

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

JULIA RAIZ DO NASCIMENTO

**PASSADO MULTIPLICADO E MEMÓRIA SOCIAL EM RASTO ATRÁS DE
JORGE ANDRADE**

CURITIBA

2016

JULIA RAIZ DO NASCIMENTO

**PASSADO MULTIPLICADO E MEMÓRIA SOCIAL EM RASTO ATRÁS DE
JORGE ANDRADE**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários, no curso de Pós-Graduação em Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto

CURITIBA

2016

Catálogo na publicação
Mariluci Zanela – CRB 9/1233
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Nascimento, Julia Raiz do

Passado multiplicado e memória social em *Rastro Atrás* de Jorge Andrade / Julia Raiz do Nascimento – Curitiba, 2016.

138 f.

Orientador: Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

1. Andrade, Jorge, 1922-. 2. Teatro brasileiro. 3. Teatro (Literatura). 4. Tempo - Literatura. 5. Memória. I. Título.

CDD 869.2



Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **JULIA RAIZ DO NASCIMENTO** para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo-assinados Walter Lima Torres Neto, Alexandre Villibor Flory e Marcelo Paiva de Souza arguíram, nesta data, a candidata, que apresentou a dissertação "**A DRAMATURGIA SOCIAL DE JORGE ANDRADE NO CICLO MARTA, A ÁRVORE E O RELÓGIO**".

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
Dr. Walter Lima Torres Neto (Presidente)		Aprovada
Dr. Alexandre Villibor Flory		Aprovada
Dr. Marcelo Paiva de Souza		APROVADA

Curitiba, 06 de junho de 2016.

Patrícia da Silva Cardoso
Coordenadora

Este trabalho é dedicado aos meus avós maternos biológicos que eu não tive a oportunidade de conhecer.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Professor Walter, por acreditar nesta pesquisa desde o começo e por estar sempre disposto a ajudar durante estes dois anos de trabalho.

Ao Professor Alexandre, por quem tenho grande admiração e carinho, por me apresentar o que há de melhor no teatro brasileiro.

Ao Professor Marcelo que, muito gentilmente, aceitou participar dessa empreitada na reta final.

Aos meus pais por serem minha maior referência de ética profissional.

Ao meu companheiro André pelo amor, gentileza e capacidade de dormir com a luz acesa.

A todos os artistas, pesquisadores e colegas que trocaram comigo alguma experiência, conhecimento, ideia ou insatisfação, eu agradeço pela nossa existência em comunidade.

“Nos enterraram e viramos sementes” – Frase escrita no muro.

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é propor um exercício comparativo entre *Rastro atrás* e as outras nove peças que compõem o ciclo *Marta, a árvore e o relógio* de Jorge Andrade no que concerne ao tratamento dispensado ao tempo e à memória. Ao longo do primeiro capítulo, dividimos o ciclo *Marta* em três módulos de análise, a partir de: o corpo sem vida na leitura de *As confrarias*, *Pedreira das almas* e *Vereda da salvação*; o palco dividido em *A moratória* e *O telescópio*; o espaço privado como prisão em *Senhora na boca do lixo*, *A escada* e *Os ossos do barão*. Procuramos alcançar com essa divisão um objetivo principal: mostrar que as possibilidades de agrupamento das peças em análise são infinitas e não precisam estar centradas no par: peças memorialísticas *versus* peças históricas, oposição que pressupõe separação impossível do individual e do social na obra de Jorge Andrade. O segundo capítulo dedica-se à análise pormenorizada do objeto central desta pesquisa: *Rastro atrás*, interessa-nos, particularmente, a relação entre o passado multiplicado e a memória coletiva na peça. No terceiro e derradeiro capítulo, empreendemos reflexão sobre o caráter metalinguístico de *Rastro atrás* e, a partir dessa discussão, inauguramos um exercício comparativo entre a peça e *O sumidouro*. Reiteramos, portanto, que nossa intenção principal é destacar a complexidade formal do objeto central, além de observar a experimentação estética do autor ao longo do ciclo *Marta*.

Palavras-chave: Jorge Andrade. Teatro moderno brasileiro. Tempo. Memória.

ABSTRACT

The objective of this research is to propose a comparative exercise between *Rastro atrás* and the other nine plays that compose the Jorge Andrade's cycle *Marta, a árvore e o relógio* regarding the treatment of time and memory. Throughout the first chapter, we divided the *Marta* cycle into three modules of analysis: the lifeless body in *As confrarias*, *Pedreira das almas* and *Vereda da salvação*; the divided stage in *A moratória* and *O telescópio*; the private space as a prison in *Senhora na boca do lixo*, *A escada* e *Os ossos do barão*. With this division, we seek to achieve a main objective: to show that the possibilities of grouping the plays together under analysis are infinite and do not need to focus on the pair: memorialistic plays versus historical plays, opposition that presupposes an impossible separation of the individual and the social in the work of Jorge Andrade. The second chapter is dedicated to the detailed analysis of the central object of this research: *Rastro atrás*, we are interested, particularly, in the relationship between the multiplied past and the collective memory in the play. In the third and final chapter, we analyze the metalinguistic in *Rastro atrás* and compare the play and *O sumidouro*. Therefore, we reinforce that our main intention is to highlight the formal complexity of the central object, besides observing the aesthetic experimentation of the author throughout the *Marta* cycle.

Key words: Jorge Andrade. Brazilian modern theatre. Time. Memory.

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	9
1.1 O PROJETO DE ESCRITA DE JORGE ANDRADE.....	14
1.2 TEMPO-ESPAÇO - UM MOVIMENTO DO CORPO E DO ESPÍRITO: <i>AS CONFRARIAS, PEDREIRA DAS ALMAS E VEREDA DA SALVAÇÃO</i>	20
1.3 O TEMPO NO ESPAÇO DIVIDIDO: <i>A MORATÓRIA E O TELESCÓPIO</i>	37
1.4 CATIVOS DO TEMPO, PRISIONEIROS NO ESPAÇO: <i>SENHORA NA BOCA DO LIXO, A ESCADA E OS OSSOS DO BARÃO</i>	48
2 PASSADO MULTIPLICADO: O TEMPO EM RASTO ATRÁS	64
2.1 A IDEIA DE RASTO/RASTRO E A METÁFORA DA CAÇA.....	76
2.2 HERANÇAS INDESEJADAS: VIOLÊNCIA E MEMÓRIA FAMILIAR.....	85
2.3 A COMPOSIÇÃO EXPRESSIONISTA DE <i>RASTO ATRÁS</i>	95
3 O FAZER TEATRAL COMO POSSIBILIDADE DE MOVIMENTO NO TEMPO	106
3.1 <i>RASTO ATRÁS E O SUMIDOURO</i>	113
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	131
REFERÊNCIAS	137

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Entre 1951 e 1969, Jorge Andrade dedica-se à escrita e publicação das peças que serão, posteriormente, compiladas no ciclo *Marta, a árvore o relógio*, publicado em 1970. Discorrer sobre o que foi discutido, escrito e montado nos palcos brasileiros nesses dezoito anos seria um esforço que extrapola o que pretendemos nesta pesquisa, porém é imperativo que pensemos o(s) lugar(es) ocupado(s) pelo dramaturgo dentro da produção e tradição do teatro brasileiro da época. Tal exercício de localização de Jorge Andrade no tempo faz-se ainda mais necessário se lembrarmos que, ao longo desses dezoito anos, o autor utilizou variadas estratégias formais que, por vezes, adequavam forma à temática tratada e, por outras, evidenciavam certo descompasso entre conteúdo e forma. Nesse sentido, o ciclo *Marta* ocupa um espaço único na dramaturgia brasileira, por não ser uma obra imediatamente identificável com nenhuma corrente, por mais que enxerguemos adesões conscientes e explícitas, principalmente nas últimas peças a serem escritas, a um teatro de cunho político que se produzia no Brasil no final da década de 1960.

De imediato, lembremos que a publicação do ciclo *Marta* rendeu a Jorge Andrade o prêmio Molière (1970). No mesmo ano, Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, ganha o Molière de melhor peça do ano por *A longa noite de cristal*. As conexões de Jorge Andrade com o Teatro de Arena, obviamente, não se limitam a esse episódio e remontam à parceria de Andrade e Augusto Boal na montagem de *A receita*, em 1968, escrita para integrar a Primeira Feira Paulista de Opinião. A proximidade entre Jorge Andrade e os grupos que, explicitamente, empreendiam um teatro político na década de 1960, posteriormente influenciados pelo trabalho de Bertolt Brecht, como o Arena, do qual se destacam nomes como Guarnieri, Boal, Vianinha – este último, em parceria com Chico de Assis, à frente do CPC (Centro Popular de Cultura) – não é, comumente, explorada pela crítica do ciclo *Marta*. Enxergamos, pelo contrário, uma tendência oposta, e unânime, de classificar o teatro de Jorge Andrade como autobiográfico, centrado no perscrutar subjetivo.

De fato, os paralelos possíveis entre o romance autobiográfico *Labirinto* (1978) e a dramaturgia de Jorge Andrade são inegáveis, conforme pode ser observado em estudos de primeira ordem como *Metalinguagem e teatro* (2012) de Catarina Sant'Anna. Entretanto, esse caminho, empreendido inicialmente por grandes nomes da crítica brasileira como Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado e Delmiro Gonçalves, e, posteriormente, repetido pela maioria esmagadora das pesquisas atuais sobre o ciclo, parece conferir ao caráter autobiográfico um peso que oblitera, sobretudo, uma leitura mais aprofundada da obra de Jorge Andrade. Tendo essa situação em vista, partiremos do projeto de escrita do autor para tecer um comentário crítico sobre o viés fortemente marcado pelos conhecimentos biográficos e como a adesão maciça da crítica a essa perspectiva influenciou o lugar que ocupa o autor no cenário teatral brasileiro.

Ainda a respeito da relação do ciclo com o teatro moderno brasileiro, chama a atenção que, em seu estudo detalhado do teatro épico moderno, *A hora do teatro épico no Brasil*, ao tecer comentário sobre a cena teatral brasileira, a professora Iná Camargo Costa cite *A moratória*, apresentada pelo teatro de Maria Della Costa com encenação de Gianni Ratto, em 1955, como exemplo de peça brasileira montada com regularidade. A referência serve apenas para reafirmar a novidade de uma peça como *Eles não usam black-tie* (1958), utilizada pela professora como ponto de partida para análise do teatro épico no país. Somente citará Jorge Andrade novamente para incluí-lo na tradição que estabeleceu o drama moderno como alvo a ser alcançado:

Dadas a suas *exigências de produção*, o teatro só veio a conhecer de modo sistemático o sopro dos ventos modernistas no Brasil durante e após a segunda guerra mundial. Quando os dramaturgos brasileiros começaram a escrever “teatro moderno”, no sentido forte, a forma do drama – cuja crise assinala o início do modernismo no teatro europeu – apareceu para eles como uma espécie de ideal a ser realizado (é o caso, entre outros, de Nelson Rodrigues, Abílio Pereira de Almeida e, mesmo, do grande Jorge Andrade). Mas, como sempre, e agora com as “conquistas” da dramaturgia moderna incorporadas, os resultados continuavam indicando que alguma coisa não dava muito certo nessas experiências.¹

O descompasso que observaremos, em alguns momentos do ciclo, entre temática e forma, surge desta tentativa de trabalhar questões sociais profundas ainda em chave dramática, forma que não mais comportava o conteúdo pretendido. Se depois de *A moratória*, segunda peça do conjunto a ser escrita, a complexidade formal do ciclo *Marta* não se mantém crescente – temos, escritas depois dela, textos mais simples como *A escada* (1951) e *Os ossos do barão* (1962) –, é destacável que as peças formuladas depois de *Vereda da salvação* (1963), primeira história de cunho político explicitamente marcado, e que fecham o ciclo, *Rasto atrás* (1965), *O sumidouro* (1969) e *As confrarias* (1969), demonstrem uma radicalização no conteúdo e na forma, que se aproxima do teatro épico. Certamente, o aprofundamento do elemento épico em encenações marcantes do Teatro de Arena – *Eles não usam black-tie* (1958), *Revolução na América do Sul* (1960), *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar* (1960) – serviu como referência a Jorge Andrade, mesmo que este insistisse em não declarar abertamente suas disposições políticas. De certa maneira, essa atitude resultou num juízo neutralizador, por parte da crítica, em relação a seu posicionamento político, como acontece na tese de Rosemeri Calzavara, *Jorge Andrade e a trilogia da procura*, mesmo depois da autora explicitar a influência das teorias brechtianas no teatro de Jorge Andrade: “O engajamento de Jorge Andrade não estava vinculado a identidades

¹ COSTA, 1996, p.37.

partidárias ou políticas. O seu engajamento se manifestava pelo filtro da sensibilidade e humanidade que lhe eram peculiares”.²

Essas últimas, e mais complexas, peças do ciclo são destacadas como de difícil encenação. Neste contexto, é sintomático que, em entrevista³ a Yan Michalski a respeito da encenação de Gianni Ratto para *Rasto atrás*, em 1966, Jorge Andrade se diga “simplesmente arrasado” com as tremendas dificuldades que a peça oferece ao diretor e atores do TNC (Teatro Nacional de Comédia), o que, por si só, já é indício do despreparo do teatro brasileiro na execução de técnicas que extrapolem o modelo de teatro dramático. Na mesma entrevista, Jorge Andrade credita a escrita de *O sumidouro* à oportunidade de assistir os ensaios do TNC e à parceria com diretores como Gianni Ratto, Flávio Rangel⁴ e Antunes Filho. Além das supracitadas encenações de *A moratória*, para a companhia de Maria Della Costa, em 1955, e a *Rasto atrás* de Ratto, para o TNC, o envolvimento dos outros dois diretores (Rangel e Filho) com a obra de Jorge Andrade se dá na encenação de *Vereda da salvação*, em 1954, por Antunes Filho, e revisitada pelo mesmo diretor, em 1993, com o CPT (Centro de Pesquisas Teatrais); e com *A escada*, encenada em 1961, pelo TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), com direção de Flávio Rangel. Nos últimos anos de TBC, também vieram a público *Pedreira das almas*, em 1958, *Ossos do barão*, em 1963-1964, e *Vereda da salvação*, em 1964, ano de encerramento das atividades do grupo.⁵

A partir desta reflexão inicial, deriva-se a divisão do trabalho. Ao longo do primeiro capítulo, dividimos o ciclo *Marta* em três módulos de análise, a partir de: o corpo sem vida na leitura de *As confrarias*, *Pedreira das almas* e *Vereda da salvação*; o palco dividido em *A moratória* e *O telescópio*; o espaço privado como prisão em *Senhora na boca do lixo*, *A escada* e *Os ossos do barão*. Procuramos alcançar com essa divisão dois objetivos principais. O primeiro é mostrar que as possibilidades de agrupamento das peças em análise são infinitas e não precisam estar centradas no par: peças memorialísticas *versus* peças históricas, oposição que pressupõe separação impossível do individual e do social na obra de Jorge Andrade. Tal classificação foi questionada pelo estudo *Teatro da memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade*:

Essa separação, localizada por Sant’Anna, acaba por detectar, no conjunto da dramaturgia andradiana, uma certa ruptura. Tal recorte estabelece que alguns textos – os primeiros – apontam para a memória individual (experiência de vida), e outros – os textos dos anos 60 – referenciam-se na história brasileira. No entanto quando se observam os textos dos anos 50 e inícios dos anos 60 – principalmente os textos analisados na presente pesquisa – ficam algumas interrogações: memória e história não convivem nos mesmos textos? Que origens

² CALZAVARA, 2010, p.23.

³ MICHALSKI, Y. “Rasto atrás e suas raízes”, s/d.

⁴ Diretor do espetáculo musical, com explícita intenção de protesto pós-golpe, *Liberdade, liberdade*, em 1965, no Teatro Opinião com coprodução do Teatro de Arena.

⁵ SANT’ANNA, 2012, p.156.

possui tal memória individual? Em que sentido é coletiva? Que conhecimento histórico Jorge Andrade obteve em sua formação?⁶

O segundo objetivo da divisão escolhida é evidenciar os elementos de teatralidade – o corpo da personagem/ator, o palco, os objetos cênicos – como ponto de partida da análise.

O segundo capítulo dedica-se à análise pormenorizada do objeto central desta pesquisa: a peça *Rasto atrás*. É preciso afirmar o recorte que nos orienta: a configuração do tempo e como a dificuldade de retratá-lo se materializa formalmente na escrita de Jorge Andrade. Essa será a espinha dorsal deste trabalho e orientará tanto a análise de *Rasto Atrás*, realizada a partir do segundo capítulo, quanto as conexões apontadas entre a obra e o restante do ciclo, formuladas no primeiro capítulo. Temos que destacar o desafio que é analisar *Rasto atrás* fora da perspectiva biográfica, visto que é a peça mais facilmente relacionável à vida de Jorge Andrade. Escolhemos essa peça como objeto central, justamente, para provar que é possível uma abordagem mais social do ciclo. Dividimos a análise do nosso objeto central em quatro partes, cada uma corresponde aos elementos que mais chamam a atenção na peça: o passado multiplicado pela variedade de agentes da rememoração; a metáfora da caça, lida a partir do conceito de rasto/rastro, criado por Jeanne Marie Gagnebin para discorrer sobre a função do historiador e do narrador, que recolhem os rastros, resíduos, que ficaram à margem da narrativa histórica oficial; a violência familiar que se destaca na recuperação de memórias; a composição expressionista das imagens e sons na peça.

No terceiro e derradeiro capítulo, empreendemos reflexão sobre o caráter metalinguístico de *Rasto atrás* e, a partir dessa discussão, inauguramos um exercício comparativo entre a peça e *O sumidouro*. Essa comparação fechará a pesquisa e pretende deslocar *Rasto atrás* do lugar comumente atribuído a ela como peça autobiográfica. São perguntas que nos orientam na leitura das dez peças: como o passado aparece em cena, narrado ou presentificado?; quem evoca o passado?; quem tem o poder de presentificá-lo?; as diversas evocações do passado coincidem? Completam-se? Contradizem-se?; há diversas versões para o mesmo evento? Em que diferem ou se assemelham?⁷ Apresentado o quadro completo da pesquisa, anunciamos nossa tentativa de escrever capítulos que componham um todo coerente, obviamente, mas que também possam ser independentes entre si, evitando, assim, que nos desconectemos demasiadamente do texto ou que separemos teoria de análise.

É preciso ressaltar que a ordem escolhida para organizar o ciclo *Marta* não corresponde à produção cronológica das peças, o que reforça uma consciência pós-escrita de organização ou um princípio de montagem. Conforme destaca J. Guinsburg, Jorge Andrade só percebeu de fato a unidade que fora se construindo intuitivamente entre as peças depois que as olhou em conjunto. Esta percepção sobre o próprio trabalho impulsionou a reescrita de determinados elementos, a fim

⁶ ARANTES, 2001, p.27.

⁷ Agradecemos ao Professor Márcio Mattana por nos ajudar na formulação dessa abordagem.

de reiterar a coesão significativa do ciclo. Ademais, a oportunidade que Jorge Andrade teve de acompanhar as encenações de oito das dez peças⁸ – antes mesmo que elas compusessem juntas o ciclo *Marta* – certamente contribuiu para este trabalho de reescrita. Ao final do breve *post-scriptum* para a edição da Perspectiva, Guinsburg ressalta a relevância de trabalhos que se prestem a ver o ciclo na sua totalidade:

A consequência foi que a obra de Jorge Andrade emergiu em uma nova perspectiva, que deve suscitar certamente a sua reavaliação crítica, já iniciada, aliás, por Anatol Rosenfeld, em sua “Visão do ciclo” (...) Agora, com base no presente livro, importa aquilatar um conjunto que, sobre o pano de fundo de três séculos de busca de si e de seu chão na engrenagem da sociedade moderna, tenta fixar o drama do homem e da terra na “região” paulista e mineira, desde as Bandeiras e a Inconfidência até a Crise do Café e a Explosão Industrial e Urbana, e plasmar uma espécie desmistificada e desmitificada de *epos* dramatúrgico da vida e da experiência coletiva, que não tem paralelo em nossa literatura, a não ser no ciclo do chamado Romance do Nordeste.⁹

O estudioso apresenta justificativas que reforçam nossa tentativa de estabelecer relações entre *Rastro atrás* e o ciclo. Reiteramos, portanto, qual é nosso interesse ao propor um exercício comparativo entre *Rastro atrás* e as outras nove peças: destacar a complexidade formal do objeto central, além de observar a experimentação estética do autor ao longo das dez peças, no que concerne ao tratamento dado ao tempo. Por fim, para facilitar o trabalho dos leitores, criamos uma tabela que precisa as datas de publicação e a época em se passa cada uma das dez peças:

⁸ Apenas *As confrarias* e *O sumidouro* não foram montadas profissionalmente antes da morte do dramaturgo. Sabemos de algumas montagens mais recentes, curiosamente fora de São Paulo, como a de *As confrarias* pela Companhia Teatro de Seraphim em Recife (2013), dirigida por Antonio Cadengue. O mesmo Antonio Cadengue fora o responsável, em 1976, pela direção de *Pedreira das almas*. Já *O sumidouro* também foi montada em Recife (1987) pelo Curso de Formação do Ator, com direção de Carlos Bartolomeu. Curioso lembrar que *Vereda da salvação* também ganha montagem recifense em 1990 pelo Curso de Formação do Ator, dirigida por Ricardo Bigi de Aquino. Sabemos que Cadengue é doutor pela ECA/USP, inclusive orientado por Sábato Magaldi, mas de quais maneiras Jorge Andrade é levado a e lido em Pernambuco é matéria para outra pesquisa.

⁹ GUINSBURG, 2008, p.669.

NOME DA PEÇA	ANO DE PUBLICAÇÃO	ÉPOCA RETRATADA
<i>O telescópio</i>	1951	Pós-1965
<i>A moratória</i>	1954	Entre 1929-1931
<i>Pedreira das almas</i>	1957	Primeira metade do século XIX
<i>A escada</i>	1960	Década de 1960
<i>Os ossos do barão</i>	1962	Década de 1960
<i>Vereda da salvação</i>	1963	Década de 1960
<i>Senhora na boca do lixo</i>	1963	Década de 1960
<i>Rasto atrás</i>	1965	Entre 1922-1965
<i>As confrarias</i>	1969	Final do século XVIII
<i>O sumidouro</i>	1969	Alternância entre década de 1960 e final do século XVII

1.1 O PROJETO DE ESCRITA DE JORGE ANDRADE

Vicente: O mundo parou e me transformei em um homem diante de sua razão. Foi aí que a pergunta brotou pela primeira vez: Quem sou eu? Quem? Era o canto que começava. Então, minha verdade saiu da terra, cresceu e ultrapassou a mata. Percebi...como devia ser maravilhoso compreender, interpretar e transmitir! Partir da minha casa, minha gente, de mim mesmo...e chegar ao significado de tudo, tendo como instrumentos de trabalho apenas as palavras e a vontade.¹⁰

Na passagem acima Vicente fala da necessidade de sair de casa, de perto de sua gente e de si para entender *tudo*. A angústia nasce do chão familiar, do território que ele pensa componente de si mesmo. A *verdade* brota, está, de fato, intrinsecamente relacionada à terra e às pessoas vinculadas a ela. Buscar o “significado de tudo” a partir da “minha verdade” – por mais ingênuo e inalcançável que esse ponto de chegada possa parecer à primeira vista – exige recusar os seus para melhor servi-los¹¹. O movimento, entretanto, é duplo, pois envolve, além de compreender, principalmente, transmitir. É a legítima vontade do escritor, do dramaturgo que sai ainda jovem de Jaborandi para se firmar como artista-estrangeiro na cidade grande: falar sobre as verdades da sua terra e do seu coração para que elas ecoem nos espectadores.

Compartilha da mesma ânsia Jorge Andrade no seu projeto de escrita. O ciclo *Marta, a árvore e o relógio* é o resultado desta tentativa de recuperar a história da gente que compartilha com ele o mesmo chão, pensar o descompasso entre a vida que elas gostariam de ter e a vida que

¹⁰ ANDRADE, 2008, p.486.

¹¹ “Pois carecia que um de nós nos recusasse para melhor servir-nos” é a epígrafe que inicia *Rasto atrás*, retirada de *O fazendeiro do ar*, poema de Carlos Drummond de Andrade.

lhes foi dado viver¹². Além de olhar para si mesmo, à distância crítica, como homem de teatro que pensa, escreve e encena essas questões. É por isso que a dramaturgia de Andrade busca ser revisora da existência coletiva, ao mesmo tempo em que se propõe autocrítica: o individual só vale à medida que joga luz sobre o coletivo. Simultaneamente, a partir do coletivo, se encontra o que é comum ao particular: “Memória familiar pessoal só interessa na medida em que deixa de ser nossa para ser de todos. A arte consiste em descobrir o pessoal que é memória do coletivo”.¹³

Contudo, ao iniciarmos este capítulo com a fala de Vicente, não intentamos estabelecer as mesmas relações de espelhamento entre a personagem-dramaturgo e o autor empírico, como propõe grande parte dos estudos que orientam a leitura de Jorge Andrade. Não procuramos em Vicente a imagem *real* de Jorge Andrade, sua faceta *verdadeira*, porque construída por si próprio. Não pretendemos, simplesmente, colar a vida do autor empírico à sua criação ou projetar a imagem do homem de carne e osso na figura de uma presença, de uma voz que só existe no papel ou nos palcos. Obviamente, as aproximações fazem sentido – conforme veremos a partir do trabalho de alguns críticos – e a epígrafe que escolhemos para dar início ao trabalho parece servir de contra argumentação para o ponto que colocamos em questão aqui.

O objetivo, portanto, não é afirmar absurdos os paralelos entre a vida de Jorge Andrade e a personagem Vicente, mas antes questionar a pertinência e/ou esgotamento de tal leitura. Parece-nos proveitoso buscar paralelos com a vida do autor somente quando as informações aparecem articuladas ao seu fazer estético. Na tese intitulada *Jorge Andrade: um dramaturgo no espaço-tempo*¹⁴ (2011), Carlos Antonio Rahal inicia sua leitura de *Rasto atrás* com o trecho: “Os eventos narrados em *Rasto Atrás* correspondem em grande medida ao que de fato ocorreu na vida real de Jorge Andrade. Daí observarmos no texto uma profusão de registros de memórias, em especial da personagem Vicente, alter-ego de Jorge”¹⁵. Porém, nenhum paralelo é realizado entre Vicente e Jorge Andrade ao longo do capítulo quatro, intitulado *Uma autobiografia: Rasto Atrás*. Pelo contrário, o estudioso prefere a análise formal da peça, seguida por informações sobre a encenação de *Rasto atrás* pelo grupo Tapa, em 1996, sem se preocupar em caracterizar Vicente como “alter-ego de Jorge”.

¹² Segundo Delmiro Gonçalves (2008, p.11), Arthur Miller teria dito a Jorge Andrade: “Volte para o seu país e procure descobrir por que os homens são o que são e não o que gostariam de ser, e escreva sobre a diferença”.

¹³ ANDRADE apud GONÇALVES, 2008, p.12.

¹⁴ A sequência de análise do ciclo, na tese de Rahal, segue a ordem cronológica de publicação das peças. A justificativa do autor para tal escolha é a complexificação formal das peças ao longo do tempo, começando pelas que anunciam elementos aprofundados posteriormente – *O telescópio* (1951) e *A moratória* (1954) – até a produção ápice – *As confrarias* (1969) e *O sumidouro* (1969). Na presente pesquisa, propomos nova organização, que não segue nem o critério utilizado por Rahal, nem a ordem com que as peças aparecem no ciclo. Nosso objetivo é demonstrar as infinitas relações que se podem estabelecer entre os textos, dependendo do objetivo da análise.

¹⁵ RAHAL, 2011, p.119.

Se as informações biográficas parecem não ser úteis à análise de Rahal, por outro lado, a leitura pautada na biografia do dramaturgo parece, em casos que apontaremos a seguir, obliterar outros caminhos possíveis para a análise de *Rasto atrás*. Isso porque apostam na identificação emocional de Andrade com o seu objeto, mais do que no distanciamento crítico que ele soube manter em relação a sua obra. Desestabiliza-se a harmoniosa dupla, apontada por Rosenfeld, como diferencial do ciclo:

A atitude oscila entre a identificação emocional e o distanciamento crítico. Há, em várias peças, representantes mais ou menos diretos do dramaturgo (reflexo, em nível fictício, das preocupações de auto-análise do autor) que representam esta posição oscilante de identificação e distanciamento, posição que, por sua vez, é criticamente focalizada.¹⁶

Interessante notar que Rosenfeld aponta “representantes *mais ou menos* diretos do dramaturgo”, nenhum que se sobressaia como reflexo imediato do autor. Na perspectiva biografista da qual essa pesquisa se afasta, a existência empírica do dramaturgo se torna paradigma factual, referência fixa de onde – de maneira unilateral – descende a personagem Vicente. É preciso ter cuidado para que *Rasto atrás* não seja lida apenas como a história ficcionalizada *do* dramaturgo em vez da história de *um* dramaturgo. Assim, as reflexões sobre a obra perigam orbitar a existência empírica do autor – ressaltando o individual – em detrimento das posições protagonizadas por dramaturgos no fazer artístico nacional – questão coletiva.

Delmiro Gonçalves, estudioso que abre a edição da Editora Perspectiva para *Marta, a árvore e o relógio* (2008) aponta a intenção de construir o retrato do autor e não a análise de sua obra. O prefácio é construído a partir de “longas conversas humanas, amigas (...)”, “Tudo o que se pode sintetizar em conversas de amigos voltados para si mesmos”¹⁷ e investe no paralelo entre *Rasto atrás* e o conflito vivido por Jorge Andrade e o pai fazendeiro. A partir desta abordagem, Gonçalves destaca o final supostamente conciliatório entre Vicente e João José:

A figura do pai que estabelece o conflito com Vicente a ele se une, por fim, e ambas se fundem numa só personagem. O menino, o adolescente, o moço, o homem maduro, encontram-se lutando, condenando e perdoando a figura do pai caçador, incompreendido e por fim aceito, condenador e condenado, resumidos no último grito de redenção do pai, que tudo absolve: ‘Eu vim para morrer, meu filho. Agora, eu posso’ (...)¹⁸

A interpretação parece influenciada pelo seu conhecimento pessoal sobre a bonita reconciliação do dramaturgo paulista com o pai:

¹⁶ ROSENFELD, 2008, p.602.

¹⁷ GONÇALVES, 2008, p.11.

¹⁸ GONÇALVES, 2008, p.11.

Jorge Andrade, após ter lido a crítica, durante uma longa conversa, contou-me que seu pai, fazendeiro de Barretos, pouco dado às coisas intelectuais, veio a S. Paulo ver o espetáculo [*A moratória*]. Finda a sessão, saiu com o filho do teatro sem dizer palavra. Caminharam algum tempo pela rua e, de repente, parou, abraçou-o e disse: ‘Eu não sabia meu filho, eu não podia compreender’.¹⁹

A afirmação “O último grito de redenção do pai, que tudo absolve” elimina a tensão do angustiado final de *Rasto atrás*. Compartilha Rahal da mesma visão:

Foi apenas a solução de uma situação entre pai e filho – este último, agora em paz, pôde então retirar-se definitivamente da vida da família, da qual, na prática, nunca participou. E Vicente também em paz com a própria consciência, pode finalmente retomar sua vida e sua carreira em São Paulo, deixando as tias para trás.²⁰

Logo depois de João José anunciar sua própria morte, o que acontece é o seguinte: “*Pouco a pouco, uma imensa solidão estampa-se no rosto de Vicente e de João José. Apesar de tão próximos, continuam distantes na sua incomunicabilidade*”²¹. A leitura de Gonçalves, reafirmada por Rahal, apazigua o conflito que continua a perseguir Vicente e faz com que ele transfira – em parte – o conflito entre pai e filho para as figuras de Fernão Dias e seu filho José, construídos ficcionalmente por Vicente em *O sumidouro*, peça seguinte do ciclo. Uma leitura que enxerga *Rasto atrás* como narrativa reconciliatória certamente negligencia as pontes que podem ser estabelecidas entre o texto e *O sumidouro* – esforço que realizaremos no terceiro capítulo deste trabalho. Por conseguinte, acaba por enfraquecer a noção de que os conflitos dentro do ciclo são recuperados, reavivados, reencenados num movimento de constante retorno e, conseqüentemente, de que as peças devem ser lidas em conjunto. Não nos surpreende que na tese de Rahal *Rasto atrás* seja a única peça analisada isoladamente, sob a justificativa de que se trata de autobiografia do dramaturgo, portanto, separada das peças “históricas” *As confrarias* e *O sumidouro*, mesmo que as três sejam apontadas pelo estudioso como o “ápice da criação de Jorge Andrade”²².

De fato, concordamos com o próprio Jorge Andrade, recuperado por Gonçalves²³, quando este afirma: “Acho muito difícil que um trabalho literário não tenha suas raízes em fatos reais”.²⁴

¹⁹ GONÇALVES, 2008, p.10-11.

²⁰ RAHAL, 2011, p.147.

²¹ ANDRADE, 2008, p.526.

²² RAHAL, 2011, p.5.

²³ ANDRADE apud GONÇALVES, 2008, p.12.

²⁴ Os desdobramentos perigosíssimos de ter como referência, inequívoca e unilateral, o discurso dos autores sobre a própria produção podem ser observados na comparação do uso das falas de Vianinha e Boal no estudo de Iná Camargo Costa, *A hora do teatro épico no Brasil*, e no de Catarina Sant’Anna, *Metalinguagem e teatro*. Enquanto a primeira empreende um esforço para buscar, na análise destes dramaturgos, as contradições entre o que eles *pensavam* fazer e o que *realmente* faziam, Sant’Anna utiliza

Contudo, será a busca da autoria do discurso teatral – quem fala, personagem ou autor ? – o foco mais pertinente às pesquisas acadêmicas? A fim de responder negativamente à questão, apoiamos na discussão proposta por Anne Ubersfeld sobre o discurso teatral em *Para ler o teatro* (2005):

Dentre os numerosos e falsos problemas que balizam a reflexão crítica acerca do objeto paradoxal que é o teatro, o pior é sem dúvida aquele que formula a questão acerca do *sujeito do discurso teatral*. Quando Hermione fala, quem fala? Racine ou esse objeto ficcional que é Hermione? Face a uma questão tão grosseira e absurdamente formulada, a crítica bate em retirada. *Não se ousa* formular a questão nesses termos, mas ousa-se perguntar abertamente se Lorenzo é Musset (às vezes afirma-se taxativamente: Lorenzo ou Perdican é Musset; sabemos muito bem que o romantismo é individualista e subjetivo...).²⁵

Sob esta perspectiva, a autora defende que o discurso teatral opera na relação dialética entre *scriptor*, personagem, encenador (e técnicos) e o público receptor. Em conclusão: “o discurso teatral é a mais bela demonstração do caráter não individual da enunciação”.²⁶

Outro famoso crítico teatral, em *À procura de Rasto Atrás*, mobiliza seus conhecimentos pessoais sobre o homem Jorge Andrade. Sábato Magaldi, entretanto, ressalta a primazia do efeito dramático sobre a fidelidade aos fatos:

Em *Rasto Atrás*, na ausência da mãe Elisaura, a tia Isolina assume os traços biográficos da mãe do dramaturgo. Esse procedimento revela a cautela de Jorge Andrade em abandonar a biografia pura e simples, em função de um efeito dramático desejado. Seria mais exato falar em autobiografia espiritual, já que as modificações conscientes visam a fundamentar a mitologia secreta da personalidade.²⁷

O estudioso aproveita sua proximidade com o autor para reforçar *Rasto atrás* como peça metonímia do que acontecia com a intelectualidade brasileira depois de abril de 1964. Reafirma, portanto, o compromisso social do dramaturgo: “Os dados do presente, transmitidos em síntese na peça, são um testemunho expressivo sobre a situação do escritor no Brasil, e a fazem suplantar o problema pessoal com o pai, para resolver-se em termos amplos de cultura”.²⁸ Todavia, se por um lado o crítico elogia a consistência das personagens andradianas: “despidas de sutileza psicológica mas com aquela garra de quem possui uma natureza autêntica e inteiriça”²⁹, por outro aponta em Vicente justamente como falha o fato de a personagem ser “quase um clichê de

as mesmas passagens como termômetro exato de certa incapacidade do Arena e dos CPCs de levar a cabo o projeto estético prometido.

²⁵ UBERSFELD, 2010, p.167.

²⁶ UBERSFELD, 2010, p.159.

²⁷ MAGALDI, 2008, p.658.

²⁸ MAGALDI, 2008, p.661.

²⁹ MAGALDI, 2008, p.666.

dramaturgo”³⁰. Tal afirmação é resultado de Magaldi enxergar Vicente como reflexo imediato do autor: “Vicente, contudo, deveria conter outros elementos, por ser sua autobiografia”³¹. Ao afirmar a inscrição da personagem numa realidade objetiva formada por uma série de episódios biográficos pouco interessantes, Magaldi parece afirmar que a natureza “autêntica e inteiriça” da personagem só poderia ser alcançada com a aproximação entre o dramaturgo de *Rasto atrás* e Jorge Andrade, vinculando a voz da personagem unicamente à existência empírica do seu criador.

Não pretendemos aqui discordar totalmente das críticas realizadas a *Rasto atrás* no texto de Magaldi – e temos nossas próprias, as quais serão apresentadas – porém acreditamos necessário repensar o papel de destaque que o conhecimento biográfico tem nas análises mais famosas da obra de Jorge Andrade. Esse destaque se deve, principalmente, ao fato de o dramaturgo estar inserido num tradicional grupo paulista de críticos, dramaturgos, encenadores, atores etc, composto, em parte, por estudiosos que tinham relações de proximidade com o autor: Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado, Delmiro Gonçalves. Sabemos que a maioria dos estudos sobre Jorge Andrade são realizados em universidades paulistas a partir de discussões propostas por estes mesmos autores mencionados, estes últimos três críticos intimamente ligados à produção do TBC desde sua origem em 1948. Se faz necessário ter consciência deste lugar particular de fala.

Mesmo aqui no Paraná, estado tão próximo geográfica e culturalmente falando, Jorge Andrade é conhecido pelo público em geral apenas pela escrita de *A moratória*. No estudo intitulado *O teatro em Curitiba no período de 1961 a 1970*³², o nome do dramaturgo é citado somente duas vezes a respeito das montagens, em 1966, por grupos amadores, de *O telescópio*, montado pelos alunos do Curso Permanente de Teatro e, obviamente, de *A moratória*, pelo Grupo Amador do Colégio Estadual do Paraná (GRUTA). Não encontramos até o momento registros de encenações profissionais do dramaturgo por companhias de Curitiba ou do resto do estado.

No contexto da discussão proposta, é interessante pensar o movimento de *mea culpa* de Décio de Almeida Prado, na leitura empreendida de *A moratória* em texto homônimo, ao admitir sua proximidade emocional com o dramaturgo:

Não sei até que ponto certas e insondáveis afinidades serão capazes de me ligar efetivamente a uma peça como *A moratória*. O crítico dificilmente consegue vencer tais idiosincrasias profundas que, na maior parte das vezes, ele nem chega a perceber. Mas pode, em qualquer caso, denunciá-las e expô-las antes que os outros o façam (...).³³

³⁰ MAGALDI, 2008, p.666.

³¹ MAGALDI, 2008, p.666.

³² COSTA, M. M. da *et al.* *O teatro em Curitiba no período de 1961 a 1970*. n.45, p. 115 – 114, Curitiba: Editora da UFPR, 1996.

³³ PRADO, 2008, p.625.

A partir de um movimento semelhante ao de Prado, refletimos acerca do lugar que quer ocupar esta pesquisa nos estudos sobre a obra do dramaturgo. Escolhemos não utilizar os conhecimentos biográficos repassados por nós por grandes nomes da crítica teatral como os aqui apresentados, a fim de criar uma leitura de *Rasto atrás* que não parta do espelhamento entre Jorge Andrade e Vicente. Esforço que encontramos escasso no levantamento bibliográfico empreendido. Talvez essa seja a primeira, mesmo que modesta, tentativa de contribuição desta pesquisa aos estudos sobre *Rasto atrás*.

Prado nos ajuda neste objetivo ao retomar, no final do mesmo texto “A Moratória”, a encenação da peça numa pequena cidade estadunidense. Episódio de caráter dialético: ao mesmo tempo que reforça o impacto de *A moratória* como texto muito particular³⁴ e querido à sua memória infantil, reforça a potência universal da peça, visto que consegue emocionar os atores estrangeiros. Da mesma forma, afirma Prado, *O jardim das cerejeiras* (1904), obra da longínqua literatura russa, emociona a nós brasileiros. Mesmo que, palavras nossas, não soubéssemos nada ou quase nada do seu contexto de criação ou da biografia de Tchekhov.

Todavia, como este trabalho não pretende ser um relato da nossa fruição ao ler *Rasto atrás*, claramente pensamos essencial o contexto de criação de *Rasto atrás*, por isso a atenção dispensada ao projeto de escrita de Jorge Andrade – e igualmente o esforço de relacionar a peça com o resto do ciclo. Dispensamos, porém, outros dados biográficos menos proveitosos, como a relação entre o autor e seu pai ou as características da mãe transmitidas às tias de Vicente. Ressaltamos que a questão da genealogia entrará nesta pesquisa como estruturante da relação entre as personagens dentro do ciclo e não para pensar as conexões entre os parentes empíricos de Andrade e as personagens de *Rasto atrás*. Dedicaremos uma parte do segundo capítulo a tal exercício.

1.2 TEMPO-ESPAÇO, UM MOVIMENTO DO CORPO E DO ESPÍRITO: AS CONFRARIAS, PEDREIRA DAS ALMAS E VEREDA DA SALVAÇÃO.

A primeira informação relevante para esta leitura de *As confrarias* é que a peça é construída a partir da memória de Marta: a mãe que carrega o corpo do filho morto pela cidade, parando em cada confraria – dos brancos, dos negros e dos pardos. Sua missão, a princípio, parece ser que uma das confrarias aceite sepultar o cadáver de José. O corpo é recusado por ter pertencido a um ator, prática recorrente em fins do século XVIII, época da ação da peça: “Ministro: Não sabe que infiéis, suicidas e atores não podem ser enterrados em igrejas? (...) Que um homem que interpreta todo e qualquer papel, inclusive o do demônio, tem afinidade estreita com esses

³⁴ “E como é que se pronunciava exatamente essa palavra, terrivelmente abstrusa, jabuticaba?”: teriam perguntado os alunos da escola de teatro universitária, atores na montagem em inglês de *A moratória*.

personagens?” (A.C, ANDRADE, 2008, p.35).³⁵ Denis Guénoun, no ensaio *A exibição das palavras: uma ideia (política) do teatro* (1991), discute a complexa relação da comunidade/público com o ator. A reflexão proposta pelo autor nos faz pensar que, além da justificativa religiosa, a negação do corpo de José certamente tem motivação política, já que ao estar no palco, o ator aproxima-se das autoridades da cidade, distinguidos da plateia. Entretanto, por mais que seja um fragmento destacado, o ator ainda faz parte da comunidade reunida em assembleia e sua autoridade só pode ser validada pela disposição do público à sua volta³⁶. A representação, como reunião pública, é política e, portanto, ameaça o poder das confrarias.

Ao longo da peça, conforme as lembranças de Marta se materializam no palco, descobrimos que ela era uma mulher que trabalhava no campo, junto do marido Sebastião. Marta presencia a partida do filho, movimento motivado por angústia parecida com a experienciada pelo próprio Vicente de *Rasto atrás*: “José: Pois gostaria de descobrir um meio de abrir as portas, ver como vivem, o que pensam, o que têm e o que gostariam de ter” (A.C, p.31). José, assim como o dramaturgo Vicente, sente que deve sair do seio familiar e de si mesmo. Num movimento de radicalização do sair-se de si, torna-se ator, incorpora a vivência do outro para chegar à própria verdade, compartilhada com seu povo.

A energia despendida por esses dois personagens na busca pela própria verdade encerra a inevitabilidade de uma mesma armadilha: a miopia do caçador que se fecha em si mesmo como caça inalcançável e acaba imerso na incompreensão de si e, principalmente, na incompreensão diante da realidade exterior. Se em *Rasto atrás* é Vicente a voz dessa autoconsciência, em *As confrarias* é nas falas de Marta que a questão se apresenta: “Marta: Quando ficamos perdidos em nós mesmos, não vemos o que nos rodeia, o que realmente nos ameaça (...)” (A.C, p.48); “Marta: Que importa saber de quem descende, se não enxerga nem os que vivem à sua volta?” (A.C, p. 51). A incompreensão advém justamente desse deslocamento da personagem de um lugar inicialmente familiar em direção a uma tomada de posição crítica e à ação. Como dramaturgo e como ator, as personagens dedicam-se a refletir questões coletivas que desestruturam seus papéis dentro da família ou dentro da estrutura social a que pertencem.³⁷

Essa proximidade entre as duas personagens, um escritor, outro ator, se confirma por ser a partir da memória de José a primeira aparição no ciclo de uma personagem chamada Vicente.

³⁵ A fim de facilitar a leitura, optamos por explicitar a qual peça do ciclo o trecho pertence. Para tanto, utilizaremos as seguintes siglas: A.C (*As confrarias*); P.A (*Pedreira das almas*); V.S (*Vereda da salvação*); A.M (*A moratória*); O.T (*O telescópio*); S.L (*Senhora na boca do lixo*); A.E (*A escada*); O.B (*Os ossos do barão*); R.A (*Rasto atrás*) e O.S (*O sumidouro*). Por utilizarmos a mesma edição para citar todas as peças, daqui por diante dispensaremos o nome do autor e o ano de publicação.

³⁶ GUÉNOUN, 2003, p.33.

³⁷ Uma tarefa certamente exaustiva seria precisar o número de vezes que o verbo “compreender” e a palavra “incompreensão” aparecem no ciclo. Especulamos que em *Rasto Atrás* o número passe de quarenta. O exercício certamente não vale por si só, mas serve como indicativo linguístico da conexão entre as personagens no ciclo. Todas forçosamente deslocados do habitual, por isso desconfiadas do mais trivial – para usar o vocabulário do poema “Nada é impossível de mudar”, de Brecht.

Obviamente não é o mesmo dos anos 1960 em *Rasto atrás*, mas começamos desde já a suspeitar da carga que o nome próprio carrega como signo. A palavra Vicente corresponderá a personagens escritores, leitores, homens que pensam o Brasil. Sua sonoridade invocará memórias que se constroem na relação entre os Vicentes e demais personagens:

José (*Rememorando*) Numa das minhas viagens, conheci um estudante que voltava da Europa. Chamava-se Vicente. Estava sempre com um livro nas mãos; e trazia uma canastra cheia deles, escondida como se fosse contrabando de ouro. Um dia, me perguntou: a que horas vamos ver as costas brasileiras? No amanhecer, respondi. Ele olhou o mar e disse: uma terra onde se retém o povo na ignorância como um filho bastardo. E é o que somos: filhos da tirania, em um mundo cada vez mais livre (...) (A.C, p.63).

Talvez mais parecida com o filho ator do que imagina, Marta reencena com determinação sua origem em frente ao público ultrajado das Confrarias: “Marta: Não há nada escondido em nosso passado. É um emaranhado de trilhos que se perde na memória, mas que todos podem percorrer (...)” (A.C, p.30). A personagem passa de testemunha passiva da agonia da família – não consegue fazer nada para evitar a morte de seu marido Sebastião, mesmo implorando que eles abandonem a terra – à narradora que controla como será contada a história dos mineiros estrangulados de mãos decepadas, vítimas da apropriação do subsolo pela Igreja e pelo Estado. Marta rege, portanto, a composição não-linear do tempo na peça, adequada à temática que não focaliza o drama da família, mas a condição social dos pequenos proprietários de terras no Brasil na época da mineração, sujeitos que perderam seu sustento e suas vidas para o financiamento da igreja e da coroa portuguesa.

Marta, porque esposa e mãe de insurgentes, deve sobreviver – e manter a máscara expressiva que faz com que os Irmãos a encarem com medo – para reclamar em frente às confrarias a parcela de responsabilidade da Igreja na destruição da sua e de tantas outras famílias. Depois de relatar seu último encontro com José, antes de ele partir para a reunião dos inconfidentes, Marta reafirma seu papel na narrativa como mantenedora da memória do filho revolucionário: “Marta: (*Dolorosa*) Como morre um homem, só a ele interessa. Milhões estão morrendo e nem chegamos a saber. Para mim, não é orgulho como morreu, pois não devia era morrer. Como viveu e lutou, estou *contando*” (A.C, p.65, grifo nosso).

A *origem* é forte mote para o ciclo, simbolizada principalmente pelas marcantes figuras femininas, esposas e mães que carregam no seu corpo o princípio de tudo: “Marta: (*Com expressão impenetrável*) Veio de mim e vai para dentro de outra, e de outra...e de outra, voltando sempre à origem, num tempo sem fim!” (A.C, p.55). É assim que a mulher aproxima-se da terra como destino originário e final de todo homem: “(*Marta ajoelha-se e beija a terra*) Aqui é o seu lugar. Daí veio, para aí tinha que voltar. Todos os homens, até mesmo Deus, voltam um dia à terra (...)” (A.C, p.68).

É a partir da revisão do particular – a reencenação das origens da trajetória de Marta e de seu filho José – que se atinge o coletivo – o grupo social que repensa as causas e os agentes responsáveis pela opressão sofrida. No caso específico de *As confrarias*, discute-se a desigualdade aprofundada pelos altos impostos sobre a mineração brasileira e a resistência popular aos abusos da coroa portuguesa. A peça, ao escolher Marta como narradora, insiste no impacto violento da cobrança da derrama. Explica melhor do que poderíamos Anatol Rosenfeld:

É única, esta obra, pela grandeza da concepção e pela unidade e coerência com que as peças se subordinam ao propósito central, mantido durante longos anos com perseverança apaixonada, de devassar e escavar as próprias origens e as da sua gente, de procurar a própria verdade individual através do conhecimento do grupo social de que faz parte e de que, contudo, tende a apartar-se, precisamente mercê da própria procura de um conhecimento cada vez mais aguçado e crítico, que situa este grupo na realidade maior da nação.³⁸

Por mais que o homem – assim como a planta imitada por José e Vicente crianças – nasça, cresça e morra, não vai ser nessa ordem que os personagens rememorados por Marta aparecerão. *As confrarias* instaura em cena, desde o início, o defunto de José como presença constante, preso ao corpo da mãe peregrina, materialização de uma memória que luta por se manter viva: “Marta: Meus mortos não serão mais inúteis. Devem ajudar os vivos. Para que serve um corpo esquecido como galho de árvores...ou como laje!” (A.C, p.43). A memória coletiva é terreno onde se revivem os mortos. A mesma estratégia de presentificação dos mortos aparecerá em *Rasto atrás*, onde presenciaremos a interação entre finados e vivos. No acerto de contas entre Marta e as confrarias, o mau cheiro e aspecto repugnante se tornam, concomitantemente, prova da resistência e fugacidade dos cadáveres:

Marta: (*Recua horrorizada*) A morte de meu filho é crime de vocês também! Caminharei até que o dia amanheça. Até lá, terão que carregá-lo junto comigo. Que ele se decomponha até aparecer os ossos. Que daquele corpo vigoroso fiquem apenas os cabelos. Que o odor do corpo dele torne insuportável a vida na cidade! É a maneira que tenho para enterrá-lo onde é preciso (A.C, p.43).

O passado está, pois, colocado não apenas pela narrativa de Marta, mas principalmente pela materialização, simultânea, do corpo morto de José e sua versão mais nova viva, a qual se materializa no palco a partir da memória da mãe. Escrita em 1969, *As confrarias* dialoga com o horror do período, que durou entre 1968 e 1974, sob o comando do general Garrastazu Médici. Vejamos o que diz o historiador e cientista político José Murilo de Carvalho em *A cidadania no Brasil* (2001) a respeito do momento de maior repressão da ditadura civil-militar:

³⁸ ROSENFELD, 2008, p.599.

Nova lei de segurança nacional foi introduzida, incluindo a pena de morte por fuzilamento. A pena de morte tinha sido abolida após a proclamação da República, e mesmo no Império já não era aplicada (...) Daí até o final do governo Médici, em 1974, forças da repressão e da guerrilha se enfrentaram em batalha inglória e desigual. Aos sequestros e assaltos a bancos dos guerrilheiros, respondia a repressão com prisões arbitrárias, tortura sistemática de presos, assassinatos. Opositores assassinados eram dados como desaparecidos ou mortos em acidentes de carro. A imprensa era proibida de divulgar qualquer notícia que contrariasse a versão das forças de segurança.³⁹

Sabemos que muitas famílias não tiveram, até hoje, o acesso que a personagem Marta teve ao corpo de seus parentes ou ao esclarecimento em relação às circunstâncias de suas mortes ou locais de sepultamento. Sobre o mesmo assunto, violência e memória familiar, o jornalista e professor aposentado pela USP, Bernardo Kucinski, escreve *K: relato de uma busca* (Ed. Expressão Popular, 2011), romance finalista dos prêmios Portugal Telecom e São Paulo de Literatura em 2012. Assim como *As confrarias* e *Rasto atrás*, a obra é escrita em fragmentos, forma literária própria à rememoração e ao reconstituir dos últimos passos da filha desaparecida por um pai desesperado.

Se em *As confrarias* tanto o governo português usurpador quanto a Igreja Católica ostensiva são vistos como ameaças diretas ao povo, é curioso ressaltar o papel da Igreja Católica durante o período ditatorial. Apesar dos conflitos com o governo, por seu poder e influência, a hierarquia da Igreja tornou-se aos poucos – depois de inicial apoio ao regime – o principal foco de oposição legal, inclusive alguns setores foram influenciados pelo marxismo e enveredaram pela luta armada⁴⁰. São alguns dos importantes nomes da resistência: Dom Helder Camara, Dom Paulo Evaristo Arns e Frei Betto⁴¹. O exemplo serve para ilustrar a complexa atuação de sujeitos, instituições, governos ao longo da história, consciência que extrapola os limites do teatro dramático. Veremos, em *Vereda da salvação*, como a questão religiosa se configura de outras maneiras dentro do ciclo.

A partir do contexto apresentado por Carvalho, não nos surpreendemos que as duas últimas peças escritas por Jorge Andrade, *As confrarias* e *O sumidouro*, sejam as únicas não montadas na época. Certamente pela sortuda distância de dois anos, mesmo com todas as dificuldades enfrentadas, foi possível a emblemática realização de *O rei da vela* (publicada em

³⁹ CARVALHO, 2002, p.162-163.

⁴⁰ CARVALHO, 2002, p. 165.

⁴¹ CRISTO, Carlos Alberto Libânio. **Igreja Católica e o Golpe de 1964**. Disponível em: <http://www.freibetto.org/index.php/artigos/14-artigos/39-igreja-catolica-e-o-golpe-de-1964>. Acesso em: 30.mar.2016.

1937) de Oswald de Andrade pelo Teatro Oficina, dirigida por José Celso Martinez; e *Navalha na carne* (escrita em 1967) com direção de Fauzi Arap, ambas encenadas em 1967.⁴²

Voltando a *As confrarias*, interessa notar que, por mais que Marta seja a responsável por invocar o passado de sua família, existe um momento em que a narrativa se sustenta sem um agente específico de rememoração. Parece não ser lembrado por ninguém específico. O caso pode ser observado na cena em que a personagem-narradora não está presente durante um diálogo entre o filho José e o pai:

Marta: Não custa. Vou buscar. (*Sai, tentando conter os soluços*)

(...)

José: (*Angustiado*) Estive em todos os lugares do sítio...procurando não sei o quê!

Sebastião: Eu vi. O que quer não está aqui, filho. Vá procurar! Se não encontrar...volte, quem sabe já...

José: Não vou voltar mais, pai.

Sebastião: Eu sei. Não diga nada à sua mãe.

José: Acho que ela já percebeu.

Marta: (*Volta, disfarçando a emoção*) Ainda bem que fiz pão esta manhã (A.C, p.33-34).

Não existe nenhuma indicação no texto comprovando que Marta permaneceu na cena, escutando escondida o que conversavam José e Sebastião, portanto, a partir do que nos informam as rubricas, ela saiu de cena e só voltou depois do diálogo entre pai e filho. A mesma estratégia só será vista novamente em *Rasto Atrás*. Esses momentos, que dispensam a explicitação do agente rememorativo, revelam a capacidade da narrativa de extrapolar o material restrito à memória individual, como se o que acontecesse no palco não estivesse subjugado a uma única subjetividade. À autonomia desse diálogo em relação a Marta adiciona-se o fato de suas memórias serem materializadas no palco e não somente lembradas narrativamente. A partir do momento que Marta invoca as personagens, suas presenças cênicas – gestos, ação etc – se fazem parcialmente independentes da narradora.

Observamos que a diferença mais notável entre *As confrarias* e *Rasto atrás*, no que concerne ao tratamento com o tempo, é a transição entre o presente da narração e o passado materializado no palco. Tal transição acontece de maneira a explicitar a diferença entre as duas instâncias temporais: “*Sebastião aparece ao fundo, carregando um feixe de lenha e segurando um machado. Ele empilha a lenha, observado por Marta. Os Irmãos vão desaparecendo, quando Marta se aproxima de Sebastião*” (A.C, p.32). Nesta passagem, por exemplo, os Irmãos desaparecem aos poucos, marcando a passagem do presente em que ouvem a história de Marta para o passado vivido por ela e Sebastião. Operando da mesma forma, o jogo de luz contribui

⁴² O prêmio Molière de 1967 foi dado a José Celso Martinez como melhor diretor na encenação de *O rei da vela* e a Plínio Marcos por melhor autor com a peça *Navalha na carne*.

para o efeito ao delimitar os espaços: “*As luzes se abaixam, aparecendo os Irmãos na penumbra. Sebastião segura Marta e sai, puxando-a*” (A.C, p.33). Como se não bastasse, o texto reforça a divisão ao utilizar a palavra “mutação” quando o passado é posto em cena. Sinal reiterativo do dramaturgo para futuras encenações.

Essa clara divisão entre passado e presente – cada vez mais difícil de precisar em *Rasto atrás* – é também resultado da profunda distância existente entre vocês (interlocutores; membros das confrarias; elite econômica) x nós (narradora Marta e sua família; pequenos agricultores/ator; militantes da insurreição). Por outro lado, em *Rasto atrás* os agentes rememorativos proliferam dentro da própria família e as mesmas lembranças familiares compartilhadas invadem o presente em velocidade vertiginosa.

Outra diferença entre as duas peças é que só entra no palco uma Marta, ou seja, ela não interage consigo mesma como faz Vicente de 43 anos em contracena aos 5, 15 e 23 anos, fragmentando o passado em vários. A presença de apenas uma atriz para viver Marta⁴³ e a nítida separação entre passado e presente em *As confrarias* demonstram que o experimentalismo com o tempo é intensificado em *Rasto atrás*, mesmo que esta seja uma peça escrita antes de *As confrarias*. Essa comparação vai ao encontro da pesquisa da professora Larissa Catalão e aponta para a ausência de evolução formal cronológica ao longo dos 18 anos em que foi escrito o ciclo (de 1951 com *O telescópio* a 1969 com *As confrarias* e *O sumidouro*).

Atentemos para o uso de slides, o qual facilita a utilização do mesmo espaço cênico para os dois tempos, já que diferencia, novamente, o presente (igreja na cidade) e o passado (campo): “*Pouco a Pouco, uma árvore vai sendo iluminada, enquanto desaparece a nave da igreja. Slides de milho e arroz batidos pelo vento, são projetados sobre o palco, colorindo-os de verde*” (A.C, p.41-42). Contudo, a mesma estratégia que serve para distinguir os tempos, a partir da diferenciação de cenário, também aponta para a sobreposição espaço-temporal. A igreja que desaparece aos poucos – assim como os Irmãos – ainda está presente em cena numa imagem cada vez mais fraca, como uma imagem-fantasma, um resquício do presente, antes de desaparecer por completo.

Observemos a próxima rubrica: “*O cenário toma colorido dourado; as paredes do palco ficam cobertas de imagens de santos, dando impressão de coisa morta, distante, inútil*” (A.C, p.67). Aqui investe-se mais incisivamente no efeito de sobreposição: sobre a cor dourada do ouro estão os objetos de adoração sagrada, numa réplica dos ostensivos altares religiosos. Os efeitos de sobreposição ou simultaneidade serão centrais para esta pesquisa, uma vez que contrastam duas ou mais temporalidades anteriormente percebidas como distintas. Tais efeitos são recorrentemente materializados a partir de experimentações visuais com slides e contracena entre

⁴³ Limitamo-nos a pensar numa encenação que segue o texto dramático tal qual ele se apresenta.

personagens vivos e mortos. Trataremos com mais detalhes, ao final deste capítulo, a composição visual e sonora particular a *Rasto atrás*.

A essa altura, é possível pensar que Jorge Andrade constrói uma dramaturgia tanto *social*, quanto *espiritual*, dramaturgia de invocações e encontros entre personagens que, enquanto discutem trabalho, suor, dor, decomposição do corpo, estão, ao mesmo tempo, discutindo origem transcendental, Deus e os rituais que aproximam o homem de uma esfera metafísica. Um teatro que é, ao mesmo, histórico e supratemporal, pois suas personagens são localizadas em recortes temporais específicos, mas superam esses espaços temporais pré-determinados e retornam, parcialmente iguais, parcialmente diferentes, em outros corpos. O lugar da espiritualidade, no teatro não burguês, pode ser um espaço de compartilhamento coletivo, que extrapola a moral individualista. Parte do ciclo problematiza o secularismo do drama burguês:

O teatro épico não pode aspirar à grandeza do teatro clássico [antropocêntrico], mas em compensação emancipou-se das suas limitações. Ao protagonista não cabe mais a posição majestosa do centro do universo. Tanto na obra de Claudel como na de Wilder, Brecht ou O'Neill, a posição do homem (e do indivíduo) é mais modesta, quer por fazer parte do plano universal de Deus, quer por ser parcela embora importante do plano escatológico da visão socialista, quer ainda por afigurar-se, de dentro de si mesmo, ameaçado por forças irracionais que lhe limitam o campo de articulação e decisão lúcidas e racionais (...) Particularmente a concepção teocêntrica ou sociocêntrica transborda do rigor da forma clássica, na medida em que ultrapassa a limitação da esfera psicológica e moral, enquanto *apenas* psicológica e *apenas* situada no campo da moralidade individual.⁴⁴

Esta conexão sobrenatural do homem com os mortos de sua terra está no centro de *Pedreira das almas* (1957), peça que tem como cenário principal o largo da igreja da cidade de Pedreira das Almas. Aqui o passado está ainda mais relacionado ao coletivo, à memória dos habitantes da cidade, dos seus fundadores, das pessoas que por ali passaram e influenciaram a vida de todos de alguma forma, como é o caso de Marta. É preciso lembrar que Marta, ao final de *As confrarias*, encontra pela estrada o jovem Martiniano, que será o fundador de Pedreira. Agora é sua vez de reaparecer na narrativa de outrem, lembrada pela matriarca Urbana, por exemplo:

Urbana: (*Retesada*) Foi aquela mulher! Cada vez que visitava o pai de Gabriel [Martiniano] alguma coisa acontecia em Pedreira.

Gonçalo: Marta?

Urbana: Ela mesma (...) (P.A, p.83).

⁴⁴ ROSENFELD, 1985, p.174.

Por mais que Marta não apareça fisicamente, seu discurso ecoará na fala dos habitantes de Pedreira, numa espécie de *herança verbal* que dispensa laços consanguíneos, supera vínculos de conterraneidade e atravessa o tempo. O que chamamos aqui herança verbal acontece tanto em menor escala, em *Rasto atrás* por exemplo, a partir da repetição de enunciados repassados dentro da família; quanto em maior escala, se analisarmos os mesmos enunciados proferidos por diversos personagens em diferentes peças do ciclo. Esta questão retornará como centro da discussão em outros momentos da pesquisa. Por hora, vejamos um exemplo retirado de *Pedreira das almas*:

Urbana: Sei o que digo, Padre Gonçalo. O senhor mesmo acaba de repetir as palavras dela!

Gonçalo: Eu?

Urbana: Quem falava em lençol de pedras e vales cobertos de cascalho? Quem maldizia o ouro da Província e nossas confrarias? Quem falava no empobrecimento da terra e dos homens? Deve ter feito a mesma coisa por onde passou! (P.A, p.84).

A presença não-corporificada de Marta, entretanto, não é a proximidade mais interessante entre *Pedreira das almas* e *As confrarias*. Os dois textos se organizam ao redor da mesma preocupação, a qual em *As confrarias* aparece como causa para a ação e aqui como consequência: o enterro dos mortos José (A.C) e Martiniano (P.A). Martiniano, filho da poderosa Urbana, seguiu o líder da revolta liberal, Gabriel, em resistência ao Estado violento, defensor na época do partido conservador. A ação baseia-se nas revoltas liberais de 1842 em Minas Gerais, que se seguiram ao período já conturbado da Regência (1831 – 1840). Foi nas áreas de pequena propriedade, na periferia das economias de exportação, que se deram os movimentos messiânicos e de banditismo já na República, a exemplo da revolta de Canudos (interior da Bahia em 1896-1897) e a do Contestado (1912 – 1916 em áreas novas do Paraná)⁴⁵. A partir dessa breve retomada histórica, percebemos que o enredo de *Pedreira das almas* prepara o leitor do ciclo para o conflito de caráter messiânico retratado em *Vereda da salvação*.

Martiniano acaba preso pelo delegado Vasconcelos e levado de volta para a cidade de Pedreira das Almas como prisioneiro até que alguém revelasse o paradeiro do líder da revolta. O jovem consegue fugir, mas é baleado por um soldado e acaba por falecer no colo da mãe. José, filho de Marta, não tem permissão para ser enterrado em nenhuma das confrarias; Martiniano, filho de Urbana, não pode ser enterrado numa cidade de pedregulhos sem cemitério. A descida para o vale – onde o corpo poderia receber descanso debaixo da terra – não é permitida por Vasconcelos, segundo suas ordens ninguém sobe ou desce ao vale antes que Gabriel apareça. Mariana, noiva de Gabriel e irmã de Martiniano, decide que o corpo ficará dentro da igreja. O

⁴⁵ CARVALHO, 2002, p.56.

cadáver não sepultado é, novamente, sinal de resistência e prova do violento controle sobre os corpos:

Mariana: Respondo por ela [Urbana] 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! (P.A, p.97).

O espectador/leitor confirma, por meio do discurso de Mariana, o papel do corpo sem sepultura de Martiniano na estrutura da peça. Mariana é apenas um dos vários exemplos dentro do ciclo de uma voz profundamente consciente da situação na qual se encontra. O caráter explicativo destas falas diminui a possibilidade do público se envolver demasiadamente na dor da mãe e da irmã, ou seja, é um recurso de distanciamento épico, que exige do público reflexão a respeito da denúncia que a peça faz de um Estado que, historicamente, assassina os dissidentes⁴⁶. Além do mais, a partir da compilação destas falas poderia se montar um tratado sobre a memória nacional, preço a se pagar pela perda da “sutileza psicológica”⁴⁷ das personagens, para usar a expressão de Magaldi.

Podemos dizer, a partir do que foi observado até aqui, que o ciclo discute a relação do humano com a passagem do tempo, apostando em temas como mortalidade, genealogia e escrita. A partir da escrita, pensou-se lutar contra a fragilidade/inconfiabilidade da memória: “a escrita foi, durante muito tempo, considerada o rastro mais duradouro que um homem pode deixar, uma marca capaz de sobreviver à morte de seu autor e de transmitir sua mensagem”⁴⁸. Ao contrário desta perspectiva, corpo e escrita se aproximam pela efemeridade compartilhada. Inexoravelmente o corpo se desintegrará e as lembranças acerca da pessoa que viveu – por mais que possam ser transmitidas por gerações e recuperadas verbalmente por algum tempo – tendem a desvanecer, a diluir-se. É o mesmo drama enfrentado pela escrita e por todos (Vicente sendo um deles) que se aventuram pelos seus caminhos labirínticos:

E, às vezes, quando alguém escreve um livro, ainda nutre a esperança de que deixa assim uma marca imortal, que inscreve um rastro

⁴⁶O Estado também é culpado quando não permite, ou não dá condições de, que os corpos sejam devidamente reconhecidos e sepultados. Um paralelo, certamente profícuo, poderia ser estabelecido entre o conflito enfrentado por Mariana em *Pedreira das almas* e o vivido por Antígona na peça homônima de Sófocles. Apesar de instigante, deixamos para outrem o esforço desse exercício comparativo.

⁴⁷ A mesma expressão foi utilizada pelo crítico em sua análise de *Revolução na América do Sul* (1960) de Augusto Boal (MAGALDI apud COSTA, 1996, p.59).

⁴⁸ GAGNEBIN, 2006, p.112.

duradouro no turbilhão das gerações sucessivas, como se seu texto fosse um derradeiro abrigo contra o esquecimento e o silêncio, contra a indiferença da morte.⁴⁹

O ciclo *Marta*, contudo, parece ser um testemunho da resistência da escrita quando ela se permite múltipla. Ao reavaliar, reescrever, reaproveitar os mesmos elementos em diferentes peças, Jorge Andrade faz com que do mesmo material simbólico surjam novas narrativas e, de personagens já mortas, novos corpos com novas personalidades: “A unidade da epopéia dramática monumental, desde logo garantida pela coerência interna do seu mundo, é ainda reforçada pela repetição e variação de temas, situações, personagens e símbolos fundamentais”⁵⁰.

O passado constantemente recuperado mostra como a narrativa mnemônica precisa ser enxergada como rastro incompleto e manipulável, não matéria acabada, portanto passível de ser constantemente reescrito. O mesmo vale para o ciclo *Marta*, que merece se manter atualizado a partir de novas encenações e reavaliações/releituras críticas. Daí a importância de iniciativas como a do Itaú Cultural (com sede na Avenida Paulista), que organizou em 2013 homenagem a Jorge Andrade com apresentações do grupo Tapa e Cia do Latão⁵¹. Além disso, o esforço de Jorge Andrade na criação de uma unidade faz com que pensemos os textos do ciclo em relação uns com os outros e não individualmente, incentivando trabalhos panorâmicos que atentem para a transfiguração da história pela arte.

Voltemos, afinal, para *Pedreira das Almas*: “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!” (P.A, p.97). A voz de Mariana anuncia, a partir da evocação dos mortos, uma maldição futura. Sua fala torna-se ação performática não porque cadáveres realmente saem de suas lajes, mas porque a possibilidade de maldição influencia a atitude dos soldados em vigília na cidade. Ao reforçar o caráter místico do corpo de Martiniano, Mariana aumenta seu poder sobre a memória e a imaginação dos viventes. É uma forma de se aliar ao irmão mesmo após a sua morte.

Pedreira das almas, portanto, não é só a história do sofrimento de um povo perante o Estado violento que assassina insurgentes e mantém reféns os homens que podem se revoltar. É antes uma história de coragem e resistência, principalmente das mães⁵², que velam pelos corpos de seus filhos vivos – quando estes estão presos – ou mortos. Importa reafirmar o poder do texto

⁴⁹ GAGNEBIN, 2006, p.112.

⁵⁰ ROSENFELD, 2008, p.606.

⁵¹ Os três dias de evento incluíram a exibição de um vídeo de Antunes Filho sobre *Vereda da Salvação* e bate-papos com a professora Elizabeth Azevedo (USP), Eduardo Tolentino, um dos fundadores do grupo Tapa, Sérgio de Carvalho, um dos fundadores da Cia do Latão, além da encenação de *A Moratória* pelo Tapa. Em contrapartida, é uma pena que tais projetos fiquem a cargo da “boa vontade” de instituições financeiras como o Itaú.

⁵² Essas personagens nos lembram a Associação Mães de Maio, criada em 2006 como reação à execução de 500 civis pela Polícia Militar em retaliação às ações do PCC (Primeiro Comando da Capital).

de Jorge Andrade na composição de uma memória nacional que reavive o caráter lutador do povo e combata a falácia do brasileiro passivo.

Inclusive, um estudo apurado do ciclo pode comprovar que a opressão é estruturante e envolve questões de classe, cultura, gênero, etnia e que, muitas vezes, os próprios oprimidos reproduzem a opressão experienciada. É na importância do reconhecimento dessa dinâmica que se fundam alguns dos exercícios propostos por Augusto Boal em *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas* (1975). Segue, a fim de ilustrar a questão, breve relato das situações enfrentadas por Boal durante seu trabalho em países latino-americanos:

Em Santiago do Chile, em 1974, convidado pelo consulado francês, trabalhei com operários chilenos; entre eles, aquele que era o mais combativo na luta contra a ditadura propôs uma cena de família na qual ele, inconscientemente, mostrava-se ditador em relação à sua esposa e às suas filhas. Na política, lutava contra a ditadura, e na família, exercia poderes ditatoriais.⁵³

De acordo com o dramaturgo, o operário chileno acreditava que seu comportamento opressor fazia parte de sua *função* como pai, da mesma forma que o torturador acredita estar *educando* os presos. Essa questão servirá para pensarmos as relações dentro da genealogia em *Rasto atrás*, as quais trataremos no segundo capítulo.

Diferente do que acontece em *As confrarias* ou *Rasto atrás*, o passado não aparece em *Pedreira das almas* materializado no palco por meio de personagens invocadas, mas transborda das narrativas sobre os fundadores da cidade, presenças indissociáveis da geografia de Pedreira. Os habitantes conhecem e narram pelas pedras seu passado:

Urbana: Vamos tirar nas galerias ligadas à gruta. Aí nasceu o poderio de Pedreira. Essas pedras lembram feitos de bandeirantes que foram exemplos, Padre Gonçalo.

Gonçalo: (*Caminha, examinando o adro*) Tudo aqui lembra exemplos que passaram.

Urbana: (*Com profundo respeito*) Foi nesta gruta que meu pai teve, pela primeira vez, a visão de sua cidade (P.A, p.81).

José, de *As confrarias*, nos é apresentado de início pelo seu corpo sem vida. Aqui, em *Pedreira das almas*, quem está fadado a morrer não é só Martiniano, mas também a cidade de Pedreira. O povo espera o retorno de Gabriel para que ele possa os guiar até o abundante planalto paulista. De monumento de um passado glorioso, a cidade de Pedreira transforma-se em prisão coletiva. Porque confinados a um vale pedregoso e infértil, mantidos reféns por leis asfixiantes, os habitantes misturam-se à terra e começam a se confundir com os que vivem embaixo dela:

⁵³ BOAL, Augusto. **O teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.26.

“*Subitamente, como se brotasse da terra, aparecem, à esquerda alta, três mulheres de luto. Ficam paradas, olhando fixamente Vasconcelos*” (P.A, p.101).

Nesta passagem, por exemplo, as mães parecem brotar da terra, porque sua identificação com o sofrimento de Urbana e de seus filhos encarcerados é tanta que se tornam elas mortas-vivas. Afastadas de seus afazeres diários, assombram os soldados numa vigília assustadora que ganha potencialidade pela velocidade dos diálogos. O tempo para aqueles que esperam – seja o sepultamento de Martiniano, a soltura dos prisioneiros ou o retorno de Gabriel – parece esticar-se em desespero, tornando as soluções cada vez mais urgentes:

Graciana: O senhor tem mãe?

Vasconcelos: Tirem essas mulheres daqui! À força, se for necessário.

Graciana: (*Adianta-se, rápida*) O senhor tem mulher e filhos?

Clara: (*Ao soldado mais próximo*) O senhor tem noiva ou mulher?

Elisaura: O senhor tem filhos?

Genoveva: E o senhor? Tem mãe, irmãs e filhas?

Graciana: (*Tenta segurar Vasconcelos*) Sua mãe tem cabelos brancos como os meus?

Elisaura: (*A Vasconcelos, cercando-o*) Seus filhos são fortes e belos como os meus?

(...)

Graciana: (...) Não condene os vivos à maldição dos mortos! Quando eles têm onde repousar, os vivos podem viver em paz! (P.A, p.103).

Seja no caminho de retorno mnemônico de Marta de *As confrarias* ao pequeno sítio onde morava, seja pela volta de Vicente a Jaborandi, o ciclo *Marta* opera constantemente o passado como elemento componente dos espaços. Na geografia destes lugares ou nos seus objetos representativos encontram os personagens a sua história: “Mariana: Mais forte do que as promessas é a morte que nos liga à terra. Sinto tudo dentro do meu corpo, como se fizesse parte do meu sangue. As rochas...a igreja...o adro!” (P.A, p.112).

É pela força que o passado exerce sobre as personagens, representado pela geografia da cidade, que, depois do retorno de Gabriel para liderar o povo em fuga, Mariana decide ficar na cidade, negando uma vida nova, mesmo com a mãe e o irmão já mortos: “Mariana: Gabriel! Queríamos partir livres. Hoje não somos mais. Não podes abandonar o povo, nem eu Pedreira” (P.A, p.112). Na voz da filha ecoa o discurso da mãe:

Urbana (*Violenta*): Ninguém mais fale, em minha presença, que não há lugar para os mortos em Pedreira das Almas.

Gonçalo: Só para os mortos, dona Urbana. Não há mais para os vivos. São eles que precisam viver.

(...)

Urbana: Se for pecado honrar e amar os antepassados, a cidade e os feitos de meus pais...não poderei viver a não ser em pecado! (P.A, p.85).

Para Gabriel, Pedreira das Almas sempre fora uma prisão mais do que física, mnemônica, de fuga impossível: “Gabriel: O passado é um monstro...que nos acompanha para onde vamos!” (P.A, p.114). Esta asfixia provocada pela memória não permite a cura da dor, já que não há espaço para o esquecimento, mesmo que momentâneo:

Gabriel: Presenciei a destruição de 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...(...) em mulheres e crianças torturadas (...) Cresci com aqueles gritos nos ouvidos...(...) vendo a pobreza e a injustiça tomarem conta do vale (P.A, p.86).

Para Mariana o esquecimento também não é uma opção. A dor toma um peso desproporcional e acaba soterrando a possibilidade de futuro, condenando Mariana a uma convivência doentia com os mortos. Ela não pode mover-se para o futuro, porque presa à cidade onde estão os corpos da mãe e do irmão. Na cena final, sobe as escadarias, desaparecendo dentro da igreja, enquanto o povo de Pedreira caminha e canta sua libertação do vale pedregoso.

Por outras razões ficam os homens presos à terra. Em *Vereda da salvação* (1963), uma pequena vila de trabalhadores rurais dos anos 1960 depende da grande fazenda para sobreviver. A configuração desigual dos espaços se estende sobre os corpos dos trabalhadores:

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 (V.S, p.254).

O espaço ocupado por Manoel e seus vizinhos é a materialização do sufocamento causado pela miséria, assim como o vale pedregoso de Pedreira das Almas. Atentemos para a configuração do cenário em *Vereda da salvação*: “*Tem-se a impressão de que os casebres estão sufocados pela mata exuberante; é como se estivessem no fundo de um poço, tendo como única saída a clareira das copas das árvores*” (V.S, p.233). Estão os personagens oprimidos geograficamente pela mata; oprimidos pela divisão arbitrária e desigual das terras férteis; oprimidos por uma crença religiosa que garante o cumprimento da doutrina por meio da força física dos chamados agregados, espécie de capangas. Também oprimidos acreditam estar os seus espíritos, porque confinados dentro de um corpo material.

Adicionam-se ao cenário confinado, as várias tentativas de fuga durante a peça: Artuliana, grávida de Manoel, deseja recomeçar a vida com o amado e o filho longe da vila, arruma seus

pertencentes com esperança: “*Enquanto se passam as cenas seguintes, vemos Artuliana em seu quarto arrumando a velha mala de papelão, onde coloca pouca roupa e muita bugiganga (...) Enquanto arruma, Artuliana canta. Seu canto sobressai nos momentos de pausa nas cenas do casebre de Manoel*” (V.S, p.240); Dolor, prevendo desgraças maiores, constantemente pede ao filho Joaquim a ida do grupo até a cidade de Tabocoal; Ana implora que o pai Manoel parta para a fazenda; Artuliana alerta Dolor da necessidade de fuga diante da loucura de Joaquim. Contudo, nenhuma das ações descritas acontece. A ânsia de escapar caminha junto da impossibilidade de movimento, aumentando, gradualmente, a compressão. *Vereda da salvação* reproduz, formalmente, a asfixia profetizada: “Joaquim: Porque o mundo vai acabar com a falta de ar. O pecado vai empurrar o ar do mundo e o sofrimento vai indicar a vereda por onde a gente chega no paraíso” (V.S, p.250).

Joaquim é o líder religioso que promete guiar o vilarejo no único caminho possível até o paraíso: a vereda da salvação. Para esses personagens a única escolha é acreditar que, com a morte, o espírito se liberta das dores infligidas pelo corpo e retorna à vida original junto ao criador: “Joaquim: Então, Deus vai abrir as nuvem como porta do céu e mostrar o caminho, o derradeiro da salvação. Caminho alumiado de estrela, onde os anjo passa voando. É nele que a gente sobe no Paraíso” (V.S, p.236). No final da peça o caminho alumiado pelos primeiros raios de sol que atingem a vila coincide com a chegada da polícia. Veremos que a disposição dos casebres facilitará a emboscada sofrida pelos personagens, confirmando a impossibilidade de fuga em vida. Diante da alucinação dos crentes, os soldados abrem fogo contra o grupo que rodopia transfigurado, maravilhados pela luz: “*A luz do sol agora é intensa e brilhante, como nas manhãs claras de verão*” (V.S, p.279).

O massacre é responsável não só pela aniquilação dos corpos, mas sobretudo, pela supressão da memória, já que o terror da armadilha é interesse central das narrativas que recontarão no futuro o acontecido, reduzindo a meras vítimas os resistentes. Manoel, ao contar a história da fazenda Gameleira, não sabe que será sacrificado pela mesma violência institucionalizada que arrasou os rebeldes do Contestado (comunidade formada a partir da luta por terras, intensificada pela chegada de grande companhia estrangeira de construção de estrada de ferro)⁵⁴:

Manoel: Essa gente do Comércio não tem entendimento da crença. Não viu o que aconteceu com os crentes da fazenda Gamelereira? 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! (V.S, p.254).

⁵⁴ CARVALHO, 2002, p.72.

De fato, o grupo é levado ao limite da loucura, causada pela repetição constante do sofrimento. Escapar do trabalho excessivo, da geografia asfíxiante e, em última instância, do próprio corpo, é maneira de abrir uma brecha no sofrimento repetitivo e entrar no além-tempo: a eternidade. Neste contexto, a crença é um dos pontos de união entre os moradores da pequena vila, forma conjunta de resistência: “Manoel: A gente era dos padre. Não adiantou. O Advento da Promessa pelo menos deu união, respeito p’ra todos” (V.S, p.242). Na realidade de *Vereda da salvação*, o demônio não é entidade abstrata, se faz concreto na terra que pede lida diária. Por sua vez, a personagem Manoel representa o ponto de intersecção entre o discurso de denúncia social e a crença que o verdadeiro escape apenas se dá na existência pós-morte. Ao aderir à crença racionalmente, Manoel escolhe por não mais compactuar com a moral do trabalho imposta a ele desde sempre:

Manoel: Que é que você quer, Ana? (...) Contra essa danação ninguém tem valia. É dela que nós vai fugir...dessa possança, desses arame farpado p’ra todo lado. A gente sofre é p’ra aprender alguma coisa. O corpo nosso nem tem mais o prumo das árvore. Vive mais curvado que bambu. Não! A terra virou rancho de demônio...carece escolher (V.S, p.274).

A partir do trecho acima enxergamos as delimitações do espaço impostas pela propriedade privada. Lógica distinta se aplica ao cenário: por mais que os casebres sejam individuais, o espaço privado se confunde com o coletivo pela proximidade entre as moradias e pelo corte na parede externa que revela ao público o interior das habitações. Conseguimos ter acesso simultâneo ao que acontece dentro dos casebres. As personagens transitam entre eles, como se – por causa da crença conjunta – não existissem assuntos exclusivos aos indivíduos: “*O canto de Artuliana se eleva um pouco. Manoel olha na direção de Artuliana e sorri. Joaquim para no meio do terreiro e fica imóvel, olhando o casebre de Artuliana. Geraldo entra na sala e observa Manoel, que continua traçando o couro*” (V.S, p.240).

Sob esta perspectiva o conflito entre pai e filho – fortemente marcado por uma opressão sistemática – tema recorrente no ciclo e também em *Rasto atrás*, se repete em *Vereda da salvação* com outra configuração. Aqui a relação pai-filho adquire raiz metafísica: pai – criador – Deus x filho – criatura – homem. Pretende-se a formação de uma família divina: “Joaquim: (*Enervado*) Todo mundo é uma família só!” (V.S, p.262), que dispensa laços sanguíneos e contratos terrenos: “Geraldo: Joaquim desmanchou os casamento do mundo. Não sou mais filho dele” (V.S, p.259).

Os moradores da vila chegam a negar características primárias como o próprio nome, por acreditarem ilusórios os vínculos criados na terra. É também uma estratégia de Germana para aguentar a dor de perder a filha Jovina, assassinada, supostamente, por estar possuída pelo demônio. Depois da morte da menina, todos se percebem de máscaras, iludidos pelo diabo.

Precisam recuperar suas identidades – verdadeiras, divinas – por isso agem como se fossem atores despertados de seus papéis:

Germana: (*Frenética*) Vamos arrancar tudo que é do mundo. Ninguém tem nada. Filho, pai, mãe! (*Grita, desesperada*) Ninguém tem mais nada!

Joaquim: (*Subitamente, segura Geraldo*) Revela! Revela o verdadeiro nome! Os nome que disfarçava os enviado de Deus precisa acabar. (*Bate, mansamente, no ombro dos agregados*) Revela! Revela! Revela o verdadeiro nome.

Geraldo: Daniel! Meu nome é Daniel!

Durvalina: O meu é Marta!

Germana: Jeremias!

Pedro: Marcos!

Conceição: Gabriel! Gabriel dos anjo branco!

(...)

Agregados: Simão! Mateus! Sara! Tiago! Judite! João Batista! Paulo! Rute! Saul! Miriam! Samuel! Azael! Ester! Oséas, etc (V.S, p.266).

Se em *As confrarias* os Irmãos negam-se a enterrar o corpo de José, pois, ao emprestar seu corpo por ofício, o ator mantém um pacto diabólico, em *Vereda* “o verdadeiro nome” só pode ser alcançado com a expurgação do invasor diabólico que transforma os homens em “atores”, réplicas mundanas das criaturas divinas que verdadeiramente são. Para retomar a identidade real é preciso que o corpo esteja livre de vício. Nesse contexto, as crianças pequenas são provas cabais do pecado e a gravidez espécie de incorporação demoníaca: “Artuliana: Mandou bater nas criança e jogar na mata. Estão tudo lá, morrendo de medo. A Daluz e o marido p’ra não perder o filho que chorava de fome, tiveram que fugir p’ra fazenda. Quase mataram o menino de tanto bater. Foi Joaquim (...)” (V.S, p.256). Assim, na busca pela morada eterna, é preciso eliminar as diferenças entre masculino/feminino e viver como os anjos assexuados. O sexo equivale ao trabalho com a terra, já que fazer parte do processo de fecundação é sujar corpo e espírito:

Joaquim: (*Sorri*) Nós vamos, mãe, p’ra um lugar onde ninguém vive debandado, desgarrado de tudo. No Paraíso, todos vive como anjo. As roça são limpa, sempre limpa! Os mantimento são cuidado pelas enxadas de Deus (...) Assim vai ser um dia na terra, quando o demônio acabar. Como Adão e Eva de antes do pecado. Tudo uma limpeza! Era o céu! Era homem e mulher e não carecia ter filho! (V.S, p.261)

Desta forma, Joaquim, o Cristo da roça, condena tanto o trabalho na lavoura, quanto o desejo carnal. Sua tentativa é afastar o corpo da terra, numa ascensão que tem o céu como destino. De fato, ele se acredita profeta, pois pensa que sua mãe o concebeu sem pecado. Dolor esconde do filho Joaquim seu passado de sofrimento. Depois que o companheiro Avelino morreu, ela passou a ser peregrina, seus filhos como sementes em chão seco: “Dolor: (*Amargurada*) Tive oito

filho...sete morreu miúdo, nem sei do quê! Fui deixando um por um, em cada lugar que plantava!” (V.S, p.256). A passagem do tempo acumula sujeira que se percebe no corpo: “Dolor: (*Passa as mãos pelo corpo, angustiada*) Certas coisa fica escondida nas entranha...como sujeira em fundo de poço. Um dia desgarra. Perdão! Perdão em Deus, Manoel!” (V.S, p.255). O passado que se agarra aos objetos, paredes, rochas ou nas próprias entranhas remete à fala de Gabriel de *Pedreira das Almas*: “o passado é um monstro que nos acompanha para onde vamos”.

1.3 O TEMPO NO ESPAÇO DIVIDIDO: A MORATÓRIA E O TELESCÓPIO

Conforme dito anteriormente, *A moratória* é a peça mais conhecida de Jorge Andrade⁵⁵ e mesmo quem pouco conhece de sua obra sabe da cisão do palco em dois planos: o primeiro, ou plano da direita, é o presente, aproximadamente três anos depois do segundo plano; o segundo, ou plano da esquerda, é o passado vivido em 1929. A divisão é reforçada por elementos cenográficos, sendo o plano do presente uma sala modestamente mobiliada, marcada principalmente pelo instrumento de trabalho de Lucília, a máquina de costura. Já o segundo plano é a sala de uma antiga e tradicional fazenda de café. Durante a crise econômica que assolou os produtores de café em 1929, Joaquim perdeu a fazenda e teve que se mudar com a esposa Helena e os filhos Lucília e Marcelo para a cidade de Jaborandi.

Apesar do corte no palco: “*As salas são iluminadas, normalmente, como se fossem uma única, não podendo haver jogos de luz, além daquele previsto no texto*” (A.M, p.121). Ao contrário da luz delimitadora do tempo-espaço em *As confrarias*, aqui a iluminação acentua a visão simultânea dos planos. Outras estratégias são utilizadas para reforçar tal percepção, como a veloz alternância entre os planos, de forma que a ação do passado seja paralela à do presente:

Joaquim: (*Primeiro plano*) Lucília!
 Helena: (*Segundo plano*) Crise?
 Elvira: (*Segundo plano*) O café caiu a zero.
 Joaquim (*Primeiro plano*) Lucília!
 Helena: (*Segundo plano*) (*Aturdida*) Caiu?
 Elvira: (*Segundo plano*) Os lavradores foram abandonados pelo Governo.
 Lucília: (*Primeiro plano*) (*Entrando*) Que foi, papai?
 Helena (*Segundo plano*) Não é possível!
 Joaquim: (*Primeiro plano*) Minha filha!
 (*Joaquim fica olhando para Lucília sem poder falar*)

⁵⁵ O fracasso de Jorge Andrade na teledramaturgia e o conhecimento tardio [chegou a acontecer?] do público da grandeza do ciclo *Marta* são apontados, no artigo “Jorge Andrade e o drama moderno no Brasil”, como causas do não reconhecimento de *A moratória* como marco da dramaturgia nacional. Segundo o autor do estudo, a peça de Andrade deveria ser tida como inauguradora de uma tradição de teatro e drama modernos brasileiros no lugar de *Vestido de noiva* (1943) de Nelson Rodrigues. Conferir Ribeiro (2005).

Elvira: (*Segundo plano*) O Governo não pôde sustentar a política de defesa do café e...

(...)

Lucília: (*Primeiro plano*) (*No auge da alegria*) Papai! Papai! (*Abraça Joaquim*)

Helena: (*Segundo plano*) (*No auge do desespero*) Quim! Quim! Quim! (*Elvira abraça Helena*)

(*Helena começa a soluçar convulsamente. Joaquim e Lucília continuam abraçados, silenciosos na sua grande alegria*) (A.M, p.145-146).

Na passagem acima observamos o paralelismo existente entre as cenas: enquanto na direita pai e filha vivem o auge da alegria, na esquerda o público depara com o momento em que Helena fica sabendo que a perda da fazenda é inevitável e experiencia o auge do desespero. As cenas concomitantes intensificam os sentimentos, por um lado porque sabemos que nenhum esforço empreendido por Helena será suficiente, eles perderão a fazenda; por outro porque, ao presenciarmos a perda da fazenda, entendemos o tamanho da alegria do pai e da filha ao receberem a notícia da possível recuperação das terras. Adiciona-se à interação entre os planos, o revezamento constante das personagens entre as salas. Nunca um dos lados está vazio, assim, durante toda a peça os olhares são simultaneamente para o presente e para o passado.

É certo que, se linear, *A moratória* seria radicalmente diferente: essa afirmação é relevante no sentido de que joga luz sobre a forma com que, ao apresentar dois tempos simultâneos, a peça opera um anticlímax capaz de expor transformação e permanência dentro da trajetória familiar. Problematisa-se, assim, a ideia de presente como resultado exato do passado, além de apresentar um panorama que busca na inter-relação entre os dois tempos a dinâmica entre o processo histórico pelo qual passava o Brasil⁵⁶ e a falência da família. A atenção dispensada ao manejo do tempo cênico é uma das características que torna a obra de Jorge Andrade ímpar na dramaturgia brasileira, a começar com *A moratória*. É certo que a experimentação com o tempo radicalizar-se-á em *Rasto atrás*, conforme mostraremos no próximo capítulo.

A partir do quadro proposto por Ribeiro (2005, p.11), organizado entre “velho” e “novo”, são pares tratados como opostos: decadência da oligarquia rural x ascensão da burguesia liberal; produtores de café x donos de indústrias; decadência do campo x desenvolvimento urbano; trabalho autônomo x trabalho assalariado; estilo de vida da geração rural x estilo de vida da geração urbana. São também tidos como opostos por Ribeiro: Joaquim x Lucília; Joaquim x Marcelo. Não aprofundaremos a análise sobre o contexto histórico referente à ação da peça (de 1929 a, aproximadamente, 1932), mas mesmo que cientes da validade desses pares, devemos

⁵⁶ Agravada pela crise de 1929 e pela Grande Guerra, a situação de instabilidade econômica brasileira culminou no golpe [erroneamente chamado de Revolução de 30] sofrido pelo presidente da República, Washington Luís. O fato marca o fim da Primeira República (CARVALHO, 2002, p.89).

olhar para eles como virtuais, ou melhor, adequados apenas como método de facilitação de análise sem, contudo, retratarem a complexidade dos mecanismos histórico-sociais expostos pela peça.

Nesse sentido, não é nosso objetivo estabelecer oposição entre a mentalidade de Joaquim e Helena em comparação com a de Lucília e Marcelo, porque isso seria afirmar o deslocamento dos pais no “novo mundo” e, conseqüente, adaptação dos filhos ao *modus operandi* a que estão submetidos. Em vez de construir uma realidade urbana, totalmente nova em relação à dinâmica anterior na fazenda, a peça apresenta diversos fatores complicadores que parecem situar Lucília e Marcelo num entre-lugar doloroso.

Vejamos: a família se muda para Jaborandi, cidade pequena que oferece poucos postos de trabalho para dois adultos sem formação ou experiência, além de pouca ou nenhuma oportunidade de movimento dentro dessa estrutura estratificada; entretanto, ainda na fazenda Lucília entra em atrito com o pai porque busca uma ocupação – começa a ter aulas de corte e costura. Da mesma forma, Marcelo, que agora não consegue se adaptar ao regime de trabalho no açougue, também não se adequava ao trabalho na fazenda como sucessor de Joaquim. Os dois filhos de Joaquim enfrentam conflitos parcialmente similares aos vividos na fazenda sob o comando autoritário do pai, porém agora esses conflitos são reconfigurados pela necessidade de sobrevivência. A resposta dos irmãos, entretanto, é radicalmente diferente: Lucília precisa trabalhar para sustentar a família, Marcelo se afunda cada vez mais na boêmia, resultado de sua incapacidade de se adequar à nova situação.

Lucília tem, ainda, a opção de se casar com o homem que ela ama, Olímpio, e resolver a sua situação precária individualmente, porém escolhe ficar em casa e se sacrificar pela família, dedicando-se a uma vida de trabalho diante da máquina de costura. Helena, a matriarca, também não escapa da corda bamba, pois mesmo consciente da perda definitiva da fazenda, preserva enquanto pode a esperança infundada do marido, mantendo-se a esposa que finge não saber dos assuntos “sérios” e “masculinos”. É esse espaço particular, de entre-lugar que a família ocupa, o retratado pela simultaneidade entre os dois planos. Se a oposição entre primeiro e segundo plano fosse tão radical como preconizam os pares de pura oposição, *A moratória* não investiria na inter-relação entre as ações dispostas em planos distintos.

Em contrapartida, por mais que sofram a imposição do presente como trabalhadores explorados – lembremos que em 1930 e 1931, com forte oposição do liberalismo das velhas oligarquias e dos patrões, começou-se a legislar sobre os direitos trabalhistas, entretanto ficaram de fora os trabalhadores rurais, os autônomos (portanto as costureiras não assalariadas) e as empregadas domésticas⁵⁷ –, Lucília e Marcelo ao menos escapam da armadilha vivida pelo pai: a incapacidade de aceitar a derrota. É certo que esquecer a fazenda é tarefa impossível, mas é

⁵⁷ CARVALHO, 2002, p.117-118.

preciso conviver com o trauma, conforme afirma Derrida recuperado pelo artigo “Trauma e memória: rastos e resíduos na obra de Jorge Andrade”:

(...) é preciso compreender que o esquecimento não passa de uma peça pregada pela lembrança. Superar um acontecimento traumático, para essa sociedade de culto ao passado, não é simplesmente esquecê-lo, mas conviver com ele, pois o inconsciente jamais se renuncia a apropriá-lo, detê-lo, retê-lo, reinterpretá-lo⁵⁸.

Joaquim está preso à esperança de voltar no tempo, reestabelecer um mundo que não existe mais tal como era. Sua voz não se projeta para o futuro, é como um eco: “Joaquim: (*Quase num* eco) Nós vamos voltar para lá, minha filha. Prometo isso a você. Só peço que tenham fé” (A.M, p.130). Impossibilitado de exercer seu antigo poder fora de casa, Joaquim insiste em se comportar como chefe de família autoritário e espera que Marcelo faça por merecer seu cargo como sucessor da fazenda que pensa um dia recuperar.

A relação de Joaquim e Marcelo aproxima-se da vivida entre João José e o filho Vicente em *Rasto atrás*, temática que trataremos com mais detalhes no próximo capítulo. Inclusive, a imagem da lua que aparece constantemente em *Rasto atrás* também figura em *A moratória* como símbolo de distância entre os pais Joaquim e João José – ligados aos afazeres da terra, à inteligência prática do dia-a-dia – e os filhos Marcelo e Vicente – seres lunares, fantasiosos, com um registro de linguagem que parece inacessível para os seus progenitores. Observemos um exemplo: “Joaquim: Essas coisas não se ensinam: aprende-se observando. Tenho reparado em você. Anda pela fazenda com o pensamento no mundo da lua” (A.M, p.135). Existe, entretanto, uma diferença crucial entre Vicente e Marcelo. Os dois prometem que vão partir, prometem negar o nome do pai, mas só Vicente realmente age, sai de casa e adota pseudônimo literário como marca do rompimento. No final de *A moratória*, Marcelo senta no banco e presencia a aflição do pai, imobilizado. O teatro proporciona a Vicente movimento em direção ao futuro, questão que será central no desenvolvimento dos próprios capítulos.

Assim como a lua, o relógio de parede também é um símbolo reiterativo, que aparece no final de *Pedreira das almas*, perpassa toda *A moratória* e reaparece em outras peças como *Os ossos do barão* e *Rasto atrás*. Sabemos ao final da peça que a moratória é uma falsa esperança, mesmo assim, Joaquim não consegue se libertar da ideia fixa de retorno ao status social anterior. Assemelha-se a um objeto antigo, demasiadamente deslocado, um antigo relógio de parede pendurado numa sala modesta, ou a um objeto inútil, sem vida, um galho de jabuticabeira seco. A esperança do retorno corrói sua existência como o sol rachava o alpendre da casa na fazenda ou como as formigas invadiam a cozinha: “Helena (*Segundo plano*) Nunca vi formiga mais daninha./ Joaquim (*Segundo plano*) Se deixarmos, elas tomam conta da casa” (A.M, p.178).

⁵⁸ DERRIDA, 2001 apud SOUZA, 2007, p.2.

O prolongamento doloroso dessa falsa esperança – incentivado pela demora com que se decide judicialmente a situação legal da fazenda – combina com a percepção também esticada do tempo na vida rural, percebido pelo crescimento das plantas, a colheita do café, o crescimento da jabuticabeira. A natureza, com sua dinâmica de ciclicidade, ensina que tudo pode recomeçar, que do aparentemente morto pode renascer de novo a vida. Contudo, essa percepção temporal é radicalmente diferente da experimentada na cidade, onde o trabalho exige hora de entrada e saída, cumprimento de prazos e rápida produção. Tal questão é central na primeira contracena de Lucília e Joaquim:

Joaquim: Venha tomar café.

Lucília: Agora não posso.

Joaquim: O café esfria.

Lucília: Meu serviço está atrasado.

Joaquim: Ora, minha filha, cada coisa em sua hora.

Lucília: Para quem tem muito tempo (A.M, p.122).

Enquanto conversa com o pai, Lucília não para de trabalhar, o diálogo tem como fundo sonoro o barulho da máquina de costura. Esse som aparecerá durante toda a peça e não marca, apenas, a necessidade de Lucília de trabalhar muito para garantir o sustento da família, mas também a ausência de separação entre sua vida pessoal e o trabalho. Sua existência, após a perda da fazenda, se resume a costurar incessantemente.

Ademais, o som da máquina de costura é uma forma assertiva de mescla entre presente e passado, já que – mesmo quando a ação se passa no plano do passado – o som da máquina toma o palco por inteiro: “*Helena sai pelo corredor e Marcelo entra pela porta da cozinha no Segundo Plano. Durante esta cena, o barulho da máquina de costura vai aumentando pouco a pouco. Lucília toca a máquina com incrível rapidez*” (A.M, p.134). Ao final da peça, o recurso é intensificado: “*Pausa longa. O barulho da máquina de costura vai aumentando pouco a pouco, até atingir o ponto máximo. Lucília movimenta as pernas com incrível rapidez*” (A.M, p.183). Começa, logo depois dessa rubrica, o apagamento gradual do segundo plano até que só o primeiro prevaleça no final da peça. O presente impõe atividade permanente diante da máquina de costura, centramento do indivíduo no trabalho e nas necessidades básicas de sobrevivência.

Sabemos que, para Joaquim, o retorno para a fazenda é a definitiva solução de todos os seus problemas. Por sua vez, *O telescópio* (1951)⁵⁹ retrata a história do outro lado da família que consegue permanecer na zona rural de Jaborandi e vive diferente perspectiva do mesmo conflito geracional discutido em *A moratória*. Desta vez, retrata-se a terra como herança aos filhos que já não compartilham da mesma moral dos pais. Na fazenda, Francisco, irmão de Joaquim, repete a recomendação dada pelo avô Martiniano ao pai Gabriel: “não deixe nunca o sol pegar você na

⁵⁹ Daqui para frente, a ação das peças que serão analisadas (*Senhora na boca do lixo, A escada e Os ossos do barão*) é compatível com a época em que foram escritas.

cama” (O.T, p.195), porém o dito não encontra reverberação nos seus descendentes. Aqui cabe retomar a relação estabelecida entre as duas peças por Décio de Almeida Prado:

O Telescópio e A Moratória apanham esse mundo rural no momento em que ele entra em crise, provocada pela recessão de 1929 e pelo surgimento de uma nova moralidade, menos alicerçada na coesão familiar. O desentendimento entre pais e filhos é inevitável, abrindo um vácuo entre as gerações, o que não significa todavia progresso moral, dado que novos valores de vida não vêm substituir os antigos.⁶⁰

Por mais que a atitude de sacrifício de Lucília vá de encontro à afirmação de Prado, *O telescópio* de fato retrata a diminuição de coesão familiar e possível dissolução da fazenda. Contudo isso se dá não apenas pelo vácuo entre as gerações, mas principalmente por causa da competição e individualismo exacerbados – valores da ordem capitalista que se fortalecia – entre os irmãos, principalmente entre Leila e Ada. Assim, a fazenda terá seu fim, muito provavelmente, pela incapacidade dos irmãos de cooperarem por um projeto em comum. Talvez essa diferença moral entre Lucília e as personagens de *O telescópio* tenha relação com o fato de a primeira peça estar localizada entre 1929 e 1932, enquanto a segunda, mesmo sem precisão do texto, certamente se passar pós-1965⁶¹ – sendo *O telescópio*, portanto, a única peça que trata do futuro, se estabelecermos como referência a sua data de publicação. As mudanças sociais acontecidas durante esse período, o qual abarca dois golpes, o de 1930 e o de 1964, podem responder à questão, porém deixamos tal tarefa, que exige trabalho minucioso, para outra pesquisa.

O fato é que os filhos de Francisco e Rita são como sementes inférteis porque não darão sequência à prosperidade da fazenda. A saída da filha Leila da fazenda e posterior retorno para tratá-la como mera propriedade é metonímia da distância que o homem moderno tomou da natureza, transformando-a em mercadoria. Além do mais, a negação do trabalho na terra – cooperação para a saúde financeira da fazenda e da família – liga-se à dificuldade ou incapacidade de ter filho, ou seja, à interrupção da genealogia:

Ada: (*Insinua, maldosa*) Não sou igual a Leila. Em nossa família, as mulheres gostam de ter muitos filhos. São como a terra...que só precisa de trato e chuva...e alguém que semeie. Sabia que, na minha idade, minha avó tinha cinco filhos, era viúva e cuidava sozinha da fazenda? (O.T, p.208).

Vale neste momento uma ressalva: mesmo que as personagens de *A moratória* e *O telescópio* pertençam à mesma família e compartilhem histórias, o ciclo – mais uma vez – encena a impossibilidade de descolamento entre memória particular/familiar e memória social, uma vez

⁶⁰ PRADO, 1988, p.91.

⁶¹ Existem referências à morte de Isolina e Jesuína, personagens em *Rasto atrás*, que só poderia ter acontecido depois da volta de Vicente para São Paulo, ou seja, em 1965 ou depois.

que estabelece Joaquim e Francisco como descendentes do povo que fugira em *Pedreira das Almas*: “Joaquim (*Pausa*) Quando meus antepassados vieram de Pedreira das Almas para aqui, ainda não existia nada. Nem gente desta espécie (...) Foram eles que, mais tarde, cederam as terras para se fundar esta cidade. (*Pausa*) Quando eu penso que agora...” (A.M, p.124). Sobre a questão sintetiza Rosenfeld:

Deste modo o todo apresenta uma imagem, aprofundada pela verdade da ficção, de eventos e períodos que marcaram a história do Brasil, sem que esta dedicação ao particular e nacional, este mergulho numa realidade familiar pela experiência vivida, lhes diminua a verdade universal. Com efeito, traço distintivo das peças é o rico quadro de personagens e situações, perscrutadas até o fundo da sua substância universal, sem prejuízo da sua particularidade diferenciada, resultado, em certa medida, das condições histórico-sociais de que a obra, no seu todo, apresenta um imenso painel⁶².

Amparada por Rosenfeld, esta pesquisa acredita que o ciclo proporcione a oportunidade de refletir tanto sobre questões nacionais, como a distribuição desigual de terras, quanto sobre temáticas mais universais, tal qual a relação do homem com a natureza, intensamente modificada após o fortalecimento da noção de que o capitalismo é o único sistema viável. Para ilustrarmos brevemente o distanciamento que o capital impôs nas nossas relações com o meio-ambiente (o que envolve relações com o alimento, os animais, o espaço urbano, o planeta etc etc) destacamos uma revolucionária iniciativa paranaense, o projeto FLORA⁶³. De iniciativa popular, com apoio financeiro do Programa Petrobras Socioambiental, o projeto une preservação ambiental e geração de renda e alcança 42 municípios paranaenses em áreas de reforma agrária. Uma das várias ações do grupo é a realização de Caravanas Ambientais, em escolas situadas nos Assentamentos do MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra), que por meio de *apresentações teatrais* e oficinas de produção agroecológica discute questões socioambientais. O projeto FLORA concilia conhecimento científico com saberes e tradições locais que envolvem o manejo e a preservação de fauna e flora. Tal conhecimento popular – que corre o risco de se extinguir se não fossem projetos como esses – encanta Francisco, o pai de *O Telescópio*, e é uma das diferenças morais entre ele e os filhos. Esse conflito é parte estruturante das tensões inter-relacionais na família, portanto, relacionada à configuração do tempo-espaço na peça.

Antes de comentarmos mais sobre o assunto, vejamos a configuração do espaço no texto: *O telescópio*, primeira peça do ciclo a ser escrita, inaugura a simultaneidade de duas cenas dispostas em dois espaços diferentes (o alpendre e a sala de estar). Numa divisão claramente

⁶² ROSENFELD, 2008, p.601.

⁶³ MIOTTI & SOUZA. **Projeto traz alternativas para a agricultura camponesa no Paraná**. Disponível em: <http://www.mst.org.br/2015/01/28/projeto-traz-alternativas-para-a-agricultura-camponesa-no-parana.html>. Acesso em: 30.mar.2016.

motivada pelo conflito entre as gerações, o alpendre é o local onde estão os mais velhos – Francisco, Rita, Antenor e Alzira – a rememorar o passado e olhar para o céu; enquanto na sala de estar os mais novos – Geni, Ada, Leila, Bié e Luís – exercitam a competição em acirrado jogo de cartas. A alternância entre os espaços é mais simples do que aquela ocorrida em *A moratória*, por estarem as duas cenas localizadas no mesmo recorte temporal, o presente da ação. A simultaneidade entre as cenas é a forma que o dramaturgo escolheu para expor visualmente o conflito geracional na peça. Além da divisão espacial, os diálogos curtos e a interação entre os grupos dividem o foco da plateia em dois:

Francisco: (*Alpendre*) Bié! Não mandei buscar o telescópio?
 Rita: (*Alpendre*) Vou ver o jardim. (*Sai*)
 Rita: (*Alpendre*) Plantei muito pouca coisa.
 Ada: (*Sala*) A “leite de pato”, não jogo.
 Leila: (*Sala*) Que é isso?
 Bié: (*Sala*) Fiado, uái! (*Sai*)
 Luís: (*Sala*) Que vamos jogar?
 (...)
 Francisco: (*Alpendre*) Na jogatina, são bons!
 Rita: (*Alpendre*) Nunca peguei num baralho.
 Antenor: (*Alpendre*) É coisa que a gente não via!
 Geni: (*Sala*) Jogamos buraco. Todo mundo sabe jogar (O.T, p.213).

Vale ressaltar que o jogo de carteadado aparece como recurso que oferece velocidade aos diálogos, além de expor, por meio de insinuações e metáforas, a competição entre os participantes:

Geni: (*Sala*) Sota.
 Ada: (*Sala*) Conde.
 Leila: (*Sala*) Ás.
 Geni: (*Sala*) Eu e você, Ada.
 Ada: (*Sala*) Você quem dá as cartas, Leila.
 Bié: (*Sala*) Ajudo você, Luís. Abre o olho. Essas aí são da mão ligeira!
 Ada: (*Sala*) Trate de jogar direito.
 Geni: (*Sala*) Desde quando você joga melhor do que eu?
 Ada: (*Sala*) Se comer barriga, vai ter!
 Geni: (*Sala*) Posso dar lições a você.
 (...)
 Leila: (*Sala*) É assim que se embaralha. No meio de gente fina, ninguém embaralha como se picasse abobrinha.
 Geni: (*Sala*) Já estou com pena do meu dinheirinho.
 (...)
 Ada: (*Sala*) Eu não tenho medo. (*Olha, ligeiramente, Luís*) Jogo até minha parte na fazenda (O.T, p.214-216).

Se não tivesse ficado claro ao espectador a função do jogo de cartas, a fala de Francisco reitera que o carteadado não é simples passatempo, mas estratégia pensada para dispor os mais novos todos num mesmo espaço, ao mesmo tempo em que reitera o jogo competitivo entre eles:

“Francisco: Disputam o que é nosso *como se fôssemos cartas fora do baralho*” (O.T, p.226, grifo nosso).

O movimento de alternância não é só espacial, mas também temático. No alpendre, a conversa engloba tanto as estrelas observadas pelo telescópio, quanto o mundo natural da fazenda, as plantações e os ciclos de colheita. Voltemos à discussão anterior: para Francisco, a fazenda é porção integrante de uma engrenagem maior, o cosmos: “Francisco: O livro diz que as estrelas têm grande influência nas plantações. Já os antigos diziam que as roças deviam ser plantadas numa determinada lua. Influência do céu. E os antigos sabiam!” (O.T, p.220). Para o dono da fazenda, olhar as estrelas é entender um pouco mais sobre si mesmo. Interessante notar que a lua, e as estrelas como figuras correlatas, aparece em *A moratória* e *Rasto atrás* relacionada ao registro de fala dos filhos. Aqui retorna como símbolo de distância entre a mentalidade de Francisco e a prole. Concomitantemente à reflexão de Francisco, temos o falatório na sala que circunda dinheiro e posse de terras. Além da fazenda, Ada e Leila também disputam Luís, marido da segunda.

É assim que *O telescópio* organiza cisão entre a nostalgia honrosa dos mais velhos, calcada numa moral do suor sagrado como fruto do trabalho na terra *versus* a ganância preguiçosa dos mais novos, principalmente de Leila, Geni e Ada. A entrada do filho mais velho, que só aparece no final da peça, é sintomática para a questão. Bêbado, Sebastião tropeça no telescópio e o destrói por completo: “Sebastião: Que inferno! Essa porcaria... (*Empurra o telescópio com o pé*) Que se ocupa...dos astros... (*Começa a rressonar*)” (O.T, p.227), reforçando seu distanciamento do pai. Existe uma aproximação moral-filosófica entre trabalhar na terra e contemplar o universo, que enxergamos em Francisco, da qual Sebastião aliena-se completamente.

Segundo Mircea Eliade, em *Mito do eterno retorno* (1949), apartado do exemplo que a natureza oferece sobre regeneração coletiva, por meio da suspensão periódica do tempo, o homem moderno ou histórico está afastado da possibilidade de criação da própria história. Goza, portanto, de uma liberdade ilusória: “No máximo é deixado livre para escolher entre duas posições: 1) opor-se à história que está sendo feita por uma pequena maioria (e, neste caso, ele tem liberdade para escolher entre o suicídio e a deportação); 2) buscar refúgio numa existência subumana ou na fuga”⁶⁴. Sebastião de O.T e Marcelo de A.M optam pela fuga, afundando-se no alcoolismo; Vicente, de *Rasto Atrás*, vislumbra um escape, mesmo que difícil, por meio do teatro feito para o coletivo, como veremos mais adiante.

Conforme mencionado anteriormente, por mais que a peça insista numa divisão geracional, o grupo dos filhos não é tão coeso quanto os pares Francisco e Rita e seus compadres Antenor e Alzira. Os irmãos são apresentados com personalidades e motivações distintas um dos outros. Da mesma forma que o jogo de baralho tem dupla função, outra estratégia serve, em

⁶⁴ ELIADE, 1992, p.150.

simultaneidade, tanto para expor o conflito entre os irmãos, quanto para os apresentar no começo da peça ao público: Jorge Andrade faz com que as próprias personagens descrevam umas às outras. Vejamos dois exemplos: “Leila: Aquele bêbado? [Sebastião] Há muitas semanas que não aparece na fazenda. Bié? Um inútil que só sabe caçar e ouvir conversa fiada desse Vaqueiro!” (O.T, p.210); Ada: A Geni é boba! Acredita em tudo que a Leila conta. Pura mentira! Querem bancar os grã-finos! São tão casca grossa como nós” (O.T, p.198).

Concomitante à disputa entre os irmãos, a peça anuncia, mesmo que brevemente, o tratamento de questões estruturais como o racismo. Geni, influenciada pela arrogância da irmã Leila, nega suas raízes indígenas ao mesmo tempo em que usa o inglês como sinal de alinhamento com as novas tendências:

Geni: O dia, hoje, está absolutamente *blue!* (*Enfática, tentando imitar Leila*) Tem razão, Leila. Este sol estraga a pele da gente. Estou parecendo uma cabocla.

Francisco: (*Incisivo*) É o que você é.

Geni: Vou passar um pouco de nata (O.T, p.200, grifo nosso).

Logo depois é a vez de Leila proferir frase absolutamente ambígua sobre o assunto. Surpreendentemente, refere-se ela ao nome dado a um esmalte: “Leila: Sangue de Índio. É a última moda” (O.T, p.200). A conversa das filhas não passa batida para Francisco que replica: “Francisco: (*Saindo*) Gostaria de saber se índio tem sague diferente do meu” (O.T, p.201). Em *O Telescópio*, pele escura não representa apenas a vinculação sanguínea com grupos sociais marginalizados – negros e indígenas –, mas também labuta na roça que resulta em pele queimada de sol. Atividade da qual tentam Leila e Geni afastar-se a todo custo. Essa é uma das oposições entre as duas e a irmã Ada: “Ada: Gosto de gente queimada, suja de terra e não de pó-de-arroz. Por isso mesmo, quero me casar com um dos primos” (O.T, p.202). Também Bié sempre se apresenta sujo de terra, comendo fora da mesa, dividindo a carne com o cachorro, alheio à frescura das duas irmãs. Falta em Ada, entretanto, a vontade de trabalhar na terra, como faz a mãe de seu pretendente, xará da nossa velha conhecida Marta. Diz Geni sobre Marta: “Geni: Uma chata! Precisa ouvir ela falando! ‘O sol nunca me pegou na cama. Trabalho pra mim é oração. Vivo de joelhos diante de minhas plantas” (O.T, p.202).

Não é só Marta que ganha menção no texto, *O telescópio* é cheio de referências a outras peças do ciclo; Leila e seu marido Luís, neto de barão, também são recuperados em *Senhora na boca do lixo*. A intertextualidade é estratégia de Jorge Andrade para garantir a unidade da qual já falamos. Outro exemplo de referência ao ciclo é a recuperação de Dolor, de *Vereda da salvação*, que fora pajem de Leila:

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

Leila: Joaquim?! Pregador?!

Ada: Com bíblia e tudo. Anda por aí, dizendo que vai voar pro céu.
Basta bater os braços (O.T, p.201).

Outro recurso interessante para a manutenção da unidade é coincidir memórias entre famílias diferentes. As referências que *O telescópio* faz a *Rasto atrás* exemplificam a questão: Rita (O.T) lembra-se do dia da inauguração do trem em Jaborandi, mesmo dia do casamento de João José e Elisaura, pais de Vicente (R.A). Posteriormente, Antenor (O.T) recorda de “Tio Belardino” – avô de Vicente (R.A) – meio poeta, mão aberta, tocador de flauta. Vicente, o artista, também é citado como neto da “Tia Mariana” (R.A).⁶⁵ É assim que a memória da cidade se confunde com a das famílias e, mesmo sem vínculos de sangue, grupos que ocupam o mesmo território têm suas vidas interlaçadas numa imbricada rede afetiva. Amplia-se, assim, a noção de genealogia e, quiçá, a de família⁶⁶.

Neste momento, vale lembrar que por mais que tratemos o ciclo como retrato de trezentos anos de Brasil, suas peças estão geograficamente localizadas no sudeste brasileiro e as principais encenações desses textos, na maioria das vezes, restringem-se aos palcos paulistas e cariocas. As encenações menos conhecidas de *Pedreira das almas* (em 1976), *O sumidouro* (em 1987) e *Vereda da salvação* (em 1990) em Recife foram citadas em nota nesta pesquisa. Destacamos, ainda, a particularidade de *Vereda da salvação* (texto de 1963) ter sido montada em Porto Alegre (em 1965 por Emílio Fontana) e em Belo Horizonte (por Haydeé Bitencourt em 1975 e 1982)⁶⁷, além de ter sido revisitada por Antunes Filho, com o CPT (Centro de Pesquisa Teatral), em 1993. Antunes Filho foi responsável pela encenação de 1964 que lhe garantiu o Prêmio APCT (Associação Paulista de Críticos Teatrais) de melhor diretor e a Jorge Andrade de melhor autor. *Vereda da salvação* também ganhou encenação internacional com direção de Ziembinski, responsável pela famigerada montagem de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues. A peça esteve em cartaz em 1964 no teatro Współczesny em Varsóvia, Polônia.⁶⁸

Ainda sobre a questão da intertextualidade, observamos que as conexões temáticas entre *O telescópio* e outras peças do ciclo ilustram o que Catalão denomina “método de produção do

⁶⁵ Inclusive, é por meio de uma referência a *Rasto atrás* que percebemos não estar o ciclo organizado, inteiramente, de maneira cronológica. A clara referência à morte de João José: Vaqueiro: “É. (*Perdido*) Depois que o compadre João José morreu, não caçei mais. Nem quero caçar” (O.T, p.205); e ao destino das tias de Vicente: “Alzira: Só resta uma. Ainda faz doces para vender. As moças da rua quatorze! Coitadas!” (O.T, p.222), indicam que *O telescópio* se passa, cronologicamente, depois de *Rasto Atrás*, mesmo estando antes na organização do ciclo.

⁶⁶ Após todas as peças, na edição da Editora Perspectiva (2008, p. 595), existe um organograma que dá conta das conexões consanguíneas entre os personagens principais.

⁶⁷ As informações da Enciclopédia do Itaú Cultural estão incompletas a respeito das companhias/grupos que participaram das encenações de Fontana e Bitencourt. Sabemos que Fontana foi aluno da EAD – Escola de Arte Dramática da USP e Haydeé Bitencourt, falecida em 2014, fora professora da mesma escola. A paulistana dirigiu o Teatro Universitário da UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais) entre 1961 e 1980, onde montou *A escada*, *A moratória* e dirigiu leituras dramáticas de *Rasto atrás*.

⁶⁸ ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Ziembinski**. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349667/ziembinski>. Acesso em: 30.mar.2016.

escritor”, processo que permitiu a reavaliação necessária para garantir a organicidade entre as peças:

A inexistência de uma escala progressiva constante de experimentação se deu, provavelmente, pelo método de produção do escritor, que nunca terminava uma peça de ‘uma só sentada’. Ele parava e retomava trabalhos, e alguns demoraram anos para serem terminados: ‘[...] Agora, tem uma coisa que eu acho que nunca contei: nunca comecei uma peça e terminei. [...] Mas de repente paro, ponho de lado, e escrevo outra, uma parte de outra. Depois é que volto à peça interrompida’⁶⁹.

Retomando a discussão proposta no início desta pesquisa, reafirmamos a utilidade da biografia quando esta ilumina os mecanismos de composição estética do biografado. A inexistência de escala progressiva oferece nova perspectiva sobre o exercício comparativo, no sentido em que dificulta a possibilidade de ler uma peça apenas em relação à seguinte no ciclo. Por tal razão, neste subtítulo, não nos limitamos somente aos pontos de encontro entre *A moratória* e *O telescópio*.

1.4 CATIVOS DO TEMPO, PRISIONEIRO NO ESPAÇO: *SENHORA NA BOCA DO LIXO*, *A ESCADA E OS OSSOS DO BARÃO*

Senhora na boca do lixo (1963) começa com Camila arrumando a sala para a descida do primeiro andar de Noêmia, sua mãe. Interessa, para esta pesquisa, menos a ação do que a disposição do espaço cênico. É cenário do primeiro ato uma pequena sala de casa geminada. Apesar de descrita como de bom gosto e tradição, sua janela abre-se diretamente para a calçada de um bairro pobre e barulhento. Noêmia enxerga a realidade exterior como invasora no seu último “refúgio” (S.L, p.286): “Noêmia: Esses prédios cheios de máquinas barulhentas, estão invadindo tudo. A vulgaridade parece que tomou conta do mundo. Afinal, aqui é bairro residencial. (*Amarga*) Pelo menos é o que dizem” (S.L, p.286). O presente bate à sua porta na figura do operariado paulistano.

O processo – considerado tardio – de industrialização do país, que se iniciou a partir de 1930, mas que em São Paulo já mostrava seus sinais desde a década de 1920, cresceu exponencialmente entre o final da década de 1940 e começo da 1960, quando o Brasil recebeu massivo capital estrangeiro. Tal característica da nossa industrialização está intimamente ligada a uma política industrial desenvolvimentista de grande vantagem econômica para os investidores estrangeiros, sendo a indústria automobilística um dos setores privilegiados durante o governo de

⁶⁹ CATALÃO, 2012, p.34.

Juscelino Kubitschek⁷⁰. Em 1963, ano em que a peça foi escrita, São Paulo já é a maior cidade do Brasil e desde a década de 1950 atrai grandes contingentes populacionais de outros estados brasileiros, tornando-se polo de migração interna. Mais de 3 milhões de pessoas chegaram na cidade entre 1950-1980, número que, aliado aos crescimentos vegetativos da população, fez com que a cidade crescesse de 4% a 5% ao ano⁷¹.

Existe em *Senhora na boca do lixo* um embate temporal que se materializa na disposição dos espaços. Noêmia fora protagonista no tempo dos ostensivos casarões e palacetes do centro paulistano (auge no começo do século XX), parente de políticos e grandes latifundiários. Contudo, acabadas as finanças do finado marido e sustentada pela filha, funcionária pública concursada, tem que enfrentar a realidade dos bairros onde moram os trabalhadores, comprimidos entre fábricas. Numa cidade em fervilhante impulso industrial, Noêmia é obrigada a viver na tensão espacial entre a rua e a pequena casa geminada. Em diálogo da senhora com a colega de trabalho da filha Camila, vemos que a personagem é alienada à conexão existente entre concentração de terras e moradias de má qualidade às margens dos centros urbanos. É alienada, portanto, às intrínsecas relações entre a riqueza de poucos e a miséria de muitos. A ignorância de Noêmia é resultado de uma combinação entre classe social e gênero, já que não era hábito – a partir dos diálogos que observamos entre Noêmia e as “amigas” – que uma mulher sofisticada se ocupasse de outros assuntos que não envolvessem bailes, roupas, joias:

Noêmia: (*Alienada*) Sei que há pobreza, é claro. Mas, entre nós, não é assim...tão deprimente. Um país rico, tão vasto! Há lugar para todos.
Carmem: Então, deve ter alguém ocupando mais de um lugar, porque conheço muita gente que já virou sardinha (S.L, p.292).

Em *Senhora na boca do lixo*, o espaço opressor é materialização cênica de equivalente prisão temporal. Noêmia não pode se mover, a realidade exterior é uma imposição dolorosa do presente, por isso a personagem constrói um cativado para si mesma: “Noêmia: Quero isto acolhedor, com cores mais claras. Minha filha é tão severa com tudo. Parecemos duas enclausuradas. O mundo, lá fora, pode ser feio. Aqui dentro, não. Quero tudo levezinho. Essas paredes me sufocam” (S.L, p.295).

No mais, Noêmia está presa a uma percepção envernizada da realidade, à sua superfície imediata, por isso o demasiado interesse pela decoração da casa, com o posicionamento dos enfeites. A decepção com sua última visita a Paris também expõe sua aversão à agitação como

⁷⁰ CAPUTO, Ana C. & MELO, Hildete P. **A industrialização brasileira nos anos de 1950**. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-41612009000300003. Acesso em: 30.mar.2016.

⁷¹ PREFEITURA DE SÃO PAULO. **Histórico demográfico da cidade de São Paulo**. Disponível em: http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/introducao.php. Acesso em: 30.mar.2016.

movimento intenso, profundo, revolucionário: “Noêmia: Em Paris, então, ninguém é mais capaz de um gesto cavalheiro. Greves para todo o lado, peças teatrais horrorosas! Agitações, tanta confusão! Ninguém mais tomando aperitivos na Porte Dauphine” (S.L, p.294).

Sob esta perspectiva, frequentar o andar de cima da casa – da onde desce na primeira cena – não é somente um símbolo de remanescente elevação social, mas uma metáfora espacial para a dificuldade de descer, mergulhar, aprofundar-se nas experiências e necessidades do dia-a-dia: “Camila: Gostaria que a senhora visse a imagem real das coisas” (S.L, p.287). O movimento ao qual se nega a senhora é urgente para Vicente em *Rasto Atrás*. Sua trajetória ao interior do estado, até a cidade de Jaborandi, é um mergulhar em si mesmo, nos lugares escondidos da memória, no mais profundo íntimo, para poder enfrentar as sombras do passado e viver novamente no presente desassombrado. Sua fala se parece muito com a de Camila: “Vicente: Há uma imagem que precisa ser destruída, para que a verdadeira apareça. É esta que vim buscar” (R.A, p.509).

Até agora falamos de Noêmia como prisioneira em sua própria casa, porém, no enredo de *Senhora na boca do lixo*, ela acaba de voltar de nova viagem à Europa. Mesmo movimentando-se no espaço, Noêmia ainda está presa à memória do que aqueles lugares foram no passado. Ela viaja com a esperança de encontrar lá o reflexo do que foi sua vida aqui. Apesar das viagens memoradas, a peça se divide em apenas dois cenários: uma pequena sala e a delegacia. Na ocasião em que saiu de casa, foi para ser levada até a delegacia, onde será presa por contrabando. Talvez seja contrabandista sem o perceber, o que confirma seu olhar superficial sobre a vida que, antes de ser um mero traço da sua personalidade, está relacionado à sua antiga posição social abastada.

Na delegacia Noêmia está, de fato e não apenas metaforicamente, *enclausurada*. O cenário do segundo e terceiro ato é a delegacia que funciona pobremente num antigo palacete art nouveau⁷². Sob a nova funcionalidade da construção está soterrada a tradição que Noêmia tanto venera⁷³. Sua atitude, mesmo diante da miséria e violência, é de total cegueira:

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

⁷² “A Vila Penteado, prédio atualmente pertencente à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP) -, na rua Maranhão, é considerada um dos mais representativos exemplares de art nouveau em São Paulo. Projetada pelo arquiteto Carlos Ekman (1866-1940), em 1902 (...)” ART NOUVEAU In: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo909/art-nouveau>. Acesso em: 26.jan.2016.

⁷³ O edifício foi projetado para abrigar duas importantes famílias paulistanas: os Álvares Penteado e os Prados. Na ficção, Dona Laura Penteado está na lista de contrabandistas. Penteado também é o sobrenome do advogado defensor dos criminosos da alta sociedade. Pretende o doutor, com o uso de sua influência, processar o delegado Hélio e tirá-lo da operação. Não é difícil entender o porquê de a peça ter sido censurada. *Senhora...* estreia em Lisboa em 1967 encenada pela Cia Rey Colaço-Robles Monteiro.

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

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

Noêmia: Foi um feliz encontro. Pensei que não existisse mais! (S.L, p.323).

A sobreposição de dois espaços tão distintos acentua o abismo entre o passado de ricos bailes e o presente protagonizado por indigentes, prostitutas e pedintes. Personagens que sempre existiram, mas nunca do lado de dentro do casarão. A senhora defronta-se com a nova realidade do palacete, chamado agora de Boca do Lixo. Vejamos um dos encontros que compõe o segundo ato:

Noêmia: (*Olha à sua volta, pela primeira vez*) Como se chama?

Shirley: Shirley.

Noêmia: Por que está aqui? Parece tão jovem!

Shirley: Meu noivo deu o pirandelo e eu caí na vida.

Guarda: (*Preocupado*) Cala a boca!

Shirley: (*Ao guarda*) Sai pra lá. (*A Noêmia*) Quando a falta de pororó aperta...

Noêmia: Falta do quê?

Shirley: Pororó. Vento, taga, carvão, gaita. Quando a falta do pororó aperta, o jeito que se tem é usar o material. Estava usando a ‘perseguida’ debaixo de um viaduto.

Noêmia: Usando o quê?!

Guarda: (*Interfere quando Shirley vai responder*) Se responder você apanha (S.L, p.322).

A partir de encontros como o citado acima, algo começa a se mexer dentro de Noêmia. Aqui cabe aproximação entre *Vereda da salvação* e *Senhora na boca do lixo*. Na primeira peça, apenas algumas horas se passam entre o primeiro e o segundo ato, mas a mãe de Joaquim se mostra diferente: “*Dolor, sentada num dos bancos, guarda a entrada do casebre. Uma tristeza profunda parece ter envelhecido ainda mais seu rosto. Imóvel, tem os olhos perdidos num ponto qualquer, numa evolução dolorosa*” (V.S, p.253). Igualmente, depois de apenas uma tarde na delegacia – marcada pela transição entre o segundo e terceiro ato – algo mudou em Noêmia: “*Estão sentadas no hall somente Noêmia e Marta. Alguma coisa quebrou-se em Noêmia, envelhecendo-a, aumentando sua ansiedade e levando-a a examinar mais vezes o lustre, a escada, a estátua, o forro e as paredes do hall*” (S.L, p.325). Não foi preciso mais de algumas horas para que as duas mulheres envelhecessem nitidamente. Entretanto, será essa mudança na personagem um indicativo da sua empatia pelas cenas que presencia na delegacia? Nada no texto confirma essa hipótese, pelo contrário, Noêmia até o final parece sofrer pelas condições precárias da grande vítima da delegacia: o palacete art-nouveau.

É pertinente notar que, em vez de colocar a mudança sofrida pelas personagens Dolor e Noêmia como tema de diálogo, as peças expõem visualmente ao público o descompasso entre o

dado cronológico e a percepção subjetiva do tempo. Para Guénoun, a “inter-relação entre o textual e o corpo extenso”⁷⁴ é a definição própria de teatro: “(...) o que o teatro quer é o visível em si, em sua efetividade sensorial. É ver verdadeiramente. É fazer advir diante das arquibancadas algo de realmente, fisicamente apresentado, a ponto de, como veremos, esta efetividade da representação tornar-se pouco a pouco sinônimo do próprio teatro”⁷⁵.

Além da aproximação apontada acima, Jorge Andrade empreende aqui o mesmo esforço de intertextualidade que observamos em *O telescópio*. São alguns exemplos: referência a Miguel Camargo Parente de Rendon Pompeu e Taques de *Os ossos do barão*; repetição da fala de Vicente à esposa Lavínia em *Rasto atrás*: “Hélio: Há muitas coisas que nos sufocam” (S.L, p.299); aproximação da personagem Marta à Dolor de *Vereda*, a partir de falas similares: “Marta: (*Terra*) Cozinhei com filho pendurado nos peitos; lavei roupa com filhos pendurados nos peitos; recebi meu marido com filho agarrado nos peitos” (S.L, p.327) e “Dolor: Enquanto meus peito dava leite, eu podia fazer alguma coisa. Catei arroz com filho perdurado nos peito” (V.S, p.275).

Entretanto, a referência de intertextualidade que mais nos interessa é a retomada do massacre de *Vereda da salvação* na fala de Hélio. O rapaz era então delegado de Jaborandi e foi recebido como herói pela população depois da operação que resultou na morte dos meeiros. Garcia, seu companheiro de trabalho, sabe da história e o provoca a contá-la no início do segundo ato. Hélio não se anima. Vai ser só no final da peça, sem que ninguém lhe pergunte sobre o ocorrido, que Hélio rememora deprimido a matança. É como se a memória, de tão dolorosa, se sobrepusesse autônoma às preocupações do momento – o rompimento com a namorada Camila, a prisão de Noêmia, o processo judicial contra ele – e precisasse ser transbordada do peito para o relato dito em voz alta.

Vale lembrar que ambas as peças, *Senhora* e *Vereda*, foram escritas em 1963. Na altura em que o público fica sabendo que Hélio é a autoridade responsável pelo massacre em *Vereda* já se passaram dois terços de *Senhora*, texto em que o delegado se mostra comprometido com a ética de sua função pública e enfrenta poderosas famílias a fim de combater o contrabando de mercadorias. A figura de Hélio, como elo entre as duas peças, contextualiza a chegada dos soldados: “Hélio: ... iam por 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” (S.L, p.336). Desta forma, não é possível reduzir o conflito a: policiais justiceiros contra “crente maluco” (S.L, p.336) como são os meeiros chamados por Garcia, colega de Hélio. A fala do delegado refere-se a um problema estrutural, pois denuncia o

⁷⁴ GUÉNOUN, 2003, p.51.

⁷⁵ GUÉNOUN, 2003, p.49-50.

despreparo da corporação para lidar com situações incomuns e os métodos de violência que sempre nortearam a ação de uma polícia militarizada mesmo antes do Golpe de 1964⁷⁶.

Por mais que a montagem e a leitura de cada uma das peças, em separado, seja plenamente possível, a referência intertextual discutida, e tantas outras encontradas no ciclo, faz com que pensemos a relevância das dez peças serem apresentadas em conjunto. Nas nossas buscas por iniciativas que tenham encarado um desafio dessa magnitude, encontramos o exercício proposto pela Prof^a Ms. Cecília Raiffer aos alunos do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri (URCA – Ceará) na disciplina de Processo de Encenação I. Os alunos, depois de realizarem diversas atividades que visavam ao aprofundamento na obra de Jorge Andrade, apresentaram suas montagens do ciclo na mostra didática do Centro de Artes da URCA durante dois dias. O projeto, realizado em 2012, foi selecionado, ainda, para mostra nos centros culturais de Juazeiro e Fortaleza (CE) e Sousa (PB).⁷⁷ Esse projeto, além de apresentar ao público a “visão do ciclo”, nos termos de Rosenfeld, ainda apresenta a obra a um público que não está localizado no sudeste brasileiro.

Mesmo que *Senhora na boca do lixo*, *O telescópio* e *Os ossos do barão* sejam peças menos inovadoras no que se refere ao tratamento do tempo, nosso objetivo de aproximá-las, a partir da configuração espacial, pode contribuir para pensar como tempo e espaço são indissolúveis no ciclo. Para ilustrar a questão, destacamos o final de *Senhora*, em que Camila não aguenta mais a alienação rememorativa da mãe, por isso acende o lustre a fim de iluminar o presente do palacete:

Diversas lâmpadas estão queimadas e as poucas acesas formam sombras estranhas nas paredes. Teias de aranha ligam os braços do lustre e o pó embaça o cristal das mangas. A pátina do tempo e da luz transforma o cenário. Noêmia recua assustada, percebendo, horrorizada, o estado do palacete. Pela primeira vez, vê as paredes de papier peint rasgado e as portas e forro estragados. Noêmia, ansiosa, anda pelo cenário como se procurasse alguma coisa. De repente, reaparece seu sorriso fugidio, ficando a olhar o lustre com expressão perdida. Camila abraça Noêmia, protetora (S.L, p.338).

⁷⁶ O problema persiste gravíssimo ainda hoje, atestando a atualidade das peças: “A Constituição de 1988 apenas tirou do Exército o controle direto das polícias militares, transferindo-o para os governadores dos estados. Elas permaneceram como forças auxiliares e reservas do Exército e mantiveram as características militares. Tornaram-se novamente pequenos exércitos que às vezes escapam ao controle dos governadores. Essa organização militarizada tem-se revelado inadequada para garantir a segurança dos cidadãos. O soldado da polícia é treinado dentro do espírito militar e com métodos militares. Ele é preparado para combater e destruir inimigos e não para proteger cidadãos” (CARVALHO, 2002, p.213).

⁷⁷ RODRIGUES, Hugo de Melo. *Da leitura à encenação: relato do processo de montagem de “Marta, a árvore e o relógio”*. XVI ENDIPE – Encontro nacional de didática e práticas de ensino. Campinas, v. 3, 2012. Disponível em: http://www.infoteca.inf.br/endipec/smarty/templates/arquivos_template/upload_arquivos/acervo/docs/3983p.pdf. Acesso em: 30.mar.2016.

Não existem nessa cena dois palacetes, o antigo e o atual estão sobrepostos formando um só. Da mesma forma que a memória sobre os crentes emerge em *Senhora*, a memória do que foi o palacete no começo do século se mistura ao presente. Existe uma sobreposição de espaços que materializa a tensão de memórias e temporalidades.

Por sua vez, o cenário de *A escada* (1960) é construído para enfatizar a disposição dos personagens entre os quatro apartamentos divididos em dois planos – superior e inferior – interligados pela escada: “*A escada é de balaústres e passa entre os apartamentos, seguindo para os andares superiores, como elo de uma corrente*” (A.E, p.343). Antenor e Amélia, por estarem em constante ir-vir entre os apartamentos – os filhos revezam a guarda dos pais – passam a maior parte da peça na escada, assim como passam a maior parte do tempo requeitando memórias. A escada, lugar cativo para o casal, é esse entre-lugar, esse espaço sem dono, onde eles se sentem à vontade para lembrar como o passado era satisfatório.

Ironicamente, estão presos num espaço feito para o movimento. Igualmente cativos de uma rememoração repetitiva: não conseguem falar sobre o presente a não ser para compará-lo ao passado. O casal de idosos é, como a escada, o elo da corrente, o elo da família. *A escada* privilegia a exposição simultânea do cotidiano da família:

Ao abrir-se o pano, o zelador do prédio acaba de limpar a escada. Noêmia, no apartamento 3, arruma a mesa para o café. No apartamento 4, Marlene espana a sala. No apartamento 1, Zilda toma café com aflição. No apartamento 2, Izabel, segurando um espanador, lê a folha de papel que Vicente deixou na máquina de escrever; sorri com ternura. Omar, apressado, desce a escada, vindo do andar superior (A.E, p.344).

É como se a parede da frente do prédio fosse retirada para que o público pudesse ver, ao mesmo tempo, a vivência de Maria Clara, Vicente, Francisco e Helena Fausta, todos filhos de Antenor e Amélia, além de seus esposos e filhos. Para usar uma metáfora condizente com o título do ciclo, diremos que o casal é como um único tronco da onde nasceram vários galhos que – mesmo ligados a uma raiz genealógica única – contorcem-se para diferentes lados, anunciam movimentos diversos de permanência e transformação em relação ao tronco. Assim, cada filho estabelece uma relação única com os pais, que oscila entre aproximação e afastamento.

Antenor e Amélia não gostam de morar no bloco de apartamentos. O local é para eles, como é a pequena casa geminada para Noêmia em *Senhora*, a representação mor do rebaixamento social da família. Antenor sofre, especialmente, por não poder ver ali reproduzida, tão explicitamente, a violência de outrora. Violência que garantia o direito do branco rico de pôr o negro pobre, literalmente, no seu lugar: “Antenor: Isto é pardieiro, não é casa de gente. Meu avô não poria aqui nem seus escravos” (A.E, p.347); “Antenor: Tinha um sítio só pra surrar caboclo à toa. Senhor conde! Senhor conde! Senhor conde! Quem é conde hoje?” (A.E, p.348); “Antenor:

Feia como santo de caboclo [princesa Izabel]” (A.E, p.351); “Antenor: Mamãe, sim, tinha dúzias de empregadas! (*Chamando*) Violante! Cipriana! Úrsula! Clemência! Estácia! Bastava bater palmas...e chovia negrinhas de todos os lados!” (A.E, p.365). A última fala de Antenor não se refere somente às escravas, também diz respeito à situação das empregadas domésticas brasileiras na década de 1960. Mulheres, predominantemente negras, que formavam um grande mercado informal de trabalho, em que a predominância de relações pessoais lembrava práticas escravistas.⁷⁸ A regulamentação do trabalho doméstico ainda hoje apresenta lacunas legais que estão sendo recentemente preenchidas a partir da Emenda Constitucional do Trabalho Doméstico, em vigor desde abril de 2013 e reformulada em junho de 2015.

Uma vez que o incômodo tem motivação claramente racial, é fácil entender a antipatia de Antenor por Omar. Omar é, além de zelador do prédio e namorado da neta Zilda, negro. As constantes ofensas quase separam Zilda do namorado, mas são tratadas como mais um sinal inofensivo de velhice dos pais: “Maria Clara: Tudo isso passa, minha filha. Papai está velho, o Omar acaba compreendendo” (A.E, p.355).

Vale lembrar que Antenor é enganado por estelionatários ao tentar recuperar antigas terras que pensa ainda serem suas por direito. As propriedades nem existem mais, apenas sua ilusão de poder sobre as posses permanece, como se tivesse direito natural às terras paulistas colonizadas por seus antepassados. Esquece que foram os antepassados de Omar que mais trabalharam na terra. O ocorrido serve para confirmar a suspeita inicial: o casal de idosos vive num mundo ao qual não mais pertence ou não quer pertencer. Estão à mercê dos filhos que discutem se o futuro dos pais será numa casa de repouso – local onde o tempo parece se dobrar sobre si mesmo num *loop* de lembranças. No final da peça, enquanto repetem as mesmas falas do começo da encenação, Antenor e Amélia estão presos na escada, fixados pela iluminação, enquanto o resto da cena ganha penumbra. Os dois, observados pelos filhos, estão dispostos como num antigo retrato de família, de onde escapa somente Ricardo, o neto mais novo, animado com o último filme de foguetes, massacres e gente nua, visto no cinema.

A oposição de Antenor ao casamento da neta Zilda e Omar expõe a relação entre o racismo e a composição de uma memória nacional. Os avós de Zilda não conseguem – e não têm interesse em – se desvencilhar das perspectivas ideológicas que elegeram o negro como inferior na composição das narrativas coletivas. *A escada* revela como o estigma social está intimamente relacionado à temática racial:

Omar: (*Pausa*) Você viveria no meio de pessoas diferentes da sua gente?

Zilda: Por que não?

Omar: Sabe do que chamam minha mãe? Mulata Quitéria, a doceira. Ela cozinha para banquetes.

⁷⁸ CARVALHO, 2002, p.153.

Zilda: E a minha mãe costura para os outros.

(...)

Zilda: (...) Pensa que não sabia que descendia de negros...quando me entreguei a você? Éramos apenas um homem e uma mulher naquela cama! (A.E, p.385).

O diálogo travado pelos dois namorados encerra outra questão pertinente ao rebaixamento social da família de Antenor e Amélia: a inserção da mulher no mercado de trabalho informal. É óbvio que mulher pobre sempre trabalhou. Mas como neta de barão, Maria Clara, se rica, poderia apenas aspirar a bom casamento. Pobre e sem marido, mesmo que branca, transformou-se em costureira. Diferente de Quitéria, mãe de Omar, de Maria Clara, das Martas, de Lucília, de Camila, de Dolor e tantas outras personagens femininas que trabalham (e muito!) no ciclo, Amélia tem personalidade de pouco destaque, acompanha o marido, literalmente, para cima e para baixo, compartilhando de suas lamúrias. O apagamento de Melica, como é chamada por Antenor, revela que a ideologia da qual compartilha o casal minimiza, simultaneamente, os negros e as mulheres, brancas ou não.

Alinhado à perspectiva dos opressores – grandes fazendeiros proprietários de terra e escravagistas –, o discurso de Antenor expõe um mecanismo próprio da classe: a tentativa de apagamentos dos rastros históricos deixados pela opressão. Vejamos um exemplo que ilustra claramente a questão: páginas depois de se mostrar a favor da violência contra os escravos, Antenor diz: “Antenor: Dizem que escravo apanhava. Tudo mentira, Melica. Fingiam que surravam, mas não faziam nada. Foi o que se viu! Quando veio a liberdade, quase que morreu tudo pelas estradas. Acabaram voltando para o senhor. Comiam muito bem, dormiam bem; o que mais queriam!” (A.E, p.369). Colocando em relação num mesmo espaço Antenor e Omar, a peça opera a dinâmica de constância e transformação, que é a da própria história: enfrentamos a permanência de problemáticas sociais que aparecem, entretanto, em novas configurações.

A leitura do ciclo até aqui tentou destacar pontos de encontro entre as peças analisadas e *Rasto atrás*. Em *A escada* essa relação intertextual destaca-se porque outro Vicente dramaturgo aparece em cena. Vicente, filho de Antenor e Amélia, antecipa traços do dramaturgo de *Rasto atrás*, mas não é o mesmo personagem. Apresenta-se uma oportunidade para enxergarmos como o ciclo não opera nem de forma linear, de complexificação das personagens ao longo do tempo, nem de forma circular, de puro retorno destes sujeitos. Assemelha-se mais a espiral que, a partir de seus movimentos de volta, traça rotas inéditas. Na prática, vemos pontos de encontro e distanciamento entre os dois Vicentes: em *A escada* o dramaturgo é neto de barão, descendente direto de Fernão Dias, com um filho ainda por vir – que também se chamará Martiniano como o filho do outro Vicente (R.A) –, além de casado com Izabel, muito parecida com a determinada Lavínia (R.A).

Observemos a aproximação entre *A escada* e *Rasto atrás* a partir do encontro entre Vicente e Marta, a vizinha que lhe contará sobre as confrarias. Na passagem a seguir, as três irmãs são Isolina, Jesuína e Etelevina, tias do Vicente, e a expressão “saque contra a morte” reaparece na fala da personagem dramaturgo em *Rasto atrás*:

Vicente: Olhou para mim de maneira estranha e me contou a estória das confrarias. Enquanto a ouvia, lembrei-me das três irmãs que moravam no bairro onde vivemos antes de vir pra cá. Passavam horas sentadas à janela, namorando a rua. E eu, de longe, namorando-as. Possuíam objetos belíssimos...Já vendidos para que fossem entregues depois que morresse a última. Um verdadeiro saque contra a morte (A.E, p.368).

Marta é vizinha de Vicente em *A escada* e reaparecerá como uma misteriosa empregada na casa de Vicente em *O sumidouro*, que, inclusive, inspira o dramaturgo a escrever peça sobre Fernão Dias. Esse último Vicente, sim, o mesmo de *Rasto atrás*. Marta é o ponto de encontro entre os dois personagens escritores, é ela que planta em suas cabeças as tramas que darão início às suas obras. No final de *A escada*, a mulher retorna ainda como Santa Marta, o que lhe confere mais uma camada metafísica. Marta é uma personagem que cruza, tal qual espírito fundador e narrador de histórias, o ciclo inteiro. É ela também a única personagem que resta no palco, no final da última peça *O sumidouro*; ao som do relógio-carrilhão, repete as palavras de Fernão Dias: “Marta: Procurar...procurar...procurar..que mais poderia ter feito...?” (O.S, p.594). Pergunta esta que sintetiza o movimento de busca empreendido pelas personagens no ciclo.

A essa altura, nos permitimos recuperar, da análise de *As confrarias*, a noção de que Jorge Andrade constrói uma dramaturgia tanto social, quanto *espiritual*. Daremos um passo adiante para afirmarmos o ciclo *Marta* como *dramaturgia da reencarnação*, já que opera, simultaneamente na forma e no conteúdo, o movimento de retorno. Seus personagens, entretanto, não retornam na sua integridade identitária, mas em fragmentos: nomes, características psicológicas e/ou físicas, desejos, ações, palavras. São esses pedaços de gente que compõem alteridades, simultaneamente, diferentes e similares. Muitas vezes essas novas personas nem chegam a aparecer no palco, são reavivadas por memória alheia. Seus retornos são resultados da perpetuação, ao longo da história, das mesmas estruturas de poder, que reaparecem, no ciclo, com o peso esmagador da tradição:

Implicitamente, todo o ciclo repete e desenvolve este processo de libertação, sem omitir as hesitações e torturas que esta “inconfidência” encerra (...) Visto no seu todo, visto em particular a partir das últimas peças (...), o ciclo encena o crescente distanciamento em relação ao passado ou pelo menos ao que nele há de sufocante e morto. O passado, a “árvore”, a tradição, o estabelecido (...) com seu enorme peso determinante, com seu amplexo férreo de algemas psíquicas e espirituais, força que ainda se manifesta na profunda simpatia com a

qual, para o bem da qualidade estética das peças, os tempos e personagens idos são caracterizados, passa a ser um poder opressivo, no plano individual e coletivo, contra o qual se faz valer, cada vez mais, o *ethos* da liberdade e do futuro.⁷⁹

A palavra “dramaturgo”, nesta pesquisa, não se refere apenas a Jorge Andrade. O trabalho com a memória no ciclo cria um efeito de cruzamento entre a realidade – vivida pelos personagens – e a matéria ficcionalizada por eles a partir da escrita. Como se fossem os Vicentes dramaturgos os próprios autores do ciclo *Marta*, a reconfigurar passados reais dentro da ficção, a forjar novas temporalidades:

Zilda: (*Retesada*) Só vivem pensando em pureza de sangue, tradição! São as verdadeiras personagens da estória de tio Vicente.

Lourdes: Que estória?

Zilda: Que pretende escrever sobre as confrarias.

Lourdes: Que confrarias?

Zilda: Onde é que você vive? No mundo da lua? Tio Vicente não falou em outra coisa durante meses.

Lourdes: (*Irritada*) Ele quer escrever sobre tanta coisa! Até sobre Marta, essa vizinha fuxiqueira que não dá uma folga. Mas até agora...

Zilda: É a estória daquela mulher que carregou o filho morto de igreja em igreja e nenhuma quis aceitar no cemitério.

Lourdes: Só mesmo o tio Vicente pensa numa estória dessa!

Zilda: Pensa não...vive. O que restou da confraria mais intolerante, mora neste prédio...ainda expulsando gente por infâmia de mulato, ou de italiano (...) (A.E, p.381).

A comparação⁸⁰, realizada por Zilda, entre o preconceito vivido pelo “mulato” e o experienciado pelo imigrante italiano serve como porta de entrada para tratarmos de *Os ossos do barão* (1962). O movimento da família Ghirotto é contrário ao experienciado por Noêmia ou Antenor, sua ascensão social lhes permite morar num casarão antigo, ex-morada de barão. A construção lembra o palacete feito cadeia em *Senhora na boca do lixo*. De igual sobreposição temporal é formada a sala dos imigrantes italianos:

Nas paredes, alguns enfeites, que lembram a origem humilde de Egisto Ghirotto, fazem um flagrante contraste com os dois quadros a óleo dos antigos donos da casa: o barão e a baronesa de Jaraguá. Ao lado dos

⁷⁹ ROSENFELD, 2008, p.611-612.

⁸⁰ Devemos contextualizar a comparação de Zilda a partir do que nos ensina José Murilo de Carvalho: “Dezenas de anos após a abolição, os descendentes de escravos ainda viviam nas fazendas, uma vida pouco melhor do que a de seus antepassados escravos. Outros dirigiram-se às cidades, como o Rio de Janeiro, onde foram engrossar a grande parcela da população sem emprego fixo. Onde havia dinamismo econômico provocado pela expansão do café, como em São Paulo, os novos empregos, tanto na agricultura como na indústria, foram ocupados pelos milhares de imigrantes italianos que o governo atraía para o país. Lá, os ex-escravos foram expulsos ou relegados aos trabalhos mais brutos e mais mal pagos” (CARVALHO, 2002, p.52).

quadros, fotografia de Egisto abanando café. Numa das paredes, acima de uma marquesa beranger, dois rastelos cruzados seguram duas peneiras grandes de abanar café (O.B, p.399).

Porém, diferentemente do palacete em *Senhora*, a casa dos Ghirotto não é a justaposição de passado e presente, mas de passado e passado que, juntos, irrompem no presente com peso decisivo na ação das personagens. A decoração da sala representa tanto o passado do patriarca Egisto como catador de café na fazenda do barão Pompeo Taques – materializado nos rastelos e peneiras pregados na parede –, quanto o passado de posses do já falecido barão. A sala é o único cenário da peça. No terceiro ato serão adicionados alguns enfeites, indicados como presentes de casamento de Izabel e Martino. Martino é filho de Egisto e Izabel, filha de Miguel, neta do barão. O filho deles, o pequeno Egisto Pompeo Taques Ghirotto, representa o futuro de total hibridização entre as famílias e seus passados radicalmente diferentes.

Mas voltemos ao primeiro ato. Um detalhe se destaca na trama: Egisto possui os restos mortais do ex-patrão, o barão de Jaraguá. Seu plano é atrair os Pompeo Taques com o pretexto de que o jazigo está à venda. Sua verdadeira intenção, contudo, é fazer com que Martino e Izabel se apaixonem. Se a personagem de Egisto não fosse tão simpática ao público, ficaria mais evidente sua fixação quase doentia pela família do barão. Além de manter a decoração da casa quase intacta – inclusive com os retratos de família – e possuir os restos mortais do nobre, o italiano também sabe tudo sobre a família baronesca. Estudou a ascendência dos Pompeo Taques até sua origem na caravela de Martim Afonso de Sousa. Verônica, esposa de Miguel, ao entrar na casa do italiano, surpreende-se: “Verônica: (*Olha a sala*) Tenho a impressão, senhor Egisto, de estar em um museu do Barão de Jaraguá” (O.B, p.421). É essa obsessão de Egisto com o Barão que faz a família Ghirotto estar presa à casa onde moram; Martino, por exemplo, despreza a fixação do pai e gostaria de se mudar. A casa, como único espaço dos três atos, materializa a incapacidade do ex-catador de café de desvencilhar-se do acerto de contas que planeja.

Outro fato chama atenção na trama: apesar de ser um casamento totalmente conveniente às duas famílias envolvidas, Martino e Izabel de fato se apaixonam um pelo outro. Compartilham da genuinidade do sentimento e da antipatia à veneração excessiva que os pais dispensam à nobiliarquia. Os caracteres fazem de *Os ossos do barão* uma peça, à primeira vista, com ares de novela das seis, uma vez que parecem os conflitos entre ex-trabalhadores rurais e seus antigos patrões arrefecidos pela história de amor entre Martino e Izabel. Entretanto, veremos mais adiante como a peça escapa dessa simplificação excessiva.

Conforme dito anteriormente, a peça não apresenta experimentalismos que saltem aos olhos no que se refere à manipulação do tempo, porém não deixa de ter pontos interessantes a serem observados, principalmente por ser toda construída a partir do recurso de sobreposição. Sobreposição de recortes temporais a partir da configuração do espaço, como já mostramos; de camadas sociais distintas: a antiga nobreza com pouco poder econômico e os novos industriais,

os imigrantes; de línguas/culturas distintas: o casal Egisto e Bianca mistura português e italiano, num hibridismo linguístico: “Bianca: Precisava uma ‘caroça’ só pra nós. Pará ai, filho! Pára ai! Era próprio como você. Um italiano daqueles, santo Dio!” (O.B, p.402).

Coexistem até mesmo vivos e mortos, situação comum durante o ciclo, que se coloca ora pela materialização dos finados em cena, ora apenas recuperados pela fala de outrem: “Izabel: Cada vez que me apresentam é como se lessem a nobiliarquia paulistana. Você está numa festa e...de repente, se vê cercado por uma infinidade de gente morta. Pra isto basta uma simples apresentação” (O.B, p.422). Martino, o rico descendente dos lavradores italianos, inaugura no ciclo um novo nível de entre-lugar que não é apenas temporal ou social, mas cultural. Apesar do sucesso financeiro da Fiação Taques, os Ghirotto ainda convivem com o preconceito contra os carcamanos, apelido pejorativo que se dá aos italianos. De origem duvidosa, o termo parece ter relação com o trabalho braçal:

Martino: Sabe o que muita gente pensa de nós, papai?

Egisto: Ma chi se ne frega o que pensam!

Martino: Que não passamos de carcamanos.

(Toque de campainha)

Egisto: (*Ri, com satisfação*) E somos! E daí?

Martino: Emigrante sem eira nem beira.

Egisto: (*Descontrola-se*) Olhe aqui, Martino! O que sou ganhei com estes braços e com esta cabeça. Me entende? (*Eleva a voz pouco a pouco*) O que tenho não encontrei na rua, nem recebi de presente. Carcamano, emigrante...e com muito orgulho. Fiz mais do que eles. Quando cheguei aqui, eram os donos de tudo. Hoje, o dono sou eu. E trabalho honesto. Honestíssimo! Vou me importar com o que pensam? A l’inferno tutti quanti! (O.B, p.410).

Egisto inclui sua família e a de Bianca no rol dos construtores ignorados do país. A consciência social do italiano complexifica a trama, já que seu interesse em mesclar as famílias tem duplo sentido: quer agradecer ao barão a oportunidade de trabalho, ajudando financeiramente seu filho Miguel, mas principalmente pretende reaver uma dívida da antiga elite para com os imigrantes trabalhadores. Não podemos nos esquecer que a imigração italiana está intimamente ligada à história de industrialização do estado e da cidade de São Paulo. São Paulo, na década de 1920, era a segunda maior cidade do Brasil, perdendo apenas para o Rio de Janeiro, e tinha uma população de 579 mil. Entre 1884 e 1920, 1,8 milhão de italianos chegaram em São Paulo para, inicialmente, trabalharem nas fazendas de café, mas também ocuparam postos na indústria e no comércio⁸¹. Portanto, é mais do que compreensível que a figura do imigrante italiano apareça num ciclo que elege São Paulo como um dos seus cenários principais. Veremos mais adiante como a tradição italiana influencia as músicas lembradas por Vicente e sua família em *Rasto atrás*.

⁸¹ CARVALHO, 2002, p.58.

O neto de Egisto será um Ghirotto Taques. O neto do ex-catador de café será bisneto do grande barão de Jaraguá. É, entretanto, na ridicularização da suposta nobreza da oligarquia cafeeira que a peça extrapola a história de amor entre o jovem casal Martino e Izabel para discutir os mecanismos que formam a elite econômica brasileira a partir da decadência dos grandes fazendeiros de café. A ridicularização que citamos se dá na composição do personagem arrogante de Miguel Camargo Parente de Rendon Pompeo e Taques e no discurso enfadonho dos tios-avôs de Izabel.

O primeiro e o segundo ato dão conta de apresentar os interesses das duas famílias, Ghirotto e Pompeo-Taques, de se unirem numa transação econômica que envolve o casamento de Martino e Izabel. Contudo, no final do segundo ato, o casal nem está formado ainda, apesar de estarem claramente apaixonados um pelo outro. Jorge Andrade faz com que as discussões fervorosas entre os dois jovens, a respeito dos interesses que unem suas famílias, sirva para expor a postura ética dos personagens e a genuinidade do sentimento que une o casal. Acabado o segundo ato, a peça surpreendentemente estabelece um salto de dois anos até a ação do terceiro ato. Desta forma, nem o nascimento do bebê Egisto, nem o casamento entre Martino e Izabel são mostrados em cena, o foco do terceiro ato é a visita dos tios-avôs de Izabel que chegam para conhecer o bisneto. Na tentativa de assegurar o sangue-azul, mesmo com a entrada dos italianos para a família, os senhores conseguem ligar o sobrenome Mainardi, de Bianca, à linhagem de Fernão Dias no melhor estilo “Em Portugal, somos todos fidalgos⁸²”:

Bianca: É vero! Questo bambino é tutto meno Ghirotto! E o Mainardi?
Onde está in questa piccola faccia o meu Mainardi?

Alfredo: A senhora é de Florença?

Bianca: Meu pai era! Quero saber onde está o Ghirotto e o Mainardi?

Alfredo: Aleixo Leme!

Clélia: Que tem Aleixo?

Alfredo: Capítulo terceiro do título dos Lemes!

Lucrecia: Exato!

Clélia: Bem que Verônica disse!

Bianca: Má...o quê?

Clélia: Maria da Silva Leme...

Lucrecia: ...última filha de Aleixo Leme...

Clélia: ...terceiro filho de Leonor Leme Brás Estêves...

Alfredo: Maria da Silva Leme casou-se em 28 de maio de 1635 com Tomás Dias Mainardi, natural do reino de Piza, cidade de Florença!

⁸²“Por estranho que pareça, a própria ânsia exibicionista dos brasões, a profusão de nobiliários e livros de linhagem constituem, em verdade, uma das faces da incoercível tendência para o nivelamento das classes, que ainda tomam por medida certos padrões de prestígio social longamente estabelecidos e estereotipados. A presunção de fidalguia é requerida por costumes ancestrais que, em substância, já não respondem a condições do tempo, embora persistam nas suas exterioridades. A verdadeira, a autêntica nobreza já não precisa transcender ao indivíduo; já de depender das suas forças e capacidades, pois mais vale a eminência própria do que a herdada. A abundância dos bens da fortuna, os altos feitos e as altas virtudes, origem e manancial de todas as grandezas, suprem vantajosamente a prosápia de sangue” HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.37.

Clélia: Não disse que era Leme? Holandês puro!

Bianca: Má santo Dio! Eu sou uma colona...não tenho nada que ver com este daí!

Lucrecia: (*Aflita*) A senhora que pensa! Descende de irmão da avó do grande Fernão Dias!

(...)

Egisto: (*Comovido*) Bianca! Você estava na caravela lá?

Bianca: A l'inferno tutti quanti!

Egisto: Não dizia, filho, que esses quadros eram de seus antepassados? Dona Clélia! Me explica direito esse negócio do Leme (O.B, p.451-452).

Vale destacar a figura de Marta, tia de Miguel, como a voz responsável por literalmente explicar o mote da peça: “Marta: Queiram ou não queiram, ela assina Izabel Ghirotto...e o filho Egisto Ghirotto Neto. E fez muito bem. O que a nossa família estava precisando, mesmo, era de uma boa transfusão de sangue. E não podia ter feito melhor. Transfusão de sangue e de dinheiro” (O.B, p.449). Assim, se inicialmente pensávamos que a peça tinha uma trama por demais simplificada, centrada no conflito dramático entre um casal que precisa superar as diferenças de origem nobre ou trabalhadora dos pais para viver uma relação de amor, temos no terceiro ato a confirmação que a problemática é de outra ordem.

Ao analisar a disparidade entre forma e assunto em *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, Iná Camargo Costa nos ensina a supremacia das ações que vão para cena sobre aquelas apenas expostas pelos diálogos: “(...) se o teatro se define por aquilo que é *encenado*, qualquer espectador há de convir que um assunto tem mais *peso* quando é encenado, mostrado, do que quando é simplesmente relatado por algum arauto ou outro recurso técnico”.⁸³ Desta forma, o conflito do casal Martino e Izabel e seu desenlace amoroso perde, em prioridade, para a discussão sobre a junção dos antigos proprietários de café à nova elite econômica, industriais de origem pobre e italiana. *Os ossos do barão*, única peça do ciclo classificada como comédia, segue a tradição do gênero no Brasil ao tratar de temas políticos a partir da caricatura explícita, ridicularizando a ex-elite latifundiária.

Por fim, devemos destacar que em *As confrarias*, *Os ossos do barão* e *Vereda da salvação*, temos, majoritariamente, a rememoração do trabalhador explorado num país em que o coronelismo ocupava o centro do poder na zona rural. Os sujeitos da rememoração são respectivamente: a pequena agricultora que perde o sustento por causa da apropriação de terras pelo Estado durante o ciclo do ouro no final do século XVIII; os imigrantes italianos que chegaram ao país, a partir do final do século XIX, para trabalhar em grandes fazendas de café; os trabalhadores rurais explorados pelos grandes proprietários de terra na década de 60.

Ao percebermos a ênfase dada à questão social na peça, o final de *Os ossos do barão* deixa de ser apenas uma ode à trajetória de sucesso de Egisto – interpretação possível, porém

⁸³ COSTA, 1996, p.36.

menos acurada da peça – para mostrar a obsessiva ascensão do ex-trabalhador rural a poderoso industrial a fim de comprar sua entrada na árvore genealógica dos Pompeu Taques e assim deixar de ser brasileiro de “segunda”, carcamano, para entrar na nobreza brasileira composta pelos descendentes do português Martim Afonso de Sousa.

2. PASSADO MULTIPLICADO: O TEMPO EM RASTO ATRÁS.

Vicente: (23 anos) Com o senhor não adianta conversar.

Vicente: (15 anos) O senhor não entende!

Vicente: (5 anos) O senhor me devolve, papai?

João José: (Ao de 23 anos) Por mais que olhe em você não vejo nada meu.

Vicente: (43 anos. Corre, prevendo o que vai acontecer) (R.A, p.521).

Começamos a analisar *Rasto atrás* (1965) a partir do diferencial entre a peça e o restante do ciclo. Em nenhum texto anterior, uma personagem se multiplica e contracenava consigo mesma, como visto na passagem acima. Não se trata, simplesmente, de uma divisão entre Vicente do presente e Vicente do passado, como acontece com as personagens em *A moratória*, por exemplo. Aqui observa-se uma multiplicação da figura do personagem-dramaturgo que, conseqüentemente, traz à tona múltiplos passados e amplia o par de oposição: presente *versus* passado (único).

Inclusive, os tempos verbais na língua portuguesa extrapolam tal oposição ao estabelecer o pretérito imperfeito, perfeito e mais-que-perfeito. Ao trabalhar com a ideia de tempo multiplicado tentamos ressaltar a impossibilidade de experienciar o passado como instância uma, já que *Rasto atrás* trabalha o passado no plural, dividido em camadas que são materializadas, simultaneamente, no palco.

Além do mais, o passado é plural não apenas porque reavivado por vários Vicentes, mas, principalmente, porque manipulado por memórias diversas. Não existe apenas a multiplicação de um passado único – o passado de Vicente –, mas também a erupção de vários passados retomados/reconstruídos por diferentes consciências ou diferentes agentes de rememoração. *Rasto atrás* é um verdadeiro mosaico formado por várias perspectivas a respeito dos quarenta e três anos em que se desenrola a trama (1922-1965). Esta pesquisa se afilia à ideia benjaminiana, retomada por Jeanne Marie Gagnebin no texto “Verdade e memória do passado” (1998), de que nós não descrevemos o passado, nós o articulamos, portanto, não é possível tratar da formulação de narrativas mnemônicas sem encará-las como uma problemática da ordem da linguagem.⁸⁴

De fato, não é apenas o Vicente do presente que conta a própria história, mas suas versões mais jovens são invocadas – mesmo à sua revelia – para reconstruir a narrativa dos seus anos em família, enquanto Vicente adulto se coloca como testemunha da reencenação. Uma das discussões propostas por Sarrazac em *Sobre a fábula e o desvio* (2013), a respeito do gênero moderno e contemporâneo, dedica-se à explicação da fórmula “o drama *na* vida dá lugar ao drama *da* vida”. Para o teórico o drama moderno é o voltar-se para a catástrofe do drama *da* vida, uma problemática sobretudo do *testemunho*. O teórico retoma o Agamben de *O que resta de Auschwitz*:

⁸⁴ GAGNEBIN, 2006, p.40.

Das análises penetrantes de Agamben, conservaremos a seguinte afirmação: quando um homem dá testemunho daquilo que ele próprio vivenciou, é sempre, numa espécie de duplicação, a um outro, diferente de si mesmo – ou a um outro em si mesmo – que ele se esforça para dar a palavra: aquele que, precisamente, conheceu a tal ponto o sofrimento que não seria capaz de verbalizá-lo e, por isso, permanece mudo.⁸⁵

Sob esta perspectiva, a duplicação ou, no caso de *Rasto atrás*, a multiplicação do sujeito parece inerente ao processo de reavivamento de lembranças dolorosas, já que este deve multiplicar-se a fim de poder contar o drama *da* sua vida. A multiplicação de Vicentes, aliás, problematiza a ideia de protagonista e foco individual. É certo que o Vicente de 43 anos ocupa papel central na trama, já que se encontra na maioria das cenas, sendo, muitas vezes, o agente da rememoração. Porém, suas versões mais novas são mais do que fragmentos, possuem densidade psicológica que as destacam de Vicente adulto. Parece, portanto, que o fragmentar-se em vários resguarda profunda relação com a incapacidade de recontar as experiências traumáticas. Sob esta perspectiva, fragmentar-se materialmente, dividindo-se não em dois mas em quatro Vicentes, aparece como única opção capaz de transformar experiência em linguagem. No artigo “Memória, história e testemunho” (2004), Gagnebin, leitora das análises de Walter Benjamin sobre a lírica de Baudelaire, trata justamente do trauma como choque que fere, separa, corta o acesso do sujeito ao simbólico, em particular à linguagem.⁸⁶

A oportunidade de se confrontar novamente com o pai desencadeia traumas que aproximam Vicente de sua figura infantil. Ao encontrar com as tias, por exemplo, chora de soluçar: “*Vicente para e vira o rosto, não podendo suportar a visão das tias. Esconde o rosto, enquanto é sacudido pelos soluços*” (R.A, p.485). A proximidade com a mãe – que lhe foi inicialmente negada por causa da morte de Elisaura durante o parto – também ressalta seu aspecto infantil: “*Vicente vai ficar quase encostado em Elisaura. Elisaura sorri enternecida, sentindo o filho mexer em seu ventre*” (R.A, p.489). Vicente infantilizado experiencia um entre-lugar causado pelo desencadeamento de memórias dolorosas, sendo este estado mais um indício do fragmentar-se imposto pela rememoração.

Como dito anteriormente, *Rasto atrás* não se limita ao caminho do personagem-dramaturgo para reencontrar o pai, outros personagens são responsáveis por retomar memórias a fim de reconstruir um passado que é, ao mesmo tempo, comum a Vicente, mas também anterior a ele. De fato, vários trechos referem-se a conflitos existentes na família antes que filho ou pai tivessem nascido:

⁸⁵ SARRAZAC, 2013, p.81.

⁸⁶ GAGNEBIN, 2006, p. 51.

Mariana: Quando tia Marta, mãe de Bernardino, me pediu em casamento, eu estava dentro de um rego d'água, dando banho em minha boneca. Não me perguntaram se queria ou não. Tia Marta sabia o que fazia, quando me escolheu! Decerto já desconfiava do filho. É o que eu devia ter feito também com João José. (*Concentrada*) Mas parece que o que tem de ser, nada muda. (*Pausa*) Com quinze anos, me vi em uma cama com um homem barbudo ao meu lado. Sabe o que fiz? Brinquei com a barba dele... e fiquei sabendo o que era um marido! (R.A, p.470).

Ao investir em diversos agentes de rememoração, o texto reforça a peça como narrativa construída coletivamente. Por mais que saibamos, na maioria das vezes, de qual memória individual deriva a lembrança encenada, certa ambientação afeta todos na cena, criando uma aura de cumplicidade evocativa:

Jesuína e alguns presentes sondam Vicente, tentando descobrir o que ele sente. Vicente parece perdido em si mesmo. Isolina, possessiva, acaricia a mão de Vicente. Há uma cumplicidade afetuosa e evocativa entre os dois. Subitamente todos ficam extáticos, enquanto a voz de Eugênia vai sumindo, lentamente, até ficar quase inaudível. As luzes abaixam, deixando a sala na penumbra. Somente Isolina fica iluminada. Vicente (23 anos) surge ao fundo, passa entre os convidados e vem se sentar em primeiro plano, examinando atentamente o livro que traz nas mãos (R.A, p.485).

A rubrica citada antecipa a rememoração de Isolina, gerada pelo afeto entre tia e sobrinho. A atmosfera evocativa congela o corpo dos presentes e as percepções do aqui/agora – as luzes baixam, o som fica cada vez mais fraco até desaparecer por completo – a fim de propiciar a encenação, no presente, de um passado compartilhado. Essa transição gradual, entre o presente da encenação e as memórias dos personagens, parecida com o que acontece em *As confrarias*, desaparece ao longo da peça. Dá-se lugar à irrupção cada vez mais brusca de diferentes passados no presente da cena, conforme veremos mais adiante.

Rasto atrás é composta da junção de várias rememorações experienciada pelos membros de uma mesma família. Assim, é possível dizer que o tempo se multiplica a partir do acontecimento rememorado. Multiplica-se e não apenas se duplica, pois não existe nenhum ponto de partida no presente que procura o seu duplo no passado, como é o caso em *A moratória*, em que as personagens do presente dividem o palco com suas versões duplicadas do passado. Assim, o passado não é mais da medida do que *foi*, mas se estende a partir da possibilidade infinita de criação de novas urdiduras a partir do entrecruzamento de acontecimentos já vividos e a narração, no presente, destes acontecimentos. Do morto (o que passou) faz-se o vivo infinito e múltiplo (a narrativa): “Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento rememorado é sem limites, pois é apenas uma chave para tudo o

que veio antes e depois”.⁸⁷ Tal efeito deriva tanto do trabalho com múltiplos agentes de rememoração, quanto da forma fragmentada do texto.

Parece-nos que o mais complexo em *Rasto atrás* não é como os passados são retomados a partir da narração, mas sobretudo, como eles se materializam no palco por meio da memória. A avó de Vicente, Mariana, por exemplo, não é apenas uma personagem lembrada narrativamente, está na cena de apresentação das filhas como presença invisível para as personagens e concreta para o público: “*Pacheco olha o relógio. Mariana, recostada nos travesseiros, fuma espalhando a fumaça com as mãos. Percebe-se que ela está irritada com a cama. Na sala, Jesuína e Isolina fazem crochê*” (R.A, p.464).

Tanto Elisaura, quanto Mariana são como personagens *fantasmas* – a palavra *aparição* aparece constantemente para descrever a moça. Ligadas à Jaborandi do começo do século, dividem com os demais personagens o tempo presente da ação em cena. A morte não é sinônimo de esquecimento, pelo contrário, potencializa essa presença ausente: “Isolina: Penso que nada morre, Pacheco. Tudo permanece fechado entre as paredes, nas gavetas, agarrado aos objetos” (R.A, p.467). Assim como o passado, a morte também se agarra aos objetos, às paredes e gavetas como musgo inevitável, por ser ela a prova intransponível da passagem do tempo. Por aparecerem tanto vivas quanto mortas em cena, Marta e Elisaura confirmam a coexistência de duas ou mais camadas temporais numa mesma cena, problematizando a noção de tempo sequencial.

No que concerne à materialização do passado em cena, vale destacar a interação entre as personagens do presente da cena e do passado invocado. A questão é óbvia quando tratamos da contracena entre os Vicentes. Porém, existem outras interações, como é o caso da influência que a esposa morta Elisaura exerce sobre João José: “*As vozes vão se distanciando. A aparição de Elisaura é um pouco irreal. Quando Elisaura se aproxima, um frêmito percorre o corpo de João José*” (R.A, p.509); “*Elisaura vai se afastando até desaparecer. Como que atraído, João José desaparece na mesma direção*” (R.A, p.510). Ou, ainda, a oportunidade que o teatro oferece a Vicente de interagir com a mãe a partir da materialização de Elisaura, invocada pela lembrança de outrem. É como se fosse possível, no mundo *real*, tocar num parente morto apenas porque alguém se lembra dele ou presenciar visualmente – como numa encenação sobre si – uma cena acontecida antes de nascermos:

João José: (*Numa alegria crescente*) Você está esperando, Elisaura?

Elisaura: Estou. Não diz nada?!

João José: Então...é preciso participar p'ros parentes!

Elisaura: Fique comigo!

João José: Estou satisfeito, Elisaura! Pode ficar. Você está com minhas irmãs. Espero você em casa. Vou contar p'ros amigos. Ah! Vou tirar o papo do Augusto. Meu filho veio primeiro que o dele. (...) Juntos, então, traremos muito mais. Ele será o meu companheiro. (*Sai*)

⁸⁷ BENJAMIN, 2012, p.38-39.

(Humilhada e magoada, Elisaura levanta a cabeça com decisão. Profundamente ferida, fica um instante meio desnorteada. Vicente (43 anos) encosta-se ao batente, olhando fixamente para frente; fecha os olhos com amargura. Elisaura atravessa o palco, saindo, com expressão de quem se sente muito só.)

Vicente: *(Sussurro doloroso)* Ele será o meu companheiro (R.A, p.500).

Pensemos por um momento no movimento empreendido por peças de Tchekhov, em especial *O jardim das cerejeiras* (1904). Na peça do dramaturgo russo descobrimos, a partir das reminiscências dos personagens, os acontecimentos passados e sua relação com o tempo presente. Aos poucos assistimos à condenação do jardim. Podemos, então, deduzir a conexão entre a destruição do jardim e o passado destes personagens. O que vemos em *Rasto atrás*, nesse sentido, são técnicas mais diversificadas⁸⁸. Acompanhamos a condenação de Elisaura, mas não temos acesso à esposa morta apenas pelas lembranças de outrem, podemos vê-la no palco, grávida, ouvimos da sua boca as esperanças para o futuro. Instala-se, desde o começo da peça, a antevisão dos destinos antes que o saibam os personagens que estão os vivendo:

Enquanto a voz de Maruco se distancia, Elisaura surge vestida de noiva. Marieta acompanha Elisaura, retocando o vestido. Elisaura é esguia e delicada como se fosse de porcelana. Percebe-se que é uma moça fina, muito bem tratada. Em seu vestido de noiva, parece uma aparição.

(...)

Elisaura: *(Uma esperança profunda ilumina seu rosto)* Eu serei feliz. Terei muitos filhos. João José será o mais terno dos maridos e eu...eu serei a única caça que ele procurou realmente na vida (R.A, p.480-481).

Esta cena, que antecede o casamento de Elisaura e João José, torna-se mais dolorosa, porque a promessa de um futuro feliz não se concretiza. Pelo contrário, na altura em que a cena se revela, nós já sabemos que o inverso é verdadeiro: ela não terá mais filhos, João José não será um marido presente nem terno e ela mesma não será a única caça que ele procura. É certo que não é a partir da surpresa que opera o desenrolar da trama de Vicente e sua família, ao contrário é pela confirmação dolorosa de que a perda é inevitável.

A peça não opera, portanto, com a destruição de um universo em harmonia a partir de um conflito interno ou externo. Pelo contrário, expõe – por meio de uma estrutura fragmentada – os sinais de que este mundo nunca esteve em estado de coesão. Seja pela relação tempestuosa entre a avó Marta e o avô Belardino, seja pela previsão de Marta de que o casamento do filho com a moça da cidade não daria certo, seja pelo desencontro entre as tias de Vicente e seus pretendentes, a peça aponta constantemente para a dissonância entre as personagens.

⁸⁸ A professora Catalão pesquisa a relação entre a obra dramaturgical de Jorge Andrade e Anton Tchekhov em artigos como “Aspectos formais inovadores em Jorge Andrade: em contraponto com Tchekhov” e “Jorge Andrade em Rasto Atrás: lendo Tchekhov”.

Voltemos à materialização do passado. A coexistência física entre personagens vivas e mortas instaura o contraste de pelo menos duas temporalidades numa mesma cena. Vejamos a rubrica a seguir:

Os alunos saem e Vicente caminha, perdido em si mesmo, enquanto “slides” coloridos de livros fechados, abertos, amontoados, em estantes, em livrarias, cobrem as paredes da cena. Subitamente, Vicente se volta: o garoto surge correndo e, rápido, entra debaixo da cama e fica admirando os livros, que vai empilhando. 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 passa de um para outro, numa agitação crescente. João José aparece sentado, na mesma posição em que estava. Subitamente, levanta-se e vai recuando, até se encostar à parede, ficando entre os livros. A recordação dolorosa desfigura seu rosto. Ilumina-se o quarto de Mariana. Ela está recostada em travesseiros. João José, agitado, aproxima-se da cama, seguido por Vicente (43 anos) (R.A, p.514-515).

Nesta passagem, não conseguimos precisar quem invoca a presença de quem. Vicente já está no palco, suas versões mais jovens aparecem seguidas pelo pai. João José é atormentado pela presença dos Vicentes. A memória de quem se projeta em forma de livros? De Vicente lembrando da infância entre os livros ou a do pai revivendo a incompreensão em relação ao filho que só se interessava pela leitura? Mariana aparece no palco para encenar uma discussão com o filho João José, do qual agora Vicente é claramente testemunha. É mesclando as lembranças que a segunda parte da peça instaura uma velocidade cada vez mais angustiante relativa à simultaneidade entre temporalidades diversas.

A rubrica acima é exemplo para o crescendo de velocidade existente na peça: a cena começa lenta, depois que seus alunos saem, Vicente caminha; aumenta de velocidade quando a personagem subitamente se volta, atraída pelo garoto que surge correndo; ganha ainda mais rapidez quando Vicente passa de um lado para o outro do palco, onde estão dispostos em lados contrários o Vicente de 15 e o de 23 anos. A agitação extrapola Vicente e contamina João José que, também *subitamente*, invoca a presença de Elisaura no palco e aproxima-se da esposa acompanhado pelo filho. Além do mais, os slides dão conta de colocar o pai *entre os livros* projetados na parede, sintomático recurso estético que explicita a simultaneidade entre a presença física de João José e a memória sobre Vicente, representada pelos livros que tomam conta da cena. Esse é um exemplo de técnicas expressionistas utilizadas na peça e que serão analisadas com maior atenção no final deste capítulo. As personagens se agrupam numa fenda supratemporal, postos em contato por uma espécie de magnetismo, resultado do afeto e da dor compartilhados.

Ao não estabelecer Vicente como sujeito único da rememoração materializada no palco, *Rasto atrás* dá preferência à inter-relação entre as memórias das personagens. Existe uma

implicação política em tirar o foco da memória individual – e da experiência individual de Vicente – e jogar luz sobre a forma (associação entre a semiologia do discurso teatral e a semiótica da representação⁸⁹) com que a memória construída coletivamente é apresentada ao público. O coletivo é o que importa tanto na constituição da narrativa no palco, quanto na criação de um processo em que a plateia possa fazer parte da rememoração. Exige-se que o espectador também se esforce para lembrar, a fim de acompanhar o desenrolar da peça, mimetizando, assim, os mecanismos da memória e, conseqüentemente, expondo ao público sua atuação no sentido atribuído ao passado.

Vimos que a frenética entrada e saída dos personagens em cena torna cada vez mais difícil diferenciar passado de presente. Fica cada vez mais claro que o tempo é subdividido entre passados e presente porque essas camadas temporais estão em relação. Passado e presente, por definição, não existem por si sós. Assim como não existe *aqui* sem o *ali*, *eu* sem o *outro*. O efeito que se cria é de um novelo de tempos, em que é necessário esforço para precisar o estopim de uma lembrança e quando uma acaba e começa a outra. Assim, a forma por excelência de *Rasto atrás* é a coexistência tensionada de diferentes camadas temporais, percebida, visualmente, pela interação entre os vivos e os mortos em Jaborandi (ponto de encontro espaço-temporal).

A velocidade construída na segunda parte se diferencia do ritmo do começo da peça, principalmente da primeira cena das tias de Vicente. Isolina, Jesuína e Pacheco estão em cena, sob uma luz fria, relembando um passado glorioso que só existe na nostalgia dos velhos. Jesuína e Isolina, as duas irmãs que não trabalham, são quase estáticas, contrárias ao movimento físico (sequer atendem a porta) ou ao desejo. Não têm nenhuma aspiração. Sexo não fazem, pois solteiras, e comem apenas por sobrevivência, já que se trata de ato prosaico:

Etelvina: Não ouviram bater à porta?

Isolina: Não!

Etelvina: Preciso largar a cozinha e atender! E vocês sentadas aqui.

Isolina: Não ouvimos, Etelvina.

Etelvina: É sempre assim!

Jesuína: Não sou copeira.

Etelvina: Nem eu, cozinheira. Mas, se não cozinho, vocês morrem de fome. (*Etelvina sai*).

Jesuína: Comer é tão prosaico!

Pacheco: Fastidioso! (*Etelvina volta*) (R.A, p.467).

Não existe energia, libido, motivação na casa das tias, tudo transpira imobilidade: Pacheco nunca se casará com Jesuína; Isolina ainda suspira pelo há muito desaparecido Dr. França; Etelvina continua trabalhando para sustentar as irmãs; o trem está sempre atrasado e não cumpriu a promessa de trazer progresso a Jaborandi. A cena deve dar conta de expor o enfado:

⁸⁹ UBERSFELD, 2010, p.170.

“Os três conversam, dando a impressão de que os assuntos já foram milhares de vezes repetidos” (R.A, p.464). A lentidão coaduna com o ensimesmar-se dos personagens. Isolina, por exemplo, por estar imersa em seus pensamentos, interrompe a conversa entre Jesuína e Pacheco para indagar sobre a tragédia do Titanic:

Jesuína: Não sabem nem esperar uma senhora descer. (*Olha Pacheco*)
Antigamente sabiam esperar e ainda davam a mão à gente.
Pacheco: Delicadezas!
Jesuína: Mimos! Mimos, senhor Pacheco!
Isolina: (*Voltando de seus pensamentos*) Não se salvou ninguém?
Pacheco: Ninguém. Ira divina (R.A, p.464-465).

Tal estado de alienação pode ser observado em outros momentos ao longo da peça. Esse voltar-se para si mesmo resulta na e é resultado da impossibilidade de compartilhamento no presente. A rememoração vincula essas personagens a um passado comum, mas limita sua interação no presente, mesmo que suas existências sejam interdependentes, já que o trabalho de Etelvina como doceira é a única fonte de sustento das três irmãs. O suspirar de amor de Jesuína e Isolina por Pacheco e França não indicam uma projeção para frente – imaginar, desejar um futuro com o amado – mas apenas resquício do que poderia ter sido. De fato, o presente nunca foi uma possibilidade para as irmãs: agora velhas, contemplam o passado de não realização cobrindo-o de douradas cores; quando jovens, vivem a fantasia futura que não se concretizará:

Jesuína: Aí ele se declara...e partiremos juntos! Partir! Partir! Que sensação deleitosa! Partir para qualquer lugar (*Olha-se no espelho*).
Isolina: (*Olha-se no espelho*) Navegar em transatlânticos! Jesuína: (*Olha-se no espelho*) Convivendo com lordes!
Isolina: (*Olha-se no espelho*) Seguindo os últimos jornais da moda!
Jesuína (*Olha-se no espelho*): Quem é aquela rainha da moda, coberta de arminho?
Isolina (*Olha-se no espelho*): Com vestido perlê e lindas aigrettes!
Jesuína (*Olha-se no espelho*): São as duas irmãs misteriosas!...fabulosamente ricas!...que esmagam corações! (R.A, p.474).

Jesuína e Isolina não fugiram de casa, não se casaram com homens ricos ou conviveram com lordes, não ficaram conhecidas como as duas irmãs misteriosas, não navegaram em transatlânticos. Só resta falar sobre o naufrágio do Titanic como metáfora para a impossibilidade de cruzar oceanos ou mesmo a soleira da porta. A chegada do telegrama de Vicente parece mudar a dinâmica da casa por alguns dias. Trataremos da relação do sobrinho com as tias mais adiante.

Voltemos ao ritmo alucinante da segunda parte. Conforme a peça vai se adensando nos caminhos da memória, observamos que não só várias lembranças se acumulam numa mesma cena, a peça investe na sintetização de várias estratégias como se quisesse explicitar os vários processos

envolvidos na rememoração. A forma é adequada para explicitar a dor e a incapacidade de controle consciente sobre o relembrar:

João José: Sabe o que o Vicente me disse uma vez? ‘Há outros caminhos, outras matas onde um homem pode se perder!’ Deve haver caças que a gente não pega nunca...
 Vaqueiro: (*Mais preocupado*) Compadre!
 João José:...que amoitam...! (*Agitado, passa a mão no peito. ELISAURA surge, ao fundo*) Sai daqui, Vaqueiro! Nesta caçada você não entra.
 Elisaura: O filho que vou dar a você! Fique comigo!
 João José: (*Dominado por um pensamento obsedante*) Anda, vaqueiro! Não volte aqui enquanto eu não chamar.
 (*Vaqueiro sai*)
 (*Etelvina, Jesuína, Isolina e Mariana entram e saem rapidamente, repetindo as frases fora da cena*)
 Mariana: Deixe o menino, João José! Ele não aguenta!
 Etelvina: Não judie dele. Vicente não gosta!
 Jesuína: Não judie da criança!
 Isolina: Não judie do menino, João José! (R.A, p.509).

Nesta passagem, podemos observar em conjunto: a materialização de uma lembrança, já que Elisaura surge ao fundo; a frase de Vicente como estopim para a rememoração de João José; o impacto da presença física de Elisaura na saúde de João José; diversas lembranças – protagonizadas pelas irmãs e mãe de João José – condensadas numa só cena. A utilização de diferentes estratégias formais para representar o mecanismo mnemônico provoca uma velocidade angustiante e sensação de claustrofobia, como se a memória se voltasse contra o agente; por isso as constantes rubricas que indicam agitação, preocupação, impotência, como a que diz que João José está “dominado por um pensamento obsedante”. O efeito claustrofóbico construído em *Rasto Atrás* é adequado para simular a dor de reviver conflitos passados e a falta de controle inerente ao processo de rememoração. De fato, a sensação de aprisionamento atravessa a peça, agravada pelo revezamento vertiginoso entre os Vicentes:

Vicente: (*5 anos*) O rio está cheio de igarapés! Olha, papai! Quantos! A lua quebrada está boiando nele!
 (*Vicente (15 anos), agitado, surge ao fundo. Vicente (43 anos) se contrai ainda mais*)
 Vicente (*15 anos*): Por que se encarniçam tanto contra mim? Será que não podem compreender?
 Vicente (*5 anos. Abre os braços e anda, equilibrando-se*): Preciso perguntar pra vovó...como é que gente grande é; por que choram escondidos debaixo da mangueira; por que não respondem minhas perguntas...!
 (...)
 Vicente (*23 anos*) Aqui não posso viver. Você não compreende? (R.A, p.484).

Destaca-se, portanto, o modo como *Rasto atrás* emula formalmente o processo de rememoração, em vez de apenas discorrer sobre a memória como tema. Se em *A moratória* Jorge Andrade já experimentara cindir o tempo em dois e expô-los simultaneamente ao público, em *Rasto atrás* o experimentalismo vai além, porque radicaliza a fragmentação do tempo: “Na verdade, seria difícil encontrar outro texto em que a fragmentação do tempo nos pareça tão necessária, tão essencial como em *Rasto atrás*. Toda a peça é concebida e elaborada com vistas a essa ideia”.⁹⁰ Assim, os vários passados tendem a confundir-se intensamente, como na passagem acima.

Assim como Vicente empreende um retorno a si, a peça (e também o ciclo *Marta*) se desdobra sobre si mesma ao estabelecer saltos que fazem o próprio texto caminhar *rasto atrás*, não para expor o que vai acontecer, mas para explicar a origem do que já sabemos como fato. Formalmente, o texto empreende movimentos constantes de retorno, num ziguezague entre passados distintos, tudo no ao vivo do teatro. É desta forma que *Rasto atrás* exige do público o mesmo movimento de RElembrar, REtornar às informações que já lhe foram apresentadas para seguir acompanhando a peça. Assim como Vicente, que revive o próprio passado, o público não está no escuro sobre o que está por vir. Tornam-se todos os envolvidos cúmplices no relembrar:

Vicente de 43 anos quase se comunica com os mais novos, observa-os, sente angústia ao acompanhar seus movimentos, porque antecipa o que acontecerá com eles. O espectador viaja ao passado junto com a personagem e vivencia com ela a memória de um tempo que já passou. Tal interação propicia outro tipo de entendimento do caminhar de uma personagem, diferente daquele que seria assimilado tão somente por meio do diálogo ou do flashback (...) A passagem do tempo se concretiza cênica e duplamente, não apenas a partir dos diálogos, nem apenas pela reprodução imagética, mas sim por uma configuração que consegue se apropriar dos dois recursos simultaneamente.⁹¹

Vale apontar que o flashback em *Rasto atrás* não é só imagético, mas também sonoro. Os sons estão intimamente relacionados à rememoração dos personagens. Para elucidar a questão, observemos a passagem a seguir em que a inauguração do trem é recuperada pela fala de Etelvina, enquanto apitos de máquinas e, depois, latidos de cães e sons de buzinas invadem a cena:

Etelvina: Os maviolos e afinados acordes da Sociedade Euterpe Musical, a fina voz de extraordinário soprano e os apitos que reboaram pelo nosso sertão, comemoraram os felizes eventos.

(*Ouvem-se os apitos das máquinas — elétrica e da década de VINTE. Um se distancia, outro se aproxima*).

⁹⁰ LINS, 2008, p.654.

⁹¹ CATALÃO, 2012, p.43-44.

Mariana: (*Com tristeza*) Só quero ver o que vai sair daí. Boa coisa não será!

(*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*) (R.A, p.483-484).

Neste trecho Etelvina lê para a mãe uma crônica jornalística sobre o dia da inauguração do trem que coincide com o dia do casamento entre João José e Elisaura. O texto lido dá destaque especial para a composição sonora da cena que descreve. Logo a seguir, ouvem-se apitos de máquina e a cena começa a desaparecer lentamente: estamos voltando para o presente em que Vicente de 43 anos retorna a Jaborandi seguido pelos latidos de cães e sons de buzina. Temos, aliás, desde a perspectiva do jornalista, uma indicação do papel do som não só para o desenrolar da trama – como pano de fundo ou trilha sonora – mas principalmente como evocador de memórias. *Rasto atrás* está cheia de autorreflexões a respeito das próprias escolhas estéticas, aprofundando a discussão metalinguística. O som aparece como estopim para a sincronicidade entre as camadas temporais. Trataremos disso com mais profundidade ao final deste capítulo.

Por ora, vale destacar os *ecos* que atravessam do passado para o presente. O que chamamos aqui de eco é a repetição do mesmo enunciado por diferentes personagens em diferentes momentos, como em “Jesuína: Mamãe dizia: quem casa com qualquer um, aceita qualquer sorte” (R.A, p.466) Nele justapõem-se três vozes: 1) de quem lembra e profere o enunciado; 2) de quem foi lembrado por repetir o enunciado e 3) da comunidade que compõe, transmite e modifica enunciados por gerações. Essa repetição forma uma espécie de memória verbal transmitida entre os membros da família, além de ser marcação cênica responsável por invocar o passado. Esses ecos são resíduos de discursos que não se deixam enterrar facilmente, mas resistem como prova da passagem do conhecimento dentro de uma comunidade.

Vejamos outro exemplo de eco: a frase “Cigarra é inseto músico que dá prejuízo” (R.A, p.466) aparece na primeira cena das tias de Vicente, quando estas lembram do irmão João José. Ouvimos/lemos, cenas depois, o próprio João José dizendo isso à esposa durante uma conferência do poeta Coelho Neto. Vale destacar que as irmãs do caçador não estavam presentes durante a conversa, ou seja, um acontecimento compartilhado apenas por Elisaura e João José vai ser repassado, por um dos dois, para as irmãs e depois rememorado por elas. O jogo fica ainda mais complexo quando lembramos que não foi nenhuma das irmãs que disse a frase pela primeira vez, mas Pacheco, totalmente ignorante quanto ao que aconteceu durante a conferência. É através dessa recuperação em eco das palavras de outrem que se cria uma rede de vivência-memória-testemunho, a qual confirma a conexão afetividade-memória. Mesmo tendo certo tom poético, “Cigarra é inseto músico que dá prejuízo” vai aparecer como uma das primeiras pistas do descompasso entre João José e o universo letrado do qual participam Elisaura e Vicente. Mesmo

que Elisaura não seja escritora como o filho, sua identidade como leitora é reiteradamente evidenciada pela peça.

Observamos, ainda, que esses enunciados em eco aparecem antes da explicação de sua origem. Quando a personagem diz: “Vicente: (43 anos. *Rememora, profundamente ferido*) Seria melhor...que não tivesse nascido!” (R.A, p.504), é só na página seguinte que escutamos/lemos João José dizer isso à mãe Mariana: “João José: (*Violento*) É! É isto que é ser homem! E se ele não é assim, prefiro que ele...prefiro que...! Seria melhor que não tivesse nascido!” (R.A, p.505). É esse mais um indício de que a peça se dobra sobre si mesma, num constante movimento de idas e vindas no tempo. Essas frases-chave ligam-se a conflitos centrais na peça.

Esse *eco*, que é a palavra que atravessa o tempo, também tem a ver com a poesia que é declamada por Vicente aos habitantes ilustres de Jaborandi: “*Todos, excitados e ansiosos, preparam-se para ouvir. Trocam de lugar, procurando melhores posições. Ao mesmo tempo, ilumina-se o quarto, onde Elisaura, nos últimos tempos da gravidez, está lendo. Etelevina entra com uma xícara de chá*” (R.A, p.489). Pergunta o poema: “Pra que o menino nasceu?”, lido por Vicente ao pé da mãe. A declamação emocionada causa reação em Elisaura: “*Ficam todos um pouco confusos. Elisaura rompe em soluços. Isolina e Vicente trocam um olhar de compreensão profunda*” (R.A, p.490). O poema é a chave para o contato pós-morte permitido pela ficção e, principalmente, pelo teatro, pois não só permite a contracena entre mãe e filho, como também oferece ao público a oportunidade de presenciar o encontro. Compartilham o espaço, portanto, os corpos ficcionais de Elisaura e Vicente e os reais da plateia, juntos na representação do contato entre vida e além-morte.

Vale notar que o Vicente de 43 anos, enquanto lê o poema ao pé da mãe grávida, contracena consigo mesmo, isto é, com o feto que Elisaura carrega. Além, portanto, de Vicente de 43, 25, 15 e 5 anos, também temos no palco um Vicente intrauterino, representado, logicamente, pela barriga falsa (ou pela barriga verdadeira se se tratar de uma atriz de fato grávida) da atriz que vive Elisaura. É igualmente curioso pensar que pai e filho, João José e Vicente, só se encontram, de fato, no final da encenação. Por mais que a peça inteira seja um re-confronto entre os dois, é só no fim que João José volta da caçada com Vaqueiro para um acerto de contas. Por mais que só estejam se reencontrando fisicamente agora, algo mudou entre pai e filho. Essa mudança, anterior ao encontro *real*, é proporcionada pela encenação prévia de momentos conflituosos protagonizados por eles:

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 pra 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! (R.A, p.525).

Por mais que tal reencontro seja marcado por tons dramáticos que podem levar o público a pensar o final como a resolução apoteótica do conflito entre pai e filho, contrários à leitura apresentada por Delmiro Gonçalves e Antonio Carlos Rahal no primeiro capítulo, defendemos que o final de *Rasto Atrás* está longe de ser a resolução definitiva do conflito vivido por Vicente. Está justamente nesse aparente acerto de contas com o pai o mote para a peça seguinte, *O sumidouro*. Desta forma, não está em *Rasto atrás* a origem da contenda pai e filho e não está na peça a resolução do embate. O texto é apenas mais um fragmento que compõe o ciclo *Marta*, obra que, por sua vez, também é um imenso fragmento.

Sendo o objetivo desta pesquisa pensar a forma de *Rasto atrás*, é imprescindível afirmar que a peça não é um conjunto de fragmentos contraditórios. Da memória dos personagens temos acessos a rastros que, juntos, formam uma história coerente. Mesmo que sejam vários os agentes de rememoração, é surpreendente que nenhuma lembrança se contradiga. O texto é afeito às interrupções, porém, composto de partes que se complementam e organizado por um montador que se preocupa com a coerência entre os fatos rememorados. Aprofundaremos essa questão mais adiante, depois de apresentar o conceito de rasto/rastro proposto por Gagnebin.

2.1 A IDEIA DE RASTO/RASTRO E A METÁFORA DA CAÇA

João José: Tem caça, maliciosa como o demônio! Corre rasto atrás, confunde suas pegadas, muda de direção várias vezes, até que o caçador fica completamente perdido, sem saber o rumo que ela tomou (R.A, p.516).

Rasto atrás está cheia de referências à caça que nos parecem essenciais para entender temática e estrutura da peça. O trecho acima é especialmente notável, pois desloca a supremacia do caçador e alça a caça ao papel de manipuladora: aquela que confunde, propositalmente, seu rastro a fim de não ser alcançada. Contudo, a caça, mesmo aquela que consegue confundir o caçador, só é capaz de manipular os vestígios criados, nunca poderá se desvencilhar da *produção* desses rastros, pois:

Rastro que é fruto do acaso, da negligência, às vezes da violência; deixado por um animal que corre ou por um ladrão em fuga, ele denuncia uma presença ausente — sem, no entanto, prejudicar sua legibilidade. Como quem deixa rastros não o faz com intenção de transmissão ou de significação, o decifrar dos rastros também é

marcado por essa não-intencionalidade. O detetive, o arqueólogo e o psicanalista, esses primos menos distantes do que podem parecer à primeira vista, devem decifrar não só o rastro na sua singularidade concreta, mas também tentar adivinhar o processo, muitas vezes violento, de sua produção involuntária. Rigorosamente falando, rastros não são criados — como são outros signos culturais e lingüísticos —, mas sim deixados ou esquecidos.⁹²

“Correr rasto atrás” pressupõe percorrer os rastros produzidos involuntariamente, e sem preocupação significativa, pela memória. Esses fragmentos comunicam, paradoxalmente, por meio da vontade de não comunicar, de desaparecer sem deixar vestígios, uma vez que as memórias são moldadas pelo esquecimento, daí as dificuldades que envolvem a rememoração. Não deixam de ser marcas frágeis e que podem desaparecer a qualquer momento, deixando o caçador à deriva num ambiente de contornos não-nítidos. “Correr rasto atrás” é, ainda, metáfora que explica o mecanismo do texto em dois níveis: temático, já que os personagens empreendem o retorno ao passado e revivem memórias; formal, uma vez que o texto empreende movimentos de ida e vinda, contração e dilatação, em saltos cada vez mais bruscos engatilhados por diversos agentes de rememoração.

Vale ressaltar que voltar a Jaborandi e enfrentar o passado conflituoso com o pai é um movimento voluntário de retorno, porém Vicente não controla o processo de rememoração: “enquanto os signos, sobretudo os signos lingüísticos, tentam transmitir uma ‘mensagem’ relacionada às intenções, às convicções, desejos do seu autor, o rastro pode se voltar contra aquele que o deixou e até ameaçar sua segurança”.⁹³ Desta forma, as lembranças em *Rasto atrás* não parecem seguir uma lógica racional determinada, mas são desencadeadas muitas vezes à revelia do sujeito ficcional num reencontro inevitável com a dor. A passagem abaixo mostra como o processo de rememoração é doloroso a ponto de Vicente não conseguir se controlar e tentar em vão interferir no passado que se desenrola à sua frente:

Vicente: (*Agarra-se às pernas de João José*) A traíra está comendo o lambari! Salva ele, papai!
 João José: Não é possível. Vamos embora! (*Olha a cesta*) Mas...onde estão os peixes?
 Vicente: Não sei.
 João José: Você soltou outra vez?
 Vicente: (*43 anos. Levanta-se, aflito*) Soltei!
 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 esta alma de mocinha. Vamos! E não comece a chorar (R.A, p.495-496).

⁹² GAGNEBIN, 2006, p.113.

⁹³ GAGNEBIN, 2006, p.115.

A passagem acima encerra outra questão pertinente: não podemos deixar de enxergar a caça como embate entre duas forças na natureza. João José, exímio caçador, ocupa uma posição de superioridade em relação aos animais e estabelece relações pragmáticas com o habitat. Ao negar o modelo de homem que o pai lhe impõe, Vicente sente que compartilha algo com as presas de João José:

Vicente: (23 anos) (*Distanciando-se, pouco a pouco*) Ele queria me ensinar. Eu não queria aprender. Disse a meu pai que estava cansado, deitei-me encostado ao tronco de uma árvore. Ele se escondeu diante de mim, piando, chamando o macuco. Fiquei imóvel, ouvindo a resposta da ave, desejando intensamente que ela descobrisse o logro. (*Senta-se, olhando perdido para o alto*) (...) A mata ficou imóvel, silenciada numa magia estranha. Esqueci-me de mim mesmo. De tudo! (...) Foi aí que a pergunta brotou pela primeira vez: Quem sou eu? Quem? Era o canto que começava (...) Isto era ser livre! Eu me comunicaria! Seria tudo! De repente, um tiro ecoou na mata. Papai veio ao meu encontro, sorridente, segurando sua presa. Eu fui ao encontro dele com a minha bem firme nas mãos, sentindo que voltaria ao alto da árvore novamente (R.A, p.486).

Vicente torce para a ave não ser capturada pelo pai, deseja a ela a mesma liberdade que procura para si. Estar em cima da árvore, imerso na mata silenciosa, escutando o próprio canto que começa a emergir de dentro, conduz Vicente à decisão de sair de casa. O pio de João José é um jogo de falsa comunicação visto que com o propósito definido de captura. Revela uma postura pragmática em contraposição à sensibilidade poética do filho, ligado às ideias de liberdade, voo e selvageria. Vicente quer claramente escapar das armadilhas do pai para o enquadrar no papel de caçador: “Ele queria me ensinar. Eu não queria aprender”.

A ave morta nas mãos de João José assemelha-se à gaivota da peça *A gaivota* (1896) de Tchekhov. No texto russo, uma jovem atriz, Nina, quer alçar voo e compara-se à ave. Logo depois Trepliov, um jovem dramaturgo apaixonado por Nina e magoado pela sua frieza, mata uma gaivota e compara-se a ela. A ave, diz a atriz, é um símbolo que ela não consegue compreender, mas claramente remete à existência dos dois artistas. Nina decide sair da cidade, abandona a família para seguir o famoso escritor Trigorin. O próprio escritor antecipa o destino da moça:

Trigorin: São só uns apontamentos... Ocorreu-me agora mesmo um tema... (*Mete o bloco de notas na algibeira*) Dá para um conto. Uma rapariga que passou a vida à beira de um lago. Assim como você. Essa rapariga ama o lago, como uma gaivota, e é feliz e livre como uma gaivota. Um homem passa, olha para ela, e como não tem mais nada que fazer, destrói-a – como aquela gaivota ali. (*Pausa*).⁹⁴

⁹⁴ TCHEKHOV, s/d, p.38.

De fato, algum tempo depois, abandonada pelo amante e engessada em atuações deploráveis, Nina volta à cidade para tentar recuperar-se. Essa gaivota sobrevive. A outra, Trepliov, que nunca conseguiu libertar-se da sombra da mãe, grande atriz dramática, comete suicídio. Simplificando as aproximações possíveis entre as duas peças, podemos dizer que o voo dos jovens artistas para fora do ninho, em busca de um canto próprio, une Vicente, Nina e Trepliov.

Jorge Andrade, inclusive, escreve uma telenovela (em 1979) para a Rede Tupi, com direção de Antônio Abujamra, de nome *Gaivotas*. A passagem de Jorge Andrade pela teledramaturgia (entre 1973-1983) começou na Rede Globo com *Os ossos do Barão*, adaptação que mescla a peça homônima e *A escada*; ao sucesso da estreia, porém, seguiu-se a má recepção da novela *O grito*, em 1975. O autor redimiu-se perante o público com o sucesso de *Ninho da serpente*, produzida pela Rede Bandeirantes em 1982.

A comparação do jovem dramaturgo à caça abatida é reforçada em outras passagens como:

(Sem defesa, Vicente olha João José com expressão morta, terrível.)
 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. Olhe bem em meus olhos, papai! Olhe! Estou com eles vidrados!
 João José: *(Vira o rosto incomodado)* (R.A, p.523).

Contudo, ao aproximar Vicente da presa abatida é preciso tomar cuidado para não simplificar a metáfora da caça, enxergando-a como uma via de mão única, ou seja, Vicente como presa do pai. As figuras de caçador e caça transbordam a oposição dual e servem ora para descrever pai, ora para descrever filho. Na passagem a seguir, por exemplo, a lembrança de Vicente transforma João José em caça acuada:

João José passa as mãos na cabeça como se quisesse afugentar uma lembrança. Por alguns momentos, João José parece cercado. Os quatro VICENTES, 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, atingindo o seu ponto mais exasperado em Vicente (15 anos). Os movimentos que fazem parecem ter qualquer coisa de louco, de suspeito: é como João José os vê (R.A, p.510).

Em outro momento são os dois, simultaneamente, presa e predador: *“Impotentes diante do pior que se anuncia, Etelvina e Isolina se afastam, enquanto João José e Vicente se aproximam, como que atraídos pelo mesmo perigo. Sente-se que eles precisam ir até o fim. São como cães ao sentir o cheiro da caça longamente rastejada”* (R.A, p.522). Ademais, o conflito

entre Vicente e João José tem origem na tensão entre este e Elisaura, o que faz com que a caçada não seja simplesmente bilateral. Antes do cerco descrito anteriormente, a esposa morta entra em cena, ou seja, sua presença anuncia o acuartelamento do marido: “As vozes vão se distanciando. A aparição de Elisaura é um pouco irreal. Quando Elisaura se aproxima, um frêmito percorre o corpo de João José. O garoto entra correndo e rindo, parando quando avista o pai” (R.A, p.509).

Em sua forma habitual, o caçador está em constante tentativa de aproximação espacial com a presa. No caso de *Rasto atrás* a proximidade é imposição tanto espacial, quanto emocional, já que os principais envolvidos são pai e filho compartilhando a mesma casa. Todavia, essa dupla proximidade oblitera a visão na busca: “Vicente: (43 anos) Nós nos procuramos tanto, papai, e estávamos tão perto... perdidos no mesmo mundo!” (R.A, p.516). Por causa da mágoa e da incompreensão, resultantes dessa proximidade feita distância, o mundo, que poderia ser o mesmo para os dois, divide-se em vários: “João José: Você vive com o pensamento no *mundo da lua!* Vicente: Pra dar certo, era preciso ter o pensamento no *mundo dos bichos?* João José: (*Explode*) No *mundo dos homens*, mesmo... seu burro!” (R.A, p.518, grifo nosso).

Conforme a velocidade aumenta da primeira para a segunda parte, a tensão cresce proporcionalmente, criando um cerco em que pai e filho se encontram, ora como caça, ora como caçador:

(Os VICENTES fazem movimentos circulares no palco. João José parece cercado, acuado).

Vicente: (23 anos) Com o senhor não adianta conversar.
 Vicente: (15 anos) O senhor não entende!
 Vicente: (5 anos) O senhor me devolve, papai?
 João José: (Ao de 23 anos) Por mais que olhe em você não vejo nada meu.
 Vicente: (43 anos. Corre, prevendo o que vai acontecer)
 João José: (Violento) Nem parece filho meu!
 Vicente: (23 anos) Nem você, parece meu pai!
 João José: (Ao de 15 anos) O que é que está fazendo?!
 Vicente: (15 anos) Corra! Salve-se!
 João José: Você está louco?!
 Vicente: (23 anos) Fuja dos cachorros!
 João José: Não me envergonhe diante dos companheiros!
 Vicente: (15 anos) Seja livre! Corra!
 João José: (Fora de si) Não faça isto!
 Vicente: (5 anos) Eu chamo de amoitador.
 Vicente: (15 anos) Sou pelos mais fracos, já disse.
 Vicente: (23 anos) Salvei a caça!
 Vicente: (5 anos) Deixe-me com meus livros, papai! (Agarra-se às pernas de João José)
 João José: (Rasga o livro) Você matou o cachorro!
 Vicente: (43 anos) Assim, terminou minha primeira caçada! (R.A, p.521).

Não são só os personagens que se sentem ameaçados pelas memórias – materializadas no palco –, o público também tem que lidar com um jorro de informações transmitidas entre recortes e lampejos. Por mais que as lembranças atormentem as personagens, tentar conter a memória é como tentar conter uma luz muito forte que não pode ser obliterada, por isso escapa pelas frestas em fragmentos.

Recuperamos a discussão sobre o rastro para afirmar que assim como o passado não pode ser retrilhado de maneira linear, a não ser artificialmente, também os caminhos da caça não são pré-definidos nem por caçador, nem por presa (mesmo que ela corra rasto atrás a fim de confundir suas pegadas). O percurso deixado pela fuga/perseguição é construído no próprio percorrer, sem definições prévias, o mesmo acontece com a rememoração. A recuperação de memórias é sempre formada de confusões, incoerências e lacunas do caminho. Conforme visto anteriormente, a narrativa incoerente do passado não é priorizada em *Rasto atrás*, uma peça *fragmentada*, mas não *fragmentária*, segundo a discussão de Sarrazac a respeito do drama *da vida*:

É verdade que em todos esses dramas sem verdadeira hybris que evocamos aqui, o ‘erro’ trágico não está ligado a um ato qualquer, mas está, na maioria das vezes, reduzido a um sentimento: o sentimento de uma infelicidade ou de uma culpa de estar no mundo. E mesmo quando o teatro se quer político e não metafísico, em especial na obra de Brecht, é o percurso e, em alguma medida, a crônica de (quase) toda uma vida (...) que fornece a estrutura espaço-temporal da peça. Por esse motivo, a fábula brechtiana não se resume apenas à resolução de um conflito, mas se estende ao jogo das contradições de toda uma existência. Essas considerações lançam uma luz nova sobre a noção de ‘fragmento’, que nos é apresentada frequentemente como a solução teatral por excelência da modernidade (ou da pós-modernidade). Não devemos reduzir o ‘fragmentário’ ao ‘fragmentado’. O fragmento não é um simples jogo de fragmentação – ou de segmentação – da forma dramática e, por conseguinte, da fábula (que, à força, teria sido reduzida a pó, o que François Regnault ridiculariza, falando em quebra-quebra de pedrinhas), mas é antes, do ponto de vista da cadeia do simbólico, o que acabei de chamar de o ‘drama da vida’.⁹⁵

Rasto atrás é a crônica de (quase) toda uma vida, movida pelo sentimento de culpa de estar no mundo infligida por João José ao filho Vicente. Mas, mais do que isso, revela a dinâmica de rememoração coletiva dentro da família e a relação do personagem dramaturgo com essa matéria mnemônica que será utilizada como objeto de sua própria escrita, questão que pretendemos destrinchar no terceiro capítulo com a análise conjunta de *Rasto atrás* e *O sumidouro*. Mesmo trabalhando com diversas percepções sobre o mesmo objeto (os momentos vividos em família) e apresentando-as concomitantemente numa mesma cena, Jorge Andrade

⁹⁵ SARRAZAC, 2013, p.78.

escolhe não chocar as versões. Por não estabelecer contradição entre as lembranças das personagens, a peça pode ser lida, de maneira simplificada, como encenação de resolução de conflitos. Ou seja, enxerga-se o drama *na* vida em vez de o drama *da* vida. Neste contexto, destacamos a aproximação realizada por Décio de Almeida Prado entre as peças *A moratória* e *Eles não usam black-tie*:

O tema do desentendimento entre pai e filho, lançado no pós-guerra por *A Morte do Caixeiro-Viajante*, de Arthur Miller, repercutiu fundo nos jovens dramaturgos brasileiros de então, devido a suas conotações ao mesmo tempo psicológicas e sociais. As primeiras peças encenadas profissionalmente tanto de Jorge Andrade (*A Moratória*) quanto de Gianfrancesco Guarnieri (*Eles Não Usam Black-Tie*) não tinham outro ponto de partida, sem por isso abdicar de sua originalidade e de suas raízes nacionais.⁹⁶

Segundo o crítico, o tema de desentendimento entre pai e filho é ponto de partida das obras. Essa interpretação, por mais que seja cuidadosa em apontar as conotações sociais do conflito, acaba por indicar um caminho de leitura que prioriza o conflito individual de Vicente, além de priorizar a relação emotiva (e individual, movida no caso de Jorge Andrade por motivações biográficas) dos jovens autores com a peça de Miller. Sob esta perspectiva, *Rasto atrás* pode, sem maiores problemas, ser desvinculada do resto do ciclo e lida separadamente – como fez Rahal em sua tese.

Não podemos perder de vista que “correr rasto atrás” também se refere à dificuldade de recuperação do passado coletivo. O fato de o ciclo *Marta* optar por episódios comumente excluídos da história oficial deve ser destacado, já que isso está presente desde a primeira peça, *As confrarias*, a qual não trata de nomes conhecidos da Inconfidência Mineira, mas prefere ater-se à narrativa de uma desconhecida que tenta enterrar o filho, um ator pobre e “mulato”.⁹⁷ A escolha de Jorge Andrade nos remete ao “narrador sucateiro”:

Esse narrador sucateiro (o historiador também é um Lumpensammler) não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer.⁹⁸

Gagnebin recupera o narrador teorizado por Benjamin para afirmar a postura ética do historiador e do narrador ao recuperar o que a tradição, oficial e dominante, justamente não

⁹⁶ PRADO, 1988, p.127.

⁹⁷ Percebemos que Jorge Andrade evita utilizar a palavra negro no ciclo. Prefere os termos “mulato” e “moreno” (hoje amplamente denunciados como racistas), talvez para reforçar a ideia de miscigenação. Em *Rasto atrás*, por exemplo, Vaqueiro é descrito como “negro claro”.

⁹⁸ GAGNEBIN, 2006, p. 54.

recorda. Entretanto, por mais que o ciclo *Marta* dê voz a personagens que não aparecem nos manuais de história, subvertendo o foco normalmente colocado sobre os agentes opressores, a obra não prioriza a opacidade como condição inevitável do contato com o passado. A visão embaçada pela distância temporal dá lugar à coerência entre as diferentes memórias e, por tal, reduz o choque entre diferentes pontos de vista existentes na constituição de uma memória coletiva.

A partir da ideia de narrador sucateiro, pensemos a natureza dos fragmentos que compõem *Rasto atrás*. É curioso que os episódios normalmente tidos como marcantes numa biografia – casamentos, nascimentos e mortes – sejam excluídos de cena, tal como acontece em *Os ossos do barão*. Eles aparecem na fala dos personagens, mas apenas como referências e não materializados no palco. Por outro lado, é nos momentos mais prosaicos que o discurso se revela profundo, como na epifania vivida por Vicente debaixo de uma árvore:

Vicente: Olhando a copa da árvore, pensei estar embaixo do meu colchão. A mata ficou imóvel, silenciada numa magia estranha. Esqueci-me de mim mesmo. De tudo! Senti-me no começo de uma grande busca, perto de algo terrível! O mundo parou e me transformei em um homem diante de sua razão. Foi aí que a pergunta brotou pela primeira vez: Quem sou eu? Quem? Era o canto que começava. Então, minha verdade saiu da terra, cresceu e ultrapassou a mata (R.A, p.486).

A exposição de episódios comezinhos revela ainda a violência como rotina naturalizada na vida do jovem Vicente. É esse cotidiano que precisa ser revisitado, pois embaixo da sua superfície de banalidade residem as “coisas escondidas”:

Vicente: (43 anos) Há muitas coisas na minha vida, Lavínia, pedindo explicações. De muitas, lembro-me bem. Mas, são as escondidas que nos atormentam. (*Volta a cabeça, ligeiramente, numa recordação fugidia*. O GAROTO, ESCONDENDO ALGUMA COISA, SURGE CORRENDO, PARA, MEIO ASSUSTADO, OLHA PARA OS LADOS E DESAPARECE, RÁPIDO).

(...)

Vicente (*Retoma o tom*): As que ficam perdidas não sei em que imobilidade, agarradas às paredes como hera, guardadas em fundo de gavetas de cômodas velhas, refletidas em caixilhos, escondidas dentro de nós...! (R.A, p.497).

Esta passagem é apenas um exemplo, dentre muitos, do papel de Vicente como observador do seu próprio passado, porém a lembrança poucas vezes aparece estática como um quadro, a peça, ao contrário, prioriza o movimento: “O garoto, escondendo alguma coisa, surge correndo, para, meio assustado, olha para os lados e desaparece, rápido”. Ao discorrer sobre Beckett e Strindberg, Sarrazac trata do quadro como estrutura de composição do panorama, o qual congela a cena, conferindo-lhe *status* de exemplo ou paradigma:

Ele [o quadro] toma um instante, habitualmente tão fugaz, e o imobiliza e o desdobra no espaço em uma configuração simbólica, permitindo-nos assim pousar nesse instante, explorá-lo com toda a calma. Em seguida, o fluxo dramático desperta do encantamento do quadro, toma impulso e dá um salto adiante. Até a colocação de um novo quadro.⁹⁹

Faz-se necessário lembrar que *Rasto atrás* não está dividido em atos ou quadros. Há apenas divisão entre primeira e segunda parte, marcada pela chegada de Vicente a Jaborandi. Por não existirem quadros, subdivisões ou claras separações entre o presente da narrativa e os passados colocados em cena, não é permitido ao público pousar no instante, explorar “com toda a calma” para depois “despertar do encantamento”. Pelo contrário, o texto aposta na imprevisibilidade dos saltos temporais, tornando cada vez mais difícil que o público precise separações entre um e outro fragmento.

Se ao contrário dos dramaturgos citados, Jorge Andrade não trabalha com a lentidão do quadro, ainda é pertinente a essa leitura a reflexão de Sarrazac sobre o panorama. Vicente está constantemente em cena, assistindo o desenrolar da sua vida em panorama. O observador não é só observador, interage com a ação, guiado pela angústia. Todavia, o panorama não se faz estático ou sequer lento, mais parece um desfile em que simultaneidade de tempos assegura velocidade estonteante. Principalmente na segunda parte, não existe espaço para a contemplação detalhada, os personagens entram e saem com rapidez, enquanto imagens aparecem em segundo ou terceiro plano, como num espetáculo em camadas:

Todos se afastam, enquanto o garoto, soluçando, se ajoelha, ajuntando os pedaços do livro. João José também se ajoelha, sofrendo pelo cachorro morto. Etelvina e Isolina entram correndo e seguram Vicente (23 anos) e João José. Vicente (5 anos) e Vicente (15 anos) desaparecem. MARIA SURGE NO FUNDO DO PALCO.¹⁰⁰

Em *Rasto atrás*, a sucessão de cenas construída a partir da memória se torna, ela mesma, ação. O que existe, portanto, é a rememoração como narrativa transformada em ação. O ritmo frenético da peça pode ser observado, na rubrica citada, pelas irmãs que entram *correndo* tentando separar a briga, enquanto o espectador divide seu olhar entre as três ações concomitantes: pai e filho ajoelhados; tias separando a briga; a aparição de Maria no fundo do palco. Uma vez que *Rasto atrás* prioriza a velocidade das rememorações que se sobrepõem freneticamente, não faria sentido dividir a peça em atos ou quadros. Pretendemos a seguir aprofundar o exame do impacto que as relações familiares exercem no processo de rememoração.

⁹⁹ SARRAZAC, 2013, p.116.

¹⁰⁰ ANDRADE, 2008, p.521.

2.2 HERANÇAS INDESEJADAS: VIOLÊNCIA E MEMÓRIA FAMILIAR

Mariana: (Violenta) Seu lugar é na fazenda, ajudando seu pai. E pare com esse negócio de rio de flores e de luas! Lua é lua, flor é flor, rio é rio (R.A, p.503).

Observamos anteriormente que “no mundo da lua” é uma expressão recorrente no ciclo *Marta*. A lua aparece em *Rasto atrás* relacionada ao uso de uma linguagem conotativa e poética, incompatível com a percepção *objetiva* da *realidade* imposta por João José e Mariana. A visão, da qual mãe e filho compartilham, é moldada pela percepção ontológica do mundo: “lua é lua, flor é flor, rio é rio”. Neste contexto familiar, sobra pouco espaço para a apreciação poética, desfigurada, mágica empreendida pela criança:

Vicente: (5 anos. Meio sonhador) Papai!
 João José: (Atento à pescaria) Que é?
 Vicente: Por que a água corre p'ra lá?
 João José: Por causa da queda.
 Vicente: Acho que devia correr ao contrário.
 João José: Mas, não corre.
 Vicente: Seria mais bonito. Passaria primeiro naquela árvore cheia de...
 Que árvore é aquela, papai?
 João José: Figueira branca. Padrão de terra boa, filho.
 Vicente: A raiz parece escada de barranco. Que é aquilo pendurado na figueira, papai?
 João José: Ninhos de guachos.
 Vicente: Parecem pacotes de balas.
 João José: Pescaria exige silêncio, meu filho.
 Vicente: (Pausa) Nunca passou tanto igarapé florido, como hoje!
 João José: Assim, você não pesca, Vicente.
 Vicente: Um rio de flores e de luas! Papai! Por que os igarapés descem o rio?
 João José: Porque as águas arrancam das margens.
 Vicente: (Aflito) Papai!
 João José: Fica quieto, Vicente!
 Vicente: Olha, papai!
 João José: Será possível que não pode calar essa boca? (R.A, p.495).

É sintomático que as lembranças mais contundentes de *Rasto atrás* sejam protagonizadas pelo Vicente de cinco anos. Não apenas porque o comportamento violento do pai contra a criança é mais chocante, mas, principalmente, porque a percepção imaginativa do menino parece aprofundar a tensão entre Vicente e João José desde muito cedo. O embate doloroso entre os dois é metonímia para a tensão entre a linguagem prática, útil, pragmática das caçadas e dos afazeres diários *versus* a linguagem poética de reconfiguração imaginativa da realidade, compatível com a literatura.

É claro que esses dois polos não são, de fato, opostos, mas aqui servem como termômetro da resistência do pai em relação ao que o filho lhe lembra: a morte da mãe. Vicente tem interesses insuportavelmente parecidos com os de Elisaura. Não intentamos aqui uma leitura psicanalítica, uma vez que não nos interessa chegar aos motivos últimos, ou primeiros, do conflito entre pai e filho. Procuramos, ao contrário, observar como o atrito escapa pela/na linguagem: “Aquilo que se convencionou denominar conflito interior da personagem é, no teatro, colisão de discursos; a cada passo nos confrontamos com este fato decisivo: mesmo no monólogo, o discurso da personagem só funciona por meio do diálogo, implícito ou explícito”.¹⁰¹

Obviamente, Vicente de 5 anos é versão cronologicamente anterior do personagem-dramaturgo aos 43, porém a criança não é tida como projeto menos evoluído do homem futuro, como é vista a muda em relação à planta adulta. A passagem do tempo, percebida na transformação da matéria, não precisa necessariamente reduzir-se à proporcionalidade: quanto mais tempo, mais complexidade. A relação entre Vicente criança e Vicente adulto opera de maneira diversa. Levantamos a questão biológica, pois a imagem de crescimento de uma planta aparece no ciclo e em *Rasto atrás* mais de uma vez:

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. Maria entra e, preocupada, olha o garoto. Depois sai (R.A, p.508).

Não enxergamos uma trajetória de evolução entre a linguagem subjetiva da criança e a objetiva do adulto. Por mais que esta última se pretenda madura e totalizante no que diz respeito a identificar, comunicar e solucionar problemas, os questionamentos de Vicente criança permanecem no adulto tanto em intensidade, quanto na escolha de manejar a palavra poeticamente. Vicente aos cinco anos já anuncia tensões que assombram o dramaturgo, principalmente no que concerne à incomunicabilidade. A proximidade observada entre os dois registros de linguagem – o da criança e o do adulto – diz respeito à falsa divisão entre razão/espontaneidade; utilidade/inutilidade; pragmática/poética; adulto/criança. A questão é tema de pesquisa para Ramos:

Dessa maneira, o mundo do adulto e o da criança aparecem como quase incompatíveis, da mesma forma que o contexto escolar e o não escolar e que a razão e a espontaneidade. Vê-se, então, um universo que se mantém idealizado através de clivagens. Essas clivagens, de certa forma, seriam rompidas pela noção de tempo. Essa última poderia, então, não reconciliar a imagem de adulto com a de criança, mas estabelecer um fio de continuidade entre os momentos da vida, como o

¹⁰¹ UBERSFELD, 2010, p.178.

fazem as psicologias genéticas. Mas, em lugar disso, a criança e o adulto atuais são ignorados em favor da imagem de criança como passado e futuro do homem. Como ‘bom selvagem’ ela é um quadro do passado, um passado adâmico, paradisíaco. Como futuro, é o amanhã, o homem futuro, a salvação.¹⁰²

Enxergar a infância como “quadro do passado, um passado adâmico, paradisíaco” incentiva o recalque de traumas acontecidos logo nos primeiros anos de vida. Por não admitirmos que lembranças negativas sejam relacionadas à infância, essa fica sendo a fase mais idealizada, e por isso mesmo, período essencial para a investigação rememorativa. Em *Rasto atrás* as experiências infantis vêm à tona como parte central do processo de sondagem dos traumas. Não por acaso a primeira lembrança de Vicente ao chegar a Jaborandi é protagonizada pela criança: “Vicente: (5 anos) O rio está cheio de igarapés! Olha, papai! Quantos! A lua quebrada está boiando nele!” (R.A, p.484). O fato sugere que existe um ponto de partida para a revisão da própria história.

Ainda sobre o conflito entre Vicente criança e seus parentes mais velhos, vejamos qual é a imagem de criança criada pela tradição do pensamento filosófico cartesiano:

Durante séculos, vigorou a ideia agostiniana do pecado original, onde a criança é símbolo do mal. Seria ela ignorante, apaixonada, caprichosa – testemunho da natureza humana corrompida, corrigível somente por longa labuta com a vara e a palmatória (...) Badinter vê também em Descartes a continuação desse pensamento, mas em outro registro: a infância, para o filósofo, não é o mal teológico, mas lugar de erro filosófico. Para o autor de **Discurso do método**, a infância seria o momento em que adquirimos os vícios e opiniões que nublam a razão.¹⁰³

É recorrente que a mesma acusação feita à criança “ignorante, apaixonada, caprichosa”, ainda hoje seja feita às mulheres, aproximando as duas entidades pela distância ontológica em relação ao pensamento objetivo, de ânimo masculino. A percepção que se pretende objetiva da realidade parece ser um diferencial do homem como agente opressor não só do outro-criança, mas do outro-mulher, do outro-animal: “João José: (*Examina o garoto*) É, sim. É bom ser homem grande. É a melhor coisa, ouviu meu filho? São os homens que mandam. Os homens! Eles domam, caçam, dominam os bichos e são os donos do mundo” (R.A, p.496).

A questão de gênero é constante no ciclo *Marta* e em *Rasto atrás*. É curioso o papel de Mariana na reprodução da opressão contra as figuras femininas:

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

¹⁰² RAMOS, 1994, p.5.

¹⁰³ RAMOS, 1994, p.17.

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

Mariana: Nós somos assim. P'ra que serve uma igreja coberta de flores se cada mulher que nasce é motivo de tristeza? Lua é lua, flor é flor, rio é rio. No fundo só tem lodo! (R.A, p.485).

Ou ainda em: “Mariana: Afinal, o que sabe uma mulher? Somos levadas p’ra cama e parimos. Nada mais” (R.A, p.470) e “Mariana: Mulher é o bicho mais bobo que Deus esqueceu no mundo!” (R.A, p.471).

Vale observar como *Rasto atrás* problematiza a oposição habitualmente estabelecida entre masculinidade ativa *versus* feminilidade passiva. Mariana fuma cachimbo, tem ligeiro buço e mãos engrossadas pelo trabalho. Etelvina não contou com pai, irmão, sobrinho ou marido, é a provedora da família desde a morte da mãe:

Etelvina: 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 (R.A, p.491).

Num contexto de necessidade não existe divisão de tarefas, a mulher deve ocupar-se da família, da casa e da sobrevivência dos seus. Para tanto deve ser forte, o que para o senso comum não combina com delicadeza e subjetividade fantasiosa. Em *Rasto atrás*, a entrada de Elisaura na família é percebida por Mariana como “o começo do fim” porque representa a transformação de um estilo de vida. Claramente a continuidade da fazenda está ameaçada pela moça que não reúne características exigidas para ser boa dona de casa. Além disso, sua educação é tida como sinal de emancipação em relação aos compromissos do matrimônio: “Mariana: Moça educada em colégio de freira, que lê livro em francês! O que pode sair daí? Pra mim, esse casamento é o começo do fim” (R.A, p.469).

O novo começo ou “o começo do fim” da família corre em paralelo à transformação da cidade de Jaborandi. O fato de o casamento de Elisaura e João José acontecer no mesmo dia da inauguração da estrada de ferro demonstra a capacidade de condensação dramática de *Rasto atrás*. Sobrepor os eventos é expor, formalmente, a impossibilidade de descolar social e particular. Logo depois de comentar sobre o casamento, Mariana diz sobre o trem: “Mariana: Eu sei, doutor França. Sinto aqui dentro. Com a partida deste trem, muita coisa vai acabar” (R.A, p.471). A coincidência dos dois eventos intensifica a euforia em cena. O entusiasmo é duplamente cruel, já que nesta altura já sabemos infundadas as esperanças: o trem estará sempre atrasado; João José e

Elisaura terão um relacionamento conturbado, seguido da morte prematura da noiva durante o parto.

Aliás, é preciso olhar mais de perto a dinâmica entre a criança e seus pais. Existe, por parte de Mariana e João José, um esforço para explicar a sensibilidade de Vicente enxergando-a como resultado da “fraqueza” de Elisaura:

Mariana: Nunca ouviu dizer que as mulheres grávidas marcam os filhos com suas preocupações?

Elisaura: Onde a senhora quer chegar?

Mariana: Que, se continuar assim, seu filho vai sair um chorão, só pensando em coisas de delicadeza. Quando eu estava esperando João José, coloquei a flauta do pai dele pendurada no banheiro. Pelo menos uma vez por dia, eu xingava ela (R.A, p.492).

Neste contexto, “(...) instaurava-se a culpa materna, pois tudo o que acontecesse ao bebê seria atribuído à mãe. Esta, por sua vez, teria renunciado há muito de suas satisfações em troca dessa relação diádica”¹⁰⁴.

A permanência de características de Elisaura no filho Vicente e a culpa de João José por longos períodos de ausência tornam as aparições de Elisaura inevitáveis. Além do mais, o embate observado entre o casal, no nível da linguagem, continua central na relação de João José e Vicente. A cena a seguir acontece durante uma conferência de Coelho Neto e, além de ser a única em que o casal contracena em vida, é sintomática para a discussão proposta:

João José: Esse escritor é uma besta!

Elisaura: Por favor. João José!

João José: P'ra mim, cigarra é inseto músico que dá prejuízo.

Elisaura: Você não está sendo delicado.

João José: Eu não queria vir. Você insistiu.

Elisaura: Se fizer um esforço, acabará gostando.

João José: Gostando do quê, Elisaura?

Elisaura: Da conferência de Coelho Neto, João José!

João José: (*Confuso*) Por que me pede essas coisas, Elisaura? Eu tenho vergonha de ficar lá.

Elisaura: Vergonha por quê? Não está cheio de homens?

João José: Não entendo o que aquele sujeito fala. Ele me dá sono. Só sei que cigarra é bicho daninho. Nunca vi cigarra cantando dentro de livro, Elisaura!

Elisaura: Fale baixo! Podem nos escutar.

João José: Pois que escutem.

(...)

Elisaura: Você é áspero, não é capaz de ser amável.

João José: É o meu jeito, Elisaura.

Elisaura: Freqüento tudo sozinha com suas irmãs. Afinal, não sou viúva, nem desquitada.

¹⁰⁴ RAMOS, 1994, p.14-15.

João José: Fale baixo, Elisaura! P'ra que dizer essas coisas?
 Elisaura: Não pode gostar nem um pouquinho do que gosto?
 João José: (*Olha à sua volta, com certo receio de ser ouvido*) Gosto de você. Só de você.
 Elisaura: (*Comovida, abraça João José*)
 João José: (*Com pudor*) Estamos em público, Elisaura!
 Elisaura: Preciso dançar, ouvir música, ver gente inteligente.
 João José: Você é mulher casada! Ver gente p'ra quê?
 Elisaura: Estou cansada de ver sua mãe o dia inteiro. Só fala em biscoitos, pamonhas, goiabada...! (*De repente*) Quer coisa melhor do que palavras bonitas, música... para nosso filho?
 João José: Que filho?
 Elisaura: O que vou dar a você.
 João José: (*Numa alegria crescente*) Você está esperando, Elisaura? (R.A, p.499-500).

A aproximação entre Elisaura e o filho compõe a caracterização “afeminada” de Vicente, segundo João José e Mariana. Afeito à poesia, à leitura, à reflexão, o jovem força, mesmo sem querer, os herméticos parâmetros de configuração do gênero, fato que incomoda o pai sobremaneira. João José chega a pagar Jupira, uma prostituta “paraguaia”, para iniciar o filho sexualmente, fato que, junto aos castigos físicos, marca a imposição violenta sobre o corpo de Vicente. O medo de que o filho seja homossexual é uma das maiores preocupações de João José:

João José: Não vê, seu burro, o que podem pensar de você?
 Vicente: A opinião deles não me interessa.
 João José: Interessa a mim. Já estão falando de você!
 Vicente: Deixe falar.
 João José: Estou cansado de brigar por sua causa!
 Vicente: Não brigue!
 João José: (*Descontrolado*) Hoje, você vai... nem que seja de arrasto!
 Vicente: Eu vou. Mas, vou torcer pela caça. Sou pelos mais fracos.
 João José: Porque é um fraco também.
 Vicente: Isto depende de conceito de fraqueza.
 João José: Língua afiada você tem. Própria das mulheres!
 Vicente: E dos homens também. Daqueles que têm alguma coisa na cabeça (R.A, p.519).

É curioso notar que, por mais que Mariana aponte a delicadeza de Elisaura como causa da personalidade sensível de Vicente e, conseqüentemente, do não comprometimento com o trabalho rural; ter um filho bruto, corajoso e caçador como João José também não garantiu a prosperidade da fazenda. Estão pai e filho cerrados em mundos próprios, alheios à realidade familiar, enquanto Etelvina trabalha:

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 pra 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. *(Contraí-se)* Trinta mil alqueires, meu Deus! *(Subitamente)* Minhas filhas! Onde estão minhas filhas...?

(Etelvina, cansada e suada, aparece mexendo um tacho. Jesuína e Isolina, debruçadas à janela, olham quem passa na rua. Volta o apito do trem que se distancia e se confunde ao som da flauta)

Mariana: *(Agita-se, angustiada)* Eu sempre achei... que Bernardino... acabaria ganhando a parada. *(Retesada)* Maldita flauta! Ninho de cigarras daninhas! Me fez quatro filhos... e jogou na pobreza! *(Odienta)* Quero encontrar Bernardino... nas profundezas do inferno! (R.A, p.515).

Além da conexão entre Elisaura e Vicente, as aproximações físicas e psicológicas entre os personagens abundam, pois o vínculo consanguíneo é central em *Rasto atrás*. Vejamos alguns exemplos: João José é teimoso como a mãe; Isolina, Jesuína e Etelvina são feias como a mãe; Etelvina é forte colona como a mãe; Vicente gosta de ler como a mãe; Isolina e Vicente apreciam poesia como o pai/avô Belardino. A contiguidade se dá igualmente na constituição fisiológica: “Mariana: Não posso comer ovo, só chupo lima. Jesuína não toma leite, Isolina não suporta laranja e João José não pode nem ver abacate. Fica tudo desarranjado. *Então, não é fígado?*” (R.A, p.469, grifo nosso). Assim, a *herança* aparece em pelo menos quatro níveis: na composição fisiológica das personagens; tentativa de manutenção da propriedade privada (fazenda); compartilhamento de memória familiar; composição de dois registros de linguagem que se chocam.

Essa tensão de linguagem faz com que as conversas entre pai e filho pareçam girar em torno da própria incomunicabilidade. O que eles dizem importa menos do que a incapacidade mútua de compreensão e o embate de força entre os personagens:

Vicente: *(Sorri superior)* O senhor vê tudo em termos de caçada! *(Consigno mesmo e com mágoa)* Há caças que não pegamos nunca! Há outros caminhos e matas onde um homem pode se perder.

João José: Esse caminho não foi aberto, nem cresceu a mata que me faça perder.

Vicente: Falei em sentido figurado, papai. Tem gente que não sabe o que é.

(...)

Vicente: *(Irrita-se)* O senhor não compreende...

João José: ... em vez de ficar grudado em livro!
 Vicente: ... eu digo uma coisa, o senhor entende outra!
 João José: Por que vive pensando o que não deve, meu filho?
 (...)
 João José: (Preocupado) Por que não se abre comigo, filho?
 Vicente: Não escondo nada. Pelo menos não escondo o que o senhor pensa.
 João José: Quero saber quem é você!
 Vicente: Também estou querendo saber quem sou!
 João José: O que quer da vida!
 Vicente: Também não sei.
 (*Irritado, João José entra onde está Vicente (5 anos)* (R.A, p.517).

Faz-se necessário observar com cuidado as ligações familiares, pois a dinâmica afetiva influencia sobremaneira a percepção e formulação do tempo na narrativa. *Rasto atrás* opera as relações familiares dialeticamente: Vicente é e não é parecido com o pai. Por mais que tenham interesses diversos e estejam em constante estado de incomunicabilidade, Vicente repete os comportamentos de João José na relação com seus filhos. A caça dá vida a João José, quando está na mata se sente ativo e jovem. De certa forma está livre do tempo imóvel em Jaborandi, onde sucumbem as irmãs. João José vai à caça e abandona a esposa grávida; igualmente, Vicente ignora os filhos por causa do trabalho:

Garoto: Mamãe! Por que só a cara do pai sai no jornal?
 Lavínia: Porque ele escreve histórias que os outros gostam.
 Garoto: Por que ele não conversa comigo?
 Lavínia: Seu pai conversa sempre que pode, Martiniano.
 Garoto: Ele não sai de cima da garagem, mamãe! Quando vai consertar meu papagaio?
 Lavínia: Domingo ele conserta.
 Garoto: Mas, domingo ele manda a gente p'ra matinê.
 Lavínia: Seu pai anda muito ocupado, meu filho. Está terminando um trabalho importante. Onde está o papagaio? Venha! Eu conserto (R.A, p.496-497).

A fala de Etelvina sintetiza a questão:

Etelvina: 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 (R.A, p.491).

Por criarem mundos próprios, pai e filho se aproximam pela tentativa simbólica de dominar a realidade. Ambos constroem espaços de solidão onde almejam o controle sobre as criaturas reais, João José pela caça, ou imaginárias, Vicente pela escrita. Essa alienação, à qual

Etelvina se refere, é percebida formalmente pela “suspensão da situação dialógica”, de acordo com a dissertação *Tempo e memória no teatro de Jorge Andrade*, de Aparecido Nazário:

Quando pensamos na suspensão da situação dialógica, basta lembrar que para Vicente as únicas marcas dialógicas possíveis são as do passado. Ele se lembra das conversas entre ele e o pai (que nem sempre eram agradáveis) e dos eventuais conselhos da tia, aconselhando-o a partir da cidade. Nos demais momentos temos uma situação que chamaríamos de monólogo interior. Vicente faz dele mesmo seu próprio interlocutor e procura obter respostas que ficaram ocultas num mundo perdido e devastado pelo tempo. Ele não precisa de diálogos, uma vez que aqueles que experimentara no passado, através das brigas com o pai, foram suficientes para compor sua solidão e total dependência das lembranças do passado.¹⁰⁵

Por mais que a ideia de “suspensão da situação dialógica” pareça dar conta da falta de comunicação verbal entre Vicente e os demais personagens, não podemos esquecer que, mesmo no monólogo, a palavra teatral é essencialmente dialogada. Ao considerar a existência de camadas discursivas diferentes postas em confronto dentro de uma mesma fala, nos aproximamos da ideia de que mesmo o discurso teatral mais subjetivo é em si um aglomerado de discursos outros. Aqui não importa que a cena seja composta por um, dois ou mais sujeitos da enunciação¹⁰⁶. Tal reflexão, de acordo com Ubersfeld, serve para explicar o efeito de distanciamento brechtiano que consiste em eliminar a ilusão de monocentrismo dos enunciados da personagem, a fim de mostrar a justaposição de enunciados de proveniências diversas. Se não tratarmos os discursos de Vicente e de João José como homogêneos e em oposição, veremos que eles ora se distanciam, ora se aproximam, confirmando a hipótese de que as duas personagens são mais parecidas do que parecem à primeira vista.

Uma característica, porém, separa o filho do pai e estrutura a peça: Vicente é dramaturgo. Se o embate entre os discursos de pai e filho é importante, a peça de fato só gira em torno do problema da comunicabilidade pelo fato de Vicente ser dramaturgo:

Isolina: Eles não podem compreender, meu filho
 Vicente: Mas é justamente o que me desespera. Vivemos isolados!
 Ninguém se compreende, se comunica, tia!
 (...)
 Isolina: (*Preocupada*) O que você espera, Vicente?
 Vicente (*Exalta-se*): Escapar deste mundo, caduco pra mim, e me comunicar...de uma maneira ou de outra. Deve haver um meio! (R.A, p.506).

¹⁰⁵ NAZÁRIO, 1997, p.26.

¹⁰⁶ UBERSFELD, 2010, p.178.

Ao sair de casa, o jovem Vicente substitui o nome do pai por um literário, atitude de afastamento da família para compor nova faceta identitária, numa tentativa de invenção, simultânea, de si mesmo e do outro. O outro sendo as personagens que figuram em suas peças. A escrita é tentativa de controle da existência: ficção que resulta de uma vontade do dramaturgo de se libertar de um espaço opressor, não-criativo.

Ressaltamos até agora a tensão das diferentes linguagem manejadas pela dupla, contudo, é justamente pela abertura de João José ao registro poético – repetindo a frase do filho “Por que a lua fica quebrada?” – que se anuncia um começo de entendimento entre os dois. João José tenta por um momento experimentar a realidade de acordo com a perspectiva de Vicente:

João José: (*Pausa*) Cada um tem uma inclinação. Diz até que meu pai tocava flauta! É verdade, Vaqueiro?
 Vaqueiro: É! Toda tardinha!
 João José: Então! E era um dos antigos! Meu filho também podia gostar do que quisesse. A gente ser atrasado, é uma infelicidade, compadre. Não sabe das coisas.
 Vaqueiro: Padrinho Bernardino foi um homem muito bom. Manso como um cordeiro. Não podia ver ninguém sofrer!
 João José: Ele saberia responder por que...! Em que lua estamos?
 Vaqueiro: Quarto crescente.
 João José: Vaqueiro! Você sabe por que a lua fica quebrada?
 Vaqueiro: (*Pausa longa. Vaqueiro examina a lua sem achar uma resposta*) Está aí uma coisa que nunca tive ciência, compadre!
 João José: (*Irritado*) Também, você não sabe nada!
 Vaqueiro: Desculpe, compadre! (R.A, p.525).

Conforme observado anteriormente, o escape do personagem-dramaturgo, desde criança, se dá sempre pela/na linguagem. Em artigo intitulado “O rastro e a cicatriz: metáforas da memória”, Gagnebin destaca, da *Odisseia*, o reconhecimento da cicatriz de Ulisses pela velha criada. A partir dessa passagem dois pontos importantes para esta leitura de *Rasto atrás* são discutidos: a memória marcada no corpo e a necessidade de narração dessa memória. Sem intenção de simplificar sobremaneira a obra clássica, podemos dizer que na *Odisseia* o reconhecimento do herói é seguido pelo acolhimento do retornado à pátria. Recuperar uma posição de poder dentro da família tem pouco a ver com o regresso problemático empreendido por Vicente. Vicente, ao voltar para Jaborandi, continua um estrangeiro, distanciado da realidade das tias e da cidade.

Odisseu e Vicente têm em comum serem personagens que passam por um rito de passagem. Para tratar dos estudos da antropologia da performance de Victor Turner, o professor John C. Dawsey divide o rito de passagem em: rito de separação, saindo de um lugar (supostamente) familiar; rito de transição, movimento em direção a um lugar menos conhecido;

rito de reagregação, o regresso ao lugar (estranhamente) familiar¹⁰⁷. Para tratarmos da relação entre *Rasto atrás* e *O sumidouro* nos interessa como a etapa do regresso envolve expressar-se sobre a experiência vivida:

(...) a experiência se completa através de uma forma de ‘expressão’. Performance – termo que deriva do francês antigo parfournir, “completar” ou “realizar inteiramente” – refere-se, justamente, ao momento da expressão. A performance completa uma experiência.¹⁰⁸

Desta forma, o próximo capítulo pretende, a partir de um exercício comparativo entre *Rasto atrás* e *O sumidouro*, pensar como Vicente utiliza o teatro para formular questões pessoais e coletivas referentes à memória. O rito de reagregação, portanto, não é um processo finalizado pelo reencontro pacificador entre João José e Vicente no final de *Rasto atrás*, já que a experiência somente se completará na articulação do conflito em linguagem, processo vivido pelo dramaturgo Vicente em *O sumidouro*.

2.3 A COMPOSIÇÃO EXPRESSIONISTA DE RASTO ATRÁS

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 Etevína, 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. (R.A, p.484).

O trecho acima é apenas um exemplo das extensas rubricas de *Rasto atrás*, as quais expõem claramente que a composição sonora e visual da peça se constrói de acordo com o estado emocional das personagens. Inclusive, a passagem “(...) dão à cena um efeito expressionista” dá conta de eliminar quaisquer dúvidas a respeito da indicação do texto para o uso dos latidos, sons de buzinas e slides de cores sombrias. Na citação, referente ao momento da chegada de Vicente à casa das tias, o público ouve, novamente, os latidos de cães e os sons de buzinas que já haviam aparecido na primeira vez em que Vicente cita o que o pai dizia sobre as manhas da caça um pouco antes do próprio João José entrar em cena. O reencontro com o núcleo familiar dispara, imediatamente, memórias que trazem hesitação e angústia à personagem; são compostas

¹⁰⁷ TURNER apud DAWSEY, 2006, p. 19.

¹⁰⁸ DAWSEY, 2006, p.17.

visualmente – a partir dos slides sombrios – e sonoramente com a buzina e os latidos. A composição imagética e sonora da cena é o termômetro do que se passa entre Vicente e a família, e dá conta de determinar a ambientação do seu retorno à cidade natal, momento que o faz, primeiramente, recuar, empurrado ao limite: “*como se relutasse chegar, encostando-se à boca de cena*”.

O retorno, que exploramos nesta pesquisa como estratégia formal em *Rasto atrás*, pode, portanto, ser também observado por meio dos slides e sons, já que o retorno desses elementos acompanha a irrupção de memórias e, conseqüentemente, as emoções que aparecem à revelia do sujeito. Os exemplos são diversos: “*‘Slides’ com formas estranhas, sugerindo grades, são projetadas em toda a cena. Por um momento, voltam os ‘slides’ de cores sombrias do final do primeiro ato*” (R.A, p.43). Vale ressaltar que não existe contradição entre o cenário e a ambientação sugerida pela fala das personagens, conforme observamos em: “*‘Slides’ coloridos onde percebemos, vagamente, diversas luas, misturados aos ‘slides’ da floresta, iluminam todo o palco (...)* Vaqueiro: (*Pausa*) Compadre! Não é hora não de dona Elisaura adoecer? (*Adverte com tato*) A lua é danada p’ra mudar as coisas!” (R.A, p.494).

Entretanto, é preciso observar que a fala não é retratada de maneira ilustrativa, prefere-se que várias luas apareçam vagamente misturadas aos slides da floresta, sugerindo uma iluminação colorida e imprecisa. As significações para o símbolo da lua são tantas, que os slides devem tentar traduzir a mistura de sensações, emoções, memórias compartilhadas pelas personagens em cena e, portanto, nunca correspondem ao estado emocional individual desta ou daquela personagem. Lembremos que, já na primeira rubrica citada, a comoção é compartilhada por Vicente e as tias.

Além disso, podemos observar que, por acompanharem o que se passa emocionalmente em cena, os slides alternam-se rapidamente, por exemplo, entre uma ambientação sombria e outra agitada como essa: “*Diversos ‘slides’ de ginasianos são projetados nas paredes. As expressões são positivas, de grande determinação; são alegres, sadias e abertas. Três deles se adiantam em direção de Vicente*” (R.A, p.512). O fato de os slides estarem em constante movimento e não comporem, portanto, um cenário estático, coaduna, novamente, com os movimentos empreendidos no processo de rememoração e intensifica a composição não naturalista das cenas. Na rubrica acima a intenção não é construir uma réplica da sala de aula com carteiras, mesa e outros objetos cênicos que remetessem ao contexto escolar, mas captar o estado emocional do grupo de alunos.

Se é certo que os exemplos apresentam técnicas expressionistas, é também correto que a peça foge da composição exageradamente subjetiva, uma vez que aposta na expressão dos estados emocionais vivenciados em conjunto. Assim, por mais que Vicente seja presença constante na cena, ele raramente está sozinho, sugerindo que os slides e os sons não são apenas resultado da sua interação solitária com as próprias lembranças, mas principalmente, consequência da relação entre ele e as tias; entre ele e o pai; entre as tias e o irmão João José; entre João José e a mãe

Mariana; entre o marido João José e a esposa Elisaura. Da mesma forma, em vários momentos da peça, Vicente contamina Lavínia com suas preocupações e, na mata, João José e Vaqueiro recompõem juntos os anos de convivência em Jaborandi. Porém, é preciso fazer uma ressalva para apontar a subjugação a que está sujeito Vaqueiro, tudo o que ele diz deve ser falado com extremo zelo para não irritar João José, além disso, ele tem vontade de voltar a Jaborandi – já são 17 anos longe – mas segue as ordens do patrão. Surpreende, também, que ele nunca fale da família, mas afirme sentir saudades das “meninas”, Isolina, Jesuína e Etelvina. Percebe-se, portanto, que nesse jogo de construção coletiva da memória, não se podem ignorar as opressões por gênero, etnia e/ou classe.

Uma vez que as memórias em *Rasto atrás* são resultantes da justaposição de várias consciências, e suas origens sejam distantes do tempo presente, é esperado que a peça invista na imprecisão como ingrediente indispensável da composição imagética e sonora. Vejamos um exemplo: “*Uma grande quantidade de fumaça encobre a cena e o barulho do trem vai se distanciando. Duas ou três moças caem, supostamente desmaiadas. Todos correm na mesma direção, abanando lenços. Corta-se o filme. Quase todos desaparecem, ilumina-se o quarto de Mariana*” (R.A, p.21). No trecho acima, são várias as estratégias para tal efeito: a grande quantidade de fumaça turva a visão; não se vê o trem, mas o barulho vai se distanciando, indicando movimento; as moças caem *supostamente* desmaiadas, indicando intenção duvidosa. É a partir de estratégias como essas que *Rasto atrás* coloca o público num terreno de incertezas, em que não é possível apreender a totalidade significativa da composição visual ou sonora da cena. Inclusive, os sons de buzina e latidos, que aparecem no começo da peça, e retornam em vários momentos ao longo da encenação, sugerem que o público compartilhe das *alucinações* auditivas de Vicente e acompanhe a personagem na sua percepção auditiva do passado.

Ao reproduzir, pela forma, o processo de rememoração, fica claro que o interesse principal da peça não é apenas contar a história de Vicente e de sua família, mas incluir o público no compartilhamento dessa experiência de rememoração conjunta, a fim de mostrar o caráter sempre coletivo da reconstituição memorialística. Se nem a trajetória de uma família – que se pensa, comumente, ser matéria de ordem subjetiva e individual – é possível que se relembre sozinho, o que dizer da história de um país inteiro, objeto de interesse do ciclo *Marta*. Portanto, não surpreende que *Rasto atrás* combine técnicas expressionistas a recursos que exponham a artificialidade da encenação. Neste contexto, vejamos o que diz Rosenfeld sobre a peça:

Com frequência [a obra de Jorge Andrade] transforma o palco em “espaço interno” da mente de personagens. O destaque dado à memória talvez tenha sido alimentado pela leitura de Proust. Todavia, os processos usados para evocar cenicamente as imagens da memória, embora inteiramente pessoais e de grande originalidade, são

expressionistas, provenientes de Strindberg, mais tarde adotados também de maneira vária por Arthur Miller e Nelson Rodrigues (...) ¹⁰⁹

É interessante adiantar que no gabinete de trabalho de Vicente, ao qual teremos acesso em *O sumidouro*, alguns retratos fixados na parede são de nomes influentes para a personagem-dramaturgo: acima e em quadros maiores Anton Tchekhov, Eugene O'Neill e, abaixo e menores, Arthur Miller e Bertolt Brecht, este último um dos expoentes, em termos de Raymond Williams, do “expressionismo social”, em oposição ao “expressionismo subjetivo” ¹¹⁰. Para Williams, o trabalho inicial de Strindberg, citado por Rosenfeld como referência para Jorge Andrade ¹¹¹, se encontra na esteira do “naturalismo modernista”, afirmação que deixa pressuposto que o autor transita, posteriormente, para o expressionismo. A partir da obra de Strindberg, Williams confirma a hipótese do artigo “O teatro como fórum político” (1989) sobre as relações, simultaneamente de ruptura e continuação, entre o naturalismo e as primeiras manifestações do que foi, posteriormente, chamado de expressionismo ¹¹². Ao observar a variedade de técnicas utilizadas por Jorge Andrade ao longo dos dezoito anos de produção do ciclo (1951-1969), parece-nos que o autor se encontra, em vários aspectos, num entre-lugar, em que se mesclam referências variadas, o que, entretanto, não diminui sua qualidade.

Se até aqui a análise empreendida de *Rasto atrás* dá maior atenção à composição visual da cena – falamos das lembranças que são materializadas no palco, dos mortos que dividem espaço com os vivos, dos slides de efeito expressionista – precisamos nos focar mais detalhadamente na função do som na peça e em sua relação com a memória involuntária. Aqui cabe breve parêntese: por mais que a escolha de Vicente de voltar a Jaborandi seja deliberada, as presenças invocadas pela memória não são conscientemente controladas nem por Vicente, nem pelas demais personagens. Podemos provar essa afirmação por meio de diversas rubricas que mostram como tentam as personagens fugir das lembranças que invocam, sem intenção, à cena:

Logo depois, Vicente (23 anos), com camisa colorida e lança-perfume na mão, passa ao fundo e pára, observando João José, Vicente (43 anos) entrei examinando atentamente um livro. Vicente (15 anos) surge ao fundo, fantasiado de noiva, para e olha João José com expressão decidida, de desafio. João José passa as mãos na cabeça como se quisesse afugentar uma lembrança (R.A, p.509-510).

A falta de controle do sujeito sobre o processo de rememoração também se observa na irrupção cada vez mais frenética dos passados em cena e determina, em partes, a aparição

¹⁰⁹ ROSENFELD, 2008, p.600.

¹¹⁰ WILLIAMS, 2011, p.82.

¹¹¹ Sobre as influências de Tchekhov, O'Neill, Miller e Brecht na obra de Jorge Andrade conferir Calzavara (2010).

¹¹² WILLIAMS, 2011, p.80.

imprecisa dessas lembranças. Vejamos o que Benjamin, leitor de Proust, têm a dizer sobre a memória involuntária e sua relação com expressões não visuais:

Mesmo as formações espontâneas da *mémoire involontaire* são ainda imagens visuais, em grande parte isoladas, apesar do caráter enigmático de sua presença. Mas justamente por isso, se quisermos captar com pleno conhecimento de causa a vibração mais íntima dessa literatura, temos que mergulhar numa camada especial dessa memória involuntária, a mais profunda, na qual os momentos da recordação anunciam-nos, não mais isoladamente, com imagens, mas disformes, *não visuais*, indefinidos e densos, um todo, como o peso da rede anuncia sua pesca ao pescador.¹¹³

Por mais que o objeto de análise do autor seja um romance, podemos atentar, a partir da sua leitura de Proust, para as formas não visuais com que as memórias involuntárias aparecem em *Rasto atrás*. Na peça, as memórias aparecem como fragmentos sonoros que se sobrepõem uns aos outros, como é o caso da recorrente mistura entre latidos, buzinas e apitos de trem. São sons entrecortados, que aparecem como representação de passados diversos que se chocam: “*Vai se acentuando, pouco a pouco, o apito de um trem que se distancia. Às vezes, temos impressão de que o apito se confunde com o som de uma flauta. É, porém, uma coisa muito vaga*” (R.A, p.29). Os sons, de diferentes origens no passado e tensionados numa só cena, correspondem à irrupção dolorosa e involuntária de memórias distintas. Tais passados multiplicados, percebidos por meio de fragmentos sonoros que se confundem em cena, compõem um todo emaranhado e dissonante.

Defendemos, por consequência, que os sons devem ser analisados em relação entre si, uma vez que eles nunca aparecem sozinhos. Além disso, por acreditarmos que existe, como acontece com os signos visuais como a lua ou o relógio, uma polissemia para os signos sonoros, só podemos concordar parcialmente com o par de oposição estabelecido por Rahal:

Reaparece um tema caro a Jorge Andrade e recorrente nas demais peças do ciclo: a oposição entre a modernidade urbana e industrial, aqui expressa pelo apito do trem (estamos nos anos 1960), e o atraso rural, que figura na buzina para chamar os cachorros. Contudo, diferentemente do que fez em *A moratória* e *O telescópio*, o autor paulista reduziu os planos do passado e do presente a signos sonoros; nas peças citadas o que se vê são cenas inteiras, representativas de épocas e culturas diferentes, a se defrontar e a levar de roldão os personagens.¹¹⁴

Parece-nos que os sons são fragmentos de significação que podem sugerir algo como a modernidade industrial ou o atraso rural à primeira vista, mas que adquirem novas significações, além dessas primeiras, quando são contrapostos. Se fosse certo que a sobreposição tensionada

¹¹³ BENJAMIN, 2012, p.50, grifo nosso.

¹¹⁴ RAHAL, 2011, p.120.

entre o apito de trem e os sons da buzina representasse somente o par modernidade *versus* atraso, esses sons não teriam porque aparecer em momentos críticos de intensa carga emocional, como na passagem reproduzida na abertura deste subcapítulo. Portanto, defendemos que os sons citados não representam somente a oposição estabelecida por Rahal, mas outras tensões que mesclam, indissolúvelmente, conflito individual e social, como a tentativa de fuga de Vicente para tornar-se homem de teatro na cidade grande, longe da opressão de um modelo masculino imposto pelo pai caçador:

Vicente: (*Desesperado*) É a minha vez! (*Grita*) Me dá uma passagem. Eu vou embora. Vou trabalhar e estudar. Não quero morar na fazenda. Largue-me! Deixe-me! Aqui, não consigo viver! Não posso ser o que sou! Vão me ferir...! Por favor...! (*Ouvem-se os apitos de partida. Vicente corre na direção da locomotiva, enquanto esta parte, crescendo em sua direção como se fosse passar por cima dele. O apito vai se distanciando até sumir (...)*)” (R.A, p.504).

Da mesma forma que a metáfora da caça deve ser observada sob diferentes ângulos, os signos sonoros merecem o mesmo tratamento, até porque a metáfora e os sons de latidos e buzina estão intimamente ligados:

Vicente: Nós vamos devagar, papai! Não temos pressa. Mas, nós chegamos lá. Usando um palavreado seu: nós vamos desamoitar esta caça. E então... soltaremos toda a cachorrada... e no entardecer, quando não nos restar senão a noite, voltaremos com ela, já de olhos vidrados, pendente da garupa suada do nosso ódio.
 João José: (*Confuso*) De que é que está falando?!
 Vicente: De caças amoitadas, nada mais. Amoitadas dentro de nós, nas moitas dos olhares, dos gestos e dos silêncios. Caças ferozes que não atacam, mas cercam e isolam... até que suas presas morram de incompreensão e solidão! (R.A, p.519).

Vale notar uma particularidade a respeito dos sons na peça: em determinadas passagens, duas personagens, em dois tempos distintos, compartilham emoções ligadas à música; enquanto, em outros momentos, um par, que se encontra no mesmo espaço-temporal, não ouve a mesma coisa. É o que acontece entre Vicente e Lavínia: “*Ouvem-se, distantes, dezenas de latidos de cães, entrecortados, pelo som de uma buzina. O som da buzina funde-se com o apito de trem. Lavínia: (Sacode Vicente) Vicente! Não ouve o apito do trem? Desistiu de ir?*” (R.A, p.461). Nesta cena, fica claro que Lavínia não compartilha da memória que se apresenta em forma de sons entrecortados. Em contrapartida, ao público é dada a oportunidade de presenciar o que acontece com Vicente, o que faz com que o processo de memorização nunca seja inteiramente individual mesmo quando existe só uma pessoa no palco. A presença do público não deve ser ignorada, visto que é condição indispensável para a realização do espetáculo.

Ainda sobre a composição sonora da peça, chama a atenção a recorrência de óperas italianas. O gênero nos lembra a localização geográfica de Jaborandi como cidade paulista fortemente influenciada pela cultura italiana. Em *Rasto atrás*, duas árias aparecem mais de uma vez: “Vissi d’arte”, da ópera *Tosca* (1899) de Puccini e “Ah, fors’ é lui” da *Traviata* (1853) de Giuseppe Verdi. No primeiro caso a ópera, que surge da memória de Vicente aos 23 anos, contamina as personagens que estão no futuro em relação a ele:

Ilumina-se uma vitrola, onde Vicente (23 anos) está sentado, ouvindo com grande concentração, Maria Caniglia cantando "Vissi d'arte", da ópera Tosca de Puccini. Por um momento, todos ficam evocativos como se escutassem a música. Arrebatado, Vicente fecha os olhos, seguindo com as mãos o modular da voz. Quando termina a música, Vicente desaparece (R.A, p.468).

No segundo caso, a ópera de Verdi aparece como estratégia totalmente contrária. Se anteriormente, “Vissi d’arte” é ponte de interação entre o jovem Vicente, no passado, e as tias, no futuro; aqui, "Ah, fors' é lui" vai desaparecendo, isolando Vicente e a tia numa cumplicidade dupla que culminará no retorno até uma conversa entre Isolina e o rapaz de 23 anos:

Quando se abre o pano, as tias, amigos, autoridades e intelectuais, realizam seção literária em homenagem a Vicente. Sentado entre as tias, Vicente observa os presentes. Eugênia, muito branca, com vestido de babados e rendas que lembra um pouco Violeta Valery, canta a ária da Traviata: "Ah, fors' é lui". As expressões revelam enlevo sincero Jesuína e alguns dos presentes sondam Vicente, tentando descobrir o que ele sente. Vicente parece perdido em si mesmo. Isolina, possessiva, acaricia a mão de Vicente. Há uma cumplicidade afetuosa e evocativa entre os dois. Subitamente, todos ficam extáticos, enquanto a voz de Eugênia vai sumindo, lentamente, até ficar quase inaudível. (R.A, p.485).

“Vissi d’arte” também aparece, de maneira sarcástica, como marca da rigidez do repertório utilizado pelos artistas locais, questão que aprofundaremos no próximo capítulo.

A utilização da ópera para justapor diferentes camadas temporais faz parte de outra estratégia recorrente na peça: na maioria esmagadora das vezes em que existe passagem de um tempo, e/ou espaço, para outro, percebemos, igualmente, a aparição de algum *eco*, seja ele os supracitados latidos, buzinas, árias ou palavras que invocam presenças específicas em cena. Os exemplos são inúmeros: na primeira cena o cenário alterna do cinema para a estação de trem a partir dos latidos dos cachorros; João José aparece pela primeira vez em cena a partir do som da buzina se confundindo com os latidos; a palavra “mãe”, proferida por João José, invoca a presença de Mariana em cena; a palavra “meninas” invoca Isolina e Jesuína; o som do berrante, tocado pelo pai, faz Vicente retornar à infância; a buzina do berrante vai se confundindo com o apito do trem e a máquina elétrica da década de 1920 para introduzir o cenário da casa das tias. Conforme

pode-se observar, os exemplos são abundantes e marcam, também, a passagem da primeira para a segunda parte da peça: o choro carregado de Vicente é o som que será ouvido nessa transição. Vale reafirmar que as paisagens sonoras, em *Rasto atrás*, não se limitam a pano de fundo dos temas tratados, mas reproduzem, formalmente, o processo de rememoração, visto que aparecem em fragmentos e empreendem movimentos de retorno.

Cabe, ainda nesta análise, um paralelo entre a linguagem do sonho e as estratégias formais da peça, mesmo que ninguém apareça sonhando, nem ao menos dormindo. Acordados não experimentamos os outros estados de consciência que o sonho nos permite e nossos corpos estão submetidos a leis físicas como a velocidade da matéria ou o princípio da impenetrabilidade. Ao contrário, quando estamos sonhando, vivenciamos tempo e espaço ilimitados: estamos em frente ao mar e, imediatamente depois, nos encontramos em qualquer outro lugar possível. Somos um animal que enfrenta seu adversário e, ao mesmo tempo, uma entidade, um espectro que observa a cena. Enfim, não parece existir limite para as viagens no tempo-espaço durante o sonho, mesmo que as imagens, sons e sensações não sejam controladas, pelo menos não normalmente, pelo sujeito-sonhador.

Observamos o mesmo movimento em *Rasto atrás*: marcadas pelos sons, as passagens de um tempo para o outro, de um espaço para outro, são tão constantes que se parecessem com as viagens no tempo-espaço, só permitidas pelo sonho. Contudo, uma diferença crucial é que, se o sonho é sempre uma experiência individual, a peça se configura, ao contrário, como um sonho compartilhado e construído pelo extravasamento de várias mentes ao mesmo tempo, reorganizadas pelo trabalho do sujeito épico e, portanto, contrária ao teatro ilusionista. As manifestações do expressionismo, em *Rasto atrás*, são, portanto, contrárias à ideia de que a expressão do eu, sozinho, cria a realidade.

Ademais, a tentativa de recontar o passado, por meio da memória, também se assemelha à dificuldade de transformar o sonho em linguagem. Quando acordamos, temos, na mente, uma série de fragmentos que são reorganizados de acordo com o que o sonhador lembra e, principalmente, por aquilo que ele esquece. Quando os sonhadores, ou narradores, são múltiplos, fica claro que memória e ficção se misturam indissolúvelmente, sendo (quase) impossível recontar um sonho por completo ou, ainda, chegar a uma significação final para os signos vistos e ouvidos durante o sonho. O recontar coletivo da memória, como do sonho, é um esforço de procura por rastros, um processo fortemente contaminado pela emoção, como dão conta de mostrar as rubricas expressionistas da peça.

Além do paralelo possível entre a linguagem do sonho e a memória, está colocada, na peça, de maneira mais ostensiva, a linguagem cinematográfica. O cinema em *Rasto atrás* aparece de, pelo menos, três formas: como cenário, onde estão Vicente e Lavínia na primeira cena; como referência, o casal assiste ao filme *As aventuras de Tom Jones* (1963), baseado num romance de 1749; e, de maneira mais interessante, como forma que influência a composição dos slides. É,

inclusive, a partir da referência do primeiro filme criado na história *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (A saída da fábrica Lumière em Lyon) pelos irmãos Lumière, em 1895, que a peça mostra a chegada do trem em Jaborandi, reproduzindo a primeira exibição pública, em 1896, em que o público, assustado, pensa que o trem sairá da tela. Vejamos as semelhanças entre o episódio real e a rubrica:

Um filme de inauguração, em 1922, de uma pequena estação de estrada de ferro, é projetado, tomando todo o fundo e as laterais do cenário. A máquina cresce no sentido da platéia (...) Ouve-se um apito. Algumas pessoas, apavoradas, saem correndo; outras se abraçam. Algumas moças escondem o rosto, fingindo um medo incontrollável. Moços, afoitos, batem as bengalas na máquina como se batessem em um animal perigoso (R.A, p.481).

Rahal utiliza a expressão “efeito cinematográfico” para afirmar, mais de uma vez, a influência do cinema na peça: “É sintomático que Jorge Andrade empregue duas projeções de filmes ainda no início da peça: o ritmo de *Rasto atrás* é cinematográfico, com seus cortes, fusões, trilha incidental, mudanças bruscas de ambiente e saltos no tempo e no espaço” (RAHAL, p.120); “Esse recurso de fusão, semelhante ao fade out/fade in do cinema, transporta o espectador de São Paulo às matas do Mato Grosso, façanha que, àquela altura, só mesmo a sétima arte poderia realizar” (RAHAL, p.121); “É tudo muito rápido, como num filme” (RAHAL, p.123).

Por mais que desconfiemos que o que Rahal credits ao “efeito cinematográfico” se deve, em partes, à influência do épico¹¹⁵ no teatro de Jorge Andrade, escolhemos jogar luz sobre uma diferença crucial entre o teatro e o cinema, particularmente importante a esta pesquisa, visto que o tempo é nosso objeto central. O teatro se diferencia do cinema por ser a arte suprema da presentificação, ou seja, se destaca do método reprodutivo ao se dedicar ao agora, ao compartilhamento físico de atores e público num mesmo espaço-tempo para verem, no presente, algo:

Que efeito produzem no teatro a aparição e depois a difusão quase universal das imagens filmadas? Elas estimulam o teatro ao aprofundamento de sua essência. Logo o teatro se torna o seguinte: a colocação diante do observador do que não é filmável. Isto é: de tudo que escapa a qualquer reprodução. Colocação da própria coisa, do estar aí da coisa. O teatro se torna o gesto da mostração, na medida em que visa não à forma do objeto mostrado, sua figura, seu desenho, sua cor –

¹¹⁵ “As formas do teatro épico correspondem às novas formas técnicas, o cinema e o rádio. Ele está situado no ápice da técnica. Se no cinema já se impôs progressivamente o princípio de que deve ser possível ao público ‘embarcar’ a qualquer momento, de que para isso devem ser evitados os antecedentes muito complicados e de que cada parte, além do seu valor para o todo, precisa ter um valor próprio, episódico (...) O teatro épico faz o mesmo com o palco (...) Esse traço demonstra, ao mesmo tempo, que, muito mais profunda que sua ruptura com a concepção do teatro como diversão noturna, é a brecha que ele cria no teatro como espetáculo social” (BENJAMIN, 2012, p.88).

tudo o que a câmera poderia captar e reproduzir indefinidamente – mas na medida em que coloca diante do olhar, ali, sob os olhos, a coisa em si em sua fenomenalidade (...) ¹¹⁶

É assim que, das relações entre o ao vivo – elementos reais postos em cena – e o reproduzido – imagens e sons criados a partir de recursos tecnológicos –, se constrói *Rasto atrás*. Consequentemente, o teatro tem uma relação totalmente diversa, se comparado ao cinema, com aqueles que estão presentes para compor o espetáculo, a plateia:

Teatro e cinema não reúnem o público de modo análogo. O cinema autoriza uma relação individual do espectador com a tela. Em determinados períodos de sua história, ele favorece esta relação: assim, faz uns vinte anos, proliferam as pequenas salas, cujo conceito de conforto consiste em que cada espectador possa fundar na poltrona e se esquecer do que está em volta. A forma retangular se presta bastante a isso: ela privilegia a melhor visão possível de cada poltrona diante da imagem. Ela não impede, mas também não encoraja a comunicação entre o público. É possível ver um filme sozinho numa sala e tirar disto grande prazer. No teatro jamais é possível o prazer solitário. Se a plateia está deserta, a representação fica prejudicada. O público quer a percepção de seu estar-ali coletivamente. Ele quer se sentir, se ouvir, experimentar seu pertencimento, sua reunião. Os espectadores querem se ver uns aos outros. ¹¹⁷

É importante ressaltar que as estratégias formais utilizadas na peça, e que recriam no palco esse chamado “efeito cinematográfico”, servem ao propósito de criar um teatro claramente metateatral, já que, por meio do confronto ostensivo entre o ao vivo e o reproduzido, desnudam a artificialidade da representação.

Por fim, apresentada a concordância entre os recursos tecnológicos e o funcionamento mnemônico, relembremos que a peça foi encenada, pela primeira vez, por Gianni Ratto para o TNC (Teatro Nacional de Comédia), em 1966¹¹⁸. Catarina Sant’Anna dedica extenso comentário¹¹⁹ às dificuldades de realização do espetáculo – devido à complexidade dos recursos cênicos, elenco numeroso, alternância dos planos temporais e espaciais. Obstáculos esses, entretanto, que não impedem o sucesso do espetáculo: “(...) todos os críticos louvam as soluções de Gianni Ratto, sobretudo o uso das projeções de filmes e slides intimamente integrados na ação cênica que seria, segundo Yan Michalski, a primeira demonstração no Brasil do que seria o grande futuro da cenografia”.¹²⁰ A montagem, inclusive, rendeu a Jorge Andrade o prêmio SNT (Serviço Nacional do Teatro) de melhor autor. Tendo esse episódio em vista, surpreende-nos que, logo em

¹¹⁶ GUÉNOUN, 2003, p.67-68.

¹¹⁷ GUÉNOUN, 2003, p.21-23.

¹¹⁸ Sobre a encenação de *Rasto atrás* pelo grupo Tapa, em 1996, conferir Rahal (2012, p.148-151).

¹¹⁹ SANT’ANNA, 2012, p.40-46.

¹²⁰ SANT’ANNA, 2012, p.41.

seguida, a autora afirme sobre as últimas peças do ciclo a serem escritas, *As confrarias* e *O sumidouro*:

(...) se por um lado, o discurso dos protagonistas assume uma forte coloração política, traço fundamental do teatro da época, por outro lado, a possibilidade de fazer essas peças chegarem ao público foi desdenhada pelo autor, que as fez complexas e economicamente inviáveis, por sabê-las de antemão censuráveis.¹²¹

Ao defender que as peças de “forte coloração política” são as, deliberadamente, escritas para não serem encenadas, Sant’Anna afirma tanto uma suposta falta de engajamento político de Jorge Andrade, já que escreve peças de cunho social mesmo sabendo que elas não vão alcançar o público, quanto a sistemática má vontade da crítica para enxergar o projeto social que, desde o começo, se desenhou para as peças que compõem o ciclo *Marta*. Adiciona-se a esse último problema, o fato de não se enxergar a complexidade formal como um dos resultados da radicalização política que marca as últimas peças a serem escritas. Ao final desta pesquisa, retornaremos a essa questão para discutir, com maior atenção, a leitura de Sant’Anna de *O sumidouro*.

¹²¹ SANT’ANNA, 2012, p.47.

3 O FAZER ARTÍSTICO COMO POSSIBILIDADE DE MOVIMENTO NO TEMPO

Vicente: Só sei que não consigo viver aqui, Maria. No entanto, am tudo...! Meu Deus! Por que não viver como todos? Por que não aceitar esse mundo como ele é? Não sei como me realizar, Maria. Sinto-me acuado. O que está errado comigo? (R.A, p.512).

Antes de realizarmos o, há muito anunciado, exercício comparativo entre *Rasto atrás* e *O sumidouro*, pretendemos repensar a trajetória de Vicente até aqui: ele retorna ao seu local de origem (a cidade de Jaborandi) para reencenar as experiências conflituosas com a família e observar, em panorama, a recomposição fragmentada de sua trajetória, a partir do mosaico formado pelas lembranças empreendidas por si mesmo e por sua família. Sabemos que, depois do acontecido em *Rasto atrás*, Vicente, já em casa, ainda atormentado pelas mesmas questões que já aparecem na sua fala aos 23 anos, empreende a escrita de uma peça sobre Fernão Dias e estabelece paralelo entre seu próprio conflito com o pai e o vivido pelo bandeirante e o filho José Dias. Vicente, como dramaturgo, sente a necessidade de completar sua experiência recriando, ficcionalmente, o conflito experienciado. Veremos, adiante, como essa escolha comprovará o caráter inescapavelmente social da disputa geracional.

Emprestamos, da antropologia da performance, a ideia de que a experiência se completa na linguagem. John C. Dawsey retoma os estudos de Victor Turner para descrever a estrutura da experiência:

Através do processo de performance, o contido ou suprimido revela-se – Wilhelm Dilthey usa o termo *Ausdruck*, de *ausdrücken*, “espremer”. Citando Dilthey, Turner descreve cinco “momentos” que constituem a estrutura processual de cada *Erlebnis*, ou experiência vivida: 1) algo acontece ao nível da percepção (sendo que a dor ou o prazer podem ser sentidos de forma mais intensa do que comportamentos repetitivos ou de rotina); 2) imagens de experiências do passado são evocadas ou delineadas – de forma aguda; 3) emoções associadas aos eventos do passado são revividas; 4) o passado articula-se ao presente numa “relação musical” (conforme a analogia de Dilthey), tornando possível a descoberta e construção de significado; e 5) a experiência se completa através de uma forma de “expressão”. Performance – termo que deriva do francês antigo *parfournir*, “completar” ou “realizar inteiramente” – refere-se, justamente, ao momento da expressão. A performance completa uma experiência.¹²²

Sem esforço, podemos relacionar o processo vivido por Vicente à citação acima: a angústia de se sentir deslocado em relação ao familiar o faz romper com esse mundo; contudo, seu passado continua a assombrá-lo, a ponto de fazê-lo duvidar de sua atuação (duvida de seu

¹²² DAWSEY, 2006, p.19.

papel como dramaturgo, como pai); as memórias dolorosas do passado o obrigam a voltar para Jaborandi para rever as relações que compõem a imagem mais íntima sobre o pai e sobre si mesmo; o passado, fragmentado em várias camadas, irrompe no presente a partir de signos sonoros; a experiência de Vicente será completada a partir da formulação da história de Fernão Dias. Os processos pelos quais passam criador e criatura, Vicente e Fernão Dias, estão retratados na última peça do ciclo. Podemos ler *Rasto atrás*, portanto, como um rito de passagem que se completará na escrita ficcional de Vicente em *O sumidouro*.

Faz-se necessário, antes, destacar a posição privilegiada de Vicente em relação a outras personagens da peça, já que apenas a ele é permitido continuar existindo e movimentar-se para o futuro depois de *Rasto atrás*: João José morre no final da peça; Isolina, Jesuína e Etelvina, acompanhadas de Pacheco, retornam à posição inicial de estaticidade; Elisaura e Mariana estão, mais uma vez, mortas. Comprova essa leitura a cena final da peça:

As vozes se transformam em murmúrio. Vicente (43 anos), também de luto, surge em primeiro plano, carregando a mala. Para, olha as tias, como se relutasse partir. Quando Vicente para, volta o apito do trem que se distancia. Pouco a pouco o som do apito do trem se confunde ao de uma flauta. Vicente (5 anos) passa em primeiro plano, admirando a lua. Voltam por um momento os "slides" coloridos das luas. Vicente: (43 anos, sorri, olhando o garoto) Um rio de flores e de luas! O garoto sai. 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. (R.A, p.526).

Percebe-se que a passagem de Vicente por Jaborandi não passou de momentânea turbulência e não representou mudança estrutural na vida das tias ou da cidade. Mas voltemos ao começo da peça, em que Vicente é a ponte que liga a realidade exterior e as tias. Etelvina – a mais ligada ao presente, por ser a responsável por suprir as necessidades de sobrevivência das irmãs – volta para casa trazendo um telegrama do sobrinho, notícias de “lá de fora”. A chegada do telegrama, que antecipa a vinda de Vicente, sacode a poeira que se acumulou na existência fixa das irmãs, o tempo passa a andar novamente, obrigando-as a se realocar: “Jesuína: O filho da comadre Eulália está com mais de cinquenta anos, Isolina, e é notário./ Isolina: (Desolada) Já? Meu Deus!/ Etelvina: (*Reaparece, aflita*) Hoje não é quarta-feira?” (R.A, p.468).

A visita do sobrinho representa tanto o retorno doloroso de memórias, quanto o enfrentamento, inescapável, com a situação presente. Por isso, descobriremos, depois de sua chegada, a falência econômica das três irmãs, representada, por exemplo, pela louça completamente penhorada. A situação de falência, vivida pelas mulheres, contrasta-se com o, mesmo que momentâneo, restabelecimento do *status* da família perante a sociedade de Jaborandi, uma vez que Vicente, como autor premiado, será recebido pela cidade como celebridade:

Isolina: Vamos receber muitos convites!
 Jesuína: Nossa casa vai ficar cheia de gente outra vez!
 Isolina: Podemos dar reuniões, fazer seções literárias.
 Jesuína: Convidamos o poeta do jornal...(...) a cantora da matriz, o doutor Galvão...(...) e...e...enfim, as pessoas cultas do lugar (R.A, p.468).

É essa a principal diferenciação entre Vicente e as demais personagens: estão todas sujeitas à imobilidade, à inércia – resultante, parcialmente, de sua situação econômica desfavorável – a não ser a personagem dramaturgo. Entretanto, não é só seu status de artista que lhe oferece a possibilidade de movimento no espaço-tempo, mas principalmente o fato de ser artista deslocado, que utiliza a tensão entre o eu e o lugar familiar como matéria artística. Os artistas locais, pelo contrário, só fazem se repetir e sua produção está atrasada como o trem:

Jesuína: O seresteiro da moda vai cantar na estação.
 Isolina: O Gondoleiro do Amor.
 França: Não é uma canção imprópria para o momento?
 Jesuína: É a única que ele canta.
 Isolina: Sabe que a Corina vai recitar, doutor?
 França: Outra vez?!
 Jesuína: A Morte da Águia! Já ouvimos a morte desta águia milhares de vezes.
 Isolina: A Morozoni vai repetir o sucesso de domingo: “Vissi d’arte, vissi d’amore” (R.A, p.473).

Os artistas em Jaborandi, marcados pela dissociação do presente, repetem-se incessantemente; a elite cultural confunde-se com a elite política/econômica da pequena cidade, garantindo que a literatura, a música, e o teatro não ofereçam perigo nenhum à estrutura de poder, muito menos sejam colocados a serviço do povo, como pretende Vicente com seu teatro. Lembremo-nos que, no dia da inauguração do trem, a mesma ária, “Vissi d’arte”, é cantada de maneira totalmente descompassada com a agitação pela chegada do trem, intensificando a contradição de emoções na cena e anunciando o repetitivo repertório dos artistas locais:

Em cima da plataforma da frente, por entre a fumaça, uma melindrosa canta "Vissi d'arte", da ópera *Tosca* de Puccini. Apesar de ter uma bela voz, percebe-se que ela não conhece a arte do canto. Os homens e as mulheres estão vestidos como julgam ser o rigor da moda. Os vestidos, lantejoulas, vidrilhos, miçangas, chapéus, aigrettes, lenços e leques, dão grande colorido à cena; a excitação, o medo, a expectativa e a alegria, ocasionam grande movimentação (R.A, p.481).

O conchavo entre a elite cultural e a política/econômica é, ironicamente, sugerido por meio da linguagem empolada do jornalista que exalta a figura do doutor Ezequiel Pousadas, que é, ao mesmo tempo, beletrista, jornalista e Promotor. O trecho aparece na leitura de Etelvina:

Etelvina: Aos presentes foi oferecida uma lauta mesa de doces em caprichados arranjos. Ao champagne usou da palavra, saudando os nubentes, o doutor Ezequiel Pousadas, conhecido beletrista, estimado poeta, brilhante jornalista, ilustrado Promotor que exorna com seu inflamado verbo os foros da Comarca, que em sentidas palavras, repassadas de suave emoção, disse da alegria que todos sentiam pelo grato acontecimento (R.A, p.483).

Os episódios, que revelam a vida artística atrasada e longe de contemplar a expressão popular, denunciam a dependência da cultura da boa vontade dos representantes políticos e demais autoridades locais, que atendem interesses de classe. É o caso emblemático do teatro Aurora transformado em garagem da Ford:

Dramaturgo: Sabe que, no passado, assistimos aqui a seções de teatro memoráveis? Prefeito: Tivemos um belo teatro, avantajado, amplo.

Pacheco: Teatro Aurora.

Dramaturgo: (*Olhando o Prefeito com reprovação*) Ali, onde é hoje a garagem da Ford. Isolina: Hilário de Almeida escreveu uma peça linda sobre a fundação da cidade.

Dramaturgo: (*Sorri, agradecido*) (R.A, p.488).

A subjugação dos artistas aos interesses dos representantes do poder público e privado, a fim de torná-los inofensivos, é a face oposta, que compõe a mesma moeda, da ideia de que a poesia serve para embelezar a vida, de que os poetas são seres aluados, apartados do mundo, sem nenhuma preocupação social. Relembremos João José, na conferência supracitada de Coelho Neto: “João José: Vim como mariposa atraída pela luz!...porque os poetas são as cigarras que cantam nas folhas dos livros” (R.A, p.466). O artista, cigarra, não trabalha, não produz, não tem utilidade pública e, além de tudo, dá prejuízo¹²³. A mariposa é atraída para a luz artificial, a lâmpada, atraída, portanto, pela aparência real que se dá ao inventado – característica que foi, por muitos anos, descrição da própria arte e, obviamente, do teatro apreciador das convenções naturalistas. Curioso notar que João José está alheio ao fato de que critica a conferência literária utilizando-se de uma frase com teor poético, da mesma forma que, no começo da peça, Pacheco declama uma pequena trova, logo depois de criticar os que fazem versos. Nos dois casos, existe uma incapacidade de enxergar a arte presente no cotidiano de todos, independentemente de eles serem artistas legitimados por autoridades, público apreciador ou nenhum dos dois.

¹²³ Conforme, ainda hoje, pensam os apoiadores da extinção do Ministério da Cultura pelo presidente interino Michel Temer.

Os dois posicionamentos, descritos anteriormente, que pretendem definir a função do artista, não dão conta da relação dialética entre expressão artística particular e ação sobre a realidade social. Rosenfeld observa que a figura de Vicente deve ser observada por viés contrário:

Mormente em *Rasto Atrás* é abordado este drama da marginalidade do escritor e intelectual, que não deve ser confundido com o da “alienação” de tantos personagens ultrapassadas pelo tempo e incapazes de se adaptarem à realidade por sonharem com um passado irrecuperável (...) O autor e artista, marginal mesmo em relação a este grupo de outsiders e “alienados” (ao qual, contudo, se sente emocionalmente ligado), é capaz de criticar e superar este grupo e de, em certa medida, reintegrar-se na realidade.¹²⁴

Portanto, é o artista marginal que consegue, não só completar sua experiência pessoal, a partir da expressão desta, mas, principalmente, formular a experiência coletiva. Dawsey utiliza os conceitos teorizados por Benjamin para afirmar que, nos estudos de Victor Turner, existiria nostalgia por uma experiência melhor expressa por *Erfahrung* (experiência coletiva, passada de geração em geração) do que por *Erlebnis* (experiência vivida); além de apontar para o teatro, e outros gêneros de performance, como situações que suscitem experiências de *communitas*.¹²⁵

Sob esta perspectiva, é preciso, mais uma vez, rever o que parece, a princípio, um conflito restrito ao individual: “O que parece, a Vicente, em seus primeiros anos, uma simples atitude isolada, ligadas à estreiteza do decadente mundo onde nasceu e do qual procura libertar-se, é fenômeno geral. O ambiente mesquinho, onde o menino sensível é olhado com suspeita, constitui uma como ante-câmara da sociedade”.¹²⁶ Se esse ambiente experienciado na infância é antecâmara da sociedade, o descontentamento e a postura combativa do dramaturgo continuam mesmo depois de adulto, mesmo depois de se tornar autor premiado:

Vicente (*Olha o prêmio em suas mãos*): Com esse são oito em meu escritório...e estou só diante deles. E como eu, muitos! Com encenações que não obedecem a nenhum objetivo, ninguém pode se sentir realizado. Cada espetáculo se transforma em questões de lucros e perdas! Como um autor pode criar, se precisa pensar em número de personagens, temas proibidos, censura, intolerância política...? (R.A, p.486-87).

Vicente não está imune às dificuldades de produção das montagens, pelo contrário as transforma em material de trabalho, da mesma maneira que Jorge Andrade. Por consequência, *Rasto atrás* discute o fazer artístico como maneira de atuar no mundo, como possibilidade de criar

¹²⁴ ROSENFELD, 2008, p.610.

¹²⁵ DAWSEY, 2006, p.20.

¹²⁶ LINS, 2008 p.656.

novos caminhos que vão além da conformidade cotidiana, enfim, como maneira de movimentar-se no tempo-espaço de maneira ativa:

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 (R.A, p.511-12).

Ainda a respeito da discussão sobre a metalinguagem em *Rasto atrás*, é significativa para a discussão a cena em que Vicente analisa com seus alunos a peça *O caso Oppenheimer* (1964), de Heinar Kipphardt, estabelecendo um paralelo entre os cientistas e os artistas:

Vicente: É que o trabalho deles concentrou um poder econômico e político nas mãos de uma minoria, que não só os levou a uma dependência material, como também trouxe uma terrível ameaça à sua existência intelectual, o que pode impedir o aparecimento de mentalidades independentes. A partir daí, o trabalho intelectual se torna impossível. É quando as feiticeiras, assanhadas, saem à rua. (Os ALUNOS ENTREOLHAM-SE) (R.A, p.513).

Se o cenário de submissão do trabalho intelectual à minoria de poder político e econômico é mais do que desafiador ao artista, o diálogo dos alunos com o Padre aponta para uma luz ao fim do túnel: arte e educação, emancipadoras, caminham juntas na formação de cabeças pensantes. Reproduzimos aqui uma parte da discussão protagonizada pelos alunos, os quais não precisam ser identificados por nome, pois formam um grupo coeso. Na mesma cena, aproveita-se para discutir um amontoado de questões: o peso da biografia na leitura de uma obra; a posição estética, que é sempre ética, do artista; a tirania da figura de autoridade, incapaz de sustentar a argumentação:

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.

Padre: Isto não é teatro! Esta peça não presta. Como não presta também a peça do professor Vicente, encenada na cidade.

Aluno 1: (*Agressivo*) Não presta por quê? Eu gostei muito!

Padre: Porque é uma mentira. Aquela personagem não foi daquele jeito. É baseada no avô dele, e todo mundo sabe que não passou de um frequentador do meretrício.

Aluno 2: Então, o senhor não entende de teatro!

Aluno 1: A personagem não é o avô dele!

Aluno 3: Simboliza a mentalidade de antes de trinta...

Aluno 2: ... a queda de famílias do café...
 Aluno 1: ... vítimas da crise de 29!
 Aluno 3: São questões econômicas e não religiosas!
 Aluno 1: Problemas sociais!
 Aluno 2: E que me importa se o avô dele foi assim?
 Padre: (*Grita, tentando dominar a balbúrdia*) Esse autor nunca passou de um fazendeiro fracassado que acabou vendendo a fazenda.
 Aluno 1: Ele nunca foi fazendeiro. É um dramaturgo!
 Padre: E o que significa um dramaturgo nesta terra? Nada!
 Aluno 2: Mas, ele está entre os melhores. E o senhor, como padre?
 Aluno 1: Que vem aqui fazer uma delação?
 Aluno 3: Está entre os piores!
 Aluno 2: Não se usa mais padres como o senhor!
 Aluno 1: O senhor veio ensinar religião, não falar mal dos outros!
 Padre: Saiam da classe!
 Aluno 3: Isto é falta de ética profissional!
 Padre: Calem a boca!
 Aluno 2: Calem a boca, não, senhor. Um professor não manda o aluno calar a boca: argumenta!
 Padre: (*Subitamente, sai enfurecido*) (R.A, p.513-14).

O diálogo acima nos obriga ao questionamento: Qual é o papel do intelectual em tempos opressivos? Como a construção de subjetividades artísticas e críticas pode ser meio para a libertação pessoal e coletiva? Qual é o papel da educação, no que concerne a colocar em cheque os valores individualistas e construir caminhos libertadores a partir do ensino pela e para arte? Afinal, o que existe, além da criação, a não ser passar os dias a trabalhar para consumir: “Vicente: Não é questão de trabalhar. Será que viver p'ra você é só casar, pôr filho no mundo, comida na mesa e dinheiro no Banco? É o que espera de mim, Maria?” (R.A, 512).

Obviamente, não pretendemos esgotar essas questões, e muitas outras podem ser formuladas a partir da leitura de *Rasto atrás*, porém gostaríamos de deixar claro que os questionamentos de Vicente são os mesmos que a peça pretende suscitar no público. Trata-se, portanto, de construir uma discussão aprofundada sobre o fazer teatral que, inevitavelmente, alcança patamares de ordem filosófica. Desta maneira, é notório, na cena citada, que os alunos não tenham somente espaço para contar, ao professor, o acontecido, mas tomem conta da cena como protagonistas da rememoração, colocando o professor no lugar de testemunha: “*Vicente se afasta, enquanto entra o padre*” (R.A, p.513). Essa escolha formal vai ao encontro da tentativa de emancipação dos alunos empreendida por Vicente.

Se é certo que Vicente tem uma vantagem sobre as demais personagens, ou seja, por ser autor de teatro tem uma possibilidade de futuro, de atuação, sua condição de artista não deixa de ser um fardo: responde a um chamado interior, que não consegue precisar por que ou de onde vem, mas que pensa ser maneira de servir àqueles que ele chama de “minha gente”. É por isso que, neste contexto, a morte do pai João José não pode ser enxergada como momento de redenção total ou momento de recolha, devido ao luto. Sobrepõe-se à dramaticidade do momento, a

obrigação que lhe exige o ofício de seguir em frente e continuar escrevendo – apesar dos pesares: “Lavínia: (*Saindo*) Lembre-se de que, amanhã, tem que estar no ginásio às sete horas./Vicente: (*Irritado*) Eu sei. Não precisa me lembrar./ Lavínia: Não se esqueça também de que temos contas para pagar e filhos para educar” (O.S, p.535). É assim que surge a matéria para *O sumidouro*, peça colada, cronologicamente, a *Rasto atrás*. Não assistiremos ao acabrunhamento de Vicente, pelo contrário, a morte do pai impulsiona a produção que tem a morte de Fernão Dias como ponto de partida.

Novamente, esta pesquisa aponta para a relevância de uma leitura conjunta de *Rasto atrás* e *O sumidouro* como possibilidade de desmanchar o *status* redentor de que goza o final de *Rasto atrás* e, principalmente, explicitar a indissociabilidade do narrar individual e coletivo. É a partir do momento derradeiro de João José, sua Paixão ou última estação, a da morte, que se inicia a revisão da figura de Fernão Dias e, conseqüentemente, de um período da história nacional: “No cruzamento entre a Paixão e o Processo, está o espaço por excelência do drama moderno e contemporâneo: o lugar onde o íntimo (testemunhar sobre si mesmo) e o político (testemunhar sobre o mundo) se interpenetram”.¹²⁷

3.1 RASTRO ATRÁS E O SUMIDOURO

Vicente: Não. Não estou mais procurando rasto atrás (O.S, p.532).

Sabemos que *O sumidouro* se passa depois da volta de Vicente à sua vida habitual. A fala acima, proferida na primeira cena da peça, poderia indicar que a personagem-dramaturgo tratará agora do presente, abandonando sua busca rasto atrás. O que acontece, entretanto, é justamente o contrário, Vicente recria a personagem histórica do bandeirante Fernão Dias Pais Leme, responsável pela bandeira que procura por pedras preciosas no sertão mineiro, em 1674. São postos em cena, portanto, pelo menos duas camadas temporais de maior relevo: o presente de Vicente, na década de 1960, e o final do século XVII, época da expedição. Portanto, os planos do presente, nas duas peças, está bem próximos cronologicamente.

Rasto atrás e *O sumidouro* ainda compartilham da mesma estrutura dividida em parte um e parte dois, com a utilização, novamente, de saltos temporais que tornam a peça não linear. Vicente coloca sua personagem principal, Fernão Dias, diante da reencenação da própria trajetória: “Fernão Dias: Por que começar pelo fim?/ Vicente: Porque se trata de sua vida e precisa voltar dentro dela. Estou diante de você, porque voltei dentro da minha. Podemos vê-la, inteira, no instante de morrer” (R.A, p.536). A lembrança, experienciada a partir do limite, do

¹²⁷ SARRAZAC, 2013, p.89.

momento da morte – na primeira e na última cena de *O sumidouro*, Fernão Dias, tomado pela febre, se prepara para morrer – resulta na revisão de toda uma vida, ou de mais que uma, como é o caso nesta peça.

O sumidouro retrata a expedição, que dura oito anos, de Fernão Dias, o “Governador de Esmeraldas” pelas pedras preciosas, financiado pela coroa portuguesa. A bandeira, que se inicia em 1674, é parte do chamado “ciclo das esmeraldas” iniciado já em 1538¹²⁸. A personagem Fernão Dias sonha, desde jovem, em encontrar as esmeraldas e, com o aval do rei Afonso VI, organiza bandeira que se enfia na mata com determinação. Acontece que seu filho mameluco¹²⁹, José Dias, responsável por orientar os rumos da expedição, decide impedir que as pedras sejam encontradas. José Dias, filho do branco Fernão Dias, e da índia chamada por Fernão de Marta, vive o começo da sua trajetória ajudando o pai a capturar indígenas, porém acaba por perceber – a consciência chega assim sem maiores explicações, por isso, pode ser facilmente confundida como um traço da personalidade bondosa da personagem – a grande aflição e miséria que atingirá o povo em geral, os colonos e os povos nativos, caso os bandeirantes realmente encontrem as tais pedras preciosas: “José Dias: Cada pedra que achar, será transformada em colar no reino, e em corrente de ferro, aqui. Será em nosso suor, que essa lagoa dourada terá nascente” (O.S, p.589).

O nome Marta, mãe novamente de um José (como em *As confrarias*), não remete apenas à primeira mulher do ciclo, mas também às primeiras mulheres nascidas nas terras que depois chamarão Brasil: as indígenas. O ciclo, neste ponto, retorna o bastante para deparar com os primeiros habitantes do território e, conseqüentemente, com as primeiras manifestações da preocupação em criar uma literatura nacional, a partir do retrato do índio como herói. A construção da personagem José Dias, mestiço, filho da dor da mãe morta e do pai, que continua perpetuando a violência contra sua origem indígena, lembra-nos, imediatamente, do romance *Iracema* (1865), de José de Alencar. A peça também faz menção, desta vez explícita, ao famoso poema *O caçador de esmeraldas* (1902). Vicente acusa a epopeia sertanista de Olavo Bilac de não construir um Fernão Dias de “carne e osso” (O.S, p.534). Posteriormente, existe, ainda, citação direta do “Sermão da Primeira Oitava de Páscoa” (1656), de Padre António Vieira, mais

¹²⁸ TAUNAY, 2012, p.18.

¹²⁹ Sobre o termo, Mércio P. Gomes, antropólogo e ex-presidente da Funai, esclarece que: “Quando os jesuítas viram, por volta de 1550, no Planalto de Piratininga, atual cidade de São Paulo, os portugueses controlando uma grande quantidade de índios Tupinambá, até pouco tempo antes completamente independentes, através de indivíduos Tupinambá ou de mestiços, filhos de Tupinambá com portugueses, chamaram-nos de ‘mamelucos’. Eram os mamelucos de João Ramalho, um português que havia casado com índias Tupinambá e que facilitou a entrada dos portugueses e especialmente dos jesuítas na região. Ao chamarem essas pessoas de mamelucos, os jesuítas não estavam se importando de eles serem mestiços raciais, mas com o fato de eles serem índios que haviam se passado para o lado dos portugueses com a missão de comandar seu povo em prol dos portugueses. (...) Mameluco, portanto, significa aquele que se passou para outro lado, por interesse pessoal, e que não tem nenhum escrúpulo em utilizar-se até de seus patrícios para seu benefício próprio.” GOMES, Mércio P. **O que é o mameluco**. Disponível em: <http://merciogomes.blogspot.com.br/2007/09/o-que-o-mameluco.html>. Acesso em: 18.maio.2016.

especificamente do parágrafo quinto, o qual trata, justamente, da desgraça anunciada por José Dias:

Os martírios e horrores das minas de Potosi. Os anacoretas das minas de ouro e prata. Quais haviam de ser enterrados vivos naquelas furnas caso se descobrissem as minas? A pior de todas as ameaças: os ministros reais e quantos oficiais de justiça, de fazenda e de guerra que viriam, mandados ao Maranhão, para extração, segurança e remessa do ouro e da prata¹³⁰.

Desta forma, *O sumidouro* sobrepõe a mais antiga e a mais recente preocupação da arte produzida no Brasil: a formação de uma identidade brasileira e as condições de produção artísticas, mesclando-as em passagens como: “Índio: José Dias! Quem é você? Resolva de uma vez! Você é branco ou índio? Escolha, José Dias. Escolha!” (O.S, p.546), seguidas da interrupção metalinguística de Vicente: “Vicente: A angústia caminha, deixando marcas em cada centímetro do rosto. No corpo, dois sangues formam uma confluência torturante! Mas é belo como um deus da mata! Podem me chamar de nacionalista, mas é assim que o vejo” (O.S, p.544). Portanto, o ciclo continua a empreender movimentos em rasto atrás dentro da tradição, agora numa intertextualidade explícita com a literatura que, de fato, cunhou certa noção de identidade nacional, por mais que tenha, em muitos momentos, suavizado ou simplesmente ignorado a questão étnica que se coloca, aqui em *O sumidouro*, em primeiro plano.

Assim como a índia, filha do cacique Nhenguiru da tribo do Ibicuí, é chamada de Marta, nome bastante popular entre os cristãos, os dois filhos de Fernão, o mestiço e o branco – este último adolescente, entre 14 e 15 anos, chamado Garcia Pais – têm, ambos, sobrenomes portugueses. Os nomes próprios são pistas certas que levam à cultura soterrada do colonizado pela tradição europeia do pai, marido, patrão. Na peça, não se dá, aos povos indígenas citados, a oportunidade de falar sobre a própria história, assim, será pela memória do bandeirante que a violência reaparece para assombrá-lo:

Enquanto Vicente fala, Fernão Dias caminha em direção do fundo do palco. Subitamente, as paredes são iluminadas por projeções de filmes, onde vemos índios em danças guerreiras; carregando pesados fardos numa subida; outros se afundando nas águas de um rio, debaixo de suas cargas. Um canto triste, que é mais um lamento, se eleva de todos os lados. Entrecortando o canto, gritos e cantos guerreiros. Dominando as primeiras imagens começamos a ver índios tomando posição de combate, atrás de árvores, de troncos caídos, ou se arrastando pelo chão. Fernão Dias para olhando para todos os lados,

¹³⁰ VIEIRA, Ant3nio. **Serm3o da primeira oitava de p3scoa**. Dispon3vel em: <http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=37307>.

Acesso em: 20.maio.2016.

como se estivesse cercado. O índio e sua mãe desaparecem (O.S, p.547).

Para Lavínia, Vicente diz ter descido ao seu “inferno particular”, ou seja, sua experiência anterior, em *Rasto atrás*, o permitiu formular o que se passa em *O sumidouro*. Novamente afirmamos que sua experiência individual só se completa quando consegue ser articulada em linguagem e, passa assim, a ser valiosa porque diz respeito ao coletivo. Apenas nessa articulação, individual-social, é possível chegar à verdade que Vicente, como autor, almeja:

Lavínia: Depois que voltou da sua cidade, age como se tivesse que tomar uma decisão fundamental, já, agora. Liga a vitrola ao máximo, incomodando os vizinhos. Grita, fala sozinho como se estivesse à beira da loucura.

Vicente: (*Com gesto heroico*) Estou à beira da verdade.

(...)

Vicente: Depois de acabar com os demônios familiares, é preciso exterminar os culturais. Aprendi que estão, todos, mexendo o mesmo caldeirão. E lá dentro, quem é cozido, são pessoas como eu (*Vira-se e olha Fernão Dias*) (O.S, p.533-34).

A metáfora espacial da descida, que representa o aprofundamento, a negação de permanecer na superfície, na aparência imediata das coisas, é recorrente na peça. Se em *Rasto atrás*, o movimento privilegiado é o retorno, aqui a experiência de Vicente e sua função de narrador na peça adiciona profundidade ao esforço de revisão compartilhado por ele e Fernão:

Fernão Dias: Não conheci o medo em minha vida.

Vicente: Conheceu, sim. E é bom que tenha conhecido. Não se aceitam mais homens sem medo. (*Ilumina-se a sala da casa de Fernão Dias*) Veja. Sua família, amigos e capitães de bandeira e autoridades – a quem deu sua palavra – estão esperando. Podemos começar a descida? (O.S, p.543).

Observamos a partir da citação anterior, do diálogo entre Lavínia e Vicente, que o som será, novamente, retrato do estado mental da personagem. Pelo jeito a música faz parte do processo de escrita de Vicente: a vitrola será ligada antes de ele mergulhar no universo ficcional, onde se encontra com Fernão Dias. Não existe rubrica dizendo que a vitrola foi desligada, por isso imaginamos que a indicação do texto é de que ela permaneça como pano de fundo sonoro. Outra característica aproxima *O sumidouro* dos recursos expressionistas utilizados em *Rasto atrás*: o uso dos slides. Vale notar a recomendação inicial para o cenário: “*Um lugar impreciso sugerindo árvores, ruas, palácios, colunas, rios, como se fossem imagens de uma mente confusa*” (O.S, p.531). Logo na primeira cena, portanto, o cenário é formado por contornos imprecisos, que também aparecerão ao longo de *Rasto atrás*. Esta peça, por sua vez, trabalha com a rápida alternância entre cenários, resultado das diversas memórias reconstruídas por diferentes agentes

de rememoração. Desta forma, *O sumidouro*, quando, de novo, comparado a *Rasto atrás*, apresenta uma velocidade menor, devido às recorrentes interrupções de Vicente para comentar a rememoração de Fernão Dias e expor episódios ignorados pela história oficial. Interessante notar que a experiência do bandeirante, que como personalidade histórica viveu os acontecimentos recriados em cena, não é o bastante para que ele domine a totalidades dos fatos, assim como, para recriar a versão mais “verdadeira” da época, Vicente precisa invocar para a cena Fernão Dias. Experiência e ideia se encontram no compartilhamento entre a personagem dramaturgo e o bandeirante.

Porém foi, justamente pela personagem ser “uma coleção ambulante de ideias e conceitos”, que Yan Michalski critica o Vicente de *Rasto atrás*:

(...) o excesso de subjetividade não deixou que o material autobiográfico se transformasse numa autêntica personagem de teatro (...) A personagem não tem liberdade de movimentos [...]. Linguagem inautêntica, dura, pesadamente conceituosa: a de Jorge Andrade emitindo teses sobre a vida e aspectos da realidade brasileira, não de personagem autêntica¹³¹.

A constituição de uma personagem de ideias – resultado do que o crítico chamou de “excesso de subjetividade” –, testemunha da narração da própria experiência em fragmento (influência do elemento épico), a torna, no olhar do crítico, uma personagem inautêntica. Tudo indica que essa suposta perda de inautenticidade se deva à inconformidade aos parâmetros dramáticos, uma vez que um protagonista deslocado de sua função psicologizante, comum ao drama, leva o público a questionar as técnicas de atuação. Parece concordar com Michalski, Sant’Anna ao afirmar que:

(...) o cunho narrativo da obra se evidencia na presença cênica de Vicente com 43 anos, que fica em princípio extremamente esvaziada no palco, tal a quantidade de ação narrada (fatos acontecidos no passado) que o imobiliza no presente na condição de simples espectador que se vê aos 23, 15 e 5 anos de idade, descobrindo o mundo e a vocação teatral. Esta, que corresponde à única restrição da crítica à peça.¹³²

A autora adiciona à reflexão o comentário de Jafa: “Leonardo Villar é o protagonista sem papel. A rigor nada tem para fazer. Passeia o espetáculo com dignidade, nem tanto em busca da verdade da personagem como de um instante dramático que o dramaturgo esqueceu de lhe conferir”.¹³³

¹³¹ MICHALSKI, 1967 apud SANT’ANNA, 2012, p.38.

¹³² SANT’ANNA, 2012, p.38.

¹³³ Jafa, 1967 apud SANT’ANNA, 2012, p.39.

Contudo, justamente o que é apontado como fraqueza na personagem de *Rasto atrás* reforça a relação da peça com o expressionismo social. Em *Rumo a Damasco* (1898), de Strindberg, a construção de uma dramaturgia, não mais centrada na ação, mas em *estações*, em “estases da ação”, em que o protagonista se apresenta imóvel no centro do *panorama* de sua vida, será comparada, por Sarrazac, ao que depois ficou conhecido como expressionismo.¹³⁴ O autor sueco influenciará as peças expressionistas de O’Neill e as primeiras produções de Brecht, dois dramaturgos anteriormente mencionados como influências centrais para Jorge Andrade.

Por ser o que se passa em *O sumidouro* uma mescla de relatos históricos¹³⁵ e recriação ficcional, a questão central é, sobretudo, de ordem da linguagem, a qual envolve uma incessante procura pelas palavras certas: “Vicente: (*Impaciente*) Estou procurando, Lavínia. (*Com obsessão*) A última frase da peça deve sintetizar tudo!” (O.S, p.535). Se a personagem-autor busca chegar à imagem “verdadeira” de Fernão Dias, e assim revelar nova perspectiva sobre as bandeiras paulistas, é especialmente peculiar que, logo na primeira cena, personagens jurem em falso a fim de simular o sucesso da bandeira:

Fernão: (*Torturado*) Jurem em nome de Deus...e se em qualquer tempo disserem o contrário, que sejam malditos para sempre. Jurem! Onde não existe crença, tudo deixa de existir. (*José Dias se volta e sai*). Repitam comigo: às margens do Sumidouro...
 Todos: Às margens do Sumidouro...
 Fernão Dias: ... nós achamos pedras verdadeiras...
 Todos: ... nós achamos pedras verdadeiras...
 Fernão Dias: ... de ótima qualidade...
 Todos: ... de ótima qualidade...
 Fernão Dias: ... e eram as sonhadas esmeraldas!
 Todos: ... e eram as sonhadas esmeraldas! (O.S, p.536).

Desde o começo, portanto, a peça trata de denunciar a parcela de ficcionalidade, conveniente a quem cria, dos discursos históricos. A estratégia acima, somada a recursos metalinguísticos como os comentários de Vicente, funciona para denunciar a artificialidade da peça como construto narrativo, técnica epicizante. Vicente está, constantemente, conversando com sua personagem bandeirante e não apenas comenta o que se passou, mas, principalmente, denuncia a forma com que o passado foi narrado. Sua intenção, explicitamente anunciada, é problematizar o discurso histórico oficial:

Vicente: (*De repente*) Fico por conta...vendo meu filho ser educado em conceitos que ninguém, como um pouco de inteligência, aceita. Já reparou naquelas estampas? Dos bandeirantes? Veja se não é vontade

¹³⁴ SARRAZAC, 2013, p.114.

¹³⁵ As principais informações – datas, localidades geográficas, nomes dos envolvidos – estão de acordo com os relatos de *História das bandeiras paulistas*, escrito por Afonso D’Escragnolle Taunay, o que torna o historiador, simultaneamente, referência e objeto de crítica implícita na peça. Conferir Taunay (2012).

de distorcer, de criar heróis. Não são as figuras que certos documentos revelam. (*Liga a vitrola, excitado*) Não viu as lições de história e de religião que Martiniano trouxe do colégio? (O.S, p.533).

É problematizada, a partir da interação entre Vicente e sua personagem, a forma com que a história oficial interpretou os fatos: “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” (O.S, p.537). O teatro se apropria do que a história, deliberadamente, deixa de contar, na afirmação de que não se pode apagar totalmente os rastros, pois eles reaparecerão em cena. Conforme percebe-se das citações mencionadas, Fernão Dias é uma personagem que tem consciência de que vive uma experiência particularmente dupla: é uma personagem ao mesmo tempo histórica, existiu empiricamente, mas foi recriada pela imaginação de Vicente. Se o público de hoje nos parece acostumado a tal procedimento, em 1969, estar assistindo a uma peça que encena a si mesma, era recurso que chamaria atenção por sua engenhosidade e concordância formal à matéria tratada. Vejamos um exemplo da personagem que se sabe tal:

Vicente: A história está aí para provar. Quer ver?
 (*Luzes douram o cenário, enquanto vai aparecendo a sala do Papa Inocêncio XI, arrumada com apostólica simplicidade.*)
 Fernão Dias: Seu coração é também um ninho de serpentes. (*Volta-se para sair*) Uma imaginação diabólica! (O.S, p.552).

Já está claro que Vicente, depois de estar sob o jugo da memória involuntária em *Rasto atrás*, controla, parcialmente, o que aparece em cena: “Vicente: Já é tempo de apresentar outras personagens” (O.S, p.540). Pretende, assim, revelar os jogos de poder (o que chama de “forças ocultas”) que comandavam, por trás das cortinas, a bandeira de Fernão Dias. Por consequência, as personagens da coroa e corte portuguesa entram em cena, sempre intercaladas à rememoração de Fernão Dias. São elas: o rei Afonso VI; Antônio de Conti, amante do rei; Conde de Castello Melhor, primeiro-ministro; Pedro, irmão do rei, amante da rainha, futuro rei de Portugal; a rainha “virgem”, estrangeira, de origem francesa. Suas presenças em cena servem para reafirmar a imoralidade dos maiores beneficiários da expedição em busca das esmeraldas.

Desautorizar a soberania de Fernão Dias, como total controlador do seu destino e da bandeira, é, portanto, a primeira intenção de Vicente. Fernão Dias, testemunha do jogo de interesses do qual faz parte como peão, está, certamente, em resistência no começo da peça. É, para ele, um processo doloroso se ver como joguete nas mãos da coroa, já que isto prova seu pouco poder sobre a bandeira que pensa protagonizar. Entretanto, se, à primeira vista, conhecer mais sobre história parece reforçar a sensação de impotência do sujeito, o conhecimento ampliado sobre os mecanismos internos aos jogos de poder, ao contrário, torna-o cada vez mais apto a se posicionar e lidar com as “forças ocultas” – agora desmascaradas. Enfim, conhecer a história

exige do sujeito atuação e, como todo processo que envolve reflexão, é sempre árduo. Neste contexto, é certo que a peça problematiza a ideia de protagonismo. Se o grande bandeirante Fernão Dias é joguete na mão da coroa e corte portuguesas, também o rei é fantoche do Conde, e perderá o trono para o irmão Pedro. Problematiza-se, assim, a ideia do soberano absoluto, seja ele rei, seja ele bandeirante herói. Por serem, em *O sumidouro*, as personagens seres coletivos, suas atuações demandam maior responsabilidade: “Vicente: Ninguém começa quando nasce, nem termina quando morre. É por isto que precisamos saber escolher” (O.S, p.537).

Vale ressaltar que o ciclo *Marta* começa, em *As confrarias*, e termina, em *O sumidouro*, explorando a origem do povo brasileiro, que desde o começo fora explorado pelos colonizadores: o pagamento de altos impostos em cima do ouro (primeira peça, século XVIII) começa com a procura dos bandeirantes por pedras preciosas (última peça, século XVI). O discurso que constrói o bandeirante como herói desbravador do interior brasileiro tem, inclusive, elementos de fantasia como recurso de persuasão. A busca por esmeraldas está ligada à construção de um imaginário selvagem, desconhecido, perigoso, tentador e muito, muito rico, conforme descrito, por exemplo, por Bilac em *O caçador de esmeraldas*. Por isso, Vicente, irônico, coloca no palco um Fernão Dias deslumbrado pelo discurso fantasioso do conde:

Conde: Foi descoberta uma tribo indígena que habita as margens de uma grande lagoa, onde, de tanto ouro, as águas são douradas.

Fernão Dias: Minha lagoa dourada!

Conde: Onde fazem gamelas de outro e usam pedras preciosas em suas pescarias!

Cortesão: Dizem, majestade, que os riachos correm entre margens de ouro.

Conde: Suas águas descem de uma serra de pedras vermelhas, verdes, azuis, de todas as cores! E que podem fazer a riqueza dos reinos da Terra, fazendo de vossa colônia um paraíso.

Fernão Dias: Uma serra que brilha mais que o sol! (O.S, p.539).

Ao reconstruir a figura do bandeirante, Vicente pretende problematizar o status heroico dessa personalidade, dialogando de perto com a construção, bem posterior, de certa identidade paulista – reforçada pelo ensino escolar – baseada nas figuras dos grandes desbravadores: os heróis paulistas. Não surpreende que os nomes das principais rodovias do estado de São Paulo sejam homenagens a essas figuras: Rodovia Fernão Dias, Rodovia Raposo Tavares, Rodovia dos Bandeirantes, Rodovia Anhanguera. Se o propósito é revelar os meandros pelos quais se constrói o discurso histórico, é justificável que existam dois planos sobrepostos: o primeiro, da interação de Fernão Dias com o resto das personagens a partir da sua própria memória sobre os acontecimentos; o segundo, da interação entre Fernão Dias e, seu criador, Vicente. Da tensão entre esses dois planos se forma *O sumidouro*.

Dito isso, é imperativo que olhemos a construção da personagem de Fernão Dias com redobrada atenção. Vicente, confessadamente, pretende humanizar o bandeirante, pois pensa, assim, reconstruir sua imagem mais perto do que realmente foi: um homem de “carne e osso” (O.S, p.534). A preocupação de Vicente com a “verdade”: “Vicente: Ter a verdadeira visão. É o que importa” (O.S, p.534), é, no mínimo, intrigante, já que se a personagem-dramaturgo acredita estar o discurso histórico longe de alcançar esse *status*, parece, ao mesmo tempo, afirmar o teatro como espaço onde “a verdadeira visão” pode vir à tona. Se discutimos, até agora, o caráter duplo de Fernão Dias, o que dizer sobre uma personagem dramaturgo, à procura da verdade, e que tem menos existência histórica do que sua própria personagem? *O sumidouro* é, em várias camadas, uma peça metateatral e que pensa a função do teatro na constituição do pensamento brasileiro. Por essa discussão dizer respeito ao teatro que Vicente pretende escrever, a caracterização de Fernão Dias se torna ainda mais problemática.

Parece contraditória em relação aos intentos do próprio Vicente na construção de seu teatro narrativo a caracterização “romantizada” da figura de Fernão Dias. Primeiramente, chama a atenção que, por mais que o bandeirante seja uma personagem que comete erros, segundo a perspectiva do próprio Vicente, sua moral permanece inabalável. A problematização do bandeirante como herói, no sentido de torná-lo mais “humano”, acaba alcançando um resultado contrário à perspectiva crítica: Fernão Dias, por ser mais “verdadeiro”, um ser humano, que como todos nós, tem falhas, torna-se uma figura mais palatável, e até simpática, aos olhos do público; o que atrapalha, sobremaneira, a proposta de revisão da história oficial. Observemos a intenção declarada de Vicente: “Vicente: (*Em grande expectativa*) Tem receio de ver até onde o levaram? O que destruíram? De minha parte quero apresentá-lo como realmente foi, não um alienado sem sentido, o herói das pedras verdes! Aceita o desafio? Do que tem medo?” (O.S, p.542). Nesta outra passagem, não é possível ignorar a suavização excessiva da figura do bandeirante, mesmo quando ele, confessadamente, apoia o massacre indígena:

Vicente: (*Olha Fernão Dias e sorri com carinho*)

(...)

Papa: Cartas vindas de lá indicam que vão em busca das esmeraldas, não é assim? E vão partir a pedido do rei de Portugal.

Cardeal: É o que se alega. Ao mesmo tempo, porém, outra bandeira atacou e destruiu quatro aldeias, levando quatro mil índios.

Fernão Dias: Bom apresamento! Sempre acreditei naquele capitão (O.S, p.553).

Ou, ainda, a proximidade emocional entre Vicente e Fernão Dias nesta outra: “Vicente: Em que está pensando? Fale alguma coisa. Não sofra assim. Você é a minha personagem mais querida, o trabalho de longos anos” (O.S, p.556). Outra passagem expõe o relativismo da

violência, perpetrada pelo próprio Fernão Dias, o que acaba por arrefecer a culpa dos bandeirantes:

Cardeal: Deixando [Fernão Dias], 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 braço a engenhos.
Fernão Dias: (*Indignado*) Era o produto que nós tínhamos! Como iríamos viver? (O.S, p.554).

Na voz do Cardeal encontramos a denúncia dos reais interesses da coroa e da Igreja nas bandeiras. O cardeal, inclusive, desafia o Papa – personagem esta quase caricatural, desprezível, caracterizado como um homem austero, hipócrita e amante de armas – interessado nos benefícios das expedições à guerra “sagrada” contra os otomanos:

Cardeal: A verdade, Santidade, é que são eles [os índios] as pedras que procuram. Suas aldeias e nossas missões, as minas que almejam. Seus braços e ombros, a prata que se quer arrancar de seus corpos. Seu trabalho escravo, o ouro que se minera em seu suor.
Fernão Dias: Vocês fazem o mesmo, com pretexto de fundar um novo reino na Terra.
(...)
Papa: O que é mais importante? O sofrimento de meia dúzia de padres na colônia, ou as igrejas europeias transformadas em mesquitas? O martírio de alguns milhares de índios, ou a morte de príncipes defensores da igreja? A destruição de algumas taperas indígenas, ou a dos palácios que são expressões da arte cristã? (O.S, p.554-5).

Por mais vez que Fernão Dias se defenda apontando, nos religiosos, intenções tão escusas quanto as suas, não deixa de ser responsável pela morte e sofrimento de milhares de pessoas. Mesmo assim, continua sendo tratado como um homem de inabalável dignidade: “*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*” (O.S, p.543). Essa caracterização é severamente distinta da utilizada para retratar o bandeirante Domingos Jorge Velho, em *Arena conta Zumbi* (1964), a partir de um documento histórico, uma carta do bispo de Pernambuco ao rei¹³⁶:

Este homem é um dos maiores selvagens com que tenho topado. Quando se avistou comigo, trouxe consigo intérprete porque nem falar sabe; nem se diferencia do mais bárbaro tapuia mais que em dizer-se que é cristão (...) e ainda hoje anda pelos matos à caça de índios e índias,

¹³⁶ MARTINS, 1980 apud COSTA, 1996, p.121.

essas para o exercício de suas torpezas e aqueles para os granjeiros de seus interesses (...).¹³⁷

Fernão Dias é uma personagem tão cara a Vicente que goza de um poder especial, consegue invocar, pela memória, presenças em cena: “Vicente: Dom Rodrigo de Castel Branco! Desta vez foi você quem se lembrou. Esta, sim, foi uma traição. Mas, é ainda um pouco cedo para este personagem entrar em cena. O vigarista espanhol que entendia de tudo e não entendia de nada. (*Castel Blanco*¹³⁸ *caminha e desaparece em direção de Pedro*)” (O.S, p. 545). E, inclusive, tem poder de desafiar o próprio Vicente:

Fernão Dias: Procurou-me para quê? Para provar que não tem coragem de tomar as decisões que tomei? Tomei porque acreditava. E você? Vamos! Tente me fazer desaparecer.
Vicente: (*Passa, aflito, a mão pela testa. Subitamente, volta-se ouvindo o som do relógio carrilhão*) (O.S, p.568).

A provocação, que deixa Vicente tão angustiado, tem profunda relação com o discutido no começo deste capítulo: qual é a função social do artista? Será ele apenas um idealista, hipersensibilizado, à margem da ação, conforme provoca o bandeirante? No final da peça, a problemática reaparece, dessa vez na acusação de Marta: “Vicente: [Marta] Desfiou um rosário de problemas, falou nos gemidos que há por todo lado e ninguém ouve. Em outras palavras: me chamou de alienado” (O.S, p.532). Fica claro que o próprio projeto de escrita de Vicente está em constante ameaça pela presença de Marta, trabalhadora representante de uma realidade com a qual Vicente tem mínimo contato, mas que insiste em usar como matéria para o seu teatro. Está aí outra camada metateatral de *O sumidouro* que retrata preocupação recorrente dos grupos, como o Teatro de Arena, que almejam um teatro político.

Pelo apresentado até agora, fica claro que a caracterização da personagem de Fernão Dias parece contrária às intenções epicizantes de *O sumidouro*, uma vez que serve para justificar a ação dos bandeirantes, reforçando a dignidade do “herói das pedras verdes” (O.S, p.542). Vicente parece não levar às últimas consequências o desmascaramento das “forças ocultas” – nas quais Fernão Dias tomou parte defendendo os próprios interesses¹³⁹ – a ponto de problematizar, de maneira mais crítica, a figura do bandeirante. A personagem autor acaba cometendo o mesmo erro do qual acusa os historiadores: “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?” (O.S, p.536).

¹³⁷ BOAL & GUARNIERI, 1965 apud COSTA, 1996, p.122.

¹³⁸ Castel Blanco será o novo comandante da bandeira, depois do insucesso de Fernão Dias.

¹³⁹ A personagem, inclusive, leva a cabo o plano de executar, por traição, o próprio filho e jogar seu corpo às piranhas, esforço que contribuiria para o apagamento de qualquer memória sobre José Dias.

Será que a identificação de Vicente com Fernão oblitera sua visão crítica? É o que sugerem passagens como: “Fernão Dias: (*Pára, cansado*) Por favor...não continue. Não quero mais saber./Vicente: Estamos estranhamente ligados! Dependemos um do outro...e seu filho de nós. Nossa verdade é uma só. Precisamos saber o que foi que ele encontrou” (O.S, p.566). Essa simbiose, em que criador e criatura dependem um do outro, revela o paralelo, estabelecido por Vicente, entre o conflito vivido com seu pai e a relação de Fernão e José Dias. Vicente, claramente, se identifica com José Dias:

(*Vicente caminha rodeando José Dias e olhando Fernão Dias.*)

Vicente: Como eu o compreendo! Ter que destruir o que ama, para ser. Mas é escolha que precisa ser feita, por mais que faça sofrer. Com ele aparece a pedra mais preciosa depois de sua procura: o desejo de liberdade. Ou será uma mesma pedra? (O.S, p.544).

E, já em *Rasto atrás*, Vicente fala sobre a sensação de ser filho traidor, tal qual José Dias:

Vicente: O senhor tem feito tudo para que eu me sinta culpado, por não pensar como o senhor, por não ter sido o que esperava que eu fosse. Quer que eu carregue essa culpa por toda a vida, como um traidor. É uma maneira de destruir o que sou. Mas, não vai conseguir. O senhor me abandonou a vida inteira só porque não era caçador, uma cópia sua! (...) E compreendendo, fui levado a uma exasperação que o senhor nunca pode entender. A terra e a vida que o senhor quer me impingir, só serviriam para me prender à minha angústia, e não me deixariam jamais sair dela! (R.A, p.522).

De fato, José Dias é uma personagem atormentada, como foi Vicente, mas sua condição de marginalizado – por ser filho bastardo e índio: “Fernão Dias: (*Grita, descontrolado*) Índio!/ José Dias: É o que sou” (p.590) – proporciona-lhe maior clareza sobre as consequências da bandeira. Ele é o responsável por alertar um Fernão Dias demasiadamente ingênuo a ponto de acreditar que conseguirá trazer a independência financeira à colônia de Piratininga¹⁴⁰: “José Dias: O governador pede que as descobertas sejam imediatamente comunicadas. Já ordenou ao ouvidor da capitania para inquirir, devassar ou prender quem não entregar as pedras encontradas” (O.S, p.549); “José Dias: Quando é o rei quem parte e reparte, acaba ficando com todas as partes.

¹⁴⁰ Sobre a condição da colônia pós-1674: “Embora em 1711 a vila tenha sido elevada à categoria de cidade, o próprio êxito do empreendimento bandeirante fez que a Coroa desmembrasse a capitania, para ter controle exclusivo sobre a região das Minas. Por isso, ao longo de todo o século XVIII, São Paulo continuava sendo apenas o quartel-general de onde não cessavam de partir as ‘bandeiras’, responsáveis pela ampliação do território brasileiro a sul e a sudoeste muito além da linha de Tordesilhas, na proporção direta do extermínio das nações indígenas que colocavam resistência a esse empreendimento. Disso tudo resultou a proverbial pobreza da província de São Paulo na época colonial, carente de uma atividade econômica lucrativa como a do cultivo da cana-de-açúcar no Nordeste, contando sobretudo com a mão-de-obra do indígena e desfalcada de seus homens válidos, que partiam para o sertão a redesenhar as fronteiras do Brasil”. GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Colônia**. Disponível em: http://www.saopaulo.sp.gov.br/conhecasp/historia_colonia. Acesso em: 20.mai.2016.

(*Ouvem-se ordens de prisão e grande correria. O índio da cena dos colonos entra correndo e é dominado de maneira brutal, caindo no chão. José Dias, hirto, afasta-se, sem tirar os olhos do índio*) (O.S, p.549). A violência contra os indígenas que pretendem atrapalhar a expedição, por também preverem a intensificação da brutalidade, perturba José Dias, agora convencido de sua obrigação moral e pronto para atrapalhar a expedição chefiada pelo pai.

Ao comparar Vicente e José Dias, podemos, igualmente, traçar aproximações entre o pai de *Rasto atrás* e o pai de *O sumidouro*. A equivalência de opiniões, por exemplo, a respeito da leitura e da questão de gênero – dois aspectos que parecem, constantemente, caminhar juntos – aparecem em passagens como: “Fernão Dias: Foram eles que envenenaram meu filho. P’ra que um homem precisa ler? Basta trabalhar. E era o que o meu filho fazia antes de...Malditos homens de saia. Apareceram na colônia para amolecer os outros. Nunca me perdoaram a expulsão deles” (O.S, p.552). Todavia, por mais que a identificação emocional entre Vicente e José Dias pareça enfraquecer a caracterização crítica das personagens Fernão e José Dias, as intromissões de Vicente para reafirmar que a procura de Fernão e o filho tinham o mesmo objetivo: “Vicente: Ainda vai perceber que eram duas procuras, mas só uma verdade. Vamos continuar?” (O.S, p.579), podem ser lidas como resultado da sobreposição do conflito social – os dois, portanto, procuram, afinal, a mesma coisa: libertar a colônia da dependência econômica – sobre o individual.

Voltemos, por ora, à questão de gênero, para expor o quão problemática é a caracterização do bandeirante. Uma leitura que se pretende atualizada precisa atentar para o machismo entronizado no discurso dos “mocinhos”, Fernão Dias e Vicente: a rainha é comparada às piranhas que devoraram o corpo de Fernão no rio e, é chamada, dubiamente, de *piranha* real, numa cena em que ela é caracterizada como “safada”, ou seja, exageradamente sexual; enquanto o rei Pedro, agindo da mesma maneira, ganha a alcunha de *garanhão* real (O.S, p.571). Sabemos que José Dias desenvolve, na mata, o que Vicente chama de força da raça e passa a ajudar os índios mapaxós a encobrir o verdadeiro paradeiro das esmeraldas. Neste contexto, a violência contra as índias serve tanto para denunciar a imoralidade dos padres, quanto para reforçar o caráter heroico de José Dias: “Padre: Há uma semana que não se ouve outra coisa: gritos e gemidos de índias mapaxós violentadas./ José Dias: Ordinário!/ Padre: Não sou de ferro essas índias são demônios” (O.S, p.562). José Dias, claramente, não compactua com o abuso sexual, fica subentendido, porém, que os homens de Fernão Dias também cometem estupro, mas, ainda assim, o crime não é suficiente para macular a imagem dos bandeirantes. A prática, descrita a seguir, é tratada com desconfortante naturalidade:

Capitão 1: E eu...o que é uma mulher branca, limpa e macia!

Fernão Dias: (*Abraça o capitão*) Logo estaremos no Sumidouro. Pensei que gostasse de índias, companheiro!

Capitão 1: Seis anos na mata fazem a gente gostar até de macaca!

Fernão Dias: (*Ri*) Enquanto as brancas estiverem longe, pegue o que estiver por perto (O.S, p.575).

Ao final da peça, um padre aparece pregando o amor que deve o pai cristão ter pelo filho, na tentativa de fazer com que Fernão Dias mude de opinião a respeito da execução de José Dias. Vemos, claramente, o cinismo, mascarado de autocrítica, na resposta do bandeirante: “Fernão Dias: E as índias que vocês violentaram? Os índios que mataram? Contaminaram a Deus? Eu vi o que fizeram nas missões. Vi padres servidos por índias nuas. Outros, com índias esperando na sacristia. Há muitas formas de escravidão. A sua não é melhor do que a nossa” (O.S, p.584). A discussão com o padre atinge ordem metafísica, em que, de certa maneira, as mulheres parecem igualadas às riquezas naturais que podem ou não ser exploradas, dependendo da resposta à pergunta: se Deus criou as riquezas no mundo por que elas não podem ser usufruídas pelos homens?

Se as mulheres indígenas são brutalmente atacadas na mata, na colônia as esposas devem trabalhar incessantemente para bancar a bandeira. São essas esposas, mães e filhas as personagens responsáveis por oferecer uma perspectiva menos fantasiosa da expedição. Aparecem em cena, ao final da primeira parte, antes da cena em que Vicente anuncia o aprofundamento da “descida” empreendida por ele e Fernão Dias. Curioso notar que Maria Betim, esposa de Fernão, e as filhas Maria, Catarina e Mariana, aparecem, concomitantemente, a José Dias e Garcia Pais, numa espécie de reunião doméstica; mais uma vez as mulheres estão, mesmo contra a sua vontade, atreladas, até a morte, à obrigação de manter a coesão familiar:

Vicente: Por que se irrita? Sua mulher fez o que mandou. (*Observa, caminhando à volta da mesa*) Dias, meses, anos...sentadas à volta da mesa, transformando fios em desenhos delicados. Que paciência! Nem uma palavra! Nem um gesto de carinho! E elas esperando, ao alcance de suas mãos. Quantas pedras vamos deixando ao longo do caminho! Não bordaram para marido e filhos, mas para a sua bandeira...sumidouro de todas as coisas (O.S, p.577).

É a partir da presença dessas mulheres em cena que relembramos a angústia do abandono sentido por Elisaura e a firmeza de Mariana, que continuou batalhando pela fazenda até o final dos seus dias. Os homens estão sempre em movimento, João José na caça, Fernão Dias na bandeira, enquanto as mulheres precisam fincar raízes e trabalhar, trabalhar muito:

Maria: (*Rememora*) Vou conquistar honrarias para ele!

Maria Betim: (*Amarga*) Honrarias!

Maria: Eu, sim, tive vontade de partir.

Maria Betim: Aventurar é para os homens. Nós temos outras obrigações.

Maria: Quando eu penso que serão meses, anos a fio...distantes...até quase esquecermos um do outro. Ver meu filho nascer e crescer como se não tivesse pai.

Maria Betim: Assim, vi os meus.

Maria: Passar a vida procurando no rosto de meu filho traços de um homem: um gesto, um sorriso...!

Maria Betim: Se eles pelo menos nos deixassem os filhos. É como se fôssemos casadas com fantasmas, mães de fantasmas. (*Vacila e é amparada pelas filhas*) Não foi nada. Continuem o trabalho (O.S, p.556-57).

Maria Betim, assim como Mariana, também não teve o direito de escolher seu marido: “Maria Betim: (*Perdendo-se*) Quando nasci, ele já era o conquistador do Tape, salteador e vencedor das Reduções do Ibicuí. Tinha percorrido todo o sul da colônia, aprisionando milhares de índios. De uma única vez, trouxe três reis e suas tribos!” (O.S, p.557) e, apesar de, aparentemente, ser bem mais nova do que ele, parece doente. A saúde debilitada talvez tenha relação com a preocupação que, como outras mães no ciclo (Elisaura, Mariana, Dolor, Marta), tem pela sobrevivência do filho:

Maria Betim: (*Revelando a verdadeira aflição*) Senhor! Deixe meu filho. Garcia Pais é ainda criança.

Fernão Dias: Quer tê-lo à barra da saia, como suas filhas? Que espécie de homens devem assinar meu nome? Fez sua obrigação, dando-me filhos. Cabe a mim torná-los homens. É lutando nas bandeiras que se consegue isto. Maus presságios são próprios das mulheres e dos fracos (O.S, p.558).

Da mesma forma, Lavínia precisa se manter, constantemente, a postos, já que o marido não tem tempo para acompanhar as crianças até a cama e, quando ele se oferece a levá-las ao cinema, a esposa se adianta, justificando que o trabalho dele é mais importante. Vicente diz, ainda, que se a esposa não existisse, teria que ser inventada e, de fato, Lavínia só existe parcialmente, isto é, sua presença é reduzida a braço direito de Vicente: não tem autonomia por si só como personagem dentro da peça, nem é independente de Vicente como mulher. Sua identidade resume-se a ser mãe e esposa compreensiva. Desta ou de outra maneira, todas as mulheres do ciclo se interligam na obrigação de criar raízes, enquanto os homens estão à procura de algo, seja na mata, seja dentro de si. As memórias continuam a assombrar as personagens masculinas, como acontece em *Rasto atrás*, pois suas ações são passadas a limpo pela rememoração: “Fernão Dias: (*Desesperado*) Saiam. Saiam daqui! (*Maria Betim e as filhas saem todas as direções, ainda repetindo em coro: ‘Comprem, por favor’*)” (O.S, p.578). Mas são as lembranças protagonizadas pelas figuras femininas as mais dolorosas.

Conforme mencionado anteriormente, a segunda parte da peça é um aprofundamento do mergulho que empreendem Vicente e Fernão Dias na história do bandeirante. A entrada na mata não é o bastante, é preciso olhar para dentro: “Vicente: Atravessar a mata e dominá-la é uma

coisa. Descer em nós mesmos, é outra. Nunca sabemos o que nos espreita” (O.S, p.560). Igualmente, em *Rasto atrás*, vimos que a segunda parte adquire maior velocidade, resultado da coexistência tumultuosa entre as várias memórias. Na segunda parte de *O sumidouro*, a aproximação da figura de Vicente à de José Dias e, ao mesmo tempo, da de Fernão à de João José, se aprofunda, inclusive, a partir da metáfora da caça, tão cara a *Rasto atrás*: “Fernão Dias: Por que ele continua aqui, circulando à minha volta?” (O.S, p.560). Também a manha das caças é recuperada com outro léxico, mas mantendo o mesmo campo semântico: “Vicente: Dizem que o espírito da floresta é moleque, gosta de brincar de esconde-esconde, fazendo a gente dar voltas e mais voltas no mesmo lugar. Às vezes, de moleque passa a odiento, enleando-nos em cipós que peiam nossos pés, que nos sufocam” (O.S, p.560). Como sabemos, José Dias será esse espírito da floresta que confunde a bandeira liderada por Fernão Dias, fazendo o pai e seus companheiros darem voltas e mais voltas, perdidos. A busca, em *rasto atrás*, atrapalha o caçador pela proximidade com a caça. O inimigo da bandeira, muito próximo, é o próprio José Dias.

A questão, portanto, que une *Rasto atrás* e *O sumidouro*, e que já observamos no projeto de escrita de Jorge Andrade, é descobrir, verdadeiramente, quem são os *seus* e como servi-los. É uma problemática, para José Dias, de ordem étnica e moral. Por isso, quanto mais perto ficam Vicente e Fernão de chegar à “verdade”, mais foco dá, a peça, a José Dias, numa indicação de que a trajetória do rapaz, por agir conforme o que acredita ser o melhor para a comunidade, é mais importante do que a busca do bandeirante pelas esmeraldas. O movimento de saída do lugar familiar – afastamento de sua herança indígena – e posterior retorno que culmina numa tomada de consciência e ação – boicotar a expedição – se parece com a experiência vivida por Vicente: se afastar dos seus para melhor servi-los.

Vicente, como dramaturgo, voltou à origem de um Brasil marcado tanto pela miscigenação, quanto pela violência contra o nativo, a fim de acertar contas com o passado nacional. Afinal, correr *rasto atrás* é um esforço que diz respeito ao coletivo: “Vicente: Logo estaremos livres um do outro. E ele ...[José Dias] mais vivo do que nós. Se não conseguir isto, minha procura, sim, foi um fracasso. (*Perdido*) Estarei diante de todos....de mãos vazias” (O.S, p.567). A fala de José Dias, a seguir, sintetiza a questão:

José Dias: (*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 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 (...) (*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 (...) Maldita condição de ter dois sangues, de ser filho de dois mundos, de odiar a quem amo, de pensar em...Meus Deus! Paralisai meu movimento, mudai minha vontade...(Cai ao chão, num gemido

doloroso) Meu pai. Seguiremos juntos...e vamos carregar para sempre...as pedras que cada um procurou (O.S, p.567).

Na segunda parte da peça, confirmada a missão ética de José Dias, a aproximação entre ele e Vicente é inegável: o artista deve se conhecer profundamente para não se alinhar ao que lhe parece familiar, mas estar disposto a agir conforme sua consciência e servir o coletivo, assim, se reencontrando na procura, onde está a parte de si que é comum a todos: “Lavínia: E eu? Devo agradecer você, a quem?/ Vicente: Gostaria que fosse a José Dias. Não sou, como ele, um homem sem rosto, com o rosto de cada um? Não vivo dividido em mil pedaços?” (O.S, p.587). O autor, entretanto, não pode ser um só, ou seja, preso a uma identidade única. Vicente não é o duplo de José Dias – como Jorge Andrade não é o duplo de Vicente – porque a personagem autor deve se dividir em mil pedaços, ser homem sem rosto, para ter o rosto de todos: “Vicente: É apenas um mameluco. Por isto me fascina: é um homem sem rosto...com o rosto de cada um (O.S, p.563)”. Na perspectiva de Rosenfeld, o discutido aplica-se a todo o ciclo: “O ciclo, no seu todo, é a obra de um inconfidente, cujo coração sangra no ato da rebelião pelo qual se aparta do grupo a que pertence e que representa o passado”.¹⁴¹

É, portanto, na não identificação completa entre Vicente e José Dias que se chega à ampliação do conflito individual. A história de José Dias só vale no sentido de que ele é vários homens em um:

Fernão Dias se volta, enquanto é projetado um filme sobre o palco: um homem com o rosto de José Dias sendo amarrado à cauda de dois cavalos. Quando os cavalos saem, surge José Dias vestido de branco, subindo em um patíbulo.

(...)

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 (O.S, p.592).

Vale ressaltar que a morte de Fernão Dias – tradicionalmente conta-se que ele morreu de febre – não aparece em cena. Dá-se lugar para a entrada de Marta, lendo a fala final da personagem Fernão Dias¹⁴², enquanto Vicente, exausto, dorme. O recurso é interessante porque relembra ao público de que toda a experiência compartilhada por Fernão e Vicente é uma encenação e,

¹⁴¹ ROSENFELD, 2008, p.617.

¹⁴² “Procurar é a última palavra que encerra a peça, a tetralogia e o ciclo, numa cena muito bem construída, como já examinamos, com tríplice enunciação da mesma fala, após um longo ritual parricida [expurgação do “pai”/ “passado”] que é *O Sumidouro*” (SANT’ANNA, 2012, p.134).

também, porque evita a excessiva dramatização da morte da personagem. Contudo, outro escorregão parece inevitável, ao elevar José Dias de zé-ninguém a herói popular – juntando-o a Filipe dos Santos e Tiradentes – *O sumidouro* acaba por escolher trocar o povo pelo indivíduo – mesma técnica utilizada por aqueles que elegeram os grandes bandeirantes como heróis – e, assim, mantém o povo, mais uma vez, ausente dos palcos:

Vicente: (*Ri*) Assim, o Brasil foi criado pela aristocracia colonial à sua imagem e semelhança. No meio de tanta finura sonhada, o povo sumiu como se fosse prova de crime hediondo.

José Dias: (*Destaca-se das árvores e se aproxima, admirando a pedra*)

Vicente: 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. (O.S, p.563).

Mais uma vez nos reportaremos ao *A hora do teatro épico no Brasil*, no que concerne a sua análise de *Arena conta Tiradentes* (1967), para estabelecer um paralelo entre a construção da personagem Fernão Dias e a realizada, por Guarnieri e Boal, no espetáculo citado. A figura do inconfidente – e pensamos que a do nosso bandeirante também – é concebida, segundo Rosenfeld¹⁴³, em termos puramente dramáticos. É utilizada, portanto, a estratégia naturalista de composição da personagem, pois pensa-se, assim, facilitar a criação da empatia e a produção de heróis. Em *O sumidouro*, observamos que a tentativa de retratar um Fernão Dias de “carne e osso” acaba por suavizar seu caráter violento. Nossos comentários finais, a seguir, tentam abarcar alguns desdobramentos dessa escolha para a leitura de *O sumidouro*.

¹⁴³ ROSENFELD, 1967 apud COSTA, 1996, p.135.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Reservamos os últimos comentários da pesquisa para retomarmos o que começou a ser discutido já na introdução: quais são as contribuições da crítica no estabelecimento de um lugar específico para Jorge Andrade na tradição do teatro moderno brasileiro? Na tentativa de responder a tal questionamento, retomamos, brevemente, as diferenças entre os gêneros dramático e épico. Pretendemos, assim, partir da expressão individual (ciclo *Marta* escrito por Jorge Andrade) para chegar à coletiva (obra no mundo), a fim de mostrar a indissociabilidade das duas, em concordância com a abordagem escolhida pelo próprio dramaturgo.

Para tanto, empreenderemos breve revisão do nosso próprio trabalho, buscando em rasto atrás, ou seja, partindo das últimas duas peças analisadas, *Rasto atrás* e *O sumidouro*, até chegar, novamente, em *As confrarias*, texto que inaugura o ciclo. Pretendemos, com esse movimento, comentar as técnicas formais utilizadas ao longo do ciclo de acordo com a organização dividida em três conjuntos: *Senhora na boca do lixo*, *A escada* e *Os ossos do barão*; *A moratória e O telescópio*; *As confrarias*, *Pedreira das almas* e *Vereda da salvação*. Observamos que, a cada conjunto analisado, mais e mais conexões foram surgindo entre as peças, deixando o exercício cada vez mais desafiador. Essa análise em *rede* reproduz a própria escrita das peças, rearranjadas, posteriormente à escrita, para formar o ciclo *Marta*.

Começemos com o par *Rasto atrás* e *O sumidouro*. A dupla de peças mencionadas, ao preferirem a *narração* do passado comentado em cena, são peças de forma épica. Nas duas peças e, principalmente, na tentativa de relacioná-las, verificamos que:

(...) diferentemente da tragédia, a peça não poderia mais ser construída em função do fim, do desenlace-apaziguador – numa espécie de triunfo da crono-lógica (que é também uma bio-lógica) –, mas ao inverso da lógica temporal, *a partir* de um fim considerado como aberto, não definitivo. Perscrutando, no encadeamento dos diferentes acontecimentos, simultaneamente o que fez com que se chegasse à catástrofe e o que teria permitido, o que permitiria que ela fosse evitada, o que permitiria que se tivesse tomado outro caminho. Encadeamento não mais sintagmático, mas paradigmático da fábula. Para Ernst Bloch, o teatro brechtiano pratica “a verificação do exemplo”, “tomada de posição” que consiste em julgar “as pessoas, os encontros, os atos representados não só como eles são, mas também como poderiam ser”.¹⁴⁴

Assim, as duas peças, cheias de interrupções, lacunas e saltos temporais, trabalham o transbordamento da perspectiva coletiva sobre o passado, que aparece multiplicado pela

¹⁴⁴ SARRAZAC, 2013, p.84.

rememoração. Dá-se destaque ao próprio fazer teatral como um dos elementos de distanciamento. Os sons, que irrompem de outros tempos-espacos, os slides expressionistas, as longas e densas falas – que problematizam o próprio diálogo e a concepção dramática de personagem – e a incursão da matéria histórica são elementos comuns à dupla analisada e correspondem ao teatro narrativo produzido no final do ciclo (de 1965 com *Rasto atrás* a 1969 com *As confrarias* e *O sumidouro*):

A epicização brechtiana não seria então senão uma intensificação do que há de narrativo em *todo teatro*, a fim de permitir a um teatro dialético, filosófico e político desabrochar e dar conta, por meio das fábulas que fustigam a memória e exigem a interpretação do espectador, de um mundo moderno de história complexa, que a forma dramática tradicional não é mais capaz de captar.¹⁴⁵

Nosso esforço em problematizar a caracterização da personagem de Fernão Dias foi para mostrá-lo como elemento dissonante dentro da peça. O intento de revisão da história nacional, a partir da humanização do bandeirante, acaba se voltando contra a proposição crítica que a peça tenta construir, frustrando, pelo menos parcialmente, o esforço. No mesmo sentido, a elevação do índio José Dias a mártir, bebendo de fontes nacionalistas, peca por individualizar o conflito que se tentou, e consegui em muitos níveis, ampliar para o nível coletivo. Por isso, dentro do que pode o curto alcance desta pesquisa, temos que desconfiar da interpretação de Rosenfeld: “Afinal, fica claro, desde a primeira peça do ciclo, que – por mais que Jorge Andrade – empregue uma multiplicidade de recursos cênicos, as experiências formais não são gratuitas, mas adequadas ao proposto pela temática e pela experiência comunicada”¹⁴⁶.

Esse que é, aos nossos olhos, um deslize¹⁴⁷, contribui para reforçar a tradição crítica que coloca o perscrutar da própria existência como objetivo mor de Jorge Andrade:

Há, no entanto, uma dominante antes lírica do que épica, tal como se evidenciará depois em *As Confrarias* e, sobretudo, em *O Sumidouro*: o recurso não está a serviço de um espírito lúcido que manipule os diversos planos “para demonstração” de uma ideia, mas configura a conturbação de uma mente dominada por imagens regidas por um sentimento de opressão vivenciado. A própria História não se encontra em plano evidenciado, mas comparece enquanto nebulosa moldura para um quadro de dilaceração de um eu que tenta, sobretudo, compreender a si mesmo, como já vimos.¹⁴⁸

¹⁴⁵ BARBOLOSI & PLANA, 2012, p.79.

¹⁴⁶ ROSENFELD, 2008, p.600.

¹⁴⁷ Deslize esse totalmente justificável, se tivermos em vista que até o *Arena*, em *Arena conta Tiradentes*, tem dificuldades para “(...) explicar as ambigüidades do espetáculo, resultantes da tentativa de manter em convivência harmônica divergências estéticas profundas, pelo recurso à necessidade ‘conjuntural’ de combinar Brecht com Stanislavski (...)” (COSTA, 1996, p.133).

¹⁴⁸ SANT’ANNA, 2012, p.225.

Como tentamos mostrar ao longo da pesquisa, a tentativa de colar Jorge Andrade à personagem de Vicente, nos estudos de viés biográfico, acaba por abafar as tensões colocadas pelo artista que pensa sua condição humana e profissional por privilegiar a comparação entre o dramaturgo paulista e sua personagem. Por serem óbvios os paralelos entre os dois, *Rasto atrás* acaba sendo simplificada e seus recursos de distanciamento, como a existência de um narrador pronunciado, não são analisados a contento. Por isso, também na análise de *O sumidouro*, tentamos descolar Vicente de Jorge Andrade num movimento análogo.

Daremos agora um salto para falar sobre o trio *Senhora na boca do lixo*, *A escada* e *Os ossos do barão*. As profundas diferenças entre o conjunto e as últimas peças a serem escritas são profundas, a começar pela divisão estabelecida em três atos – *A escada* escapa desta classificação, que compactua com a tradição dramática. Cabe aqui um parêntese: não é nosso objetivo etiquetar as peças do ciclo como épicas ou dramáticas, mas antes observar como Jorge Andrade utilizou várias técnicas que ora foram adequadas ao intento, ora chocavam-se com o conteúdo trabalhado.

Em *Senhora*, vimos que a sobreposição tensionada das camadas espaço-temporais, no palacete transformado em delegacia, coloca em xeque o discurso alienado de Noêmia como representante de uma elite falida, não só financeiramente, mas moralmente. A peça dá conta da trajetória dessa personagem obrigada a reconhecer o mundo falido da qual é tão nostálgica. Mesmo com uma divisão tipicamente dramática – no final do terceiro ato é comum que a personagem morra ou case, ou passe por alguma transformação –, Noêmia parece mergulhar ainda mais na fantasia e tem que ser amparada pela filha que a leva de volta para casa. Não existe nenhuma garantia de transformação ou tomada de consciência, apenas o aprofundamento da sensação de estar deslocada no mundo.

Diferente do que acontece em *Os ossos do barão*, em que vemos a fusão harmoniosa, em chave de romance, entre a ex-elite latifundiária e os novos donos do dinheiro, os industriais italianos. Mesmo que a peça faça questão de ressaltar o passado dos trabalhadores rurais e tirar de cena os momentos altamente dramáticos – o casamento, o nascimento do primeiro filho –, o terceiro ato ainda sugere que uma transição, muito mais perigosa, se deu em cena: a venda do sangue nobre, parodiado até as últimas, por estabilidade financeira. Interessante lembrar que esta foi a única peça do ciclo classificada como uma comédia, mas não se limita às classificações engessadas entre o drama e a comédia, por isso, cenas altamente paródicas, como quando os parentes tentam forjar uma origem nobre para Bianca, não deixam de ser agudas e exigirem a reflexão do público.

Se, nessas duas peças, a recuperação do passado tem o mesmo peso do que acontece no presente, em *A escada* também não se privilegia a ação, mas a exposição do discurso de Antenor, que sintetiza em si a ideologia racista, sexista e classista. Seu discurso é contraposto à realidade presente e à vida dos filhos que moram num prédio de classe média baixa. Existe, portanto, um

contraste entre o que é dito e o que é mostrado, a fim de expor o rebaixamento social das personagens e a aderência das falas de Antenor ao discurso do opressor. Todas as peças no ciclo são dificilmente resumidas, resultado dessa preferência pela narração.

O segundo grupo, formado por *A moratória* e *O telescópio*, difere-se de *Rasto atrás* e *O sumidouro*, principalmente, por sua adesão ao chamado realismo psicológico. Com o palco cindido, Jorge Andrade já experimentava, em *A moratória*, e menos radicalmente na primeira peça a ser escrita, *O telescópio*, a fragmentação do tempo-espaco como elemento de quebra da ilusão cênica. É curioso notar que *O telescópio* não foi dividida em atos, enquanto *A moratória* em dois, parece que num esforço do dramaturgo de privilegiar a forma dramática. Vejamos o que diz o estudo de Arantes a propósito das duas peças:

Nos Estados Unidos, o “realismo psicológico” teve em Arthur Miller e Tennessee Williams importantes expoentes e divulgadores. Miller, em rápido encontro com o dramaturgo Jorge Andrade, incentivou-o a escrever sobre seu povo, suas diferenças e expectativas. Em território norte-americano, os autores do *realismo psicológico* possuíam um específico lugar. Como intelectuais próximos do segmento de esquerda, propuseram textos teatrais que debateram os impactos da crise econômica pós-1930 na sociedade americana.¹⁴⁹

Neste contexto em que são inseridas *A moratória* e *O telescópio*, vê-se a preocupação de relacionar a solidão do indivíduo à crise econômica e moral – e no caso do Brasil a parcial passagem do modelo latifundiário monocultor para a recente modernização urbana – numa preocupação que tem Jorge Andrade, desde sua estreia como dramaturgo em 1951, de tratar temáticas sociais a partir da inadequação entre passado e presente.

Se já vemos um crescente de complexidade – não correspondente à cronologia de publicação, é bom ressaltar – entre o primeiro trio de peças e esta última dupla, a leitura de *Vereda da salvação*, *Pedreira das almas* e *As confrarias* destaca-se, de cara, pela aparição dos expropriadores meeiros em *Vereda*. O cenário da pequena vila de trabalhadores rurais e seu escape, por vias metafísicas, da miséria alucinante, se constitui como um marco do posicionamento político que se radicaliza na obra de Jorge Andrade a partir de 1963. Mais uma vez, é preciso ressaltar o perigo de uma leitura de cunho biográfico que oblitera a preocupação social da dramaturgia de Jorge Andrade:

Todas as duas peças mencionadas representam um trabalho com a memória familiar: uma (*Vereda da salvação*) simboliza a trajetória da infância, em que toda a convivência que o Autor teve com diversas pessoas se cruzam numa relação social específica; a outra (*A moratória*) se constitui numa finalização e num processo que consolida a tradição

¹⁴⁹ ARANTES, 2001, p.67.

como um elemento marcador da memória familiar, que é o vínculo mais próximo das lembranças que formam o homem e sua personalidade.¹⁵⁰

É marcante, nesta peça, a tensão entre o discurso de denúncia social e o metafísico, que, antes de serem inerentemente contraditórios entre si, apontam para uma terceira via: a aderência consciente a uma existência supratemporal, a salvo dos males da história. A esse respeito, relembremos o discurso de Dolor:

Dolor: Vivendo como a gente vive, qualquer um vira presa de tudo quanto é demônio. Você é mulher como eu. Nós serve p'ra botar filho no mundo, como manda o livro...p'ra esse mundo agoniar e matar. Você quer ir p'ra outra fazenda p'ra quê? P'ra seus filho andar pelas estrada feito cachorro sem dono, pisando um chão que nenhum sofrimento, nenhum trabalho dá posse...servindo só p'ra semear cruz nas terra dos outro? Meu filho pode ser demônio, mas não por pecado nosso. Por pecado do mundo! O pior demônio é essa ruindade que fizeram da vida da gente. Joaquim pensa que é Cristo, pois que morra assim. Essa alegria ninguém mais pode tirar dele! (V.S, p. 276).

O corpo em putrefação de José e Martiniano, como ponto de encontro entre as outras duas peças *As confrarias* e *Pedreira das almas*, marca o *status* de narradora de Marta, que reencena a trajetória da família em cada confraria por que passa. Igualmente, Mariana, irmã de Martiniano, será a porta voz da luta do irmão, juntando-se a ele pós-morte e negando, ao final do segundo ato, a redenção que o casamento com Gabriel poderia trazer a sua angústia. A moça decide ficar na cidade fantasma, pois se sente terrivelmente atrelada à cidade de Pedreira e seus mortos. A não divisão, em *As confrarias*, em atos, privilegia o processo de rememoração de Marta e os limites tênues que se estabelecem entre os passados e o presente. A capacidade da narradora de decidir o que se materializará no palco, com pronunciada intenção de comentar os episódios, remete à influência do elemento épico:

A marcha do teatro não se faz mais segundo o princípio lógico e orgânico do “fluxo dramático”, das causas em direção às consequências, mas, ao contrário, inversamente, segundo um processo recorrente, num remontar dos acontecimentos a suas causas. É assim que o desenrolar da ação é incessantemente interrompido por seu próprio comentário. E se, para Brecht, a fábula permanece “a tarefa fundamental do teatro” e o “cerne da obra teatral”, um novo uso – brechtiano, épico – da fábula se desenha e, em virtude dele, ‘os acontecimentos não devem seguir-se de maneira imperceptível, devemos, sim, ter a possibilidade, de intervir neles com os nossos juízos críticos’. É assim que “a fábula está submetida à exegese” e não corresponde mais simplesmente, como acontecia na tradição aristotélico-hegeliana, a “um desenrolar de fatos tirados da vida em comum dos homens, de tal modo que ele poderia ter se passado na

¹⁵⁰ NAZÁRIO, 1997, p.82.

realidade”, mas a “processos ajustados nos quais se exprimem as ideias do inventor da fábula sobre a vida em comum dos homens”. Em outras palavras, a voz do questionamento domina a voz do ficcionar, o comentário se sobrepõe à fábula *stricto sensu*”.¹⁵¹

A pesquisa se finda, portanto, reafirmando o caráter social do ciclo e, em especial, a influência do teatro épico, com características expressionistas, nas peças que aparecem no começo, *As confrarias*, e no fim deste trabalho, *Rasto atrás* e *O sumidouro*. Tentamos, ao criticar o pedestal onde foi colocada a biografia de Jorge Andrade, jogar luz sobre uma dramaturgia que se preocupou, explicitamente, com a condição do povo brasileiro. O ciclo *Marta* desafia a concepção de indivíduo descolado da realidade exterior em que ele está inserido, sem, para isso, simplificar seu discurso ou subestimar o público da época, ou atual, pois de certo Jorge Andrade tinha consciência da repercussão de suas obras na posteridade¹⁵², o que pretendemos ajudar a garantir com este estudo. No mais, o ciclo *social* de Jorge Andrade não deixa de ser, em alguma medida, *metafísico* naquele sentido político de agregação coletiva em torno de uma presença, um sentido, um propósito que se impõe pela ausência:

É isto a ideia (política) do teatro: congregar a cidade, publicamente unida na mobilização de seu desejo de comunidade, para convidá-la a tomar assento no lugar de assembleia política, para abrir o político para outra coisa fora de si mesmo. Para fazer, portanto, um pouco de metafísica, não há dúvida. Mas não na produção obrigatória das palavras e da sintaxe do discurso metafísico: no olhar sobre signos visíveis que exibem uma palavra soterrada, um livro ausente, para expô-lo à vista como jogo sensível dos textos e dos corpos.¹⁵³

¹⁵¹ SARRAZAC, 2012, p.80.

¹⁵² “As gerações futuras vão querer saber como o homem brasileiro pensava, como vivia, como trabalhava, como lutava. Penso que essa é a missão principal, essencial, da arte e do teatro. [...] Se eu buscava um fato no passado, não era por saudosismo, nada disso, mas para tentar explicar o que acontece hoje” (ANDRADE, 1978 apud SANT’ANNA, 2012, p.168).

¹⁵³ GUÉNOUN, 2003, p.70.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Jorge. **Marta, a árvore e o relógio**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ARANTES, Luiz Humberto Martins. **Teatro da memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade**. 1ª ed. São Paulo: Fapesp, 2001.
- BARBOLOSI, L.; PLANA, M. Épico. In: SARRAZAC (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. 1ª ed. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. 8ª ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENJAMIN, Walter. Que é o teatro épico?. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. 8ª ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- CALZAVARA, Rosemari Bendlin. **Jorge Andrade e a trilogia da procura**. 2010. 91 p. Tese – UEL. Londrina, 2010.
- CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil. O longo Caminho**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- CATALÃO, Larissa de Oliveira Neves. Aspectos formais inovadores em Jorge Andrade: em contraponto com Tchekhov. In: **Itinerários**, Araraquara, n.34, p.33-45, 2012.
- COSTA. Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- DAWSEY, John C. Turner, Benjamin e antropologia da performance: o lugar olhado (e ouvido) das coisas. In: **Campos: Revista de Antropologia Social**, n.7. Curitiba: UFPR/PPGAS, 2006.
- ELIADE, Mircea. O terror da história. In: _____. **Mito do eterno retorno**. Trad. José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. In: _____. **Lembrar, escrever, esquecer**. 1ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Verdade e memória no passado. In: _____. **Lembrar, escrever, esquecer**. 1ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história e testemunho. In: _____. **Lembrar, escrever, esquecer**. 1ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GUÉNOUN, Denis. **A exibição das palavras. Uma idéia (política) do teatro**. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do pequeno gesto, 2003.
- GUINSBURG, Jacob. À guisa de post-scriptum. In: ANDRADE. **Marta, a árvore e o relógio**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. p.668-669.
- LINS, Osman. Significação de Rasto atrás. In: ANDRADE. **Marta, a árvore e o relógio**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. p.653-656.
- MAGALDI, Sábado. À procura de rasto atrás. In: ANDRADE. **Marta, a árvore e o relógio**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. p.657-667.

NAZÁRIO, Aparecido José Carlos. **Tempo e memória no teatro de Jorge Andrade: uma leitura de rasto atrás**. 1997. 160 p. Dissertação – UNICAMP. Campinas, 1997.

PRADO, Décio de Almeida. A moratória. In: ANDRADE. **Marta, a árvore e o relógio**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. p.625-629.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

RAHAL, Carlos Antonio. **Jorge Andrade: um dramaturgo no espaço-tempo**. 2011. 196 p. Tese – USP. São Paulo, 2011.

RAMOS, Gustavo Adolfo. **O ardil da criança**. Maringá: EDUEM, 1994.

RIBEIRO, Roberto Mesquita. Jorge Andrade e o drama moderno no Brasil. **Revista de história e estudos culturais**, ano II, vol. 2, n. 4, p.01-13, 2005.

ROSENFELD, Anatol. Visão do ciclo. In: ANDRADE. **Marta, a árvore e o relógio**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. p.599-618.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SANT'ANNA, Catarina. **Metalinguagem e teatro. A obra de Jorge Andrade**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Fábula, processo, paixão. In: _____. **Sobre a fábula e o desvio**. Org. e trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Ed. 7 letras: Teatro do pequeno gesto, 2013.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Strindberg e Beckett: errâncias imóveis. In: _____. **Sobre a fábula e o desvio**. Org. e trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Ed. 7 letras: Teatro do pequeno gesto, 2013.

SOUZA, Tásia Oliveira. Trauma e memória: rastros e resíduos na obra de Jorge Andrade. **Revista Gatilho**, ano III, vol.5, p.01-08, 2007.

TAUNAY, Afonso D'Escagnolle. **História das bandeiras paulistas. Leitura básica**. Centro de documentação do pensamento brasileiro (CDPB), 2012. Disponível em: http://www.cdpb.org.br/bandeiras_paulistas.pdf. Acesso em: 10.maio.2016.

TCHEKHOV, Anton P. **A gaivota**. Trad. Fiama Hasse Pais Brandão. Disponível em: <https://www1.esec.pt/curso/te/wp-content/uploads/2010/07/a-gaivota.pdf>. Acesso em: 10.abr.2016.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. 1ª ed. Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2010.

WILLIAMS, Raymond. O teatro como um fórum político. In: **Política do modernismo. Contra os novos conformistas**. 1ª ed. Trad. André Glaser. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.