principalmente os jesuítas –, mas como herói colonizador. É com ele que começa a se formar a interpretação regionalista e heroica do bandeirismo.

Durante o século XIX, os bandeirantes continuaram a ser mencionados nos compêndios de história do Brasil. Exemplo disso são os trabalhos de Francisco Adolfo de Varnhagen (1816–1878) e de Capistrano de Abreu (1853–1927). O primeiro recuperou os bandeirantes como figuras essenciais no processo colonizador e no desenvolvimento do país, justificando, em grande medida, seus atos. Capistrano, por sua vez, assumiu uma postura mais crítica, deslocando o foco do “heroísmo” para o processo histórico e social, ao entender os bandeirantes como produtos de um sistema colonial violento que expandiu o território à custa da exploração indígena.

Mas é no século XX, a partir da retomada da obra de Taques e do extenso trabalho de organização e análise de documentos — realizados principalmente pelos historiadores do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP) –, sendo o Visconde de Taunay (1876–1958) uma das figuras centrais, que a imagem do bandeirante se funde definitivamente à construção de São Paulo. Em conjunto com genealogistas, foram os membros do IHGSP, a partir da década de 1890, os responsáveis por elegê-los como heróis.

Nesse sentido, a mitologia bandeirante nasce no final do século XIX e vai se entranhando no crescimento da cidade a partir de seu processo de industrialização. Elias Thomé

Saliba, na apresentação<sup>93</sup> de *A Moratória*, lembra que o termo bandeirante, ligado — ou quase sinônimo — de paulista, não existia no uso corrente da língua até por volta de 1938, momento em que aparece registrado no Dicionário de Laudelino Freire. Segundo Saliba: Em 1802, o termo bandeirante sequer existia, embora o vocábulo bandeira apareça registrado no *Diccionario de Lingua Portuguesa*, de Moraes e Silva, como:

Associações de homens que vão pelos sertões debaixo de um cabeça, descobrir terras mineiras'. Dantes chamavam assim os que iam descobrir índios gentios e conduzi-los, ou cativá-los ou resgatá-los'. Já em 1913, estando em pleno curso o processo de intensa metropolização da cidade, o substantivo bandeirante já aparece, embora despido de quaisquer conotações simbólicas: 'indivíduo que, no Brasil, faz parte dos bandos, destinados a explorar os sertões, atacar selvagens, etc.'. Mas é só no dicionário de Laudelino Freire, em 1938 — já citado — que ao lado do substantivo 'bandeirante' aparece também o adjetivo, despido de maiores explicações: 'Bandeirante: o natural de São Paulo; paulista'. (SALIBA, Edição Kindle, livro 11).

A constatação também é feita por Taunay, em 1951: "*Curioso é que as palavras paulista, bandeirante e bandeira sejam relativamente recentes em nossa documentação nacional. Para os hispano-americanos e os espanhóis, a designação dos paulistas sempre foi portuguesas de San Pablo*". (TAUNAY, 1951, p. 310). O bandeirante — ou seja, o bandeirante enquanto mito — surge no processo de modernização de São Paulo. Essa modernização é, fundamentalmente, uma modernização cultural. Como aponta o estudo de Maria Arminda Arruda, podemos citar, como exemplos, a emergência de trabalhos publicados pelo IHGBSP e os eventos e produções artísticas, como a Semana de 1922 e a criação da Universidade de São Paulo, entre outros. Além dessa ebulição cultural vivida pela capital, soma-se o seu desenvolvimento econômico, impulsionado pelo café, que promoveu amplo crescimento em outros setores.

Nessa perspectiva, a Revolução Constitucionalista de 1932 é um evento crucial na formação dessa identidade e um exemplo do caminho pelo qual representações e símbolos foram se consolidando na construção identitária. A derrota de 1932, surpreendentemente, despertou nos paulistas um sentimento de orgulho e uma necessidade de resposta — era preciso provar o valor e o mérito daqueles que, como seus antepassados bandeirantes, lutaram por um Estado justo.

---

<sup>93</sup> O ciclo *Marta, a Árvore e o Relógio* ganhou também uma versão digital. Nessa edição, não estão incluídos os textos de análise que figuram na parte final do volume publicado pela Editora Perspectiva, reunidos sob o título *Panorama do Ciclo*. Na versão digital, cada uma das peças é apresentada por diferentes estudiosos e especialistas na obra de Jorge Andrade. A coordenação do projeto ficou a cargo da pesquisadora Elizabeth R. Azevedo. ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio - ciclo completo* (Coleção "O Teatro de Jorge Andrade" Livro 11) (Portuguese Edition). Editora Cintra. Edição do Kindle.

A Revolução Constitucionalista de 1932 é, para Carlos Alberto Vesentini, um exemplo interessante de como os fatos históricos são urdidos pela memória e pelo poder. Em sua obra *A teia do fato: uma proposta de estudo sobre a memória histórica* (1997), o autor mostra que um acontecimento não existe em si mesmo, como uma verdade fixa no tempo, mas se constrói e reconstrói por meio das interpretações, dos discursos e dos silêncios que o acompanham. É na rede de lembranças, esquecimentos e representações — na “teia” — que o fato se torna história.

Nesse sentido, o episódio de 1932 é representativo. A revolta paulista contra o governo provisório de Getúlio Vargas, que teve início em 9 de julho, terminou com a derrota militar das forças paulistas em outubro do mesmo ano. Contudo, como aponta Vesentini, essa derrota foi convertida em vitória simbólica. Nos meses e anos seguintes, as elites paulistas, intelectuais e políticos começaram a recontar 1932 como uma epopeia, na qual São Paulo teria lutado não por interesses regionais, mas em defesa da Constituição e da liberdade. Essa transformação do fato “concreto” em símbolo é o que Vesentini chama de “transubstanciação da memória”: o evento se desprende de sua realidade imediata e adquire um novo sentido político e moral. Assim, a revolta derrotada passa a representar o espírito cívico e heroico do povo paulista, herdeiro dos bandeirantes, disposto a sacrificar-se em nome da legalidade e da pátria.

Ao analisar esse processo, Vesentini não busca julgar o movimento em si, mas compreender como se institui a memória histórica. Para ele, a memória não é neutra: é uma construção social e política, fruto de disputas simbólicas. Em São Paulo, essa memória foi cuidadosamente elaborada — nos colégios, nos monumentos, nos jornais e nas comemorações oficiais — até se cristalizar como uma verdade coletiva. O Obelisco do Ibirapuera, os feriados cívicos e a própria data de 9 de julho são expressões dessa institucionalização do passado.

O autor argumenta que esse processo revela o poder da memória em moldar a identidade: a São Paulo moderna se construiu sobre o mito de 1932, como terra de civismo, coragem e autonomia. A “teia do fato” mostra, assim, como os sentidos do passado são produzidos, transmitidos e legitimados. O que antes foi um conflito político interno — entre um estado e o governo central — transformou-se em fundamento moral e identitário de uma coletividade. A guerra perdida converteu-se em orgulho paulista. Esse processo de transformação, no qual a identidade do povo paulista foi sendo paulatinamente forjada tendo o bandeirante como símbolo de bravura e trabalho, encontrou seu auge na comemoração dos quatrocentos anos da capital. Como já mencionado, os eventos, as inaugurações e os monumentos erigidos cristalizaram, enfim, esse símbolo. Nesse sentido, todos esses elementos culturais e políticos foram se entrelaçando na formação dessa nova identidade.

Mas, certamente, os créditos pela construção da identidade do paulista-bandeirante cabem, em grande parte, ao historiador Afonso d'Escragnoille Taunay, o Visconde de Taunay. Toda a sua obra foi organizada e projetada em função do desenvolvimento paulistano. Em sua gestão no Museu Paulista, entre 1917 e 1945, não mediu esforços para criar uma narrativa nacional de exaltação da memória paulistana, especialmente com o intuito de comemorar o Centenário da Independência do Brasil. Além de sua ampla produção escrita sobre a formação de São Paulo — sendo *História das Bandeiras Paulistas* sua obra mais importante —, Taunay dedicou-se a consolidar esse símbolo por meio de uma vasta iconografia e de monumentos encomendados.

A sala da Iconografia Paulista foi aberta ao público em 1922 e, segundo Carlos Lima Junior, em ensaio publicado nos *Anais do Museu Paulista*, para a ocasião foram encomendadas a Oscar Pereira da Silva cinco matrizes visuais, reproduzidas e ampliadas em óleo sobre tela. As obras escolhidas por ele foram de autoria de Hercule Florence, Aimé-Adrien Taunay e Jean-Baptiste Debret, datadas das primeiras décadas do século XIX. Ainda, por ocasião do Centenário da Independência, Taunay encomendou a decoração do edifício do Museu. Segundo livreto produzido pelo Museu em 2022, as obras de arte que integram o projeto decorativo:

Representam colonizadores, bandeirantes e personalidades que atuaram na Independência do Brasil. A maioria desses personagens foi escolhida para reforçar a ideia de que a formação do Brasil havia sido liderada pelos paulistas, uma forma de interpretar o passado brasileiro alinhada aos interesses das elites que governavam São Paulo naquele momento. (MUSEU PAULISTA, 2022)

Entre as obras decorativas, as mais emblemáticas são as monumentais estátuas de Antônio Raposo Tavares e Fernão Dias Paes Leme, que simbolizam o movimento bandeirante, respectivamente, pelo apresamento do índio e pela busca do ouro. No detalhe da escultura de Fernão Dias, é possível observar a representação de ramos de café, simbolizando o futuro paulista. Os elementos decorativos concebidos por Taunay passaram a integrar todo o imaginário paulista e, nos anos seguintes, foram constantemente retomados. Nos eventos comemorativos dos quatrocentos anos, a iconografia do Museu serviu como elemento visual das celebrações — sendo reproduzida em cartazes, propagandas e cédulas comemorativas.

FIGURA 16 e 17: Estátuas Fernão Dias e Antônio Rapôso Tavares - Museu Ipiranga



Disponível em: (Material para Professores, 2022)

Na segunda foto, Taunay aparece com a mão sobre a estátua de Raposo Tavares. No pedestal da estátua de Fernão Dias, lê-se a seguinte inscrição:

Fernão Dias Paes Leme (1608-1681)  
Governador das Esmeraldas  
Devassa terras do Paraná (1636-1660)  
Mato Grosso (1658)  
Minas Gerais e Bahia (1671; 1674-1681)  
Rio Grande do Sul e do Uruguai  
Prestando serviços imensos à obra do desbravamento do Brasil e da descoberta das Minas.

A partir da renovação do Museu Paulista, os símbolos que ligam os paulistas à epopeia bandeirante não cessaram de ser erigidos. Entre eles, destaca-se o Monumento às Bandeiras, também encomendado por ocasião dos festejos do Centenário, mas que, por diversos motivos, só foi inaugurado em 1954. A concepção do projeto levanta um interessante debate. O artista responsável pelo monumento foi o escultor italiano Victor Brecheret (1894–1955). No ensaio intitulado *Da oferta à recusa: sobre os desaparecimentos imaginários do Monumento às Bandeiras*, Thiago Virava relata como se deu a descoberta do artista pelos modernistas Oswald de Andrade, Di Cavalcanti e Helios Seelinger. O escultor caiu nas graças do grupo e, por seu intermédio, foi apresentado e aprovado — embora a execução tenha ocorrido apenas posteriormente.

Interessa, nessa história, o fato de a vanguarda modernista compartilhar do mesmo movimento ufanista em torno do símbolo bandeirante. O poder de representação e as diferentes narrativas em torno das bandeiras acabaram por cristalizar essa ideia, o que nos leva a considerar que, até o momento da escrita da peça *O Sumidouro*, poucas eram as narrativas — estéticas ou históricas — que questionavam a incorporação do bandeirante. Sob esse aspecto, mais uma vez, o texto de Andrade revela-se importante por estabelecer um debate crítico sobre a historiografia consagrada. Nesse sentido, o dramaturgo atua como o historiador: persegue os rastros do passado para que eles interfiram na organização do presente e, assim, discutidos junto aos escombros do tempo, possam cumprir o papel de fechamento e elaboração — dando ao presente a possibilidade de seguir adiante.

Diante da importância alcançada pelo bandeirante e da acusação de *Vicente*, na continuidade da cena, *Fernão* se defende dizendo que cumpriu ordens e que tornou um sonho possível, mesmo que à custa de violência — o que também justifica: era um mundo violento, era o único mundo que conhecia. *Vicente* o conduz para que ele veja, com seus próprios olhos, a corte à qual foi fiel. Assim, o cenário se ilumina e entram em cena o *Rei Afonso VI*<sup>94</sup> e alguns membros da corte. A partir de então, *Vicente* afirma que ainda há muitas coisas ocultas a serem reveladas, coisas que realmente “*o empurraram em direção à serra de Sabarabuçu e acabaram fazendo muita coisa desaparecer. Entre elas, você.*” (ANDRADE, 2008, p. 542) — lembrando-lhe que ele está morrendo no Sumidouro.

É interessante observar que a escolha de começar a história pelo fim — pela morte de *Fernão* — também se revela na escolha do nome da peça, o local onde ele morre. *Vicente* e *Fernão* assistem ao rei e a seus empregados discutirem os problemas financeiros vividos por

---

<sup>94</sup> Em *O Sumidouro*, Jorge Andrade representa a corte de Afonso VI no momento do golpe palaciano conduzido por seu irmão, Pedro II de Portugal. Historicamente, a tomada de poder por Pedro ocorreu em 1667, sete anos antes da partida da Bandeira das Esmeraldas, comandada por Fernão Dias Pais, que se deu em 1674. A escolha de Andrade em retardar esse fato histórico é deliberada e busca intensificar o efeito dramático da narrativa, criando um diálogo simbólico entre a decadência da monarquia portuguesa e a desilusão do bandeirante. Na peça, Afonso VI é retratado como um monarca fraco, vacilante e dependente das opiniões do seu ministro e favorito, D. Luís de Vasconcelos e Sousa, o 3º Conde de Castelo Melhor. Essa figura, histórica e ambígua, reforça o ambiente de intrigas e manipulações que dominava a corte portuguesa no século XVII. Andrade vai além da reconstituição factual: ele sugere, com sutileza, a homossexualidade do rei e apresenta a aliança entre a rainha Maria Francisca de Saboia e Pedro II como um movimento político e pessoal que culmina na deposição de Afonso. Deposto, o rei permanece nominalmente no trono, mas é afastado do poder em 1667 e exilado na Ilha Terceira, nos Açores, onde vive isolado até sua morte em 1683. O dramaturgo, ao deslocar o tempo histórico, pretende mostrar a Fernão Dias que sua lealdade era vã, pois estava a serviço de um rei inepto e impotente, figura que simboliza o próprio esvaziamento do ideal heroico e a falência das instituições às quais o bandeirante dedicou sua vida. Nesse contexto, a corte portuguesa — fraturada entre traições, interesses e decadência — funciona, em *O Sumidouro*, como metáfora do poder colonial e de seus jogos de dominação. Ao fazer Fernão testemunhar, desde o “futuro” da cena, esse passado político corrompido, Andrade sublinha que o bandeirante, assim como o rei, não passava de um brinquedo nas engrenagens da História — vítima de uma lógica maior que o ultrapassa e o condena à ruína.

Portugal e a ideia de utilizar os paulistas na exploração de metais preciosos. A lenda de uma lagoa de ouro e de serras de esmeraldas já havia chegado à corte.

O que se segue é a apresentação de novos personagens: *Pedro*, o irmão do rei, e a *Rainha*, que planejam um golpe contra ele. “VICENTE: *A história conta que a rainha casou-se com Pedro e que Afonso VI, preso em uma ilha, morreu ainda perdido em sua loucura.*” Assim começa a descida de *Fernão*, a partir da revelação de que foi a esse rei que ele empenhou sua palavra. *Fernão* aceita a descida. “*As personagens saem do fundo do palco e rodeiam Fernão Dias. Este se transforma, como se Vicente deixasse de existir. A severidade e a dignidade têm uma união perfeita em sua expressão. Vicente observa-o com admiração. Fernão Dias olha à sua volta, procurando alguém.*” (ANDRADE, 2008, p. 547). As cenas do passado — do momento em que *Fernão* é nomeado — se apresentam, e a partir delas *Vicente* introduz o assunto mais doloroso de seu personagem: o filho ilegítimo, *José Dias*. *Vicente* conta a ele que o filho tem sido interpretado apenas como parte dos “delírios de sua juventude”. *Vicente* diz que o compreende: ele precisou contrariar quem amava para poder ser ele mesmo. Desde então, estabelece-se uma clara identificação entre *Vicente* e *José Dias* — ambos precisam se desvencilhar da figura paterna.

Apresenta-se a motivação de *José Dias* para atrapalhar os planos do pai: se as minas forem descobertas, elas apenas trarão sofrimento aos colonos e aos indígenas. Estes tentam convencê-lo a ficar do lado deles. A peça trabalha com a ideia de que tanto os indígenas quanto alguns colonos já sabiam onde as minas estavam e, na tentativa de retardar sua descoberta, já haviam assassinado alguns mineiros. Portanto, seu filho indígena opta por ficar ao lado dos seus. Quando *Fernão* afirma que nunca houve indícios de traição, *Vicente* responde que não — que ele saiba —, e acrescenta que tampouco há registros nos livros dos historiadores, que, segundo ele, falsearam os fatos. Para justificar sua acusação, cita um trecho do sermão de Antônio Vieira:

VICENTE: (Rindo) São sermões muito lidos até hoje. (Pega um livro) Este, por exemplo, foi escrito vinte anos antes da saída de sua bandeira. Ouça: “E estes martírios das minas, se as vossas se descobrissem, quem os havia de padecer? Os cavadores não seríeis os mais nobres e ricos da terra; mas queria haviam de ser senão os seus escravos? Quem havia de conduzir todos aqueles instrumentos e máquinas por esses sertões dentro? Se tantos milhares de índios se têm acabado e consumido em tão poucos anos e com tão leve trabalho, como o das vossas lavouras, onde se haviam de ir buscar outros que suprissem e suportassem quanto tenho dito? E quais...” Isto é importante, *Fernão Dias*. “E quais haviam de ser os que, vendo-se enterrar vivos naquelas furnas, não fugissem para onde nunca mais aparecessem, levando o mesmo medo com eles os demais? Tudo isto não o haviam de fazer nem padecer os que passeiam em Lisboa; porque também estas minas são como as da pólvora, que sempre

arruinam, derrubam e põem por terra o que lhes fica mais perto.” Os fatos provaram que ele tinha razão.

Trata-se do *Sermão da Primeira Oitava da Páscoa*, de Antônio Vieira, proferido em Grão-Pará, em 1656. Naquele momento, o sermão tinha uma função de consolo diante de uma empreitada malsucedida. Mas, segundo Catarina Santana, Andrade “*transmuda o sentido do discurso, emprestando-lhe uma nuance de subversão, sem precisar tocar em nenhuma palavra. Um dramaturgo (e professor) no século XX, que tenta convencer um bandeirante de que as minas são deveriam se descobertas*”. (SANTANA, )

Vicente traz à tona o massacre dos indígenas. Atormentado pelas lembranças, o bandeirante recorda o assalto às Reduções de Ibicuí e aos índios Mapaxós — início e fim<sup>95</sup> de sua trajetória. Sobre o “início”, *Fernão* se refere à sua participação na bandeira de Raposo Tavares, quando tinha cerca de trinta anos de idade, por volta de 1636 a 1638. Entre 1628 e 1632, Tavares já havia promovido um sangrento ataque às missões da região de Guaíra, próxima a Ibicuí. O retorno de sua bandeira, anos depois, ocorreu após um período de preparação que contou com o conhecimento prévio da região. A empreitada de Tavares é um dos eventos mais narrados, tanto pelos comentadores da época quanto pelos historiadores dos séculos XIX e XX.

As Reduções de Ibicuí localizavam-se na região do rio homônimo, afluente do rio Uruguai, no atual estado do Rio Grande do Sul, próximas à fronteira com o Paraguai e a Argentina. Integravam o conjunto das Missões do Guairá e do Tape, fundadas por jesuítas espanhóis no início do século XVII, com o objetivo de catequizar e proteger populações indígenas. Essas comunidades pertenciam à Província Jesuítica do Paraguai, então sob domínio espanhol, e abrigavam dezenas de milhares de índios guaranis organizados em povoados autossustentáveis, com estrutura religiosa, agrícola e administrativa própria.

O Guairá, localizado no atual estado do Paraná, foi o primeiro conjunto de missões atacado, entre 1628 e 1632. Em seguida, os bandeirantes avançaram para o sul, alcançando as

---

<sup>95</sup> Sobre o “fim”, *Fernão* se refere ao último momento da bandeira — o confronto com os povos indígenas que habitavam a região próxima ao Sumidouro, local onde teriam sido encontradas as pedras preciosas e onde o próprio Fernão Dias Pais Leme morreu. Esse enfrentamento, segundo registros históricos, certamente ocorreu, embora suas circunstâncias permaneçam pouco documentadas. Na peça, Jorge Andrade utiliza esse episódio para reforçar a maldição que recai sobre todos aqueles que tentam descobrir as esmeraldas — maldição profetizada por *Maria Betim*, mulher de *Fernão*, no momento de sua partida. São os Mapaxós que, na narrativa dramática, guardam o mapa e se tornam os executores da vingança, assassinando os que ousam se aproximar do lugar das pedras. Não há registros “oficiais” que confirmem esse último embate da bandeira nem a identificação precisa da etnia indígena envolvida. Os elementos da maldição e dos assassinatos, portanto, devem ser compreendidos como recursos ficcionais, que Andrade provavelmente constrói a partir de referências históricas parciais, entre elas o assassinato do mineiro Francisco de Souza, ocorrido na mesma região e época. Essa informação, o dramaturgo teria encontrado nas Atas da Câmara de São Paulo, documento frequentemente consultado por ele para compor o tecido histórico de sua dramaturgia.

regiões do Tape e do Ibicuí, onde os confrontos se intensificaram. É desse período a bandeira de Raposo Tavares, da qual Fernão Dias participou. O grupo partiu da vila de São Paulo em 1638. Estima-se que a bandeira de Tavares tenha capturado entre 20 e 60 mil indígenas, além de saquear e incendiar diversas missões. A devastação das reduções provocou uma crise profunda nas missões jesuíticas da região platina. Assim, Taunay narra o início do embate:

Nada mais frisante desta unanimidade de vistas inter-ibérica do que a atitude do Capitão-General do Paraguai, D. Luís e Céspedes, perante a destruição da obra efêmera da Companhia de Jesus no Guairá, pela arrancada paulista de 1628-1629. Graças a ela verificar-se-ia o êxodo geral dos catecúmenos, Paraná abaixo, determinado por Montoya. Prosseguindo o avanço das bandeiras rumo ao sul, passou a visar os vastos celeiros humanos do Tape onde a infatigável Companhia de Jesus conseguira não menos vultosa obra da agremiação guaranítica cristianizada. Processou-se vitoriosamente este avanço, guiado por chefes da envergadura de Antônio Raposo Tavares, André Fernandes, Fernão Dias Pais. Era demasiado, porém, o que os temíveis mamalucos vinham alcançando. (TAUNAY, 1951, p. 284).

A obra de Alfredo Ellis Júnior, referência nos estudos sobre a formação de São Paulo e o movimento bandeirante, é representativa da historiografia do início do século XX, marcada por uma interpretação que exalta a força bandeirante como responsável por alargar as fronteiras do país. Nessas narrativas, atribui-se aos paulistas o papel de protagonistas na ampliação do território nacional, em nome da unidade e do progresso da nação. Publicada em 1924, já anuncia essa perspectiva no próprio título. Nos trechos a seguir, retirados de *O bandeirismo paulista e o recuo do meridiano*, Ellis retoma a célebre bandeira de 1638 e as experiências que a precederam.

E em 1631, mandados por Antonio Raposo Tavares, esmagaram os jesuitas do Guayrá, destruindo-lhes todas as reduções, arrebanhando para S. Paulo, milhares de indios, e expulsando para as provindas de além Paraná e além Iguassú, os pagés de batina a serviço de Castella, bem como reduzindo a ruinas os burgos hespanhões de Villa Rica e Ciudad Real. Com isto, foi integrado na corôa portugueza, todo o território, que hoje corresponde ao Estado do Paraná. Tordezilhas fora violada, «manu militari», pelos moradores de São Paulo, ninho das aguias bandeirantes, que, altaneiras no seu vôo, implantaram as quinas portuguezas, por sobre as esguias araucarias paranaenses, ao ribombo das aguas do grande formador da Prata, que em catadupas se precipitava das Sete Quedas. A victoria paulista no Guayrá não significava, porém, só a conquista territorial ou a captura de milhares de rubros servos, mas era, sem duvida, o inicio, o ponto de partida, para a paulatina invasão de ainda mais vastos terrenos, que Tordezilhas prodigamente déra a Castella; era a situação estratégica invejável, criada para os mamelucos paulistas. A conquista de Guayrá foi o primeiro golpe no traçar das nossas fronteiras meridionaes. A elle, porém, succedeu, como era natural, a reacção jesuitica. Muitíssimas foram as chorosas cartas, e sentidas lamúrias dirigidas ao rei da Hespanha, que muito pouco caso fazia de seus domiuios da America do Sul, nas quaes eram relatadas as selvagerias da conquista paulista, bem como as inomináveis traições do ingênuo Céspedes, governador paraguayoy. Nada conseguindo por este lado, elevaram os padres os seus clamores até ao Papa, com quem foram mais felizes, conseguindo delle nm bulla, contra os «mamelucos gente

*bellicosa e atrevida*». Nada porém seria de barreira á audacia da gente paulistana, pois os proprios jesuitas portuguezes do collegio de S. Paulo foram victimas, então, do odio herdado do precursor ramalhano. Estavam as cousas neste pé, quando em 1635 as bandeiras esticaram o seu raio da acção em direcção ao sul, onde se encontravam «Tape» e «Uruguay». A vasta e intelligente organização jesuitica, em terras de Castella, comprehendia varias provincias, que eram enormes conglomerações de reduções indigenas. Milhares e milhares de indios viviam ao serviço da Companhia, em pleno regimen communista, sempre, porém, convertidos pelo baptismo, á medida que progredia a civilização, que os padres não se cançavam em distribuir pelas rústicas mentalidades dos nossos aborigènes. Assim, foram se formando, aos poucos, incrementadas pela formidável expansão jesuitica nos domiuios hispânicos, as provincias de «Guayra», «Itati», «Paraguay», «Paraná», «Tape» e «Uruguay». «Guayrá», como vimos, foi conquistada em 1628-1631, pelos paulistas, o mesmo acontecendo ao «Itati», em 1632; restavam, pois, as outras, que, em breve, iriam soffrer as mesmas consequências do espirito altamente bellicoso do paulista. ( ELLIS JUNIOR, 1924, p. 63/64/65).

Ellis sintetiza toda a expansão paulista — ou brasileira — para o interior e o consequente aumento do território. O historiador não encontra motivos para justificar a matança. As expressões como “ficou arrasada a missão” não são apresentadas a partir do horror das mortes, mas, ao contrário, desprovidas de todo o sangue e revestidas pela ideia de conquista da terra. O foco da historiografia desse período — da qual Taunay é o maior representante — estava voltado à fidelidade aos documentos de época, buscando neles a “verdade” dos caminhos percorridos pelas bandeiras. Em toda a bibliografia sobre o tema, é constante a preocupação dos historiadores em comprovar, por meio de diferentes registros, a autoria das expedições e a identificação correta dos participantes. Esse trabalho de consulta, preservação e interpretação dos documentos foi crucial para a cristalização dos vultos bandeirantes.

A preocupação com a verificabilidade e a veracidade dos documentos, na tentativa de registrar a história do avanço e da anexação do território, era o objetivo principal dos historiadores desse período. Além disso, compartilhavam do sentimento nascente de exaltar os paulistas como desbravadores do sertão e personagens cruciais na construção da nação. Sobre a bandeira de 1638, Ellis atribui sua chefia a Fernão Dias e, para isso, realiza um extenso trabalho de pesquisa documental:

Quando, em princípios de 1637, sahia de S. Paulo, em demanda aos sertões riograndenses de «Tape», a grande expedição chefiada pelo capitão Francisco Bueno, aprestava-se uma outra formidável quadrilha de assalto, sob o mando do capitão Fernão Dias Paes Leme, o futuro heróe das pedras verdes. Não ha duvida de que o chefe da expedição, o capitão Fernão Dias Paes, tenha sido o que descobriu, no fundo sertanejo do rio Doce, as almeçadas esmeraldas, mais de quarenta annos depois, sendo certo que, em S. Paulo, havia um tio do famoso sertanista, coní o mesmo nome e com mais edade e condições para chefiar bandeiras, tendo apenas 30 annos o estoico e tenacissimo Fernão Dias, em 1638. Qual, porém, o destino tomado, pela grande arrancada do futuro actor da monumental tragédia do Sumidouro? O laconismo dos documentos assignala-a no sertão do Rio Grande, que o insigne mestre e profundo

rebuscador do nosso passado, dr. Affonso launay, na sua preclaríssima conferência, proferida a proposito do grandioso vulto de Fernão Dias, quiz interpretar como sendo o rio Paraná, que então era conhecido como rio Grande pelos paulistas. Com os indícios que a documentação paulista nos oferece, ao lado de um raciocínio perscrutador, chega-se á conclusão de que Fernão Dias Paes, com sua bandeira, militou contra as reduções jesuíticas no «Tape». Segundo Teschauer, ficaram estas reduções, em 1638, completamente arrasadas pelos paulistas, que voltaram a São Paulo, em seguida, levando um numero elevadíssimo de índios, além de grandes despojos, da florida christandade, que ahi vivia. (ELLIS JUNIOR, 1924, p. 95/96/97)

Ellis, ao longo de toda a obra, reconhece o importante trabalho de Taunay como o verdadeiro desbravador dos documentos paulistas — especialmente das Atas da Câmara de São Paulo<sup>96</sup> —, além de destacar seu pioneirismo no uso de fontes espanholas às quais o historiador bandeirante teve acesso. A atribuição, praticamente inédita, da bandeira de 1638 a Fernão Dias pode ser entendida como uma tentativa de exaltar sua figura, buscando no passado exemplos de glória que confirmem a formação e a experiência que culminariam em seu júbilo na Bandeira das Esmeraldas. A produção historiográfica dos séculos XIX e XX sobre as bandeiras tomou as Atas da Câmara de São Paulo como principal documento de análise — o mesmo material consultado por Jorge Andrade. Foi a partir da leitura dessas atas que o dramaturgo se familiarizou com a história da formação do país e com os feitos bandeirantes. Pela extensão dos documentos consultados e pela complexidade de sua leitura, *O Sumidouro*, concluída em 1969, ocupou dez anos do trabalho do dramaturgo.

Então, você começa a procurar nos historiadores. Os historiadores, geralmente, pertencem à classe dominante e querem fazer a história a sua maneira e a seu modo. Que aproveita a história para mitificar coisas. Não encontrava nada. Você encontra, por exemplo, um historiador como o Taunay que é absolutamente burro, que não tem nenhuma perspectiva histórica, faz a coisa mitificando a história de São Paulo e os bandeirantes. Dizia assim: “*José Dias, o filho mameluco, produto dos delírios da mocidade de Fernão Dias é um traidor e tudo mais, ficou com medo da selva e voltou*”. Aí você procura saber como eram os mamelucos. Os mamelucos eram os mais bravos e os mais destemidos. *José Dias* era o braço direito de Fernão Dias, está nos arquivos, está nas atas da Câmara de São Paulo. Ele era o filho que acompanhava o pai, era o seu braço direito. Um mameluco, e os mamelucos eram tidos como bravos, e um filho que tinha trinta e poucos anos e era o braço direito do pai, como é que, de repente, pode ficar com medo da mata e querer trair o pai e voltar? Deve ter alguma coisa aí no meio. Eu sempre procurei pessoas que pudessem me dar conselhos. Eu procurei o Caio Prado Júnior, que é um historiador que eu admiro. Ele disse assim: se você quiser encontrar a resposta lendo os historiadores, pode desistir. Os historiadores — os nossos — são muito fracos. Você tem que ter a paciência infinita de ler os documentos da época, porque são muito difíceis de serem lidos. Só faz história quando você lê, vê e tem a visão do homem no seu tempo e no seu espaço. E você faz isso através dos documentos deixados. Procure ler coisas da época para ver como é que eles julgavam os homens, como é que eles se apresentavam no seu tempo, para você

---

<sup>96</sup> As Atas da Câmara da Cidade de São Paulo, referentes ao período de 1562 até os dias atuais, estão disponibilizadas, quase em sua totalidade, no site da Câmara Municipal de São Paulo, por meio da Secretaria de Documentação, da Equipe de Documentação do Legislativo e do Centro de Memória da Câmara.

poder descobrir alguma coisa. Nesse meio tempo, morreu o avô de minha mulher. Tinha um paulistanismo doentio. E deixou para mim, numa coincidência muito feliz, toda a sua biblioteca. E a biblioteca dele era constituída só das Atas da Câmara de SP, desde a fundação no século XVI até hoje, todos os documentos interessantes da história de SP. Tudo o que é da história de SP, mas em documento. Então, durante três ou quatro anos eu tive a paciência de ler as atas da câmara de SP e via lá: “partiu para o sertão bravio...” e tudo aquilo. Até que um dia eu li uma coisa; dizia assim: “o mineiro Francisco de Souza foi assassinado na volta da sua bandeira por que descobriu as minas e aos colonos não interessava que as minas fossem descobertas; porque eles já pagavam impostos demais e iam pagar mais do que pagavam, e ia cair sobre a colônia uma exploração inominável”. Então eu interpretei a história a minha maneira — ninguém pode me desdizer. E pus o *José Dias* colono, mameluco, a quem não interessava que as minas fossem descobertas, seguindo o pai para fazê-lo desistir da ideia. Quando ele não consegue, faz o movimento para ver se leva o pai à razão que, em nome da descoberta das minas, ele condena o filho à morte. No sentido de que ele é um antecessor de Tiradentes, é o primeiro que luta para uma liberdade ou para libertar os colonos de uma opressão maior. Esta consciência, esta visão de história, veio não só através da memória familiar, mas de uma memória que foi se alargando cada vez mais para eu compreender o homem de hoje, mas através do homem de ontem. (ANDRADE, 2012, p. 78/79)

A partir dos rastros documentais, Andrade cria uma narrativa ficcional em que a figura do filho mameluco se torna elemento de representação de uma tragédia social promovida pelas bandeiras com fins econômicos. *José Dias* transforma-se em porta-voz da crítica estética e historiográfica empreendida pelo dramaturgo. É importante frisar a inovação crítica de seu trabalho em 1969, considerando que, poucos anos antes, a comemoração dos quatrocentos anos de São Paulo, em 1965, representara o auge da retórica ufanista em torno do vulto bandeirante. A historiografia revisionista sobre a temática indígena, por sua vez, só se consolidaria plenamente na década de 1990.

Sobre essas questões, e com o objetivo central de analisar os feitos de Raposo Tavares a partir de uma perspectiva crítica, a dissertação intitulada *A escravização indígena e o bandeirante no Brasil colonial: conflitos, apresamentos e mitos* (2015), de Manuel Pacheco Neto, realiza um balanço da bibliografia que alçou Tavares à condição de herói bandeirante e, na contramão dessa tendência, retorna também aos documentos — como as atas de câmara, sermões e cartas — para extrair deles uma caracterização do bandeirante distinta daquela narrada a partir do século XIX. O adjetivo utilizado no título de um de seus capítulos — Antônio Raposo Tavares: de delinquente a herói — foi recuperado de documentos do século XVII, certamente presentes “naquelas chorosas cartas e sentidas lamúrias”, como as caracterizou Ellis.

Da narrativa de Ellis, em 1924, até a de Neto, o que se transforma não é a violência dos embates, as missões ou as bandeiras voltadas à dominação territorial e ao apresamento indígena. Esse fato está evidente nos documentos e também é mencionado pelos historiadores do passado — muitas vezes reduzido a estatísticas ou a simples constatações: “foi arrasada”,

“aprisionaram”, “saquearam”, “assassinaram”. O que se modifica é o presente: são os novos questionamentos produzidos pela contemporaneidade que orientam a leitura e a interpretação desses mesmos fatos. O que emerge nesse novo tempo é a catástrofe — e é dela que Andrade parte em sua narrativa dramática. Ao apresentar um conjunto de provas sobre a delinquência de Raposo Tavares, Neto investiga rastros dessa nova interpretação<sup>97</sup>, que só passam a se manifestar de forma constante a partir da década de 1980.

A partir da perspectiva de Ellis, quarenta anos depois da citada bandeira, o “estoico” Fernão Dias encontrava-se na vila — transmutada, na narrativa, no escritório de *Vicente* — preparando sua grandiosa expedição. Estavam presentes na reunião seus filhos e o genro, Borba Gato. Retorna-se ao passado no momento em que decidem o caminho a seguir e discutem o perigo de enfrentar os índios Mapaxós. Borba Gato menciona a certeza da vitória e afirma que não voltarão “*sem trazer o reino do Potosi*”<sup>98</sup>. Segundo Taunay, o rei português, no século XVII, alimentava a esperança de encontrar nas terras brasileiras uma riqueza semelhante à da cidade de Potosi, capaz de devolver a Portugal sua antiga grandeza:

No Brasil nada se encontrara ainda, nem prata, nem ouro, nem pedras! Na última década do século como governador-geral viria regê-lo um daqueles obcecados pela

---

<sup>97</sup> Segundo Manoel Pacheco Neto: “Por volta de 1962, em que, à exceção dos trabalhos de Holanda, imperavam as produções historiográficas elogiosas aos bandeirantes, tais como as de Ellis Júnior (1946), Magalhães (1944), Ricardo (1942), e Taunay (1954). Muito tempo passaria até que, a partir da década de 1980, trabalhos historiográficos mais críticos aparecessem, alicerçados nas obras de Davidoff (1982) e Volpato (1985), firmando-se ainda mais consistentemente no decênio seguinte com as contribuições de Monteiro (2000) e da profusa produção de obras de história indígena. A década de 1990 foi marcada pela acentuação das pesquisas acadêmicas sobre os índios brasileiros, enfocando recortes temporais diversos, do período colonial à contemporaneidade. Essa profícua produção traduziu-se em publicações relevantes, das quais, pela qualidade incontestada, destacamos duas: História dos índios no Brasil, organizado por Manuela Carneiro da Cunha (1998), e Índios do Brasil, organizado por Luís Donisete Benzi Grupioni (1998)”. (*PACHECO NETO*, 2015, p. 131/132).

<sup>98</sup> Localizada na atual Bolívia, foi fundada em 1545, durante o reinado do rei Carlos I da Espanha. Nesse período, a região fazia parte do Vice-Reino do Peru, território pertencente à Coroa Espanhola. A descoberta das jazidas de prata transformou Potosí. No final do século XVI, chegou a ter mais de 150 mil habitantes. Seu declínio iniciou-se no século XVII. No século XVIII, Potosí perdeu grande parte de sua importância estratégica. Hoje, Potosí é reconhecida como Patrimônio Mundial da Humanidade pela UNESCO (1987). Sobre o apogeu de Potosí, na consagrada obra *As veias abertas da América Latina*, Galeano a descreve:

“*Dizem que no apogeu da cidade de Potosí até as ferraduras dos cavalos eram de prata. De prata eram os altares das igrejas e as asas dos querubins nas procissões: em 1658, para a celebração do Corpus Christi, as ruas da cidade foram desimpedidas, da matriz à igreja de Recoletos, e totalmente cobertas de barras de prata. Em Potosí, a prata ergueu templos e palácios, mosteiros e cassinos, deu motivo a tragédias e festas, derramou sangue e vinho, incendiou a cobiça e desencadeou o esbanjamento e a aventura. A espada e a cruz marchavam juntas na conquista e no butim colonial. Para arrebatar a prata da América, marcaram encontro em Potosí os capitães e os ascetas, os toureiros e os apóstolos, os soldados e os frades. Convertidas em pinhas e lingotes, as vísceras da rica montanha alimentaram, substancialmente, o desenvolvimento da Europa. ‘Vale um Peru’ era o maior elogio que se podia fazer às pessoas ou às coisas depois que Pizarro se tornou dono de Cuzco. Mas a partir do descobrimento da montanha, Dom Quixote de la Mancha adverte Sancho com outras palavras: ‘Vale um Potosí’*”. (*GALEANO*, 2010, p.40)

miragem do Eldorado, tão numerosos entre os que cogitavam das coisas americanas a ponto de formarem legião. A notícia da existência de pequenas faisqueiras auríferas nas vizinhanças de São Paulo atraía-o. Se não o deslumbrara, pelo menos incutira-lhe a convicção de que poderia presidir ao início de um ciclo de expansão mineradora capaz de rivalizar com o do Potosi. (TAUNAY, 1951, p. 280).

Enquanto discutem o trajeto e as ordens da Coroa — que desagradam a *Fernão*, por revelarem desconfiança —, ilumina-se mais uma vez o palácio português, onde estão *Pedro* e a *Rainha*, sua amante. Surge também a figura de *Castel Blanco*, que mais tarde chegará ao Brasil com a função de fiscalizar a bandeira. De volta à vila, descobre-se uma tentativa de traição por parte de um indígena, que é condenado à morte. O episódio faz com que *José Dias* hesite em partir, mas o pai o convence. *Vicente* o leva a perceber que o índio fora instruído pelos jesuítas. Em seguida, ambos assistem à aparição do *Papa Inocência XI*. A conversa entre o *Papa* e o *Cardeal* gira em torno da nova bandeira e de *Fernão Dias*. Lembram que ele fora o construtor do Mosteiro de São Bento, mas observam que não é um bom cristão, pois não obedece às ordens de ninguém.

CARDEAL: Atos piedosos para uma absolvição. Que amor é este que é metade ódio? Amor aos jesuítas de São Paulo, ódio aos padres espanhóis das Missões. Respeitam em São Paulo e atacam no Prata. Fernão Dias é o homem que destruiu o Tape, Itatim, que caiu como um Átila sobre nossas missões, destruindo-as a ferro e a fogo. Deixando, por onde passou, altares profanados, igrejas transformadas em senzalas, padres humilhados e assassinados. Foram tantas as crueldades que o pavor tomou conta de toda a região paraguaia. Trezentos mil índios foram capturados, mortos ou dispersados. Isto, para fornecer braços a engenhos. (ANDRADE, 2008, p. 560).

A relação de Fernão Dias Paes Leme com o Mosteiro remonta à época de sua construção. Ao longo da vida, o bandeirante realizou diversas doações e manteve constante a presença dele e de sua família nos atos religiosos e comemorativos da instituição. Em retribuição, os beneditinos ofereceram-lhe um jazigo<sup>99</sup> em frente ao altar-mor, destinado a ele e aos seus

---

<sup>99</sup> O documento deste acordo está no Livro do Tombo do Mosteiro de São Bento de 1950 e intitulado “*Treslado da Escritura do Capitão Fernão Dias Paes de fazer a Igreja com obrigação de Sepultura na Capela-mor*”. Segue trecho:

“Saibam quantos este público Instrumento de Contrato e composição, deste dia para todo sempre virem que no ano do nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo de mil seiscientos e cinquenta anos, aos dezessete dias do mês de janeiro do dito ano desta vila de S. Paulo da Capitania de S. Vicente, Estado do Brasil e aqui nesta dita vila no Convento do Patriarca São Bento aonde eu tabelião fui chamado; aí estavam presentes o Reverendo Padre da dita Ordem o Doutor Frei Gregório de Magalhães, e o Padre Presidente Frei Feliciano de Santiago, e o Padre Prior Frei Jeronimo do Rosário (...), e bem assim estava presente o Capitão Fernão Dias Paes morador desta dita vila (...). Foi dito a mim Tabelião perante as testemunhas adiante nomeadas, e assinadas, que eles estavam concertados e compostos de mão comum, e boa conformidade com ele dito Capitão Fernão Dias Paes, que ele lhe fazia a Igreja nova que ora pretendiam fazer da Invocação de Nossa Senhora de Monserrate acabada de tudo o necessário, por cujo benefício, que lhes assim fazia, eles ditos padres e mais religiosos lhes davam a Capela mor da dita Igreja para ele, e para todos os seus herdeiros e descendentes, que após ele vierem, e descenderem, na qual Capela mor

familiares. Essas relações evidenciam a influência de Fernão Dias na vila de São Paulo e revelam, ao mesmo tempo, a reprodução de práticas sociais e religiosas herdadas de Portugal. No século XVII, era comum que nobres e figuras de prestígio estabelecessem vínculos estreitos com instituições religiosas, tanto por devoção quanto como forma de afirmar posição social e prestígio político. As doações de terras, bens e recursos às ordens religiosas funcionavam como demonstrações públicas de fé e de poder, consolidando alianças simbólicas entre Igreja e aristocracia. Na colônia, tais costumes foram amplamente reproduzidos. As elites locais, desejosas de legitimar sua autoridade e de se aproximar do modelo metropolitano, buscavam replicar essas tradições portuguesas. Assim, o comportamento de Fernão Dias e de sua família diante do Mosteiro de São Bento insere-se nesse contexto mais amplo de reafirmação de status, em que fé, poder e memória se entrelaçavam na formação da sociedade colonial paulista.

FIGURA 18: Reprodução fotográfica de escultura da efigie de Fernão Dias localizada no Mosteiro São Bento



Disponível em:

[www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1564861733\\_ARQUIVO\\_ANPUH.FernaoDiaseMosteirodeSaoBento](http://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1564861733_ARQUIVO_ANPUH.FernaoDiaseMosteirodeSaoBento)

É interessante notar que a placa do jazigo onde estão sepultados Fernão Dias Paes Leme e sua esposa, Maria Betim, é datada de 1922 — momento da retomada de sua memória. Essa

---

se faria um carneiro para ele, e todos seus herdeiros legítimos serem sepultados (...); pelo que logo por virtude desta pública escritura disse ele Capitão Fernão Dias Paes, e em seu nome, e de todos seus herdeiros e descendentes, que se obrigava, como de efeito logo se obrigou a fazer a dita Igreja, e acabar de todas as coisas a ela necessárias: a saber, a dita Capela mor armada com seu retábulo, ornamentos, castiçais, lampadário, e todo o mais necessário ao ministérios do dito altar; e o corpo da Igreja com seu coro alto, e torre, e púlpito, grades da dita Igreja, e bancos para assentos dela; e eles os Padres e mais religiosos em seu nome, e em nome dos mais que adiante vierem, se obrigam, como de efeito logo obrigarão a lhe darem a dita Capela mor da dita Igreja para eles e todos seus herdeiros ascendentes, e descendentes para que a possuam, e logrem como coisa sua própria, na qual Capela mor se há de fazer um carneiro no meio dela, e nas duas ilhargas duas sepulturas para que sejam enterrados (...); e na Capela mor não se enterrará mais alguma pessoa, senão as atrás declaradas, nem eles os ditos Padres presentes, e que adiante vierem, não enterrarão nela pessoa alguma, e se obrigam mais eles ditos Padres em seu nome, e dos mais que lhe sucederem que tanto que o dito Fernão Dias Paes falecer, e sua mulher, tendo a, os irão buscar à porta da Igreja do dito Convento para serem sepultados em sua sepultura”. (SCHNEIDER apud: JOHNSON, 1977, pp. 72-75).

homenagem, certamente integra o contexto das comemorações do Centenário da Independência, quando São Paulo vivia um intenso movimento de exaltação de seus heróis e de afirmação de sua identidade regional. A retomada da figura de Fernão Dias coadunava-se ao amplo projeto conduzido por Afonso d'Escragolle Taunay à frente do Museu Paulista, cujo objetivo era consolidar, por meio de monumentos, exposições e obras de arte, uma narrativa de protagonismo paulista na formação da nação. Toda a capital esteve mobilizada nos festejos e na produção simbólica que buscava reforçar a imagem de São Paulo como berço do trabalho, da coragem e do espírito empreendedor do país. Nesse contexto, “decorar” o jazigo de Fernão Dias cumpre um papel emblemático: mantém viva a aura do bandeirante, lembrando aos visitantes — ou impedindo que se esqueça — a interpretação de sua vida como precursora da força e da identidade do povo paulista.

A presença de Maria Betim, sepultada ao lado do marido no jazigo do Mosteiro de São Bento, reforça a dimensão simbólica dessa memória familiar e devocional. Na peça, Andrade retoma essa ligação afetiva e histórica, transformando-a em um dos eixos dramáticos de *O Sumidouro*. O encerramento da primeira parte da peça ocorre a partir da preocupação de *Maria Betim* e das filhas diante da iminente partida da bandeira. As mulheres, aflitas, mencionam as superstições indígenas que cercam a serra das esmeraldas, pressagiando infortúnios e perdas. Enquanto isso, *Fernão* — assistindo do futuro-presente — observa o sofrimento da esposa e das filhas, consciente do destino trágico que as espera. Entristecido, vê-as penhorarem e venderem tudo o que possuem para custear a expedição. O bandeirante, já preso à sua própria memória, se contrai e sofre, percebendo o preço humano de sua ambição.

Na segunda parte da peça, a ação se desloca para a mata. Logo na primeira cena, surge um elemento de grande interesse: *Fernão* pergunta a *Vicente* por que *José Dias* continua circulando à sua volta, e o dramaturgo responde que basta tirá-lo do pensamento. Nesse momento, *Vicente* confere ao seu personagem a possibilidade de interferir na própria narrativa, dissolvendo as fronteiras entre criador e criatura. Em seguida, o filho se afasta do pai e adentra a cena em que revela sua traição à bandeira. Assistem então ao momento em que *José Dias* surpreende o padre subjugando uma jovem indígena; dele, o filho rouba uma esmeralda e um mapa com a localização da mina. *José Dias* mata o padre e guarda para si o segredo — ele sempre soubera o verdadeiro caminho. Ao testemunhar essa cena, *Fernão* sofre intensamente. No diálogo com *Vicente*, não se conforma por não ter percebido essa faceta sombria do próprio filho. É então que *Vicente* aproveita o tema da personalidade para mostrar a *Fernão* como ele é retratado pelos historiadores do presente.

Jorge Andrade, nesse ponto, articula dramaturgia e historiografia de modo engenhoso. Ele se vale das fontes históricas sobre o bandeirismo — especialmente dos autores dos séculos XIX e início do XX —, transcrevendo passagens literais e retomando ideias inteiras extraídas de obras de referência, como as de Afonso d’Escragolle Taunay e Alfredo Ellis Júnior. Esse procedimento revela um gesto consciente de diálogo e confronto: Andrade revisita a tradição historiográfica não para repeti-la, mas para problematizá-la. Sua peça realiza, assim, uma espécie de “releitura crítica” das narrativas que, por décadas, exaltaram os bandeirantes como heróis civilizadores, transformando-as em matéria teatral e questionamento histórico.

VICENTE: “Fernão Dias, potentado de grande raça, curioso gentil-homem, respeitado e poderoso, patriarca da terra, semeador de cidades, chefe de autoridade sem contraste. Homem gigantesco, de ferro! Tinha dentro de si energias sobre-humanas, mananciais inexauríveis de entusiasmo! Varão fidalgo... (Ri) Assim, o Brasil foi criado pela aristocracia colonial à sua imagem e semelhança”. E no meio de tanta finura sonhada, o povo sumiu como se fosse prova de crime hediondo. Resultado das famigeradas nobiliarquias, onde *José Dias*, sendo seu filho, não pertence à sua linhagem. Também... a história tem sido escrita pelos ganhadores! Nela, *José Dias* só existiu no crime. Isto também é matar. Seu filho precisava mesmo desaparecer, era necessário apagar a imagem dele. (Cochicha) É muito perigosa.

Diante da revelação da cena de traição e do tom de ironia com que *Vicente* narra episódios da sua biografia, Fernão sente-se enfraquecido. Pede que a descida cesse e que tirem o filho de perto dele. Nesse momento, *José Dias* passa a girar em torno do pai, atormentando-o ainda mais. Tenta conversar, mas não consegue; fala sozinho, expressando o que gostaria de dizer — palavras que agora, desse futuro/presente, *Fernão* finalmente ouve. A estrutura temporal da peça é um dos elementos mais complexos e simbólicos criados por Jorge Andrade. *Fernão* assiste aos acontecimentos do século XVII a partir de um tempo que já é o futuro de suas ações, mas também o presente de *Vicente* — o presente do passado, onde os fatos se reatualizam. Nessa sobreposição de tempos, o dramaturgo faz o personagem confrontar não apenas o que viveu, mas o que poderia ter sido.

Essa concepção dialoga diretamente com a visão benjaminiana da história. Para Walter Benjamin, olhar para o passado significa apreender suas possibilidades não realizadas, seus momentos de interrupção, aquilo que ficou suspenso no tempo e pode ser ressignificado pelo olhar do presente. É precisamente esse gesto que Andrade realiza com *Fernão*: força-o a revisitar o instante de suas decisões para reconhecer as alternativas que estavam em aberto — as escolhas éticas e humanas que poderiam ter alterado o curso de sua história. Ao fazer isso, o dramaturgo transforma a descida de *Fernão* não apenas em um mergulho na memória

individual, mas em um ato crítico de reinterpretação histórica, no qual o passado deixa de ser um fato imutável e passa a ser um campo de possibilidades. *José Dias* faz seu apelo:

JOSÉ DIAS: Esta é uma das pedras que procura... e está em minhas mãos. A minha... também já está nas suas. É uma só, mas vale mais do que todas as suas. Podia dar a você. Mas se der, não enxergará a minha. (Angustiado) Meu pai! Só minha ingratidão é de agora, as queixas são antigas. Nasceram muito antes de mim. São companheiras de todos. Ou somente minhas? São do índio ou do branco? Não é fácil ter o destino que tenho, sem causar mágoas. Essa dor que desorienta não me aconselha a retroceder... é mais uma prova de que estou no caminho certo. Mas, ora ele é claro e reto, ora emaranhado de plantas. De plena luz, se torna sombrio, povoado de fantasmas. (Subitamente, muda o sentido) Meu Deus! Fazei com que as rotas das pedras deem voltas e voltas, como voltas dá a minha angústia. Que elas retornem sempre ao mesmo ponto, como retornam minhas dúvidas. Mudai o curso das águas, levando-nos cada vez mais distantes desta serra. Que as árvores virem paliçadas, as montanhas virem planícies, que o norte vire sul, que as estrelas mudem de lugar, embaralhando os rumos, antes que meu pai aviste este sol da Terra... e eu caia preso de maus desígnios. Maldita condição de ter dois sangues, de ser filho de dois mundos, de odiar a quem amo, de pensar em... Meu Deus! Paralisai meus movimentos, mudai minha vontade... (Cai ao chão, num gemido doloroso) Meu pai. Seguiremos juntos... e vamos carregar para sempre... as pedras que cada um procurou.

*Vicente* tenta fazer *Fernão* perceber que foi usado, mas ele não admite. Insiste que fez tudo por vontade própria, movido por sua fé e ambição. *Vicente*, porém, o contradiz: reconhece que *Fernão* teve boa vontade, mas lembra que o verdadeiro problema está no que foi feito em seu nome — nas ações e nas narrativas que o transformaram em símbolo de glória e heroísmo. É nesse ponto que *Fernão* começa a compreender o que o liga ao dramaturgo: percebe que *Vicente* também precisa dele. A descida ao passado, onde suas decisões individuais ajudaram a moldar a história, é uma busca compartilhada — um exercício de autoconhecimento e de reconstrução crítica da memória. Nesse momento, um som de relógio invade o palco. O tempo, mais uma vez, torna-se personagem. *Vicente* tem um pressentimento e diz: “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.*” (ANDRADE, 2008, 549).

Esse diálogo ecoa uma concepção profunda da história e da memória. Novamente, Jeanne Marie Gagnebin lembra que o sepultamento e a morte são testemunhos e vestígios que permanecem na tradição — marcas do passado que insistem em reaparecer no presente. O trabalho da memória, portanto, não é apenas lembrar, mas escutar essas vozes soterradas, dar-lhes forma e sentido. Da mesma maneira, Michel de Certeau observa que a história é, essencialmente, uma escrita dos mortos: o historiador, ao narrar, realiza uma espécie de exumação simbólica, trazendo de volta à palavra o que foi silenciado pelo tempo.

É exatamente esse gesto que *Vicente* e *Fernão* realizam em *O Sumidouro*. Uma exumação do passado — não apenas para rememorar fatos, mas para compreender os sentidos ocultos sob a superfície das narrativas oficiais. *Vicente*, como dramaturgo-historiador, empreende o trabalho de “ouvir os mortos” para reconstituir o presente; *Fernão*, como personagem e testemunha, revive suas escolhas e as vê sob outra luz. A cena se converte, assim, em uma metáfora poderosa da escrita da história: um diálogo entre os vivos e os mortos, entre o que foi e o que ainda pode ser lembrado.

*Fernão* o acusa de ter passado a vida naquele lugar sem coragem de assumir suas próprias escolhas. Assim como *Fernão* não consegue sair de debaixo da árvore — metáfora de sua dor, já que é nela que o filho será enforcado por sua ordem —, *Vicente* também não consegue sair de suas peças, de seu passado. É um momento revelador: agora, quem sofre é *Vicente*, pois reconhece que precisa de *Fernão*, e que a descida deste é também a sua. Ambos estão presos a um mesmo movimento de expiação e compreensão — um processo de fechamento e elaboração de um ciclo histórico e pessoal. Nesse ponto, *Vicente* se confunde com Jorge, o dramaturgo. “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...” (ANDRADE, 2008, 555). Ao final da cena, é *Fernão* quem convida *Vicente* a continuar a descida — juntos. O gesto simboliza a fusão entre o passado e o presente, entre personagem e autor, entre história e criação. A partir desse encontro, a viagem deixa de ser apenas individual e se torna um ato coletivo de memória e autoconhecimento, no qual ambos compreendem que descer ao passado é, inevitavelmente, descer dentro de si mesmos.

É importante lembrar que, historicamente, a corte portuguesa — tanto sob Afonso VI quanto sob Pedro II — jamais depositou plena confiança em Fernão Dias Paes Leme. Esta afirmação segue a historiografia sobre o tema a partir da perspectiva de Taunay, e da qual Andrade se nutre. Apesar de o nomeá-lo “Governador das Esmeraldas”, o apoio efetivo da Coroa era frágil e marcado por desconfiança. As autoridades metropolitanas viam os paulistas com ambiguidade: úteis à expansão territorial, mas também perigosos pela autonomia e pela insubordinação. Jorge Andrade retoma esse contexto e o transforma em elemento dramático central.

Na peça, ele atribui a *Fernão* traços de honestidade, honra e senso de dever, características que o distanciam da imagem puramente ambiciosa ou violenta associada aos bandeirantes em parte da historiografia tradicional. Essa escolha não é casual: ao enfatizar a

integridade moral do personagem, Andrade evidencia o quanto *Fernão* era, na verdade, um juguete da história portuguesa, manipulado por interesses que ultrapassavam sua compreensão. O dramaturgo, ao reconstruir o personagem, devolve-lhe humanidade e conflito, revelando o contraste entre a fidelidade de *Fernão* e a indiferença da Coroa.

Ainda na primeira parte da peça, quando *José Dias* tenta convencer o pai a não partir, ele o alerta sobre os perigos da bandeira e sobre os interesses ocultos que a cercam — as expectativas de lucro e poder de homens influentes em Lisboa. José antecipa, assim, o que virá mais tarde, quando, já anos a fio na mata, chega *Castel Branco*, designado governador das minas que seriam descobertas. O episódio é verídico e revela uma profunda ironia histórica: o homem nomeado pela Coroa para administrar o resultado da bandeira chega antes mesmo de qualquer descoberta efetiva, simbolizando a apropriação metropolitana de um esforço que fora inteiramente local.

Andrade explora com vigor esse contraste. Um dos fatos mais surpreendentes da Bandeira das Esmeraldas — e que ele destaca na peça — é o financiamento próprio da expedição. As promessas de apoio régio jamais se concretizaram, e Fernão arcou sozinho com os custos da empreitada: homens, armas, víveres e mantimentos. Esse dado histórico serve como base para a construção da personalidade do personagem: um homem movido pela crença em um propósito maior, mas tragado pela lógica colonial que o transforma em instrumento de uma história que não controla. Ao enfatizar esse autofinanciamento, Andrade parece indicar que o verdadeiro drama de *Fernão* não é apenas o fracasso material da expedição, mas o fracasso simbólico de sua lealdade — a constatação de que sua fé no rei e no império era, desde o início, ilusória.

Ao final dos sete anos, grande parte do patrimônio de *Fernão* já havia sido consumida — o que nos dá a dimensão do sentimento de fracasso que deve ter assolado o bandeirante. Andrade parte dessa constatação histórica — o autofinanciamento da expedição — e a explora em diferentes momentos da peça, especialmente na cena em que *Maria Betim* e as filhas estão na praça da vila vendendo todos os seus pertences para enviar dinheiro ao pai. A chegada de *Castel Blanco* e a crescente desconfiança nas atitudes de *José Dias* instauram um mal-estar generalizado na bandeira. A designação do novo governador representa uma profunda decepção para *Fernão*, que percebe o quanto fora manipulado pelos interesses da Coroa. No presente, *Vicente* o conduz a compreender as consequências dessas decisões históricas, fazendo-o encarar não apenas o peso de suas escolhas, mas também a dimensão trágica de ter acreditado em um poder que sempre o manteve à margem.

VICENTE: (Observa Fernão Dias) Há na história uma espécie de malefício: ela procura um homem, tenta-o... e ele crê caminhar no mesmo sentido dela. De repente, ela liberta-se e prova pelos fatos que outra coisa era possível. O homem que ela abandona e que pensava ser seu cúmplice, acha-se de súbito na situação de instigador do crime que ela lhe inspirou. Procure Fernão Dias! Há um novo governador das esmeraldas. A única justificativa do sacrifício é a sua utilidade; mas o útil é o que serve a todos. Procure Fernão Dias! Apreciamos um homem que muda porque amadurece e compreende melhor hoje do que compreendia ontem. Mas isto não o leva a ultrapassar seus erros. Muitas vezes está neles a ligação dos fatos. Sua obstinação marcou o roteiro das minas mais ricas e acabou abrindo todas as portas à rapinagem. Procure Fernão Dias!

Perplexo e desgostoso com os rumos dos acontecimentos, *Fernão* revive a confirmação da traição de *José Dias*. O filho, ao conduzir a expedição, fazia o grupo andar em círculos na mata, confundindo o caminho e retardando a descoberta da mina de esmeraldas. Carregava consigo o mapa e a pedra verde — provas da existência do tesouro —, roubados primeiro pelo padre e depois por ele próprio. Eles travam uma longa discussão, e *Fernão*, tomado pela cólera e pela dor, ordena sua morte, mas antes exige que José peça clemência diante de todos para que possa ser perdoado. O filho se recusa, e seu enforcamento ocorre sob a árvore que, ao longo de toda a peça, atormentou *Fernão* — símbolo de sua culpa e da impossibilidade de redenção.

Jorge Andrade constrói essa cena com forte densidade simbólica. *José Dias*, ao confundir a bandeira na mata, age como uma caça matreira, expressão usada na linguagem da caça para designar o animal astuto que retorna “rasto atrás” — ou seja, volta sobre as próprias pegadas para iludir o caçador. A imagem é precisa: *José Dias* torna-se o espelho invertido do pai, o “caçador” que, por ironia do destino, é agora enganado por sua própria “caça”. Essa metáfora ressoa diretamente com o universo simbólico da peça *Rasto Atrás*, em que o próprio *Vicente* se vê aprisionado pelos rastros do passado e precisa refazer seus caminhos para compreender o que o trouxe até ali.

Em *O Sumidouro*, Andrade desloca a metáfora da memória pessoal para o campo histórico: o filho que se volta contra o pai representa os caminhos da história que se dobram sobre si mesmos, revelando o caráter ilusório das certezas do colonizador. Ao usar a expressão “caça matreira”, Andrade sublinha a astúcia e a resistência simbólica de *José Dias* — o filho mestiço, fruto da violência colonial, que confunde o pai bandeirante e o conduz, sem que ele perceba, a enfrentar seus próprios fantasmas. A mata, espaço de perda e desorientação, transforma-se no cenário onde o passado se repete, mas agora invertido: o caçador é quem se perde em seu próprio rastro.

Mesmo após a morte de *José Dias*, sua presença continua a rondar *Fernão*, atormentando-o até o fim da peça. O filho morto torna-se uma espécie de sombra, um espectro da culpa que não o abandona. Sua aparição constante reforça a escolha de Jorge Andrade ao fazer de *José Dias* um dos verdadeiros protagonistas da narrativa — não apenas como personagem, mas como consciência crítica que insiste em retornar. Historicamente, *José Dias* quase não aparece nas obras historiográficas. Raramente seu nome é mencionado, e quando surge, é tratado de forma marginal, sem qualquer destaque. Taunay, por exemplo, o chama de “delírio da juventude” de *Fernão Dias*, como se sua existência fosse fruto de devaneio ou rumor, sem importância para a história. Jorge Andrade, ao contrário, resgata esse personagem esquecido e o ficcionaliza de maneira poderosa, transformando-o em eixo dramático e moral da peça.

A decisão de Andrade de criar para *José Dias* uma morte violenta — enforcado por ordem do próprio pai — é um gesto profundamente simbólico. O dramaturgo introduz assim um elemento trágico capaz de condensar toda a culpa de *Fernão*: o pai que mata o filho é também o símbolo do colonizador que destrói o fruto de sua própria obra. Nesse sentido, *José Dias* ultrapassa a dimensão individual; ele representa os indígenas massacrados, os mestiços renegados, as vítimas anônimas das bandeiras. Sua morte é, ao mesmo tempo, pessoal e coletiva, histórica e simbólica. A partir desse ponto, a presença espectral de *José Dias* funciona como o fio condutor da descida de *Fernão* — uma descida não apenas geográfica, pela mata, mas moral e espiritual. Ele tenta fazer o pai olhar para o passado a partir desse trauma íntimo, que sintetiza a tragédia de todos os povos exterminados. A morte de *José Dias* marca, assim, a descida final. É o ponto em que a peça mergulha no coração da culpa e da história. *Vicente*, então, dirige-se a seu personagem e o questiona: teria ele, em algum momento, pensado em desistir, em voltar atrás? *Fernão* responde no trecho abaixo:

FERNÃO DIAS: Quando percebi que uma procura, para ser boa, deve encontrar; e que só o sucesso faz aceitável o que era primeiro sonho. Mas, quanto mais procurava, mais as pedras pareciam distantes. Meus olhos estavam cansados de sondar em todas as direções, e o brilho da serra não aparecia. À minha volta, só havia a escuridão da mata. Em todas as horas, dias, semanas, meses... de seis anos, não fizera outra coisa. Mas, um dia, já com as mãos feridas de cavar, sentei-me à beira do Sumidouro e fiquei olhando as águas que passavam. De repente, compreendi que procurar era o que tinha me proposto, o que me distinguia dos outros. Que não importava mais achar, mas o ter feito tudo para encontrar. Que a única riqueza é o que cada um leva seguro nas mãos... e que eu levaria a certeza de ter procurado sempre, a vida inteira!

Jorge Andrade sintetiza e confirma, na última fala de *Fernão*, todo o processo interpretativo presente na narrativa historiográfica: o reconhecimento de que o caminho

percorrido durante os sete anos da bandeira, ainda que não tenha levado à descoberta das esmeraldas, foi uma experiência fundamental para a expansão territorial e para o posterior encontro das minas de ouro em Vila Rica.

Essa leitura dramaturgicada de Andrade coincide com um consenso historiográfico que atravessa autores de diferentes perspectivas. Tanto Sérgio Buarque de Holanda, em sua análise crítica da formação do território brasileiro, quanto Taunay e Ellis Júnior, representantes da vertente laudatória e regionalista da historiografia paulista, convergem na constatação de que a expedição de Fernão Dias — o episódio da região de Sumidouro — abriu caminho para a exploração sistemática das minas gerais. Andrade retoma essa unanimidade, mas o faz sob um prisma crítico: ao invés de celebrar o feito, sublinha o caráter trágico desse percurso, em que o esforço humano e a ambição desmedida resultam não em glória, mas em destruição e sofrimento.

O dramaturgo traduz essa interpretação simbólica na fala final de Fernão, quando o personagem reconhece que a sua procura apontou o caminho — uma metáfora que condensa o movimento histórico da passagem das esmeraldas às turmalinas, e destas ao ouro. A cena final representa, portanto, a transição entre dois ciclos: o do bandeirismo auriverde e o da mineração colonial, marcada agora pelo trabalho dos escravizados africanos, que substitui o trabalho indígena nas novas frentes econômicas.

Essa virada histórica, sugerida por Andrade de modo sutil, carrega uma crítica contundente: a violência que fundou o Brasil não se encerra com o fim das bandeiras, apenas muda de forma. A exploração do território dá lugar à exploração dos corpos. O passado se renova em outra tragédia. Tudo isso está indicado nas rubricas que marcam os momentos finais do texto — o som grave, o escurecimento do palco, a fusão de tempos e vozes —, elementos cênicos que materializam a passagem da história, como se o ouro emergisse do mesmo subsolo que engoliu as esmeraldas e, com elas, os homens que as buscaram.

*Os filmes de Felipe dos Santos e Tiradentes são substituídos por outros que mostram diversos galeões partindo, centenas de índios e negros carregando pedras, sendo chicoteados, arrastados, mergulhados na água; colonos presos e maltratados. Enquanto Fernão Dias recua horrorizado, entram o rei, a rainha, Inocência XI. Afonso VI, Antônio de Conti, Maria Betim e as filhas, falando todos ao mesmo tempo. Fernão Dias passa a mão pelo corpo como se se defendesse, delirando de febre.*

Na última cena, os homens da bandeira encontram a pedra junto ao corpo de *José Dias* e percebem que ela é falsa. A peça, então, retorna à cena inicial, com *Fernão* à beira da morte, obrigando todos a jurarem que as pedras encontradas são verdadeiras. Ouvem-se lamentos, ecos

de juras e de enganos. Chega-se ao final do ciclo — um fim que, paradoxalmente, prepara um novo início. A metáfora final da elaboração do passado, nos moldes freudianos, é o relógio, símbolo máximo da obra andradiana, que só agora, depois de dez peças, volta a funcionar. No início de *O Sumidouro*, *Lavinia* menciona que mandou consertar o relógio que *Vicente* traz de Jaborandi, e esse pequeno detalhe adquire um sentido profundo: o tempo, que permanecera suspenso, volta a correr. O relógio torna-se, assim, emblema da memória reconciliada — a materialização da possibilidade de elaborar o passado e seguir adiante.

Esse mesmo relógio reaparece no desfecho da peça, quando *Vicente* o menciona novamente, evocando uma lembrança de infância que o liga diretamente a *A Moratória*, texto em que o tempo e a perda são igualmente estruturantes. Ele recorda o instante em que, menino, viu sua avó retirar o relógio da parede da fazenda — gesto simbólico que, em sua dramaturgia, marca o início da ruptura com o tempo da tradição. *Vicente* diz: “*Em 1929 minha avó tirou o relógio da fazenda. Presenciei tudo! Foi quando comecei a procurar em toda parte... e em mim mesmo. Aí nasceu o sentimento perdido agora reencontrado.*” (ANDRADE, 2008, p. 587). A lembrança é uma clara referência proustiana: tal como em *O Tempo Reencontrado*, o reencontro com o passado não se dá por meio da cronologia, mas pela memória afetiva, pela revelação súbita que restitui o tempo interior. O relógio — que passou todo o ciclo das peças andradianas parado — volta agora a funcionar, simbolizando o fechamento do ciclo dramático e existencial de Jorge Andrade.

O relógio representa a herança — a herança do tempo. Ele remete ao menino de *Rasto Atrás*, às horas que *Vicente* passava imitando as plantas e observando, no espelho e nas janelas, a vida da casa. E, de todas essas imagens refletidas, a que mais retornava era a da avó, trabalhadora incansável, figura de permanência e de origem. O relógio, portanto, é o elo entre passado e presente, entre memória e criação — o mecanismo simbólico que permite que o tempo reencontrado pulse novamente na cena. Assim, na rubrica final

*Vicente — no limite de suas forças, mas com libertação — escreve à máquina as últimas palavras de Fernão Dias. As personagens saem. Fernão Dias fica deitado no chão, ainda agarrado à pedra. Lentamente, Vicente debruça-se sobre a máquina e, vencido pelo cansaço, dorme. Marta entra, examina o escritório e começa a apagar as luzes. Aproxima-se da mesa e observa Vicente com sorriso enigmático. Tira a folha de papel que está na máquina e lê, enquanto ouvimos o som do relógio-carrilhão. MARTA: Procurar... procurar... procurar... que mais poderia ter feito...? Marta apaga a última lâmpada, enquanto... CORRE O PANO*

Como em Proust, o tempo reencontrado não é o tempo cronológico, mas o tempo interior, o da consciência que refaz o percurso da vida e o reconcilia com o agora. Quando o

relógio volta a funcionar indica que o luto pelo passado foi enfim transformado em criação. O relógio é, portanto, herança e reconciliação. Ele liga o menino de *Rasto Atrás*, que observava a casa e o reflexo da avó, ao dramaturgo/historiador de *O Sumidouro*, que, ao fechar o ciclo, entende que o tempo da perda pode ser também o tempo da arte. É nesse instante que a história pessoal e a história nacional se unem, e o relógio, finalmente, marca a passagem do tempo reencontrado — o tempo de Jorge Andrade.

*O Sumidouro* é a metáfora proustiana de Andrade — a arte como fim e início. É na produção artística e, portanto, na escritura do ciclo que a história se concretiza. Foram necessários dez anos para escrever o texto, pois, na verdade, ele já vinha sendo elaborado: *O Sumidouro* é o último capítulo de sua obra *Marta, a Árvore e o Relógio*. Vicente esteve nesse mesmo escritório desde o início; ali, materializou e presentificou todo o seu passado por meio da lembrança. Nesses dez anos, ao passo que escavava seus rastros, Andrade caminhava em direção à forma estética capaz de fazer retornar o bandeirante — figura que ele perseguiu em diferentes momentos. A representação do passado em *Rasto Atrás*, por meio de uma linguagem estética inovadora, foi o elemento decisivo. Depois da leitura de todos os documentos históricos, o dramaturgo encontrou, enfim, uma forma artística capaz de representá-los. A representação do mito bandeirante encontrou sua forma. Na passagem que se segue é possível compreender a força dos personagens em avaliação *a posteriore* dos caminhos até ali.

Foi com a inabalável determinação de Fernão Dias que aprendi a encontrar o que procurava: O sentido de tudo! Compreendi com ele que não merecemos paz, se não procuramos até o fim. Eu estava preso a um passado que me sufocava. Não pertencia mais ao mundo dele, nem me deixava pertencer a outro. Quando nos perdemos em nossa procura não enxergamos mais nada, nem os erros que começamos a cometer em nome dela. Em 1929, meu avô tirou o relógio da parede da fazenda, mudando-se falido para Barretos. Presenciei tudo! Foi quando comecei a procurar em toda parte e em mim mesmo. Aí nasceu o sentimento de mundo perdido, agora reencontrado. No fim de tudo, só vão restar meus filhos, Helena e meu trabalho. Poderei dizer: Olhei à minha volta, vi como as pessoas viviam, compreendi como tinham o direito de viver e escrevi sobre a diferença. (ANDRADE, 2008, p. 185).

Neste sentido, é interessante investigar de que maneira Jorge Andrade mobiliza a influência proustiana nas relações passado/presente experimentadas nas formas estilísticas de *Rasto Atrás* e de *O Sumidouro*. Se, para Proust, a memória involuntária — despertada por uma sensação muitas vezes corriqueira da vida, como no seu caso quando mergulha a *madeleine* no chá, ou quando chega à Biblioteca dos *Guermantes*, ou quando *Swann* ouve a sonata — traz à tona as reminiscências do passado, fazendo com que este passado retomado/lembrado permeie o presente, então essa memória, ligada invariavelmente aos sentimentos, é involuntária e não

se liga a hábitos. Para Proust, é preciso esquecer para lembrar involuntariamente. Neste sentido, a memória voluntária estaria mais ligada a um esforço consciente da lembrança, ao ato de lembrar o que se viveu. Para o autor, a memória involuntária se ligaria, portanto, muito mais à verdade desse passado revelado, dado o seu retorno de forma totalmente original.

Assim, a memória involuntária traz ao presente o presente do passado. Em outras palavras, aquelas vivências retornam como foram naquele passado (ou no presente do passado). O passado, então, se mostra como um outro presente, no presente. É exatamente o mecanismo operado por *Vicente/Andrade*: o passado colonial, a partir da bandeira de *Fernão Dias*, retorna como um presente do passado, mostrando-se como um novo presente, onde as escolhas podem ser vistas, sentidas e sofridas novamente. Coexistem os tempos. Assim, as conclusões e sentimentos do passado de Fernão permeiam as observações e os sentimentos do presente despertados por Vicente e, portanto, as análises e os sentimentos se permeiam, criando uma outra elaboração que é comum tanto ao passado quanto ao presente, mas é mais essencial que ambos. Essa simultaneidade promove o encontro de dois tempos distantes cronologicamente, mas que se ligam pelo tema da bandeira: no passado ela acontecendo de fato e no presente ela sendo retomada por uma necessidade histórica, formando então uma mesma experiência.

Certamente que, ao trazer voluntariamente, pela escrita da peça, *Fernão Dias* ao presente, *Vicente/Jorge* estaria muito mais ligado a uma ideia de memória voluntária, já que a intenção foi ordenada, pensada. Mas é justamente na arte, no caso na peça, que Andrade elabora isso. Ele se apropria do conceito e o “aplica”, atenuando a voluntariedade nos lapsos e sensações despertadas a todo momento por *Vicente* e por *Fernão*, fazendo entender que as análises e as elaborações estão acontecendo, sendo construídas nessa nova camada temporal que coincide o presente do passado e o presente e cria uma outra: um presente carregado de novas possibilidades e compreensões.

Para Proust, sentir o passado e o presente simultaneamente é ter uma experiência profundamente prazerosa e extratemporal, como se o tempo fosse suprimido e, é nesse exato intervalo, que a vida acontece de fato. Assim, sua monumental obra é uma lente sobre esse “mecanismo” capaz de trazer à tona essas camadas de tempo (ou de extra tempo ou de eternidade) que realmente têm valor. E só o artista é capaz de fazê-lo. Por isso *Em Busca do Tempo Perdido* é uma obra vastíssima: ela mostra exatamente o tempo passando, um tempo que vai destruindo... mas, quando esse tempo destruidor é rememorado pelo presente, sua marcha é interrompida, criando aquela nova camada de experiência/tempo.

Assim, o ciclo *Marta, a Árvore e o Relógio*, a longa obra andradiana, é o passar do tempo, um tempo destruidor, marcado pelas crises políticas e econômicas e pela crise individual de *Vicente/Jorge*. E só quando *Vicente* consegue, a partir das reminiscências de sua vida em Jaborandi e de sua relação com o pai, fazer coincidir essas lembranças — ou seja, esse presente do passado — com o seu presente, o *Vicente* (43 anos), é que ele consegue se libertar. O menino de cinco anos, o *Vicente* (15 anos) e o *Vicente* (23 anos) assistem simultaneamente ao extratempo, ou ao novo tempo criado a partir do momento em que coincidem todos esses tempos, no instante do abraço entre pai e filho depois de vinte anos. Em *O Sumidouro*, repete-se o “mecanismo” aprendido pela lente proustiana e faz-se coincidir o presente do passado colonial e o presente de *Vicente*, criando assim, neste caso, uma nova interpretação histórica, capaz de fazer avançar o presente sob novas perspectivas.

Assim, a grande questão estética para Proust é exatamente a forma como essas sensações e experiências da vida se tornam experiências artísticas; o que ele faz, no último livro, é transformar todas as experiências e sensações em experiência literária: elas são o livro que ele acaba/começa a escrever. Para Jorge Andrade, toda a sua experiência individual, teatral e histórica se efetivou com *O Sumidouro*. Ele transformou todas as suas sensações, influências artísticas e históricas e suas lembranças pessoais em experiência literária. No *Sumidouro*, *Vicente* escreve a peça que criará esse elo: ela termina a saga paulista informando que ela está começando, o relógio começa a bater. E é por isso que Jorge/*Vicente* não poderiam fazer outra coisa senão procurar, procurar, procurar... porque era preciso registrar essa procura teatralmente, porque é assim que Jorge compreende a vida/arte.

# CAPÍTULO IV

## O LABIRINTO COMO SÍNTESE DA MEMÓRIA E TRANSIÇÃO PARA O PRESENTE

“Não me sinto no espaço de ontem, mas no de amanhã.”

Jorge Andrade

“As penas, sejam elas quais forem, tornam-se suportáveis se as narrarmos ou fizermos delas uma história.”

Isak Dinesen

“Mas a única arma disponível à sensibilidade do artista, que lhe permite reagir aos fenômenos e às experiências, defender-se convenientemente de tudo isso, é a expressão, é a descrição. E essa reação pela expressão, que (para falar com um certo radicalismo psicológico) é a sublime vingança do artista sobre sua experiência, será tanto mais veemente quanto mais refinada for sua sensibilidade.”

Thomas Mann

#### 4.1) A Arte como vontade: romance, confissões, memórias

No mundo só há de interessante, verdadeiramente, o homem e a vida. Mas para gozar da vida de uma sociedade, é necessário fazer parte dela e ser um ator no seu drama; de outro modo, uma sociedade não é mais do que uma sucessão de figuras sem significação que nos passa diante dos olhos.

Eça de Queiroz

O romance *Labirinto* lança Jorge Andrade novamente ao passado e sintetiza, uma vez mais, o tema da memória. Publicado em 1978 o livro foi escrito entre 1973 e 1978 e apresenta traços biográficos<sup>100</sup> (ou seria todo ele biográfico?). É uma mistura de autobiografia e ficção, podendo ser caracterizado como autoficção<sup>101</sup>. A narrativa organiza-se a partir do diálogo entre as peças do ciclo *Marta, a Árvore e o Relógio* — escritas entre 1950 e 1969 — e as reportagens e perfis<sup>102</sup> produzidos por Andrade durante seu período como repórter da revista *Realidade*, entre 1969 e 1973. Embora o passado insista em retornar por meio das lembranças e reminiscências do autor, o romance também marca uma transição temática em sua trajetória.

A pobreza e a marginalização do homem contemporâneo passam a tornar-se temas recorrentes em suas narrativas. O autor escreveu sobre o ambiente carcerário, os orfanatos, os

---

<sup>100</sup> Ao ser perguntado se o *Labirinto* é um livro de memórias, o dramaturgo responde: “Não. As pessoas neste país gastam de fórmulas estabelecidas para julgarem, gostam de rotular porque é mais fácil. Se eu perguntar o que é autobiográfico no *Labirinto*, não terei uma resposta concreta. Há no meu livro situações que julgam “realidade” e que são inteiramente de ficção. Talvez porque eu tenha procurado a ambivalência no julgamento. Esta dúvida ninguém pode esclarecer, a não ser eu mesmo. Quando leio o livro, confesso que eu também não sei mais o que é realidade ou ficção.” (ANDRADE, 2012, p. 153).

<sup>101</sup> Os termos autoficção, literatura de si e autossociobiografia têm ganhado destaque na produção literária contemporânea, sobretudo após o reconhecimento da escritora Annie Ernaux com o Prêmio Nobel de Literatura. Os debates estéticos que cercam esse tipo de escrita retomam uma velha questão sobre os limites entre literatura e livro de memórias. Recentemente, a tradutora e professora da USP Aurora Bernardini, em entrevista à Folha de S. Paulo, reacendeu a polêmica ao afirmar que autoras como Ernaux e Elena Ferrante são “interessantes, mas não literatura”. Para Bernardini, o problema reside em uma tendência contemporânea de valorizar o conteúdo em detrimento da forma, o que empobreceria a experiência estética. De fato, a chamada “autoficção” não constitui novidade — Proust, entre outros, já explorava o eu como matéria literária —, e nesse sentido Bernardini tem razão: quando a forma é esquecida, o resultado dificilmente pode ser considerado literatura, ou, ao menos, não uma boa literatura.

<sup>102</sup> Os perfis usados no romance foram:

- Duke Lee, o nosso Surrealista Tipo Exportação. nº62, maio de 1971, pp.100-06.
- Sir Gilberto Freire. nº 69, dezembro de 1971, pp. 24-34.
- 42 Anos A.C. nº 75, julho de 1972, pp. 70-80.
- A Liberdade Será Sempre a minha Causa. nº 71, fevereiro de 1972, pp. 66-76.
- Murilo, um Poeta da Liberdade. nº 77, agosto de 1972, pp. 80-88.

trabalhadores dos canaviais e a falta absoluta de esperança dos camponeses do interior de Pernambuco — a partir da visão de mundo de dois trabalhadores. Como já mencionado, o dramaturgo registrou em seu ciclo os momentos de crise da sociedade brasileira, observando-os sob a ótica dos processos econômicos que a moldam. Nessa perspectiva, seria justo afirmar que, a partir da década de 1970, Andrade continua a escrever sobre o mesmo tema — uma transição que reafirma a continuidade de sua reflexão social. Outra linha de leitura possível seria perceber nesse período um aprofundamento dos temas de Vereda da Salvação, ao mesmo tempo distantes e próximos do restante de sua obra. Os novos temas, portanto, permeiam todo o romance, sendo retomados ou rememorados por meio das reportagens e das peças pós-ciclo do passado.

Nesse sentido, o livro é fundamental tanto para o fechamento da memória individual quanto para o da memória coletiva e histórica, sobretudo em sua relação com o presente, por meio da introdução de novos temas. A obra oferece explicações e continuidades no âmbito dessas duas dimensões da memória. O autor traz novas informações — por exemplo, sobre a mãe, que aqui aparece viva e morre depois do pai —, reconta episódios da infância com mais detalhes e introduz uma tia que, diferente daquelas de *Rasto Atrás*, o atormenta até a juventude.

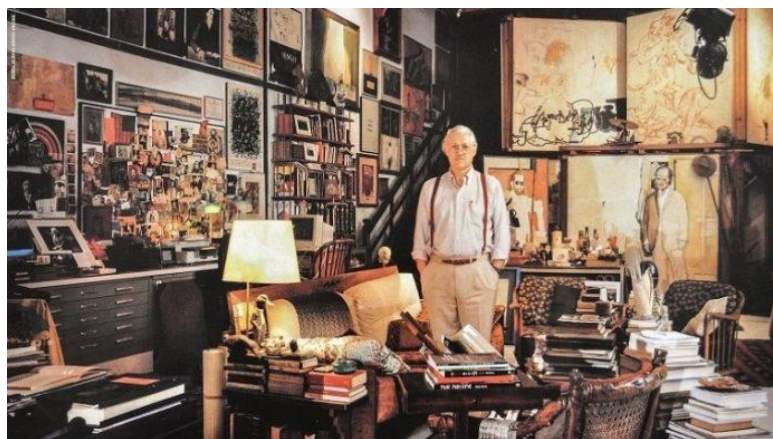
No plano histórico, o dramaturgo retoma marcos fundamentais de sua obra, especialmente as fraturas provocadas pelos acontecimentos de 1930 e 1932. Os temas históricos são apresentados sob os mesmos vieses de sua produção teatral: pela forma como os grandes eventos impactam o cotidiano de uma comunidade específica. Aqui, ele os revisita a partir da figura do avô materno — o mesmo que inspirou *A Moratória* —, mas agora com uma carga emocional ainda mais intensa, delineada ao lado da mãe. A crise, por sua vez, é observada também em seu efeito sobre o pai e sobre a “tia constitucionalista”, personagens que revelam a intersecção entre drama familiar e história nacional.

Retoma-se a visão de história do autor a partir de seus encontros com Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda. Contribui para essa retomada a reportagem sobre a Conjuração dos Alfaiates na Bahia. O *Labirinto* torna-se o símbolo desse reencontro com o passado, assim como o eram a reminiscência em *Rasto Atrás* e a descida em *O Sumidouro*. A tentativa de se libertar desse labirinto representa a busca pela verdade, uma busca que o conduz, inevitavelmente, ao pai. Ao perfilar seus entrevistados e descobrir seus labirintos, Jorge passa a sentir-se entrevistado, levado a falar e revelar o seu próprio percurso interior. Ao ampliar ou retomar episódios de suas peças, fazendo-os dialogar com as novas questões surgidas nos perfis e reportagens, o dramaturgo constrói uma nova forma narrativa: o romance. Essa experiência

manifesta-se em múltiplas camadas — a vida familiar e pessoal, o ofício de dramaturgo, o trabalho como repórter —, que se entrelaçam às vivências das viagens, às sensações dos lugares e à retomada de seus personagens. Toda essa matéria existencial e artística se transforma em criação, e o romance emerge como o espaço onde Jorge Andrade reelabora sua memória em forma de arte, mais uma vez.

Essa é sua intenção: recontar. Mostrar como experiências e sensações se transformam em ficção e como essa ficção se expande, seguindo os caminhos da imaginação, que desperta conexões entre as diversas camadas da narrativa. Esse é, sem dúvida, seu maior aprendizado da leitura de Proust: a transformação da realidade e da experiência em arte. Assim, o contato com a imensidão de obras, cores, livros e objetos fazem despertar sensações que provocam suas lembranças/viagens. O romance se passa inteiramente no ateliê do pintor Wesley Duke Lee (1931–2010)<sup>103</sup>, durante a terceira visita de Jorge Andrade ao artista, de quem havia escrito um perfil. Nessa última visita o dramaturgo o observa enquanto pinta o retrato dos filhos. O contato com a imensidão de obras, cores, livros e objetos desperta em Jorge uma série de sensações que evocam lembranças/viagens.

FIGURA 19: Wesley Duke Lee em seu ateliê/casa, situado na avenida João Dias em São Paulo.



Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/miami-art-basel-expoe-trabalhos-de-diversas-fases-da-carreira-de-wesley-duke-lee/>

---

<sup>103</sup> Wesley Duke Lee (1931–2010) foi um artista inovador. Sua obra reflete uma constante busca por experimentação e ruptura com os limites tradicionais da pintura e da representação. Nascido em São Paulo, iniciou sua formação artística no Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 1951 e, pouco depois, mudou-se para Nova York, onde estudou na Parsons School of Design e teve contato com o expressionismo abstrato, a publicidade e a cultura pop emergente. Em 1963, participou de um dos primeiros happenings brasileiros, O Grande Espetáculo das Artes, no Bar João Sebastião, em São Paulo — um marco da performance e da arte experimental no Brasil. Poucos anos depois, fundou o Grupo Rex, ao lado de artistas como Nelson Leirner e Geraldo de Barros, propondo uma atitude de provocação e ironia diante do sistema artístico, questionando o papel do artista, do público e do mercado de arte. Sua produção apresenta diferentes linguagens: pintura, gravura, colagem e fotografia.

É provavelmente nesse ateliê real que Jorge e Wesley se encontraram. *Labirinto* apresenta uma narrativa contínua, sem divisões em capítulos, estruturada como um fluxo de memória interrompido apenas pelas transições de tempo e espaço, que surgem a partir das sensações provocadas pelos objetos do estúdio. Essas transições se articulam por meio dos perfis de Murilo Mendes, Gilberto Freyre, Érico Veríssimo e Sérgio Buarque de Holanda, de modo que, à medida que o narrador recorda os lugares, revive-os e deles extrai reflexões que se conectam a temas recorrentes de suas peças. As evocações suscitadas também se relacionam às reportagens<sup>104</sup> escritas pelo autor. É a partir das entrevistas — nas quais o repórter se percebe igualmente entrevistado — que, ao confrontar experiências, ele faz emergir na memória, na evocação sensorial e na materialidade quase tangível, seus personagens reais e fictícios.

O romance representa a síntese da obra de Jorge Andrade até 1978. Em suas páginas, realidade e ficção se entrelaçam, compondo o percurso de uma longa busca existencial e artística. O autor revisita momentos de sua vida, sobretudo episódios da infância, que não apenas inspiram as personagens dramáticas de suas peças, mas também introduzem novas figuras ausentes do teatro. Ao mesmo tempo, ele articula essas memórias pessoais com os fatos históricos que marcaram sua trajetória criativa. O ano de 1930 surge como marco decisivo e desencadeador de todo o seu teatro. Já a Revolução Constitucionalista de 1932 volta a ser abordada, consolidando-se como um dos eixos simbólicos e temáticos de sua obra.

A estrutura de *Labirinto* é claramente inspirada no episódio do segundo volume da obra proustiana *À sombra das Raparigas em Flor*, em que *Marcel* conhece o pintor *Elstir* e visita seu ateliê. A cena e as relações estabelecidas com o artista são fundamentais para a formação estética do narrador, uma vez que se trata de um romance de formação. Andrade transforma o ateliê em metáfora de seu próprio aprendizado — um processo que conduz o narrador a reconhecer os próprios erros, compreender suas personagens, reavaliar o papel da arte, refletir sobre a ação do tempo nas relações e na história, e, por fim, reencontrar o pai. A referência à obra proustiana manifesta-se, portanto, na concepção estrutural ampla do romance, inspirada

---

<sup>104</sup> As reportagens retomadas/mencionadas no *Labirinto* foram:

- Preso até o Fim da Vida. n.º 44, novembro de 1969, p. 164-178.
- Quero ser seu Filho, posso? n.º 45, dezembro de 1969, p. 152-160.
- Quatro Tiradentes Baianos. n.º 68, novembro de 1971, p. 34-54.
- Caridade para os Mortos. n.º 80, novembro de 1972, p. 248-254.
- Deus é Leite e o Cão, Arado Quebrado. n.º 80, novembro de 1972, p. 223-237 (acompanha o encarte da peça *O Mundo composto*).
- Caridade para os Mortos. n.º 80, novembro de 1972, p. 248-254.
- O Canavial esmaga o Homem. n.º 46, janeiro de 1970, p. 32-39.

na cena da chegada de Marcel ao ateliê. E, ao observar as coincidências mais imediatas, Andrade descreve o ateliê de Wesley Duke Lee da seguinte maneira:

O universo das cores, a infinidade de objetos de todos os tamanhos e feitios, os milhares de enfeites, as dezenas de telas e quadros emparedando o estúdio imenso (...). Formas estranhas, aparentemente esquecidas nos cantos, colares exóticos pendurados em chifres de cervo (...) O estúdio pareceu-me o caos completo — ou seria um labirinto artisticamente reconstruído? O estúdio é o quadro mais bem acabado — depósito de mil lembranças e sensações necessárias ao trabalho, universo contido; sensações-borboletas que se transforma em casulo de onde surgem telas. Em Wesley, o instinto funciona como em Henry Miller: tudo são experiências, vivências que levam à visão estética. (ANDRADE, 2009, p. 31/32).

O estúdio amplia o sentido de arte para o narrador, que, ao observar como o artista transmuta a realidade em criação estética, passa a refletir e desenvolver novas questões. São as sensações despertadas pelo espaço que atizam a imaginação de Jorge e o transportam para outros lugares. Nesse tempo simultâneo das lembranças, ele revive e reelabora suas diversas experiências, conectando-as e transformando-as em um novo aprendizado: o da elaboração artística, que, nesse caso, se concretiza na narrativa do romance. Na descrição proustiana, a chegada ao estúdio representa um despertar de surpresas, como revela o trecho a seguir:

Foi assim, desviando os olhos, que atravessei o jardim, que tinha um gramado — como uma redução de qualquer residência burguesa nos arredores de Paris —, uma pequena estatueta de galante jardineiro, esferas de vidro onde a gente podia olhar-se, cercaduras de begônias e um pequeno caramanchel sob o qual se alongavam uns rocking-chairs ante uma mesa de ferro, mas depois de todos esses aspectos de uma fealdade cidadina, não mais prestei atenção às molduras cor de chocolate dos plintos quando me vi no ateliê; senti-me perfeitamente feliz, pois, por todos os estudos que se achavam à minha volta, eu me julgava capaz de elevar-me a um conhecimento poético, fecundo em alegrias, de muitas formas que até então não havia isolado do espetáculo total da realidade. E o ateliê de Elstir me apareceu como o laboratório de uma espécie de nova criação do mundo, onde, do caos em que estão todas as coisas que vemos, ele havia tirado, pintando-os sobre diversos retângulos de tela que se achavam colocados em todos os sentidos, aqui uma vaga colérica batendo contra a areia a sua espuma lilás, acolá um jovem de linho branco, apoiado no convés de um barco. O casaco do jovem e a vaga espumante tinham adquirido uma dignidade nova pelo fato de que continuavam a existir, embora já não fossem aquilo em que aparentemente consistiam, visto que a vaga não podia molhar, nem o casaco vestir ninguém. P.324

É nesse aprendizado — pela capacidade da arte de criar uma realidade outra — que o narrador vai cristalizando suas compreensões sobre o mundo e sobre si mesmo. A maneira como esse processo o transforma pode ser percebida na forma como ele reelabora suas reflexões estéticas e as aplica à própria experiência, especialmente na representação do amor e do ideal. Um exemplo disso é a avaliação de seu amor por *Albertine*: o narrador compreende, mais tarde,

que ela fora, na verdade, uma projeção idealizada, percebida à distância, construída mais pela imaginação do que pela convivência real. O que se evidencia, portanto, é que o aprendizado estético não permanece restrito ao campo da arte; ele transborda para a vida, influenciando a maneira como o narrador interpreta suas emoções, lembranças e relações, inclusive as amorosas.

Que conhecia eu de Albertine? Um ou dois perfis destacados sobre o mar, por certo muito menos belos que os das mulheres de Veronese, as quais deveriam ser preferidas no caso em que eu obedecesse a razões puramente estéticas. E que outras razões podia ter se, uma vez que minha angústia arrefecia, não me encontrava com outra coisa a não ser esses mudos perfis, e não possuía nada mais? Desde que vira Albertine, fazia todos os dias mil reflexões a seu respeito, mantinha com o que eu chamava Albertine todo um colóquio interior, em que lhe inspirava perguntas e respostas, pensamentos e ações e, na série indefinida de Albertines imaginadas que se sucediam em meu espírito de hora a hora, a Albertine de verdade, a que vi na praia, só figurava à frente como a criadora de um papel, a estrela, só aparece nas primeiras de uma longa série de representações. Essa Albertine quase se reduzia a uma silhueta; tudo o que se lhe sobrepunha era da minha invenção, pois em amor acontece que as contribuições originárias de nós mesmos suplantam — ainda que apenas do ponto de vista da quantidade — aquelas que nos vêm da criatura amada. (PROUST, 1990, p. 381/382).

A partir do caos do estúdio, o autor estrutura seu romance. É nesse espaço que Wesley relembra os conflitos com a mãe, e em seu quadro intitulado *Os Pais*, é o olhar materno que parece perscrutar Jorge. O pintor fala sobre sua busca pela verdade e sobre a experiência com o LSD, elementos que o conduzem a um mergulho interior. O ateliê torna-se, então, o lugar do desnudamento, da exposição da alma e da criação. A metáfora expressa por Wesley resume esse processo: “*É sempre necessário que a gente mate alguém para começar a viver. Aqui, afoguei o pastor metodista, as bordadeiras portuguesas, e só me veem inteiramente nu os olhos puros do meu pai.*” (ANDRADE, 2009, p. 37). Nessa leitura simbólica, Wesley mata a mãe e Jorge mata o pai — simbolicamente —, para que seus mundos interiores se iniciem, retornem ou continuem. Do ateliê emergem as primeiras lembranças. Elas surgem rápidas, fragmentadas, desconexas — imagens que se misturam: a mala, a vergonha, o bigode, a tia constitucionalista: “*minha tia, com seu vestido bandeira paulista de miçangas brancas, negras e vermelhas, saíra da estante onde Wesley guarda o ‘Meccano’ — seu brinquedo preferido da infância — olhara-me desesperada e desaparecera no jardimzinho japonês do estúdio.*” (ANDRADE, 2009, p. 17).

Nesse labirinto de memórias, misturam-se episódios da infância e da juventude, acontecimentos históricos e impressões despertadas pelo estúdio. O narrador tenta ordenar as sensações que o espaço lhe provoca. Surge então a lembrança do avô materno, por quem nutria profundo afeto, e do momento em que o vê nervoso durante a perda da fazenda, em 1930, quando Jorge ainda era criança, provavelmente com sete anos. Dessa recordação emerge uma

imagem tocante: “*Tinha visto o rosto dele, fechado e irritado, enquanto andava no meio das jabuticabeiras, sinal de que estava furioso: é no meio delas que se esconde, quando não quer ninguém por perto. Penso que até os bichos, pássaros e borboletas sabem disso e não se aproximam. Só eu sou admitido.*” (ANDRADE, 2009, p. 25–26). A lembrança da mãe também ressurgue, com suas mãos de borboleta branca, gesto de ternura evocado no ritual da despedida para o sono, quando suas carícias no rosto do menino pareciam assegurar-lhe que tudo ficaria bem — mais uma sugestão de inspiração proustiana. As lembranças do pai igualmente emergem: o homem que, diante dos amigos, insistia em afirmar que o filho não era artista, que não “pintava o rosto”, revelando uma constante preocupação com a masculinidade do menino.

O retrato da mãe de Wesley continua a inquietá-lo; ele tem a impressão de “*estar em Colona, lugar do exílio de Édipo, e diante de mim, amorosos e vigilantes, os olhos de Jocasta.*” (ANDRADE, 2009, p. 36). A referência ao mito grego desencadeia uma reflexão sobre o sentido do passado, da arte, dos mitos e da história em sua capacidade de iluminar a experiência humana. A retomada dessas questões atravessa todo o livro, como se o autor buscasse compreender o que há de permanente nas narrativas humanas: “*Você não acha que os mitos que iluminam a experiência humana são sempre os mesmos, apenas revivendo em formas diferentes?*” (ANDRADE, 2009, p. 36). Assim, acontece a primeira transição:

De repente, na atmosfera dourada de encantamento — desenhos, cores, formas, que lembram a delicadeza das asas de borboletas — ou o imponderável da inspiração — tudo me transporta para o espaço, e as asas de borboleta se transformam nas de um jato Caravelle. Minha imaginação que parte por caminhos envidraçados. (ANDRADE, 2009, p. 38).

Ele desembarca em Salvador, onde vai para escrever uma reportagem sobre a Conjuração dos Alfaiates (1799). Evoca diferentes lugares e começa a conectar suas personagens: lembra de *Marta*, de *As Confrarias*, e de *Mariana*, de *Pedreira das Almas*. O discurso desta última é reproduzido — um verdadeiro “discurso contra *Creonte*” —, retomado nas Minas Gerais de 1842 e, mais uma vez, pelos quatro mulatos baianos condenados à forca pela Conjuração dos Alfaiates. A reportagem<sup>105</sup> foi transcrita quase integralmente para o

---

<sup>105</sup> A Revista faz uma publicação primorosa para a reportagem. Acompanha o texto um encarte de dois lados, no primeiro está a reprodução do *Prospeto A Bahia dos Rebeldes*, que é uma longa gravura do litoral de Salvador com a descrição: “*Prospecto que pella parte do mar faz a Cidade da Bahia situada na Costa do Brasil pella altura de 13 graos de Latitude Austral e 345 graos e 36 minutos de Longitude do Pólo Colocada sobre a Colina que pello lado Oriental fica eminente á famosa Bahia de todos os Santos.*” Publicada no livro: *Recompilação de Notícias Soteropolitanas e Brasíliaicas* de Luiz dos Santos Vilhena. Ainda uma gravura do pintor alemão Johann Moritz Rugendas do Lago da Piedade em Salvador, local do enforcamento. Na legenda da revista consta: “*O cenário da nossa revolução esquecida. Esta gravura de Rugendas mostra como era o largo da Piedade na época*

romance. Produzida para a revista *Realidade* em 1971, ela foi estruturada como um ensaio dramatizado, descrevendo os acontecimentos da conjuração até a execução e o posterior esquiteamento dos condenados: Luís Gonzaga das Virgens, Lucas Dantas de Amorim Tôrres, João de Deus Nascimento e Manoel Faustino dos Santos Lira — dois soldados e dois alfaiates.

A narrativa começa com o profundo remorso de Luís Gonzaga, por ter sido sua culpa a descoberta dos planos da conjuração. Contrariando a estratégia de Cipriano Barata, que pretendia fomentar as ideias com cautela e aguardar o desenrolar dos eventos na França, que, segundo ele, logo repercutiriam no Brasil, Gonzaga se antecipa e espalha boletins informativos da revolta, escritos por ele, pelas ruas da cidade. A história se inicia no momento em que os quatro condenados, vestidos com túnicas brancas, saem da prisão — um antigo colégio jesuíta — e caminham em direção ao largo do Terreiro de Jesus, onde serão enforcados. Em seguida, a narrativa se transforma em uma dramatização dos acontecimentos, reconstruída a partir das lembranças dos outros três participantes do movimento.

Gonzaga rememora os acontecimentos, solidário com seus companheiros. Recorda os boletins que havia escrito: “*Animai-vos, povo baiense, que está para chegar o tempo feliz da nossa liberdade; o tempo em que todos seremos iguais.*” (REALIDADE, 1971, p. 48). De modo semelhante, são narradas as origens, motivações e culpas de cada um dos conjurados, reveladas a partir de suas próprias lembranças. Ao longo do trajeto até o cadafalso, eles reconhecem na multidão os rostos dos companheiros condenados ao desterro e os de seus familiares, até que chegam ao destino final. Andrade entremeia a narrativa com trechos dos Autos da Devassa, grafados em letras maiúsculas, pois reproduzem o pregão do meirinho, lido publicamente durante o ato do enforcamento.

— JUSTIÇA QUE A RAINHA NOSSA SENHORA MANDA FAZER A ESTES EXECRÁVEIS RÉUS, HOMENS PARDOS A QUE COM BARAÇO E PREGÃO PELAS RUAS PÚBLICAS DESTA CIDADE, SEJAM LEVADOS À PRAÇA DA PIEDADE, ONDE, NA FORÇA, QUE PARA ESTE SÚPLICO SE LEVANTOU MAIS ALTA DO QUE A ORDINÁRIA, MORRAM MORTE NATURAL PARA SEMPRE.

—DO RÉU LUIS GONZAGA DAS VIRGENS, DEPOIS DE MORTO, SERÃO SEPARADAS AS MÃOS E CORTADA A CABEÇA, QUE FICARÃO POSTADAS NO LUGAR DA EXECUÇÃO, ATÉ QUE O TEMPO AS CONSUMA.

—DOS RÉUS LUCAS DANTAS E JOÃO DE DEUS, DEPOIS DE SEPARADAS AS CABEÇAS E OS CORPOS FEITOS EM QUARTOS, SERÁ CONDUZIDA, A DO REU LUCAS DANTAS, AO SÍTIO MAIS DESCOBERTO E PÚBLICO DO CAMPO DO DIQUE DO DESTERRO E PREGADA EM UM POSTE ALTO, ATÉ QUE O TEMPO A CONSUMA. (REALIDADE, 1971, p. 47/48/50).

---

*da execução.*” Do outro lado do encarte conta com um ensaio fotográfico do então Diretor de Fotografia da revista Roger Bester.

É por meio de Gonzaga que Andrade apresenta o destino de Cipriano Barata, que, ao negar envolvimento com os “pardos”, acaba sendo absolvido pelas provas apresentadas ao longo dos depoimentos. As penas impostas aos demais condenados variaram entre o sequestro de bens e prisão, o desterro para a Ilha de Fernando de Noronha e a morte por enforcamento.

Com as palavras de seu boletim, volta à lembrança de Gonzaga a figura de Cipriano Barata na acareação. Revolucionário hábil e inteligente, jurou fidelidade à rainha e declarou:

— Foram apenas palavras que pronunciei sobre o estado político da Europa, mas sem nenhuma aplicação no Brasil, que foram ouvidas e mal interpretadas por esses pardos interessados na revolução. Mas não pertenço ao número de seus confederados. É nesse instante que Gonzaga vê o paletó de couro e o chapéu de aba larga de Cipriano Barata, a poucos passos dele. Aparece e desaparece. Deixando no ar uma imagem de aflição, enquanto a voz do meirinho mais uma vez se eleva. (REALIDADE, 1971, p. 48).

Barata permaneceu preso durante todo o período em que a devassa foi conduzida, provavelmente entre fevereiro e novembro de 1799, quando foi libertado, no mesmo momento em que os quatro conjurados foram enforcados. O movimento contou com cerca de seiscentas pessoas, das quais trinta e quatro foram julgadas. O *Auto de Devassas e Sequestros da Conjuração*<sup>106</sup>, conjunto documental do julgamento, reúne mais de quinhentas páginas de interrogatórios e registros de investigação, nas quais o nome de Barata aparece do início ao fim. É interessante observar que, na elaboração dessa devassa, as análises dos responsáveis pelos registros são construídas progressivamente, ao longo dos depoimentos, de modo a moldar a narrativa judicial e definir exemplares a serem condenados. No trecho a seguir, retirado do depoimento de Lucas Dantas, é possível perceber como essa construção se dá:

---

<sup>106</sup> Documentos da Devassa: processo judicial de inquérito que reuniam os documentos de depoimentos de acusados e testemunhas; interrogatórios; autos de prisão; ofícios, correspondências e relatórios das autoridades. E, ao final, as sentenças proferidas. Os documentos foram reunidos e publicados pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro em 1931. Atualmente esta versão está disponível digitalmente.

Nos créditos da reportagem, Andrade lista as obras consultadas por ele:

- A Inconfidência da Bahia, Devassas e Sequestros — Biblioteca Nacional.
- Homens e causas da Revolução Baiana de 1798 — Luiz Vianna Filho.
- Presença Francesa no Movimento Democrático Baiano de 1798 — Kátia M. de Queirós Mattoso.
- A Primeira Revolução social Brasileira — Affonso Ruy.
- Atitudes de Inovação no Brasil 1789-1801 — Carlos Guilherme Mota.
- História da Revolução de Pernambuco — F. Muniz Tavares.
- Evolução Política do Brasil e outros estudos — Caio Prado Junior.
- História da Independência da Bahia — Braz do Amaral.
- Recompilação de Notícias Soteropolitanas e Brasílicas — Luiz dos Santos Vilhena.

P. q' tanto he falso, q' dizendo o mesmo Co-Reo Lucas Dantas ahi mesmo fs. 17 V., q' ' tambem se ajuntavão os Co-Reos pardos Manoel Faustino, Antonio Simoens, e .Toão de Deos, e igualme. Cypriano Jozé Barata, e Nicolao de Andrade, cujos nomes se occultarão nesse lugar, elles ' todos se oppozirão a essa declaração, como consta das respostas, q' derão, e se achão no processo formado a respeito delles plo. Prmo. Dezor. Francisco Sabino Alvares da Costa Pinto: e em cujas circunstancias não pode ser bastante o unico dicto do mesmo Lucas Dantas, q' p. isso se mostra ser falso. (DEVASSAS E SEQUESTROS, p. 155).

O veredito conclui que a declaração era falsa, pois apenas Lucas Dantas afirmou que Cipriano Barata estivera presente nas reuniões. Ao longo dos depoimentos, a presença de Barata em casas frequentadas pelos investigados é ora justificada — por ser ele cirurgião, e, portanto, atender doentes —, ora desmentida por algumas testemunhas. No desfecho, nenhum homem branco foi condenado. Na sentença final, Barata é absolvido e libertado.

Aos tres Reos o Ten.e Jose Gomes de Oliveira Borges, o Ten.e Hermogenes Francisco de Aguilar Pantoja, e o soldado Caetano Vellozo Barreto, condemnão em hum anuo mais de prizão na Cadea publica, alem da q. já tem tido, julgando assim por expiadas as leves imputaçõens, q. contra elles rezultão. E attendendo á nimia debilidade da prova que há contra os Reos, — Antonio Simoens — Cypriano Jose Barata de Almeida — O Sargento Joaquim Ânntonio da Silva — Nicolau de Andrade — o soldado Jose Joaquim de Sequeira — João Fernandes de Vasconcellos — Domingos Pedro Ribeiro — Gonçalo Gonçalves de Oliveira — Fortunato da Veiga São Paio — Luis Leal — Felipe Neri — Jose Tobias — João Pires e o preto Vicente; e em attenção também, a que tem purgado no dilatado tempo da prizão algum indicio q. contra elles podesse resultar, os absolvem e mandão que sejam soltos. Ao R Antonio José, escravo do Ten.e Cor.el Caetano Mauricio Maxado, que se matou no cárcere com veneno, como se mostra na devassa, á q. se procedeo, junta por penúltimo appenso á este processo, declarão sem culpa e que se conserve a sua memória, segundo o estado, q. tinha.  
E condemnão a todos os Reos nas custas dos autos. Bahia 5 de Novembro de 1799. (DEVASSAS E SEQUESTROS, 194).

Andrade encerra o texto com um breve epílogo em homenagem a Cipriano Barata, mencionando que sua luta pela liberdade democrática no Brasil não terminou em 1799. Ao contrário, permaneceu ativa até sua morte, em 1834, aos setenta e quatro anos, quando ainda participava das agitações políticas. A retomada dos documentos históricos e o cotejamento com a reportagem evidenciam como o dramaturgo constrói um ensaio dramatizado, a partir de elementos verificáveis do “real” presentes no documento da devassa. Ao fazê-lo, porém, dá voz aos condenados, uma voz que não se encontra registrada nos autos dos interrogatórios. Dessa forma, o autor se apropria dos fatos e cria para cada um dos quatro conjurados uma perspectiva diante da morte e das escolhas individuais que os conduziram até aquele destino. Ao ficcionalizar os eventos históricos, Andrade produz uma narrativa que se insere no conjunto das interpretações sobre a Conjuração Baiana, encerrando-a em tom de denúncia:

Procurava-se plantar nos baianos o temor pela revolta, mas na verdade o que se plantava era o horror pelo despotismo. No alto de quatro postes, olhos mulatos que viraram olhos do tempo são os únicos que enxergam o amanhã brasileiro. Com quatro postes — mais quatro agulhas — a tirania real vai costurando sua própria mortalha. É a vingança dos alfaiates. (REALIDADE, 1971, p. 54).

Ao retomar as personagens *Mariana* e *Marta*, de *Pedreira das Almas* e *As Confrarias*, Andrade estabelece um sentido de história construído a partir dos que ficaram à margem dos acontecimentos. Nesse contexto, destaca-se especialmente a relação com *Marta*, que representa uma mulher livre e pobre, marcada pela perda de tudo — inclusive da família — em consequência da opressão e dos desmandos da Coroa. De forma semelhante, seu filho *José* é morto em circunstâncias que remetem às dos condenados de Salvador. Já *Mariana*, de *Pedreira das Almas*, aproxima-se da figura de *Antígona*, e seus discursos de justiça e resistência ecoam aqueles de 1799, unindo-se simbolicamente às vozes dos insurgentes.

Se, na reportagem, a escolha recai sobre uma narrativa ficcional conduzida por um narrador onisciente, no romance o narrador—Jorge, a partir do ateliê, lembra e revive a experiência em Salvador, no momento mesmo da escrita. No quinto dia de peregrinação pela cidade, ele acorda de madrugada e segue até o Largo da Piedade, lugar do martírio final. Ali, sentado em um banco, afirma: “*Transponho-me no tempo, permanecendo no mesmo espaço: estou no Largo da Piedade, mas no dia 8 de novembro de 1799. Como autômato, saio correndo em direção ao Terreiro de Jesus: sei que, ao amanhecer, os prisioneiros vão partir de lá.*” (ANDRADE, 2009, p. 47). Opera-se, então, um interessante fluxo de memória: o narrador permanece no ateliê, rememora sua viagem a Salvador e, dentro dessa lembrança, transporta-se ao passado, unindo tempo histórico, memória e imaginação em uma mesma experiência narrativa.

A partir desse ponto, inicia-se o cortejo, narrado de forma detalhista, descrevendo os lugares, construções e pessoas que o acompanham: “*Testemunhando o renascer de figuras esquecidas, ou quem sabe, astuciosamente renegadas. Mas a história tem memória que se perde no fundo de todos os tempos. Nada é esquecido, muito menos o germinar de ideias.*” (ANDRADE, 2009, p. 49). Diante do cortejo, o narrador compreende por que, durante os cinco dias na cidade, percorreu repetidamente aquele mesmo caminho: “*Era a estrutura da reportagem que começava a germinar.*” No romance, Andrade realiza um exercício metalinguístico: apresenta e reflete sobre os processos de sua própria escrita, revelando como estruturou o texto para a revista a partir de sua experiência vivida na cidade. O narrador menciona que a leitura dos autos foi fundamental para compreender os fatos, mas reconhece

que o texto nasceu verdadeiramente da viagem, da experiência sensível e da imersão na memória dos lugares.

O caminho do cortejo transforma-se em uma metáfora da compreensão histórica: “O homem que assume o passado, vivendo o presente, sente-se tão esquartejado quanto os que serão supliciados na Piedade. É o escritor de hoje, no tempo de ontem, que se volta tentando acompanhar prisioneiros alfaiates.” (ANDRADE, 2009, 51). E então, as cabeças são cortadas. Jorge percebe que nunca saiu do banco do Largo da Piedade — a tragédia se passou dentro dele. De volta ao estúdio, as estátuas o fazem recordar as óperas da juventude, as mesmas que Vicente ouvia. As músicas despertam sua imaginação e trazem à cena *Egisto Ghirotto*, o italiano de *Os Ossos do Barão*. Sua presença se mistura às melodias, e, nesse fluxo de associações, surge Murilo Mendes (1901–1975)<sup>107</sup>.

Jorge está em Roma para escrever mais um perfil para a revista. Os monumentos despertam seus sentidos de menino: ele se vê novamente na fazenda com a avó, folheando revistas ilustradas com imagens de Roma, e, ao mesmo tempo, reconhece-se no presente, realizando, cinquenta anos depois, o sonho da infância. As lembranças da infância tornam-se cada vez mais intensas, até que ele se depara com a *Pietà* — o “conjunto estatutário que procurava, cadinho de onde sai tudo o que escrevo.” A visão da escultura o transporta para o dia em que o avô perdeu a fazenda: a mãe e a avó agarradas a ele, tentando contê-lo, o avô com a espingarda nas mãos, e o menino assistindo à cena — episódio narrado inúmeras vezes por Andrade como o elemento dramático mais marcante de sua obra. Como já mencionado, essa cena não foi incluída em *A Moratória*, por não funcionar dramaticamente, mas no romance ela é recriada em sua totalidade, com toda a carga trágica e emocional. O narrador recorda ainda a avó, dizendo: “Quando foi ver minha peça, que conta sua tragédia, beijou-me com os olhos rasos d’água e, entre soluços, repetiu muitas vezes: — Como você podia saber, meu filho! Você tinha apenas sete anos... e tudo foi exatamente assim.” (ANDRADE, 2009, p. 83).

---

<sup>107</sup> Murilo Mendes é um dos mais importantes poetas modernistas brasileiros. Assim Andrade abre seu perfil: “Aos nove anos ele vê o cometa Halley no céu de Juiz de Fora e se descobre poeta; aos onze, aprende a metrificar. Na década de 20 escandaliza o Rio de Janeiro com sua boemia e seus poemas contestatórios. Em 1943 é internado em sanatório, tuberculoso. Em 1947 casa-se com Maria da Saudade Cortesão que também é poeta. Em 1957 vai morar na Itália e passa a ensinar literatura na Universidade de Roma. Em março último, pouco antes de completar 71 anos de idade, o poeta recebe das mãos do dramaturgo Eugene Ionesco, o prêmio Etna-Taormina, o mais importante prêmio de poesia da Itália, conferido ao seu livro *Poesia Liberdade* — uma antologia dos poemas que escreveu entre 1925 e 1970 — em edição bilingue organizada por Ruggero Jacobbi. Este é um resumo da vida de Murilo, um brasileiro que conseguiu ser nome importante na Europa, sem nunca ter tocado numa bola de futebol, sem nunca ter feito um samba. E que, por causa disso, também é notícia para o Brasil.” (REALIDADE, 1972, p. 80).

A lembrança desperta uma longa reflexão. Do menino ao homem, Jorge ainda carregava os sentimentos de inadequação e os momentos dolorosos que insistiam em retornar, questionando-se sobre as razões desse peso da memória. Dessas recordações surge Gilberto Freyre, e ele se vê novamente diante da insegurança no caminho até a casa do intelectual, em Apipucos, bairro do Recife — o mesmo Freyre que, há quarenta anos, era alvo de questionamentos e polêmicas. Durante o percurso, o narrador recorda Gregório, personagem entrevistado por Andrade para uma reportagem sobre os trabalhadores da cana, intitulada *O Canavial esmaga o homem*<sup>108</sup>, transcrita integralmente no romance. Gregório encarna a miséria do trabalhador rural: o que ganha mal sustenta a numerosa família, e o trabalho extenuante o faz parecer muito mais velho do que é. Ele representa, simbolicamente, a continuidade do antigo engenho, a permanência da exploração e da desigualdade social. “*De repente, sai das margens do Capibaribe, e caminha para mim, molhado de suor, o trabalhador Gregório que me revelou o viver canavial. Antes de ouvir a voz dos donos da cana, ouço o lamento dos que são esmagados por ela.*” (ANDRADE, 2009, p. 92).

Antes que as lembranças o conduzissem à casa de Freyre, elas o levam a refletir sobre o passado e o presente. O texto mantém a mesma estrutura literária, com um narrador onisciente que faz falar suas personagens, conferindo-lhes voz e humanidade. A figura miserável de Gregório simboliza quatrocentos anos de sofrimento do homem pobre nordestino. Seu trabalho é pago pela quantidade de cana cortada e limpa — a única conta que aprendeu na vida, e que repete há quarenta e seis anos: “*Três cortes para limpar e dois para picar. Pra ganhar bem o dia, precisa cortar no mínimo 1 tonelada — mais ou menos 2000 canas. Em cada uma dá cinco cortes, são 10.000 vezes que o braço terá de levantar, sustentar o aço e ir cortando a cana e abrindo espaço.*” (REALIDADE, 1970, p. 38).

Gregório vive no “Engenho Flor da Ilha”, como é apresentado no texto. Como a reportagem não indica a localização exata do engenho, é provável que Andrade tenha se equivocado quanto ao nome. Pelas referências mencionadas, como o rio Serinhaém, trata-se provavelmente do Engenho Ilha de Flores, pertencente à Usina Pedroza, localizada no município de Cortês (PE). A Usina Pedroza<sup>109</sup> foi fundada em 1891, período em que os antigos

---

<sup>108</sup> O Canavial esmaga o Homem. n.º 46, janeiro de 1970, pp. 32-39.

A reportagem tem fotos de Jorge Butsuem. O texto foi adaptado para um caso especial, em 1980, na TV Bandeirantes com o título *Mulher Diaba* e direção de Xavier de Oliveira. Sinopse: Aos 50 anos de idade, *Gregório*, um cortador de cana, viúvo e com quatro filhos para criar, se apaixona por *Didieta*, uma mulher sonhadora e ambiciosa. Para conquistá-la, ele precisa disputar o seu amor com um jovem de vinte anos.

<sup>109</sup> A cronologia da Usina desde sua fundação pode ser lida em:

engenhos, muitos já em decadência, passaram por um processo de modernização produtiva. A construção das ferrovias desempenhou papel essencial nessa transformação, possibilitando o transporte da cana e do açúcar e contribuindo para o surgimento de novos engenhos no final do século XIX — como o caso da Usina Pedroza.

No século XX, o processo de modernização<sup>110</sup> reformulou mais uma vez toda a produção da cana-de-açúcar. A aquisição de maquinários e veículos — especialmente após o abandono parcial das ferrovias — redimensionou o funcionamento das novas usinas, que, ao longo das décadas, passaram a contar com equipamentos mais eficientes para a colheita. Em Pernambuco, contudo, a modernização ocorreu de forma muito mais lenta, enquanto São Paulo e Goiás passaram a se destacar como as principais regiões produtoras. Ainda na década de 1990, o estado pernambucano contava com apenas cinquenta por cento de automatização na colheita. Em 1970, Gregório já cortava cana há 46 anos, e sua ambição, além de garantir o sustento próprio e de sua numerosa família, era trabalhar nas máquinas de moagem, como ele próprio revelou.

A reportagem é a primeira no romance a explorar o tema do homem do sertão, resultado das viagens realizadas por Jorge Andrade ao Nordeste brasileiro como enviado especial da revista. Em 1971, enviado para produzir os textos do “Especial Nordeste” da revista, Andrade chega novamente ao interior de Pernambuco, ao Sítio Saco, em Itaíba, a cerca de trezentos quilômetros do Recife. Na época, o Sítio Saco era uma comunidade familiar de sessenta e cinco alqueires, pertencente a João Leite e seus irmãos, composta por pouco mais de trinta adultos e aproximadamente noventa crianças. Na reportagem *Deus é leite, e o cão arado quebrado*, Andrade acompanha durante cinco dias os trabalhadores Cícero e João Leite. O tema central do texto é o misticismo, e, ao observar o cotidiano dos camponeses, o autor busca demonstrar sua tese de que o verdadeiro misticismo se manifesta na relação do homem com o meio — com a terra e com a natureza. Esse misticismo se torna mais puro quando a essência da vida é o sofrimento, que é então transferido para esferas míticas. As adversidades passam a ser compreendidas como responsabilidade divina ou demoníaca, e por isso os camponeses se apegam à fé na tentativa de conter o mal. “*Caem prisioneiros; definham, impotentes, entre*

---

GASPAR, Lúcia. Usina Pedroza. In: Pesquisa Escolar. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2003. Disponível em: <https://pesquisaescolar.fundaj.gov.br/pt-br/artigo/usina-pedroza/>.

<sup>110</sup> Sobre a mecanização:

LIMA, J. R. T. **Mecanização agrícola, trabalho e subjetividade**: a Teoria das Representações Sociais como recurso para compreensão das mudanças ocorridas nos canaviais brasileiros. Rev. colomb. soc. vol.44 no.1 Bogotá Jan./June 2021. Epub Nov 21, 2021.

*grades de crenças anti-humanas. Transformam-se em habitantes de um mundo maniqueísta: o bem ou Deus e o mal ou o diabo.*” (REALIDADE, 1971, p. 234).

Os dois personagens representam duas visões de mundo distintas: um, profundamente místico, acredita em promessas, santos, céu e inferno; o outro, embora creia em Deus, não transfere a Ele as resoluções de sua vida, pois acredita na terra, na chuva e na semente. As diferenças entre ambos se unificam em uma mesma ambição: “*ganhar o sustento para a família.*” Ao ouvir seus diálogos durante esses dias, Andrade confirma sua tese: as atitudes míticas nascem das condições socioeconômicas. Se Deus se confunde com a espiga e o diabo com a lagarta, qualquer desequilíbrio torna o terreno propício ao fanatismo — como em Canudos, Contestado, Malacacheta... Em *Vereda da Salvação*, o dramaturgo já havia desenvolvido esse tema, inspirado na tragédia de Malacacheta, em Minas Gerais. Espoliados de tudo e isolados, aqueles homens e mulheres se agarraram à única perspectiva possível: o fanatismo como forma de sobrevivência espiritual. O mundo de Cícero e João Leite impressionou profundamente o dramaturgo, que, além da reportagem, escreveu também a peça *O Mundo Composto*:

Teatro, no meu conceito, deve ser a crônica do homem no tempo e no espaço, portanto, jornalismo dramatizado. O cenário, as personagens, o diálogo são absolutamente autênticos. Anotei tudo, sentado à sombra de um juazeiro, enquanto Cícero e João Leite batiam o pouco feijão que colheram. O diálogo dos dois é intemporal. (...) Ele resume os conceitos místicos de dois sertanejos pernambucanos, mas também pode resumir os de homens no Paraná, São Paulo, Mato Grosso ou Pará. Mas, onde ele mais espelha as estruturas de uma sociedade condicionada, geográfica e humanamente, é no Nordeste. Eu o ouvi, nos dias em que estive no Sítio Saco, convivendo com eles nas casas e no trabalho.” (REALIDADE, 1972, p. 237).

Na mesma viagem, Andrade entrevistou o coveiro Manoel, na cidade vizinha de Belas Águas. Seu interesse surgiu ao ler uma notícia sobre o “caixão da caridade”, emprestado àqueles que não tinham condições de pagar por um. Seguindo esse tema, o autor entrevista o coveiro e alguns populares no cemitério, acompanhando de perto, durante alguns dias, o enterro de duas a três crianças por dia. O caixão da caridade torna-se, assim, metáfora da miséria, símbolo extremo da pobreza e da exclusão. A tragédia individual de cada personagem revela-se como a tragédia coletiva do Nordeste: crianças morrendo de fome ou de doenças causadas pela falta de água e saneamento, anos sem colheita — ainda consequência da seca devastadora de 1970 —, a tentativa frustrada de emigrar para o Sudeste e, por fim, o retorno ao sertão para continuar a mesma sina de pobreza. As falas de Manoel são reproduzidas com as expressões típicas do seu meio, conferindo autenticidade e força poética ao relato. As reportagens de Andrade funcionam

como relatos/documentos históricos, que, a partir do indivíduo e do detalhe cotidiano, se abrem para revelar uma realidade inteira — social, econômica e humana:

“Meu batizamento foi em Bonito. Desde ainda bichinho, meu tráfego foi o cabo da enxada. Pai da agricultura só cria filho morejando. Meu pai criou onze. A gente quando põe no mundo tiquinho põe dez. mas criar, cria não. Casei no Sítio da Prata. Menininha pra mim, Maria do Carmo pros outro, me deu quinze filho. Dos oito que morreu, só me lembro de três: Cícero, Antônio e Maria. Foi falta de medicina, de comida, de tudo. A morte é teimosa quando lida com pobre: volta sempre e acaba levando. Trabalhei nas palha de usina de cana, alugado no cabo da enxada, ajudando pedreiro. Não tive divertimento, não. Corpo cansado pede é jirau. Minha vida é isto. Tem mais nada, não. Pode ser que a água seja bela, mas a vida é margosa como casca de angico, espinhuda como malícia.” (REALIDADE, 1972, p. 252).

Interessante notar a estrutura pensada em *Labirinto*: assim que suas memórias o levam à casa de Apipucos, ele menciona as críticas a Freyre. Em seguida, faz uma retomada da obra a partir da figura da mulata, das questões sexuais e da miscigenação que envolvem Casa-Grande & Senzala, o que o conduz à narração de suas primeiras experiências sexuais. Antes do retorno ao escritório de Gilberto, apresenta ainda os personagens pernambucanos cercados pela miséria — miséria do presente, mas sistematicamente construída pelo passado do engenho. E, mesmo que o narrador não estabeleça explicitamente esses personagens nordestinos como contrapontos à obra do sociólogo, a força de suas misérias o faz. De volta, a *madeleine* pernambucana é servida com “pitangada”, bebida inventada por Freyre — uma mistura de pinga, licor de violetas e pitangas.

“Gilberto encosta o cálice no meu. De repente, o movimento de minha mão, para. Olho a cor amarelada da pinga e, de dentro do cálice, vem o cheiro forte da terra da zona da mata, a cor dos canaviais, o aroma do melaço, o perfume das pitangueiras em flor... e do pequeno cálice, como se contivesse um oceano de recordações, começa a brotar o que Gilberto me contara até então.” (ANDRADE, 2009, p. 106).

Gilberto lembra os eventos de 1930 e sua partida para o exílio não por convicções políticas, mas por relações de amizade<sup>111</sup>. O desenraizamento de Freyre leva o narrador de volta a Jaborandi: o menino segue o avô pela cidade, também desenraizado depois de perder a fazenda. E o personagem *Joaquim*, de *A Moratória*, ganha contornos ainda mais dramáticos. Se na peça ele entrava em casa com o “galãozinho” de leite enviado da fazenda da irmã e era

---

<sup>111</sup> O governador de Pernambuco, Estácio Coimbra, era aliado do presidente Washington Luís e, por essa razão, foi atacado pelas tropas da Paraíba, principal aliada de Getúlio Vargas no Nordeste. Diante do avanço das forças revolucionárias, o governador, juntamente com seus aliados e amigos, retirou-se para o exílio, enquanto Pernambuco foi ocupado pelo exército varguista.

observado com tristeza por *Lucila*, em *Labirinto* o caminhar do avô pela cidade — triste e envergonhado em sua inadequação ao espaço urbano — faz com que seu sofrimento cresça dramaticamente no romance. Ele rememora também a fatídica pescaria com o pai. O menino o segue no seu cavalo. É a pescaria em que ele solta os peixes. A cena traz novos diálogos e, em sua continuidade, o consolo da avó quando ele chega em casa aos prantos. Assim, as lembranças entrelaçam os parentescos entre os personagens das peças com a memória familiar: o avô materno, por quem sente tanto carinho, é *Joaquim* de *A Moratória*; ele, o narrador, é *Vicente* — também personagem de *Rasto Atrás* e *O Sumidouro*. Assim como no perfil, Gilberto também retorna à infância e sofre novamente com as lembranças<sup>112</sup>; suas memórias são despertadas quando recorda seu barquinho de brinquedo. Ao pensar no presente, comove-se ao...

Perceber que o mundo das casas-grandes estava moribundo. Pior ainda: tinha morrido. Não morto pelas balas que atingiram o Palácio do Governo, mas pelo tempo dentro de um processo histórico. A revolução de 30 que o exila apresenta-se como o grande divisor de águas. E, do oceano de saudade-canavial, vem a onda que me joga contra os rochedos do mar-cafezal — penhascos de recordações! — onde meu avô, exilado também vai agonizar desfiando um pequeno trapo xadrez. (ANDRADE, 2009, 119).

Novamente, a história é percebida pelo embate e pelas experiências dos seus personagens — pelos seus personagens no tempo. Dessa forma, 1930 afigura-se como o marco histórico modernizador da sociedade, que rearranja as forças políticas. Representa, sob diferentes aspectos, a morte das antigas oligarquias. A interpretação de Andrade aproxima-se da do historiador Boris Fausto, em *A Revolução de 1930: História e Historiografia*: trata-se de uma rearticulação política dentro das elites dominantes, rearticulação que não promoveu uma revolução social. Com o enfraquecimento da política do “café com leite”, ocorre o consequente desgaste das oligarquias estaduais, acompanhado da emergência de novas forças urbanas. Em *Os Ossos do Barão*, o dramaturgo cria um retrato dessas novas forças. As mudanças econômicas, como o crescimento da indústria e das classes médias, estabelecem uma nova experiência social.

---

<sup>112</sup> Freyre recorda a beleza da mãe e um episódio que o marcou profundamente. Certa vez, deitado em seu colo e fingindo dormir, ouviu o tio dizer-lhe que em toda família havia sempre um “feio”: na dele, seria o próprio filho; na de sua irmã, seria Gilberto. O menino prendeu a respiração, esperando ouvir a defesa da mãe — mas ela permaneceu em silêncio. Sentindo-se rejeitado, fez uma trouxa, pegou seu brinquedo preferido, um barquinho, e fugiu de casa. Andou por horas pelas ruas do Recife, até que a saudade da mãe o fez retornar. Lembra também da relação difícil com o pai, que desejava vê-lo aprender matemática e latim. Aos oito anos, porém, ainda não sabia ler nem escrever, o que acentuava a irritação paterna. “É retardado! Para que serve desenhar? Desenha o dia inteiro! Quem não sabe matemática, não faz nada na vida”, gritava o pai. (ANDRADE, 2008, p. 113).

As cidades crescem e se reorganizam em um embate/diálogo com as elites agrárias tradicionais. Assim, o governo Vargas promove um processo de modernização administrativa e econômica e uma mudança de poder, mas não de ruptura social. O processo de continuidade das estruturas sociais mais profundas pode ser exemplificado por Gregório — o homem massacrado pelo canavial, personagem da reportagem do dramaturgo. As condições objetivas de sobrevivência de Gregório certamente não diferem muito das condições de seu pai, que viveu antes da Revolução.

Desse modo, o narrador lembra também seu avô exilado, homem fraturado pela transição dos tempos. Na rememoração do romance, ele reescreve a cena de *A Moratória* ambientada em 1932: depois de dois anos, o velho *Quim* espera a resposta do processo de nulidade da perda da Fazenda Santa Genoveva. Na peça, a notícia é dada pelo advogado; na nova narrativa, a briga entre pai e filho chega ao ápice nas acusações mútuas. *Marcelo* formula de maneira mais aprofundada a dificuldade de viver essa nova vida — ser operário na cidade — e acusa o pai de incompetência na gestão da fazenda, o que levou toda a família a esse sofrimento. A briga termina com a notícia:

— Papai! Volte a si. O senhor está cego. Não vê que... não é mais possível? Não queria magoa-lo... o senhor perdeu... compreendeu?  
— Perdi o quê? Diga!  
— O processo de nulidade. Foi por isso que bebi.  
— Mentira! É mentira! Diga que é mentira, meu filho.  
— Não, não é. Doutor Riolando chegou de São Paulo. Vem hoje comunicar ao senhor. Na pausa longa e mortal, o tempo que ainda parecia presente torna-se passado, história. Vovô olha meu tio e faz um gesto como se pedisse desculpas. Há nele uma angústia inexprimível, quando pega o trapo na mesa, senta-se e começa a desfiar. Os dois ficam olhando para muito longe, para o começo de todos os tempos: mortos no espaço do presente, mas vivos, correndo livres no tempo do passado. (ANDRADE, 2009, p. 122).

O menino assiste a tudo, espremido atrás do filtro; tem a sensação de um mundo perdido para sempre. Mas é na rememoração e, portanto, na escrita, que o narrador elabora aquele momento do passado como uma transição entre dois mundos e a consequente morte do “marcafezal”: “*vejo desvanecendo, jabuticabeiras, pastagens, cafezais, uma curva de caminho, mastros de São João e São Pedro... e todo o universo da fazenda Santa Genoveva, cadinho de felicidade e de descaminhos.*” (ANDRADE, 2009, p. 123). Desse modo, anuncia-se também a escrita de *Casa-Grande & Senzala*: “*o solitário a caminho do exílio sabe que, mesmo morto, mas fixado no tempo e no espaço, o mundo dos canaviais é essencial para compreender o Brasil; que nenhum futuro pode ser divorciado da experiência vivida, fosse qual fosse.*” (ANDRADE, 2009, p. 123).

Por fim, o personagem Gilberto Freyre de Labirinto acredita ter conseguido revelar uma parte do homem brasileiro, aquilo que o diferencia dos estrangeiros. Ele tem consciência do silêncio em torno de sua obra, mas continua guiando e defendendo suas ideias a partir de seu escritório em Apipucos. Esse silêncio acompanha as transformações e ampliações dos debates sobre a história do Brasil ao longo do século XX. Se, no início, a obra de Freyre foi reverenciada e se tornou leitura obrigatória entre os círculos intelectuais, entre 1950 e 1960 autores da tradição sociológica paulista, como Florestan Fernandes e Roger Bastide, passam a fazer críticas mais voltadas para seu aspecto formal e para a naturalização das hierarquias sociais.

A partir de 1970, esse processo de revisão se intensificou, coincidindo com a consolidação das ciências sociais de orientação crítica e com o desgaste do ideário da “democracia racial”. Nesse contexto, quando Jorge Andrade entrevista Freyre em 1971, o autor pernambucano já se vê cercado pelo silêncio e pela desconfiança intelectual. Andrade observa aquilo que a crítica transformara em senso comum: *“Gilberto Freyre é intolerante, inacessível, difícil de se perceber, tal a couraça de vaidade que o envolve; transpira presunção; ficou parado no tempo; só dá valor ao que escreve e o que escreve, hoje, é ruim.”* (ANDRADE, 2009, p. 103). De toda forma, sua vigília constante lá de Apipucos parece ter funcionado. Ainda que as críticas tenham se avolumado e continuado, operou-se sua incorporação à própria obra: o senso comum atual estabelece, simultaneamente, a vigência de todo esse conjunto crítico e, apesar dele, o reconhecimento da importância fundadora do texto de Freyre.

A morte da oligarquia cafeeira é representada no enterro do avô. No romance, o velório transmuta-se em análise histórica. O menino “espia” tudo e, a partir de seu presente, o narrador reelabora a expiação: nas conversas dos presentes, o tema é a insatisfação com os rumos dos eventos de 1930. Grande parte deles vivencia os mesmos problemas com suas terras que o avô e deposita a culpa em Vargas, como se sua derrubada fosse suficiente para que retornassem às suas caçadas e às suas jabuticabas. Não percebem a morte de um tempo: *“a maioria depende de moratória, não a do governo, mas a do tempo inexorável. Não enxergam a tragédia de meu avô como advertência terrível da morte de épocas e princípios de outras.”* (ANDRADE, 2009, p. 133).

Após a morte do avô, mais uma derrota paulista é narrada a partir da experiência individual. A derrota na Revolução Constitucionalista de 1932 perpassa todo o romance, encarnada na figura da tia, com seu vestido de miçangas pretas, vermelhas e azuis. A tia e a avó paterna — a avó onça — residentes na Rua Maranhão, sofreram e se esgarçaram com os acontecimentos. As personagens incorporam discursos de tom ufanista e evocam a grandeza

paulista contando histórias de Fernão Dias. “*A voz de Ibrahim Nobre entra nas casas recrutando heroísmos, levando o povo às ruas e praças, despertando em cada um a vergonha de não partir.*” (ANDRADE, 2009, p. 154). A tia morre pouco tempo depois da derrota, e somente então ele fica conhecendo o seu verdadeiro empenho em 1932. Trabalhou em todos os setores: como enfermeira, nos centros de abastecimento, nas cantinas dos soldados... A avó onça a lembrava dizendo: “*foi uma autêntica bandeirante, uma mulher paulista! E, no seu rugido, esquecia-se de que era mineira e de que seu marido era descendente de Gabriel, que veio de Pedreira das Almas, no sul de Minas!*” (ANDRADE, 2009, p. 211).

Érico Veríssimo foi também um dos seus perfilados e, assim como Getúlio, emergiu do Rio Guaíba nas lembranças do narrador. Por ele, nutre toda a admiração e carinho que vêm do menino em cima do abacateiro, lendo *Os Thibault* — leitura possível graças ao trabalho do escritor nessa e em muitas outras traduções importantes. O encontro com Érico Veríssimo é a chave para a chegada e retomada das lembranças do pai. No romance, elas começam pelo fim. O narrador recorda quando voltou dos Estados Unidos, após receber um prêmio, e foi recebido pelo pai: “*Como vai o grande homem?*”, seguido do primeiro abraço amoroso entre os dois.

Por meio das dolorosas lembranças de Érico, e de sua relação com o pai, o narrador retoma todas as memórias sobre o próprio pai. As cenas de *Rasto Atrás* são retomadas e explicadas; entre as mais tocantes está a da caçada em que o Vicente de quinze anos mata o cachorro do pai. Assim, ao revisitar as lembranças em que a personalidade paterna se apresenta, ele o compreende, encontra sua “*explicação social e humana*” e, a partir disso, questiona qual seria a sua explicação histórica. De volta ao caos do ateliê, ele se vê transportado para outro caos: o escritório de Sérgio Buarque de Holanda, atulhado de livros por todos os lados. A conversa com Sérgio traz a lembrança da morte do pai. Ele sofreu um enfarte e morreu em casa, em Barretos, ao lado dele e de sua mãe: “*o diálogo entre nós dois havia iniciado há menos de um ano — em trinta e quatro anos de vida! — findava a sua maior caçada: encontrava ali, naquela cama, a morte amoitada.*” (ANDRADE, 2009, p. 219).

No velório do pai, conhece o pai de Helena, sua futura esposa, com quem se casaria pouco tempo depois. A morte do pai e a chegada de Helena representam, por um lado, as explicações sociais e humanas de suas origens e, por outro, a entrada em mais um labirinto — aquele que o leva a compreender como, a partir da morte dos parentes, o avô e o pai, e da consequente morte de um mundo, o da elite agrária cafeeira, faz-se nascer uma nova sociedade.

Helena, filha de Tavico de Almeida Prado<sup>113</sup>, carrega no nome toda a caravela: é descendente de Fernão Dias, uma paulista de quatrocentos anos.

É em meio a essas lembranças que surge o bandeirante *Fernão Dias*, materializado agora no escritório de Sérgio Buarque e pedindo aos seus que repitam a jura de que as esmeraldas são verdadeiras. “*Olho Fernão Dias, subitamente, sem piedade. Seria já influência de Sérgio? Ou é a interpretação dialética que começa a tomar conta de mim?*” (ANDRADE, 2009, p. 222). Assim, o narrador retoma os diálogos com *Fernão*, entremeados pela perspectiva de assumir o passado e interpretá-lo. Só assim ele pode libertar-se e abrir espaço para o caminho do futuro. O casamento com Helena o coloca, então, diante desse futuro, mas também diante de uma outra forma de decadência: a decadência urbana desses descendentes da caravela, que se ressentem da nova sociedade que se forma diante de seus olhos.

Com *Labirinto*, Andrade apresenta mais uma explicação histórica sobre sua obra. *O Sumidouro* é a experimentação metodológica de sua compreensão de história. A peça é construída pelo jogo dialético dos diálogos e enfrentamentos entre *Vicente* e *Fernão Dias*. O dramaturgo aprendeu com Sérgio Buarque esse intenso dinamismo dialético na interpretação do passado. Assim, ao fazer *Fernão* confrontar-se com suas escolhas e compreender todo o jogo social, político e econômico que antecedia e acabava por decidir seu caminho, ele o faz perceber que a história não segue voluntariosamente para o futuro; em cada escolha, em cada decisão, habitam outras e outras possibilidades. Na pergunta feita a Sérgio começa a retomada da interpretação histórica de *O Sumidouro*: “— *Você não acha que Fernão Dias errou ao descobrir as minas para o rei de Portugal? Ou melhor: por ter contribuído para a sua descoberta? — Estava dentro dele errar. Errar é relativo. Ele estava errado para a gente dele, de sua época.*” (ANDRADE, 2009, p. 230).

Para Sérgio, o historiador é um intérprete da experiência humana, alguém que procura aquilo que dá coerência e significado aos fatos dispersos. A história é interpretativa, e o historiador recria o passado buscando ver nele coerência e sentido. Nas palavras do personagem Sérgio: “*historiador não é antiquário. Escrever história é ter visão dialética do passado e, eventualmente, de suas consequências no presente. É iluminar o passado com o presente, ou*

---

<sup>113</sup> Os personagens do mundo de Helena povoaram todas as peças a partir de então:

“*Meu sogro descende diretamente de Verônica Dias, irmã do grande bandeirante. Com ele entraram na minha vida as dezesseis famílias da caravela de Martim Afonso de Sousa e toda a sua descendência de quatro séculos. Minha mulher descende, por parte de pai e mãe das dezesseis. E seu avô, o senhor França, fazia questão de me repetir isto milhares de vezes. E fiquei conhecendo, então o verdadeiro orgulho paulista, da gente enraizada na história, de pessoas que entram no Museu do Ipiranga e reconhece nos retratos e quadros parentes seus e, nos móveis e objetos, pertences da família.*” (ANDRADE, 2008, p. 221).

*vice-versa. É o presente que importa e é através dele que se compreende a evolução humana.”* (ANDRADE, 2009, p. 230). Vicente é o intérprete que obriga *Fernão* a compreender os dualismos e contrários de seu tempo: colonos e índios; colonos, índios e corte; corte e bandeira; bandeira e índios. E, a partir dessa compreensão, iluminar o presente: os processos interpretativos dos historiadores, a construção do mito, o ensino escolar, enfim, as transformações de São Paulo e do país. No prefácio da primeira edição de *Raízes do Brasil*, Antônio Cândido explica a proposta metodológica da obra:

Raízes do Brasil é construído sobre uma admirável metodologia dos contrários, que alarga e aprofunda a velha dicotomia da reflexão latino-americana. Em vários níveis e tipos do real, nós vemos o pensamento do autor se construir pela exploração de conceitos polares. O esclarecimento não decorre da opção prática ou teórica por um deles, como em Sarmiento ou Euclides da Cunha; mas pelo jogo dialético entre ambos. A visão de um determinado aspecto da realidade histórica é obtida, no sentido forte do termo, pelo enfoque simultâneo dos dois; um suscita o outro, ambos se interpretam e o resultado possui uma grande força de esclarecimento. O que haveria de esquemático na proposição de pares mutuamente exclusivos se tempera, desta forma, por uma visão mais compreensiva, tomada em parte a posições de tipo hegeliano.” (CÂNDIDO, 1995, p. 12/13).

Certamente, a explicação de Antônio Cândido serviu de norte para Andrade na compreensão da obra, e dele o dramaturgo repete ideias ao retomar seu diálogo com *Fernão Dias*. Vale lembrar que, em suas entrevistas, Jorge Andrade sempre menciona o texto, dizendo-se participante da geração mencionada por Cândido — aquela que leu as três grandes obras que formaram uma interpretação do Brasil: *Casa-Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre; *Formação do Brasil Contemporâneo*, de Caio Prado Júnior; e *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda. Como já discutido, Andrade incorpora de cada uma dessas obras elementos importantes na construção de seu ciclo. Essa incorporação pode ser verificada na relação passado/presente na estrutura das peças, no ordenamento do ciclo a partir de sua cronologia, na retomada/escavação dos temas do passado e na localização dos momentos de crise que rondam e definem toda a sua obra.

A “metodologia dos contrários” de Sérgio Buarque está presente também em todo o ciclo: rural e urbano; quatrocentões e imigrantes; quatrocentões e burguesia industrial; elite agrária e nova ordem econômica, entre muitos outros pares. Ela aparece principalmente na passagem do rural para o urbano, tema primordial do ciclo. Assim, Jorge localiza na Revolução de 1930 um momento decisivo para essa transição. A morte do avô e do pai marca a morte desse velho mundo. Mas ele percebe que essa transição ainda guarda muitas permanências e elabora essas permanências em seus personagens a partir dos contrários mencionados.

É nessa dialética — entre o reconhecimento do passado, as tentativas de compreensão e a chegada de novas crises — que o teatro de Jorge Andrade se organiza. A continuidade e/ou superação dessas permanências, para o dramaturgo, encontram maior ressonância na obra de Gilberto Freyre. Mesmo que a denominação de “passadista” possa parecer injusta, é verdade que certa nostalgia permeia sua obra. Para Sérgio, porém, essas permanências são justamente o que impede a formação de um país verdadeiramente democrático. Esse é o eixo interpretativo de seu livro.

E essa vitória nunca se consumará enquanto não se liquidarem, os fundamentos personalistas e, por menos que o pareçam, aristocráticos, onde ainda assenta nossa vida social. Se o processo revolucionário a que vamos assistindo, e cujas etapas mais importantes foram sugeridas nestas páginas, tem um significado claro, será este o da dissolução lenta, posto que irrevogável, das sobrevivências arcaicas, que o nosso estatuto de país independente até hoje não conseguiu extirpar. Em outras palavras mais precisas, somente através de um processo semelhante teremos finalmente revogada a velha ordem colonial e patriarcal, com todas as consequências morais, sociais e políticas que ela acarretou e continua a acarretar. (HOLANDA, 1998, p. 180).

Fica claro que a perspectiva histórica da obra e a formação do dramaturgo-historiador são resultados desse conjunto de influências. A leitura dos historiadores brasileiros somou-se à sua formação dramática e a outras leituras, como o romance, constituindo um repertório intelectual vasto e profundamente articulado. O resultado é um teatro em que forma, conteúdo e método histórico se interligam. Jorge Andrade não apenas utiliza referências históricas como pano de fundo; ele as transforma em motor estruturante de suas peças, incorporando procedimentos de análise, questionamento e confronto típicos do trabalho historiográfico. A cena dramática converte-se, assim, em espaço de interpretação crítica do passado brasileiro, onde personagens, conflitos e temporalidades dialogam entre si e evidenciam permanências, rupturas e contradições. Dessa interação entre o pensamento histórico e a criação teatral emerge uma obra que não apenas representa, mas pensa o Brasil — em sua formação, em suas crises e em suas continuidades.

De volta ao escritório, Sérgio lembra do autoritarismo do pai. “*Sempre um pai na raiz de tudo!*” O narrador se vê então diante de M.R., iniciais do preso entrevistado<sup>114</sup> por ele na Penitenciária de São Paulo. Novamente, Andrade reproduz no romance a reportagem na íntegra. M.R., preso confesso, está há doze anos na penitenciária, cumprindo uma pena de cinquenta anos por assassinato e roubo de três homens. Ele demonstra certo autodidatismo e explica que aproveita o tempo para ler “coisas úteis”. Assim, conta para Jorge, na reportagem, sua infância

---

<sup>114</sup> Preso até o Fim da Vida. nº 44, novembro de 1969, pp. 164-178.

e sua relação com os pais. Todas as suas mágoas recaem sobre o pai, a quem culpa por estar ali, por não lhe ter dado oportunidade de instrução.

E, mais uma vez, na total incomunicabilidade entre pai e filho, o seu “velho” só o abraça pela primeira e última vez quando ele vai preso: *“quando entrei na sala ele estava sentado. Levantou-se e abriu os braços. Me abraçou, me abraçou, ficou me abraçando sem dizer nada. Senti uma coisa ruim. Até hoje penso: por que será que foi assim? Não compreendo. É esse o momento em que gostaria de reviver.”* (REALIDADE, 1969, p. 172). M.R. faz o narrador se lembrar da gratidão que sente por *Fernão Dias*: foi o bandeirante que o ajudou a compreender o próprio pai, enquanto descia ao encontro de sua tragédia — o enforcamento do filho mameluco. A cena final entre *José Dias* e *Fernão* é também acrescida de outros diálogos e defesas, cada qual sustentando a sua verdade.

No momento em que o narrador continua seu caminhar pelo escritório de Sérgio, admirando seus livros, diferentes tempos se entrelaçam: o menino lendo em cima do abacateiro; o sogro caminhando e lendo *A Cidade e as Serras*; o menino escondido debaixo da cama com seus livros; e ele próprio lendo *A Cidade e as Serras* para o sogro já perto da morte. *“Olho à minha volta e compreendo que foi nos livros que busquei a minha verdade.”* Sérgio Buarque, M.R. e as diversas lembranças associadas aos livros — que permeiam tanto o perfil quanto a reportagem na prisão — representam, no romance, a constatação de que a busca da verdade pelo narrador sempre ocorreu nos livros, desde a infância. E, nessa verdade, surge recorrentemente a imagem de um filho morto exposto pelo pai, assim como se *“impõe, quase sempre terrível, um passado histórico, responsável pelo presente.”* (ANDRADE, 2009, p. 254, 256).

E, assim, seu último encontro é com o filósofo Bento Prado (1937–2007)<sup>115</sup>, em Paris, caminhando pelos mesmos lugares que Proust. Bento é quatrocentão paulista e primo de Helena. Nas lembranças de sua infância, o pai é o personagem principal: paulista de Jaú, o pai de Bento abandonou a terra e a tradição ao partir para a capital para estudar letras. Formou-se e tornou-se professor universitário. Bento se parece com o pai e “aprendeu com ele a

---

<sup>115</sup> Bento Prado Júnior foi filósofo, professor e ensaísta. Trabalhou no Departamento de Filosofia e Metodologia das Ciências da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) desde 1977 e foi professor emérito da Universidade de São Paulo (USP) desde 1998. Foi caçado pela ditadura militar e desligado da universidade por um decreto presidencial. Dentre suas obras, pode-se destacar: *“Presença e Campo Transcendental: Consciência e Negatividade na Filosofia de Bergson”*, *“Filosofia da Psicanálise”*, *“Erro, Ilusão, Loucura”* e *“A retórica de Rousseau e outros ensaios”*.

importância fundamental do trabalho literário”. E, na inevitável comparação entre os seus pais, o narrador é arrastado para a sua própria verdade.

Compreendo, então, que meu pai foi a grande vítima, esmagado entre dois mundos diametralmente opostos: o do passado e o de hoje. O que morreu em 1929 no crack da Bolsa de Nova York e o que começou a nascer, vindo com Getúlio Vargas dos pampas! Eu e o pai de Bento ainda conseguimos fugir. Ele não teve nenhuma chance. Viveu montado no cavalo Matogrosso e cercado de cachorros, no dédalo escuro da mata. Perdeu o mundo da terra que herdou e não tinha condições de preservar, nem foi preparado para conquistar outro. (ANDRADE, 2009, p. 270).

A revelação da verdade sobre seu pai o transporta ao estúdio onde Wesley termina o quadro de seus filhos. No retrato, eles estão representados a partir do mundo interior de Jorge: situam-se entre “ramagens, montanhas e nuvens”. A inspiração para a pintura foi o perfil escrito por Jorge, como o próprio Wesley menciona. A imagem dos filhos faz Jorge lembrar uma das últimas vezes em que voltou à sua cidade natal e visitou a casa onde morara na infância<sup>116</sup>. Ao andar pelos cômodos, já quase abandonados, recordou as conversas à mesa, o olhar apaixonado da mãe para o pai, a avó onça... Nessa longa reminiscência, ele percebe o quanto seu pai tentou se aproximar:

Meu pai sorri e se dirige a meu primo Marino, referindo-se a mim:  
— Ouvi dizer que alguém anda puxando um carro de pedras por causa da filha do doutor Bezerra. É verdade, Marino?  
— Puxa o carro com os dentes, tio.  
As risadas estouram em volta da mesa. Empurro meu prato e, com expressão agressiva, fico trancado em silêncio. Agora, vejo que muitas vezes ele tentou se comunicar comigo. O que me impedia de perceber era a minha vontade de partir, de me realizar distante dali, de ser e de me sentir atuante no mundo. (ANDRADE, 2009, p. 284).

Quase no fim de seu labirinto, Jorge compreende o pai. O romance, assim, apresenta essa compreensão tanto nos aspectos individuais da relação entre os dois quanto no reconhecimento do pai como produto de um meio social em transformação. A intenção é alcançá-lo em sua totalidade. A partir desses dois processos, o narrador caminha para o presente, ao mesmo tempo que avança, ao lado de Bento, em direção à Catedral de Chartres —

---

<sup>116</sup> Ao longo do romance, diversas personagens do ciclo dramaturgico são retomadas e aprofundadas em suas dimensões psicológicas, como *Joaquim*, de *A Moratória*, e *João José*, de *O Sumidouro*. Outras, que haviam sido suprimidas nas peças do ciclo, ganham papel central no romance, como a figura da mãe. O autor também modifica algumas estruturas familiares — por exemplo, a da família materna — e elimina certos parentes, como as três tias de *Rasto Atrás*, fundamentais na representação da crise provocada pela perda gradual das terras, mas que no romance são reinterpretadas como elementos de inspiração ficcional. Desse modo, ao transformar, aprofundar ou suprimir personagens, o dramaturgo reforça a ideia de que sua obra não pode ser classificada como integralmente biográfica.

lugar que sonhara conhecer durante toda a vida. Na catedral, a personagem Joana, de Milagre na Cela, o acompanha e o guia rumo à verdade e ao futuro.

E eu acrescento que viver é procurar, procurar sempre, a vida inteira. Compreendo que a minha obstinada procura, que a peregrinação no labirinto à busca dos elementos vitais e dos significados da minha vida — desde a velha ordem colonial e patriarcal até os problemas de ser ou não ser no mundo de hoje — começou embaixo de uma cama branca e no alto de um abacateiro. Com raízes mergulhadas na memória e na vivência, eu tinha que fazer o levantamento das minhas origens, na medida em que minha consciência me impelia à consciência do outro. Buscando a mim mesmo e o meu chão na engrenagem da sociedade moderna, tentei fixar o drama do homem e da terra paulista dentro da história brasileira. (...). Mas será que não cheguei a revelar minha alma através de tantos temas, situações e personagens? Afinal não são projeções do meu próprio ser? Não compreendi que era dramaturgo porque senti um impulso irresistível de me transformar e de falar mediante outros corpos e outras almas? Quando Joana grita por liberdade, não sou eu mesmo quem grita? Quando Marta e Mariana tentam enterrar o corpo exposto, não sou eu querendo enterrar meus mortos? Quando Lucila, desesperada, chora pela morte lenta do pai desafiando um trapo xadrez, não sou eu sentado embaixo do filtro, chorando pela agonia do meu mundo? (...) Por que tenho procurado minha explicação longe de mim, se posso encontra-la em mim mesmo? O problema é ser ou não ponto de referência na paisagem. Há sementes que dão grama, outras que se transformam em árvores. Não se pode culpar a terra e muito menos a primavera! (ANDRADE, 2009, p. 293).

Tudo estava dentro dele; ele carrega a criança que sempre foi. Toda a vida vivida transformou-se em matéria teatral. E é apenas com essa reconciliação entre indivíduo e história que realiza sua descoberta fundamental, ainda que já a pressentisse havia muito tempo: seu teatro *“já era uma cerimônia fúnebre, uma libertação dos mortos, uma partida para a vida, uma busca do homem de hoje, agora revelada por Joana.”* (ANDRADE, 2009, p. 293).

Assim, o processo de rememoração é um trabalho de luto: confrontar o passado — o da família, o das classes sociais em transformação, o da própria formação do país — é condição para libertar-se dele. O narrador só alcança sua verdade quando revisita os mortos, escava suas histórias, reconhece suas dores e limitações, e então os deixa partir. Enterrar esses mortos, no sentido histórico e simbólico, não significa apagá-los, mas situá-los no lugar devido, permitindo que o presente se abra a novas possibilidades. É nesse gesto — simultaneamente íntimo e histórico — que o romance realiza sua síntese: compreender o passado, dar voz aos mortos, e então deixá-los ir, para que a vida, finalmente, possa continuar.

#### 4.2) O Tempo presente no *Labirinto*

A saída do labirinto é o presente. O romance poderia ser considerado um grande prefácio para *Marta, a Árvore e o Relógio*, como lembra Magaldi, mas é também a abertura de um novo ciclo — o do presente. Do diálogo com esse presente, são apresentadas no romance duas peças e seus personagens: *O Mundo Composto* e *Milagre na Cela*. A primeira, como dito, nasce da convivência com os dois trabalhadores do Sítio Saco, no sertão de Pernambuco. O diálogo entre aqueles homens, profundamente devotos, foi transcrito por Jorge em uma peça curta de um ato. O tema do fanatismo religioso, já desenvolvido em *Vereda da Salvação*, é investigado em *O Mundo Composto* a partir de suas origens e explicações históricas. Na reportagem que antecede a peça, essa verificação é aprofundada: as condições de miséria e privação, longe de qualquer acesso a conhecimento intelectual, social ou econômico, fazem com que as vicissitudes da vida sejam entendidas como manifestações do bem ou do mal. Por isso, é preciso ter fé, rezar, benzer... é esse conjunto de carências — materiais e simbólicas — que prepara o terreno para uma entrega quase absoluta ao fanatismo.

Nesse sentido, *O Mundo Composto* pode funcionar como uma explicação histórica para os acontecimentos de *Vereda da Salvação*, tornando universal a miséria a que é submetido o homem do campo abandonado pelas políticas públicas. Universal no sentido da verificação da tese de Andrade sobre o lugar do misticismo, mas historicamente determinado quando irrompe nas tragédias ocorridas no país. Assim, o “contrário” rural e urbano apresenta-se novamente, agora por meio de um novo tema: o misticismo religioso. Mesmo que o tema já figurasse no ciclo com *Vereda da Salvação*, ele se integra a um conjunto de debates que se diferenciam das temáticas anteriores. Como dito, findado o ciclo, o dramaturgo se aproxima de temas que dialogam com o presente, tanto nas reportagens quanto em peças como *A Receita* (1968), *O Mundo Composto* (1972), *Milagre na Cela* (1977), *A Zebra* (1978), *A Loba* (1978), *Lady Chatterley em Botucatu* (1979)<sup>117</sup> e *A Corrente* (1980)<sup>118</sup>. Em 2013, em projeto coordenado

---

<sup>117</sup> Segundo Catarina Santana: “Andrade escreve *Lady Chatterley em Botucatu*, uma peça teatral curta, do gênero “erótico”, para atender ao desafio de seu amigo Antônio Abujamra, a quem deu a guarda do texto, até o momento não divulgado em atenção a um pedido da família do dramaturgo que, embora não o tenha lido, atesta ser uma obra escrita ‘por brincadeira’, muito ruim, fruto de um momento descontraído de humor.” (SANTANA, 1997, p. 105/106).

<sup>118</sup> *A Corrente* foi escrita em parceria com Consuelo de Castro e Lauro César Muniz, sendo encenada em 1981 sob o título *Corrente pra Frente*. A peça é dividida em três “elos-atos”, cada um assinado por um dos autores. Sua estrutura dramaturgica propõe uma corrente simbólica e narrativa, em que as histórias se entrelaçam por meio de

pelo historiador Carlos Guilherme Mota, foi lançado o livro póstumo *O Mundo Composto*, que reúne algumas dessas peças. No prefácio, Mota apresenta o conjunto de textos — ainda inéditos em livro — a partir da perspectiva da ruptura com os temas do passado, analisando que:

O ciclo das dez peças se esgotou quando um modelo liberal democrático de organização do Estado e da cultura e deu passagem no final dos anos 60 ao modelo autocrático-burguês. O fim do ciclo, em síntese, coincide com tal mudança de modelo, no plano da história do Brasil. O liberalismo entrou em colapso de vez, as multinacionais aceleraram as regras do jogo bruto em que esta sociedade se viu obrigada a passar do polimento dos fazendeiros da República Velha — e que se prolongou pelos salões juscelinistas — para a violência dos jantares supervisionados pela “Loba”. A exasperação, a acentuação da violência não permite pensar — afinal — que o dramaturgo Jorge Andrade é contemporâneo do contista Rubem Fonseca? (MOTA, 2013, Kindle, livro 13).

Mota aponta exatamente a emergência de temas urbanos — gerados pelo trabalho, pelos conflitos sociais e pelas questões econômicas — e de temas rurais, como é o caso de *O Mundo Composto*, que dá título ao livro. As peças escolhidas foram: *A Loba*, *A Zebra*, *A Receita*, *O Mundo Composto* e *Sesmaria do Rosário*. Dentre elas, *Sesmaria do Rosário* destoa do conjunto, já que sua trama faz parte do ciclo. Em *Sesmaria*, o personagem principal é *Gabriel*, o mesmo que liderou o povo de *Pedreira das Almas* até o planalto paulista e ali construiu um império cafeeiro. Na trama, ele já é um homem velho e pai de *Martiniano*, *Joaquim* e *Elvira*. Cabe notar que *Joaquim* e *Elvira* são os personagens de *A Moratória*.

O conflito se passa no momento histórico que antecede a abolição da escravatura. *Gabriel*, que construiu sua fazenda às custas do trabalho escravo, é contrário aos movimentos que pregam a liberdade. Defende seus valores de forma brusca e desumana e articula, de modo inescrupuloso, as candidaturas no município para que favoreçam a continuidade política em que acredita. No fim, ele obtém uma vitória — vitória que, certamente, seria sufocada pela abolição logo em seguida. Na peça, muitos elos e símbolos são apresentados: a pedra que trazem de *Pedreira*, marco fundador da casa; a ligação com personagens do ciclo; o apego à tradição, perceptível em falas que lembram as de *Urbana*, que ele próprio combatiera no passado; a lembrança de *Mariana*, com quem não se casou; entre outros. Dessa forma, *Sesmaria do Rosário* poderia perfeitamente integrar o ciclo, situada entre *Pedreira* e *A Moratória*.

---

temas e personagens, compondo um retrato multifacetado da sociedade brasileira do início da década de 1980. A montagem, dirigida por Luiz de Lima, estreou no Teatro FAAP, em São Paulo, em 1982, com Rosamaria Murtinho e Mauro Mendonça nos papéis principais. A obra abordava, com humor e senso crítico, as contradições entre o capital estrangeiro e a indústria nacional, revelando também os impactos econômicos e morais nas relações familiares e amorosas dos personagens.

A ideia de um ciclo do presente foi tema recorrente nas entrevistas do dramaturgo a partir da década de 1970. Em uma delas, ele aponta que as peças<sup>119</sup> *O Incêndio* (1962–1978) e *Milagre na Cela* (1977) foram as que abriram caminho para o presente, sobretudo por meio do tema da tortura. Mesmo que a primeira tenha sido iniciada em 1962, só foi concluída em 1978 — portanto, à luz do presente.

Depois do ciclo parei oito anos, e depois escrevi *O Milagre da Cela* para dizer: “Compreendi o passado, aceitei o passado, agora vamos ver o presente”. Agora, aquela peça premiada em 1965, *O Incêndio*, pertence mais ao ciclo do *Milagre* do que ao anterior. De repente, passo na estante, vejo lá a pasta de *O Incêndio* e começo a trabalhar, sem explicação. Uma coisa eu posso explicar: no ciclo do presente, já tenho seis peças prontas — *Milagre na cela*, *O Incêndio*, *A Receita*, *A Loba*, *A Zebra* e *O Mundo Composto*. (ANDRADE, 2012, p. 149/150).

Assim como *Vereda da Salvação*, *O Incêndio* parte de um fato real: uma igreja católica na cidade de Chapecó/PR foi incendiada por forasteiros de passagem pelo local em outubro de 1950. O padre, o delegado e o coronel do município aproveitam a tragédia para incriminar um inimigo comum — *Omar* — considerado um empecilho nas relações políticas autoritárias da região. Prendem Omar e também os forasteiros. Ao saber da prisão de *Omar*, seu irmão corre à delegacia e acaba igualmente detido. Os quatro são torturados barbaramente e, para encobrir o exagero dos interrogatórios, os idealizadores da farsa incitam o povo da cidade a linchar os acusados. Os quatro são mortos pelos fanáticos religiosos em fúria. Assim, a peça apresenta dois dos temas centrais no interesse do dramaturgo: o fanatismo religioso e a tortura.

Temas também presentes em *Milagre na Cela*. A peça “foi baseada em fato real, pois tenho três amigas — uma freira e duas educadoras — que foram torturadas pelo delegado Fleury. Juntei os três casos em um só, criando a freira Madre Joana de Jesus Crucificado” (ANDRADE, 2012, p. 113). Na trama, *Joana* é presa e acusada de subversão e, durante os três meses em que permanece na cadeia, é submetida a diferentes torturas, inclusive o estupro praticado pelo delegado *Daniel*. Assim que compreende as “regras” da delegacia — ajudada pela prostituta *Jupira*, com quem divide a cela — a personagem decide que sua sobrevivência depende da entrega do próprio corpo, que ela então oferece em sacrifício.

---

<sup>119</sup> As duas peças foram publicadas em livro e, portanto, é provável que esse tenha sido um dos critérios para a seleção dos textos que comporiam *O Mundo Composto*, publicado em 2013.

Publicações:

ANDRADE, J. *Milagre na Cela*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

ANDRADE, J. *O Incêndio*. São Paulo: Global Editora, 1979.

Assim, a freira convence seu torturador a cometer o estupro com o próprio “membro”, e não com um objeto. *Daniel* — alusão ao delegado Fleury (1933–1979), do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) de São Paulo durante a Ditadura Militar, conhecido por sua intransigente brutalidade — acaba se apaixonando por ela. *Joana*, sem deixar de considerá-lo seu algoz nem de proferir suas ideias de liberdade e justiça, também se envolve. Na vida familiar, *Daniel* é mostrado em atitudes corriqueiras de um homem comum: conversa com a esposa sobre a criação dos filhos e age como um pai presente e amoroso. Andrade, assim, humaniza o torturador. Ao fim, um dos presos — que desenvolveu uma relação de afeto com a freira — mata *Daniel* para defendê-la. No desfecho, *Joana*, grávida, é libertada e obrigada a assinar uma declaração afirmando que sua integridade física havia sido preservada. Na mídia, o assassinato do delegado foi narrado como um ataque de um preso que teria tentado violentar a freira, a quem o delegado supostamente tentava salvar.

Mesmo com o prefácio elogioso de Antônio Cândido na publicação do livro, a peça foi alvo de muitos protestos<sup>120</sup>. A tentativa de humanizar *Daniel* — ao fazê-lo apaixonar-se de forma romântica — foi considerada inverossímil e um grave erro de análise histórica do presente. Logo após o texto ser concluído, a atriz Miriam Mehler o leu e decidiu encená-lo; enviou uma cópia para a censura, mas a resposta foi negativa, e *Milagre na Cela* permaneceu proibida até o início de 1980. Assim, a notícia da proibição acabou promovendo a peça nesse primeiro momento. Ainda em 1977, o texto foi publicado em livro e escolhido para fechar o *Primeiro Seminário de Dramaturgia Brasileira*, um ciclo de leituras dramáticas de peças proibidas pela censura federal, realizado no Teatro Ruth Escobar, com a presença dos autores.

Sobre o seminário, uma crítica do Jornal do Brasil apresenta mais detalhes da recepção da leitura: ao tomar a palavra, o crítico Leo Gilson Ribeiro afirmou que “*o autor não é o senhor da peça, havendo mesmo uma certa superficialidade emotiva, que envolve a plateia, mas nada*

---

<sup>120</sup> Esta foi a terceira vez que o dramaturgo enfrentou duras críticas à sua obra. Depois da polêmica encenação de *Vereda da Salvação*, a exibição de sua novela *O Grito* também provocou acaloradas reações. Foi necessária a intervenção de outros autores para reformular a trama, na tentativa de torná-la mais atrativa ao público, além da antecipação do final devido à queda constante do Ibope. A história se ambientava no Edifício Paraíso, prédio construído por uma tradicional família quatrocentona que residia na cobertura. Com a construção do Elevado do Minhocão ao lado, o edifício se desvalorizou e passou a abrigar moradores de diferentes classes sociais, transformando-se em um microcosmo da sociedade paulistana, com suas contradições e neuroses. O conflito central gira em torno de uma mãe e seu filho, um menino com deficiência mental que passava as noites gritando. Incomodados, os vizinhos organizam um movimento para expulsá-los do prédio. No decorrer dos capítulos, segredos e dramas pessoais são revelados, e os moradores acabam confrontando a própria insensibilidade e hipocrisia, ao perceberem a violência simbólica de sua decisão. “*A história causou indignação em São Paulo, onde muitos julgaram que o objetivo do autor era criticar a capital paulista. Jorge Andrade rebateu, explicando que sua intenção tinha sido mostrá-la como é: “Dura, fechada, fria.” O protesto chegou ao Congresso, por meio de um deputado que fez um pronunciamento contra o que considerava distorção da imagem da cidade.*” Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/o-grito/noticia/o-grito>

diz, apesar da humanidade contagiante.” O comentário inflamou a plateia, que “criou diversas confusões sem sentido, com perguntas grosseiras e sem a menor possibilidade de indicação de caminhos para a discussão.” (JORNAL DO BRASIL, 1977, p. 10). Mas, contrariando essa primeira reação exaltada, seguiu-se à publicação uma ampla “conspiração de silêncio”. Quase nada foi dito sobre *Milagre na Cela*; até mesmo as críticas negativas cessaram. Assim como ocorrera com *Vereda da Salvação*, o autor novamente assistiu à incompreensão em torno de seu teatro. Ao comentar a recepção da peça, ele recorda a conversa com Maria Nilde Mascellani, uma de suas amigas que inspirou a criação de Joana:

“Meu caro, só podia existir uma conspiração do silêncio, pois você ataca as quatro forças poderosas que dominam hoje. Você ataca a direita fascista porque fala em tortura e no Brasil não tem tortura, você não sabia? Então, não pode. A esquerda burra, festiva, te ataca, porque você faz o delegado se apaixonar e delegado não pode se apaixonar, delegado não se apaixonava, é aquela lutinha besta entre o bem e o mal: uns têm asas e os outros são demônios terríveis, não é? Não são homens. Então você desgosta muito a esquerda porque humanizou o delegado”. Falei: “Mas eles não entendem que eu estou querendo dizer que o meu vizinho pode ser o meu torturador? Eles não entendem que eu estou falando que o homem que mora em frente à minha casa, que me cumprimenta e cumprimenta os meus filhos e a minha mulher, pode ser o meu torturador ou torturador do vizinho, que em casa é uma coisa e lá na cadeia é outra completamente diferente, e que é um ser humano?” “Não, meu caro, não pode. Você não pode humanizar. Se humanizou, pronto, você vai contra a esquerda. Agora, você desagradou a igreja dita progressista porque a freira ‘trepou’ e gostou. Não pode, freira não pode gostar de sexo, ela não gosta de sexo”. “Mas como não gosta?” “Ela era uma freira, coitada. Mas era sobretudo uma mulher. Gostou porque era mulher e como freira ela é religiosa, porque é profundamente mulher. É aí que eu acho que ela encontra Deus, é porque ela é mulher e através do sexo ela encontra o seu Deus, e isto ofende essa turminha que se diz religiosa”. E a quarta corrente: os próprios torturadores, que não gostaram de se ver retratados. Então, com essas quatro forças, meu caro, só pode haver uma conspiração do silêncio. Está respondida a pergunta? (ANDRADE, 2012, p. 198)

Assim, mesmo com a liberação pela censura, a peça não é encenada em São Paulo. Foi montada em 1981, no Rio de Janeiro, por um grupo de teatro jovem chamado Barr. Em 1994, no evento “10 anos sem Jorge Andrade”, promovido pelo SESC Consolação, em São Paulo, os participantes fazem diferentes considerações sobre *Milagre na Cela*. Sábato Magaldi analisa que Jorge não teve o distanciamento necessário para a escrita do texto, o que destoava da sua carpintaria teatral, sempre tão detalhista e elaborada. “Então, a peça se torna muito sentenciosa; chega a ter frases, conceitos, de mau gosto, incompreensíveis.” (MAGALDI, 1994, p. 30). Ainda assim, considera absurdo o fato de não ter sido encenada em São Paulo, apontando para uma conspiração, de fato, em não discutir ou apresentar a peça. No mesmo evento, Alberto Guzik considera que a peça foi injustamente analisada:

E ele vai mergulhar nas raízes dessa sociedade em Vereda da Salvação, e numa pequena obra-prima injustiçada que é *Milagre na cela*. *Milagre na cela* é uma peça que não teve a leitura que deveria ter tido no momento em que foi escrita, que poderia ter representado um chamamento à reflexão extraordinário se tivesse sido encenada e lida como deveria ser no momento em que foi escrita, e que desgraçadamente envelheceu muito depressa, porque a circunstância que dava vida àquela peça desapareceu. (GUZIK. 1994, p. 50).

*Milagre na Cela*, escrita em dois atos, apresenta uma estrutura linear e, em muitos momentos, esquemática. O texto não possui a teatralidade — expressa nos cenários, nos diferentes tempos e espaços — tão bem trabalhada nos textos do ciclo *Marta, a Árvore e o Relógio*. A personagem *Joana*, em quase toda a peça, é portadora de um discurso que parece pronto, panfletário e até inverossímil. O personagem *Daniel*, alvo das críticas mais enfáticas, apresenta mais verdade. E é justamente o excesso na construção de sua personalidade — refletido no contraste entre sua vida absolutamente comum e as barbáries praticadas no trabalho — que lhe confere verossimilhança. Como sua intenção era clara quanto à escrita de um novo ciclo: o do presente, certamente o texto seria modificado e retrabalhado para ocupar um lugar importante em sua transição passado/presente. Fatalmente, sua morte, em 1984, interrompeu a composição desse novo ciclo.

As outras peças que, segundo ele, já estariam prontas na composição do novo ciclo seguem também uma estrutura linear, em um ato. *A Loba* narra a história de uma família quatrocentona que manteve a riqueza: de “barões do café”, transformaram-se em “capitães da indústria”. *Beatriz* é casada com *Henrique*, e ambos são pais de *João Paulo* e *Joaquim*. Toda a trama se passa durante o jantar de comemoração das bodas de prata do casal. *Beatriz*, descendente de *Fernão Dias*, casou-se com *Henrique*, um engenheiro brilhante, porém pobre. Ela é controladora e determina até o que o marido e os filhos podem comer, pensar, gostar... Tudo em nome da manutenção dos valores de sua classe de origem. A personagem *Sara*, a empregada nordestina, é alvo de todo tipo de ataque por parte de *Beatriz* durante o jantar. Os filhos, já adultos, são completamente dominados pela mãe-loba. No jantar, os ataques entre o casal escalam até que *Henrique* a mata com um golpe na nuca, desferido com uma estátua de bronze. A rubrica da cena final é representativa do clima de “absurdo” que caracteriza *A Loba*:

*Henrique se volta e sai. João Paulo e Joaquim, hirtos, ficam olhando Beatriz. Subitamente, com lentidão, os dois começam a tirar as roupas. Ouve-se um rock alucinado. Inteiramente nus, os dois começam a dançar. Sara, também nua, entra e dança com eles. João Paulo e Joaquim agarram Sara e caem com ela no chão, sugerindo uma posse a três, enquanto vão abaixando as luzes. Fica iluminado apenas o quadro de Beatriz, ressaltando sua terrível expressão de loba dominadora.* (ANDRADE, 2013, Kindle).

Escrita também em um ato, *A Zebra* é sobre a família de *Floriano*, funcionário do metrô de cinquenta anos. Seu avô era um rico cafeicultor e, quando criança, ele viveu nesse mundo de fartura e riqueza da fazenda. Seu pai e seus tios perderam tudo, e ele é o neto empobrecido no presente. Sua mulher, *Irma*, trabalha na secretaria de um colégio, e eles têm quatro filhos. Na pobreza que os novos tempos trouxeram, a *Floriano* só resta a esperança de ganhar na “loteca”, vício/sonho que o move todas as semanas. A trama se desenvolve durante o tempo de uma partida de futebol e, assim que os resultados começam a ser anunciados pelo locutor no rádio, *Floriano* se agita: ele fez doze pontos, faltando apenas mais um para ganhar o prêmio de quarenta milhões — “daria zebra”<sup>121</sup>.

Só faltava o resultado do jogo que estava sendo assistido no momento. Certo da vitória, ele compra bebidas e chama todos os vizinhos. No tempo da partida, faz planos de uma nova vida, lembra dos tempos da fazenda e até se sente deslocado nesse mundo tão diferente daquele do passado. O conflito com o filho mais velho também é apresentado durante a peça: *Gustavo* cursa Ciências Sociais, para desgosto do pai, que culpa os estudos pelas ideias comunistas do filho. Mas *Floriano* acredita que o dinheiro que está prestes a ganhar mudará isso. Fim do jogo — e da peça. O time no qual *Floriano* apostou perde de virada nos últimos minutos. Com a casa cheia de vizinhos, divididos entre a pena e a satisfação pela sua tristeza, a peça termina.

*A Loba* e *A Zebra* trazem ainda os resquícios dos barões do café. Com *A Loba*, Andrade representa uma parcela desses cafeicultores que diversificaram seus investimentos no momento de crescimento e industrialização da cidade. De acordo com Maria Arminda do Nascimento Arruda, esses setores da burguesia agrária que não foram atingidos pelas crises econômicas, como a família da loba *Beatriz*, “investiram seus capitais no sistema de transporte ferroviário e nas atividades bancárias”. Outra característica seria o fato de não “verem a terra como um patrimônio ancestral a ser conservado. Consideravam-na um fator de produção”. Dessa forma, vendiam e adquiriam novas terras. “A grilagem, a expropriação forçada, foram outros mecanismos menos dóceis de incorporação fundiária.” Um exemplo disso são as personagens de *Vereda da Salvação*, que ao longo da vida perderam suas terras e muitos deles passaram a trabalhar em roças que antes lhes pertenciam. (ARRUDA, 2001, p. 59)

---

<sup>121</sup> A Loteria Esportiva, popularmente conhecida como “A Zebra”, foi criada pela Caixa Econômica Federal em 1970 e rapidamente se popularizou, combinando a paixão dos brasileiros pelo futebol com o espírito das apostas. O jogo consistia em prever os resultados de das partidas e premiava quem acertasse a maioria das combinações. O termo “zebra” surgiu porque os resultados inesperados, quando um time pequeno venciam um grande, eram chamados assim; tornando-se uma expressão popular “Deu zebra!”. A Loteria Esportiva ficou famosa também pela “Zebrinha”, personagem animada da TV Globo que anunciava os resultados nos anos 1980.

E, como aconteceu em *Vereda*, essa elite se transformava, mas mantinha os espaços de poder, o que lhes “*garantia o conhecimento prévio dos traçados ferroviários em direção à fronteira agrícola e, portanto, das terras que teriam excepcional valorização*” (ARRUDA, 2001, p. 60). Já os personagens de *A Zebra* são aqueles que perderam tudo — tanto pela inadequação aos novos tempos, especialmente na gestão das propriedades em uma sociedade que se transformava profundamente, quanto pelos que perderam tudo em 1929, também devido a essa inabilidade.

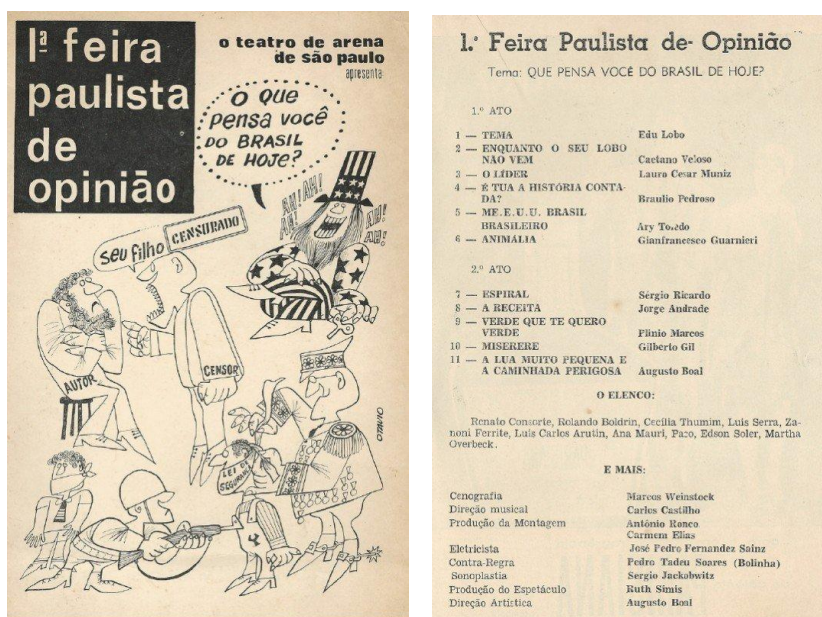
Por fim, em *A Receita* (1968), o dramaturgo recupera mais uma vez a miséria a que estão submetidos os homens e mulheres do campo. Ambientada no presente, em uma região do interior de São Paulo, a peça gira em torno de uma receita escrita pelo médico *Marcelo*; o tempo da peça é o tempo que ele leva para escrever a longa prescrição. O paciente *Devair* machucou o dedo em um “estrepe lazarento”, a ferida evoluiu e causou gangrena em todo o pé, que precisa ser amputado. Durante a consulta, essas informações vão sendo explicadas por *Marcelo*, e seu diálogo — principalmente com *Jovina*, mãe de *Devair* — revela a completa ignorância moral e social em que viviam os colonos.

Quando, ao final, o médico informa sobre a amputação e sobre a falta de vaga na Santa Casa para realizar a cirurgia, *Jovina* entra em desespero, atribuindo ao diabo a culpa pela doença do filho e reunindo todos os vizinhos para rezarem por *Devair*. Na cena final, *Carlinda*, irmã de *Devair*, que possui algum tipo de doença mental e não consegue compreender quase nada do que se passou, fica sozinha com o doente. *Devair* explica a necessidade de amputar o pé e pede a ela a pinga escondida. Enquanto os vizinhos rezam do lado de fora e ele adormece pelo efeito da bebida, *Carlinda* busca o machado e, “*com decisão e revelando músculos e força violenta em todo o corpo, ela ergue o machado. Seu rosto se contrai numa máscara terrível. De sua boca sai um grito animal, enquanto se apagam as luzes.*” (ANDRADE, 2013, Kindle).

*A Receita* foi escrita para ser apresentada na *Primeira Feira Paulista de Opinião*, com direção de Augusto Boal e realização do Teatro de Arena de São Paulo. Os dramaturgos escreveram a partir do tema: “*O que pensa você do Brasil de hoje?*”. Os seis textos formaram uma única peça. Até o dia da estreia, em junho de 1968, a censura ainda não havia se manifestado sobre a montagem. O grupo então decidiu apresentar a peça inteira em um único dia, no Teatro Ruth Escobar. Assim que o espetáculo começou, foram avisados de que o texto

havia sofrido setenta e um cortes pela censura. Em um ato de desobediência, decidiram continuar a encenação.<sup>122</sup>.

FIGURAS 20 e 21: Cartazes da Primeira Feira Paulista de Opinião em 1968



Disponível em: <https://augustoboal.com.br/especiais/primeira-feira-paulista-de-opinioao/>

Conforme o cartaz da Feira, figura, os textos que compunham a peça eram: *O Líder* de Lauro César Muniz, *A Receita* de Jorge Andrade, *Verde que te quero verde* de Plínio Marcos, *É tua a história contada?* de Bráulio Pedroso, *Animália* de Gianfrancesco Guarnieri e *A lua muito pequena e a caminhada perigosa* de Augusto Boal.

A última fase da obra de Andrade é marcada por uma inflexão interessante, percebida principalmente na escrita das peças *A Receita*, *O Mundo Composto*, *Milagre na Cela*, *A Zebra* e *A Loba*. A forma dramática que prevalece nos textos do presente é mais simples e carrega menos teatralidade do que seus trabalhos anteriores. Um certo esquematismo dos personagens é incontestável em suas construções formais, como, por exemplo, *Joana*, de *Milagre na Cela*, e

<sup>122</sup> “Ao início de cada espetáculo Cacilda Becker lia uma carta que justificava a apresentação da feira, mesmo censurada:

‘A representação na íntegra da I Feira Paulista de Opinião é um ato de rebeldia e desobediência civil. Trata-se de um protesto definitivo dos homens livres de teatro contra a Censura de Brasília, que fez 71 cortes nas seis peças. Não aceitamos mais a Censura centralizada, que tolhe nossas ações e impede nosso trabalho. Conclamamos o povo a defender a liberdade de expressão artística e queremos que sejam de imediato postas em prática as novas determinações do grupo de trabalho nomeado pelo ministro Gama e Silva para rever a legislação da Censura. Não aceitando mais o adiamento governamental, arcaremos com a responsabilidade desse ato, que é legítimo e honroso. O espetáculo vai começar.’” Disponível em: <https://augustoboal.com.br/especiais/primeira-feira-paulista-de-opinioao/>

*Gustavo*, o estudante “comunista” de Ciências Sociais, de *A Zebra*. No caso de *Gustavo*, seu discurso é esquemático e panfletário.

GUSTAVO: (*Desafiante*) Entre muitas coisas... quero compreender por que o homem vive como vive e não como gostaria de viver. Preciso saber por que aguenta essa vida, quando tem direito de ser pelo menos respeitado. Por que é perseguido, preso, torturado, aviltado na sua dignidade de ser humano e não se revolta. Isto mesmo! Resistir e lutar contra a alienação que nos sufoca. (*Anima-se, confiante*) Pai! Há de chegar o dia em que trabalhar no almoxarifado, no escritório, no consultório, na fábrica, na universidade fará com que todos tenham o que precisam para a família, para educar os filhos... e sem zebras! Então, os pobres serão menos pobres e os ricos menos ricos!

FLORIANO: (*Retesado*) Pra você o dinheiro embrutece, não é?

GUSTAVO: (*Explode*) Embrutece! Embrutece e corrompe! (ANDRADE, 2013, Kindle).

Não que a opção por esse esquematismo panfletário torne ruim a peça; pelo contrário, ele funciona e evidencia o elemento tragicômico da família pobre e assalariada que deposita todas as suas esperanças na loteria. O que é interessante é justamente a utilização desses recursos pelo dramaturgo. Assim, quanto mais emergem os temas do presente, atravessado por uma grave crise política em que o cerceamento das liberdades afeta todos os setores — e, primordialmente, o teatro —, mais Andrade se aproxima dessa “nova forma”. Movimento semelhante, porém inverso, ocorreu com o dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho: diferentemente de Andrade, suas primeiras peças são marcadas por esse esquematismo e, após 1964, passam a apresentar uma elaboração formal mais aprofundada.

Como a trajetória de Vianna se liga invariavelmente à trajetória dos grupos de teatro do eixo Rio-São Paulo, é interessante notar que a experiência desses grupos foi determinante, em muitos sentidos, para a caracterização, a análise e o próprio sentido do teatro brasileiro. Dada a importância do trabalho coletivo na elaboração de um teatro de autores brasileiros e engajado nos problemas nacionais, os integrantes desses grupos produziram, além das peças teatrais, análises sobre os caminhos do teatro no país, entre as quais Vianna se destaca. Ao contrário de Vianna, Jorge Andrade seguiu um caminho artístico independente. Mesmo que sua obra tenha se ligado, em um primeiro momento, ao TBC, contribuindo para a forma como ele era compreendido, ele não integrou nenhum dos grupos formados nesse período. Nesse sentido, na análise de Vianna sobre o teatro brasileiro no século XX, a partir do TBC, é possível localizar a trajetória de Andrade para esse último balanço, sobretudo nas críticas ao seu teatro, construídas principalmente a partir desses grupos.

Assim, o caminho teatral dos dois dramaturgos se relaciona a partir de uma constatação principal: a forma estética não antecede as questões temáticas. O esquematismo das peças de

Vianna, antes de 1964, era “necessário” para o debate proposto: quanto mais simples a forma, mais ela se tornava didática. A busca dessa pretensa vanguarda era a formação popular. Esses traços se evidenciam, em especial, em seus textos do CPC, como *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar; Brasil, Versão Brasileira*; e *O Auto dos 99%*. Respectivamente, tratavam de temas como a condição alienada do operário em relação ao produto que fabrica e à sua relação com o patrão; o imperialismo, que atrapalha o desenvolvimento do país; e a restrição do ensino público nas universidades, legado à minoria — 1%, como informa a peça.

Com os acontecimentos de 1964, esse modelo foi se tornando paulatinamente inviável. A complexidade da sociedade que se instaura na década de 1960 leva o dramaturgo a um exame mais apurado dos problemas que afligem sua época. A temática central passa a ser a investigação do homem de classe média em seu momento; assim, assuntos como velhice, publicidade e os limites da militância tornam-se recorrentes no pós-1964. As mudanças temáticas trazem mudanças formais: os personagens se complexificam, como em *Moço em Estado de Sítio* (1965), *Mão na Luva* (1966) e *Corpo a Corpo* (1971), culminando em suas maiores elaborações estéticas com *Papa Highirte* (1968) e *Rasga Coração* (1972-1974). Andrade, inversamente, mobiliza esses sofisticados recursos dramáticos ao longo do ciclo *Marta, a Árvore e o Relógio*, ao escrever a história de São Paulo, mas, ao se voltar para o presente, seus textos tornam-se mais esquemáticos.

Com o golpe de 1964, os debates estéticos — desencadeados primordialmente pelas experiências dos grupos teatrais, junto com a crítica especializada, que, como já dito, foi responsável por uma historiografia do teatro brasileiro — se ampliaram. O impacto da realidade levou à experimentação de uma nova forma. Os anos entre 1964 e meados da década de 1970 foram marcados por efervescentes tendências estéticas. Como já discutido, a radicalização da disputa dessas tendências ocorreu principalmente entre os integrantes do Teatro de Arena, tendo Vianna como seu porta-voz, e o Teatro Oficina de José Celso. Faz-se necessário lembrar que Andrade incorporava em seu teatro as tendências internacionais do drama desde 1958, com *A Moratória*, diferenciando-se e antecipando, sobretudo, os sentidos do épico, enquanto estilística, na construção de suas peças.

Assim, a incorporação paulatina dessas tendências na dramaturgia, tomando a obra de Vianna como exemplo, avança na tentativa de compreender a realidade atual: primeiro a partir do impacto do golpe e, depois, da necessidade de explicação histórica. Andrade inicia sua obra pela explicação histórica; interessam-lhe os elementos desencadeadores e elucidadores da crise de uma classe. Seu tema o conduziu a uma determinada forma estética. Assim, em meio aos

debates e ao percurso do teatro brasileiro, é possível traçar uma análise da incompreensão do meio teatral em torno de sua obra.

As encenações de suas peças — *A Moratória* em 1955, *O Telescópio* em 1957, *Pedreira das Almas* em 1958, *A Escada* em 1961 e *Os Ossos do Barão* em 1963 — determinaram, de modo geral, a interpretação recorrente de que seu teatro era passadista. Os elementos formais mobilizados por ele, sobretudo em *A Moratória*, não encontraram espaço nos debates do momento, que se voltavam para um teatro político e engajado. O Teatro de Arena iniciava suas atividades em 1953 e, em seu processo de afirmação, buscava diferenciar-se do teatro produzido pelo TBC, onde a maior parte das peças de Andrade havia sido encenada. A encenação de *Vereda da Salvação* em pleno 1964, no TBC, desestruturou completamente as bases dessa interpretação. A peça apresentava uma experiência formal inteiramente nova a partir da encenação de Antunes Filho e trazia um tema recorrente: os trabalhadores rurais. Contudo, introduzia outra novidade: esses trabalhadores não tomavam consciência de sua exploração; ao contrário, eram massacrados pela polícia e pelo próprio fanatismo. Nada foi compreendido.

Em 1968, com o artigo *Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém*<sup>123</sup>, Vianna faz uma análise honesta dos caminhos do teatro brasileiro desde o TBC. Sua preocupação, nesse momento, era refletir sobre as disputas estéticas e suas conseqüentes cisões. Nesse retrospecto, admitia que, em muitos momentos, o teatro “engajado”, na tentativa de “enfrentar todos os desacertos e descontinuidades da sensação estética, advindos da tentativa de criação de uma nova linguagem apta a apreender mais profundamente as novas formas que surgem no convívio social de nossa época” (VIANNA, 1983, p. 120), acabou por apresentar esse enfrentamento de maneira simplificada. Ao repensar o TBC, reavalia o rótulo de teatro esteticista e burguês que lhe havia sido atribuído no momento de criação dos novos grupos. Reafirma sua importância na formação de um teatro profissional no Brasil e na encenação de textos nacionais, apontando

---

<sup>123</sup> O artigo de Vianna discute as questões estéticas de seu tempo e busca responder às acirradas disputas no meio artístico, sobretudo ao texto de Luís Carlos Maciel, *Quem é quem no teatro brasileiro: estudo sócio-psicanalítico de três gerações*. Ambos foram publicados na Revista Civilização Brasileira, Caderno Especial nº 2 – Teatro e Realidade Brasileira, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, julho de 1968. O artigo de Vianna foi posteriormente reproduzido em: PEIXOTO, F. **Vianinha**: teatro, televisão e política. São Paulo: Brasiliense, 1999. Em seu texto, Maciel inicia o balanço da classe teatral brasileira com a pergunta: “Por que se faz, hoje, no Brasil, o tipo de teatro que se faz e não qualquer outro?” Na análise, ele divide o campo teatral em três gerações — uma anterior ao Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), o próprio TBC e uma posterior. A princípio, sua tese destaca o caráter recorrente de marginalização dos artistas, fato que, segundo ele, é facilmente explicável, pois o teatro “não é mercadoria que interessa a uma sociedade capitalista”. Para sustentar esse argumento, o autor caracteriza o teatro brasileiro a partir das condições psicológicas de seus artistas, imersos em uma marginalidade que os antecede e molda antes mesmo da escolha pela carreira. Essa interpretação psicanalítica evidencia problemas que, para Maciel, parecem irremediáveis, cuja solução residiria na superação do que foi produzido até então e na inauguração de uma nova forma de pensar o teatro.

que as experiências artísticas não devem ser entendidas como rupturas — vanguardas que ignoram o passado —, mas como partes de um mesmo processo artístico.

Em sua retomada, lembra ainda a importância da burguesia nacional, que, mesmo contraditória, desempenhou papel fundamental na modernização do país e que, embora essas conquistas se mostrem rarefeitas no teatro, apresentam-se “*sob o signo da participação e da luta*”, num momento em que a afluência de público alcançou índices altíssimos e autores como Nelson Rodrigues e Jorge Andrade conquistaram legitimidade. Em 1958, Vianna marca o declínio desse teatro, entendido por ele como um “declínio natural”, pois as formas de expansão da burguesia também se esgotam. O Teatro de Arena surge na perspectiva de transformação, renovação e reação do teatro brasileiro. Os limites do Teatro de Arena, porém, não demoraram a aparecer. “*Como empresa era um fracasso*”; a conjuntura do país não acompanhava tamanho avanço. “*As empresas, estranguladas, não cumpriram sua tarefa principal, que era a de crescer, aumentar suas plateias, enriquecer seus espetáculos, tirar-lhes o sabor da experiência*” (VIANNA, 1983, p. 120).

Sob o signo desses limites, o CPC da UNE inicia suas atividades em 1961, impulsionado pela busca de público e pela discussão efetiva de temas que tocassem esse povo. Assim como no início do Arena, que se voltara contra o TBC, esse novo teatro faz dura crítica ao próprio Arena, tachando-o de irremediavelmente pequeno-burguês. Desse modo, do TBC à criação do Arena e do CPC, o itinerário traçado por Vianna evidenciava propostas sempre guiadas pela ideia de ruptura com o passado. A tendência à ruptura não beneficiava o teatro naquele momento. Segundo ele, não era hora de disputas estéticas radicalizadas; o importante era a união da classe teatral contra um inimigo maior: a política cultural dos governos militares. Para Vianna, a contradição reside em todo o teatro e no total estrangulamento das possibilidades de se montar um espetáculo em tais circunstâncias. Ele, por fim, reconhece que é preciso atribuir o devido valor às experiências do passado, assim como às do presente.

A necessidade de uma política cultural de valorização do teatro e o fortalecimento das instituições de cultura que promovessem subsídios para a criação de companhias oficiais mobilizaram as preocupações de Vianna e de toda a classe teatral. A partir de 1968, com o agravamento do cerceamento político às produções artísticas, ocorre de fato uma união em torno dessas pautas. O mais importante naquele momento era a manutenção do próprio teatro: era preciso ocupar as salas de espetáculo, e toda encenação deveria ser comemorada. São essas as questões que rondam o ciclo do presente. O que caracterizou a *Primeira Feira Paulista de Opinião*, onde *A Receita* foi encenada, foi justamente a necessidade de resistência do teatro.

Suas peças passam a representar essa urgência de resistência; os “novos” temas são então envolvidos em uma forma dramática que pretende dar conta desses problemas.

Nesse sentido, a aproximação de Jorge Andrade com o Teatro de Arena revelava uma convergência de valores que caracterizava aquele momento: a necessidade de resistir — isto é, continuar escrevendo e ocupando os teatros. É certo que, a partir de então, o esfacelamento das iniciativas de montagem de peças se tornou cada vez mais evidente. Ainda assim, houve uma espécie de união da classe teatral em uma tentativa de resistência. Jorge Andrade menciona Vianna em algumas de suas entrevistas, e o mesmo faz Vianna em relação a ele. É seguro afirmar que essa aproximação, fundamentada na convergência de ideais, de fato ocorreu e certamente se intensificaria, não fosse a morte prematura de Vianna em 1974.

Profundamente aborrecido com os rumos da arte no país, Jorge Andrade analisou longamente essa situação em suas últimas entrevistas, no início da década de 1980, quando já se aproximava de sua morte, em 1984. Apesar do desencanto, ele não deixou de trabalhar: permaneceu atuando na televisão e continuou escrevendo peças, muitas das quais jamais chegaram ao palco, seja pela censura política ainda vigente, seja pela falta de condições econômicas para a produção teatral.

# CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ninguém inventa 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 ver e sentir, maior e mais válida a memória, maior e mais justa a visão, mais humanos e mais eternos os símbolos, mais vasta e 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, 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.

Jorge Aluísio Andrade

Jorge Andrade inicia sua trajetória como dramaturgo com *O Telescópio*, em 1951. Entre essa data e 1969, escreve as peças que compõem *Marta, a Árvore e o Relógio*. O romance *Labirinto* encerra sua obra, articulando um movimento explicativo e rememorativo, além de servir como ponte para o ciclo do presente. Para a televisão, escreveu novelas e casos especiais. Atuou também como repórter, professor e assessor de cultura. Deixou uma produção vasta, interrompida em 1984 com sua morte precoce.

Eu sou um autor profundamente ambicioso, quero ficar. E quero ficar porque eu tenho um pensamento — eu acho que um homem só permanece vivo através da sua prole e do seu trabalho. Se ele não tiver prole e se ele não tiver trabalho que deixe para os outros, ele morre. A única morte do homem é esta. No mais ele continua vivo para sempre. Então, eu escrevi, escrevo, porque quero continuar vivo. (ANDRADE, 2012, p. 92).

O Grupo TAPA, de São Paulo, encenou três peças de Jorge Andrade — *Rasto Atrás* (1995), *O Telescópio* (1999) e *A Moratória* (2007) —, trazendo à tona a atualidade de sua obra e reabrindo o debate sobre a identidade do teatro brasileiro. O êxito dessas montagens evidenciou algo essencial: a dramaturgia de Andrade, embora escrita décadas antes, conserva uma força surpreendente nas discussões contemporâneas. O dramaturgo permaneceu; continua vivo. Suas reflexões sobre a formação paulista e sobre os conflitos entre tradição e modernidade ainda ressoam nas tensões que atravessam o país. Essas encenações fazem lembrar, também, o antigo apelo da classe teatral nas décadas de 1960 e 1970: os subsídios previstos pelas leis de fomento jamais foram suficientes para criar e sustentar companhias oficiais capazes de manter, de modo contínuo, a presença e a releitura de nossa melhor dramaturgia nos palcos.

A compreensão do ciclo na sua inteireza, segundo o dramaturgo, só seria possível na sua realização no palco, encenado integralmente uma peça por noite — durante dez dias consecutivos — projeto que permitiria ao público compreender o arco histórico e humano que percorre sua escrita. Nessa sequência, cada texto dialogaria com o outro, revelando a lenta dissolução de uma classe, o fim de um ciclo econômico, e o nascimento doloroso de uma nova sociedade. Desse ambicioso sonho, a peça *O Sumidouro*, por exemplo, não foi ainda encenada oficialmente.

Sua ausência nos palcos não é apenas uma perda para os estudiosos do teatro, mas para o país inteiro: quando deixamos de visitar nossos dramaturgos, interrompemos a continuidade da nossa própria memória cultural. “*Como será o meu Fernão Dias no palco, vivo? Eu vejo ele vivo, mas ele continua vivo só dentro da minha cabeça*”. (ANDRADE, 2012, p. 93). Perde o país, perdemos todos nós. Um teatro de repertório, mantido de modo estável e contínuo, como

ocorre em diversos países europeus, seria um passo decisivo para a consolidação da dramaturgia brasileira. Em países como a França, a Inglaterra ou a Rússia, o repertório teatral funciona como um espelho da cultura: revisita-se constantemente as grandes obras, encenando-as à luz de cada presente. Esse movimento garante tanto a continuidade da tradição quanto sua renovação crítica.

O exemplo maior, naturalmente, é Shakespeare. Sua obra permanece viva não apenas por sua genialidade literária, mas porque a sociedade britânica decidiu preservá-la, encenando-a continuamente, reinterpretando-a, estudando-a nas escolas e adaptando-a para o cinema e a televisão. Shakespeare é fundamental porque foi tornado fundamental — um valor construído por meio de interpretações estéticas, históricas e filosóficas que se cristalizaram, políticas culturais, sistemas educacionais e um compromisso coletivo com a própria herança artística. Para Jan Kott, a força de Shakespeare está justamente em sua capacidade de renascer a cada época, de falar sempre ao “agora”. O presente reencena o passado, recuperando-o e sendo transformado por ele. *“É com esse constante movimento pendular entre o passado e o presente em que é desentranhado do cânone shakespeariano a noção do grande mecanismo da história.”* (KOTT, 2003, p. 15).

O historiador Carlos Guilherme Mota afirmou que a crise da oligarquia cafeeira encontrou em Jorge Andrade o seu Lampedusa — nenhuma definição poderia ser mais precisa. Se tal sacada pertencesse a este trabalho, ela constituiria, sem dúvida, seu principal pressuposto — justamente naquela indicação sobre a necessidade de uma ideia original que dê forma a uma tese! O cronista da crise da oligarquia cafeeira paulista, e, por extensão, do processo de modernização e ruptura que marcou o Brasil do século XX. Suas peças são capítulos de uma mesma história: a transição de um país rural e patriarcal para uma sociedade urbana, contraditória e desigual. Encenar Jorge Andrade é revisitar as origens da nossa modernidade, é reler a formação do Brasil e suas permanências.

Jorge tinha uma clara preocupação com o ordenamento de sua obra, seja pela divisão em ciclos, seja pelos processos explicativos nas suas longas e polêmicas entrevistas. Por isso, recorreu a um poema de sua autoria em momentos decisivos: ele serve tanto como abertura do ciclo quanto como encerramento de *Labirinto*. O poema é sobre o menino, o menino que vive nele, o menino que continua a ler os *Thibault* no alto de um abacateiro — o menino que o acompanhou ao longo de toda a obra. O menino que veio das sombras, mas que agora está libertado. Que estas palavras finais guardem, como um rastro, o menino:

Da memória de todos os tempos.  
Do menino nascendo, veio.  
Veio das novenas, das lajes, dos terços  
E de sinos tangendo em monjolos e moinhos.  
Do menino crescendo, veio.  
Veio do orgulho, das Árvores, das raízes  
E de relógios sem ponteiros e máquinas Singer.  
Do menino caminhando, veio.  
Veio de estrelas já extintas e tão distantes  
E de chuvas tão inúteis e de terras sem sementes.  
Do menino falando, veio.  
Veio do suor nas enxadas e das lágrimas nas peneiras  
E da injustiça feita homem-Deus-colono.  
Do menino observando, veio.  
Veio de perfumes, leques, retratos  
E de mulheres com camafeu e de cortinas de filé.  
Do menino sonhando, veio.  
Veio de balaústres, demandas, heranças, lustres  
E do sangue feito canga ou coroa de espinhos.  
Do menino sonhando, veio. Veio de rastelos cantando canções estrangeiras  
E de todos os sangues que não correm em mim.  
Do menino sofrendo, veio.  
Veio de tábuas largas, melindrosas, telha-vã  
E do menino ouvindo os *vissi darte* e os *vissi damore*  
Entre latidos de cães, pés na enxurrada e mangas no chão.  
Do menino humilhado, veio  
Veio de livros roubados e de pedras procuradas,  
Veio dos momentos vividos e sonhados.  
Veio das sombras,  
Da memória de todos os tempos,  
De menino libertado veio

Como cena final, cabe lembrar que foram as narrativas dos críticos do movimento romântico alemão que ergueram o cânone literário ocidental em torno de Shakespeare; somente a partir desse momento o dramaturgo inglês passa a habitar a aura quase mítica que hoje lhe atribuímos. Acreditando na força formadora das narrativas, espero que este trabalho — ao lado de muitos outros — contribua para a construção de um cânone dramático brasileiro a partir do nosso Lampedusa.

# EPÍLOGO

Nesse momento final, carregado das abstrações daqueles que terminam exaustos um trabalho como este, vejo-me impelida a uma nota dedicatória a Jorge e a José:

A primeira vez que li Jorge Andrade eu tinha vinte e poucos anos. Li *A Moratória* e depois o seu romance *Labirinto*, e, mais tarde, *As Confrarias*, como documento para um relatório de Iniciação Científica. O *Joaquim* de *A Moratória* me emocionou de forma profunda. Vi nele meu pai sertanejo. O meu José perdeu suas terras (um pedacinho de nada) mais aos moldes dos meeiros de *Vereda da Salvação*; não era grande fazendeiro de café nem membro de nenhuma aristocracia rural. Mas seus valores e o orgulho da origem eram assemelhados aos de *Joaquim*. Eram cúmplices também na saudade que sentiam da vivência na roça. Mas, diferente das grandes fazendas que rodeavam a história de Jorge, a minha era cercada de pequenas propriedades, como a que meu pai tinha. Meus tios, assim como *Francisco* de *O Telescópio*, ainda conservam suas terras e, também como ele, sofrem a inadequação dos novos tempos – seja no embate com os filhos, seja na constatação de valores e costumes que se foram para sempre.

Quando meu pai se mudou para Penedos, recém-casado, fincou, em frente à casinha que ele próprio construiu, um bambu que virou moita – exagerada e frondosa. A moita continuou lá... e, durante toda a minha infância, ouvi histórias sobre ela. Minha tia nunca deixou que a arrancassem; ela se tornou símbolo e memória daquele tempo. José saiu de sua terra com seis filhos; foram para a cidade e lá ele construiu mais uma casinha, onde eu nasci. Na cidade, ele, assim como *Lucila*, fez o que era preciso: refez-se como pedreiro e barbeiro. Mas nunca deixou de voltar ao seu mundo – mundo que eu vivi intensamente até ir embora aos dezenove anos. Esse mundo, e o amor do meu pai, moldaram tudo o que eu sou. Meu pai se foi cedo; meus tios continuam lá... a moita também. E, cada vez que volto, mais fortes são as lembranças e, como Jorge me ensinou desde os vinte anos, percebo que, quanto mais velha fico, mais me aproximo da criança que fui. Vejo-me ali com ele, de mãos dadas, ouvindo a tia Maria me contar, pela primeira vez, a história, e, quando olho para cima, ainda o vejo rindo.

Talvez por isso eu tenha compreendido tanto o dramaturgo. Eu também quis me livrar desse mundo, fui embora, mas ele continuou em mim de muitas formas. Jorge partiu muito cedo. Em seu último ano de vida, falou muito do seu rancor pelos rumos do teatro no país, mergulhado em tristes episódios desde 1964. Ressentiu-se, de novo e de novo, da acusação de ser um dramaturgo do passado, de ser benevolente com uma classe que não merecia, de não compreender o presente... Talvez o conjunto desses problemas, agravado por uma dificuldade cada vez maior de viver de sua profissão, tenha contribuído para sua partida prematura.

Sua ambição de permanecer, pela obra, se concretiza sempre que suas peças provocam lembranças, saudades e, ainda, desacordos. A obra ultrapassou a morte do criador porque está viva. Obrigada, Jorge, por me fazer lembrar José.

## BIBLIOGRAFIA

### 1) Documentação, relação das obras escritas/produzidas por Jorge Andrade, acervos:

- ANDRADE, Jorge. **Labirinto**. Barueri, SP: Manole, 2009.
- ANDRADE, Jorge. **Marta, a árvore e o relógio**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ANDRADE, J. **Milagre na Cela**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- ANDRADE, J. **O Incêndio**. São Paulo: Global Editora, 1979.
- ANDRADE, J. **O mundo composto** (Coleção "O Teatro de Jorge Andrade" Livro 13) (Portuguese Edition). Editora Cintra. Edição do Kindle.
- Jorge Andrade 90 anos: (Re)leituras, Volume I: a voz de Jorge Andrade**. Org. Elizabeth Azevedo. São Paulo: Fapesp/USP/TUSP, 2012.
- Jorge Andrade 100 anos: avaliações críticas, Volume II**. Org. Elizabeth Azevedo. São Paulo: ECA/USP, 2022.
- As Confissões de JORGE ANDRADE. p. 15 (mimeo).
- ASSOCIAÇÃO MUSEU LASAR SEGALL. Jorge Andrade fala sobre sua Vereda da Salvação, montada pelo TBC. **Nossos Autores através da Crítica**. São Paulo, v.2, p. 60, 1981.
- AZEVEDO, E. R. & MARTINS, F. & NEVES, L. O. & VIANA, F. (orgs). Jorge Andrade 90 anos. (Re) leituras. Volume I: a Voz de Jorge Andrade. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, Teatro da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2012.

### Cinema:

1964 — Vereda da Salvação (Jorge Andrade escreveu o roteiro do filme dirigido por Anselmo Duarte)

### Reportagens realizadas para a Revista Realidade:

- No Fundo ela é Família. n° 43, outubro de 1969, pp. 84-95.
- Preso até o Fim da Vida. n° 44, novembro de 1969, pp. 164-178.
- Quero ser seu Filho, posso? n° 45, dezembro de 1969, pp. 152-160.
- Eles procuram a Paz. n° 46, janeiro de 1970, pp. 109-116.
- O Canavial esmaga o Homem. n° 46, janeiro de 1970, pp. 32-39.
- Brasília, minha Irmã. n° 50, maio de 1970, pp. 102-111.
- Terra. Trabalho. Fazenda. n° 50, maio de 1970, pp. 52-62.
- Escola de Brinquedo. n° 50, maio de 1970, pp. 101-108.
- Crescei e Multiplicai-vos? n° 51, julho de 1970, pp. 83-90.
- Frente de Trabalho. n°53, agosto de 1970, pp. 92-100.
- Teve Tudo e Tudo Perdeu. n° 54, setembro de 1970, pp. 80-82.
- Vote nos Filhos do Capitão. n° 55, outubro de 1970, pp. 88-98.
- Jandira, Treze Anos, Camponesa. n° 56, novembro de 1970, pp. 42-44.
- Meus Filhos não me Querem Mais. n° 59, fevereiro de 1971, pp. 72-77.
- Duke Lee, o nosso Surrealista Tipo Exportação. n°62, maio de 1971, pp.100-06.
- As Duas Mães da Pena da Morte. n°62, maio de 1971, pp. 12-16.
- Marília Pera, Cem Mil Volts. n°63, junho de 1971, pp. 10-16.
- É Clodovil Sim. Alguma Coisa Contra? n° 65, agosto de 1971, pp. 68-74.
- Ela é a Mãe de Pink. n° 66, setembro de 1971, pp. 24-30.
- Quatro Tiradentes Baianos. n° 68, novembro de 1971, pp. 34-54.
- Sir Gilberto Freire. n° 69, dezembro de 1971, pp. 24-34.
- O Nosso Ensino. n° 70, janeiro de 1972, pp. 73-137.
- A Liberdade Será Sempre a minha Causa. n° 71, fevereiro de 1972, pp. 66-76.
- O Operário da Palavra. n° 73, abril de 1972, pp. 114-124.
- 42 Anos A.C. n° 75, julho de 1972, pp. 70-80.
- Murilo, um Poeta da Liberdade. n° 77, agosto de 1972, pp. 80-88.

Deus é Leite e o Cão, Arado Quebrado. nº 80, novembro de 1972, pp. 223-237 (acompanha o encarte da peça O Mundo composto).  
Caridade para os Mortos. nº 80, novembro de 1972, pp. 248-254.  
50 Anos esta Noite. nº 81, dezembro de 1972, pp. 49-57.  
Confissões de um Velho Reprodutor. nº 83, fevereiro de 1973, pp. 86-89.  
A Volta ao Morro. nº 85, abril de 1973, pp. 90-95. 5.2. Crônicas publicadas no jornal

### **Folha de São Paulo:**

A Maior Criação. 26 de janeiro de 1979.  
Banquete na Q 119, 02 de fevereiro de 1979.  
Mulher –Terra. 9 de fevereiro de 1979.  
Diálogo onde o tempo parou. 16 de fevereiro de 1979.  
A Carta. 23 de fevereiro de 1979.  
Coração de Brasileiro. 02 de março de 1979.  
Povo Feliz! 9 de março de 1979.  
A Mesa. 16 de março de 1979.  
Revolução no Irã. 27 de março de 1979.  
Ano 1 da criança brasileira. 06 de abril de 1979.  
Noite transcendente. 13 de abril de 1979.  
Rodoviária da Desesperança. 20 de abril de 1979.  
Casa Perdida. 27, de abril de 1979.

### **Outros Artigos de Jorge Andrade:**

Neuroses e Contradições de São Paulo. O Estado de São Paulo, 3 nov.1975.  
Revolução Antinaturalista na Encenação Teatral. Anhembi, vol. 88, pp. 188-191, 1958.  
As Feiticeiras de Arthur Miller. Anhembi, vol. 85, pp. 173-174, 1957.  
Impressões de Uma Viagem. Teatro Brasileiro, vol. 8, pp. 8-12, 1956.

### **Acervos e Centros de documentação para consulta da obra de Jorge Andrade:**

Centro de Documentação e Informação (Cedoc/Funarte):  
Acervo Serviço Nacional de Teatro (SNT)  
Acervo Teatro Nacional de Comédia (TNC)  
Biblioteca Jenny Klabin Segall do Museu Lasar Segall:  
Acervo Jorge Andrade (impressos e livros)  
Centro Cultural São Paulo

### **Pesquisa Digital:**

Biblioteca Nacional –Hemeroteca: Jornais e revistas  
Acervo digital O Globo  
Acervo digital Folha de S. Paulo  
Acervo digital O Estado de S. Paul

## **2) BIBLIOGRAFIA**

### **Artigos em revistas, periódicos:**

**Fênix Revista de História e Estudos Culturais.** Dossiê Jorge Andrade — 50 Anos D'A Moratória: Encruzilhadas da Literatura e da História. Vol.2, ano II nº 4 outubro/novembro/dezembro de 2005.  
HILDEBRANDO, Antônio. Aspectos da Recepção da teoria do Teatro Épico de Bertolt Brecht. In: Revista ArtCultura, vol. 3, 2001.

MACIEL, Luís Carlos. Quem é quem no Teatro Brasileiro: estudo sócio psicanalítico de três gerações. In: **Revista Civilização Brasileira**, Caderno Especial nº 2 (Teatro e Realidade Brasileira), Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, julho de 1968, p. 71/72.

PARIS, Robert. “A imagem do Operário no século XX pelo espelho de um Vaudeville”. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo/Rio de Janeiro. ANPUH/Marco Zero, v. 08. N.15, set 87/fev 88.

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

### Revistas:

Dionysos, **TBC**. Publicação do Ministério da Educação e Cultura Sec — Serviço Nacional de Teatro.

Realidade. Perfis escritos por Jorge Andrade:

ANDRADE, J. **Admirado, odiado, um homem desconhecido**: Sir Gilberto Freyre, 1971.

ANDRADE, J. **42 ANOS A.C.**, Sérgio Buarque de Holanda. 1972

ANDRADE, J **A liberdade será sempre a minha causa**. Érico Veríssimo. 1971.

### Teses e Dissertações:

ALBISSÚ, Nelson. **Em busca dos Velhos de Jorge Andrade**. Dissertação (Mestrado em Artes). Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

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

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

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

LEITE, Vlader Nobre. **O passado alimentando o porvir**: discussões em torno do drama moderno brasileiro a partir de *Pedreira das Almas* (1957/1970), de Jorge Andrade. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal da Paraíba: João Pessoa, 2007.

MAURO, F. A. G. **A Máscara e o Espírito**: estudo comparado dos retratos jornalísticos Marcel Proust e Jorge Andrade. Dissertação. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Modernas, 2018.

NAZÁRIO, Aparecido José Carlos. **Tempo e memória no teatro de Jorge Andrade**: uma leitura de *Rasto Atrás*. 1996. Dissertação (Mestrado) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1996.

OLIVEIRA, Cristina Sírley. **A Ditadura Militar (1964-1985) à luz da Inconfidência Mineira nos Palcos Brasileiros**: Em Cena “Arena Conta Tiradentes” (1967) e “As Confrarias” (1969). Dissertação de Mestrado apresentada no Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia em 2003.

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

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

FERREIRA, Antônio Gilberto Porto. **Texto e encenação**: o Rasto Atrás de Jorge Andrade. Dissertação apresentada no Curso de Mestrado em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2019.

TAGÉ, T. **Jorge Andrade, Repórter Asmodeu**: Leitura do Discurso Jornalístico do Autor na Revista Realidade. Tese de doutorado, São Paulo, ECA-USP, 1988.

## Referências Bibliográficas:

- AGUIAR, Marcos Magalhães de. **Vila Rica dos confrades: a sociabilidade confrarial entre negros e mulatos no século XVIII**. São Paulo: FFLCH/USP, 1993. Dissertação de Mestrado.
- ANDRADE, Ana Maria Mauad de S. Sob o signo da imagem: a burguesia carioca de 1900-1950. In: **À Margem**, 1 (1). Rio de Janeiro, 1993.
- ANDRADE, Jorge. **Labirinto**. Barueri, SP: Manole, 2008.
- ANDRADE, Jorge. **Marta, a árvore e o relógio - ciclo completo** (Coleção "O Teatro de Jorge Andrade" Livro 11) (Portuguese Edition). Editora Cintra. Edição do Kindle.
- ANDRADE, Jorge. **Os Ossos do Barão**. Programa da peça, 1965. Também publicado em *Cadernos de Teatro*, n. 23, set. 1963, assinado por Van Jafa e fazendo referência ao *Correio da Manhã*. In.: AZEVEDO, E. R. & MARTINS, F. & NEVES, L. O. & VIANA, F. (orgs). op. cit. p. 40.
- ARANTES, Luís Humberto Martins. **Teatro da Memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade**. São Paulo: AnnaBlume/Fapesp, 2001.
- ARANTES, Luís Humberto Martins. **Teatro e Memória: no texto e na cena de Jorge Andrade**. Uberlândia: Edefu, 2008.
- ARANTES, Luiz Humberto Martins. Quando o teatro tece a trama — apontamentos históricos na dramaturgia de Jorge Andrade. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 21, n. 42, p. 457-481, 2001.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Jorge Andrade: dramaturgo de São Paulo. In: \_\_\_\_\_. **Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do século XX**. São Paulo: Edusc, 2001.
- AZEVEDO, E. **Recursos Estilísticos na Dramaturgia de Jorge Andrade**. São Paulo: Edusp, 2014.
- BALZAC, Honoré. **A Comédia Humana** — v. 1 (A vida de Balzac, Ao “Chat-qui-pelote”, O baile de Sceaux, Memórias de duas jovens esposas, A bolsa, Modesta Mignon) (Portuguese Edition). Editora Globo. Edição do Kindle.
- BANN, Stephen. **As Invenções da História: ensaios sobre a representação do passado**. São Paulo, Ed. da USP, 1994.
- BARBA, E. **Além das ilhas flutuantes**. São Paulo: Hucitec, 1991.
- BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- BECKETT, S. **Proust**. Porto Alegre: L&M, 1986.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In *Os Pensadores*. São Paulo: Abril, 1983.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama do Barroco Alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENTLEY, Eric. **O Dramaturgo como Pensador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BENTLEY, Eric. **O Teatro Engajado**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.
- BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o Ofício do Historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro**. São Paulo: Record, 2001.
- BOSCHI, Caio César. **Os leigos e o poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais**. São Paulo: Ática, 1986.
- BOSI, Alfredo. “O tempo e os tempos”. In: SOARES, A. (org.). *Tempo e História*. São Paulo, Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1994.
- BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. 3 ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.
- CARVALHO, Elisabeth & BOTELHO, Isaura & RIBEIRO, Santuza Naves & KEHL, Maria Rita. **Anos 70: Televisão**. Rio de Janeiro: Europa Emp. Graf. E Edit. Ltda, 1979-1980.
- CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense \Universitária, 2002.
- CHALHOUB, S. **Machado de Assis Historiador**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CHARTIER, Roger. **À Beira da Falésia: a história entre certezas e inquietude**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

- CHARTIER, Roger. **A História Cultural, entre Práticas e Representações**. Rio de Janeiro: Difel, 1990.
- CHARTIER, Roger. **Formas e sentido cultura escrita: entre distinção e apropriação**. Campinas: Mercado de Letras, 2003.
- COSTA, Cacilda Teixeira da. Wesley Duke Lee: um salmão na corrente taciturna. São Paulo: Edusp, 2005.
- D'INCAO, Maria Ângela. **História e ideal: ensaio sobre Caio Prado Junior**. São Paulo: Unesp, 1989.
- Dionysos, Teatro de Arena. Publicação do Ministério da Educação e Cultura Sec — Serviço Nacional de Teatro.
- ENCICLOPÉDIA EINAUDI. Memória-História. Vol. 1. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.
- Estudo clássico sobre a mais importante revolta escrava urbana do Brasil. Profundo e baseado em fontes primárias.
- FAUSTO, Boris. **A Revolução de 1930: História e Historiografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (orgs.). Usos e Abusos da História Oral. RJ, Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & Senzala**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- FREYRE, Gilberto. **Tempo Morto e outros tempos: trechos de um diário de adolescência e primeira mocidade (1915-1930)**. São Paulo: Global Editora, 2006.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GALEANO, E. **As veias abertas da América Latina**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2010.
- GARCIA, Silvana. **O Teatro da Militância**. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- GINZBURG, Carlo. **O Queijo e os Vermes — cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- GORENDER, Jacob. **Combate nas Trevas**. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- GUIDARINI, M. **Jorge Andrade na contramão da história**. Florianópolis: UFSC, 1992.
- GUZIK, Alberto. **TBC: crônica de um sonho (O Teatro Brasileiro de Comédia — 1948-1964)**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.
- HARTOG, François. **Crer em História**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- HARVEY, V. A. **Marcel Proust: Realidade e Criação**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- HUNT, L. **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- KONDER, Rodolfo. **A memória e o esquecimento**. São Paulo: Editora Global, 1997.
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2006.
- KOSELLECK, Reinhart. **Uma latente filosofia do tempo**. São Paulo: Editora Unesp, 2021.
- KOTT, Jan. **Shakespeare nosso contemporâneo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- KUSNET, Eugênio. **Ator e Método**. Rio de Janeiro. Serviço Nacional de Teatro, 1975.
- LANGLOIS, Ch. & SEIGNOBOS, Ch. **Introdução aos Estudos Históricos**. São Paulo: Renascença, 1946.
- LE GOFF, Jacques. “Memória”. In: Enciclopédia Einaudi. Memória-História. Vol 1. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984.
- LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: **História e Memória**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1996.
- LE GOFF, Jacques. História e Memória. Campinas, Editora da Unicamp, 1992.
- LIMA JUNIOR, C. **Da pena ao pincel: o passado paulista (re)criado nas encomendas de Afonso Taunay a Oscar Pereira da Silva**. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, vol. 26, pp. 1-40, 2018.
- LIMA, Luiz da Costa (org). **A Literatura e o Leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- MACHADO, R. **Proust e as artes**. São Paulo: Todavia, 2022.

- MACIEL, Luís Carlos. **Geração em Transe: Memórias do tempo do tropicalismo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- MAGALDI, Sábato. Incorporação das fontes rurais. In: \_\_\_\_\_. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.
- MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao Teatro**. São Paulo: São Paulo Editora, 1965.
- MAGALDI, Sábato. **Teatro Sempre**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.
- MAGALDI, Sábato. **Um palco brasileiro: O Arena de São Paulo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- MAGALDI, Sábato. **Um palco brasileiro: O Arena de São Paulo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, Marcos A. (org). **Repensando a história**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984.
- MARTINEZ CORRÊA, José Celso. Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, entrevistas (1958-1974). São Paulo: Ed. 34, 1998. P. 137.
- MARTINS, José de Souza. O cativo da terra. São Paulo: Contexto, 2009.
- Material para Professores / Isabela Ribeiro de Ar - ruda, Denise Cristina Carminatti Peixoto e Vanessa Costa Ribeiro (org.). — São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 2022.
- Material para Professores** / Isabela Ribeiro de Arruda, Denise Cristina Carminatti Peixoto e Vanessa Costa Ribeiro (org.). — São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 2022.
- MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. “A História, cativa da memória?”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 34. São Paulo, 1992.
- MICHALSKI, Yan. **O Palco Amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.
- MICHALSKI, Yan. **O Teatro sob Pressão — Uma Frente de resistência**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- MORAES, Dênis de. **Vianinha cúmplice da paixão**. Rio de Janeiro: Record, 200. p. 53.
- MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de esquerda)**. Rio de Janeiro: Proposta Editorial, 1982.
- MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação de cultura de esquerda)**. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)**. São Paulo: Ática, 1985.
- NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)**. São Paulo, Contexto, 2001.
- NETO, Miranda. **A utopia possível: missões jesuíticas em Guairá, Itatim e Tape e seu suporte econômico-ecológico (1609-1767)**. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2012.
- NEVES, João das. **A análise do texto Teatral**. Rio de Janeiro: INACEM, 1987.
- OLIVIER, Laurence. **Ser Ator**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.
- ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 3ª ed. São Paulo, Brasiliense.
- PACHECO NETO, Manuel. **A escravização indígena e o bandeirante no Brasil colonial: conflitos, apresamentos e mitos**. / Manuel Pacheco Neto - Dourados, MS: Ed. UFGD, 2015.
- PATRIOTA, Rosângela & RAMOS, Alcides Freire (orgs). **História e Cultura: espaços plurais**. Uberlândia: Aspectus, 2002, p. 125.
- PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.
- PEIXOTO, Fernando. **O que é Teatro**. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Movimento**. São Paulo: Hucitec, 1999.
- PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989.
- PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Questão**. São Paulo: Hucitec, 1989.
- PEIXOTO, Fernando. **Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- PISCATOR, E. **Teatro Político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- PORTO, A. G. **Texto e encenação: o Rasto Atrás de Jorge Andrade**. Rio de Janeiro, 2019.
- PRADO, Décio de A. **Apresentação do teatro brasileiro moderno: crítica teatral (1947-1955)**. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 97.

- PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PROUST, M. **No Caminho de Swanm**. São Paulo: Globo, 2004.
- PROUST, M. **À Sombra das Raparigas em Flor**. São Paulo: Globo, 2004.
- PROUST, M. **O Caminho de Guermantes**. São Paulo: Globo, 2004.
- PROUST, M. **Sodoma e Gomorra**. São Paulo: Globo, 2004.
- PROUST, M. **A Prisioneira**. São Paulo: Globo, 2004.
- PROUST, M. **A Fugitiva**. São Paulo: Globo, 2004.
- PROUST, M. **O Tempo Redescoberto**. São Paulo: Globo, 2004.
- RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil**. Bauru SP: Edusc, 2002.
- RAMOS, Luís Fernando. **O Parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena**. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Monica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. **Figuras da história**. São Paulo: Editora UNESP, 2018.
- RANCIÈRE, Jacques. **La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura**. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. **O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna**. São Paulo: Martins Fontes — selo Martins, 2017.
- RATTO, Gianni. **A Mochila do Mascate**. São Paulo: Editora, p. 80.
- REIS, *João José*. **Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos Malês em 1835**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa: 1 A intriga e a narrativa histórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa: 2 A configuração do tempo na narrativa de ficção**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa: 3 O tempo narrado**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da Revolução Brasileira**. São Paulo: Ed. Unesp, 1993.
- ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da encenação teatral**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- SALLES, Fritz Teixeira de. **Associações religiosas no ciclo do ouro: introdução ao estudo do comportamento das irmandades de Minas Gerais no século XVIII**. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros/UFMG, 1963.
- SANT'ANNA, Catarina. **Metalinguagem e Teatro**. Cuiabá: EdUFMT, 1997.
- SANTANA, C. **Metalinguagem e Teatro: A Obra de Jorge Andrade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.
- SANTIAGO, F. J. F. **Sagrados conflitos: as associações religiosas e o desenvolvimento da sociedade mineradora**. Disponível em: [https://sites.ufop.br/sites/default/files/perviasetlocos/files/sagrados\\_conflitos.pdf](https://sites.ufop.br/sites/default/files/perviasetlocos/files/sagrados_conflitos.pdf) UFOP
- OPENSCHOLAR**
- SILVIANO, Santiago. **'A Moratória' em Processo**. PMLA 83, no. 2 (1968): 332–39. <https://doi.org/10.2307/1261187>.
- SCHNEIDER, A. L. Entre a história e a memória: a invenção do bandeirante Fernão Dias Paes e o mosteiro de São Bento (São Paulo). Anais. ANPUH Brasil — 30º Simpósio Nacional de História. Recife, 2079.
- SCHWARTZ, Roberto. **Cultura e Política**. São Paulo: Paz e Terra.
- SELINGARDI, Sérgio Cristóvão. **Declínio das irmandades mineiras entre 1830 e 1850**. Disponível em: [https://lph.ichs.ufop.br/sites/default/files/lph/files/137\\_sergio\\_cristovao\\_selingardi\\_declinio\\_das\\_irmadades.pdf](https://lph.ichs.ufop.br/sites/default/files/lph/files/137_sergio_cristovao_selingardi_declinio_das_irmadades.pdf) LPH
- SILVA, C. A. **Dicionário Proust: As Personagens de “Em Busca do Tempo Perdido”: os nomes e suas variantes**. Goiânia: Kelps, 2009.
- SILVA, C. A. **Proust e a História: ensaios sobre “Em Busca do Tempo Perdido”**. Goiânia: Kelps, 2009.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

- SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno** (1880-1950). São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês (século XVIII)**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2004.
- THOMPSON, Eduard. P. **A Miséria da Teoria ou um planetário de erros**. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1981.
- VENTURA, Zuenir. **1968: O ano que não terminou**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- VESENTINI, Carlos A. **A Teia do Fato**. São Paulo: Hucitec/História Social, USP, 1997.
- VEYNE. Paul. **Como se escreve a História**. Lisboa: Edições 70, 1987.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Um pouco de Pessedismo não faz mal à ninguém**. PEIXOTO, Fernando. Op. Cit. p. 120-130.
- VIANNA, O. **Comédias**. São Paulo: Martins fontes, 2008.
- WHITE, Hayden. **Meta História: a imaginação histórica do século XIX**. São Paulo: EDUSP, 1992.
- WHITE, Hayden. O Texto Histórico como artefato literário. In: **Trópicos do discurso**. São Paulo:EDUSP, 1994.
- WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Editora Ática,1989.