



ppgac
usp

40
anos

COLEÇÃO
PPGAC ECA USP
40 ANOS

Volume 9
CDT - Centro de
Documentação Teatral
Elizabeth R. Azevedo
(org.)

Jorge Andrade
100
anos
avaliações críticas

Elizabeth R. Azevedo (org.)

JORGE ANDRADE 100 ANOS: AVALIAÇÕES CRÍTICAS

ISBN 978-65-88640-74-6
DOI 10.11606/9786588640746

São Paulo
ECA -USP
2022

Organização: Elizabeth R. Azevedo

Direção de arte e diagramação: Maria Eduarda Borges

Capa: Maria Eduarda Borges

Imagem da Capa: Baseada no desenho original de Fábio Larsson, designer responsável pela capa do livro «Jorge Andrade 90 anos: (re)leituras – volume I»

**Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

J82 Jorge Andrade 100 anos [recurso eletrônico] : avaliações críticas / organização Elizabeth R. Azevedo. -- São Paulo : ECA-USP, 2022.
PDF (222 p.) – (PPGAC ECA USP 40 anos ; 9).

ISBN 978-65-88640-74-6
DOI 10.11606/9786588640746

1. Teatro – História e crítica – Século 20 – Brasil. 2. Dramaturgos – Século 20 – Brasil. 3. Andrade, Jorge. I. Azevedo, Elizabeth R. II. Série.

CDD 23. ed. – 792.0981

Elaborado por: Lilian Viana CRB-8/8308

Autorizo a reprodução parcial ou total desta obra, para fins acadêmicos, desde que citada a fonte, proibindo qualquer uso para fins comerciais.



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.

Todos os esforços foram feitos para que nenhum direito autoral fosse violado no *Jorge Andrade 100 anos: avaliações críticas*. As fontes citadas foram explicitadas no texto ou em notas de rodapé ou de fim, e as imagens foram pesquisadas para creditar seus autores. Porém nem sempre foi possível encontrá-los. Caso algum texto esteja violando direitos autorais de tradução, versão, exibição, reprodução ou quaisquer outros, entre em contato com Elizabeth R. Azevedo que teremos prazer em dar o devido crédito.

Universidade de São Paulo

Reitor: Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice-reitora: Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

Escola de Comunicações e Artes

Diretora: Profa. Dra. Brasilina Passarelli

Vice-diretor: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro

Avenida Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443

Cidade Universitária CEP-05508-020



Este material foi produzido com verba do auxílio
PROEX da CAPES (número 1667/2020)

Sumário

INTRODUÇÃO	7
<i>Elizabeth R. Azevedo (CDT)</i>	

1994

10 ANOS SEM JORGE ANDRADE - SESC CONSOLAÇÃO

Décio de Almeida Prado	11
Sábato Magaldi	24
Debate Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi	33
Alberto Guzik	40
Jacó Guinsburg	53
Debate Jacó Guinsburg e Alberto Guzik	59
Ilka Marinho Zanotto	65

2010

REENCONTRANDO JORGE ANDRADE - TUSP

Catarina Sant'Anna	79
Luiz Humberto Arantes	89
Eduardo Tolentino	99

2012

JORGE ANDRADE, 90 ANOS, (RE)LEITURAS - TUSP

O Teatro segundo Jorge Andrade	110
<i>João Roberto Faria</i>	
Jorge Andrade: um Dramaturgo no Espaço-Tempo	121
<i>Carlos Antonio Rahal</i>	
Jorge Andrade e a Metateatralidade: o Inacabamento como Ato Histórico e Político	134
<i>Berilo Luigi Deiró Nosella</i>	
Direção como missão: concepções cênicas de Alberto D`Aversa e Antunes Filho sobre a dramaturgia de Jorge Andrade	146
<i>Luiz Humberto Arantes</i>	
Jorge Andrade – Do TBC à TV: o dramaturgo em capítulos	153
<i>Mauro Alencar</i>	
Um olhar sobre a experiência teledramatúrgica de Jorge Andrade, autor de telenovelas	184
<i>Maria Cristina Mungioli e Gustavo Amaral</i>	
De Marta e Além...	206
<i>Elizabeth R. Azevedo</i>	



INTRODUÇÃO

AOS LEITORES

Eu faço uma distinção muito grande entre a palavra escrita e a palavra falada. A palavra escrita a gente sempre escreve com a intenção de que ela permaneça pelo menos durante por alguns dias, alguns meses, se possível alguns anos, enquanto que a palavra falada não, é para consumo imediato e eu vou, portanto, dar aqui esta palestra em tom realmente de conversa. Décio de Almeida Prado (1994).

A presente publicação dá sequência àquela surgida em 2012, *Jorge Andrade 90 anos: (re)leituras – volume I: a voz de Jorge*, que reuniu artigos, depoimentos, entrevistas e outros textos nos quais o dramaturgo Jorge Andrade expressou-se sobre sua obra, sobre o teatro brasileiro e sobre a arte em geral.

Agora, na comemoração do centenário de nascimento de Jorge Andrade, trazemos aos leitores o segundo volume, *Jorge Andrade 100 anos: avaliações críticas*, que colige o registro de mesas, encontros, palestras sobre a obra andradiana ocorridos ao longo de mais de vinte anos e que se encontravam dispersos em arquivos e acervos pessoais. Nosso objetivo continua sendo facilitar aos pesquisadores e a todos os interessados o contato com a obra do dramaturgo paulista, neste caso, a partir do olhar dos estudos e avaliações realizados por especialistas e críticos.

Vários dos textos agora publicados têm origem em transcrições de depoimentos e palestras registradas apenas em áudio e não contavam com um texto escrito de base, o que faz com que a linguagem tenha a dinâmica da fala corrente, com suas pausas frequentes, frases incompletas, repetições etc., ainda que de alta qualidade e erudição. Não foi incomum também encontrar palestras que, embora calcadas em textos previamente preparados, apresentassem comentários e observações feitos no momento da apresentação e que precisavam ser registrados. Foi então necessário realizar um exercício de edição, o qual procurou interferir o mínimo possível na exposição de cada palestrante, eliminando apenas as inconsistências próprias do registro oral. O que estamos fazendo aqui é tentar superar

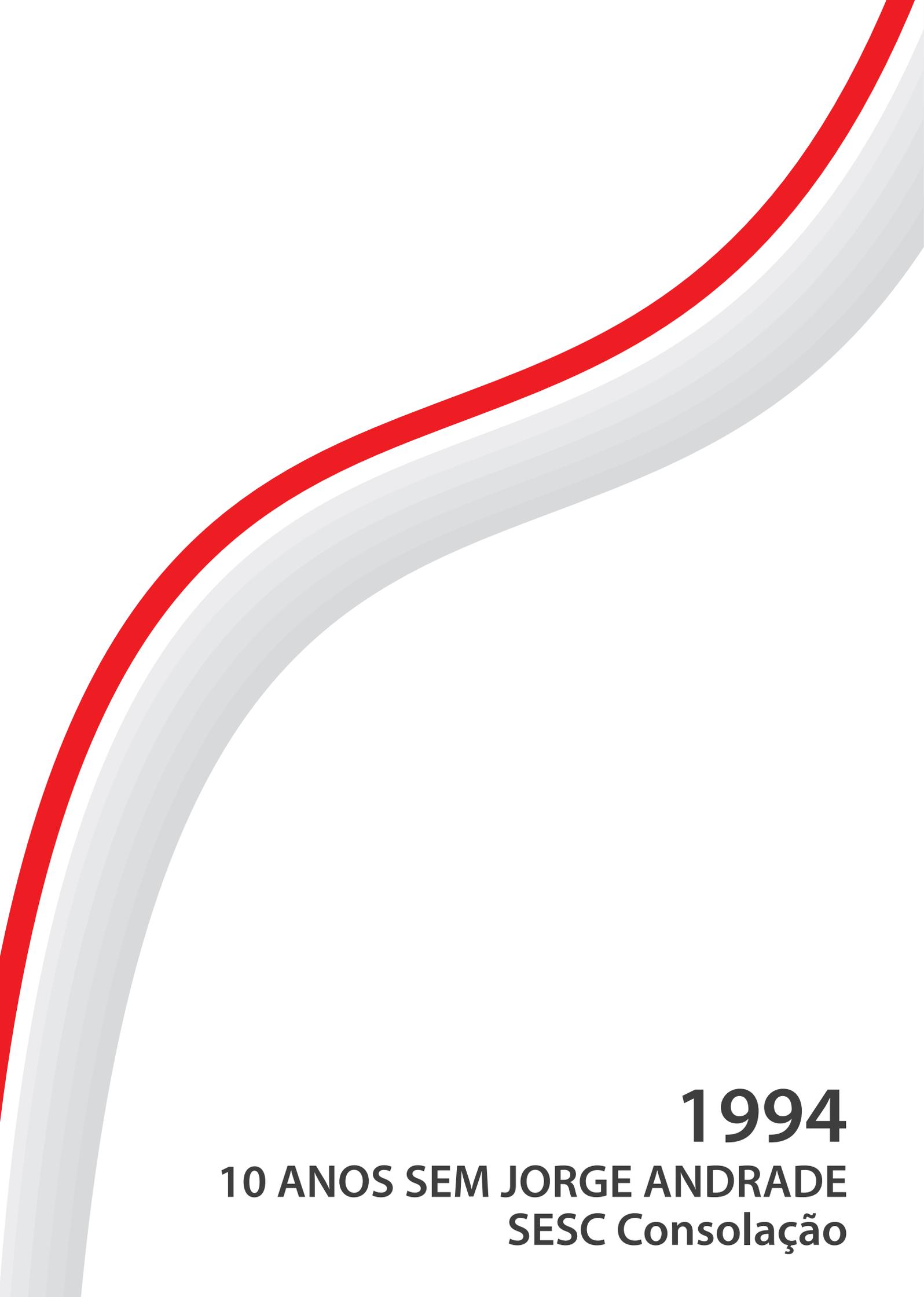
a distinção entre o oral e o escrito, como o apresenta Décio de Almeida Prado na epígrafe acima, e dar permanência a algo que por sua origem deveria ser efêmero.

Os três eventos que registramos foram: “10 Anos sem Jorge Andrade”, realizado no SESC - SP em 1994, pela ocasião dos dez anos de falecimento de Jorge; “Reencontrando Jorge Andrade”, acontecido em 2010 no Teatro da USP (TUSP), organizado pelo Centro de Documentação Teatral (CDT) da ECA/USP, sob coordenação de Elizabeth R. Azevedo e, por fim, também numa parceria entre TUSP e CDT, em 2012, “Jorge Andrade: Releituras”, um evento que além das mesas de palestras, que publicamos agora, realizou um dos desejos mais acalentados pelo autor ao longo de sua vida que era ver encenadas as dez peças que compõem o ciclo *Marta, a árvore e o relógio* na sequência, como se fossem uma única peça. Dez diferentes companhias foram convidadas e as apresentações se deram ao longo dos meses de maio e junho de 2012.

Por fim, gostaria de deixar registrado aqui nossos agradecimentos a todos os que tornaram possível esta publicação: aos professores Larissa Neves e Ferdinando C. Martins, pelo trabalho de revisão inicial, aos autores e herdeiros que autorizaram a publicação dos textos, ao TUSP, na pessoa de seu atual diretor, o prof. Luiz Fernando Ramos, pelo constante apoio para a realização dos eventos e preparações das edições, à Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da USP e ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Artes Cênicas da ECA (PPGAC), através de seu coordenador, professor Fausto Viana, pelo apoio financeiro a esta edição.

Prof.^a Elizabeth R. Azevedo

CDT, 2022.



1994
10 ANOS SEM JORGE ANDRADE
SESC Consolação

Décio de Almeida Prado (DAP)
Sábato Magaldi (SM)
Alberto Guzik (AG)
Jacó Guinsburg (JG)
Ilka Marinho Zanotto (IZ)
Jairo Arco e Flexa*

*Não foi possível entrar em contato com os herdeiros do ator e crítico Jairo Arco e Flexa, que participou do evento ao lado de Ilka Zanotto, para a devida permissão. Assim sendo, deixamos de publicar o trecho de sua palestra.

DÉCIO DE ALMEIDA PRADO

DAP – Mas hoje, naturalmente, eu abri com o maior prazer uma exceção.¹ por 3 motivos: por se tratar do Jorge Andrade, que é um grande escritor de teatro, que foi um grande amigo meu; em segundo, por ocasião do espetáculo montado pelo Antunes Filho², cuja carreira eu acompanhei com grande entusiasmo do princípio ao fim, até hoje; e também por ter sido convidado para falar ao lado do Sábado Magaldi, pois nós temos também uma longa experiência teatral comum e, com o Sábado aqui ao lado, se eu em algum momento fraquejar, eu sei que ele me acode no mesmo momento.

Eu faço uma distinção muito grande entre a palavra escrita e a palavra falada. A palavra escrita a gente sempre escreve com a intenção de que ela permaneça pelo menos durante por alguns dias, alguns meses, se possível alguns anos, enquanto que a palavra falada não, é para consumo imediato e eu vou, portanto, dar aqui esta palestra em tom realmente de conversa, na medida do possível entrando sempre também não só com o Jorge Andrade, mas com a parte de participação que eu tive na carreira dele. Em vez de fazer um estudo puramente impessoal, ao contrário, eu falarei das relações pessoais também que eu tive com o Jorge Andrade, no início como professor dele na Escola de Arte Dramática –, eu não sou assim tão mais velho do que ele, mas na ocasião eu comecei primeiro a estudar teatro, eu já era professor, e quando ele estava começando, com 28 anos de idade, foi nesse momento então que realmente que se resolveu-se a vocação dele. Ele tinha feito várias coisas, mas de modo geral não tinha ido bem nas coisas práticas, e somente quando ele enveredou para o lado do teatro, da literatura, é que ele acertou inteiramente a mão. Eu tive a sorte de estar inclusive no exame preliminar que ele fez para entrar como aluno na EAD. E o Jorge mesmo contou que entre os professores –, nós éramos 5 professores, – houve uma certa dúvida se aceitávamos ou não o Jorge, porque ele não apenas representou

¹ Exceção ao fato de que ele não estava mais participando de eventos. N. Ed.

² Referência ao espetáculo Vereda da Salvação (1994), no Teatro Anchieta. N.Ed.

uma cena, como tinha sido pedido, mas ele subiu ao palco e leu um texto literário dele, o que nós achamos assim um pouco desarrazoado, um pouco extravagante, e ficamos na dúvida: “Será que ele não tem um parafuso fora do lugar qualquer?” Depois se verificou que ele talvez tivesse um parafuso, mas não a menos, mas a mais, do que nós.

A seguir, quando começamos a dar o curso, ele começou a procurar os professores, entre os quais eu, apresentando pequenos textos, eu e me lembro que no início eram coisas muito nebulosas, muito conceituais, discussão do indivíduo que não sabia se iria ou não ser padre, coisas do tipo mais metafísico, e nós, os professores, – eu creio que o Sábato também –, líamos e comentávamos com ele, e ele voltava daí uns tempos ele voltava e apresentava outro texto, e eu fui notando que ele tinha uma qualidade extraordinária, que é a seguinte, : ele continuava com erros, mas não aqueles erros que nós tínhamos apontado da primeira vez; ele foi ia suprimindo gradualmente os erros, e foi sempre se aperfeiçoando –, até que, isso contado por ele, ele me deu para ler uma peça em um ato, “*O Telescópio*”, e eu dei a um dos diretores italianos do Teatro Brasileiro de Comédia na ocasião, o Luciano Salce, que disse que aquilo realmente era um texto de teatro.

De verdade, eu não me lembrava mais desse episódio, acredito porque foi ele que contou, mas me lembro bem que quando ele escreveu a primeira peça em 3 três atos, “*A Moratória*”, a primeira peça também que ele teve representada, ele me trouxe e eu a encaminhei para o Gianni Ratto, que é o grande diretor que até hoje vocês conhecem. E o Gianni Ratto é que se interessou em montar a peça no Teatro Maria Della Costa, com a Fernanda Montenegro no principal papel feminino. Aí nesse momento, ele já mostrava que realmente era um autor fora do comum. Eu continuei lendo os textos dele, na medida em que ele os foi escrevendo, e dele me aproximei dele mais ainda mais, porque ele se casou com uma prima-irmã minha, filha do meu tio paterno, e esses laços de parentesco, de certa maneira, influíram também na obra que ele escreveu, como eu direi daqui a alguns instantes. E acompanhei toda a obra teatral dele desde esses momentos iniciais.

Essa obra, que está reunida num volume, *"Marta, a árvore e o relógio"*, que é composto por 10 dez peças, é praticamente toda a obra do Jorge Andrade. Eu conheço 3 três textos que não estão ali: um que é anterior a esse ciclo, cuja peça se intitulado *"O faqueiro de prata"*, e duas peças que ele escreveu posteriormente, *"O incêndio"* e *"Milagre na cela"*, mas podemos dizer que o essencial está contido nesse volume, editado pela Perspectiva e que traz não apenas os 10 dez textos, mas também traz uma série de estudos de vários autores, inclusive do Sábato, um meu também e de muitos outros. É um livro essencial para o conhecimento da obra do Jorge Andrade.

Vou fazer aqui uma ligeira síntese da obra do Jorge Andrade tal como eu a vejo. Eu diria então que relacionando primeiramente a obra quanto ao assunto, vocês sabem que hoje em dia há toda uma tendência artística e, sobretudo de do teatro, que não dá muita importância ao conteúdo propriamente de ideias, de pensamento, e este não é bem o meu pensamento e também não era o pensamento do Jorge Andrade. Acho que ele é um autor realista no sentido mais amplo da palavra, isto é, alguém que mantém um laço de parentesco ou de observação em relação ao mundo exterior, ao mundo social e ao mundo psicológico. Eu vou começar então por esse lado a análise das peças dele. Eu creio que nós podemos dividir as peças que ele escreveu em peças sobre o mundo, no sentido mais amplo da palavra mundo, como aquilo que está fora de nós, e outras peças escritas sobre o eu, isto é, sobre o eu do escritor, o eu do Jorge Andrade, o Jorge Andrade voltando-se para dentro de si mesmo. Primeiramente, ele volta para fora de si mesmo, depois volta para dentro. Ele começou com essas obras realistas nesse sentido que eu estou aqui definindo. Eu acho que nessas peças a respeito do mundo em que ele viveu, que ele conheceu muito bem, nós podemos distinguir ainda algumas peças que são relativas aos patrões, vamos chamar assim, e outra peça relativa aos empregados. As peças relativas aos patrões também podem ainda ser subdivididas, no meu modo de ver, entre em peças que estão ligadas a uma tradição rural, de origem mineira, e uma tradição urbana, de origem paulista. Eu sei disso porque eu, de certa forma, participo dessas duas tradições, como o Jorge, sobretudo na parte relativa à tradição de Minas Gerais. Ele começou escrevendo o mundo que ele conhecia mais de perto, morando numa cidade e, sobretudo, morando em Barretos. Barretos era uma espécie de capital de várias outras cidades pequenas que giravam em torno da cidade. Então, ele escreveu *"A moratória"*, que é a história,

evidentemente fantasiada, ficcionalizada, dramatizada, do que aconteceu com o avô dele por volta de 1930. Vocês sabem que houve a crise de 1929, que foi uma crise mundial, nascida nos Estados Unidos, mas com repercussões muito fortes no Brasil. Nessa ocasião, os fazendeiros, que no interior eram a classe dominante, foram ameaçados por uma crise coletiva, porque, pois, de um dia para outro o preço do saco de café passou de mais ou menos de 60 mil réis, a moeda daquela época, a 6 mil réis; quer dizer, o saco de café ficou valendo 10% do que valia antes, e as dívidas continuavam as mesmas, as dívidas contraídas anteriormente. Isto foi um problema que só foi solucionado já com no governo de Getúlio Vargas, quando através de um decreto eles fizeram a chamada "moratória", que é o nome da peça, mas é o nome também de uma lei promulgada pelo Getúlio Vargas nos primeiros anos do seu governo, em 1931, 1932. O que era a moratória? Era um prazo dentro do qual nenhuma dívida de fazendeiro poderia ser cobrada, era um prazo a mais dado para os fazendeiros pagassem as suas dívidas. E, dizem os economistas, que foi isso que em certo sentido salvou esta classe e talvez salvou o próprio Brasil também, porque já havia uma organização, que se de repente se desfizesse completamente, o país poderia entrar num período realmente de caos econômico muito forte. O avô do Jorge Andrade passou exatamente por essa crise toda, perdeu a fazenda, abriu um processo para reavê-la depois que foi decretada a moratória, mas acabou perdendo também o processo. A peça então mostra essas duas perdas, primeiramente a perda física da fazenda, ele se despedindo da casa em que ele havia morado durante 30 ou 40 anos, mas com a esperança de um dia voltar a habitá-la, e, no fim da peça, ele perde o processo, e aí é o fim de toda a vida dele, pelo menos aquela à qual ele estava acostumado até aquele momento.

O Jorge fez isso com muita habilidade porque ele colocou no palco, lado a lado, dois planos de tempo, 1929 e 1932. Nós víamos algumas cenas que passavam em 1929, algumas cenas passavam em 32, com os mesmos atores, com os mesmos personagens, e isso frequentemente dava um sentido irônico frequentemente ao diálogo, porque os personagens estavam cheios de esperanças e nós já sabíamos que aquelas esperanças não resultariam em nada.

Ele, portanto, teve logo de início uma habilidade artesanal muito grande e construiu a peça de tal maneira que ela funcionava no palco, os personagens entravam de um lado, saíam do outro e, graças também à direção do Gianni Ratto, tudo funcionou muitíssimo bem. Ele estava mostrando, portanto, essa tradição rural num momento de decadência, decadência econômica e, segundo ele, também às vezes decadência social, decadência moral, isso ele vai se mostrar mais de perto numa peça em de um ato intitulada "*O telescópio*", à qual eu já me referi. Realmente, são os jovens que não aceitam mais os valores dos pais, mas também que não têm outros valores para colocar no lugar daqueles que estão se extinguindo. São famílias de fazendeiros que perderam a fazenda, são obrigados a morar numa cidade, mas com hábitos ainda rurais, isto é, atrás dessas duas peças existe a crise de 1929 e também existe o fato de o Brasil estar se urbanizando, de as pessoas estarem abandonando as fazendas, mesmo os donos, para irem morar em pequenas cidades.

Depois, em outra peça, que é "*Pedreira das Almas*", o Jorge Andrade faz uma volta atrás, e se essas aquelas duas peças se passam mais ou menos por volta de 1930, ele vai agora colocar uma peça 100 anos antes, em 1830 aproximadamente. É o momento em que essas famílias saem de Minas Gerais, devido ao empobrecimento do Estado de Minas Gerais, e vêm buscar no norte de São Paulo, na região cuja capital é Ribeirão Preto, e aí ali essas aquelas famílias de origem mineira permanecem por 100, 150 anos, mas mantendo sempre um padrão de vida ainda ligado com a Minas Gerais. São, sobretudo, criadores. Podem também cultivar o café, porque aquilo é era quase que obrigatório para o um fazendeiro. Mas pelo hábitos, pela maneira de pensar, eles se interessam, sobretudo, pela criação, e o divertimento que eles têm é um divertimento que foi muito comum no Brasil nos séculos anteriores, e que hoje em dia praticamente desapareceu, que é a caçada. Caçavam vários animais, sobretudo, o veado –, infelizmente a palavra mudou de contexto hoje em dia, mas precisamos voltar à realidade histórica daquela época.

Eu sei bem a verdade daquilo tudo que ele descreve porque, pelo lado da minha mãe, que também pertencia a esse tipo de família mineira, eu sei bem a verdade daquilo tudo que ele descreve. O menino, para dar mostrar que era realmente varonil, precisava a partir dos 7, 8 anos começar a participar das caçadas, que eram feitas com

18, 20, 30 cachorros, e os caçadores iam a cavalo. Era realmente um exercício físico bastante puxado, mas ali você demonstrava que você era digno dos seus pais, dos seus avós, dos seus bisavós e assim por diante. Essas três peças então exploram, vamos dizer assim, este veio de uma maneira, sobretudo, dramática, mas também às vezes com alguns incidentes cômicos de permeio.

O Jorge Andrade, eu posso até dizer, é parente meu de muito longe, pelo lado da minha mãe é parente meu de muito longe. É um sobrenome que nem eu assino e nem ele, mas é de uma família que vem desses tempos, ao qual nós dois pertencemos. Eu, portanto, estou muito a par de toda essa trama que ele coloca no palco. Depois, através do casamento, – eu disse que ele se casou com minha prima-irmã –, ele entrou em contato com uma tradição diferente, que é uma tradição urbana e paulista, dos chamados quatrocentões: as velhas famílias paulistas que vieram, pelo menos se supõe, com Martim Afonso de Souza em 1532. Essa expressão “paulista de 400 anos”, eu estou contando aqui assim paralelamente, foi cunhada pelo Alcântara Machado, pai do Antônio Alcântara Machado, que era um escritor modernista. Quando ele tomou posse na Academia Brasileira de Letras, em 1932 – faziam, exatamente, 400 anos que o Martim Afonso tinha chegado a São Paulo –, ele fez um discurso, e falou a frase que depois foi muito repetida: “Paulista eu sou há 400 anos”. Daí pegou e veio a expressão *quatrocentão*. E, pelo lado paterno, é exatamente essa é a minha tradição, e é a tradição com a qual o Jorge entrou em contato e escreveu também várias peças por esse ângulo,

“*A escada*”, trata do problema de filhos e pais. É um velho casal que tem 4 quatro filhos, que moram em apartamentos, apartamentos não muito amplos, e há aquele problema: quem vai ficar com o casal de velhos? Todos tratam os velhos muito bem, mas na verdade estão querendo sempre se descartar deles. Aí a importância da escada, eles estão sempre subindo e descendo as escadas, pois moram todos no mesmo prédio, mas em apartamentos diferentes, e os velhos, coitados, só podem conversar a sós, marido e mulher já de idade, quando estão na escada. É ali que podem se queixar dos filhos, falar mal dos filhos, - quando vão de um para outro apartamento –, no começo muito corre bem, mas depois dá problemas –, e assim por diante.

Jorge colocou esse tema ainda noutra peça, *que é "A Senhora na Boca do Lixo"*. A Boca do Lixo pegava, não sei se pega ainda, os Campos Elíseos, que tinha sido o bairro mais elegante de São Paulo. Havia aquelas mansões enormes, depois viraram cortiços e assim por diante. Então ele colocou uma senhora de tipo aristocrático, antigo, dentro da Boca do Lixo, continuando ainda morando ali dentro daquele bairro, e com isso ele mostra a decadência. Como ele havia mostrado a decadência da tradição mineira, agora ele passou a mostrar a decadência da tradição paulista, porque os paulistas antigos continuavam com seus sobrenomes, às vezes ilustres, mas frequentemente não tinham o dinheiro à altura dos seus nomes; é esse o problema que ele coloca. E, sobretudo, ele coloca isso numa comédia que fez muito sucesso, que ficou mais de 1 um ano em cartaz, chamada "*Os ossos do barão*", em que ele mostra o casamento de uma paulista antiga com um imigrante italiano rico. Um entra com o nome de família e o outro entra com o dinheiro. E Isso seria mais ou menos a fórmula da São Paulo moderna, moderna. Só que ele mostra isto mais pelo lado, até quase que diríamos da farsa, da comédia bem marcada. Uma comédia de tom inspirado talvez em Molière, como "*As preciosas ridículas*", por exemplo –, a conversa das paulistas antigas tem um pouco esse tom de "*Preciosas ridículas*", o que ele conheceu, infelizmente, através do casamento com uma prima-irmã minha. Isto é, ele põe no palco alguns personagens diretamente observados por ele naquele ambiente dentro do qual ele passou a viver.

Aliás, eu estava na estreia de "*Os ossos do barão*" e tinha um tio e uma tia meus que estavam assistindo e não sabiam de nada a respeito da peça. Viram o primeiro ato, o segundo ato e, reconheceram os personagens..., não é? Aí quando eu passei, antes do terceiro ato, eles me pararam: "Não é fulano que ele colocou lá?" Eu falei: "É sim, é fulano mesmo." Quer dizer, dava para perceber perfeitamente a quem ele estava aludindo. Isso para mostrar que ele nunca perdeu o contato com a realidade, a realidade observada diretamente por ele. Só que, evidentemente, ele não colocava essa realidade tal como era, ele a trabalhava, ele modificava, ele dramatizava, no sentido dramático ou no sentido cômico, mas, enfim, ele dava uma forma teatral própria.

Por fim, ele acabou escrevendo uma peça, que é exatamente a que está aqui em cartaz neste teatro, "*Vereda da salvação*", na qual pela primeira vez ele aborda o problema das pessoas que estão do lado de lá –, isto é, não os empregadores, mas os empregados, não os fazendeiros, mas os colonos, se assim podemos chamá-los, mostrando o estado de miséria em que eles vivem, uma miséria tão grande que frequentemente dá origem a surtos de um falso misticismo. A peça, evidentemente, não é contra o misticismo, que é uma coisa tão válida como qualquer outra, é um ponto de vista a respeito do universo, mas no caso presente se percebe claramente pela representação de que a verdadeira causa não é uma algo que está fora do mundo, mas ao contrário, é uma causa que está dentro do mundo. São as condições de trabalho que eles enfrentam que os levam a procurar uma saída, já que eles não podem sair para o restante do mundo, eles têm que sair para o alto. A "vereda da salvação" é uma saída para o alto, eles tentam voar, sair feito anjos, mas são metralhados e morrem. É o mesmo problema que Euclides da Cunha mostrou n'*Os sertões*", o mesmo fato e aproximadamente também a mesma resolução. Essas seriam essas as peças que eu chamaria de peças relativas ao mundo; agora viriam agora as peças que eu chamaria de relativas ao eu, ao eu do próprio Jorge Andrade.

Em primeiro lugar, a crítica pessoal do Jorge, eu posso me referir a isso porque ele nunca escondeu esse fato. Em *Rasto atrás*, ele dramatiza as relações entre ele e o pai dele. O pai dele, um fazendeirão, caçador, querendo que o filho siga sua trilha. O filho, ao contrário, ainda não sabia, mas realmente ele tinha uma vocação literária, uma vocação artística. E houve então um momento de desajuste entre pai e filho. O pai achava que o filho não era suficientemente másculo, como um sujeito, por exemplo, que fica ouvindo ópera, ou que fica lendo livros, não é isso o que se espera de um "verdadeiro homem". O homem deve tomar logo as rédeas da administração, da economia; leitura e ouvir música é mais para mulher do que para homem. Isto hoje em dia parece absurdo, mas corresponde a um certo momento do desenvolvimento do Brasil. Então aí, ele enfrenta realmente pela primeira vez, de uma maneira aguda, aquilo que tinha constituído o drama da sua vida, o desentendimento com o próprio pai, e esse desentendimento só terminou, segundo o Jorge contava, quando o pai dele foi assistir "*A moratória*", gostou muito, achou a peça muito bonita, e, aí na saída, o pai passou a mão no ombro do Jorge e falou: " - Agora eu compreendo você". Pela

primeira vez ele estava entendendo que ele tinha um filho totalmente diferente dele mesmo. O Jorge coloca isto numa peça muito criativa como dramaturgia, porque nós vemos o mesmo personagem, – que, no fundo, é o Jorge, – com várias idades, criança, adolescente, adulto, com em 4 quatro idades diferentes, interpretadas por atores diferentes. Ele toma como metáfora a caçada. Eu, que conheço bem esse território, eu percebo como ele foi feliz na realização dessa metáfora, as próprias palavras que ele emprega são palavras de caçada. Por exemplo, “levante”, no momento em que o cachorro descobre a caça, o rasto atrás, quando o animal, geralmente um veado, que corre distanciado dos cachorro, dois, três quilômetros, ele voltava atrás e assim dificultava para os cachorros, pois os cachorros vão pelo faro. Ele usa também toda essa terminologia; é ele voltando rasto atrás para se encontrar com o pai e resolver a pendência dele com o pai através do teatro, e tudo isso desenvolvido em termos de caçada.

No fim, nós temos duas peças que ele escreveu sobre crises. Também dele, não como indivíduo, como pessoa, mas ele como artista. Ele escreve então *“As confrarias”*, que é um problema relacionado com o ator, com um ator do século XVIII, em Minas Gerais, durante o período da Inconfidência; um ator, que, como em geral acontece com os atores até hoje, não tem um lugar certo na sociedade. O ator é um indivíduo um pouco fora das classes sociais. Por um lado, ele é muito conhecido, muito aplaudido, todo mundo o conhece de nome, de fisionomia, mas, por outro lado, dentro do mecanismo econômico, da economia, ele não tem um lugar certo. Hoje ele está representando, amanhã ele fica sem representar. Ele não tem uma profissão definida como advogado, médico, engenheiro e assim por diante, o ator está sujeito sempre a esses altos e baixos.

Ele mostra isso na peça tratando das confrarias religiosas que existiam no século XVIII em Minas Gerais. Havia confrarias para os homens brancos, a confraria para os pretos, a confraria para os mulatos, e às vezes a pessoa tinha dificuldade para saber, exatamente, em que confraria ele estava se enquadraria. Ele colocou isso naquele num momento em que o teatro se dividia muito entre esquerda e direita –, e o Jorge era criticado por ambos os lados. Para quem era direitista o Jorge era um comunista, *“Vereda da Ssalvação”* seria uma peça comunista porque mostra a pobreza das pessoas que existe no Brasil. Por outro lado, o pessoal de esquerda, aqueles os mais obedientes

à linha partidária, achavam que, ao contrário, ele seria um autor ligado à aristocracia de fazendeiros mineiros e paulistas, que, portanto, ele estaria tratando a decadência de uma classe que no fundo seria uma classe já vencida e já derrotada.

Ele trata desse problema n' *As confrarias*". E a outra peça, que é a última em na ordem cronológica da *"Marta, a árvore e o relógio"*, *"O sumidouro"*, no qual ele apresenta o problema do autor em relação aos seus personagens. Isto é, o autor, quando cria as personagens, ele cria daquilo que ele vê, daquilo que ele tira de dentro de si mesmo, mas essas personagens se tornam autônomas.

Então, analisando agora o texto do Jorge Andrade, não mais em relação ao assunto, mas em relação às personagens, eu faria a seguinte divisão ideal –, isto é, a meu ver "ideal" significa tirado da realidade. Nas peças, tais como elas foram escritas, não se pode dizer exatamente que esse personagem é assim, aquele outro é de outra maneira, mas há pólos extremos. De um lado os personagens que eu chamaria de realistas, isto é, aqueles que encaram a realidade tal como ela é, que têm a coragem de encarar a realidade – No caso da *"Vereda da salvação"* seria, por exemplo, Artuliana, a mulher, que está esperando um filho e que se bate-se pelo filho. E, por outro lado, os personagens que eu chamaria de utopistas, isto é, que pensam num mundo ideal, num mundo irreal, portanto, no sentido que não está presente naquele momento, pessoas que fogem da realidade. Em *"Vereda da salvação,"* seria por excelência o personagem Joaquim, que é o chefe místico do grupo. Mas nós encontramos personagens utópicos também nas peças anteriores, também entre os mineiros, os paulistas, todas elas têm personagens que não têm coragem de enfrentar cara a cara a realidade. Só que em *"Vereda da salvação"*, em vez de ser uma fuga individual, trata-se de uma fuga coletiva: é o um grupo todo que, não encontrando salvação dentro da realidade econômica, procura a salvação através de uma religião que promete uma subida aos céus, que eles julgam ser uma coisa iminente, para ser realizada logo a seguir.

Agora, analisando as peças do Jorge Andrade quanto à estrutura, eu também aqui fiz uma divisão, como todas as outras, uma divisão sucinta, esquemática, que correspondesse mais ou menos ao universo dramático do Jorge Andrade. Por um lado, ele se inspirou no modelo da tragédia grega –, por exemplo, isto é claro numa peça como *"Pedreira das almas"* e também na *"Vereda da salvação"*, onde em que há unidade de tempo, espaço e de ação. Unidade de tempo significa o seguinte: que tudo ocorre

em algumas horas seguidas, consecutivas, porque a ação começa no momento de crise e, mostra apenas esta crise, aquilo que vem imediatamente anterior à crise e depois a solução da crise, através da morte, não é? E o espaço também é um espaço só, tudo ocorre no mesmo lugar, em poucas horas... **[inaudível]** ...acho que ele sofreu influência também –, isso e – quando eu falo em influência, eu quero deixar bem claro que todo mundo sofre influências; quer dizer, ninguém está fora de sofrer influência, na medida em que ele está vivendo em contato com outros homens, ele está exercendo e recebendo influências. Ele recebeu influência também do Realismo, mas não o Realismo naturalista do fim do século passado, que procurava representar a realidade tal como ela se apresenta materialmente. Eu acho que ele pertence ao Realismo que eu chamaria de Realismo Poético, porque ele não é naturalista, mas é realista porque mantém um contato com a realidade e pretende descrever esta realidade. E ele sofre influência aí de vários autores que ele admira muito, por exemplo, o do Ibsen no *“Pato selvagem”*. *“O Pato Selvagem”* é uma metáfora, é ao mesmo tempo um pato que é tirado do seu meio ambiente e que morre numa estufa, mas é também a história de uma menina que, acaba não tendo condições suficientes para viver e, acaba também falecendo. De Tchekhov, o escritor russo do final do século passado, como de Ibsen de *“O jardim das cerejeiras”*, onde mostra a decadência dos velhos fazendeiros russos quando acaba o sistema da servidão, e eles vão perdendo as suas fazendas, como acontece, por exemplo, na *“Moratória”*. De autores americanos relativamente recentes, como Arthur Miller, que está ainda vivo, e como Tennessee Williams. Do Arthur Miller, sobretudo, n’ *“A morte do Caixeiro viajante”*, que também mostra o conflito também entre pai e filho, como aparece em várias peças do Jorge Andrade. E do Tennessee Williams, *“Um bonde chamado desejo”*, que mostra exatamente uma mulher que, acoitada pelo sexo, pelo desejo sexual, acaba perdendo a sua sanidade mental, sendo no fim conduzida, eu não digo a um hospício, mas a um lugar qualquer, porque ela não está já em condições de viver com as outras pessoas. O Jorge teria então recebido influência desses modelos.

E ainda mais uma influência, que é a do teatro épico, que pode ser considerado ou, chamado de um metateatro. Metateatro significa o seguinte: é o teatro que tem como objeto o próprio teatro, o teatro que coloca em cena o teatro. E o teatro épico de Bertolt Brecht não deixa de ser uma forma de metateatro. Aqui então nós

encontramos *"As confrarias"* e *"O sumidouro"*, cujo objeto é a atividade teatral, ou por parte do ator, ou por parte do autor. Agora, nesse metateatro, como o palco não representa mais um lugar só, o palco representa apenas o próprio palco, o palco se assume enquanto palco, o autor tem toda a liberdade em relação ao tempo, ao espaço e à ação, aquilo que está ocorrendo no palco pode representar hoje, ou pode representar cinco anos atrás, ou pode representar cidade ou campo, é indiferente. E, em relação à ação, também ele pode pegar tratar de uma ação muito mais complexa, fatos ocorridos não num dia, mas fatos ocorridos em dez, vinte, trinta anos e assim por diante. Agora, esses modelos básicos são modificados porque ele sofreu também, como todos os autores desse período, uma influência do simbolismo –, sabe o que é símbolo? É alguma coisa que é alguma coisa e, ao mesmo tempo, significa outra coisa, em outro mundo, num mundo imaginário, no mundo da imaginação, no mundo da arte. Até os próprios títulos do Jorge Andrade são títulos simbólicos, *"A moratória"* é o decreto feito por Getúlio Vargas num certo momento na década de 1930, mas é também, isso o próprio Jorge disse, é aquele prazo a mais que nós sempre pedimos –, em geral nós sempre estamos atrasados em nossas obrigações, não é? "Ai, se eu tivesse mais uma semana, eu acabava estudando para o exame, e assim por diante". É o que ele mostra então, *"A moratória"* é esse prazo, com o qual nós contamos, e que às vezes nos é retirado, e nós então sofremos uma derrota pelo mau aproveitamento do tempo.

E ele também sofre uma influência, não direta, mas indireta, do Expressionismo, isto é, uma a escola que procura realçar ou marcar cada traço, dando mais vigor a ele. Nós notamos muito bem isso na encenação que está aqui no teatro, porque o Antunes Filho fez uma representação que por um certo lado, de certo modo, é um pouco expressionista. Isto é, que para tornar mais claro e para dar um valor simbólico, ele carrega nos traços. Não é uma representação naturalista, é uma representação realista, mas com uma larga margem dada ao expressionismo.

Para concluir, eu diria que o Jorge Andrade evoluiu da mesma forma que o teatro evoluiu no tempo em que ele escreveu, isto é, passou pelo realismo poético e chegou até ao teatro épico. isso levou quanto? Vinte, trinta anos? Ele evoluiu conjuntamente com todo o teatro brasileiro, de maneira que se você estudar o teatro do Jorge Andrade é realmente estudar o teatro através dos tempos, o teatro universal

e, sobretudo, é também analisar o teatro de 1950 até 1970, mais ou menos por aí. E o que ele fez então? Ele fez o que faz todo artista, isto é, ele pegou a realidade, mas, em vez de passar a realidade tal como ela o é para o palco, ele deu forma a esta realidade. A realidade é às vezes exterior a ele, às vezes a realidade é interior a ele –, a realidade das famílias com as quais ele conviveu e sua realidade dele como pessoa muito sofrida. Jorge tinha um temperamento dramático; as peças dele são fortes porque ele via a realidade comum com olhos diferentes, com olhos de escritor, e com olhos de escritor de teatro. Tudo o que ele percebeu, ele acabou colocando em cena, mas isso representa um trabalho enorme, porque não é fácil você pegar inspiração em de três ou quatro focos diferentes e harmonizar, organizar tudo isso de uma forma coerente para dar uma peça de teatro. Ele fez isso com uma grande riqueza de imaginação, com um conhecimento muito grande de teatro, sempre conversando com os críticos, ouvindo pessoas nas quais ele confiava, lendo muito, lendo teatro e lendo também muita coisa sobre a História do Brasil. Ele se aprofundou por esse lado –, e sempre, sobretudo, servindo por de um tipo especial de imaginação, que é o tipo dramático, o tipo teatral da imaginação.

Numa das peças, ele coloca o seguinte problema, do qual era acusado: - “Será que eu fiquei apenas no retrato da decadência da burguesia?” Mas nós que, por exemplo, vimos *“Vereda da salvação”* e, podemos responder, absolutamente, que ele, sem dúvida, retratou a decadência da burguesia, decadência moral, se não econômica, mas, por outro lado, ele fez um esforço para compreender o universo na sua totalidade, e se não todo o universo, pelo menos aquela parte do Brasil que ele conhecia bem. E é por isso que nós estamos todos aqui homenageando o Jorge, que foi uma pessoa de quem eu segui toda a carreira e vi o quê que representa de esforço você fazer dez, doze ou treze peças como ele fez. Ele era um indivíduo apaixonado pelo trabalho, apaixonado pelo que ele fazia, ele ficava horas e horas ali, na máquina de escrever, fazia uma versão, fazia duas, fazia três, fazia quatro, algumas peças dele ele levou 10 dez anos escrevendo; mas não as deixava paradas, voltava, tornava a mexer até ele achar que estava completa. Este é o testemunho pessoal que eu poderia dar sobre o Jorge Andrade. Muito obrigado.

SM – Bom, a desvantagem de falar depois do Décio é que vou ter que descobrir umas brechas para dizer alguma coisa, inventar alguma novidade – um pouco complicado, mas, enfim, vamos por aí, não é?

DAP – Por isso pedi a palavra primeiro...

SM – Para começar, eu diria que tive um enorme contato ao longo de toda a vida do Jorge Andrade, desde que mudei para São Paulo, em outubro de 1953. Tive contato com ele na Escola de Arte Dramática, e até posso dizer que a primeira casa em que residi em São Paulo, aluguei por indicação dele: ele me avisou que havia uma casa perto da casa dele, e até poderia depois pensar, um pouco maldosamente, que ele queria me ter à mão para a gente dialogar sempre sobre os textos dele. Eu logo participei de uma Comissão Julgadora do Prêmio Fábio Prado, em que o Jorge foi vencedor com a peça *O telescópio*. E nessa ocasião ele já colocou para mim o problema que tinha em relação a *A moratória*. Jorge me dizia que ele tinha bem definido os dois tempos da peça, 1929 e 1932, mas não queria nem fazer uma peça cujo primeiro ato se passasse em 29 e o segundo em 32, porque seria quase uma preocupação linear com o tempo; por outro lado, ele não queria também utilizar o *flashback*, que ele achava que não funcionaria. Ele queria organizar de uma maneira diferente esses dois planos. Então tomei a liberdade de recomendar a ele a leitura de *Vestido de noiva*, do Nelson Rodrigues, e acredito que essa leitura tenha sido o caminho para o Jorge encontrar a solução técnica da peça.

Mas quero dizer desde já que esse caminho não é de maneira nenhuma uma repetição: qualquer pessoa que leia *A moratória* nem de longe pensaria no *Vestido de noiva*. Mas o Jorge, com essa leitura, se liberou da preocupação com o tempo, ele sentiu o dinamismo que poderia haver na colocação de dois planos, e a grande solução técnica, a meu ver, de *A moratória* é que o passado e o presente se interpenetram de tal maneira que frequentemente o presente parece preparar uma cena ocorrida no

passado. Esse dinamismo está colocado de maneira extraordinária, e naturalmente isso não aparece em *Vestido de noiva*, não era essa a preocupação do Nelson. E então a peça vai se compondo, vai aumentando, enquanto há duas ações paralelas, quer dizer, desde a notícia da queda do café até a saída da fazenda, e depois da esperança de haver uma moratória até a tragédia final de que aquele decreto governamental não beneficiaria o fazendeiro Joaquim. Mas isso se funde tão incrivelmente que a peça vai em um crescendo, e em vez de haver duas ações paralelas isoladas, ele a cada vez cria um suspense maior e temos a impressão de que a ação está em permanente elaboração.

O Jorge passou daí, como disse o Décio, para a *Pedreira das almas*. Nesta peça, acredito que o espetáculo foi muito prejudicado por uma direção, a meu ver, muito retórica, mas ele já seguia para o campo dos arquétipos, com uma presença muito marcada da Antígona, já que há um cadáver insepulto na peça. Ele acaba fazendo alguma coisa com uma preocupação muito **[inaudível]** que tinha uma certa tendência mesmo ao retórico, mas ainda aí, com essas personagens escultóricas, ele tem de fato um rendimento dramático muito interessante. A gente vê que, ao lado da preocupação com o presente – que, como viram, se estende realmente por muitas peças –, o Jorge tinha uma preocupação muito marcada com o problema da origem. Ele dizia sempre que interessava a ele compreender o homem brasileiro, ele queria fixá-lo na sua dramaturgia. E se no começo esse homem brasileiro é todo visto sob a ótica da classe dominante, que está muito presente inclusive na peça *Os ossos do barão*, em que canta de certa maneira a grandeza de São Paulo, essa grandeza vista não só pelo lado do aristocrata financeiramente decadente, que de qualquer forma sempre mantém seus privilégios, mas também do imigrante enriquecido que em quarenta anos obteve aquilo que os aristocratas perderam em quatrocentos. Mas há essa aliança, que mantém sempre o predomínio de uma classe, ligada a uma certa preocupação com o problema da decadência dessa classe, o que levou muita gente a achar o Jorge saudosista, que fez com que ele parecesse um autor de feitio quase de direita, quando o Jorge, em tudo que escreveu, sempre considerou esse destino meio inapelável. Poderíamos falar mesmo destino, dessa classe dominante, embora ela mantivesse todas as suas armas para fazer de uma peça como *Vereda da salvação*, que

vê o outro lado, ainda – quer dizer, uma tragédia provocada exatamente pela frieza, pelas armas dessa mesma classe dominante, por qual motivo fosse.

Ou seja, já que o desvio, se podemos chamá-lo assim, religioso dessa seita adventista – e, para *Vereda da salvação*, o Jorge baseou-se religiosamente em estudos sociológicos publicados num livro da Editora Anhembi, com estudos de **[inaudível]** de Eunice Ribeiro e outros estudiosos. Quer dizer, ele praticamente fez uma recriação da realidade acontecida, e esse lado saudosista é que levou a uma certa confusão, já que se exigia de um teatro de esquerda uma participação mais clara, e mesmo uma mensagem explícita no final.

O Jorge vinha da tradição tchekhoviana, que no *Jardim das cerejeiras* deixa muito claro que era irremediável o fim daquela classe dominante, mas de maneira nenhuma, em nenhum momento, faz discurso, algo mais primário ou sectário para mostrar que aquilo era de fato inapelável. Mas nesta procura das raízes do homem brasileiro e entrelaçando-as com as suas próprias raízes, o Jorge vai encontrando episódios que permitiam a ele uma meditação. – Quero dizer, de um lado, quando ele vai para o passado e pega a Revolução Liberal de 1842, que naturalmente foi vencida pelo governo absolutista do Império, a preocupação era com a liberdade, basicamente. Mas aí há uma matriarca, e é curioso como o teatro do Jorge é sempre marcado por uma série de personagens femininas muito fortes, não só bastante ligadas ao problema da terra, mas a uma enorme energia, o que fica muito patente, por exemplo, na protagonista d' *A moratória* – representada, num espetáculo memorável de 1955 no Teatro Maria Della Costa, pela Fernanda Montenegro –, em que ela vai para a máquina de costura para poder sustentar aquela família, pois o pai era um homem fraco. Quando o Jorge coloca de novo o problema da Revolução, ele tem, na Revolução de 1842, Gabriel, que é um herói que representa toda a passagem do matriarcado para o patriarcado, se assim podemos dizer, e muito em função de toda uma visão arquetípica desse problema na sociedade. Mas a grande protagonista da peça é aquela mulher vigorosa, que não quer de jeito nenhum que os jovens saiam de São Tomé das Letras, cidade em que se esgotavam os veios auríferos, o que demandava uma ida para o planalto, que foi o começo da passagem mineira para São Paulo. Aí é bom lembrar que foi verdadeiramente uma volta, já que Minas em grande parte foi resultado do trabalho de bandeirantes que saíram daqui.

E quando pega então a última peça do ciclo, que é *O sumidouro*, ela se passa no lugar onde Fernão Dias Paes estava procurando esmeraldas, e ali ele coloca um problema muito importante, o problema da identidade, do que é ser brasileiro. Era uma preocupação do Jorge, não podemos esquecer que todos nós, países colonizados, temos uma presença europeia muito forte, não só em função do descobrimento, mas em função das várias correntes imigratórias que teve o Brasil e, vamos dizer, radicalizando o problema, o primeiro português, o primeiro colonizador português, não estava pensando em função de Brasil, que nem existia: ele pensava apenas obter algum rendimento daquela terra e canalizá-lo para Portugal, para a corte europeia. Isso era normal, não significava nenhuma traição. Mas o filho mameluco, filho de Fernão Dias com uma índia, quer dizer, um filho bastardo, era meio europeu e meio nativo, já tinha essa noção muito clara de ser espoliado em função da exportação de nossos bens para a corte portuguesa. E há esta luta, esta grande dificuldade de definição, os historiadores mais convencionais atacam pura e simplesmente como traidor o José Dias, filho de Fernão Dias, enquanto o Jorge toma o partido dele, muito claramente, embora compreenda muito bem a figura do Fernão Dias e dialogue com ele, tentando explicar-lhe que estava numa permanente procura. Por outro lado, ele sabe que tudo aquilo que José Dias fazia para dificultar a descoberta da riqueza do nosso subsolo vinha já do nascimento de uma consciência nativista muito clara. E acho que isso é muito interessante de se colocar, não só psicologicamente, mas num plano maior ainda, quase arquetípico mesmo esta situação do que viria a ser brasileiro, e a gente nota então como o Jorge procura penetrar cada vez mais esse mundo, cada vez mais se aprofunda nesta dificuldade, ao mesmo tempo emaranhando cada vez mais a sua técnica teatral.

Assim, por um lado, poderíamos dizer que a posição do Jorge foi a posição de uma grande humanista – ele basicamente era um extraordinário humanista, no sentido de que ele tentou compreender profundamente todas as motivações humanas e ter para elas uma saída digna, uma saída que não diminuísse nenhum dos valores morais do indivíduo. Este aspecto, a meu ver, é importante. Mas num momento conturbado como foi o da década de 1960 isso deveria provocar incompreensões de todas as partes. Esta paixão pelo passado, ou essa insistência na memória, acabou despistando muita gente em achar que o Jorge seria um conservador, teria um certo

conservantismo saudosista, ao passo que ele sempre manteve uma visão crítica, desde sua primeira peça, *O telescópio*. Sua crítica à decomposição moral da classe dominante quando passa para a cidade – e, depois, mais propriamente, em uma peça que ele não chegou a publicar, *O faqueiro de prata*, que depois se tornou *As colunas do templo*, e que no fundo era uma peça sobre a experiência que teve em São Paulo como bancário, e que era uma crítica à organização do banco –, não era absolutamente a de uma peça de adesão. E isto acontece também n' *A moratória* e nas várias peças que escreveu. Por outro lado, o Jorge tinha uma capacidade de trabalho que era monstruosa. Eu li pelo menos oito versões completas de *Vereda da salvação*, e a coisa foi mudando o tempo inteiro.

[inaudível]

A gente não pode esquecer que n' *A moratória* e n' *A morte do caixeiro viajante* há também conflito entre pai e filho, e isto mostra um problema psicológico da vida do Jorge Andrade, que ele foi tentando resolver ao longo da obra. Esse problema aparece n' *A moratória*; como disse o Décio. Vai aparecer em *Rasto atrás*, que é a busca do pai perdido. Nós poderíamos intitular dessa maneira; e também a última peça desse ciclo, que é exatamente o conflito entre pai e filho, entre José Dias e Fernão Dias.

Isso o levou, acho eu, a ter uma grande preocupação com a dramaturgia de Arthur Miller que, por outro lado, fermentou muito, a meu ver, a obra dele. Essa preocupação de, por um lado, fugir e, ao mesmo tempo, aceitar, não uma influência, mas um diálogo com Arthur Miller, aparece também em *Vereda da salvação*, cujo modelo foi inquestionavelmente *As feiticeiras de Salém*. A primeira versão que li de *Vereda da salvação* tinha semelhanças muito profundas com *The crucible*, de tal maneira que eu disse assim: "Olha, Jorge, se você apresentar o espetáculo desse jeito, todo mundo vai dizer que é puro plágio do Arthur Miller, não tem sentido, mesmo que você se baseie num fato real acontecido em Minas Gerais." E de fato tudo vinha de alguma coisa que aconteceu em Minas, como na peça do Arthur Miller, em que crianças são sacrificadas como se fossem portadoras do demônio, e isso acontece também em *Vereda da salvação*. Mas ali havia todo um ritual que lembrava demais do Arthur Miller. E ele foi trabalhando de tal maneira que conseguiu afastar essa motivação original.

Não vou entrar em nenhuma particularidade das peças, e menos ainda de *Vereda da salvação* para caracterizar a evolução que a peça sofreu. Mas, com o correr das várias versões, ele conseguiu individualizá-la perfeitamente do modelo de *The crucible*. E depois que Arthur Miller escreveu *Depois da queda* – que foi também montada pela Companhia Maria Della Costa aqui em São Paulo –, uma autobiografia espiritual, se podemos chamar assim, do autor, dramatizando toda a sua tragédia com a atriz Marilyn Monroe, que foi esposa dele, o Jorge partiu para a peça *Rasto atrás*”, que era essa autobiografia também, mas ninguém lendo vai perceber. Quero dizer, foi um motivo psicológico, um impulso inicial, mas do qual ele se desvencilhou totalmente, sobretudo porque também ali não havia um conflito fundamental, como era o conflito do Quentin com a Mag – que era o papel do Arthur Miller e da Marilyn Monroe. Ali havia realmente essa procura do pai perdido, uma tentativa de recuperação da própria identidade através da compreensão do pai. E ele com isso desenvolveu demais a sua técnica. Se em peças como *O telescópio* – em *A escada* menos, porque ali, como são vários os filhos e ela acontece num prédio de apartamentos em que os vários filhos vivem simultaneamente, por esse próprio embasamento cenográfico ela não permitiria um tratamento puramente realista –, mas em peças como *Os ossos do barão* ou *Senhora da Boca do Lixo*, ele está muito mais dentro de um estilo realista mesmo. Mas o Jorge, que já havia experimentado essa liberdade maior em *A moratória*, de uma maneira, a meu ver, extremamente interessante – com a metalinguagem na última peça, que foi “O sumidouro”. Na verdade, é possível dizer que a peça é um diálogo entre o autor e as personagens que ele cria, e até mesmo que as personagens, fora aquelas do mundo do próprio escritor, como o Vicente, sejam uma projeção exterior da mente do dramaturgo no processo de criação literária. Isso dá a ele uma enorme liberdade, pois ele não precisa de maneira nenhuma utilizar uma técnica linear de composição. Ele vai de um lado a outro, usa várias vezes recursos cinematográficos, ele vai para a corte em Portugal, para o Vaticano, para o meio da mata, ele cria ambientes dos mais diferentes, tudo a partir dessa liberdade dada pelo tratamento épico. Aliás, a peça, de uma maneira bastante clara, com uma simbologia muito explícita, coloca num plano elevado, no escritório do escritor Vicente, as fotografias de Eugene O’Neill e de Tchekhov, que seriam os seus dois grandes modelos, e fotografia

menores de Arthur Miller e de Brecht, outros autores com os quais ele dialogava neste intertexto permanente.

Eu poderia dizer – e pensava até que fosse expressão do Anatol Rosenfeld, naquele admirável ensaio que é sua visão do ciclo, mas ele não atribui a si esse achado – que o Jorge era o autor, o dramaturgo, do ontem – e não de ontem. Eu, na verdade, não sei dizer a quem pertence, eu pensei que fosse do Anatol e vi que era uma citação dele, mas não cheguei a apurar de quem é. Agora, o Jorge foi um autor que teve uma grande preocupação de aprofundamento individual, uma introspecção muito grande, e na sua dramaturgia ele não só faz essa pesquisa do eu, do mistério da criação teatral, ou da própria biografia do autor, mas uma biografia que se amplia na medida em que se torna a biografia do próprio grupo. E com isso vai para o passado: o dramaturgo do ontem é neste sentido. E como memorialista, eu poderia dizer que não foi à toa que o Jorge escreveu um livro, que seria um romance, mas que é um livro de memórias, e no qual ele aproveita inclusive reportagens que fez para a revista *Realidade*, para construir esta memória grupal até chegar a seus antepassados de Minas, a antepassados imaginários que participaram da Inconfidência Mineira e, finalmente, a ascendentes mais remotos, que são os bandeirantes mesmo – e isto como memória de todo o grupo. E quando o Jorge pode se valer disso é que ele realmente realiza aquilo que considero a melhor parte da dramaturgia dele.

O Décio já havia mencionado que, fora do ciclo, o Jorge fez *As colunas do templo*, com o nome de *O faqueiro de prata*, a peça *O incêndio*, com inspiração que a aproximaria muito de *Vereda da salvação*, porque também se baseia em fatos reais para fazer uma crítica da realidade – então essa peça faria quase um *pendant* com *Vereda da salvação*. Mas no momento em que quis se tornar um autor mais engajado, escrevendo sobre a sua experiência mais próxima – quero dizer, a experiência criada pela ditadura militar com a tortura –, ele se aproveitou de um conhecimento próximo de várias pessoas ligadas a ele, mas não teve a necessária distância, a meu ver pelo menos, para tratar disso de uma maneira mais artística, ou mais dramática. Então a peça se torna muito sentenciosa, chega a ter frases, conceitos, de mau gosto, incompreensíveis, a meu ver, em um autor que trabalhava incrivelmente seus diálogos, e que os ia enxugando cada vez mais e evitando que se tornassem frágeis por qualquer escorregadela, como ocorria bem no começo de sua obra, quando

ele naturalmente não tinha experiência e malícia autoral. Malícia que foi adquirindo ao longo do tempo e que não permitiria a ele, a não ser por uma escorregadela, como foi essa, que a meu ver, aconteceu na peça *Milagre na cela*.

Mas ele fez ainda duas peças menores, uma que participou da Feira Paulista de Opinião, *A receita*, também uma peça panfletária, preocupada em mostrar o problema da miséria, sobre um médico que tinha que receitar, mas sabia que os doentes do campo não tinham dinheiro para pagar aqueles medicamentos, e que é uma peça de um realismo efetivamente mais frágil, como também a peça *A zebra*, que ele fez para a Feira Brasileira de Opinião. Por outro lado, ele tinha uma enorme consciência do painel histórico que pretendia realizar. Eu não vou passar para vocês aí a relação de todas as peças que ele queria fazer nessa ou naquela vertente, cada uma completando um problema que ele não tinha esgotado no ciclo *Marta, a Árvore e o Relógio*. Mas creio eu que a obra dele, como um todo, seja a mais orgânica e mais consciente na dramaturgia brasileira.

Estamos comemorando aqui o décimo aniversário da morte do Jorge Andrade, ocorrida no dia 13 de março de 1984, quando ele ainda não havia completado 62 anos. Ele completaria 62 anos no dia 21 de maio, nascido em 1922, ele poderia realmente ainda ter realizado muita coisa, embora estivesse num momento muito complicado de sua vida. O Jorge tinha uma profunda mágoa da incompreensão do pessoal de teatro com relação à sua obra: muita gente o malhou – embora ele tivesse tido um grande sucesso com *Os ossos do barão*. Houve por fim a montagem que Antunes fez há 30 anos da *Vereda da salvação*, e que foi massacrada por uma incompreensão geral, por assim dizer. Ele achava que a televisão tinha aberto totalmente os braços para ele, chegou a me dizer que o teatro o censurava; quero dizer, não só a censura que existia, mas o teatro mesmo o estava censurando, e que ele tinha absoluta liberdade na televisão. Eu disse: “Jorge, não diga isso tão depressa, não acredito nisso, a televisão tem uma coisa chamada ditadura do IBOPE, e no momento que você não estiver correspondendo a isso, por algum motivo, vai acontecer alguma coisa **[inaudível]**, espero que não haja isso, mas é um risco muito grande que você está correndo.”

E, de fato, quando ele fez a última novela, que não estava fazendo sucesso e que começou a ter índices muito baixos de audiência, a emissora, numa prova inacreditável de desrespeito intelectual, acabou contratando, sem o conhecimento do

Jorge Andrade, outro autor, encarregado de popularizar aquilo que ele não havia conseguido fazer, segundo a visão da televisão. Ele naturalmente saiu, pediu demissão, ficou muito perturbado; um mês antes de ter um derrame cerebral. Nós nos falamos longamente e ele me disse que pretendia voltar para Barretos, venderia a casa em São Paulo, que estava até com problemas sérios para a reforma. Diante de problemas financeiros muito sérios e desempregado, ele pretendia então voltar para Barretos e à sua atividade de dramaturgo. Neste momento é que ele teve o derrame e, numa sequência do derrame, acabou falecendo, tão prematuramente. Com Nelson Rodrigues aconteceu uma grande sorte: menos de seis meses depois da morte dele, este teatro, com o Antunes Filho dirigindo, realizou *Nelson Rodrigues, o eterno retorno*, que foi uma leitura da obra dele numa dimensão superior, resgatando não apenas o Nelson, que não era o caso, mas colocando-o como um autor de uma grande ambição literária que de repente se tornou conhecido de todo mundo. Jorge não teve de momento a mesma sorte, mas está tendo agora, também sob a direção de Antunes Filho, e agora que as paixões se acalmaram, agora que os problemas são muito diferentes, o espetáculo inclusive está fazendo sucesso. Então espero que este seja o momento inicial da recuperação da obra de Jorge Andrade, que é também, ao lado de Nelson Rodrigues e de outros mais, um grande dramaturgo da história do teatro brasileiro. Muito obrigado.

DEBATE DÉCIO DE ALMEIDA PRADO E SÁBATO MAGALDI

[inaudível]

... com relação a essa incompreensão, visto pela direita como alguém que está falando mal da classe dominante, e visto pela esquerda como alguém que está aliado, me lembrou muito o Abílio Pereira de Almeida, que é um autor também que está bastante esquecido e que também sofria esse mesmo tipo de crítica, e ainda não houve uma compreensão do texto dele até hoje, onde invoca esses elementos psicológicos, esses elementos econômicos, sociais, e que há um fora. É só isso que eu queria colocar, o Abílio Pereira de Almeida.

DAP – Eu acho que é exato, porque eles pertencem mais ou menos ao mesmo período, há uma certa semelhança, embora eu ache que o Abílio, que conheci também muito pessoalmente, não tem a mesma profundidade do Jorge Andrade. Mas sem dúvida também é um teatro que poderia ser talvez recuperado, mas como comédia, não é? E o Jorge pelo menos tem a vantagem que a parte principal da sua obra foi publicada. Com o Abílio não aconteceu nem isso, é muito difícil arranjar as peças dele. Eu concordo com você.

Público – Além do prazer de ter assistido, eu gostaria de colocar uma questão. Eu acho que o Jorge Andrade trabalha uma questão social, política e econômica fundamental das últimas décadas: a decadência dos grandes proprietários rurais e a ascensão dos imigrantes, frequentemente vindos, como se dizia antigamente, nos porões de terceira classe dos navios. Ora, essa temática por incrível que pareça foi pouquíssimamente tratada, quer por economistas, quer por sociólogos, quer por historiadores, então é coisa absolutamente chocante para mim perceber que pessoas do teatro, como foi lembrado do Abílio, ou da literatura, o Antônio Alcântara Machado, e principalmente o Jorge Andrade, tiveram sensibilidade de tratar de uma temática

que, grosso modo, os cientistas sociais não tiveram. Eu gostaria que vocês comentassem um pouquinho, se possível.

SM – Bom, você citou aí o Alcântara Machado, que tem realmente um conto que deixa muito claro esse problema. Eu não sei se o Jorge até se inspirou no Alcântara Machado – nunca me lembrei de perguntar isso para ele, curiosamente. Mas creio que esse problema tem sido lembrado e, por outro lado, com a preocupação que o Jorge tinha com a nossa realidade social, a gente não pode esquecer que o Oswald de Andrade já havia tratado de um assunto parecido no *Rei da vela*, que era também o casamento de uma filha da aristocracia rural, não com um imigrante, mas com um arrivista em ascensão. De certa maneira, o tema é muito próximo, muito parecido, mas o Jorge mudou não só o estilo, porque a peça do Oswald pretendia, segundo ele mesmo disse, fazer um teatro de “espinafração”, e o estilo do Jorge era completamente diferente. Mas de certa maneira ele retoma o tema do *Rei da vela*, então isto está dentro de uma tradição teatral criada pelo modernismo.

Público – Aparece na literatura, não aparece nas ciências sociais.

SM – Eu acho que há estudos isolados: o problema da aristocracia decadente vem sendo muito tratado historicamente, com o problema da ascensão provocada por uma nova classe, a burguesia, com a Revolução de 1930, que seria o fim da política café-com-leite de São Paulo e Minas, trazendo uma nova classe, que foi um processo de industrialização do Brasil, diferente do Brasil agrário, realmente sepultado com a Revolução de 30 e depois, com a derrota da Revolução Constitucionalista de 1932. São historiadores que tratam disso. Historiadores como Francisco Iglesias Deixe-me ver mais quem... O Bóris Fausto, Edgard Carone. O Carone disse que o capitalismo brasileiro foi implantado nessa aristocracia rural, que é o contrário da visão do Jorge Andrade, que é vista como uma classe em decadência, e que o capitalismo industrial foi implantado pelos imigrantes. O Carone diz que há uma continuidade, o Fernando Henrique diz que há uma continuidade de classes, eles não falam dessa **[inaudível]**, isso para mim é chocante, mas é a verdade.

SM – É, pode ser que você tenha razão.

Jacob Ginsburg – [...] houve a passagem do capital agrícola para o capital industrial, cuja raiz está, por exemplo, nos bancos, e esta passagem também se deu. É claro que o processo de industrialização foi **[inaudível]** pelos imigrantes, mas houve uma participação também da classe dominante, através do processo financeiro no desenvolvimento industrial³.

SM – Eu encerraria isso dizendo que, afinal, a aristocracia é decadente, mas não morreu, e continua mandando do mesmo jeito também.

Público – Se o Jorge Andrade estivesse aqui, ele ia aproveitar e fazer uma peça sobre esse conflito da classe média, falando que um está decadente, o outro não, essa coisa toda... Quer dizer, os temas se repetem: hoje não é mais a história econômica, a aristocracia e tal, mas hoje é a história política, não é? Não é conflito, mas é matéria para o dramaturgo. Há dramaturgos aqui na plateia... pode anotar que é matéria. Falando em dramaturgia, a gente leu um comentário no jornal de que se houvesse um herdeiro da obra do Nelson Rodrigues ele seria o Plínio Marcos. Infelizmente ele [o autor do comentário] não viu no que acabou dando o Plínio Marcos – não descartando a obra dele, claro, mas esse negócio de tarô é meio complicado. Bom, mas será que alguém hoje em dia tem essa preocupação de abordar... porque me cheira a alguma coisa datada esse negócio do Jorge Andrade, de começar lá em Minas Gerais, no século XVIII, e chegar à década de 30. Quero dizer, é uma pesquisa histórica, é uma coisa de ir construindo, não historicamente, mas dramaturgicamente a História do Brasil, e eu acho isso maravilhoso. Tem algum autor que está com essa preocupação hoje em dia, ou a gente está nessa meleca geral aí?

³ fala do medidor: - "Vocês acabaram de ouvir o depoimento do, que amanhã vai estar aqui".

DAP – É que eu não estou seguindo mais o teatro brasileiro, há algum tempo que eu não vou mais ao teatro, mas que eu saiba não. Agora, o Sábato está mais a par...

SM – Olha, eu diria que seguindo, propriamente, não, mas um autor como Lauro César Muniz, por exemplo, nunca escondeu uma dívida ao Jorge Andrade. Eu acho que por um lado ele vai por um caminho próprio, em peças como *Sinal de vida*, por exemplo, que é uma peça muito engajada e, por outro lado, ele se preocupou também em várias peças em retratar o mundo rural, há uma preocupação com a realidade brasileira. Essa mesma realidade foi tratada de outra forma na dramaturgia do Ariano Suassuna, quer dizer, é todo um mundo rural brasileiro... a História do Brasil edificante como aquela que aconteceu nos tempos da ditadura do Getúlio Vargas, de 1937 a 1945, quando havia uma orientação, determinada pelo próprio governo e seguida por vários autores, de fazer peças sobre Carlota Joaquina e sobre outras figuras históricas, sempre no sentido de exaltar de uma maneira até superficial, acho eu. A visão do Jorge era uma visão crítica, que é aquela que hoje prevalece na grande maioria dos dramaturgos contemporâneos.

Público – Deslocando um pouco o foco para a questão das encenações: como o professor Sábato lembrou, essa encenação de *Vereda da salvação* é realmente magnífica, porque revitaliza inteiramente a obra do Jorge Andrade, mas para quem acompanha um pouco o Antunes nos últimos anos vê – pelo menos essa foi a sensação que eu tive – que ele não poderia ter escolhido outra peça para encenar que não *Vereda da salvação*, pela linha de teatro e pelas preocupações, do Antunes Filho enquanto encenador. Nesse sentido, eu queria saber como é que vocês veem a possibilidade do Jorge Andrade daqui para frente ser encenado, de que modo as peças dele, com essas características todas que foram tão bem colocadas – porque me parece que isso é bem diferente em relação ao Nelson Rodrigues, até graças ao próprio Antunes, pelo que ele vem montando –, mas como é que o Jorge Andrade poderia daqui para frente, na maior parte das suas peças, ser encenado. Quero dizer, de que modo o teatro, do ponto de vista da encenação, poderia se relacionar daqui para frente com o Jorge Andrade? A questão seria essa.

DAP – Bom, o Jorge coloca muitos problemas econômicos para encenação. As peças dele, sobretudo as últimas, são peças que em primeiro lugar necessitam de um elenco numeroso – como este agora –, e em algumas peças ele pede, como o Sábado salientou, cenas de cinema, com uma parte musical muito desenvolvida. Ele escreve teatro como se tivéssemos um teatro rico e estamos, na verdade, num teatro pobre, ou relativamente pobre, e por isso é muito mais fácil representar uma peça com dois ou três personagens, como existem muitas hoje em dia, do que as peças do Jorge Andrade, que precisam de vinte, trinta pessoas. Eu acho que dificilmente outra companhia representaria *Vereda da salvação* como está sendo feito aqui – graças, temos que reconhecer, ao SESC. Eu acho que mesmo durante a sua vida, a partir de um certo momento, ele passou a ser pouco representado, eu não sei se o Sábado concorda.

SM – Bom, eu gostaria realmente de acrescentar alguma coisa a isso. Eu acho que nós, paulistas ou pessoas que moramos em São Paulo há muitos anos, deveríamos ter vergonha. O Rio de Janeiro fez três montagens profissionais do Jorge Andrade que são desconhecidas em São Paulo, que nunca foram trazidas aqui, uma foi *Senhora da Boca do Lixo*, que fez grande sucesso no Rio de Janeiro, ficou mais de meio ano em cartaz, no desempenho da Eva Todor, e que São Paulo nunca se animou a representar.

DAP – E foi representado também em Lisboa.

SM – Também em Lisboa, exatamente. Outra peça foi o *Rasto atrás*, que na verdade ganhou o primeiro prêmio no concurso de 1966 do então Serviço Nacional de Teatro, e do prêmio fazia parte a encenação da peça, e ela foi montada por também Gianni Ratto, que montou a primeira peça do Jorge aqui em São Paulo, *A moratória*. E, finalmente, o *Milagre na cela*, que foi montada profissionalmente no Rio e não foi em São Paulo. Quer dizer, são coisas, a meu ver, quase incompreensíveis –. Posso eu não gostar da peça, mas que ela não tenha sido mostrada aqui... Até lembraria um episódio um pouco melancólico: a Ruth Escobar, na segunda metade da década de 1970, fez um Seminário de Dramaturgia Brasileira, em que foram lidas peças de doze autores, praticamente todos da primeiríssima linha da nossa dramaturgia moderna. Eram peças

proibidas, e a última peça teve um debate a cargo do Antônio Cândido, Léo Gilson Ribeiro e a meu cargo também. Eu já tinha lido a peça, não gostava dela e disse ao Jorge: “Eu acho que não fica bem eu participar.” [Jorge respondeu] “Não, não, você vai e faça crítica mesmo.” Eu relutei em não participar, mas finalmente disse que ia, porque eu sendo Secretário Municipal de Cultura naquele momento, poderia parecer covardia, que eu não quisesse me comprometer com a proibição da ditadura, e pensei: “Bom, eu vou deixar para o final a minha fala. O Antônio Cândido prefaciou a peça, ele vai falar bem.” Supus que o Léo Gilson também fizesse muitos elogios, e pensei: “Bom, vou fazer algumas restrições, mas vou tratar mais da obra geral do Jorge para que tudo acabe muito bem.” O Cândido foi muito bem sucedido, o Léo Gilson se levantou e disse assim: “Eu considero *Vereda da salvação* a obra-prima da dramaturgia brasileira de todos os tempos, mas, por outro lado, considero *Milagre na cela* uma peça abaixo de qualquer crítica.” E se sentou. Eu não sabia onde enfiar a cara, fiquei muito atrapalhado com aquela situação e comecei a disparar elogios à obra do Jorge Andrade e à importância dela, para contrabalançar aquilo que havia acontecido. Eu estou dizendo isso para mostrar que é um absurdo que a peça não tenha sido montada profissionalmente, fosse qual fosse a recepção que ela mereceria. Quer dizer, ele não começou a escrever essas peças complicadas apenas por deleite pessoal não, ele achava que não tinha mais compromisso com coisa nenhuma, já que não representavam, ele ia enlouquecendo, ia fazendo o que bem entendesse, sem nenhum limite – ele realmente partiu para isso. Mas eu acho que há uma dívida nossa para com ele e as companhias deveriam montá-lo ou, sei lá, deveria haver um *pull*, de certa maneira, por uma produção séria, porque essas peças, acho eu, uma peça como *O sumidouro* tem condições de ser inclusive sucesso de público, e quem sabe se o próprio Antunes não vai se animar uma hora a fazer *O sumidouro*, ou o *Rasto atrás* aqui em São Paulo.

Público – Eu queria saber a opinião dos senhores, se o Jorge Andrade realmente acrescentou à televisão ou não? Eu gostaria dessa opinião.

SM – Eu não sei porque nunca vi: dizem que sim, compreendeu? Há um rapaz chamado Mauro [Alencar], que está fazendo uma pesquisa, até mesmo para uma tese, sobre o Jorge [...], que diz que o Jorge traz uma contribuição efetiva para a telenovela. Mas infelizmente, não que eu seja uma pessoa só fincada no teatro não, mas nunca tive tempo para ver novela, então não poderia dizer nada a respeito.

Bem, nós vamos encerrando, o SESC agradece...

AG – Ao contrário do Jacó, eu não escrevi, e vou tentar resumir para vocês uma série de reflexões que tenho me feito a respeito do Jorge nesses últimos tempos, especialmente a partir da remontagem de *Vereda* pelo Antunes⁴. Eu fiquei muito honrado e muito lisonjeado de ser incluído nesse ciclo de homenagem ao Jorge, de lembrança dos 10 anos de sua morte, uma morte absurda, precoce. Ele morreu profundamente amargurado, como o Jacó falou, num momento em que ele ainda poderia estar produzindo, escrevendo, criando coisas, distante do teatro, alijado da televisão, na qual ele tinha julgado num determinado momento encontrar uma preciosa e poderosa aliada.

Jorge Andrade tem algo de muito particular, de muito específico que eu vou tentar resumir aqui. Eu entendo que o convite que me foi feito para estar nessa mesa, na medida em que eu não fui um crítico de Jorge Andrade no momento em que ele escreveu, não fui um analista da sua obra, não fui seu parente, nem o conheci pessoalmente, se deve ao fato de hoje eu estar exercendo uma função na crítica e de estar tentando bem ou mal cumprir um papel que eu aprendi com amigos íntimos do Jorge e que me fizeram ver uma série de coisas a respeito não só dele como do teatro. Eu acredito que devo a minha formação como pensador do teatro fundamentalmente a duas pessoas que estiveram aqui ontem: Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado, de quem eu tive a honra de ser aluno e cujos passos eu tento bem ou mal seguir, às vezes eu acho que mais mal que bem, mas isso é outra história.

Na verdade, eu sinto que, se eu posso dar um depoimento nessa mesa, é muito mais a respeito da impressão que tive como expectador de Jorge Andrade, porque essa sorte eu tive. Eu não cheguei a ver o começo absoluto da carreira dele. Quando ele começou com *A moratória*, quando ele estourou com *A moratória*, eu ainda não

⁴ Antunes Filho, diretor da montagem de *Vereda da Salvação* com o grupo Macunaíma no SESC-Consolação em 1994. Essa foi a segunda montagem desse texto feita por Antunes. A primeira data de 1964. N. Ed.

tinha idade suficiente para ver o espetáculo. Mas eu comecei a acompanhar o Jorge sistematicamente a partir do início da década de 60, quando comecei a ir ao teatro como expectador regular, frequente e bastante apaixonado. Então eu tive acesso a várias montagens de primeira mão do Jorge. Eu me lembro de *A escada* no TBC, eu me lembro de *Pedreira das Almas*, montado pelo Alfredo Mesquita com a Escola de Arte Dramática, no saudoso Teatro Leopoldo Fróes, que era na praça aqui ao lado e que foi estupidamente demolido, até hoje eu não entendi por quê. Eu me lembro de *Os ossos do barão* e me lembro depois de outras montagens que eu vi do Jorge.

Agora, eu devo ao Jacó, de quem eu não fui aluno, mas do qual eu sou em grande parte um discípulo, o meu contato inicial mais amplo com a obra do Jorge, porque quando *Marta, a árvore e o relógio* foi editado eu trabalhava justamente na Editora Perspectiva como tradutor e revisor. E a mim coube fazer a primeira revisão desse livro. Era um calhamaço desta grossura, e quando eu vi aquilo eu levei um susto monumental porque realmente era um senhor trabalho, era leitura que não acabava mais, eram 10 peças, cada uma delas valia por várias outras peças, tal a densidade dos textos, tal a atenção que aquilo exigia. Acho que eu fiz um mau trabalho, porque seu eu fui um revisor no primeiro texto, no segundo texto, a partir do terceiro eu me transformei em leitor. O revisor obviamente tem que estar preocupado com conexões, com vírgulas, com conjunções, com preposições, e eu mandei tudo isso para o espaço. Eu estava interessado naquele ciclo, no desenrolar do ciclo, na maneira pela qual a coisa ia se articulando, na forma pela qual ele nos mostrava, a mim pelo menos, absolutamente deslumbrado, um retrato do homem brasileiro, do homem paulista que eu nunca havia suposto, que eu nunca havia encontrado, que eu nunca havia imaginado antes. Há um sopro épico nesse livro que efetivamente me deixou naquela época bastante sem fôlego, que nos deixa até hoje sem fôlego. É uma obra única, uma obra efetivamente especial, muito particular, e particular por uma grandeza perseguida. Isso eu acho bonito: não há nada no Jorge Andrade que seja fácil, não é talento que brota à flor da pele e que simplesmente se expressa por si, não, cada palavra foi arrancada da entranha, cada palavra foi arrancada do cerne, ela tem um sentido, ela tem uma razão de ser, ela tem uma vibração única. E isso a gente nota lendo o livro, é algo de muito emocionante, é algo de muito comovente, e algo absolutamente único na dramaturgia brasileira.

Existem peças obviamente que têm uma dimensão extraordinária, mas eu não conheço nenhuma outra obra, nenhum conjunto de peças que pretenda traçar esse voo e que nos dê essa dimensão ao mesmo tempo histórica e humana, nisso o Jorge efetivamente está sozinho.

É muito injusto, e talvez se deva isso ao fato de ele ser paulista, que ele tenha sido mergulhado num ostracismo tão absurdo depois de sua morte. E foi um ostracismo mesmo: o Jorge foi banido dos palcos, apagado, esquecido, com exceção talvez de uma ou outra montagem amadora, mas profissionalmente e em termos de encenação, de linguagem cênica que tentasse se articular com o seu voo, com o seu sonho, o Jorge se tornou um autor esquecido, a ponto de 10 anos depois de sua morte ele ainda ter peças, não inéditas, mas não encenadas. Isso eu acho efetivamente uma injustiça de um tamanho enorme. Eu falei: talvez isso se deva ao fato de ele ser paulista, porque o único autor que se pode comparar a ele, não em termos de ambição épica, mas em termos de grandiosidade de obra é Nelson Rodrigues, e Nelson Rodrigues é carioca, e curiosamente no Brasil o que acontece em São Paulo acontece em São Paulo, o que acontece no Rio acontece no Brasil. Quer dizer, o que acontece no Rio ecoa para o Brasil inteiro, e não é por causa da Globo, isso vem de muito antes da Globo. Eu não sei exatamente por que isso acontece, mas é verdade. Eu não tenho nenhum preconceito contra cariocas, nem contra a cidade do Rio, eu gosto muito dela, mas existe efetivamente uma questão de repercussão de fatos que mostra que em São Paulo as coisas se tornam sempre mais limitadas, menores. Elas têm um acontecimento que ecoa pela cidade, enquanto que no Rio a coisa acaba se espalhando pelo Brasil inteiro. Algum dia algum sociólogo talvez explique isso, não sou eu agora que vou tecer teorias a respeito. Mas quando essa situação atinge um autor do porte de Jorge Andrade, a gente se sente muito incomodado e muito aborrecido, quer dizer, se o Jorge fosse carioca talvez o destino dele seria diferente? Eu não sei.

Eu gostaria de falar um pouco sobre o contato que a minha geração teve com o Jorge, quero dizer, não a geração dele, não a geração de críticos dele, mas a geração de expectadores naquela época jovens, para os quais ele escrevia. Eu me lembro que a primeira peça que eu assisti do Jorge foi *A escada*. Talvez vocês não possam calcular o impacto que aquilo representou para nós no começo dos anos 60. Nós somos uma

geração muito enjoada, nós somos uma geração profundamente de nariz virado para tudo que representasse algo que não era nosso, quer dizer, a geração dos anos 60, a geração que fez a revolução sexual, a geração que fez a revolução das drogas, que fez a revolução do comportamento, que fez a revolução da moda, para nós tudo que era anterior a nós soava como inominável, quer dizer, não valia a pena ser considerado. Eu me lembro que, quando eu vi *A escada*, eu fiquei profundamente perturbado, porque, de repente, antes mesmo que tudo isso se configurasse (porque tudo isso se configurou ao longo da década de 60 e acabou se fixando muito mais na década de 70 do que na década de 60), antes que tudo isso tomasse forma e ganhasse corpo, estava lá aquele homem fazendo uma análise de escadas de gerações, que me deixou estarecido. Ele, de repente, me mostrou que nós temos um antes e um depois, ele me mostrou que a sociedade é um conjunto de mecanismos e engrenagens que giram em função uns dos outros e que não rodam vazios. E a gente não está inventando nenhuma novidade quando levanta bandeiras e dá gritos de liberdade, seja essa ou aquela. Eu não sei se vocês conhecem *A escada*; eu recomendo veementemente a leitura da peça a todos, assim como eu recomendo a leitura da obra do Jorge a todos. Mas talvez *A escada* tenha me marcado fundamentalmente porque foi a primeira peça dele da qual eu tive conhecimento e que me mostrou uma perspectiva, me mostrou um movimento social em conjunto. Você tem desde os velhos aristocratas que estão em franca decadência até a moça que está namorando um negro e que é rejeitada pela família, não é um negro, é um mulato, mas é quase como se fosse. Talvez o fato de ele ser mulato seja pior ainda do que se ele fosse um negro retinto. E, dentro disso tudo, a gente tem uma família em movimento, num movimento descendente obviamente, é uma família que está perdendo poder, perdendo o rumo, perdendo riqueza, perdendo todas as suas garantias de permanecer por muito tempo como uma família. E, no meio disso tudo, paira aquela figura deslumbrante do velho que vive num passado inacessível, sonhando com fantasias que não podem mais se configurar. Quando eu vi "*A escada*" eu não devia ter ainda 20 anos, eu estava saindo da adolescência, e a peça teve sobre mim um impacto que até hoje me emociona. Eu me lembro da montagem no TBC com detalhes de marcação, para vocês terem ideia de como o espetáculo me impressionou, isso já faz muito, muito tempo. A partir de então eu fiquei fascinado pela figura do Jorge, eu fiquei extremamente interessado por

aquele universo tão marcadamente pessoal, tão denso e ao mesmo tempo tão profundamente teatral.

Eu tenho a impressão que a segunda peça que eu vi do Jorge acabou selando uma espécie assim de caso de amor irremediável: foi *Pedreira das Almas*. Não a montagem que o TBC fez comemorando lá sei eu (o TBC comemorou alguma data redonda com a montagem de *Pedreira*⁵), eu não vi essa montagem, mas eu vi a montagem que o Alfredo Mesquita dirigiu com os alunos da Escola de Arte Dramática. Eu me lembro que estavam no elenco Blandina Bibas, Rodrigo Santiago e mais alguns atores admiráveis, Paulo Villaça e vários outros que eu não conseguiria citar de memória. Era uma montagem pobre, muito modesta, o cenário era muito feio. *Pedreira* se passa em São Tomé das Letras, quero dizer, supostamente, São Tomé das Letras serviu de modelo para a cidade de *Pedreira das Almas*, onde se passa a ação. É uma cidade de pedra, e a EAD não tinha um tostão furado para fazer seus espetáculos durante toda a época do Alfredo Mesquita, como não tem até hoje, então a cidade de pedra do Jorge Andrade era um monte de praticáveis com bambulinas e alguns traineis. E cada vez que falavam “essas pedras”, as pedras sacudiam, e você tinha impressão que tudo aquilo era capaz de vir abaixo a qualquer momento. Agora, a realidade daquele texto e a paixão que aquele texto suscitou nos atores era de tal monta que a gente não tinha como deixar de se sentir inteiramente transportado para aquele universo tão distante de nós. Quero dizer, um universo de valores que era tão divorciado da minha geração, que sofria dessa mania maluca de ser a inventora de tudo, e de repente você via lá aquele palco com atores muito jovens, vários deles com grande dificuldade de compor a idade exigida pelas personagens e, no entanto, era inevitável, você acabava se sentindo completamente arrebatado por aquele mundo mineiro, aquele mundo em erosão que ia se desfazendo aos poucos. E eu tenho a impressão de que foi depois que eu vi *Pedreira* que eu tive a sensação pela primeira vez de que o teatro brasileiro realmente era grandioso. Eu não conhecia ainda Nelson Rodrigues, ou se conhecia não dava muita trela, porque Nelson falava muito de um universo que não tinha rigorosamente nada a ver comigo, eu não tinha capacidade intelectual de entender a beleza da abjeção do universo de Nelson, mas eu tinha

⁵ *Pedreira das Almas* foi encenada na comemoração dos dez anos de existência do Teatro Brasileiro de Comédia em 1958, dirigida pelo italiano Alberto D’Aversa.

capacidade de entender o delírio visionário de Jorge Andrade. Quero dizer, aquele sonho, aquela tentativa de penetrar no âmago do ser humano através daquele mergulho num passado extremamente distante para nós e que, no entanto, fazia com que a gente se sentisse muito próximo daquele conflito, daquele conflito de honra. *Pedreira das Almas* é quase que uma peça do século de ouro espanhol, ela não envergonharia nem Calderón, nem Lope de Vega. Trata-se fundamentalmente de uma contraposição de vontades em função do dever, isso é século XVII, isso é século XVI, isso é Espanha, isso é Calderón de La Barca e, no entanto, aquilo também era Brasil, aquilo também éramos nós, e aquilo fez com que eu compreendesse um pouco mais desse país onde eu vivia.

Assim como eu vim a compreender um pouco mais ainda desse país onde eu vivia quando eu vi *Os ossos do barão*, na montagem do TBC, com uma inesquecível interpretação de Zeloni, que realmente era um monstro em cena, uma energia solta no ar, uma capacidade de fazer daquele personagem algo ligado ao chão, ligado à terra. E eu me lembro que a minha emoção com *Os ossos do barão* foi justamente porque o Jorge tratou nesse espetáculo da questão do imigrante, e meus pais são imigrantes, eles não são italianos, são judeus vindos da Polônia, mas naquela história, naquele quadro, naquele conflito, não havia como não se integrar àquilo, não havia como não perceber aonde o autor queria chegar e por que ele queria chegar lá.

Quero dizer, o Jorge teve sobre nós, o Jorge teve sobre a nossa geração, a minha geração da década de 60, que está hoje beirando os 50 ou passou deles um pouquinho, uma função mais que didática. Ele nos ensinou uma série de coisas, ele nos ensinou que a arte é possível, ele nos ensinou que a grande arte é possível, e que não é porque nós somos brasileiros e vivemos num país do terceiro mundo e temos uma dificuldade de toda ordem para ver a arte transformada em realidade que o sonho deve ser posto de lado. Ao contrário, eu tenho impressão que ele ensinou para nós que é efetivamente por tudo isso que a gente deve ter ambição sim e muita ambição, tanta ambição talvez quanto ele teve. A trajetória de Jorge é fascinante, é um dramaturgo que de início não tem noção da sua ligação com a arte, ele vem de uma família decadente de fazendeiros do café, ele tenta várias carreiras, ele veio para São Paulo estudar Direito, num determinado momento, segundo consta, ele chegou a pensar em ir para o Recife fazer uma escola militar (imaginem vocês Jorge Andrade

fazendo uma escola militar no Recife!), ele volta para o interior de onde ele tinha saído, para trabalhar como administrador de uma das fazendas da família. E já é um pouco avançado em anos, quer dizer, avançado em anos quando a gente pensa que um artista em geral começa a se pensar artista na adolescência, enquanto ele está nos anos dez, e começa a se articular enquanto artista nos anos vinte, E é já um pouco entrado em anos que o Jorge decide vir para São Paulo e empreender a Escola de Arte Dramática para se transformar em ator.

Há o episódio magnífico do encontro dele com Cacilda Becker, que mereceria uma peça de teatro talvez escrita por Jorge Andrade, onde o Jorge depois de ver uma peça da Cacilda no Teatro Brasileiro de Comédia foi conversar com ela, e conversou, e se apresentou, e explicou para ela quem ele era, e falou com ela, disse a ela que queria ser ator. E a Cacilda, num rasgo de intuição absolutamente magistral, teria dito a ele que sim, tudo bem, se ele queria ser ator, ótimo, maravilha, o teatro brasileiro precisava de atores, mas que ela achava que o caminho dele estava na dramaturgia. Eu não sei de onde a Cacilda tirou isso, eu não sei por quê ela teve essa intuição, eu não sei por quê ela pensou tal coisa, talvez pela conversa do Jorge, mas ela estava coberta de razão, como os fatos vieram a demonstrar depois.

Eu conheci o Jorge pessoalmente muito pouco, muito de leve. Eu me lembro de uma ocasião, quer dizer, fora o momento da edição de *Marta, a árvore e o relógio*, em que ele aparecia bastante na Perspectiva, então eu pude vê-lo algumas vezes. Mas era aquela visão do revisor em relação ao autor que ia ser montado, aquela coisa absolutamente de baixo para cima, um ângulo de câmera que distorce muito a realidade como vocês sabem vendo cinema.

Eu tive um contato com o Jorge na Escola de Arte Dramática que me deixou muito impressionado. Não me lembro a propósito do que, mas o Dr. Alfredo era deslumbrante, ele tinha essas coisas, ele de vez em quando suspendia as aulas e levava alguém para falar com a gente. Lembro que ele fez isso com a Cacilda uma vez, ele reuniu a escola inteira para ficar uma noite conversando com a Cacilda Becker. Lembro que a gente pôde fazer todas as perguntas que a gente queria para a Cacilda e foi o único momento em que eu me senti de fato mais próximo daquele mito que tinha assombrado a minha vida desde antes de vê-la no palco. Por que Cacilda Becker era... não existe ninguém hoje que tenha, para a geração que hoje tem quinze, vinte anos,

a função que Cacilda Becker teve para a minha geração. Quero dizer... era algo, não há televisão, não há Rede Globo que faça isso. Cacilda era uma lenda, ela conseguiu forjar para ela mesma muito cuidadosamente, aliás, e muito premeditadamente, ela se transformou em lenda e ela se impôs à minha geração como lenda. O talento extraordinário de Cacilda Becker em cena justificava tudo, justificava todas as fábulas que corriam a respeito dela, todos os mitos que se criaram ao redor dela. Lá sei eu quantos são verdadeiros e quantos são falsos, mas, enfim, isso pouco importa, entre a vida do artista e o mito que se cria ao redor do artista há uma fluidez extraordinariamente fascinante. É muito atraente isso, e não há artista que não goste de ter a sua mitologia pessoal.

Além de Cacilda, o Dr. Alfredo nos propiciou conhecer Nelson Rodrigues. Quando eu participei da primeira montagem que o senhor Antunes Filho fez de uma peça chamada *A falecida*, em 1965, eu estava no segundo ano da EAD. Todo ano entravam na Escola de Arte Dramática vinte alunos, para sorte nossa, por alguma razão esquisita, o pessoal que estava na turma anterior à minha (eu entrei em 1964), quando chegou ao terceiro ano, em 1965, tinha se reduzido de vinte alunos a quatro alunos: eram o Celso Nunes, o Jesus Padilha, a Neusa Maria Chantal e uma outra moça que era cabeleireira e atriz (eu acho que ela acabou virando cabeleireira porque eu nunca mais ouvi falar nela). Pois muito bem, o Antunes foi convidado para trabalhar com a turma do terceiro ano, só que era impossível trabalhar com uma turma de quatro pessoas, ainda mais sendo o Antunes quem é. Então ele acabou convencendo o Dr. Alfredo a juntar as turmas do segundo e do terceiro ano, e lá fomos nós fazer *A falecida*. Quando ele falou em Nelson Rodrigues, eu fiquei com urticária, porque eu achava aquilo o máximo do mínimo, era uma coisa completamente carioca, uma coisa que não tinha rigorosamente nada a ver com a gente. Olha como a gente era imbecil, uma coisa que não tinha nada a ver conosco, que não significava, que não tinha ressonância em São Paulo. E o Nelson estava já no início de uma fase que depois se acentuaria, onde ele entrou também num grande ostracismo porque ele foi... Primeiro, ele era um anticomunista ferrenho e nós todos éramos esquerdistas fanáticos, quero dizer, a gente, sabe, era uma coisa de "viva a revolução e abaixo a burguesia". E de repente vinha aquele cara que tinha ojeriza a isso, falando de subúrbio carioca, que nenhum de nós tinha a menor ideia do que significava, e de repente o Antunes começou muito

paulatinamente a nos convencer de que aquele texto sim tinha que ser montado e que era interessante conhecer aquele autor, e lá fomos nós. No final das contas, a gente acabou se apaixonando. Eu não me apaixonei pelo Nelson, eu confesso a vocês, eu me apaixonei pela *Falecida*. Eu só vim a gostar do Nelson muito tempo depois. A gente era duro na queda, não era fácil não. Mas, de qualquer forma, nesse processo de montagem nós acabamos conhecendo Nelson, e foi um contato muito interessante, foi um contato muito rico, foi o único contato pessoal que eu tive com o Nelson, eu agradeço ao Antunes e ao Dr. Alfredo por isso.

E acabamos também conhecendo o Jorge, eu não me lembro a propósito do que o Dr. Alfredo levou o Jorge à escola, eu já estava no terceiro ano, eu me lembro disso, foi em 1966. E o Jorge foi uma noite lá na escola dar uma palestra para a gente, falar do seu teatro ou da sua obra, ou, enfim, não sei o quê. E eu fiquei absolutamente fascinado por aquela figura. Era um homem de gestos muito delicados, muito elegante, muito bem vestido, que fumava com uma piteira enorme, eu fiquei muito impressionado pela piteira do Jorge. Eu fumava naquela época também, e durante muito tempo eu fumei de piteira por puro espírito de macaquice do Jorge Andrade. E eu senti, na realidade, conversando com o Jorge, eu me lembro que era para ser um encontro de hora e meia, ou coisa parecida, porque ele tinha um compromisso depois, ou nós tínhamos uma aula depois, eu sei que a gente foi esticando o encontro, e foi fazendo perguntas, e foi conversando, e eu me lembro que muito mais que a Cacilda, muito mais que o Nelson, o Jorge nos falou. Ele teve a coragem de falar sobre o seu processo de criação, essa coisa que todo mundo que faz, que quer fazer, arte tem absoluto fascínio por saber como é, como é que nasce a coisa, como é que você faz a coisa, como é que ela se cria, como é que ela se processa, como é que você consegue chegar a esse resultado. E o Jorge foi de uma generosidade extraordinária porque, ao mesmo tempo em que a gente sentia que a Cacilda havia escamoteado uma série de respostas, que o Nelson havia folclorizado uma série de respostas, porque falava-se muito em vida pessoal, falava-se muito em dificuldades, facilidades, a favor do governo, contra o governo, agora, quando chegava nesse bicho-papão, quer dizer, como é que você cria... e respondendo de fato às perguntas, e no fim o diálogo acabou quando tinha que acabar, quer dizer, quando ele havia pelo menos em parte saciado a nossa curiosidade. Eu tenho desse encontro uma memória muito bonita,

porque ele falou de suas raízes, ele falou de sua família, ele falou de sua pessoa e ele falou acima de tudo de como esse processo de criação é um processo intangível. Foi a primeira vez que eu percebi que a dificuldade da Cacilda Becker em falar sobre isso, a dificuldade do Nelson Rodrigues em falar sobre isso deve-se ao fato de que esse processo é inominável, ele é inefável, ele é absolutamente pessoal e intransferível. Talvez seja algo como o que os budistas dizem que é o *satori*, ou seja, a iluminação, a iluminação é algo que quem teve sabe o que é, quem não teve nunca vai saber, porque não há como descrever.

Agora, há maneiras, há métodos, há formas, então ele nos falou de como ele, Jorge, chegava, de como ele selecionava memórias, de como ele trabalhava, trabalhava, trabalhava, trabalhava, até conseguir extrair daquele material a raiz, a matéria-prima, enfim, a massa, a argila que ia ser moldada no seu teatro. Isso foi algo que me deixou boquiaberto, durante muito tempo eu achei que ele tinha, lá sei eu, que ele tinha escondido alguma coisa da gente, que não podia ser simplesmente tão físico o processo, tão pessoal, tão absolutamente da alma, do fundo do ser, que devia ter algo mais fantástico, quero dizer, uma fórmula que você invoca e de repente ela te dá o início e daí você vê o que faz e não sei o quê. A gente tinha uma memória muito hollywoodiana do processo de criação, aquela coisa que você vê um escritor e vão se juntando laudas de papel, e daí de repente tem um passarinho na janela, e ele tem uma ideia genial e sai uma obra-prima, e na verdade não tem passarinho e não tem papel, é trabalho, é suor, é suor mesmo. E foi a partir desse momento que eu adquiri um respeito pela obra do Jorge bem maior do que eu tinha até então.

Eu acompanhei a carreira do Jorge com muito interesse e, infelizmente, a partir do momento em que eu fui para a crítica ele já estava se afastando do teatro e já estava sendo seduzido pelo canto da sereia da televisão, onde ele conseguiu produzir, enquanto lhe permitiram, algumas obras memoráveis. Eu tenho a impressão que é dele a novela mais ambiciosa que a teledramaturgia brasileira já produziu, que não é *Os ossos do barão*, mas *O grito*. É uma telenovela que todo mundo que viu tem guardada na garganta até hoje, porque ela transmitia uma angústia, uma ansiedade tal que ele acabou sendo ejetado da TV Globo. Quero dizer, ele era muito verdadeiro, ele era muito real, ele era muito honesto para pertencer àquele quadro de plumas e paetês. E, infelizmente, eu não tive oportunidade de ver encenadas e de criticar

algumas das maiores peças do Jorge, eu nunca vi *As confrarias*, eu nunca vi o *Sumidouro*, eu nunca vi *Rasto atrás*, que são peças que eu acho que colocam o Jorge em pé de igualdade, como o Jacó falou, com dramaturgos do primeiro time internacional, não só nacional. Jorge Andrade é uma figura que esgota na sua dramaturgia todo um conjunto de temas que tem a ver não só com o homem paulista, não só com o homem paulistano, mas com o ser humano, porque ele vai da implantação de uma sociedade, em peças como *Pedreira*, *As confrarias*; até a decadência dessa sociedade, em peças como *A escada*, *A senhora da Boca do Lixo*. E ele vai mergulhar nas raízes dessa sociedade em *Vereda da Salvação*, e numa pequena obra-prima injustiçada que é *Milagre na cela*. *Milagre na cela* é uma peça que não teve a leitura que deveria ter tido no momento em que foi escrita, que poderia ter representado um chamamento à reflexão extraordinário se tivesse sido encenada e lida como deveria ser no momento em que foi escrita, e que desgraçadamente envelheceu muito depressa, porque a circunstância que dava vida àquela peça desapareceu. É a história de um caso de dor e paixão entre uma freira e um delegado que a tortura, quando essa freira está presa numa delegacia. O resultado dessa peça, que até hoje me arrepia na leitura, foi simplesmente acirrar contra o Jorge, como *Vereda* tinha acirrado em 1964, a esquerda e a direita. Ele era uma pessoa que estava sempre num ponto de confluência e levava pau de todos os lados, porque ele simplesmente tinha a ambição, que todo artista digno desse nome tem que ter, de não tomar partido e de ver o ser humano como ele tem que ser visto, ou seja, de pôr na balança e de ver em equilíbrio aquilo que tem que ser visto, aquilo que é abjeto e aquilo que é sublime. O Jorge se prestou a esse papel e ele pagou um preço muito, muito, muito caro por isso. Agora, é um dramaturgo que fez de nós homens brasileiros, um retrato como esse país efetivamente não teve igual. E é por isso que eu fico muito feliz ao ver a memória do Jorge sendo resgatada. É claro que tinha que ser um visionário para resgatar um visionário, então é claro que tinha que ser o Antunes para ir buscar de novo *Vereda da salvação* e trazer essa peça para nós com uma contundência, com uma virulência, que subitamente e milagrosamente se transforma num grande sucesso de público, num grande e muito merecido. O balanço, o cotejo entre a montagem de 1964 e a montagem de 1994, com trinta anos de permeio, é arrepiante.

Vereda era uma peça maldita, porque *Vereda* significou, para início de conversa, um convite ao Antunes Filho em 1964 para testar um método de trabalho e um método de ensaio que nunca haviam sido experimentados no Brasil. Ele trouxe para cá, foi a primeira pessoa a desenvolver uma preparação de espetáculo através de laboratórios. A lenda que se espalhou em São Paulo a respeito daqueles laboratórios, onde os atores eram obrigados a se arrastarem no chão, onde eles eram obrigado a se degradarem a se enfiarem para fazer o espetáculo, seria preciso que vocês tivessem testemunhado para perceberem as proporções que aquilo tomou. Quando o espetáculo estreou havia uma curiosidade quase que, lá sei eu, uma curiosidade quase que doentia ao redor de *Vereda* e, infelizmente, como a nossa classe teatral é muito esquisita, as pessoas ficaram muito alegres quando *Vereda* foi um grande fracasso, porque era um espetáculo que tinha um tal pioneirismo, era um espetáculo encostado numa linha de histerismo que era difícil ao espectador ver o trabalho. Ele tinha um grau, ele começava, quero dizer, se a gente fosse pensar numa escala de zero a dez, ele começava em nove para terminar em dez. Ele já começava lá em cima e o que ele desenvolvia em termos de crescimento dramático era muito pouco. Então havia um assalto aos sentidos do espectador o tempo todo, havia uma carga de irritação no espetáculo, de raiva, de fúria que fazia com que a gente visse aquilo... não havia meio termo, ou você embarcava e adorava, ou você abominava. O Antunes brinca dizendo que *Vereda* ficou cerca de um mês, ou um pouco mais que isso em cartaz, com mais ou menos trinta espectadores por noite, e desses trinta espectadores, dez iam embora e os vinte que ficavam aplaudiam de pé feito alucinados no fim, porque era impossível deixar de pactuar com aquela paixão, era impossível. E trinta anos depois, o Antunes retoma a mesma peça com a leitura que vocês têm hoje, uma leitura diametralmente oposta. A primeira peça fugia completamente do realismo, ela levava para... o cenário do Norman Westwater não era exatamente... ele botou todas as cabaninhas que o Jorge pedia em cena, então aquilo parecia muito mais uma favela do que uma clareira de floresta. E era um cenário muito acético, era um cenário de ripas, era um cenário de ângulos retos que se quebravam e que eram muito incômodos para o espectador. De repente, você vê hoje uma concepção completamente diferente, onde o realismo é quebrado tanto quanto, porque a floresta do Serroni tanto pode ser uma floresta quanto pode ser uma prisão. É uma concepção genial de cenário do Serroni, e onde

you have a reading opposite, perhaps, but equally valid, equally consistent with one of the greatest texts that has been written about Brazilian reality. I sincerely hope that *Vereda da salvação* represents the necessary, urgent and overdue return of Jorge Andrade as a first-rate dramatist in Brazilian theater.

JG – Eu invoquei junto ao Alberto [Guzik] o privilégio da idade. E, no meu caso, como não tenho um parentesco maior com Jorge Andrade, nem fui crítico dele, mas apenas editor, e a minha relação com ele, portanto, foi textual, e desconfiando das minhas capacidades oratórias, eu preferi preparar um texto escrito, vocês não vão se aborrecer comigo, porque talvez o brilho, a espontaneidade da palavra oral estará faltando, mas espero que eu possa dizer alguma coisa.

A minha participação nesta série de conferências será mais a título de um depoimento pessoal do que de uma análise da obra de Jorge Andrade. E vou começar por três momentos de uma relação mais pessoal minha com ele. Começo por dizer que os três principais críticos desse dramaturgo, que analisaram as suas peças e as suas implicações enquanto ele ainda vivia, foram Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi e Anatol Rosenfeld. Dos três, aquele que mais se deteve e que fazia uma espécie de alter ego de Jorge Andrade, a quem ele consultava, com quem discutia e que lia, talvez o primeiro de todos, os seus textos, foi Sábato Magaldi. De outra parte, ao que eu saiba, foi Sábato Magaldi quem mais escreveu sobre Jorge Andrade e, após a morte do dramaturgo, efetuou pelo menos dois estudos de conjunto, um publicado como posfácio na segunda edição de *Marta, a árvore e o relógio*, e outro, como artigo mais recente, na Revista da USP. E como era inevitável, eu não fui conhecido pelo Jorge, eu fui conhecê-lo, e o conheci na casa de Sábato Magaldi, foi aí que vim a ser apresentado a ele, por volta de 1964. Ele era um autor já bem conhecido na época, e eu já havia assistido *A moratória, Os ossos do Barão, A escada e Vereda da Salvação*. E devo dizer também, eu acho que o meu encontro com o Jorge tinha um lugar marcado, um encontro marcado, foi também em casa de Sábato Magaldi que eu o encontrei pela última vez, creio que algumas semanas antes de seu falecimento, extremamente amargurado com o que estava ocorrendo com a sua obra.

E o Jorge, que era um homem muito marcado por certa forma psicológica, etc., e ainda mais amargurado. Dava para perceber que realmente ele estava numa situação agoniada. Sempre que tive a oportunidade de estar com ele me surpreendia um traço que me impressionava no seu olhar, na inflexão de sua voz e no seu discurso: era o de alguém intensa e obsessivamente às voltas com algo que eu não podia definir, mas que o perseguia, ou que ele perseguia como numa caça, ou num ajuste de contas sem fim, um caçador apaixonado e inextricavelmente correndo pelas trilhas do “rasto atrás”. Isto não significa que no diálogo ele não discutisse temas de todo tipo, tanto ligados à vida, à arte, como à política. É verdade que sua observação nesses tópicos também era algo amarga, irônica e marcada sempre por um toque de desencanto de quem parecia olhar todo o resto a uma distância crítica. Até certo ponto, inclusive nos seus papos sobre assuntos teatrais, ao mesmo tempo em que parecia extremamente interessado na reflexão do interlocutor, sobretudo se se tratava de alguém a quem dispensasse respeito intelectual; na troca de opiniões mantinha também uma reserva, como se tivesse sempre, entre parênteses, uma desconfiança de que havia um certo campo nas suas posições, e mais ainda quando se tratava de seu teatro, a que o seu parceiro de conversa jamais poderia chegar. Era um núcleo de motivações inacessíveis à abordagem do outro; era como se tudo o que ele gostaria de revelar e se empenhava com máximo esforço em fazê-lo não tivesse, apesar de tudo, lá no âmago, uma decodificação possível na linguagem que, no entanto, constituía também o objeto maior de seu empenho.

No meu caso pessoal, essa curiosa dialética se exprimia pelo tratamento respeitoso que me dispensava. Durante muito tempo me chamou de professor e, pelo que pude entender mais tarde, por causa do meu nome Ginsburg pensava que eu fosse um professor alemão. Ora, na época eu não era professor, nem me tornara alemão. Creio que inicialmente, por alguma razão, me confundia com Anatol Rosenfeld. Mas, de qualquer modo, no desenvolvimento de nossa relação, isso se dissipou, bem como a formalidade distanciadora. Isto é um primeiro contato do meu contato com o Jorge.

Uma outra situação em que me vi envolvido pessoalmente com Jorge Andrade, e desta vez com uma de suas obras, foi por ocasião do Concurso de Peças do SNT⁶, em 1966. Não sei por que e por quem, fui indicado para membro do júri juntamente com Alfredo Mesquita, Gianni Ratto, se eu não me engano, Paulo Lima e outros, sob a presidência de Bárbara Heliodora. Na reta final do julgamento, duas peças se destacaram. Apesar do anonimato, os seus autores eram deveras conhecidos: um era Jorge Andrade com *Rastro atrás* e o outro Vianinha com *Os Azeredos mais os Benevides*. Naquele período intensamente politizado da vida brasileira, é fácil imaginar que a briga foi de foice, mas apesar da disputa palmo a palmo, *Rastro atrás* foi a vencedora.

Porém, um momento de meu convívio mais constante com a obra e a pessoa de Jorge Andrade deu-se a propósito da edição de seu livro⁷. Num encontro por volta de 1969, mais uma vez em casa de Sábato, eu levantei a possibilidade de publicar o seu teatro na então recém-fundada Editora Perspectiva. Apontada a lebre, o caçador não descansou mais. O projeto na época era ambicioso, considerando-se o porte da editora, mas tanto ele quanto eu tínhamos um certo gosto pela aventura, e começamos a levar à frente a edição. Digo nós porque é claro que a definição dos textos e da obra era da exclusiva competência do autor, mas, ao fixar a seleção das peças, Jorge Andrade, que havia concluído *As confrarias* e *Sumidouro*, começou a atentar para a inter-relação de seu repertório, e isto lhe sugeriu a ideia de um ciclo, ideia que por certo não deixou de discutir intensamente com Sábato Magaldi e outros críticos a cuja opinião recorria, mas que discutiu também comigo numa série sucessiva de encontros realizados em minha casa. A edição, tal como foi planejada, compreendia duas partes: o conjunto das peças e a fortuna crítica. Convidou-me então para escrever um estudo introdutório e eu lhe sugeri, por diversas razões, inclusive de conhecimento, o nome de Anatol Rosenfeld. Convidamo-lo e o belo estudo que Anatol realizou mostra o acerto da indicação. Jorge, porém, insistiu que eu escrevesse um texto, creio que isso se devia ao meu acompanhamento do processo de definição do ciclo, e foi em função desse pedido que escrevi, à guisa de um *pós-scriptum*, o seguinte⁸:

⁶ Serviço Nacional de Teatro.

⁷ *Marta, a árvore e o relógio*.

⁸ O texto, naturalmente, é de 1969, 1970, quando saiu a primeira edição pela Editora Perspectiva, em 1970. As outras edições, pela mesma editora, são de 1986 e 2008.

Sob o título de Marta, a árvore e o relógio encontram-se aqui reunidas dez peças de Jorge Andrade. Dir-se-ia, pois, uma edição de seu teatro, senão completa, pelo menos escolhido.

Na verdade, porém, a presente publicação reserva algo mais, não apenas para quem, por seu intermédio, venha a iniciar-se nesta dramaturgia, mas também para quem, leitor ou espectador, a tenha acompanhado contínua ou intermitentemente desde a estréia de A moratória. Com efeito, o que resulta da conjunção material dessas peças, escritas ao longo de dois decênios, ao azar de vicissitudes materiais e profissionais das mais diversas e sob o influxo de uma constante evolução intelectual e artística, é o fato de, na realidade, a despeito da autonomia estrutural e peculiaridade temática de cada uma, integrarem um só bloco, uma só peça, o mais orgânico e talvez único ciclo dramático, na acepção do termo, que o teatro brasileiro produziu até agora. A inteireza desse conjunto, o inter-relacionamento vital de suas partes talvez tenha surpreendido o próprio autor. Não que ignorasse a fonte comum que lhe alimentava a obra, escritor possuído pelo eu a debater-se sob o questionamento de uma subjetividade, cujas raízes mergulham fundamente na memória e na vivência, era forçoso que fizesse o levantamento e tomasse conhecimento dessa origem, e mais ainda na medida em que a consciência de si o impelia à consciência do outro, sob a forma de um passado onipresente e atuante em seu íntimo de, toda a área histórica e social em que ela nascia. Ainda assim, certamente ele não avaliava, pelo menos em sua totalidade, e este é um ponto que eu acho importante, quão interligadas e complementares eram as sucessivas e diferentes manifestações desse fluxo criador enquanto realidade textual. Somente quando se viu colocado diante do conjunto alinhado de folhas datilografadas ou linotipadas - e digo isto porque foi diante das folhas linotipadas - que se deu verdadeiramente conta, queremos crer, da entranhada organicidade daquilo que produzia. Boa parte das relações que afloraram foram objetivadas dramaturgicamente e textualmente no ato da edição: personagens que inexistiam como citação, como referências, símbolos que inexistiam passaram a existir neste momento. O ciclo efetivamente nasceu nesse instante, e esta visão se lhe impôs, em função dela, de seu descortino privilegiado do conjunto, passou a salientar traços e relações semi-esboçadas ou ocultas, mas que ali estavam e que agora teriam sua plena integração e significação.

Não é de admirar, pois, que personagens tenham mudado de nome, alusões tenham sido precisadas e símbolos reiterados. O impulso para a totalização explícita de afinidades implícitas nas partes tornara-se imperativo, tanto mais quanto dois novos textos, As confrarias e Sumidouro, vinham completar a estruturação, travejando em pontos essenciais o quadro cíclico. 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 seu artigo Visão do ciclo.

Naquele momento em que a edição saía, de fato, o peso e o papel de cada uma das peças de per si foi seguramente estabelecido pelos analistas de nosso teatro e literatura, como atestam alguns ensaios aqui estampados na edição. Agora, com base no presente livro, importa aquilatar um conjunto, que sob o pano de fundo de três séculos da história brasileira e sob o ângulo confesso de um homem em 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 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 e em alguns de seus autores, como é o caso, por exemplo, de José Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos e Raquel de Queiroz em parte.

E agora, como *pós-scriptum* ao *pós-scriptum*, eu acrescentaria que *Marta, a árvore e o relógio*, na época em que foi concebida e tomada no conjunto em que acabou se constituindo, articula uma reflexão sobre a sócio-história brasileira passada e recente, que traduz não só o grau de consciência crítica de Jorge Andrade, como a radicalidade de sua recusa à opressão que o regime discricionário vinha impondo ao país. Mais do que a contestação, porém, sobreleva nesse teatro a busca ansiosa, obsessiva, de identidade do eu e do nós, aliás, o individual, o pessoal convertendo-se cada vez mais, sem perder o seu caráter particular, na procura da identidade coletiva e nacional.

Mas o envolvimento pessoal, vivencial, fortemente emocional de Jorge Andrade com a sua obra não deve induzir a uma falsa pista. Tanto quanto um reencontro consigo próprio, com as raízes e seu modo de ser e sentir (um confessionalismo imagístico e dramático de alguém que está todo contido em sua

concha, e dentro dela correndo atrás de si próprio, ou do olhar crítico que sai desta concha e avalia e pesa o que a gerou e a situou, só para voltar de novo para o seu interior), Jorge Andrade está em busca consciente e objetiva – ao lado da expressão de seus demônios íntimos – da dicção e da linguagem artísticas e teatrais. Esta procura o inquieta no mesmo grau que a outra, ela é tão detonadora de seu processo criativo quanto os dilemas e as angústias pessoais. A sua opção foi desde logo não o divã do psicanalista, mas o palco da arte dramática, da arte cênica. Embora tivesse começado a sua carreira neste terreno pretendo ser ator – curso que fez na Escola de Arte Dramática e que lhe permitiu versar o teatro não apenas teoricamente –, ao optar pela escritura teatral, empenhou-se nela com a mesma intensidade de procura e necessidade pessoal de concretizá-la, como se a estivesse interpretando no palco. Por isto e a cada texto fazia a sua aflita peregrinação aos seus alter-egos críticos, colhendo impressões e recepções e devolvendo versões sobre versões. Queria escrever a cada tópico não apenas uma obra, mas “a obra”, nesse sentido recorreu e procurou dominar todo o instrumental estético validado pelo teatro e pelas experiências teatrais de seu tempo.

É claro que na qualidade de criador em [chave] própria, não basta invocar o nome de O’Neill, Arthur Miller, Brecht ou Tchekhov para dar-se as coordenadas de Jorge Andrade. Ele os conheceu, teve afinidade com eles como tivera com o teatro grego, mas o que importa é que soube introjetá-los e submetê-los a seus próprios espíritos, que não eram nada pálidos ainda que fantasmais, como temos visto.

DEBATE JACÓ GUINSBURG E ALBERTO GUZIK

[Questão inaudível]

AG – (...) eu espero que sim, para a saúde do teatro brasileiro eu espero que sim. Eu não acho que Jorge é a salvação da lavoura, eu não acho que ele é o dono de toda verdade, nem que ele é o único realizador do teatro possível, existem outros, existem outras linhas de investigação que eu quero ver empregadas. Eu confesso que as fumaças do Gerald Thomas não me incomodam pessoalmente, eu sou muito fascinado pelo processo de criação do Gerald, por outras razões, e o que ele faz... mas, enfim, a gente não está discutindo o Gerald, e chegará o dia dele também de ser discutido. Mas o que eu acho do Jorge, o que eu sinto em relação à dramaturgia dele, clima, eu acho que não há a menor dúvida, tanto que eu já estou sabendo que a partir da montagem de Vereda já há alguns projetos pelo menos de remontagem de textos dele. Eu sei de um encenador que está interessado em fazer Os ossos do barão, que está se perguntando se a peça ainda teria sentido hoje. Teve uma conversa comigo nesse sentido, eu não estou autorizado a dizer quem é, mas, enfim, uma pessoa que está se perguntando qual texto do Jorge seria viável nesse momento. O teatro brasileiro é um teatro que sofre de surtos. O exemplo mais claro de surto que eu me lembro no teatro era a Companhia da Nydia Licia. Tudo que ela havia montado em outras companhias que funcionava, dois meses depois ela estava montando uma coisa semelhante. Quando o Oficina montou Andorra, uma montagem absolutamente arrepiante do texto do Max Frisch, no mesmo semestre a Nydia montou Biedermann e os incendiários do Max Frisch, e daí outras pessoas começavam a montar Frisch. Quem não montava Frisch acabava montando Dürrenmatt, quer dizer, é um teatro que como não tem uma política de repertório consistente e coordenada que funcione a longo prazo, ele funciona muito na base da esteira. O Antunes abriu uma trilha com Vereda da salvação – perdão pelo trocadilho, mas é verdade – e nessa trilha muita

gente vai entrar, quero dizer, eu tenho a sensação de que muita gente está descobrindo ou redescobrando o Jorge agora.

Quanto à montagem por amadores... À montagem por profissionais eu atribuo efetivamente a uma certa falta de memória, a uma falta de pesquisa, a um desinteresse, agora, quanto à montagem por amadores, eu acho que é uma temeridade dar um... Sabe, um texto de Jorge Andrade na mão de amadores, nada contra os amadores, mas Jorge é um dramaturgo que exige atores consistentes, bem trabalhados, bem acabados, atores que sejam capazes. Ele não escrevia fácil, ele não escrevia simples, ele não escrevia a dramaturgia dele... Hoje a gente está numa fase em que a coisa dura mais de uma hora é um saco, a coisa tem mais de vinte personagens é um saco, o ator tem mais de cinco minutos de monólogo em cena é insuportável, ninguém aguenta ver, dá vontade de ir embora. A gente está no império do vapt-vupt, é o diálogo breve, é a coisa sucinta, é a coisa rápida, tem que ser tudo bem curtinho e quanto menos durar melhor. E Jorge é o oposto disso tudo, é um dramaturgo que exige uma preparação de ator intensa, que exige um aprofundamento, um mergulho nos personagens intenso, que exige um domínio de cena efetivamente sólido, não é um dramaturgo para ser montado por atores sem experiência.

Nós, infelizmente, não temos mais, até algum tempo atrás a gente tinha grupos amadores que tinham, lá sei eu, dez, vinte anos de tradição. Esses grupos foram se dissolvendo, ou foram sendo esquecidos, ou as pessoas que participavam desses grupos foram morrendo. Eu sei da história de um grupo onde de repente os participantes do grupo tinham todos entre cinquenta e sessenta anos, quero dizer, era um asilo geriátrico, as pessoas não tinham mais texto para montar e não conseguiam atrair jovens para a equipe, então a companhia acabou se dissolvendo, porque infelizmente não há muitos textos para grupos de atores de cinquenta e sessenta anos. E é muito esquisito a gente ver um ator de cinquenta anos fazendo um jovem, tão esquisito quanto ver um jovem de quinze anos fazendo um velho de sessenta. Então, o teatro amador, onde efetivamente algum tempo atrás poderia ter permanecido a memória viva e atuante do Jorge, hoje está numa fase muito desprovida da importância que já teve numa época. Nesse caso, eu acho até bom que os

amadores não montem, porque assim eles não vão contaminar, é melhor que ele não seja montado do que que ele seja mal montado.

JG – O Jorge tinha uma grande afinidade inclusive com a linguagem da televisão, por quê? Porque o Jorge, antes de mais nada, é um narrador, e toda a afinidade dele com o épico, e com o teatro épico, vem da função narrativa, e a televisão é um meio narrativo por excelência, então ele tinha essa afinidade. E tem outra coisa, ele tinha um domínio da linguagem teatral de tal ordem que realmente lhe permitia fazer inclusive a narração do seu próprio teatro, que é um teatro intensamente dramático, embora muito cortado por elementos narrativos. Nesse sentido ele era um escritor de televisão excelente, entretanto, o que o Jorge não fazia eram concessões, mesmo na televisão. Para vocês terem uma ideia de quem era o Jorge como característica pessoal, isso não foi comentado, mas o Jorge foi professor do Departamento de Artes Cênicas da ECA, ele foi professor de Dramaturgia logo no início. O Jorge vinha e dava aula sobre a sua experiência, o que ele achava, etc., tudo isso, e era um repertório riquíssimo. A uma certa altura da primeira turma, os alunos pediram ao Jorge que desse lições de playwriting; o Jorge não teve a menor dúvida, escreveu a sua carta de demissão e saiu. Esse era o Jorge. A mesma atitude em uma série de outras coisas, e principalmente na televisão. É claro que ele não era... imediatamente ele não pensou nesse aspecto, ele achou que estava numa relação, numa lua-de-mel com a televisão, mas na verdade as coisas que ele dizia, e dizia muito bem, não eram aquelas que obedeciam ao IBOPE das cinco, das seis e das sete horas.

AG – E há um conjunto de fatores, a história de amor do Jorge Andrade com a televisão é uma história muito conturbada, e que começa como um grande caso de amor e é uma tragédia na verdade, porque começa com uma paixão, uma paixão... Levantando material para fazer os artigos que eu escrevi na estreia de Vereda, e pesquisando as pastas do Jorge no arquivo do jornal, eu deparei com entrevistas dele muito interessantes no momento em que ele foi chamado para ir para a Globo e transformar Os ossos do barão e A escada na novela Os ossos do barão. Essa sim foi um estouro de audiência, foi uma novela muito bem sucedida, uma novela que fez sucesso no Brasil durante muito tempo e que foi marcante. Teve uma função muito

importante porque ela marcou uma guinada na linguagem da televisão brasileira. O Jorge levou para a televisão uma ambição social e sociológica que estava presente muito vagamente nos textos de telenovela antes disso. Vocês não podem esquecer que a telenovela é herdeira do folhetim, e do folhetim da pior qualidade, quer dizer, é Glória Magadan, é aquela coisa que significa trabalhar com estereótipos, é trabalhar com a epiderme da realidade sem nunca tentar nenhuma qualquer espécie de mergulho, sem nunca tentar nenhuma espécie de aprofundamento da realidade, de esmiuçamento dessa realidade. E o Jorge levou isso para a TV com *Os ossos do barão*. Foi uma novela marcante, não só porque ela colocava um texto de primeiríssima qualidade, foi uma das únicas novelas que eu acompanhei ou tentei acompanhar tanto quanto possível. Na maior parte, eu acho novela uma chatice, é uma coisa que você tem que ficar durante oito meses no mesmo horário em casa para ficar vendo uma história, sabe, que vai desenrolando, enrolando, ela não se desenrola, ela enrola. É uma coisa que vai ficando cada vez mais confusa, as relações entre as personagens vão ficando cada vez mais atabalhoadas, e em geral a coisa acaba tendo um final abrupto, porque tem que acabar, então as personagens acabam tendo algum destino e ponto final. O Jorge mudou isso e mudou não pouco, quer dizer, ele teve um papel decisivo na reforma da linguagem da TV brasileira. Até Dias Gomes, que antecedeu o Jorge... o Dias, quando foi para a televisão, esqueceu o Dias do TBC e recuperou o Dias da radionovela, na qual ele tinha começado a sua carreira. Os primeiros trabalhos do Dias Gomes na televisão eram sofríveis. Não eram de má qualidade, porque o Dias não é um escritor de má qualidade, mas eram sofríveis, quero dizer, não tinham nenhuma ambição. O Jorge estabeleceu padrões. A partir do Jorge, Lauro César Muniz pôde fazer novelas admiráveis, a Renata Pallottini pôde fazer uma novela admirável na Tupi de São Paulo, quero dizer, ele abriu caminho para uma série de coisas.

Agora, essa relação de amor dura muito pouco, porque *O grito* era uma espécie de *A escada levada* à exacerbação. Era um exame do microcosmo carioca⁹, mas na verdade do microcosmo brasileiro, do microcosmo urbano brasileiro, onde as personagens de um prédio iam tendo a sua realidade desvendada e tudo era filtrado a partir dos gritos absolutamente incompreensíveis a aterrores dados por uma criança doente num dos menores apartamentos desse prédio, E era um prédio que

⁹ Na verdade, a novela *O Grito* era localizada em São Paulo.

tinha, obviamente como o Brasil, desde um apartamento de cobertura luxuosíssimo até um muquifo minúsculo lá no fundo de tudo, onde vivia essa criança doente com a sua mãe. A Globo não tirou O grito do ar enquanto a novela estava no ar porque era impossível, porque mercadologicamente você não pode fazer isso. A Globo chegou a um momento de tal incômodo com O grito que a novela não tinha mais chamadas nos outros horários da emissora. Foi uma novela posta para escanteio, ela foi absolutamente deixada de lado. E é muito triste que isso tenha acontecido, porque quando o Jorge foi chamado para a Globo, ele disse em várias entrevistas que ele estava em lua-de-mel com a televisão. Ele estava tendo cada vez mais dificuldade de ser encenado no teatro, então ele se sentiu em lua-de-mel com a televisão, ele achava que a televisão era o veículo do futuro para os dramaturgos, que a telenovela era o veículo ideal, era o meio ideal de expressão para o dramaturgo, e ele estava felicíssimo, e depois de O grito ele foi ejetado da Globo. Depois disso, ele se volta para a Bandeirantes, que o chamou para fazer uma novela admirável, mas muito pouco vista, que foi Ninho da serpente, onde ele mais uma vez mergulhava no universo familiar, mais uma vez era a história de uma família com todos os seus novelas. O Jorge – o Jacó estava observando isso para mim antes de a gente começar – na verdade é um autor tão obsessivo quanto Nelson Rodrigues, só que as obsessões do Nelson correm à flor da pele, inclusive vocabularmente, o Nelson é um dramaturgo que se expressa obsessivamente, quero dizer, quando ele descreve uma mulata de ventas triunfais, ou uma grã-fina de narinas de cadáver, ele está fechando todo um mundo de personagens numa frase. O Jorge não faz isso, as obsessões do Jorge não são vocabulares, elas são temáticas, elas têm a ver com o imbricamento de personagens, com as relações familiares tortuosas, com os microcosmos onde o homem é pego em flagrante em ação na sua mais sórdida ou mais sublime intimidade. E foi isso que ele conseguiu fazer com Ninho da serpente, que embora não tenha dado a Bandeirantes os níveis de IBOPE que a emissora pretendia, foi bem o suficiente para que a Bandeirantes o convidasse para fazer uma segunda e última e trágica novela, que foi Sabor de mel, da qual ele foi demitido enquanto escrevia, um ano antes da sua morte. Vários amigos do Jorge atribuem à demissão dele da Bandeirantes a carga final de amargura que acabou precipitando a doença que o levou à morte. Lá sei eu até que ponto isso se configura, mas a gente sabe o quanto o ser humano é frágil e o quanto

uma angústia pode corroer uma alma. Então não é impossível que a gente deva à mesma telenovela que o encantou tanto de início o processo que acabou desencadeando a sua morte, quero dizer, é uma ilação complicada, é uma relação trágica, que ela em si também mereceria uma peça de Jorge Andrade.

ILKA MARINHO ZANOTTO

IZ – Eu fui amiga do Jorge Andrade. Não cheguei a ser colega. Entrei em 1958 na Escola de Arte Dramática e o Jorge já tinha se formado em 1954. Mas ele já era um mito. Quando nós entrávamos lá, ouvíamos falar do Jorge como um dos marcos da EAD, porque ele já tinha estreado em 1955 *A moratória*, a terceira peça que ele escreveu e a segunda montada. A primeira foi "O telescópio", levada na Escola de Arte Dramática em 1958 por um grupo da minha classe e dos terceiro e quarto anos. O protagonista era o João José Pompeu, do terceiro ano da EAD. Foi dirigida pelo pessoal da escola, se não me engano. Eu tenho quase certeza que quem dirigiu foi o Solano Ribeiro, que hoje é o promotor dos shows da Globo.

Era uma peça muito pungente, muito boa, em um ato. A coisa mais interessante é que eu reli essa peça ontem e todos os personagens que Jorge depois desenvolveu durante sua carreira estão no *O telescópio*, todos, são citados, por alusões, ou referências, ou estão recordados em flashback. Enfim, é a família dele. É como aquela figura do Ibsen, do *Peer Gynt*, que de repente está assim sentado no meio do palco e pega uma cebola e começa a descascar para no fim chegar à realidade. O Jorge tinha uma cebola na mão já no *O telescópio*. É impressionante como esse rapaz com pouco tempo tinha escrito duas coisas na escola, tinha escrito alguns textos nebulosos, como disse o Décio, sobre uma pessoa que queria ser padre ou não, algumas coisas existenciais, mas que eram puramente discussões retóricas, e de repente ele já parte para um texto que é puro teatro, que recebeu inclusive o Prêmio Fábio Prado naquele ano. E o júri era formado pelo Antônio Cândido, pelo Sábato Magaldi e outros.

Em seguida, ele escreve *A Moratória*, que começou a escrever na escola. Assim que saiu, o Décio de Almeida Prado deu o texto para o Gianni Ratto, que o escolheu como o terceiro espetáculo a levar no recém-fundado Teatro Maria Della Costa, porque achou extremamente bom. Fernanda Montenegro atuou nessa peça, e aí explodiu Jorge, explodiu Fernanda, explodiu *A moratória*.

Então, quando eu entrei na EAD, já havia esse mito todo em volta de Jorge, que seria alguém de extremo talento e de extremo sucesso. E nos primeiros meses que nós estávamos lá não tínhamos ainda visto o Jorge, só na montagem do *O telescópio*, de longe. Quando ele pediu que nós assistíssemos a leitura de *Vereda da salvação*, e ele pessoalmente foi ao teatrinho lá da Rua Maranhão onde nós nos reuníamos, e leu o texto. Ele lia, era uma pessoa meio formal, profundamente enfática, tinha um jeito assim de grã-senhor, tinha uma voz muito bonita. O Paulo Francis diz que era muito canastrão. Eu não achei canastrão não, o que eu achei é que ele dava ênfase excessiva às palavras, mas assim mesmo a leitura foi nos tomando de um jeito tal, era um tema tão novo para nós. Aquela era uma tragédia existente que se passou em Minas Gerais. Aquilo foi nos tomando de tal modo que quando acabou de ler, ele parou, olhou para nós e ninguém fez nada. Ficou todo mundo parado, mudo. A impressão, eu acho, que ele teve é que ninguém tinha gostado. Depois de um minuto, foi constrangedor, foi um silêncio. Ouvia-se uma mosca voar, aí o Paulo Mendonça, que estava dirigindo, disse: - "Vocês acham alguma coisa disso?" E eu me lembro que fui eu que respondi, eu disse: - "Paulo, eu tive vontade de ir lá intervir, de não deixar que acontecesse."

O Jorge disse: - "Era isso que eu queria." Isso eu me recordo, porque realmente é a vontade do espectador, de motivar de tal modo a plateia, identificar-se de tal modo com a barbaridade que passa no palco, quer dizer, pela piedade, pela paixão, aquela catarse que dá. A plateia fica motivada a transformar essa realidade descrita, que realmente é insuportável de se contemplar.

Depois, tive mais duas experiências mais profundas de convivência com o Jorge. Uma foi quando me pediu uma leitura proibida da Ruth Escobar. Outra foi prefaciá-la oralmente *O milagre na cela*, uma peça que ele escreveu sobre a tortura e estupro de uma freira. Ele descreve muito bem esse misto de repulsa e de atração que existe entre o torturador e o torturado, que até Hegel explicaria muito bem na relação senhor-escravo. É uma coisa também psicanaliticamente bastante complicada. Mas a peça não é boa, não chega a ser aquilo que o Sábato contou anteontem, que o Léo Gilson Ribeiro levantou-se para falar da peça e disse: "*Vereda da salvação* é a maior peça jamais escrita dramaturgia brasileira. *Milagre na cela* é abaixo de qualquer crítica." Não chega a ser a pior peça, mas não é boa. Realmente, eu acho que cede bastante à retórica e não estava bastante amadurecida. O julgamento do Jorge nesta peça, eu

acho que ele estava muito próximo da questão, ele se deixou envolver, enfim, ele não teve um distanciamento suficiente para reelaborá-la artisticamente.

Agora, sobre o ciclo de dez peças que compõem *Marta, a árvore e o relógio* eu repito aquilo que todo mundo diz, que é a obra dramaturgica mais completa. É coesa, a mais exaustiva e direcionada jamais feita por qualquer dramaturgo brasileiro, porque ele traçou um caminho e o cumpriu do começo de sua vida até o fim, mesmo com todos os percalços de não ser montado escrevendo peças belíssimas. Ele foi professor aqui, professor ali, ele lutava com dificuldades econômicas terríveis. Isso você sente aqui, porque ele teve um avô flautista que tinha trinta mil alqueires e botou tudo a perder. O pai herdou 61 alqueires só de fazenda e era caçador, caçava e pescava, e fazenda que é bom ele não sabia tocar. Tanto que a avó, que foi casada com o flautista, era uma das mulheres de Jorge Andrade, que são realmente mulheres extraordinárias. Tem papéis femininos fantásticos nas dez peças. A Mariana vivia cobrando do filho, dizia: “Você só vê o relógio se está na hora de caçar.” Quando, para ela, o relógio era aquele que quando batia cinco horas o homem, o verdadeiro fazendeiro, já estava no campo com a tarefa toda definida, então ela se queixava disso. O Jorge fala muito das famílias dos relógios parados, quer dizer, são famílias na decadência que até o relógio parou e elas não dão mais corda. Eu estava dizendo isso porque o Jorge dava esse “upa” para viver, então ele, quando foi assistente cultural em São Bernardo, me convidou para fazer uma conferência, me telefonou e disse: “Ilka, eu gostaria que você falasse sobre a transcendência na arte.” Eu acho interessante porque Jorge, embora aluda muito a fatos religiosos, cita muito o Evangelho, a Bíblia, etc., a gente nota que é puramente cultural, são como referências de um ambiente cultural que está impregnado dessas referências. Mas não que ele tenha qualquer preocupação visível na sua obra com o sobrenatural ou com qualquer tipo de transcendência, ou qualquer tipo de religião, enfim, de ligação céu-terra. Mas ele me pediu isso, transcendência na arte, transcendência mesmo no sentido de uma ligação com uma força superior, com algo superior, com o *ethos*. Na época, eu fazia Filosofia na USP, então preparei essa conferência filosoficamente, muito bem baseada em tudo quanto é filósofo, uma coisa cheia de citações, chatíssima porque é o tipo da conferência que não se deve fazer. Mas às vésperas da conferência eu liguei para o Antônio Cândido, que tinha me precedido no ciclo, e perguntei: “Antônio Cândido, como é que foi a sua conferência?”

Ele disse: “Olha, é um ambiente de ginasianos, são meninos do ginásio, alguns do científico. Porque aquilo era para ponto de classe, devia ter uns 300, 400 alunos, num auditório de cinema enorme. Então, eu por precaução mandei apagar a plateia, porque se eles quisessem, eles podiam dormir, falei cinquenta minutos, que é o que eu falo normalmente, e falei assim como quem conta caso.” Eu falei: “Pronto, eu estou perdida!”

Cheguei lá com o meu calhamaço assim e comecei. Estavam o Jorge, o Carlos Godoy (um grande crítico já falecido, muito culto, o rapaz) e os ginasianos. Aí eu comecei a falar, seguindo a minha coisa, mas depois eu não cheguei a 17ª página, nem isso. Eu acho que nem à 13ª, porque era dia de jogo do Brasil e eu ouvia os radinhos pipocando de vez em quando um gol. Chegou uma altura, eu vi que o pessoal não estava entendendo nada, eu não estava me fazendo compreender nada, tudo que eu falava ali era grego. Quer dizer, é o tipo da coisa anti-platônica, porque Platão disse que a pessoa tem que chegar aos outros para que eles compreendam, porque todo mundo sabe tudo, é a gente que não sabe expressar e não sabe trazer para cá. Então eu disse: - “Olha, gente, eu tenho a impressão que a conferência está muito chata e acho que vocês estão loucos para ver o jogo do Brasil. Fica ponto dado por minha conta, vocês já ouviram bastante.” Foi uma ovação, foi todo mundo embora, eu nunca fui tão ovacionada.

Ficamos até uma da manhã, eu, Jorge e Carlinhos Godói, os dois já falecidos, eu aqui ainda, discutindo sobre transcendência na arte. E aí eu vi que o Jorge estava com profundas preocupações quanto à questão da transcendência, mas talvez até pensando em fazer uma obra onde ele abordasse outros níveis de preocupação que não só as que ele tinha abordado até então. Não sei, é uma impressão minha, não está na obra dele.

Agora eu quero dizer o seguinte, como é que um menino criado em Barretos por um pai que só caçava e pescava, e diz aqui no *Rasto atrás*, o pai não tinha lido um livro, diz mesmo que é muito bronco, e casou-se com a mãe dele que era muito fina e morreu logo, dá a entender que foi de parto, não sei se na realidade foi. E a vida inteira em *Rasto atrás* ele se flagra aos cinco anos, aos 15 anos, aos 23 e aos 43. E esse menino, esse adolescente, esse jovem, esse homem, o homem não porque teve uma mulher que o compreendeu, mas até os 23, quando ele rompeu com o pai, é uma constante

perseguição por causa dos livros. Há uma cena em que se reúnem cinco Jorges e três são acuados porque estavam lendo: um debaixo da cama com 5 anos, outro em cima do abacateiro e o outro atrás da escrivaninha. E o pai violentamente cobrando, achando que não era coisa de homem, suspeitando do Jorge por causa disso, da virilidade do Jorge, pondo em causa a capacidade de ele fazer qualquer coisa. E ele apegado a esses livros, e livros assim que ele conseguia arranjar, tem desde o péssimo gosto do Pitigrili, novela, quer dizer, não havia nenhuma... Ele não teve nenhuma educação formal dirigida até essa idade. Aí ele veio para São Paulo estudar Direito, não deu certo. Voltou para lá, por dez anos, foi fiscal de café, convivendo com colonos. Então veio para São Paulo, conforme ele conta, e daí pegar um vapor para ir embora pelo mundo. Soube que Cacilda Becker estava representando *O Anjo de Pedra*, foi assistir e quando viu descobriu que ele queria fazer aquilo, ele não sabe o que, mas ele quer teatro. Vai falar com Cacilda que marcou uma entrevista com ele no dia seguinte e disse: - "Você deve entrar na Escola de Arte Dramática de São Paulo." Ele nunca tinha ouvido falar. Foi prestar exame, ele mesmo contou, é muito engraçado, que acharam que ele era louco, porque escreveu um texto sobre um homem louco e a banca viu que ele era um canastrão, que não tinha jeito nenhum e o texto era um horror, assim confusíssimo, então todo mundo dizia: - "Não, esse rapaz é louco." Mas o Alfredo Mesquita, que tinha o dom de intuir o que cada pessoa tinha em si, de arrancar, era um verdadeiro pedagogo no sentido platônico da palavra, disse: - "Você deve fazer escola e você deve escrever, você tem o estofado de um escritor."

Mas isso só não basta. O quê que o Jorge fez? Ele diz aqui¹⁰, das pessoas que o marcaram, citando Antônio Cândido, Décio, Sábato, Paulo Mendonça, que foram os primeiros que o marcaram: "Essas pessoas me marcaram profundamente, num certo sentido eu sou um produto da Escola de Arte Dramática de São Paulo, eu ainda estava no 3º ano da escola quando escrevi *A moratória*, que estreou profissionalmente quando saí. Segundo os críticos, *A moratória* tem uma técnica quase perfeita, eu ainda estava na escola, foi lá, estudando teatro, estudando texto, desde a Grécia antiga até hoje, lendo tudo que era possível sobre teatro, me apaixonando por Ibsen, Tchekhov, que eu me formei." E diz também quem o influenciou muito para ele ter feito [o que fez]. Porque naquele tempo o Alfredo não tinha dinheiro para fazer o curso de

¹⁰ Ilka se refere à entrevista de Jorge dada ao Inacen que ela trazia consigo na ocasião da palestra.

dramaturgo, para montar, então o Jorge fez quatro anos de ator, como eu. Entrei para fazer curso de crítica, o Alfredo disse: - "Olha, o ano que vem vai entrar o dinheiro do Sodré para eu montar o curso de crítica, você entra fazendo atriz, que vai te ajudar para criticar mais tarde, porque você vai ver todo o teatro pelo *background*, por trás." E quando eu estava no quarto ano da escola, me formando, aí que ele teve dinheiro para fazer o curso de crítica. O Jorge foi a mesma coisa, não houve curso de dramaturgia enquanto ele estava lá, então ele fez quatro anos como ator, mas ele começou a escrever imediatamente e teve a sorte de ser lá, porque ele conseguiu testar os seus textos no palco, como *O telescópio*. Porque como ator, só escrever é como o regente de orquestra, o regente seco, ele precisa testar no palco para ver as suas criaturas vivas e para poder dialogar com elas, fazê-las crescer, cortar, funcionar e etc. Então ele diz: "Acho fundamental representar, conhecer o teatro por dentro, por isso digo que sou produto autêntico da escola, pois fui obrigado a representar coisas até de que não gostava, mas representava. Nessa minha formação, o Décio, o Sábado e o Alfredo foram pessoas importantes. O Alfredo nem tanto do ponto de vista da dramaturgia, mas me deu muitas coisas, e Paulo Mendonça e Antônio Cândido foram basilares."

Antônio Cândido é que recomendou que continuasse preso à realidade dele, que olhasse em volta, que visse o Brasil, que não tentasse imitar ninguém, porque ali quanto mais você se afunda no teu quintal, mais universal você será. Isso é uma verdade acaciana, né? Então, eu estou pegando esse depoimento do Jorge, porque eu, pensando bastante esses dias, achei que podia trazer para vocês uma coisa que está aqui que eu acho que procede, que isso de ele dizer que ele é fruto da escola, e porque foi desse rigor, dessa coesão, dessa seriedade com ele mesmo, dessa cobrança. Nunca se vendeu à televisão. O Jairo vai falar do que ele fez na televisão.

Eu acho que ele não seria o mesmo se ele não tivesse feito a Escola de Arte Dramática, assim como a Escola de Arte Dramática mudou a vida de muita gente. Porque Jacó Guinsburg, Anatol Rosenfeld, Sábado Magaldi, eu vou citar só três, tornaram-se homens de teatro porque Alfredo os convidou. Anatol nunca tinha feito nada sobre teatro, escrito nada, ele era especialista em literatura alemã, lógico, conhecia um pouco do teatro alemão, e Alfredo deu três meses para ele para começar a ensinar Estética Teatral no teatro, disse: - "Você vai se preparar, você tem gabarito para isso, você vai ensinar aqui na minha escola." Assim chamou Antônio Cândido. Se

vocês virem o número de colaboradores que a EAD teve em vinte anos, foram noventa colaboradores da mais alta expressão, vindos de todos os quadrantes do mundo. Você entende o que aconteceu com o Jorge. O Jorge veio daquele matão de Barretos, daquela vida segregada e mergulhou aqui numa UTI de cultura. Ele, por osmose, absorveu em quatro anos o que às vezes as pessoas precisam de várias universidades para chegar lá, e isso eu senti também na Escola de Arte Dramática, em todos que passaram por lá.

Eu até quero contar um caso, porque como o Jorge é muito ligado à Fernanda, porque foi com *A moratória* que a Fernanda também resolveu a vida dela, segundo ela conta. Tem aqui uma entrevista enorme com a Maria Tereza Vargas, tem esse artigo, em que eu escrevi dedicado à biografia da Fernanda. Então eu convivi muito com ela, e ela conta textualmente que estava para abandonar a vida de teatro. Ela não tinha resolvido ainda ser atriz porque estava muito difícil a vida, ela ficava entre São Paulo e Rio no trem noturno, trabalhando um pouco lá, um pouco cá, na rádio. E já casada, não podia ter filhos porque não tinha tempo, pouco dinheiro, aquela luta, quando ela estourou em *A moratória*, e daí ela resolveu realmente ser atriz, se dedicar ao teatro, e por isso nós temos a Fernanda Montenegro. Uma vez eu fui ao Rio com o Alfredo Mesquita, eu e o João Paulo, meu marido, fomos lá assistir *Fedra* da Fernanda no Teatro de Arena, e quando acabou a Fernanda veio no saguão e beijou a mão do Dr. Alfredo e disse assim: “O senhor me desculpe, mas eu estava com isso sufocado aqui há vinte anos. Eu não sei por que, mas eu sinto que eu devo ao senhor e à Escola de Arte Dramática o que eu sou.”

Aí eu falei: “Fernanda, é muito simples. Se você está representando no Teatro de Arena, o primeiro espetáculo de arena havido no Brasil foi na Escola de Arte Dramática, numa sala da EAD. Foi *O Demorado Adeus*, de Tennessee Williams, dirigido pelo Geraldo Matheus; não, não, pelo José Renato, com o Geraldo Matheus trabalhando, e a conselho de Décio de Almeida Prado, que trouxe uma experiência de arena que tinha havido nos Estados Unidos e disse: por que vocês não tentam aqui na escola? Foi na Escola de Arte Dramática que nasceu o teatro de arena. Depois você é atriz porque você fez *A moratória*, que é peça de um egresso da Escola de Arte Dramática, de Jorge Andrade. Você é ligada umbilicalmente à EAD.” Porque a EAD no

tempo que Fernanda veio para São Paulo, no começo da década de 1950 era o foco de irradiação da cultura em São Paulo.

O Sábado, por exemplo, dá um depoimento sobre a Escola, o Décio chama o Alfredo Mesquita de homem fermento, que é aquele que soube reunir em volta dele... Eu estou falando do Alfredo porque eu acho que é uma memória que está um pouco esquecida, até pelo jornal dele, da família dele, *O Estado de S. Paulo*, que não fala mais de Alfredo Mesquita, quando foi a pessoa das mais importantes, junto com Franco Zampari do TBC, junto com todos esses diretores italianos que vieram chamados pelo TBC, como o Pascoal Carlos Magno, do Rio de Janeiro, que foi responsável pela modernização do teatro brasileiro, pelo marco zero, Nelson Rodrigues como dramaturgo, etc. Eu acho que a importância está ali. Então o Sábado, por exemplo, um crítico imenso que está aí hoje, inclusive chamado internacionalmente, reconhecido na Alemanha e na França como grande crítico internacional. Ele foi chamado pelo Alfredo para lecionar na EAD. Tinha vinte e poucos anos e disse que aprendeu junto com os alunos. Foi um aprendizado correndo, porque ele tinha que dar no dia seguinte um texto que ele nunca tinha lido, então ele ia ler. Era inteligentíssimo, evidentemente, e com 15 anos ele fez um artigo sobre Sartre já em Belo Horizonte, mas ele tinha que dar o Teatro Medieval e o Teatro Latino, e depois dava muito Molière. Eu me lembro que ele é especializado, então ele pegava o texto, lia dois dias antes de nós, depois ele ia na aula e discutia conosco. Foi aprendendo junto com a gente. Isso foi uma riqueza enorme para nós também, porque foi um estudo monográfico que nós tínhamos na EAD, exatamente o mesmo que se dá na USP. Quando eu fui para a Filosofia da USP eu não tive nenhuma dificuldade em acompanhar o método monográfico porque era aquele da EAD, que foi mais por uma prática, foi o modo que se encontrou. Agora, vocês vejam o milagre maior da EAD, porque na Filosofia da USP você entra com vestibular, na EAD entravam pessoas de todas as camadas sociais. Nós tivemos como colega um feirante, que é o Cuoco¹¹, é super citado. O Leonardo Villar era costureiro¹². Havia a Yara Amaral que era costureira, depois foi bancária. Aquela menina, a Cristina Pereira, era filha de uma governanta de uma casa. Havia pessoas de todas as camadas sociais. Na minha classe havia três pessoas formadas na universidade, os outros não.

¹¹ O ator Francisco Cuoco.

¹² Na verdade, era alfaiate.

Tinha o Sílvio, que tinha uma loja de bolsas, a Miriam Muniz era filha de uma dona de pensão, trabalhava na pensão da mãe e era enfermeira. E como é que essas pessoas em quatro anos conseguiram não só serem os atores que são, como o Juca de Oliveira que era professor primário e trabalhava o dia inteiro? A alimentação dele era um prato por dia, a sopa da EAD que o Alfredo dava. Como é que elas chegaram lá? Elas chegaram porque havia na EAD uma verdadeira imersão em cultura trazida pelo que mais significativo havia no panorama intelectual de São Paulo na época, e da qual nós todos nos beneficiamos e Jorge como ninguém. Jorge traduziu numa das obras mais extraordinárias, mesmo para ler, vale a pena ler, de que se tem notícia até hoje, neste século, já está em fim de século, e podemos compará-lo somente a Nelson Rodrigues como grandeza de ação. E teve influências enormes. Guarnieri confessa que teve vontade de escrever *Eles não usam black-tie*, de 1958, quando viu *A moratória*, de 1955.

Agora, eu gostaria de ler um pouquinho o que eu escrevi quando o Jorge morreu, que aí vai ser uma coisa um pouco mais organizada, porque eu estou com pouco tempo para falar agora e até aqui foi mais reminiscência. Então eu escrevi assim porque eu fiquei muito, muito chocada com a morte dele aos 62 anos, depois de ter ficado sumamente aborrecido com o que aconteceu com *Sabor de mel*, que ele estava escrevendo a novela com aquela seriedade de sempre, sem querer mudar as personagens conforme o IBOPE, e tiraram dele, deram para outra pessoa terminar a novela. Ele ficou muito aborrecido e morreu meses depois, então eu escrevi: *Foi-se Jorge Andrade, o dramaturgo que soube recapturar o tempo perdido e aprisioná-lo vivo num palco de teatro. Fazendeiro do ar, que fez da sua obra ambiciosa, profunda, intensa, a busca mais obcecada de que se tem notícia na dramaturgia brasileira. O ciclo de dez peças contidas em Marta, a árvore e o relógio revolve com paixão o passado do autor e de sua gente, a brava gente paulista entrelaçada nas raízes aos mineiros históricos buscados nas Confrarias e em Pedreira das almas. Em Confrarias ele começa com os mineiros, no tempo da Inconfidência Mineira, e essas mesmas famílias depois, porque os personagens se repetem, em Pedreira das almas eles largam São Tomé das Letras e descem para o planalto e vêm para São Paulo. É a família do Jorge mesmo, mas não tem importância, é a história do Brasil. Gente que Jorge acompanhou durante quatro séculos, um corpo a corpo emocionado com as personagens de sua ficção opulente, as quais soube arrancar da biografia e da história e transformá-las depois em seres inteiriços de palco. Isso que é*

importante, não é fazer história, não é fazer sociologia, o Jorge transformou seus personagens em gente viva, você lendo dá impressão que você está vendo essas pessoas ali palpitando, são pessoas extremamente bem observadas, personagens construídas psicológica, fisicamente, com os cacoetes, a linguagem, as palavras, cada personagem fala a sua linguagem, e tem um ou outro que é o porta-voz do autor, mas aí é assumidamente o porta-voz do autor, em geral se chama Vicente o porta-voz do autor. Desde O Telescópio, peça escrita quando ainda aluno da EAD, até O Sumidouro, que foi a última dele, Jorge foi fiel a essa determinação que o levou a traçar um apanhado dinâmico da evolução do país do ponto de vista da aristocracia rural, transformada depois da crise do café de 29 na burguesia empobrecida de A Moratória e de A Escada, burguesia que depois em Os Ossos do barão se alia aos imigrantes bem sucedidos e realizadores de um modo a se salvar das dificuldades financeiras. Aliás, em Os ossos do barão há amor também entre a Izabel que, aliás, era a Aracy Balabanian que fazia, e o Martino, que era inspirado no Jeremia Lunardelli, o “Rei do Café”, e é extremamente engraçada, essa peça é de morrer de rir. A compreensão afetuosa com a qual sempre encarou seus personagens, mesmo quando avaliados criticamente. Isso que era um dos pontos principais do Jorge. Ele tinha uma profunda compaixão, solidariedade com todos os seus personagens, mesmo que os criticassem, que os reconhecessem decadentes, muitas vezes até cruéis.

Mesmo o pai, este pai que foi terrível para ele, a gente percebe nas outras peças... **[inaudível]** ... gente aferrada à imobilidade dos relógios parados, a ética da bravura e da contestação libertária encarnada na personagem de Marta, que percorre toda a sua obra reencarnando-se nas várias mulheres denodadas e lutadoras, principalmente como Urbana, de *Pedreira das almas*, uma tragédia clássica que obedece unidade de tempo, lugar e ação, que são as três normas de Aristóteles, e esta ética dessas personagens libertárias que ele cita, principalmente a Marta. A Marta é uma personagem que percorre todas as peças, às vezes como a mãe daquele ator em *Confrarias* que tem que ser meio ambígua a personagem, que tem que ser enterrada; depois como empregada em *Rasto atrás*, mas é uma empregada diferente, meio misteriosa, eu acho que até, se não me falha a memória, no *Ninho da Serpente* a Denise Stoklos faz uma espécie de governanta meio esquisita, meio diferente, uma pessoa meio carismática, que seria a Marta também. É como um realejo, tudo nele volta, tudo nele contrapõe-se à decadência, essa ética libertária de alguns personagens

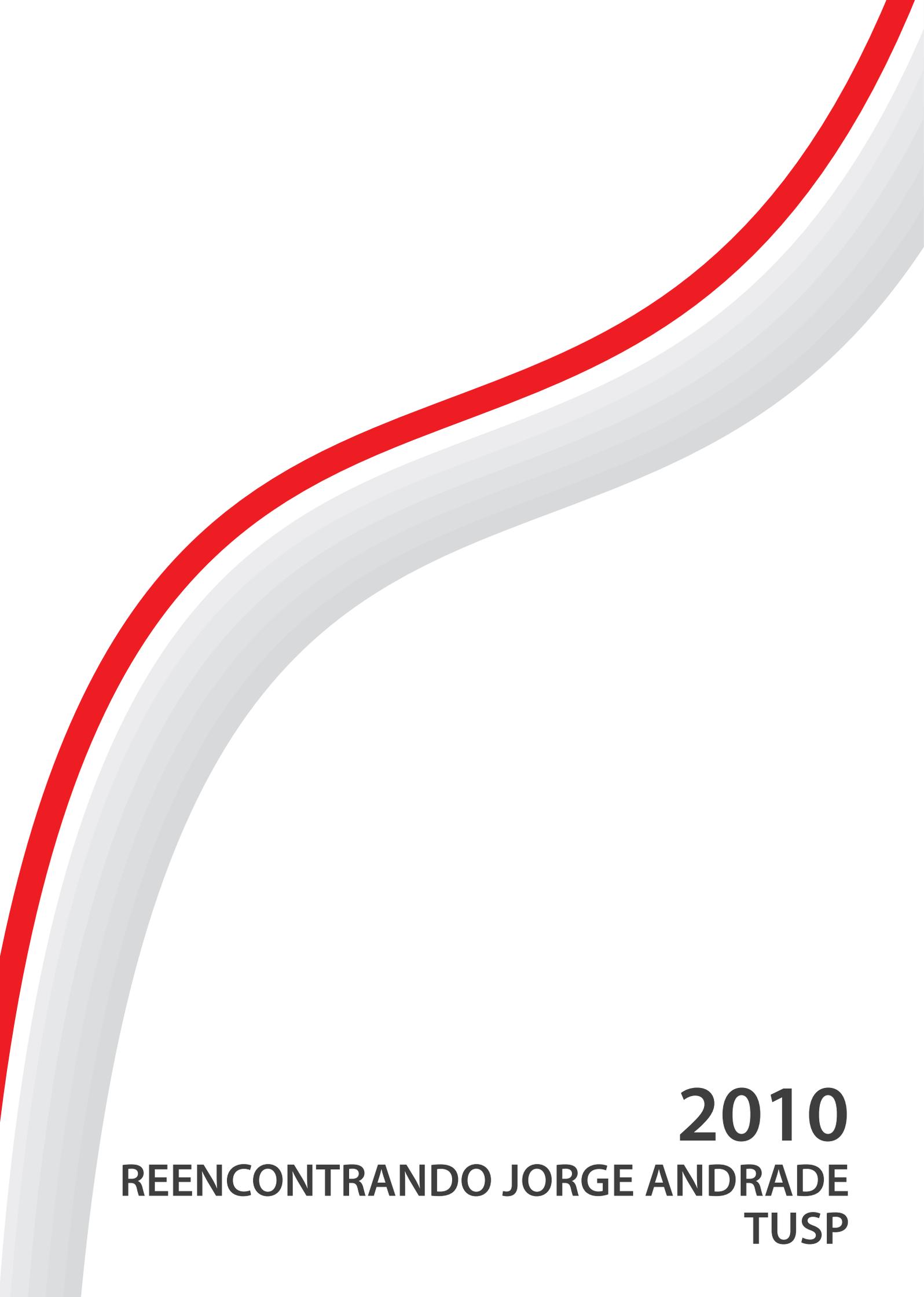
contrapõem-se à decadência dos descendentes desses heróis evidenciada em várias peças, principalmente na *Senhora da Boca do Lixo*, que é aquela grã-fina que mora lá onde hoje é a boca do lixo – que antigamente era os Campos Elíseos, eram as mansões dos barões do café, dos barões rurais – e que vive de contrabando, aí a decadência está evidente. E também em *Rasto atrás*, nas três irmãs que são personagens fantásticas das tias do Jorge, que são fixadas assim que parecem... Realmente, eu acho que *Rasto atrás* tem que ser levada, eu vou agora tentar convencer todos os diretores do Brasil que existem, que levem *Rasto atrás*, que é extraordinária, até como teatralidade, são sumamente teatrais essas três mulheres na decadência atroz daquelas famílias que estão acabando, que já vivem, como disse o Jorge, um saque contra a morte. Quer dizer, elas estão vivendo numa casa, cujos móveis, alfaias, louças, muros, tudo já está vendido, assim que elas morrerem já passa para a mão de terceiros da cidade que já compraram delas. *Vereda da salvação*, cuja primeira leitura foi feita na EAD, eu já falei, levada por Antunes no TBC mais tarde. Eu acho que é a pedra de toque na obra de Jorge Andrade, é o *turning point*, é onde ele muda o enfoque uma vez. É bem construída, é tensa, é amarrada, é emocionante e veicula com força extraordinária o sofrimento milenar dos pares do nosso meio rural, cujo fanatismo é a única via de escape à opressão continuada e à ignorância crassa. Finalmente, já fora do ciclo, *Milagre na Cela*, que eu já falei para vocês, etc., que não se liga à temática recorrente em toda a sua obra, incluída inclusive em *O Grito*, que ele fez na Globo, em novelas, *As Gaivotas*, *Ninho da Serpente*, novelas que levaram ao grande público o pensamento elevado desse autor, de quem do Drummond disse, que ele perdeu a condição rural, mas sobraram os rebanhos do ar, parece que esse é o termo do Drummond, o Drummond dedicou todo um poema, todo um cântico a Jorge Andrade.¹³

Agora, então o que eu teria que falar dele ainda é que eu volto à EAD, eu acho que ele estava imbuído desta ética profunda que existia, que nós inspirávamos no ar EAD, que nos era dado pelo conjunto todo de professores, que estava ali sem ganhar nada, somente por amor ao teatro, pelo entusiasmo. Como o próprio Alfredo Mesquita, que pôs do bolso dele a vida inteira, sustentou uma escola particular e ao mesmo tempo gratuita, quer dizer, é uma contradição do Brasil de hoje, aonde iam pessoas de todas as classes, onde o Alfredo quis dar a essas pessoas de teatro não só

¹³ Refere-se ao poema *Fazendeiro do ar*, de Carlos Drummond de Andrade.

uma profissão, mas principalmente uma ética da profissão. Existia uma ética, uma perspectiva ética, isso a Mariângela Alves de Lima, que diz: "Uma perspectiva ética de que a arte é maior do que a história, então da EAD só poderia sair um profissional com extraordinário senso de responsabilidade sobre o trabalho, disciplinado, conhecedor dos princípios básicos técnicos, familiarizados com os problemas de produção e circulação do espetáculo, bem preparados física e intelectualmente para compreender o mecanismo de composição que preside a obra dramática, e para análise de sua inserção na história da evolução estética." E era essa ética que pautava o comportamento em geral de todo mundo da EAD, que marcava a ferro e brasa o egresso da EAD, que eu acho que marcou a obra do Jorge e, logicamente, como dizia Alfredo Mesquita, talento você não dá, a escola não dá, talento nasce, e Jorge tinha um imenso, mas o molde que o plasmou, as técnicas que ele precisou usar para realizar a sua obra e toda uma norma de conduta que ele se traçou, eu acho que sua base no espírito, na alma da Escola de Arte Dramática.

É isso aí, por enquanto é isso. Muito obrigada.



2010
REENCONTRANDO JORGE ANDRADE
TUSP

Catarina Sant'Anna (CS)
Luiz Humberto Arantes (LHA)
Eduardo Tolentino (ET)
Elizabeth Azevedo (EA)

EA – Reencontrando Jorge Andrade, 17 de maio de 2010.

CS – Boa tarde a todos. Meu muito obrigada a Elizabeth Azevedo pelo convite para este Encontro. Uma oportunidade também para reencontrar os amigos nesta cidade onde vivi dez belos anos de minha vida. Não vou retornar a falar dos equívocos de se etiquetar Jorge Andrade como um “dramaturgo do passado”, pois sabemos que pelo menos duas de suas peças que abordavam o presente ficaram de fora do volume Marta, a Árvore e o Relógio, de 1970, a fim de favorecer uma certa homogeneidade para o conjunto. Ali dentro desse conjunto (ou “ciclo do passado”), eu já havia encontrado e analisado um ciclo incrustado a que chamei de “tetralogia metalinguística” e no qual identifiquei os principais processos de construção textual do autor (ver Catarina Sant’Anna, Metalinguagem e teatro - a dramaturgia de Jorge Andrade, 2ª ed. revista e aumentada, São Paulo, EDUSP, 2012, 326 p.). A noção de obra labiríntica, portanto, já então estava clara para mim, mas deixei de lado essa frutuosa metáfora que ela me exigiria incluir também, e obrigatoriamente, um tratamento especial e muito longo do mal conhecido romance de Jorge, Labirinto (Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, 224 p.), o qual exigiria ferramentas das teorias sobre imaginário, que aliás eu já possuía, mas desviariam o foco de minha abordagem escolhida naquela época para a obra teatral do dramaturgo – História e metalinguagem. Ora, o romance em questão, que passo a reapresentar aqui hoje em grandes pinceladas, além de inspirar-se, evidentemente na mitologia grega, mantém igualmente os já conhecidos propósitos do autor de fazer psicanálise – ou uma autoanálise- através de sua arte; de fazer balanços autobiográficos, de jogar com diversos procedimentos intertextuais, de meditar no seio de suas obras sobre seus próprios recursos de construção artística e também o contínuo propósito de tentar compreender a História e a cultura brasileiras

a partir da história de sua própria família e da história da cidade de São Paulo. Todos esses planos de interesse do autor convergem para a produção de uma densidade textual que tende a intensificar-se especialmente em momentos de crise pessoal, ocasiões estas em que a mente de Jorge funciona como uma espécie de caleidoscópio – uma “mente caleidoscópica”, dizia Jorge Andrade.

Então, vejo o romance de 1978, como um terceiro processo de “caminho rasto atrás”, isso é, de um caminhar sobre as próprias pegadas. O primeiro momento forte foi em 1966, através da peça teatral de mesmo nome, *Rasto Atrás*; o segundo momento será em 1970, para unificar-costurar em um bloco único as dez peças de *Marta*, *a Árvore* e *o Relógio*; enquanto que o terceiro momento é o da construção de seu primeiro (e único) romance. Haveria, porém, pelo menos mais um outro romance e que seria denominado “*O Grito*”, conforme o autor confessou em 1984 a sua amiga Consuelo de Castro; neste caso, sou tentada a especular que seu motor de criação seria a telenovela (tão polêmica) de mesmo nome (*O Grito*, 1975-1976, TV Globo); e suponho que este projeto tencionasse certamente desta vez reaproveitar seus textos escritos para televisão numa densa narrativa também ela autobiográfica. Se observamos os padrões de criação artística jorgeandradino tal hipótese tem alguma chance: primeiro ele costura suas peças teatrais em um bloco homogêneo em 1970; em seguida fez o mesmo com sua obra jornalística na construção do romance *Labirinto* (1973-1978); restaria assim, no caso do sonhado romance “*O Grito*”, em 1984, debruçar-se sobre os dez anos exatos de sua dramaturgia televisiva (1973-1983) – cujo material continuou prenhe de dados autobiográficos, de críticas à realidade brasileira, de intertextualidades e de recursos metalinguísticos (diga-se aqui que eu pude ler as dezenas de volumes de seus originais para televisão, todos a mim emprestados com data certa para entrega a cada vez, pelas mãos da bondosa viúva do autor, Helena de Almeida Prado, a qual entretanto me proibiu de fazer fotocópias desse extenso material; e eu honrei meu compromisso com Helena e, em consequência, não pude escrever meu segundo livro sobre o autor durante meus dois anos de pós-doutorado a isto dedicado (na ECA-USP/FAPESP, 1989-1991). Meus numerosos fichamentos de leitura não foram suficientes para a escritura do pretendido livro, mas tão somente para dois grossos volumes de relatórios para a FAPESP, além de um artigo para uma revista da ECA - “*A telenovela ‘Os Ossos do Barão’*”, in *Comunicação & Educação*, Nº 9

(p. 63-74), Ano III, maio/agosto de 1997. Mas sou imensamente e eternamente grata à saudosa Helena por me ter proporcionado tal experiência.

Dito isto, é de se perguntar em que o romance *Labirinto* publicado em 1978 difere das demais produções do autor, além do fato evidente de constituir uma narrativa e de trabalhar com materiais mitológicos? É sobre isto que propomos falar no presente Encontro da Elizabeth Azevedo aqui hoje.

Antes de tudo o mais, já avanço que o “labirinto” de Jorge Andrade remete sobretudo à intrincada construção da narrativa, no plano da forma, e à situação crítica de ordem psicológica a configurar uma perda de si mesmo, ou seja, de um momento de desorientação e busca de seu próprio centro, de seu sentido existencial, de sua identidade, quando uma vez mais faz a experiência de vivenciar-se em diferentes personas, diferentes máscaras – aqui, as personas do mito do Minotauro ou mito do *Labirinto* : Dédalo, Teseu, Ariadne, o Minotauro. A complexidade textual resultante é especialmente grande e me faz pensar que houve muita pesquisa da parte do autor acerca de tal temática – como, aliás, ele sempre gostava de fazer, até mesmo para escrever suas telenovelas.

Ora, seria longo trazer aqui os desdobramentos do mito do labirinto, suas interpretações ao longo do tempo, as etimologias envolvidas, os muitos dados arqueológicos revelados no fio dos séculos, bem como evidentemente os meus levantamentos de dados no romance que estão na base de minhas conclusões que passo a expor. Restrinjo-me então a uma espécie de síntese de alguns aspectos que julgo mais importantes dessa exploração da maestria criativa de Jorge Andrade.

Gostaria de evocar logo de início algumas afirmações do filósofo francês Gaston Bachelard (1884-1961) que eu estudo já há 35 anos (desde 1975). Tomemos, por exemplo, os últimos capítulos (VII – *Labirinto*; VIII- *A Serpente*; IX- *A Raiz*) do livro *A Terra e os devaneios do repouso, Ensaio sobre as imagens da intimidade*, de 1948, traduzido no Brasil por Paulo Neves, para a Martins Fontes e do qual cito a 2ª edição de 2003: “as perturbações inconscientes” precedem “os embaraços da consciência clara”; “Todas as obras claras têm uma margem de sombra.”; “as plantas da construção de Dédalo” não bastariam para a melhor compreensão da lenda do labirinto, seria necessária também “uma arqueologia psicológica” (p. 161).

Ou seja: a angústia labiríntica é arquetípica, a emoção de perder-se é arcaica, surge ao trilhar-se um caminho difícil, uma passagem estreita, uma encruzilhada, um dobrar de esquina, quando o caminhante mergulha em hesitação. Cito Bachelard: “O indivíduo fica preso entre um passado bloqueado e um futuro obstruído. Fica aprisionado num caminho. [...] volta-se às vezes ao mesmo ponto, mas jamais se volta para trás.” (op. cit., 164). É importante recordar aqui apenas de passagem no teatro de Jorge Andrade aquela floresta em que se perde Fernão Dias a andar em círculos durante anos, a escada entre apartamentos na grande cidade onde perambula o casal de idosos, a peregrinação de Marta entre As Confrarias de Ouro Preto, mas também os subterrâneos da cidade de Pedreira das Almas, as árvores-muralhas de Veredas da Salvação, a conclusão reforçada seguidamente sem intervalo por Fernão Dias, Vicente e Marta no fechamento do “Ciclo de Marta” em O Sumidouro em 1970 : “Procurar... procurar... procurar... que mais poderia ter feito... ?”.

Ora, jornalismo, televisão, romance! É o que o autor passa então a fazer, além de dar aulas em um ginásio por um certo período. Bachelard tem razão ao afirmar que as “imagens labirínticas literárias” situam-se em uma “zona intermediária”, uma zona “entre” imagens oníricas de um lado e as “experiências da vida desperta” de outro lado. Isto é muito importante, essa zona entre. Pois a narrativa sobre um labirinto vivido em angústia e contorções já é uma espécie de labirinto domesticado pelo exercício da escrita, que seria uma espécie de “fio de Ariadne”, “o fio do discurso”, um “fio de volta” que faculta confiança ao caminhar. (op. cit., p. 165). Podemos compreender, claro, que a “mente caleidoscópica” do narrador do romance Labirinto agencia artisticamente experiências passadas, situações, espaços, temporalidades, sentimentos e sensações, de uma forma aparentemente caótica e aleatória, mas na verdade costurando os fragmentos visuais com o propósito em grande parte já consciente de arquitetar uma autobiografia – então, além de manejar como Teseu o fio de Ariadne, o narrador se reveste igualmente da figura do hábil e astucioso arquiteto Dédalo. Ora, ao tentar decifrar o(s) enigma(s) do drama de sua vida (e não só; dos dramas de sua família e dos dramas de seu país, tudo emaranhado como nós a desenlaçar; outra figura do campo simbólico do labirinto, os “nós”, os entrelaçamentos difíceis, as “teias” de aranha, as redes de fios...), o narrador age por entre fissuras estreitas do real: para Bachelard um bloqueio, uma obstrução que barra o caminho não configuram uma “parede”

intransponível: sempre há uma fissura, por onde o sonhador se insinua, seduzido, como perpassar portas entreabertas. Conhecemos aliás esta regra aristotélica da brecha sem qual não há drama possível. E conhecemos também a imagem obsessiva de Jorge Andrade de abrir portas para ver o que há por trás delas, e o hábito de espiar através de fechaduras (um parêntese aqui: a viúva do autor me contou em entrevista que Jorge Andrade gostava de espiar vizinhos através de suas janelas e de imaginar os dramas deles, ou dramas para eles; ou seja, ele tinha uma vida de dramaturgo muito intensa em tempo integral; “o Jorge era muito intenso.”). Pode-se ver no romance numerosos casos desse traço do narrador, a espiar familiares ou empregados da fazenda, ou estranhos - por exemplo, numa viagem de avião, um certo homem sentado ao seu lado, que ele segue com o olhar até à saída do aeroporto. Está tudo no romance.

Com Bachelard, podemos confirmar que os labirintos não são apenas traçados à superfície, mas também subterrâneos, onde as sensações de opressão, de esmagamento, de prisão, estreitamento, apontam para um “arcaísmo psíquico”, configurando o labirinto como “um sofrimento primário, um sofrimento da infância”. Diz o filósofo: que por mais acolhedora possível que seja uma casa, “certas angústias infantis acharão sempre uma porta estreita, um corredor um pouco escuro, um teto um pouco baixo [...]”.

Ora, então entrar em um labirinto subterrâneo é descer aos infernos, é enfrentar demônios, é descer ao centro de si mesmo, de onde, caso não se perca totalmente engolido, pode-se sair renovado, ressuscitado, como numa experiência órfica de um rito de iniciação. Ou como o doloroso “processo de individuação” junguiano. As tonalidades opressivas, hostis de um espaço labiríntico são tamanhas que assistimos, no caso de Jorge Andrade, perdas aflitivas tanto no campo quanto na cidade. Aliás, o sentido do mito do labirinto também submete-se a “ciclos” ao fio dos tempos... O antropólogo do imaginário, Gilbert Durand, constatou que “o símbolo do labirinto muda por assim dizer de afeto e, conseqüentemente, de sentido”. Resumimos: em tempos de triunfo da ordem urbana e da razão, o labirinto é domesticado, utilizado como jogo a céu aberto (pense-se aqui nos inúmeros jardins de palácios europeus, “labirintos de verduras”; mas quando “a cidade torna-se ameaçadora por um urbanismo que ela não mais controla, ela torna-se prisão do

Minotauro, desordem do artefato, debandada do aprendiz feiticeiro fáustico, oposto à ordem da natureza.” Enfim, Durand vislumbra um terceiro desfecho simbólico: o de uma “cidade irremediavelmente anárquica e uma natureza civilizacionalmente poluída [...]”, mas ao qual habitua-se e mesmo se ama viver. Este é o caso da modernidade, diferente da época das Luzes (os jardins labirínticos), diferente da época romântica (a idealização da vida no campo; movimento precursor ecologista), temos agora “o apego de Sísifo a seu rochedo e de Dédalo à sua prisão”, ou seja, um “amor fati”, de submissão, de rendição aos charmes do labirinto mesmo no seu pior, e que a arte tentaria trabalhar (ver Gilbert Durand, “Permanences & métamorphoses du labyrinthe”, in *Le Labyrinthe. Colloque « Labyrinthe »*. Paris-Lisbonne, Centre Culturel Portugais de la Fondation Calouste Gulbenkian, 1985.). Observe-se que Durand fala em 1985. Atualmente, já mergulhados nas catástrofes climáticas, talvez um retorno à natureza imponha-se mais e mais, como previra Edgar Morin nos anos 1960.

Muitos pesquisadores da temática labirintiana já descrevem as megalópoles desde a década de 1970 em termos de labirintos infernais. Jorge Andrade, portanto, quando escreve a telenovela *O Grito* em 1975-1976, já estava suficientemente informado dessas tendências de visão de mundo, além é claro de encontrar-se bem enterrado nos dramas urbanos de São Paulo e da ditadura militar, da opressão da censura, etc. Cenários que potencializaram seu próprio labirinto pessoal e produziram-lhe três enfartes, donde o último em 1984, após tantos dissabores não conseguiu escapar.

Descrever portanto, ou melhor, narrar a própria experiência labiríntica é uma forma terapêutica de superação. Nisso Jorge Andrade estava certo, ao fazer de sua arte uma forma de psicanálise, como ele repetiu exaustivamente ao longo de sua vida. Aliás, já ao final de seu romance, Jorge funde, sobrepondo imagens, ao longo de quase duas páginas as imagens de uma fazenda finalmente paradisíaca e reencontrada e as imagens da infernal São Paulo, como se num ato de oração, ou de delírio poético de redenção, ou em um ritual antifrásico de exorcismo simbólico do labirinto em que sempre viveu:

“Perco o sentido do tempo e do espaço e me vejo na fazenda que virou saudade. Meu pai volta-se para mim, olha a mata que desce ondulando em busca do rio e aponta:

- Lá está o Rio Pardo! Nasci vendo tudo isto. Para mim, o mundo inteiro está contido aqui. Ele é seu, meu filho! Foi de meu avô, de meu pai, é meu e será inteiramente seu! É sagrado e ninguém pode nos tirar! Nele nascemos, brincamos, crescemos e havemos de viver para sempre!”

[...] Meu carro passa veloz pela marginal. Olho o Rio Pinheiros, um dos mais poluídos do mundo – rio cinzento! Ao mesmo tempo, vejo-me no alto do abacateiro, namorando a curva do rio, não ladeada por coqueiros e figueiras, mas pelas residências do Morumbi e pelos prédios de Moema e do Brooklin. Como o rio é belo, passando entre árvores debruçadas! Compreendo, então, que todos os rios do mundo são Rios Pardos para mim. Em qualquer deles vejo a barra do Ribeirão do Rosário, patos selvagens, patorís, garças vestindo as árvores de noivas com grinaldas de trepadeiras silvestres. [...] Não admiro o entardecer vermelho entre florestas de prédios, mas ipês floridos e vacas pastando. Não olho a nuvem de poluição pairando sobre a metrópole, mas rodaminhos de pó, gravetos e folhas dançando nas estradas e nas queimadas.”

“Não sinto mais orgulho de ser pai, mas a saudade de ter sido filho. Nem a esperança de ser avô, mas o sentimento pungente e saudoso de que fui neto que aprendeu a andar e a brincar embaixo de mangueiras nodosas. [...]: - Vem, meu filho! Vovô dará jeito.” (Labirinto, p. 221-222).

Mergulhado no romance de Jorge Andrade, o leitor não pode esquecer-se porém do fato que um labirinto destina-se a desorientar as pessoas. Jorge Andrade joga com bastante habilidade pistas falsas ao leitor durante a procura que faz de si mesmo, construindo, desconstruindo, interrogando, conflitando imagens dele mesmo como pessoa, como artista, e para nos fazer incorrer em erros, ele despista, ele joga, ele vai por outro caminho, realmente ele joga, é um verdadeiro Dédalo, ele é não tanto um Teseu, mas um Dédalo, porque ele é o arquiteto, ele olha de dentro (simula estar dentro, aprisionado e perdido) e olha também de fora (no distanciamento do ato da escritura, no ato da autoanálise). A forma dilemática de apresentação de seus dados transforma-se porém em uma forma assertiva aquando da finalização da narrativa. Mesmo a costumeira imanência que caracteriza o autor ganha foros de um sentimento de “transcendência”, sentimento algo camaleônico, na verdade, pois se revela na esteira do Rousseau de Bento Prado e da fé cristã da Freira Joana de Milagre na Cela. Então, a alma telúrica de Jorge, tão terrena, em amor por exemplo (as mulheres-terra), e na sua procura de verdades objetivas, palpáveis, observáveis, prováveis, concretas (veja-se Pedreira das Almas, As Confrarias, O Sumidouro, O Incêndio, Milagre na Cela..., nas quais a História e a Política engolem todo sonho de transcendência - aliás sequer esboçado).

EA – A gente já passou um pouquinho.

Então para concluir, voltemos às personas de que o narrador se reveste no mito do labirinto. Faltou pensar no narrador como Minotauro. Digamos primeiramente que, ao contrário do que disse a crítica em 1967 sobre o protagonista de *Rasto Atrás* ser um personagem sem papel, podemos afirmar aqui que o narrador de *Labirinto* tem “excesso” de papel, uma vez que sua biografia engole literalmente toda presença humana com que ele dialoga. Essas figuras não passam de trampolim para o narrador chegar a bom termo no seu propósito de autoinvestigação. O leitor é colocado frente a um buraco de fechadura também, seduzido pela narração reticente e elíptica em que o observado se mostra e se esconde, surge e desaparece, abrindo e fechando portas, e sempre deixando algumas entreabertas. Então, o narrador entra de permeio, exhibe-se rapidamente e sai de cena quando bem quer, utilizando-se do girar de uma construção textual caleidoscópica que combina e descombina de diferentes maneiras uma séria de figuras constantes, para oferecer ao leitor a experiência desnorteante de caos no fio do narrado. Um fio aparente da narrativa labiríntica constitui a procura do pai – esta é a chave de abordagem do narrador-jornalista frente aos seus entrevistados: qual teria sido a experiência de cada um no relacionamento com o respectivo pai.

No entanto, um outro fio é tecido no plano do “lado sombra” do labirinto e concerne as hesitações do labirintado quanto à sua identidade sexual, posta em dúvida na tenra infância por familiares seus – tia, pai... Dúvida enfim introjetada e que se transforma num demônio interior a corroê-lo até pelo menos até à construção de *Labirinto*. Este fio do romance atira propositadamente a atenção do leitor para uma rede semântica de ordem sexual (homossexual) induzindo o leitor a esperar como um voyeur de buraco de fechadura uma revelação nesse sentido. A porta do labirinto onde este fio é lançado como guia ao leitor constitui o estúdio do artista plástico Wesley Duke Lee. Este será o espaço disseminador de fragmentos de imagens sugestivas ao longo de todo o romance. Aliás, este estúdio, do qual faz parte uma piscina agregada e portando uma grande cobra de plástico, será um espaço-chave recorrente no texto: a resposta que o narrador procura para o seu enigma ele crê encerrar-se ali. Aliás, Duke

Lee parece funcionar como a própria serpente tentadora do paraíso, instigadora de mil pecados, de desejos inconfessos – drogas, sexo. O narrador entrevistador vê-se armadilhado em entrevista, literalmente encostado numa parede. Este ponto de partida da narrativa é bem ousado e parece querer desinibir o narrador, libertá-lo de tabus e culpas, desrecalcar nele memórias dolorosas de sua experiência sexual.

Com isto quero lembrar que uma faceta importante do mito do Minotauro diz respeito justamente aos rituais antigos de castração de um touro, mediante o uso do “labrys” – um machadinho de dupla asa (incrustadas em direções invertidas do cabo sustentador; por isto também denominado “labrys” ou “bipene”); este labrys – donde derivaria o nome “labirinto”, era ritualmente cravado entre os chifres do touro em cerimônias de sacrifício visando a fecundidade de forma geral; o machado duplo simbolizando virilidade. A labrys era um instrumento de castração ritual e sacrifício de um touro, mas também envolvia homens assim sacrificados; a decapitação do touro vem justamente ocupar o lugar do sacrifício do phalus, os cornos então surgindo como símbolos fálicos de virilidade e fecundidade – o que pode ser observado nas culturas à volta do mar Mediterrâneo, não somente na Creta do rei Minos.

Não sei se as pesquisas de Jorge Andrade chegaram a esses dados. O certo é que o episódio autobiográfico de sua experiência infantil de automutilação sangrenta do próprio sexo ao tentar sozinho extirpar uma fimose o marcaria para sempre está presente no romance junto a outros episódios de humilhação pública e continuada na fazenda quanto à sua pretensa tendência à homossexualidade. Nesse sentido, o narrador surge como sacrificante e ao mesmo tempo como sacrificado no centro do labirinto. É a sua descida aos infernos de onde custará a sair. O romance é então um ritual de sacrifício em que o narrador é exposto cruamente ao julgamento do leitor, sentindo-se aí uma dor não dissimulada.

Pergunto-me se o “eu dividido em mil pedaços” a que referia Jorge Andrade teria realmente vencido a prova do labirinto, se teria conseguido subir renascido e unificado de seus subterrâneos, no sentido que Jung dá ao processo de individuação. Essa “unificação” consistiria na integração de sua anima (as forças psíquicas, “femininas” da psique) ao todo harmonioso de sua psique, e a assunção de uma saudável e ideal “androgenia” da alma, composta de uma boa relação entre animus e anima, essencial ao equilíbrio humano e tão especialmente favorável à alma de um

artista. Isto também porque em psicanálise não é recomendado matar o demônio interior, o fantasma, o lado sombra, o Minotauro do labirinto, mas integrá-lo, a fim de enriquecer a psique, harmonizando a coexistência de instintos e razão, da vertente diurna e da vertente noturna da psique, como sugere a figura do Centauro.

Por enquanto é só isto.

Muito obrigada a todos pela escuta.

LUIZ HUMBERTO ARANTES

LHA – Boa noite a todos. Eu quero inicialmente agradecer à Elizabeth pelo convite, parabenizar o TUSP também e à FAPESP pela realização, pela iniciativa de fazer esse reencontro, esperamos que possa haver outros reencontros, espero que esses 90 anos comentados aqui se tornem um embrião de muitos estudos e que possam reverberar ao longo dos próximos anos com certeza. Também me sinto muito honrado e emocionado de estar aqui com algumas pessoas que eu aprendi a ler Jorge Andrade e a ver Jorge Andrade em cena. A Catarina me iniciou na leitura de Jorge Andrade, na interpretação de Jorge Andrade, e com Tolentino eu comecei a ver Jorge Andrade em cena e ver realmente essa história cultural que o Jorge tanto diz e escreve.

O meu olhar sobre a obra do Jorge é muito específico também, devido à especificidade de minha trajetória. Graduado em História, hoje atuo no curso de graduação de Teatro, da Universidade Federal de Uberlândia, nas áreas de teoria do teatro e teatro brasileiro, então advém daí minha contribuição. O meu contato com Jorge Andrade tem também uma peculiaridade, que é a região que eu sou originário, que é o Triângulo Mineiro, que fica a duas horas e meia de Barretos, cidade natal de Jorge. Então, muitos dos problemas que o Jorge Andrade viveu na infância conheci de perto, por exemplo, certa desconfiança com a sensibilidade e a proximidade com o ofício da escrita. Isso foi muito presente nos tempos de Jorge, e é, ainda hoje, pertinente àquela região do Oeste Paulista, do Triângulo e do sul de Goiás. Mas, de certa forma, quem viveu a infância, quem cresceu naquela região e também passou por esse universo andradino, sabe e compreende o que ele apresenta nas peças dele, por exemplo essas mudanças da ruralidade para o urbano, o que aquela região como um todo viveu, inclusive a própria região do Triângulo. Na década de 1950 em diante você tinha a cidade de Uberlândia com 60.000 habitantes, na década de 1990, essa cidade passou a ter 500.000 habitantes, 600.000 habitantes, então o processo de urbanização, nessas décadas, trouxe um crescimento urbano pra essa região,

acompanhando o que se passava em São Paulo desde a década de 1930. Então eu diria que esse universo que o Jorge Andrade viveu na infância, e ao longo da década de 1930, 1940, é característico de toda essa região do Oeste Paulista, do Triângulo Mineiro e do sul de Goiás. Paisagens que o leitor irá notar na narrativa e nos diálogos de *O Sumidouro*, por exemplo, na presença e na ação dos Bandeirantes, pois a própria região do Triângulo durante certo tempo, de 1730 a 1740, era parte da província de São Paulo, depois pertenceu a Goiás e, mais tarde, retornou a Minas novamente. Mas a região do Triângulo foi, durante muito tempo, conhecida como a 'Grande Caiapônia', devido à forte presença dos Caiapós, posteriormente, expulso pelos bandeirantes e, em parte, retratados por Jorge Andrade em *O Sumidouro*. Mas enfim, eu creio que todo esse universo de transição do rural para o urbano, da fluidez das fronteiras daquela região, o Jorge Andrade soube observar muito bem e processar artisticamente. Esse é um cuidado que eu sempre tenho nos estudos, de entendê-lo como um historiador que escreveu teatro, mas também como um dramaturgo que escreveu história. Então isso me posiciona, ao longo de toda a minha trajetória de pesquisa sobre Jorge Andrade, para debater e entender os textos não como reflexo, como espelho do real, eu acho inclusive que esta é, atualmente, uma questão já superada e faz algum tempo, daí sim entender os textos dele como processamento artístico, construtor de um projeto que o coloca na proximidade de figuras como Gilberto Freire e Caio Prado Jr., os quais se voltaram para os ciclos da história social e econômica do país, mas o Jorge Andrade se volta, a partir da formação dele, da cultura dele, se volta para esses momentos da história do país, transpondo seu olhar para narrativas e diálogos, enfim, para o formato texto teatral. Então há que se entender realmente o lugar de onde ele fala e o processamento que ele realiza dessa história do país por meio da dramaturgia e do teatro. Então é sempre esse cuidado que eu tenho também de nunca tratar esses textos como textos de historiador, mas sim textos que passaram por um processamento artístico de um determinado tempo, de uma determinada fase da história do país. Processamento esse que provoca interferências, então, são textos que são escritos, que são publicados, são socializados enquanto representação teatral, portanto, textos que também provocam uma interferência pública, seja na década de 1950 seja na década de 1960. No momento em que ele está escrevendo, ele está presente e vivenciando o impacto dos textos dele. Então durante toda a sua vida de

fazenda, Jorge foi acumulando uma memória, uma experiência de vida, depois transformada em processamento da história e, particularmente, nas décadas mencionadas é que ocorre a escrita do ciclo *Marta, a Árvore e o Relógio*, propondo um recuo no tempo, com narrativas que recuperam traços e vestígios de 400 anos de história brasileira.

Bem, pra gente tentar conversar, eu preferi fazer um recorte, na verdade propor tratar de dois pontos específicos, pois alguns críticos, alguns curiosos sempre foram muito afirmativos ao afirmarem que Jorge Andrade foi um dramaturgo do passado, às vezes um dramaturgo meio ausente de seu tempo. Mas vejo que, ao contrário, percebo que em algumas peças ele é levado a dar respostas teatrais, respostas dramatúrgicas ao momento que ele estava vivendo. Há dois momentos muito intensos na trajetória dele: um que é a escrita de *Vereda da Salvação*, e outro, que é a escrita de *Milagre na Cela*. O primeiro é o momento da década de 1960, na verdade início desta década, quando ele escreve o texto *Vereda da Salvação*, esse texto é encenado logo em seguida, em 1964, e depois é transposto para o filme do Anselmo Duarte em 1965, que inclusive vai ao Festival de Berlim, pois fora proibido de participar de Cannes. Mas há outro momento chave também, que é em 1975/76, com a peça *Milagre na Cela*, quando, sentindo se provocado, Jorge Andrade quis falar de ditadura, de tortura, de censura, de cerceamento das liberdades. Nos dois momentos as respostas que ele deu foram respostas que nem sempre eram o que as pessoas queriam ouvir, nem sempre as respostas que a esquerda de 1970 de repente queria ouvir, pois não eram respostas confortáveis. Eu acho que a 'Vereda' de 1963 traz um tema importante, que é a questão do messianismo religioso, então é uma peça que eu procuro entender no imaginário da época, tentando também ver o laço de intertextualidade que ela apresenta. Num dos capítulos do meu doutoramento, discuto essa peça, sempre dialogando com outras obras, principalmente no tocante à questão do messianismo religioso, na a questão do líder religioso quer levar o seu grupo de fieis para uma determinada região, a um determinado local e lá conseguir a salvação. Eu acho que o tema da religiosidade aparece também no *Pagador de Promessas* e, depois, estará inclusive no filme de Anselmo Duarte, que vê na 'Vereda' uma possibilidade de continuação dessa questão religiosa no Brasil. Em outras peças do período, como em *Mutirão em novo sol*, tinha todo um imaginário do período que

tinha o tema do homem agrário, do religioso, como elemento a ser processado artisticamente. Eu sinto que isso está presente em várias outras obras do período, em que uma parte, eu não digo toda, uma parte da intelectualidade da década de 1960 vê no homem rural, no homem do campo esse revolucionário em potencial. Eu acho que na *'Vereda'* do Jorge é algo que destoava um pouco disso, pois ele acreditava que não era tão fácil assim substituir o dogma religioso pela perspectiva revolucionária, e em *'Vereda'* ele mostra muito bem isso. O personagem Joaquim de *'Vereda'* é aquele que por meio da interpretação da Bíblia se apresenta como uma liderança do grupo. Mas cabe frisar que existem muitas diferenças entre as tantas *'Vereda da Salvação'*, considerando a de Jorge Andrade, a peça de Antunes Filho e o filme de Anselmo Duarte, são muitas as nuances. Todos são objetos artísticos com suas peculiaridades a respeito do lugar em que foram processados, mas eu diria que o diálogo entre elas é uma conversa muito interessante de ser percebida e estudada. Minha fala agora será a partir do que nos foi legado dessa peça: depoimentos, fotografias e o filme. Então eu vou pedir para o Rogério soltar o vídeo de *'Vereda da Salvação'*, dirigido pelo Anselmo Duarte. Esse filme do Anselmo, uma adaptação da peça de Jorge, teve uma livre inspiração nos fatos de fanatismo religioso que aconteceram em Malacacheta MG. Tem o filme no Youtube, mas a TV Cultura deve ter o rolo original desse filme.

EA – O acervo está fechado para reforma, a gente não conseguiu.

LHA – O enredo tem início com a chegada de um enviado religioso da cidade - Onofre -, que chega na comunidade para catequizar. Esse fato será disparador de outros tantos conflitos entre Joaquim e Manoel. Tanto a peça como o filme traz um elenco de peso: Raul Cortez, Stênio Garcia, Lélia Abramo, José Parisi, claro que da peça para o filme, alguns atores mudam. Exemplo a Cleide Yáconis...

ET – Ela fazia um pequeno papel.

LHA – A Dolor.

ET – Não, ela fazia a Germana.

LHA – Eu acho que era a Germana, eu não me lembro quem fazia a Dolor.

ET – Não, a Dolor era a Cleide Yáconis.

LHA – E a Lélia Abramo aqui é a Dolor, nessa peça aqui. Tinha muita gente importante. Esse filme teve uma polêmica enorme, ele não era para ir para Cannes, o Itamaraty não aceitou, então o Anselmo Duarte, ele mesmo, colocou o filme em Berlin, levou como ‘contrabando’ para o Festival de Berlin, e lá ele concorreu, depois disse que foi uma estreia do filme dele, ele queria a imagem no Brasil na Alemanha, no Festival de Berlim, isso mesmo, foi em Berlim, não em Veneza.

CS – Não foi em Cannes?

LHA – Não, Cannes foi “O Pagador de Promessas”, no ano anterior, o “Vereda” foi em Berlim.

CS – Mas ele tentou, nesse racha ele tentou, mas não ganhou.

LHA – É, então, em Berlim. Então, retomando o enredo, será a chegada do Onofre, as palavras do Onofre, que a partir de agora vai começar todo um conflito, porque o Manoel, homem da lavoura, aquele que tem a força física, é um oponente ao messianismo de Joaquim. Grande parte da preparação de elenco foi na época da gravação, antes, já nos preparativos da peça, houve toda uma polêmica no processo de ensaio e de gravação, em virtude de alguns laboratórios de Antunes com os atores. Outro ponto importante da peça é a relação mãe e filho entre Joaquim e Dolor, porque esse é justamente um momento que eu acho muito tenso de “Vereda”, nesta cena é a mãe simplesmente entrando...

CS – Não tem o final?

LHA – Tem. Você quer ver o final? Eu estou preocupado com o tempo.

CS – Ah, é, está bom.

LHA – Mas o final é aquela chegada dos policiais, essa menina é a Ana, filha do Manoel, que tem um contato com a fazenda e leva o que está acontecendo, e leva o fanatismo, o messianismo para os fazendeiros, eles estão ali como agregados. Tudo isso, por que o Joaquim mata uma criança ao final do primeiro ato, daí o fazendeiro chama a polícia e, enfim, é interessante como ele constrói esse final do filme porque não aparece policial nenhum, só aparecem as armas.

CS – E a estátua do Cristo espatifada, estilhaçada.

LHA – É, exatamente.

CS – Pelas balas.

LHA – É, exato. Então, enfim, uma coisa é o texto, outro processamento artístico é a peça do Antunes. Se puder colocar o PowerPoint só para eu mostrar algumas fotos do cenário da peça. Essa é a locação, essa filmagem foi em uma locação no interior do Rio de Janeiro, não me lembro onde o Anselmo Duarte foi gravar. Enfim, a informação que eu tenho da trajetória desse filme é que o Antunes estreia em, 1964, depois o Anselmo se interessa pela obra, aproveita o elenco, na peça tem essa ideia de planos de ação, ele faz uma cenografia que lembra essa ideia de casebre, uma cenografia que está totalmente em cena. Diferente da cenografia da remontagem de 1994, com o Luiz Mello e com a Laura Cardoso, com ela fazendo essa personagem que a Lélia Abramo fez aqui em 1964, uma interpretação maravilhosa também da mãe Dolor né. Percebam que o Manoel é outro ator no filme, veja a foto ele deitado aos pés de Joaquim, eles amarrando o Manoel. Essa montagem é uma montagem do TBC, de 1964...

EA – Que foi a última.

LHA – É a que foi censurada também, porque na época tocaram nessa questão do homem rural, do trabalhador rural, e havia uma preocupação com a subversão que poderia vir da zona rural. Se você pegar os revolucionários do século XX da Revolução Chinesa, da Revolução Cubana, grande parte, o estopim dessas revoluções começa no campo, o homem do campo seria esse homem transformador, e isso está presente no imaginário das várias políticas revolucionárias da segunda metade do século XX. Voltando à foto, aqui você tem os casebres, está vendo a precariedade, presente em quase todo o filme “Vereda”. Bom, como eu disse, é uma peça que traz, no meu entendimento, essa preocupação do Jorge Andrade em dar a sua interpretação de fatos latentes do momento de escrita, ela mostra como o seu processamento artístico também tem uma perspectiva de intervenção nesse período na década de 1960. O outro texto que eu gostaria de comentar é o “Milagre na Cela”, de 1976, e que por acaso eu descobri que essa peça foi adaptada para um filme chamado “A Freira e a Tortura”, dirigido pelo Ozualdo Candeias em 1982/83, no limiar da redemocratização. O Ozualdo Candeias é um diretor que tem a sua origem muito ligada à questão do cinema marginal, começou a fazer cinema junto com o José Mojica, então não é como o Anselmo Duarte que tinha uma ligação forte com o teatro, com o TBC. Muito pelo contrário, o Ozualdo Candeias tinha uma ligação com o cinema marginal, cinema boca do lixo. E eu fui tentar entender o que o levou a esse filme, a essa peça “Milagre na Cela” e a transformar isso num filme. Diferentemente de “Vereda”, aqui se tinha o Jorge Andrade ainda vivo e acompanhando a montagem do Antunes e, depois, ainda acompanhou a liberação da peça para o filme do Anselmo Duarte. Portanto, adaptação de “Milagre na Cela” em filme foi realizada quando Jorge Andrade já havia falecido, mas eu não obtive ainda informação dos filhos, de como é que foi essa negociação com a família da liberação do texto “Milagre na Cela”, mas o que se vê é o Ozualdo Candeias tentando inserir o “Milagre na Cela”, nesse contexto da ditadura, da cultura, da censura, mas também fazendo uso de uma linguagem cinematográfica muito popular na década de 1970, que foi a pornochanchada, então a gente percebe pelo filme que tinha um pêndulo para essas duas coisas, ele se utiliza de um estilo de cinema bastante popular na década de 1970, que é a pornochanchada, mas ele vai dando pitadas, vai deixando espectador entender como é que é a questão da tortura que está acontecendo, como é que é a questão da censura que está acontecendo no

país. Então, vejam um trecho de “Milagre na Cella” ou “A Freira e a Tortura”... eu vou deixar os créditos iniciais rodando um pouquinho. Foi um filme produzido pelo David Cardoso, também um dos ícones da pornochanchada na década de 1970. Enfim, é uma obra de arte e suas múltiplas aberturas. O filme inclusive tem o filho do David Cardoso menininho fazendo o filho do próprio David Cardoso, cuja mãe é a Cláudia Alencar. Essa peça na década de 1970 causou um profundo impacto também porque os críticos diziam que ela estava humanizando a figura do torturador, tem essa relação de um delegado que prende uma freira, estabelece uma relação de aproximação entre torturador e torturada, mas também de tortura e sedução. Ao longo do filme, aparecem também os instrumentos do torturador, procedimentos materiais e psicológicos, e isso em 1982, 1983, quando o filme foi lançado, portanto a redemocratização ainda não estava resolvida e Ozualdo mostra isso. O dramaturgo e cineasta tratam de uma freira que faz trabalhos comunitários nas comunidades, nas favelas. Eu gostaria aproveitar agora o percurso e mostrar essa relação entre o delegado e a freira. É o momento em que ele chega à comunidade para prender a freira. Esse chapéu ele mexe nele muitas vezes ao longo do filme, é um objeto cênico de muleta mesmo no filme. Enfim, como podem ver nas cenas, tem toda uma ‘sensibilidade’ explorada na relação entre torturador e vítima. E essa relação vai ser aprofundada em outras cenas, por exemplo na cela da delegacia com os outros presos, carcereiros e visitas. Daí então ele explora essa relação de tortura, mas também de ‘sedução’, que está presente na peça do Jorge, mas aqui no filme vai-se acentuar. Então só para fechar, notem que dramaturgo e cineasta vão contrapondo, a partir das visitas do delegado na delegacia, por meio da conduta psicológica, das intimidades e, de outro lado, o que está em volta, a rotina dos carcereiros, que são personagens que são mostrados como figuras que visitam a prostituta com frequência, a qual também está presa lá. Então esses elementos sexuais aparecem sejam na insinuação do delegado sejam na rotina dos carcereiros. Aqui nesta cena já torturaram ela, já levaram para o pau-de-arara, já levaram para o lago e fizeram afogamento. Nesta cena, é o delegado com a esposa. Nesta outra é a sala dos carcereiros e olha o que o cineasta insere: o retrato do ditador Médici. E o interessante não é só a presença do quadro, mas o que eles vão fazer com o quadro.

CS – Não tem nada a ver com “Milagre na Cela”, inclusive o problema é que o delegado ia estuprar a freira, e foi um caso real, foi com uma amiga do Jorge Andrade, a Ana Maria Marcelani, aliás, ele teve três amigas que passaram por esse tipo de tortura, desculpa, eu estou...

LHA – Nada, nada, pode.

CS – Então no texto ele ia, e não tem nada disso, ele ia estuprá-la com um cabo de vassoura e ela pede que ele seja homem, que tenha coragem...

LHA – Não, isso aparece também no filme.

CS – Não, ela pede que use o próprio membro, mas, enfim.

LHA – É. Porque o trabalho da peça é uma coisa, é o texto, depois é a montagem e outra coisa é o filme, é um trabalho a partir da ideia de apropriações e ressignificações nas múltiplas obras. Então, assim, qual que é a ideia de produção desse filme? Há um entendimento de ele ter sido construído por alguém como o Ozualdo Candeias, observando a trajetória dele, o que o inspirou e se baseou, inclusive isso aparece na tela inicial, que é uma inspiração, baseado em, ele não assume como sendo a peça do Jorge Andrade. Mas o que eu percebo é a obra e suas ressignificações, portanto baseada em “Milagre na Cela”, mas é uma obra que se utiliza de elementos do texto do Jorge Andrade, se utiliza de elementos do formato de inserção cinematográfica popular da década de 1970, que é a pornochanchada, o que, ainda no Brasil em 1982/83, não estavam ainda resolvidas, ou seja, ele teve a coragem de colocar um retrato do Médici dentro do filme e o mesmo ser beijado por dois carcereiros, num contexto de censura, de repressão política no país. Então, assim, é um pouco essa discussão que eu venho fazendo, essa ideia do texto teatral como transposição para a tela, um texto múltiplo, aberto, isso é que acontece com vários outros textos de teatro, e o cuidado que eu venho tomando é de tomar cada obra na sua diversidade, como cada texto teatral, cada filme, nas suas ressignificações, que exigem mediadores, procedimentos, processos criativos muito particulares. Entender

o filme como um filme, como outra obra, não como espelho da peça. Os filmes, mesmo que derivados, se apresentam como outras obras de arte. Assim acontece com a peça do Antunes Filho e assim é o filme do Anselmo Duarte. E assim também acontece com o filme de Ozualdo Candeias. Criações construídas e disponibilizadas ao público em momentos históricos diferentes e se apresentam como diálogos diferenciados. Bom, é isso. Obrigado a todos.

EDUARDO TOLENTINO

EA – Bom, eu vou pedir para o Tolentino falar um pouco para nós sobre a relação de Jorge Andrade com o Grupo Tapa.

ET – Como eu não sou acadêmico, eu sinto uma responsabilidade muito grande de falar aqui dentro do TUSP, eu sou só um diretor de teatro. Então a minha abordagem às vezes é mais simplista, e eu queria falar um pouco do Jorge dramaturgo, que é o Jorge com o qual eu tenho experiência. O que me fascina nos autores não são as suas qualidades, mas as suas falhas. Então, o que me interessa falar do Jorge é exatamente não o que todo mundo já enalteceu, mas o que está por trás do texto e as fragilidades que a gente encontra ao colocar esse dramaturgo na cena, porque ele não escreveu para... com exceção do "Labirinto", ele não escreveu para ser lido, ele escreveu para ser montado. Então, antes de... eu conheci primeiro o texto d' "A Moratória", foi o primeiro texto que eu conheci dele, que era um pouco leitura obrigatória para quem estava começando a fazer teatro, depois uma publicação "A Senhora da Boca do Lixo", e só depois eu vim tomar contato com a obra total do Jorge, quando caiu nas minhas mãos a "Marta, a Árvore e o Relógio", depois o "Milagre na Cella", etc. e tal. Quando eu li o "Rastro Atrás", de todas as peças do Jorge é a que mais me tocou, me tocou pela teatralidade que o texto tem, a multiplicidade de espaços e de tempos que vão se cruzando e mexendo com uma dinâmica, que eu acho que para mim é a tônica do Jorge, que é um contraste entre arcaico e moderno, entre urbano e rural, entre o velho e o novo, enquanto o Titanic afunda e aquelas tias afundam com o Titanic, há uma crise profunda sobre a modernidade, quer dizer, a inadaptação do tempo que os personagens do Jorge têm, com as suas mulheres de camafeu, paradas num ciclo brasileiro e de uma profunda melancolia quase lusitana ainda.

Isso é um aspecto do Jorge que vai me tocar muito, esse confronto, e por incrível que pareça, através do personagem do Vicente, ele não consegue escrever

tanta dramaturgia quanto ele escreve sobre os outros personagens, o Vicente está sempre quase discursando, ele não consegue fazer de si mesmo... talvez nos Vicentes mais jovens ele consiga colocar drama, no Vicente de 43 anos do "Rastro Atrás" ele não consegue colocar drama, ele coloca parece que uma sucessão de frases feitas que se contrapõem ao dramas das outras personagens. É engraçado que hoje eu estava lendo "O Sumidouro", e eu sinto que há uma certa libertação do Vicente n' " O Sumidouro" que ele não tinha ainda no "Rastro Atrás", o diálogo vai ficando mais enxuto, mais... ainda não é um bom diálogo, mas é um diálogo mais enxuto. Eu pegando hoje, também aproveitar que isso está fresco do "Sumidouro", ele coloca logo como rubrica as 4 figuras emblemáticas dramáticas que ele tem, que é o Tchekhov, o O'Neill e em tamanho menor é o Arthur Miller e o Brecht. É muito engraçado, porque eu acho que a influência predominante nele, até porque é a influência do teatro brasileiro naquele momento, é sem dúvida o Arthur Miller, mas o que eu vou encarar como tema comum, como questão comum, com o O'Neill, é por isso que eu peguei isso agora, o O'Neill talvez seja um dos autores do século XX que mais faz um mergulho numa biografia pessoal, e o que eu comparo dele com o Jorge é exatamente a truculência do diálogo, o Jorge é um autor que tem uma imaginação muito fértil, tem ideias muito interessantes, e ele briga com o diálogo que é uma verdadeira "Pedreira das Almas", da mesma maneira que o O'Neill, enquanto o Terence Williams escreve muito fácil, o Nelson Rodrigues escreve muito fácil, em que o diálogo flui, porque parece que eles não têm censura do que eles estão falando, o Jorge caminha num diálogo que o tempo inteiro parece que ele está desdizendo o diálogo que ele... **[inaudível]**

[inaudível] ...ao mesmo tempo pegando o O'Neill, enquanto o O'Neill, a caracterização, vai numa profundidade que o Terence Williams não vai de jeito nenhum, os **[inaudível]** são muito mais na superfície, são muito mais estrelares do que o O'Neill, e o O'Neill pega a Mary Taylor e coloca ela fora um ato inteiro para ela voltar de Ofélia na cena final, e o Terence para o Kowalski conversar com a Blanche ele tem que pedir para a Stela sair de cena: - "Me espera lá fora." É de uma falsidade tremenda. Eu estou colocando isso para dizer que a partir do momento que você olha para os autores nas suas fragilidades, você tira eles de um pedestal e coloca eles numa dimensão da cena: como resolver essa questão? Por exemplo, do Kowalski com a Blanche sem ser de uma maneira completamente falsa. Ao mesmo tempo, tanto no

O'Neill quanto no Jorge Andrade você vai ter a superação dessa massa de diálogo muitas vezes mal construída e que às vezes beira a sub-literatura, ele perpassa o melodrama e às vezes chega à sub-literatura, tem frases tipo "meus demônios interiores", gente, como é que esse homem pode escrever uma barbaridade dessas, e como você vai lidando com essas questões. A outra questão que a gente vai ter no Jorge, provocada pela imensa fertilidade da cabeça dele é o como ele abandona temas e ele não desenvolve, o que exigiria, na verdade, de uma encenação muito alemã, nesse sentido, em que você construísse uma imagética correspondente à linha do diálogo, que daria 6 horas de montagem.

Eu fiz "Rasto atrás" e eu vejo, por exemplo, a figura da Jupira, da prostituta que anda..., que aparece numa cena de maneira diluída como construção dramática, e aquela figura numa encenação, naquele mundo, aí sim, os demônios que o assaltam o perseguissem durante a peça inteira.

CS – É a cena do carnaval?

ET – É a cena do carnaval.

CS – Ah, é dúbio.

ET – Mas ela é tão curta, ela é tão enxuta, que ela não é desenvolvida...

CS – É, poderia.

ET – ...porque tem tantos temas dentro da peça que essa figura da prostituta deveria aparecer como um fantasma displicente na cena, eu estou falando fora do texto, como o menino de 5 anos fugindo dela como uma figura assustadora, o **[inaudível]** a provocando, como figuras que passam pela peça do Jorge. Esse próprio carnaval também é um carnaval macabro e que deveria aparecer como um pesadelo recorrente. Eu estou dizendo numa cena que pegasse esse tema, esses temas que são apontados e os desenvolvesse completamente, com a dimensão que eles têm e deveriam ser desenvolvidos, nesta outra coisa que não é mais a literatura dramática,

mas que é a poética da cena. Eu acho que o Jorge é um autor crivado de poética de cena, mas que precisaria talvez de um outro teatro que não as respostas que o teatro brasileiro dá com a sua concisão de tempo, com a sua tentativa de enxugar ao invés de ampliar, quer dizer, de obras muito grandes como “Rasto Atrás” e “O Sumidouro”, o que as pessoas pergunta é: - “Por quê que vocês não cortam?” Eu acho que elas deveriam ser ampliadas com uma imagética três vezes maior do que é a que é colocada na cena, e não enxugadas. Eu pediria isso. Essa condensação que aparece, com uma quantidade de temas imensos que entram só no terreno da fala, que não entram como construções dramáticas para o palco, construções que fossem mais alemães ou suecos, numa montagem do **[inaudível]** isso levaria três horas e meia, quatro horas e meia, onde cada coisa seria desenvolvida, ou uma montagem do Peter Brook ou do **[inaudível]** na Itália. Aqui, a gente se reduz à ideia do enredo, que o espectador tem que entender o enredo, e na medida em que ele entender o enredo, ele entendeu a peça, e quando, na verdade, eu acho que a obra do Jorge só poderia ser montada de forma labiríntica, talvez uma peça como “Vereda” não, talvez seja a única que a gente escape disso, mas nessas obras memorialísticas que a gente tivesse exatamente o mergulho labiríntico onde você passa do tempo do divertimento burguês. Eu não estou usando divertimento burguês absolutamente como termo crítico, mas estou dizendo como um tema em que você vai a um teatro e recebe uma história em uma hora e meia condensada e você tem todas as suas necessidades satisfeitas ali. Eu sinto que a obra do Jorge vai, sobretudo nessas peças, “Confrarias”, “Rasto Atrás” e “O Sumidouro”, quer dizer, duas inéditas e uma que teve duas montagens, a do TAPA e a anterior do Gianni Ratto em 60 e pouco¹⁴ e, ao mesmo tempo, essa cena subvertendo algumas vezes as rubricas do próprio Jorge.

Quando a gente olha as rubricas do Jorge, a gente pode tomá-las como um ponto de partida, mas não como um fim de resultado, daí a fragilidade dos slides, dos filmes passados, que poderiam, que é uma tentativa que eu acho que ele tinha de ser moderno para quando ele escreveu, e que hoje apareceriam completamente desgastadas, banalizadas, mas ao mesmo tempo quando ele está falando disso eu acho que ele está dizendo que a obra dele está crivada de alguma coisa que já vem lá

¹⁴ Montagem de 1967 pelo Teatro Nacional de Comédia.

do Nelson Rodrigues, que é um diálogo com o cinema, um diálogo de fusões, de cortes, de condensações, o que tem muita a ver também com psicanálise, com a linguagem dos sonhos. A outra questão que eu acho que a gente vai ter no Jorge, e volto aí às referências dele, é uma visão muito equivocada do Tchekhov. Botar o Jorge similar ao Tchekhov é pegar um sentimental e colocá-lo diante de um médico, o Tchekhov era um médico. Não há nenhuma sentimentalidade, nenhum sentimentalismo por trás do Tchekhov. É o exemplo que eu dei outro dia: *que calor deve estar fazendo nessa África*. Numa frase o resumo, toda uma síntese de narrativa e de elegância na construção do diálogo e, ao mesmo tempo. Quando a gente pega n' "A Moratória", em alguns elementos a gente vai ter isso: a tentativa de ele fazer da peça alguma coisa tchekhoviana. Quando ele tenta construir a ideia do jabuticabal, ele não poderia. Ele tem duas plantações, é o cafezal e o jabuticabal, uma é produtiva, uma completamente produtiva e que seria sensacional se ficasse mergulhada só nessa construção, se ele esquecesse o Tchekhov da cabeça dele. O cafezal é produtivo, ao contrário do *gingjal*, que não é cerejal, aliás, é *gingjal* a gente não tem essa fruta aqui, porque ginga não é cereja, é um derivado da cereja, mas que é tão azedo que não se come.

CS – Por isso o doce, as compotas.

ET – Por isso os doces e as compotas, e por isso ela não é produtiva, porque ela não é vendável como fruta. Então a ideia que ele coloca de um cafezal e de uma classe que vai à falência através da produção, porque essa classe vive dessa produção, é muito diferente de uma classe ociosa que não vive dessa produção, mas para aproximar essa poesia ele coloca o pé de jabuticaba seco.

As outras coisas interessantes, por exemplo: eu acho muito legal quando eu pego a minha contra-prima, que é a Gilda, que diz que é a primeira obra do teatro brasileiro, e eu fico pensando no personagem do Joaquim, na fragilidade da construção, apesar de ser um personagem fascinante quando vivido por um ator, que ele pode ser, mas existe alguma coisa que é de uma incoerência brutal, se ele é um homem de 70 anos em 1932, ele teve filho com 50 anos, porque se a Lucília é uma moça casadoura, o que muda a peça radicalmente se ele casou com 40 e poucos, então

ele é um homem quase entrando na decrepitude quando ele perde aquela fazenda, o que é muito diferente de um homem ainda num estado possível ter perdido aquela fazenda, então para forçar um sentimentalismo e colocá-lo com 70 anos, ele cria uma inverossimilhança na construção da personagem do Joaquim, e isso afasta a peça muito de uma obra prima, tanto que quando eu montei, eu tirei essa referência da idade, porque eu disse: - "É impossível esse homem ter 70 anos em 1932."

Porque isso gera o filho que não estudou, porque ele ainda reclama de o filho não estudar, quer dizer, ele é um pai temporão que muda o sentido da peça completamente e, ao mesmo tempo, ele diz que ele casou muito cedo, ele foi chefe de família muito cedo, então parece que com três anos se passaram trinta, parece Virgínia Wolf, parece Orlando, esse homem ganha uma dimensão.

E a gente vai encontrando várias dessas questões na obra do Jorge, problemas de caracterização, de construção dramática, que eu acho que discutem profundamente com o teatro brasileiro da época, que foi feito. Sem dúvida, quando a gente olha para o Nelson Rodrigues, a gente sente visivelmente a mão do Ziembinski, tem uma coisa que o Décio diz que ele leu e que lembra, a recordação que ele tinha da peça **[inaudível]**. Tudo isso é possível, mas eu duvido que o Ziembinski não tenha mexido na peça do Nelson, porque eu duvido que o Décio tivesse a lembrança exatamente de todos os detalhes da construção dessa peça. Isso não tira em nada a genialidade do Nelson; o que eu digo é que faltou, os italianos não deram, até por uma formação, não deram ao Jorge o que o Ziembinski, na experiência que ele tinha do teatro polonês, [tinha]. Os italianos eram muito jovens quando vieram para cá, e eles não deram eu acho que uma leitura dramática ao Jorge que o fizesse avançar como dramaturgo. Eu acho da maior importância o Gianni ter trazido a montagem de "A Moratória" com essa ideia do autor nacional, que é uma ideia que o Ziembinski já havia defendido nos comediantes. Eu estou apoiando essa questão do Nelson com o Ziembinski em dois fatos muito simples, o primeiro deles é quando a gente pega "Mulher sem pecado" e vê os personagens originais de quando foi montado pelo Turkov, que é o livro que a gente tem editado, a lista dos personagens não coincide. Então coisas foram cortadas de uma para outra, e a montagem do Turkov foi depois do Ziembinski, do "Vestido de Noiva", então a montagem original, que havia sido feita

no Teatro Nacional de Comédias, etc. e tal, a lista de personagens não coincide; a peça foi mudada.

A segunda coisa, isso é dito mesmo quando o Nelson monta “Toda nudez será castigada” é que o Ziembinski pediu a ele que escrevesse uma cena para troca de cenário, que é aquela cena deliciosa das três tias falando que **[inaudível]**. Eu sinto que na obra do Jorge, e aí eu coloco até o Antunes em dois momentos - o Antunes jovem, experimentando esse tipo de coisa, e o Antunes maduro nos anos 90, onde ele mexe -, ele tira cenas de ordem, ele coloca, ele extrai do Jorge o que o Jorge tem de melhor e joga a quinquilharia fora. Quando eu vejo a segunda “Vereda”¹⁵ e olho para as fotos da primeira - eu não vi a primeira “Vereda”¹⁶-, eu digo assim: - “Nossa, como ele limpou.” Aí, comparo aí com o texto original e vejo como o Antunes limpou a peça de tudo que sobra nela.

Diferente disso que eu estou dizendo é a questão imagética. É tirar uma falta de experiência que eu acho que o Jorge tem como dramaturgo. Ele é, como bom brasileiro, um bom intuitivo, mas ele não tem a experiência do drama, do palco. Ele é formado dentro da Escola de Arte Dramática com a forte influência que a dramaturgia americana tinha naquele momento, exercia sobre o teatro brasileiro. Então, tanto ele, quanto o Vianinha, quanto o Guarnieri, escrevem peças quase americanas colocadas em temas brasileiros, e não houve uma ruptura na cena que colocasse essa dramaturgia em toda a sua potência. Eu acho que não havia nem naquele momento uma autoridade cênica que fizesse isso. Os diretores brasileiros eram muito jovens, estavam embrionando, e os italianos estavam inventando um teatro para um país. Então, sem uma leitura dramatúrgica - porque é inclusive um país que por sua tradição é um dos últimos a fazer isso -, essa leitura dramatúrgica foi feita pelos italianos. E nós temos o quê? Essa forte influência italiana da cena e da literatura francesa. Naquele momento era essa profunda influência do teatro americano chegando aqui.

Eu acho que toda essa..., até essa amargura que o Jorge vai ter depois de não ser montado, está muito calcada em cima disso, de um recorte na obra dele que tirasse toda uma potência que tem lá dentro e transformasse isso em cena. Eu sinto que de alguma maneira esse autor paulistano, nascido no teatro não paulista, mas nascido no

¹⁵ Montagem de 1994.

¹⁶ Montagem de 1964.

teatro paulistano, teve uma certa condescendência de leitura em relação a ele e que não permitiu que ele desse os saltos que ele poderia ter dado como dramaturgo, tanto na ausência de uma precisão em cima dessa dramaturgia, precocemente chamada de obra prima, quanto do desenvolvimento da cena tal qual ela precisa. Às vezes eu tenho essa impressão, pois pego uma peça do Jorge que poderiam ser duas peças, eu sinto dois temas ali dentro. No “Rasto atrás”, por exemplo, isso eu cortei na montagem, ele para para botar alunos numa escola discutindo se o personagem do Barão é real ou não é real. Ele para o fluxo do desenvolvimento dramático para colocar isso. Ao mesmo tempo, quando a gente pega a montagem que foi feita pelo [inaudível], do que foi para “Marta, a árvore e o relógio” e já é diferente, porque tinha uma cena entre o empresário e a atriz teatral discutindo se montariam a peça dele ou não, e já houve uma quantidade de cortes de um outro tema que dá uma outra peça. As peças são crivadas desses painéis, alguns nos quais sinto falta de um desenvolvimento dentro da própria peça, e outros que abrem para outro mundo e afastam [a progressão dramática], como na cena entre João José e o Vicente de 23 anos o drama vai progredindo, ele para para colocar os alunos.

Assim como “A Moratória”, na nossa montagem, a gente intercalou a cena do pai e da mãe no final, que é uma cena poética, linda, mas ele faz uma cena de cinco páginas da tia com a Lucília, o que tira a progressão do drama, ele para a peça para fazer isso. Assim como na própria “A Moratória” você vai encontrar uma questão de incesto, de caracterização na tia e do Olímpio. O Sérgio Brito, que fez o papel do Olímpio na primeira montagem, quando ele foi assistir o nosso ensaio, ele disse assim: - “Nossa, até que pode fazer algum sentido porque você botou algum desejo sobre esse Olímpio e essa Lucília.” E quando eu fiz... eu ficava desesperado porque o Olímpio diz coisas nessa área da subliteratura que são inacreditáveis, ele diz, como é mesmo? - “Esse coronelismo que não sei o quê, não sei o quê.” Ele vai falar com uma mulher, você diz assim: - “Não, não acredito que essa fala é...”. Porque ele faz uma teoria sobre o coronelismo, que seu pai fez ao meu, e aí vai, mas é uma quantidade de palavras...

CS – Ele não sabe lidar com o amor.

ET – Não.

CS – Não tem, falta humor e amor.

ET – É. É isso, aí o distancia também do Tchekhov muito, porque o Tchekhov é crivado de humor, você ri de si próprio. Isso que eu sinto assim, que às vezes n' "O Sumidouro" começam a aparecer alguns traços de humor...

CS – Mas talvez ele tenha tentado fazer uma peça por este ângulo, mas não conseguiu.

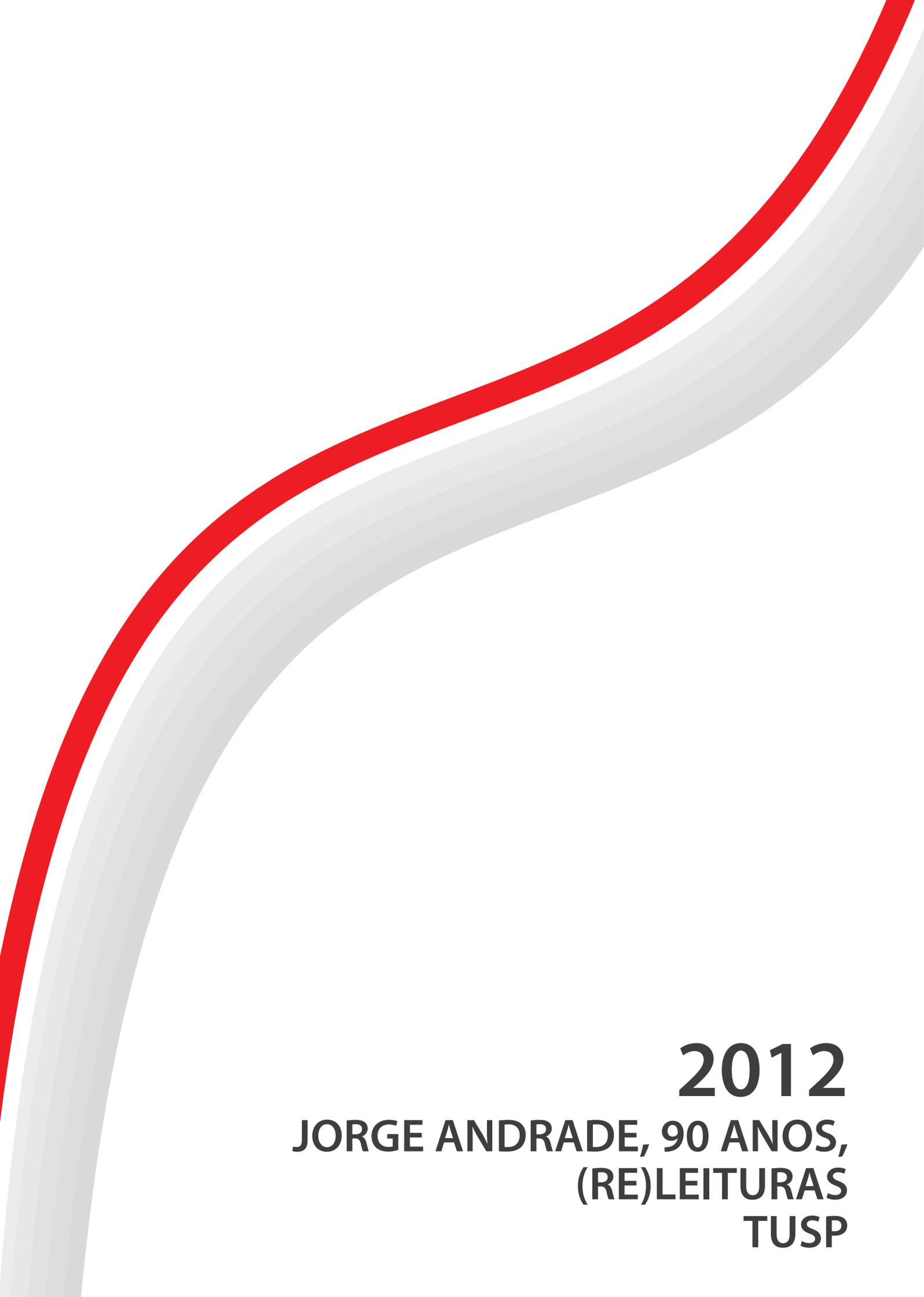
ET – Ele tentou completamente, mas ele não consegue.

CS – Isso aconteceu com um monte de gente nessa década de 60.

ET – Exatamente. Mas ele consegue ter algum humor ali, nos diálogos do Vicente com o Fernão Dias, ele consegue rir de si mesmo em algumas coisas, etc. e tal. Por isso que eu acho que é um pouco mais leve, eu acho que em outras peças ele teria um outro desenvolvimento. Mas voltando só a "A Moratória", que é outra peça com a qual eu trabalhei, e que eu tirei exatamente os dois planos definidos, quer dizer, a gente tinha uma mesa separada por uma toalha de renda, de um lado ela estava dobrada para um lado e para o outro não, com uma discussão sobre ortodoxia e heterodoxia de montar, e que é o personagem da tia, você não sente um desenvolvimento dramático naquele personagem, isso a obra do Jorge vai ser crivada de personagens que estão apontados, enquanto ele faz uma caracterização da Lucília, do Marcelo, do pai e do Joaquim, fora essa questão da incongruência da idade, mas ele coloca uma questão interessante nesses personagens, aí você vai ter na tia e no Olímpio, na tia, parece que é para a peça andar só, não há um desenvolvimento concreto da caracterização desses personagens, às vezes você pode ter uma personagem muito pequena e numa cena a caracterização ser tão concisa e tão bem

acabada que dispensa cenas maiores, mas no caso não. O discurso da tia vai aparecendo como quase uma vilã de melodrama, e aí ele vai perdendo com isso a possibilidade de colocar o que talvez fosse mais interessante, que é uma classe em jogo e um pensamento de uma classe, e entra com comentários tipo: “- a gente tem que fazer caridade para os outros”, “- eu dou o meu dinheiro todo para...”. Como uma pessoa desprovida de qualquer coisa, quando o que seria interessante é o confronto daqueles dois irmãos, aquele irmão e aquela irmã virem de um meio e os dois terem egoísmos naturais, que num determinado momento esses egoísmos se confrontassem, na medida em que ele coloca a tia. Mas acho até que ele faria uma peça mais rica eliminando o Olímpio e a tia e colocando nesses intercalados uma cena dos dois irmãos, que não existe. A gente não tem nenhum confronto entre a Lucília e o Marcelo que colocasse a evolução desses dois personagens. Eu acho que tudo isso faz, parece, né, e isso contado pelo Décio, que foi a partir da leitura do “Vestido de Noiva” que ele organizou a ordem e colocou a peça em planos diferentes. Mas eu acho que falta, talvez pelo teatro brasileiro naquele momento, uma discussão crítica maior com o próprio Jorge sobre esse desenvolvimento da caracterização, da dramaturgia, de uma profusão de temas que aparecem ali e que eu sinto sempre como uma matéria bruta, não uma matéria lapidada completamente.

Por enquanto é isso.



2012
JORGE ANDRADE, 90 ANOS,
(RE)LEITURAS
TUSP

O TEATRO SEGUNDO JORGE ANDRADE

João Roberto Faria

Apresentar as ideias de Jorge Andrade acerca do teatro, eis o objetivo desta breve apresentação, na qual procuro acompanhar a trajetória do dramaturgo desde o início de sua carreira, para entender como forjou seu pensamento, como reagiu às circunstâncias históricas, sociais, culturais e políticas de seu tempo, como absorveu temas e formas de outros dramaturgos que leu ou viu em cena, como considerou essa arte que é uma síntese de várias artes, entre elas a literatura.

Jorge Andrade escreveu suas peças ao longo das décadas de 1950, 60 e 70. O conjunto mais expressivo, que está no livro *Marta, a Árvore e o Relógio*, constitui-se de dez peças, a primeira, de 1951 (*O Telescópio*), a última de 1969 (*O Sumidouro*). Durante esses anos, ele deu algumas entrevistas e fez depoimentos que lançam muita luz sobre a natureza da sua dramaturgia, os objetivos que tinha em mente ao escrever cada peça, a escolha dos temas, a criação das personagens, o universo social que o inspirou. É esse material que será aqui objeto de análise e reflexão, pois uma boa filtragem nos fará compreender o que é o teatro para Jorge Andrade. Na medida do necessário, para contextualizar as ideias teatrais do autor, recorrerei também às peças e ao belo romance autobiográfico *Labirinto*, publicado em 1984.

Voltemos ao ano de 1951. Jorge Andrade tem 28 anos e não sabe o que quer da vida. Dez anos antes havia começado o curso de Direito, em São Paulo, que abandonou pouco depois; pensou até na carreira militar, mas acabou voltando à fazenda do pai, na região de Barretos, para trabalhar como fiscal na plantação de café. Infeliz, parte para Santos, disposto a sumir no mundo em algum navio. No caminho, para em São Paulo e assiste a um espetáculo teatral com Cacilda Becker – *O Anjo de Pedra*, de Tennessee Williams. Fica maravilhado e consegue conversar com a atriz, com quem se abre. Diz que quer ser ator, mas ela percebe seu potencial de dramaturgo e o aconselha a entrar na Escola de Arte Dramática. Já no primeiro ano Jorge Andrade

escreve *O Telescópio*, peça com a qual ganha o prêmio Fábio Prado. No terceiro ano começa a escrever *A Moratória*, que é encenada em 1955, pela Companhia Maria Della Costa. Os críticos teatrais da época deixaram documentos valiosos sobre a recepção do espetáculo e sobre seu significado na história do teatro brasileiro. A peça dá autor o Prêmio Jornal do Brasil e o Prêmio de Viagem aos Estados Unidos.

Em 1956, Jorge Andrade realiza a viagem aos Estados Unidos, onde permanece por três meses e assiste a vários espetáculos e conversa com críticos, intelectuais e dramaturgos, como Arthur Miller, de quem ouviu a seguinte recomendação: “Volte para o seu país e procure descobrir por que os homens são o que são, e não são o que gostariam de ser – e escreva sobre a diferença”.

Estas palavras estão citadas no texto que Jorge Andrade escreveu ao voltar dos Estados Unidos, intitulado “Impressões de uma viagem”¹⁷, e publicado na revista *Teatro Brasileiro*, em julho de 1956. É o seu primeiro depoimento importante sobre teatro, no qual encontramos alguns conceitos. Por exemplo, a crença no teatro como forma de arte, o que o faz criticar duramente o teatro comercial.

A Broadway, a seu ver, não representa o teatro americano, porque, diz ele, “acho que teatro é expressão de um povo, de uma sociedade, de um meio”. Avesso ao teatro como negócio, lamenta que nos Estados Unidos “os valores do texto, quanto à importância dos problemas humanos retratados, perdem de longe para os valores comerciais que vão determinar os borderôs”. Identificando tal problema também no teatro brasileiro, critica os negociatas que mercantilizam a arte, os autores que não passam de “alinhavadores de palavras”, todos querendo ganhar dinheiro “à custa daquilo que deveria ser a crônica de uma época, o espelho de uma sociedade, lugar onde se refletem os pensamentos e as aspirações humanas”. Para Jorge Andrade, a sede de lucro e de fama, o predomínio da vaidade, a busca do elogio fácil relegam para um “plano indesejável as expressões eternas da alegria e do sofrimento humano”.

¹⁷ O texto “Impressões de uma viagem” e muitos outros depoimentos e entrevistas de Jorge Andrade, encontram-se reunidos em *Jorge Andrade 90 Anos: (Re)leituras – Volume I: a Voz de Jorge* (São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, Teatro da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2012), organizado por Elizabeth R. Azevedo, Ferdinando Martins, Larissa de Oliveira Neves e Fausto Viana. Todas as citações que fiz no presente estudo – exceto duas entrevistas dadas pelo dramaturgo ao jornal *O Estado de S. Paulo* em 1958 e 1970 – provêm desse livro, o que torna desnecessárias as notas de rodapé.

Os espetáculos que trucidam as peças, cortando-as, estropiando-as, para que o intérprete brilhe em primeiríssimo lugar são severamente recriminados pelo autor. Produtores, diretores, dramaturgos e artistas medíocres “esquecem-se dos problemas que amarguram e aprisionam os homens na sua luta por uma vida mais justa, e se divertem com a sua facilidade em somar palavras vazias em diálogos onde o sentido humano prima pela ausência. Acontece que é preciso ter amor aos homens para escrever sobre eles – e estes fariseus têm amor é a si mesmos. Se o dinheiro entra, para que se preocupar com os problemas sociais? É necessário desprezar os homens para usá-los como ganha-pão ou para justificar pontos de vista estéticos que desaparecem com o apagar das luzes de cada peça”.

Os trechos citados acima permitem perceber que para Jorge Andrade o teatro é uma forma de arte que exprime o homem e a sociedade em que ele vive, bem como o tempo em que estão inseridos. O adjetivo “humano”, que aparece reiteradas vezes, mostra a preocupação com um teatro que trate dos problemas, que não são apenas sociais, mas também psicológicos. Como compreender as angústias, os sentimentos, as aspirações que movem o homem? Como compreendê-lo como ser social, ligado a um meio que certamente colabora para sua conformação e a um tempo que dita as condições históricas?

A resposta, para Jorge Andrade está na compreensão do que deve ser o teatro brasileiro. Em primeiro lugar, para ele, não bastam as boas encenações de peças estrangeiras, como vem acontecendo no Teatro Brasileiro de Comédia e em outras companhias profissionais modernas dos anos 1950. Teatro brasileiro é “texto, direção, interpretação, cenografia, música, tudo aquilo que compõe um espetáculo, determinado por nossa realidade”.

Atente-se ao que está dito acima: não há ainda no teatro brasileiro moderno a expressão da nossa realidade. Isso só vai acontecer quando se criar entre nós uma dramaturgia que dê aos intérpretes brasileiros a oportunidade de se mostrarem brasileiros na cena. Nessa dramaturgia, nossos atores deverão ser “insuperáveis”. E isso, diz Jorge Andrade, “será alcançado quando eles compreenderem que, mais do que armar uma personagem, interpretar é sentir e fazer viver forças atávicas que vêm do sangue e do ambiente”.

Aqui, sangue e ambiente dizem bem sobre a força do passado na construção do presente, ideia que Jorge Andrade reafirmará em outros depoimentos.

Não podemos nos esquecer de que essas “impressões de viagem” foram escritas quando a dramaturgia brasileira moderna está engatinhando. Antes de Jorge Andrade, apenas Nelson Rodrigues tinha apresentado peças com a mesma repercussão obtida por *A Moratória*. Logo apareceriam Ariano Suassuna, com o *Auto da Compadecida*, e Guarnieri com *Eles não Usam Black-tie*. A dramaturgia brasileira ganha força na segunda metade da década de 1950 e conquista o apoio do público e da crítica. Aliás, o próprio Jorge Andrade, enquanto escreve outras peças, colabora com a revista *Anhembi* como crítico teatral, em 1957 e 1958. Nos poucos textos que trazem sua assinatura – provavelmente escreveu outros, pois era costume da revista publicar os textos críticos sem assinatura –, o autor reafirma sua admiração por Arthur Miller e pela peça *As Feiticeiras de Salém*; demonstra conhecer o processo de modernização do teatro e seus principais encenadores; faz o elogio de Gianni Ratto, diretor e cenógrafo que havia posto em cena *A Moratória*; e, numa crítica sensível ao desempenho de Cacilda Becker em *Pega Fogo*, de Jules Renard, exprime mais uma vez o que pensa do teatro: “O teatro é isto mesmo: crônica da vida que passa, registro dos conflitos das paixões dos homens”.

“Registro dos conflitos que provocam as paixões dos homens”, eis uma boa pista para compreendermos os fundamentos da dramaturgia de Jorge Andrade, uma dramaturgia que se alimenta do conflito como elemento que faz a ação dramática caminhar. Em *A Moratória*, as diferenças entre pai e filhos, entre passado e presente, entre o modo de vida no campo e na cidade deixam o enredo tenso, explosivo. Na peça escrita em seguida, *Pedreira das Almas*, o conflito se estabelece entre Gabriel e Urbana, entre os que querem abandonar a cidade das minas exauridas e aqueles que querem ficar com os seus mortos. Depois, há também o forte antagonismo entre Mariana – filha de Urbana e noiva de Gabriel – e o chefe da expedição militar que veio punir os adeptos da fracassada revolução liberal de 1842. A forma trágica e o diálogo estabelecido com a *Antígona*, de Sófocles, requerem o conflito como recurso dramático indispensável para fazer o enredo caminhar para o desfecho.

Encenada em novembro de 1958, no TBC, *Pedreira das Almas* contribuiu para a afirmação da dramaturgia nacional. Jorge Andrade, entrevistado pelo jornal *o Estado de S. Paulo*, em 21 de outubro, afirmou: “O teatro nacional agora está começando a nascer. Havia antes o teatro de atores, mas não o teatro verdadeiro que é o do texto. No momento estão principiando a aparecer os autores. Até hoje, o grande obstáculo que tinha o autor brasileiro era a falta de crédito do público, no geral muito pequeno. Esse crédito, entretanto, é no momento uma esplêndida realidade. Por isso, os autores com as lições que advêm de sucessivas encenações poderão expressar aquilo que nós possuímos de realmente original. Se prestarmos a atenção nos jornais de cinco ou seis anos atrás, poderemos notar como era diferente a situação. Raros eram os textos nacionais encenados e raríssimos os que obtinham sucesso, tanto artístico como de público. Hoje, é bem diferente. Há grandes sucessos financeiros e mesmo artísticos. Basta ver a carreira de *Eles não Usam Black-tie*”.

Jorge reafirma seu conceito de que o verdadeiro teatro é o do texto e se regozija com a consolidação da dramaturgia nacional, que faz sucesso de público e que se realiza artisticamente. Observe-se na citação que ele dá importância também às encenações, pois com elas os dramaturgos aprendem a escrever peças para exprimir a especificidade brasileira.

Quanto ao sucesso de público que vinha obtendo a dramaturgia nacional, o próprio Jorge Andrade logo se veria contemplado por ele. Em outubro de 1961, no TBC, *A Escada* (dir. Flávio Rangel) inicia temporada que dura cinco meses e leva cerca de trinta mil espectadores ao teatro. Em 1963 e 1964, também no TBC, *Os Ossos do Barão* (dir. Maurice Vaneau) alcança mais de quinhentas representações e público aproximado de cento e vinte e cinco mil espectadores.

Para o programa de *Os Ossos do Barão*, Jorge Andrade escreveu um texto no qual explica que sua obra se divide em duas vertentes: as peças rurais e as peças urbanas. Entre as primeiras, *O Telescópio*, *A Moratória*, *Pedreira das Almas*, *Vereda da Salvação* - nessa altura ainda não encenada - e *Os Coronéis*, peça que não sabemos se foi terminada, pois não consta das publicações do autor. Entre as peças urbanas, além de *A Escada* e *Os Ossos do Barão*, *O Incêndio* - só publicada em 1979 - e as inéditas *As Colunas do Templo*, *As Moças da Rua 14* e *Allegro ma non Troppo*. Jorge anuncia outra peça, *O Sumidouro* - que concluirá em 1969 -, comparando-a com *Pedreira das Almas*,

pois, assim como esta, “tenta esclarecer as raízes do mundo de *A Moratória*, *O Telescópio* e *Os Coronéis*, também *O Sumidouro* descreverá as do mundo de *A Escada*, *Os Ossos do Barão* e *Allegro ma non Troppo*. Daí a relação constante entre passado e presente em todas elas”.

Ou seja: estamos diante de uma obra que investiga o passado para que o presente seja compreendido e explicado. A decadência das elites rurais e urbanas é um processo histórico que tem causas que estão no passado, assim como a formação de uma nova sociedade, protagonizada pelo imigrante e pelo ciclo industrial. Jorge pretende abarcar em suas peças como se constituiu a estrutura social do que ele chama “civilização paulista”, que nasce da ligação do campo e da cidade, alicerçada sobre o dinheiro do café, “numa mesma expressão econômica e política”. No passado remoto, essa “civilização paulista” originou-se com os bandeirantes que procuraram as minas de ouro e pedras preciosas. O tema está em *O Sumidouro*, que gira em torno de Fernão Dias e seu filho mameluco, peça que mostra “o começo da formação das elites paulistas”. Depois, com *Pedreira das Almas*, chega-se ao esgotamento do ciclo do ouro, início do ciclo do café, com a ida do personagem Gabriel para São Paulo, onde serão formadas as grandes fazendas. O fim desse ciclo está em *A Moratória*, que anuncia, por outro lado, o início do ciclo da máquina. E também em *O Telescópio*, que mistura o campo e a cidade ao trazer à cena a desagregação dos descendentes de uma família de proprietários rurais. Nas peças urbanas, *A Escada* mostra a decadência da elite paulista, ao passo que *Os Ossos do Barão* nos diverte com seu registro cômico e nos ensina com o registro histórico da ascensão do imigrante, da formação de uma nova elite econômica essencialmente industrial.

As explicações de Jorge Andrade são importantes para compreendermos a natureza de sua dramaturgia, que tem como ponto de partida um mergulho no passado, com o objetivo de resgatar um processo histórico com o qual tem ligações familiares. Como se sabe, Jorge Andrade, nascido em 1922 em Barretos, descende dos fazendeiros que se estabeleceram em São Paulo com o fim do ciclo do ouro em Minas. Quando criança, presenciou a derrocada de sua classe social. Em 1956, ele se casa com Helena de Almeida Prado, legítima paulista quatrocentona, descendente das famílias que chegaram ao Brasil com as primeiras caravelas. E a amizade com o sogro, que conhecia profundamente a genealogia da família, desperta seu interesse pela

formação da aristocracia paulista. As motivações mais profundas do dramaturgo estão, portanto, relacionadas à sua experiência de vida e ao passado de sua gente. Articular a memória pessoal e a memória familiar, mais abrangente, foi o caminho que escolheu para escrever as suas peças.

Não poucos estudiosos veem Jorge Andrade como o dramaturgo da memória. De fato, em julho de 1964, em depoimento prestado a Delmiro Gonçalves e publicado na revista *Visão*, ele afirma: "Ninguém inventa nada. Tudo se encontra à nossa volta, vivendo e se impondo nas formas mais variadas. O mundo que trazemos em nós é só o que conseguimos ver. Quanto maior a capacidade de ver e sentir, maior e mais válida a memória, maior e mais justa a visão, mais humanos e mais eternos os símbolos, mais vasta e universal a mensagem".

Jorge Andrade havia estreado *Vereda da Salvação* cerca de três meses antes. E para justificar que também essa peça nasceu de um exercício da memória, observou que todas as suas peças partiram de fatos reais, que acha difícil que uma obra literária não tenha raízes em fatos reais. Estes, diz, "podem ser imediatos ou remotos, ou até mesmo pertencer à memória anterior ao escritor. Podem ser individuais, grupais ou coletivos. Podem ser cômicos, dramáticos ou trágicos". No caso de *Vereda da Salvação*, peça que aborda o fenômeno do messianismo, e calcada em fato ocorrido numa cidadezinha de Minas Gerais, a memória do autor se faz presente pela lembrança dos colonos com quem conviveu na fazenda do pai. Ele afirma, então: "*Vereda da Salvação*, antes de ser um fato real longínquo ao meu mundo, está profundamente enraizada em minha memória. Suas personagens fazem parte da mesma paisagem social, da mesma realidade política e econômica a que todos nós pertencemos. E eu em particular".

A memória pessoal é a base principalmente de *A Moratória* e de *Rasto Atrás* (1966), mas é claro que em ambas as peças a imaginação e a ficção se sobrepõem aos dados da vida real. Em depoimentos prestados na década de 1970, Jorge Andrade se lembra de uma cena que jamais conseguiu esquecer. Tinha sete anos e estava perto da casa da fazenda de seus avós, quando ouviu gritos e correu para dentro. Viu então o avô transtornado, segurando uma espingarda, ameaçando sair para matar alguém, enquanto a avó segurava as suas pernas e sua mãe tentava desarmá-lo. Jorge denominou essa cena a sua "*Pietà fazendeira*", o ponto de partida das peças que

tratam da decadência dos fazendeiros de café. Não é sem razão que seu avô chamava-se Joaquim, como o Quim de *A Moratória*, e que acabou seus dias em Barretos, depois de perder a fazenda, adquirindo o hábito de desfiar trapos, sentado ao lado da máquina de costura da filha. Pode haver imagem mais pungente da decadência? Não deixa de ser curioso lembrar que essa cena capital na memória do escritor não aparece em nenhuma das suas peças. Sabemos que a “*Pietà fazendeira*” chegou a ser ensaiada no interior de *A Moratória*. Mas o diretor Gianni Ratto chamou Jorge Andrade e mostrou-lhe que a cena faria a peça descambar para o melodrama, prejudicando o drama. Quer dizer, nem tudo que a memória guarda pode ser aproveitado numa obra de arte.

A memória pessoal traz outro tema forte para a dramaturgia de Jorge Andrade: o conflito entre pai e filho. A leitura do romance *Labirinto* dá uma ideia perfeita do sofrimento do menino e do adolescente Jorge, que tinha que se esconder para ler livros, que odiava caçar e matar animais, que não suportava a incompreensão do pai. As brigas constantes, as humilhações, até mesmo a desconfiança de que era homossexual, tudo contribuiu para um afastamento entre os dois, que só terminou com a reconciliação um ano antes da morte do pai, pouco depois de ele ter assistido à representação de *A Moratória*. São bonitas e comoventes as páginas em que o autor narra a conversa que tiveram, o pai finalmente compreendendo o trabalho de escritor do filho. Antes de narrar sua história pessoal no romance *Labirinto*, Jorge Andrade a pôs na peça *Rasto Atrás*. O protagonista é um dramaturgo de sucesso, que aos 43 anos decide viajar para o interior, a fim de reencontrar o pai, de quem está separado há mais de vinte anos. O enredo apresenta-se em quatro épocas distintas, com o personagem no presente e no passado, quando tem 5, 15 e 23 anos. Misturando memória pessoal e ficção, a peça é de um requinte formal extraordinário, com a ação dramática mostrada em fragmentos que vão aos poucos compondo uma história comovente de encontros e desencontros.

Mas a memória pessoal não é tudo na obra de Jorge Andrade. Há pouco mencionei a memória familiar, à qual Jorge chegou pelo casamento. Eis como ele a define: “A memória familiar tem uma realidade ampla, não se referindo a pessoas classificadas em registros civis ou religiosos, mas a tudo que se conheceu e se compreendeu. São pessoas, paisagens, conflitos, objetos, situações, tudo passa a

pertencer ao mundo recriado dentro de nós. Memória familiar pessoal só interessa na medida em que deixa de ser nossa para ser de todo o mundo. A arte consiste em descobrir o pessoal que é memória do coletivo”.

Eis aí palavras importantes para compreendermos a abrangência da obra de Jorge Andrade, que lhe permitiu ir ao passado mais remoto na peça *O Sumidouro*, ao passado colonial em *As Confrarias*, a meados do século XIX em *Pedreira das Almas*, à decadência de sua classe, no campo e na cidade, a partir dos anos 1930, nas outras peças.

Ao publicar o volume *Marta, a Árvore e o Relógio*, em 1970, Jorge reorganizou as dez peças e, por meio de pequenas modificações, fez com que contassem uma história, que ficassem interligadas umas às outras. Assim, acompanhamos a saga de Fernão Dias e seus descendentes, que comporão a vertente urbana da obra; e a luta de Gabriel, que parte de Minas para São Paulo, dando origem aos personagens da vertente rural. Como diz o autor, em entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo* (23/10/1970), “no cruzamento delas uma sociedade foi fundamentada e desapareceu como força econômica ou social”. É a história dessa sociedade que as dez peças contam.

Por conta desse universo e dos temas tratados, não poucas vezes Jorge Andrade foi chamado de saudosista e conservador. E por acreditar que teatro é texto, palavra, teria ficado fora da moda no início dos anos 1970, quando o teatro brasileiro foi tomado pela “expressão corporal”, pelas manifestações contraculturais e pelo desprezo da palavra. Em 1973, numa entrevista importante concedida a Anatol Rosenfeld e publicada na revista *Argumento*, ele afirma que, por causa desse movimento e também da censura, houve, por parte dos homens de teatro, “uma desistência de enfrentar o que realmente interessava colocar num palco – o homem brasileiro e sua verdade. Houve toda espécie de importação de ideias, de estruturas e de linguagens, numa tentativa de provar que o homem brasileiro era uma abstração. A partir daí, este homem sumiu dos palcos, e os dramaturgos que só podem escrever sobre ele deixaram de ter sentido”. Mas, além da censura que por vezes impede que se fale do homem brasileiro, há outro problema: “a censura dentro do próprio teatro, os preconceitos contra alguns dramaturgos de valor, entre eles, também eu. Não é somente um ataque de fora, para dentro do teatro, e sim também de dentro para fora.

O teatro se autonegava ao procurar provar inutilmente que a palavra não tinha mais sentido, e menos ainda as formas já conquistadas através da sua história. Havia, com efeito, quem proclamava que a palavra não tinha mais importância, nem tampouco o homem – só o que importava era o que meia dúzia de diretores pensavam”.

Jorge Andrade menciona José Celso Martinez Corrêa, o diretor do Oficina, como o “sacerdote” dessa tendência. Em outro depoimento, de 1976, diz que Zé Celso e sua “turminha” o chamavam de aristocrata e tradicionalista. Anatol lembra a Jorge Andrade que sua dramaturgia não foi considerada fora de moda apenas pelos artistas ligados ao irracionalismo, mas também pelos artistas e críticos de esquerda.

Jorge responde com considerações que revelam seu pensamento acerca do teatro. Para ele, o teatro deve apresentar o homem através da história, deve registrá-lo no seu tempo e no seu espaço, sem maniqueísmo. O teatro engajado, a seu ver, exige que se tome partido, que se condene um determinado personagem pela sua classe social. Assim, por que condenar o velho Quim? “Num fazendeiro, decadente ou não, eu posso ver e vejo um ser humano, evidentemente determinado, em certa medida, pela sua condição social”. Jorge Andrade se diz um dramaturgo progressista, não saudosista. Afinal, registrou o homem brasileiro no seu tempo e espaço, determinado pelas condições históricas de seu país; mostrou a morte de uma classe e “o esmagamento dos camponeses por essa mesma classe”.

Jorge foi muito cobrado pela esquerda. E em suas respostas deixa bem claro que não concebe o teatro como palanque. Em mais de uma entrevista ele lembra que a encenação de *Vereda da Salvação* mereceu críticas da direita, que o acusou de ser comunista, e da esquerda, que não achou o ponto de vista da peça suficientemente claro. O autor não esconde sua irritação quando se lembra do fato e explica: “Eu acho que se você mostra o homem brasileiro, num fato brasileiro, no tempo e no espaço, você já está tomando uma posição política. Porque você está partindo de um realismo absoluto. Então, você não precisa pôr seu discursinho lá. Se você põe seu discursinho você está sendo partidário, não político. Eu não faço teatro partidário, acho teatro partidário uma chatice da pior espécie. Brasileiro ou estrangeiro. Acho chato porque não acho que teatro é palanque de discurso e muito menos púlpito de igreja para oração”.

Em outra entrevista ele reforça suas críticas à esquerda que censurou *Vereda da Salvação*, porque o autor teria apresentado personagens alienadas. Ora, diz Jorge, o homem do campo brasileiro é mesmo alienado e seria uma mentira colocá-lo em cena como um ser politizado. Queriam que as personagens falassem contra o governo, os Estados Unidos, o latifúndio. “Ora, se um personagem da *Vereda* falasse a palavra latifúndio, deixava de ser uma personagem viva, porque eles nunca ouviram falar dessa palavra, e nem sabem do que se trata”.

Fazer teatro político, sem fazer teatro partidário, eis o objetivo de Jorge Andrade ao escrever *Milagre na Cela* e *O Incêndio*. A primeira, como *Vereda*, lhe rendeu críticas à direita e à esquerda. Numa bombástica entrevista à revista *Isto É*, em abril de 1978, Jorge Andrade criticou duramente as patrulhas ideológicas, a chamada “esquerda festiva”, a “direita fascista”, enfim, todos que não compreenderam o significado político de sua peça que põe em cena uma freira torturada por um delegado. E deixa claro: “Eu não dou recadinhos nem faço discurso em cena”. Mas para o que estamos buscando aqui, interessa a definição de teatro dada por Jorge Andrade nessa mesma entrevista, que abrange o terreno da ética, da política e da estética:

Eu só entendo o teatro como uma representação viva de um fato e neste fato o personagem principal deve ser sempre o homem. O homem brasileiro. Acho que, se a arte não registra o homem, no tempo e no espaço, para mim não é arte, não é teatro, não é literatura, não é nada. As gerações futuras vão querer saber como o homem brasileiro pensava, como vivia, como trabalhava, como lutava. Penso que esta é a missão principal essência, da arte e do teatro. Foi dentro desse pensamento que me ocupei de registrar a história do homem paulista, nos 400 anos de história de São Paulo, desde as Bandeiras até o ciclo industrial, até o momento atual. Foi aí que descobri a opressão, a tortura, a desumanidade, a vontade de desumanização do homem.

Ao exprimir esse pensamento, Jorge Andrade está com o olhar voltado para a obra que realizou como dramaturgo, em especial para o conjunto reunido em *Marta, a Árvore e o Relógio*. Um ano antes, em 1977, ele havia publicado *Milagre na Cela*; um ano depois, em 1979, publicará *O Incêndio*, despedindo-se do teatro. Nessa altura, já é um dos principais autores de telenovelas do país, atividade à qual se dedica até 1984, ano de sua morte.

JORGE ANDRADE: UM DRAMATURGO NO ESPAÇO-TEMPO

Carlos Antonio Rahal

Jorge Andrade (1922-1984) escreveu a maioria de suas peças teatrais nas décadas de 1950 e 1960. Entre elas, as dez que foram reunidas no ciclo *Marta, a Árvore e o Relógio*, publicado em livro pela Editora Perspectiva em 1970 e revisado e republicado em 1986. Como se sabe, o referido conjunto abarca mais de duzentos anos da história da formação do povo paulista, desde o fim do ciclo do ouro em Minas Gerais até a industrialização do Estado de São Paulo dos anos 1950-60. O arco inclui, claro, os bandeirantes, as confrarias religiosas, a ascensão e queda do café, o fanatismo religioso nas propriedades rurais, o empobrecimento da aristocracia cafeeira, a ascensão da burguesia industrial. A história pessoal de Jorge Andrade confunde-se com a história paulista, uma vez que seu pai era, ele mesmo, um grande proprietário rural que perdeu grande parte da sua fazenda, na região de Barretos (SP). Também a esposa de Jorge, Helena de Almeida Prado, é oriunda de família tradicional e riquíssima do interior paulista. Portanto, o dramaturgo sabia sobre o que estava escrevendo.

Conheci o ciclo *Marta, a Árvore e o Relógio* muito antes de estudá-lo no meu doutorado. Comprei o livro entre o final dos anos 1980 e início dos 1990 (não sei precisar a data), mais pela curiosidade do título do que por um especial interesse pelo autor (àquela altura, mesmo sendo já um ator experiente, mal conhecia a obra de Jorge – tinha visto apenas as novelas *Os Ossos do Barão* e *O Grito*, na TV Globo). Todavia, a montagem de *Vereda da Salvação*, por Antunes Filho, em 1993, no Teatro SESC Anchieta, e principalmente, a montagem do Grupo Tapa, em 1995, da peça *Rasto Atrás*, no Teatro Aliança Francesa, em São Paulo, me arrebataram: saí extasiado dos teatros, decidido a conhecer a fundo aquela dramaturgia que conduzia a nós, espectadores, por espaços e tempos inusitados. *Rasto Atrás* parecia cinema: cenas simultâneas, ações superpostas, flashbacks, um vai-e-vem no tempo e no espaço que,

contudo, era fácil de acompanhar e contava uma história emocionante – o reencontro do dramaturgo Vicente (alter-ego de Jorge Andrade) com seu pai João José, com quem ele havia tido uma violenta briga aos 23 anos (razão de sua partida) e, agora, aos 43, tentava se reconciliar. A dramaturgia de *Rasto Atrás* é prenhe de recursos épicos, que não eram novidade no ano de sua escrita (1966), mas vê-los todos bem empregados pela direção segura de Eduardo Tolentino de Araújo (diretor do Grupo Tapa) de fato me entusiasmou. Nascia ali minha predileção pela obra andradeana.

Entre o final de 2006 e o início de 2007, decidi fazer o doutoramento e procurei o professor Jacó Guinsburg. Em nossa primeira reunião, na casa dele, minha proposta não lhe agradou, por tratar de tema que ele não dominava. Eu já estava de partida quando mencionei, *en passant*, meu interesse por Jorge Andrade, cujas peças conjecturei estudar ainda no mestrado (acabei trabalhando outro tema). O rosto de Jacó iluminou-se, pois ele havia editado as peças de Jorge. Continuamos a conversa por mais algumas horas e, dias depois, apresentei-lhe um projeto que foi, finalmente, acolhido. Para resumir, fiz uma análise minuciosa dos elementos de teatralidade das dez peças do ciclo *Marta* e, no exame de qualificação, apresentei a questão central: Jorge Andrade foi um dramaturgo pós-moderno *avant la lettre*. Os membros da banca, Antônio Araújo e Celso Cruz, desmontaram a tese: não havia base para tal afirmação, pelo menos com o que eu havia escrito até então. Porém, o professor Jacó não me deixou desanimar; disse que eu deveria aproveitar a extensa e ao mesmo tempo profunda pesquisa que realizei e encontrar, nos elementos de teatralidade, algo novo, que justificasse o interesse pela obra andradeana.

Eis que, por alguma razão que agora me escapa, num certo dia, lembrei de um conceito de Stanislavski, o tempo-ritmo. Por associação, me veio à mente outro conceito, desta vez da Física Teórica: o espaço-tempo. Algo me dizia que eu poderia aplicar o conceito do espaço-tempo na análise das peças de Jorge Andrade (e, talvez, das de outros dramaturgos também). Fui reler Albert Einstein e Henri Bergson, que apresentam o espaço-tempo sob os pontos de vista da Física e Filosofia, respectivamente. *Voilà*: eu havia encontrado um caminho para estudar a dramaturgia do autor paulista por um ângulo totalmente novo. Pretensamente, poderia desenvolver um novo modelo de análise dramatúrgica que, talvez, pudesse ser usado por encenadores para montar peças modernas e pós-modernas (no fim das contas,

esse modelo jamais foi criado, mas a tese foi concluída e defendida em 2011, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA-USP). Acho pouco provável que Jorge Andrade tivesse pensado nessas questões ao escrever seus textos. No entanto, ele certamente conheceu o trabalho de Bertolt Brecht. Lendo a tese, é possível verificar a presença de muitos elementos epicizantes, caros ao dramaturgo alemão. Jorge manipula com destreza, dinamicamente, o espaço e o tempo. Assim, suas peças podem ser lidas ou assistidas como superposições de planos de ação dramática: os espectadores, sem perceber, tornam-se seres mágicos, capazes de contemplar, ao mesmo tempo, passado, presente e futuro. A seguir, uma tentativa de resumir a tese, em termos bastante simples.

O espaço-tempo

Para explicar o conceito de espaço-tempo, falarei primeiro da relatividade de Albert Einstein (1879-1955). Imaginemos um trem que se desloca em linha reta, a uma velocidade constante. Dois raios atingem suas extremidades e marcam o solo. Dois indivíduos observam o fenômeno: um deles dentro do trem, exatamente na metade dele, e outro fora, bem no meio do trecho entre as duas marcas, a uma distância suficiente para que ele veja os dois raios. Se o observador em terra disser que os dois raios caíram simultaneamente, o observador no trem dirá que os raios caíram sucessivamente. Isso acontece porque o observador no trem se desloca ao encontro do raio que cai na frente da locomotiva e, ao mesmo tempo, se afasta do raio que cai na traseira. A luz deste raio percorre uma distância maior até ser percebida pelo observador no trem. Claro que a velocidade do trem deve ser considerável para que essa diferença seja perceptível, já que a luz viaja sempre a 300.000 km/s. Conclusão deste experimento hipotético: o intervalo de tempo entre dois acontecimentos, medidos em um determinado referencial, se dilata quando medido a partir de outro referencial, móvel em relação ao primeiro – cada um percebe o tempo do outro se dilatar, ou melhor, fluir mais lentamente. Em outras palavras, a simultaneidade dos dois eventos é relativa, pois depende do referencial. Esta é a relatividade de Einstein.

Nosso trem hipotético servirá agora para esclarecer o conceito de espaço-tempo. Imaginemos os mesmos observadores, um dentro e outro fora do trem. O

primeiro encontra-se agora no vagão-restaurante, vendo um passageiro jantar; este come o prato principal e, em seguida, a sobremesa, sentado à mesma mesa. Portanto, ele executou as duas ações *no mesmo local* para o observador no trem. Porém, para o observador que está no solo, o passageiro comeu os dois pratos *em pontos diferentes da ferrovia*, separados por vários quilômetros. Em resumo, fatos que acontecem no mesmo local, mas em tempos diferentes, em um determinado referencial, ocorrem em locais diferentes, se observados de outro referencial.

Ora, no experimento anterior, o dos raios simultâneos, vimos que acontecimentos que ocorrem ao mesmo tempo, em locais diferentes, observados de um certo referencial, ocorrem em tempos diferentes, se observados de outro referencial. Por conseguinte, as duas observações são equivalentes: basta substituir a palavra "local" pela palavra "tempo". Assim, espaço e tempo são iguais.

Os conceitos de espaço e tempo foram fundidos num só, o espaço-tempo, pelo matemático Hermann Minkowski, professor de Einstein na Universidade de Zurique. Resumidamente, o espaço-tempo é constituído pelas três dimensões espaciais de um corpo qualquer mais o tempo que flui através dele, a quarta dimensão. Um ponto nesse espaço quadridimensional é chamado de acontecimento ou evento. A variável temporal no espaço-tempo é multiplicada pela velocidade da luz (300.000 km/s), que é a velocidade com que um observador se move no tempo. Isso significa que eventos separados por apenas um segundo no tempo estão a 300.000 km um do outro no espaço-tempo. Nas velocidades a que estamos habituados no cotidiano, essa diferença é irrelevante, mas não para ambientes no universo (buracos negros, por exemplo) ou para a Física das partículas.

Como visualizar o espaço-tempo? Vamos representá-lo como um pão de forma finamente fatiado. Cada fatia é uma "fatia do tempo", que contém tudo o que acontece em uma região do espaço em determinado momento. Imaginemos que as fatias são transparentes, de modo que, ao olhar para elas, podemos vislumbrar todos os acontecimentos lá ocorridos. Porém, como vimos nos hipotéticos experimentos do trem, observadores em diferentes referenciais perceberão os mesmos acontecimentos de maneiras diferentes, em tempos e locais diferentes. Portanto, suas conclusões também serão diferentes, todas válidas, acerca da simultaneidade ou não dos acontecimentos. Um observador hipotético, situado a uma distância colossal do bloco

do espaço-tempo (o nosso “pão de forma”), enxergará um passado ocorrido há milhares de anos *simultaneamente* ao presente. Isso nos leva à pergunta:

O tempo passa?

Voltemos ao pão de forma. As fatias são os agoras de um observador e, colocadas juntas, compõem uma região do espaço-tempo. Se incluirmos todas as fatias possíveis, do passado mais remoto até o futuro distante, o pão compreenderá todo o universo durante todo o tempo. Nesse conjunto, então, todos os acontecimentos estarão representados. Um observador colocado fora do pão poderá ver tudo o que aconteceu e tudo o que acontecerá no espaço-tempo. Trata-se de um ponto de vista fictício, pois todos estamos *dentro* do espaço-tempo. Todavia, embora essa perspectiva seja imaginária, existem evidências de que a totalidade do espaço-tempo é real e a relatividade especial de Einstein diz que cada momento é tão real quanto qualquer outro, isto é, o passado, que a nosso ver “já passou”, ainda existe, tal como qualquer momento presente. De acordo com a mesma teoria, dois observadores que se movem um em relação ao outro têm percepções diferentes da realidade, pois observam o bloco do espaço-tempo de ângulos diversos.

Mais uma vez, para as velocidades terrenas, cotidianas, as definições dos agoras de duas ou mais pessoas que estejam num mesmo ambiente não diferem muito ou não diferem nada. Mas basta um pequeno incremento na velocidade e na distância dos observadores para causar discrepâncias sensíveis entre as observações. Por exemplo: um pedestre, aguardando para atravessar uma avenida, se horroriza ao ver, bem na sua frente, um carro bater num poste, em altíssima velocidade, ao tentar desviar de um buraco. A 150 metros do acidente, um banhista que corria pela praia, em sentido oposto ao do automóvel acidentado, pode pensar, ao ver a batida: “Puxa, perdeu o controle numa reta e nem estava correndo tanto”. Suas percepções da velocidade e da trajetória do carro são diferentes das do pedestre.

Neste ponto da tese, introduzi a exaustiva análise filosófica de Henri Bergson sobre o espaço-tempo de Minkowski e Einstein. Todavia, se para a tese ela se mostrou frutífera, para este artigo torna-se supérflua, uma vez que Bergson apresenta novas categorias – símbolo, virtualidade – que exigiriam, aqui, longas e complexas

explicações. Ora, creio que o conceito de espaço-tempo já está suficientemente explicado nas páginas anteriores e podemos, portanto, seguir para os exemplos retirados das peças de Jorge Andrade.

Antes, porém, uma rápida digressão. Ao sugerir que o mito “deve imitar as ações que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo” (ARISTÓTELES, p. 248), Aristóteles assume que há uma única maneira de relatar um mito. A elisão de fatos ou sua apresentação em ordem diferente da cronológica alteram o mito. Se não o alteram, não pertencem ao mito. Assim, como bloco de espaço-tempo, o mito seria, na visão de Aristóteles, imutável: a perspectiva de um observador seria a mesma de todos os demais observadores que sobre ele se debruçassem, não importa quando nem onde isso acontecesse. Porém, defendo que a unidade de ação pode ser preservada mesmo que o dramaturgo não siga o preceito aristotélico.

Onde o espaço-tempo se insere no teatro?

Esta foi a pergunta que moveu a tese que defendi e o livro que publiquei (na prática, a própria tese). Se na tese e no livro comecei com um exemplo de *Seis Personagens à Procura de um Autor*, de Pirandello, aqui irei direto para os textos de Jorge Andrade, começando pela sua peça mais conhecida: *A Moratória*. Nesta peça, uma das primeiras que escreveu, Jorge Andrade faz com que o passado de suas personagens determine suas ações presentes. As personagens surgem em dois planos paralelos (fazenda, ano de 1929; casa na cidade, 1932), e os dois planos são vistos ao mesmo tempo no palco. Vale dizer que as ações passadas e presentes ocorrem simultaneamente.

Na história, Joaquim e Helena são um casal de cafeicultores cuja fazenda corre perigo, em 1929, por conta da quebra da bolsa de Nova York e da queda abrupta dos preços do café. De fato, a ação da peça começa no plano de 1932, com a família, falida, morando numa pequena cidade. Alguns objetos se repetem nos dois planos: um grande relógio de parede e dois quadros: *Coração de Jesus* e *Coração de Maria*. Foram os objetos levados da fazenda para a cidade. A rubrica indica que a luz deve ser a

mesma nos dois planos, a fim de que ambos os planos estejam “vivos”, isto é, os acontecimentos de 1929 e de 1932 estão ocorrendo agora, à vista do público: não há *flashback*, não há rememoração das personagens. O público não deve pensar, como no cinema, que é a memória das personagens que está reconstruindo os fatos passados; ao contrário, são fatos passados tornados presentes que contam a tragédia da família de Joaquim e Helena.

O autor introduz alguns efeitos para acentuar o contraste entre os mundos urbano e rural. É que ele antecipa, em *A Moratória*, o processo trágico de substituição da sociedade patriarcal agrícola por outra, mais moderna, apoiada em valores urbanos (peças posteriores vão explorar melhor este veio). Por exemplo: em 1932, quem sustenta a casa e a família é a filha mais velha, Lucília, que trabalha como costureira. Marcelo, o filho mais novo, não se adapta ao emprego num frigorífico. Então, enquanto Lucília trabalha freneticamente na sua máquina de costura, em 1932, no plano de 1929, na fazenda, Joaquim, cheio de empáfia, diz a Helena que sua filha deve parar com o curso de costura, pois ela jamais será uma costureira. Ao dizer isto, o som da máquina de costura sobe.

O final do primeiro ato de *A Moratória* é muito interessante. No plano de 1929, Helena recebe a notícia de que sua fazenda irá a leilão e desespera-se. Ao mesmo tempo, em 1932, Joaquim e Lucília leem no jornal uma notícia que lhes traz enorme esperança de reaver a propriedade. O desespero de Helena e a euforia de Joaquim e Lucília crescem na mesma medida, em sentidos opostos. As falas de um plano são respondidas pelas personagens do outro plano, num jogo intrincado e inteligente. O espectador vê, ao mesmo tempo, dois blocos do espaço-tempo transcorrerm.

Um edifício no espaço-tempo

Outro exemplo interessante para apresentar aqui é a peça *A Escada* (escrita em 1960 e publicada pela primeira vez em 1964). Conta a história de Antenor e Amélia e das famílias de seus quatro filhos, Francisco, Maria Clara, Helena Fausta e Vicente. Todos vivem no mesmo prédio. Ao abrir as cortinas do palco, vemos os quatro apartamentos. No primeiro plano, os apartamentos mais próximos da rua são ocupados por Maria Clara (à direita) e Vicente (à esquerda). No centro deste andar, o

hall e o corredor de entrada do prédio. No andar de cima (segundo plano), estão os apartamentos de Francisco (à esquerda) e Helena Fausta (à direita). A ligar os quatro apartamentos e o hall, uma escada.

Outrora, era uma família abastada. Antenor descende do barão de Jaraguá e Amélia também é descendente de ricos proprietários rurais do interior de São Paulo. No tempo em que se passa a peça, estão empobrecidos, porque perderam as propriedades. Pertencem à classe média: ninguém passa fome, mas precisam trabalhar duro para obter seu sustento. A única que não trabalha é Helena Fausta, porque seu marido Sérgio tem um bom emprego. Antenor e Amélia passam um mês no apartamento de cada filho, em sistema de rodízio. Eles não possuem mais nenhuma propriedade.

A peça pode parecer uma comédia, pois, de fato, contém cenas risíveis, mas trata-se de um terrível drama. Antenor tem seus delírios de grandeza. Ainda acha que poderá reaver sua fazenda, antes localizada no atual bairro do Brás, na capital paulista. É fácil observar, nas primeiras cenas da peça, que a demanda não pode ser atendida. Mas Antenor insistirá até o fim. É importante frisar que Antenor não é um demente senil: ele se apresenta lúcido em muitos dos momentos da peça.

Ao longo do texto, há cenas nos apartamentos e na escada. E é nesse lugar, a escada, em que ocorrem “transportes” através dos blocos do espaço-tempo. Ela é usada pelo casal para se deslocar de um apartamento a outro, a cada mês. Sempre que os velhos aparecem na escada, há um mergulho no passado: a escada é um espaço onírico tornado real pela escrita de Jorge Andrade. É preciso ressaltar que o passado está sempre presente nos apartamentos dos filhos, não apenas na escada. Vejamos alguns exemplos.

No início do segundo ato, Vicente (alter-ego de Jorge Andrade) diz para sua mulher, Izabel: “Gosto dos velhos. Fico satisfeito quando sei que estão aqui. É como se fossem a presença de um mundo que estivesse preso em minhas mãos. Um mundo diferente que só nós possuímos (...)” (ANDRADE, p. 367). Vicente, um jornalista com aspirações a dramaturgo, busca resposta para seus problemas no “mundo diferente” trazido pela presença dos pais em seu apartamento. O velho casal simboliza um modo de vida que deixou de existir, uma classe econômica que caiu e foi substituída, uma visão de mundo superada, enfim, um bloco passado do espaço-tempo.

Há uma cena que se repete três vezes, no primeiro, no segundo e no último ato. Trata-se do diálogo entre Antenor e Juca (José dos Santos), zelador do prédio. A cena sempre acontece no hall do prédio, na base da escada. Antenor pergunta a Juca seu nome, diz que conhece uns “Santos, de Amparo”, conta o caso de uma mãe que matou a filha, diz que já andou de banguê, de tílburí, de carro etc., e, no fim, diz que foi “primo, sobrinho, neto de barão”. A tudo isso, Juca responde já saber, pois Antenor lhe havia contado. Não obstante, Antenor repete seu discurso, palavra por palavra, como num filme reprisado. O recurso é épico: enquanto Antenor repete sua fala, mantém dois planos de ação coexistindo. E os planos criticam-se mutuamente: o presente “acusa” o passado de soberba (nada resta das antigas glórias) e o passado “lamenta” que no presente não se viva mais com o charme e a elegância de outrora. Esse lamento só encontra ressonância na escada, pois, na rua, a realidade destrói a construção de Antenor e Amélia.

O final da peça, triste e belo, reserva um detalhe que pode passar despercebido, mas revela a sensibilidade de Jorge Andrade. Os quatro irmãos finalmente decidem, não sem grande sofrimento e brigas, internar os pais num asilo. Os velhos mal se dão conta de seu destino e acabam aceitando. A cena final, angustiante, é a partida deles, acompanhados por toda a família. Nesse momento, o menino Ricardo, filho de Francisco e Noêmia, entra no prédio. Depois de um rápido diálogo com o avô, sobe correndo a escada e entra do seu apartamento, no segundo andar. Nesse momento Antenor *tira o relógio* do pulso. Por que ele faz isso? Porque encerrou-se o seu tempo: o mundo exterior, para o qual se dirige e onde viverá seus últimos dias, não é mais o seu. A escada, o túnel do tempo onde ele e a mulher revivem o passado feliz (“Que vida boa!”), não estará mais ao seu alcance, deixa de existir na prática. É o fim. Em tom de despedida do seu mundo, e para marcar a diferença entre os tempos idos e os atuais, Antenor diz: “(Anda e para) Você passava pela rua e ouvia: Senhor Conde! Senhor Conde! Senhor Conde!” (ANDRADE, p. 394)

Uma autobiografia

Rasto Atrás (1966) é a peça mais autobiográfica de Jorge Andrade. Digo “mais” porque todas as suas peças contêm algo de sua vida. Mas o personagem Vicente, de *Rasto Atrás*, (ei-lo de novo) revive várias passagens da vida do dramaturgo paulista. Nesta peça, o autor emprega *flashbacks*, projeções de filmes e *slides* e uma narrativa não linear – os fatos não são apresentados cronologicamente nem no presente da peça, nem no passado, mas, muitas vezes, simultaneamente.

Rasto Atrás é um definitivo acerto de contas entre o dramaturgo Vicente e seu pai, João José. Após uma infância e uma juventude de mútua incompreensão, Vicente, aos 23 anos, deixa para trás a pequena Jaborandi para tentar a sorte em São Paulo. Ele jamais conseguiu adaptar-se ao modo de vida do pai, um fazendeiro que negligenciou os negócios da família (uma fazenda de 30 mil alqueires) para viver enfiado no mato, caçando. Desde pequeno, Vicente vivia num mundo onírico, poético, e repetidamente revela sua insatisfação e sua ânsia de conhecer a si mesmo.

A segunda cena da peça mostra Vicente e Lavínia numa estação ferroviária, projetada em filme sobre o palco. Ele vai começar uma longa viagem ao passado, à sua Jaborandi natal. O trem é a metonímia do mergulho no passado e do avanço para o futuro promissor e libertador. Ele reaparecerá outras vezes, ora mencionado, ora por meio de seu apito. É um signo do progresso, em contraste com o atraso do mundo rural. A rubrica do livro *Marta, a Árvore e o Relógio* sugere o contraste: *(O apito do trem se transforma, lentamente, em som de buzina de caça. Voltam os latidos dos cães. Vicente e Lavínia desaparecem. À medida que aumentam os latidos dos cães e se acentua o som da buzina, corta-se o filme. A projeção de slides coloridos, sugerindo uma floresta, ambienta abstratamente a cena [...]).* (ANDRADE, pp. 461-462) O som nos transporta de um bloco do espaço-tempo para outro.

Ainda entre as primeiras cenas, há um momento brilhante. João José e seu parceiro Vaqueiro estão caçando na floresta. Estão lá há 17 anos, sem voltar para a casa na cidade. João José ordena a Vaqueiro que toque a buzina para estimular os cães de caça. Vaqueiro sai de cena, buzinando. João José apoia-se numa árvore, com a mão ao peito. Surge Vicente, aos cinco anos de idade, por trás da árvore, perguntando por que a lua está quebrada. Sem nenhuma caracterização ou alteração de figurino, apenas

mudando o tom de voz e a postura corporal, o ator que interpreta João José transporta a personagem – e o espectador – a uma época anterior, 38 anos antes do presente da peça. Pai e filho trocam algumas palavras e, assim que o menino sai, voltamos ao presente. É tudo muito rápido, como num filme. Essa sequência, com João José, Vicente criança e Vaqueiro, transcorre com dois quadros nas dependências da casa da cidade (lar de João José) iluminados, com sua mãe, suas irmãs e Pacheco, um amigo da família. Pacheco e as irmãs estão no presente, com idades superiores a 60 anos. A mãe delas e de João José, Mariana, está no passado, aos 45 anos. Sabemos disso não só pela indicação nas rubricas, mas também por causa do apito do trem: no presente, a locomotiva é elétrica; no passado, a vapor. Os três blocos do espaço-tempo coexistem no palco, ao mesmo tempo.

O fim do primeiro ato tem uma cena bastante representativa dessas superposições de blocos. É a chegada do Vicente de 43 anos a Jaborandi. Na boca de cena, ele olha fixamente para a frente, ele reluta. Latidos de cães e sons de buzina são ouvidos. Ilumina-se a sala da casa onde aguardam sua chegada as três irmãs, Isolina, Jesuína e Etelvina. Surgem no palco o Vicente de cinco anos, o Vicente de 15 anos, a avó Mariana, o Vicente de 23 anos acompanhado da namorada Maria. Todos falam e evocam momentos do passado do protagonista. A juventude de Vicente lhe passa à frente num turbilhão de imagens e sons e o gatilho que dispara esse desfile é o apito de uma locomotiva. O plano do presente e os vários do passado se fundem, de modo que o espectador de uma montagem de *Rasto Atrás* assiste a uma colagem de acontecimentos passados.

Na segunda parte (segundo ato), a tia Etelvina expõe a Vicente a pobreza em que as três irmãs estão vivendo desde que o sobrinho foi embora de casa, há vinte anos, e o irmão João José se meteu na floresta, há dezessete. Em sua fala, Etelvina explicita a existência de mundos paralelos de João José e Vicente, criados a partir da inclinação e do gosto de cada um. São mundos opostos, que se encontrarão no final da peça, porque seus habitantes, pai e filho, são muito parecidos.

Ao longo da peça, Jorge Andrade repete a exibição simultânea de fatias do espaço-tempo. Há um momento, por exemplo, em que Elisaura, grávida, mãe de Vicente, lê uma carta. Ao mesmo tempo, o Vicente de 43 anos, Isolina e Jesuína estão ajoelhados diante do túmulo de Elisaura. A mulher está, portanto, viva e morta no

palco. Enquanto isso, o Vicente de cinco anos está a brincar perto do rio. Seu pai o chama. Vicente de 43 anos se levanta do túmulo e aproxima-se do garoto. Vemos no palco, ao mesmo tempo, Vicente aos 43 anos, aos cinco e ainda um feto por nascer.

O protagonista ainda verá uma cena vertiginosa em que suas três versões mais jovens travam embates com o pai. Ele observa, impotente, a si mesmo. Trata-se de um violento choque dos diversos planos em que pai e filho se encontraram ao longo da vida, agora atualizado pela memória do Vicente de 43 anos.

Rasto Atrás é um emaranhado de lembranças que se sobrepõem, indo e voltando no tempo e no espaço, surgindo cronológica e/ou simultaneamente no palco. Jorge Andrade emprega recursos épicos de Erwin Piscator para potencializar o drama de uma família (a sua).

Memória

A apreensão conceitual do espaço-tempo de Minkowski e Einstein revelou-se útil para compreender a dinâmica das peças do ciclo *Marta, a Árvore e o Relógio*. Jorge Andrade, contrariando Aristóteles, mesmo alterando a ordem das partes do mito (suas peças), logrou manter a unidade de ação. Afinal, sua obra é essencialmente dramática. Como o fez? Ora, no teatro andradeano, marcado pela insistente recorrência à memória, é natural que o modelo escolhido para sua análise baseie-se em um ponto de vista externo e privilegiado, isto é, que abarque o todo e cada parte da obra. Considero que o conceito do espaço-tempo é adequado a Jorge Andrade porque a matéria essencial do seu teatro – tempo e espaço, especialmente – foi transformada, segundo Hans-Thies Lehmann, em tema do próprio teatro. E, para resgatar o tempo, Jorge Andrade precisou recorrer à sua memória inexata. O tempo e o espaço nas peças do ciclo são o tempo e o espaço da memória. Eles formam um bloco do espaço-tempo descontínuo, mas único. As unidades aristotélicas são preservadas.

Tempo, espaço e espaço-tempo, considerados além dos campos da Física e da Matemática, são também construções psicológicas, históricas e sociais, isto é, sua percepção varia de acordo com as condições em que cada ser humano se educou e se formou. Portanto, ainda resta a apreensão filosófica do espaço-tempo, tal como fez

Bergson. De um jeito ou de outro, o espaço-tempo ainda poderá trazer muitas descobertas no estudo da dramaturgia contemporânea. A ver.

Referências

ANDRADE, Jorge. *Marta, a Árvore e o Relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 4 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

_____. *Duração e Simultaneidade: A propósito da teoria de Einstein*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EINSTEIN, Albert. *A Teoria da Relatividade Especial e Geral*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro Pós-Dramático e Teatro Político. In, GUINSBURG, J; FERNANDES, Silvia (orgs.). *O Pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

JORGE ANDRADE, UMA TRAJETÓRIA: O INACABAMENTO COMO ATO HISTÓRICO E POLÍTICO¹⁸.

Berilo Luigi Deiró Nosella.¹⁹

Minha peça Milagre na Cela foi proibida pela censura. Foi publicada em livro. Ninguém leu! Sabe, para muita gente O Arquipélago Gulag não existe, é uma mentira.
Jorge Andrade.

Perguntaram uma vez a Luigi Pirandello: 'Na arte, se pode fazer um teatro de propaganda?' e ele respondeu: 'sim, mas não precisa ser de propósito'
Silvio D'Amico

A contextura da obra de Jorge Andrade congrega elementos de sua memória individual com elementos da história de nosso país, fundamentalmente da região Sudeste. Sendo o autor descendente de fazendeiros de café do interior do estado de São Paulo²⁰ a memória da elite oligárquica cafeeira paulista marca profundamente sua obra, principalmente nas primeiras peças do autor. Tal presença foi claramente razão de certa desconfiança da esquerda brasileira que tinha Jorge como um autor prenhe de certo saudosismo oligárquico. De outro lado, certo rigor crítico, provindo de forte

¹⁸ O presente texto, fruto da pesquisa de doutoramento "Luigi Pirandello e Jorge Andrade entre o Texto e a Cena: a Metateatralidade como Espelho de nossa Formação Estético Cultural Moderna", defendida em 2011 dentro da linha de pesquisa História e Historiografia do Teatro no PPGAC-UNIRIO, é resultado de minha participação na mesa "Fronteiras e aberturas: diálogos andradianos" do evento Jorge Andrade 90 anos: (re)leituras no TUSP em 2012.

A referida pesquisa de doutoramento realizou-se com apoio do CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil e da Capes – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

O texto apresentado pelo Prof. Dr. Berilo Nosella fez parte de sua tese de doutoramento, publicada na íntegra sob o título: Inacabamento, um gesto de resistência na história: a metateatralidade de Luigi Pirandello e Jorge Andrade. Vitória: Cousa, 2017.

¹⁹ Professor Adjunto de Iluminação Cênica e Análise e História do Texto e da Cena Teatral do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto.

²⁰ Aluisio Jorge Andrade Franco nasceu em Barretos em 1922, onde seu avô era dono de uma fazenda de café.

realismo, também o manteve a certa distância segura dos principais teatros de nossa burguesia. O que procurarei aqui é perceber um movimento, que chamarei de formação histórica de uma “consciência política participante”, que se revela na trajetória histórica de produção do ciclo *Marta, a árvore e o relógio*, tendo as experiências do golpe militar de 1964 e a promulgação do Ato Institucional nº 5 como marcos fundamentais. Tal trajetória caminha no sentido do desenvolvimento de uma estrutura metateatral central nas obras pós-64 e tal estrutura metateatral carrega em si fortes características de inacabamento que não é apenas formal, uma vez que Jorge Andrade escreve as referidas obras para não serem encenadas propositalmente. Perceber tal movimento na trajetória de produção do ciclo terá como finalidade entender possíveis sentidos na escolha da organização interna do ciclo que iluminem possibilidades de leituras do mesmo. No caso, tais possibilidades tenderão necessariamente a um pender da balança dos elementos da memória individual do autor para os elementos históricos, compreendidos como fundamentais para compreensão e crítica da realidade presente do Brasil. Ou seja, o que proponho aqui é, num intento de início de reflexão e análise, ler a obra de Jorge Andrade como uma obra profundamente política e preocupada com cada momento da história brasileira vivido pelo autor e que precisa, a cada experiência atual de leitura, ser também atualizada neste sentido. No campo formal, o movimento de formação da “consciência política participante” acompanha um movimento de epicização da dramaturgia andradina, que se radicaliza com as peças metateatrais do final do ciclo.

A experiência metateatral não foi em Jorge Andrade o eixo inicial de sua produção dramaturgicamente. O ciclo *Marta, a Árvore e o Relógio*, apresenta, enquanto projeto, uma unidade e continuidade difícil de se achar no todo da obra de um dramaturgo; assim, no caso, torna-se muito mais evidente a trajetória percorrida pelo autor no desenvolvimento deste do que ocorre em outros conjuntos. Nesta trajetória, a experiência metateatral vai aos poucos surgindo e amadurecendo, até atingir, nas duas últimas peças escritas por Jorge Andrade, sua conformação mais acabada. *As Confrarias* e *O Sumidouro*, as duas obras finalizadas em 1969, são as duas últimas obras do ciclo a terem sua escrita concluída, mas na experiência de leitura do ciclo elas inserem-se na abertura (*As Confrarias*) e fechamento (*O Sumidouro*) do mesmo. O que levanto aqui como hipótese, e que definiria um dado olhar de leitura ao todo e a cada

obra em particular do ciclo andradino, é que, ao posicionar cada uma das duas obras na abertura e fechamento do ciclo, Jorge Andrade nos dá uma pista de onde e como ler as peças de seu ciclo.

Outro dado a ser levado em pauta é a forma como Jorge Andrade produzia suas obras, ou seja, com longos períodos de maturação para cada uma delas e um constante entrecruzamento do trabalho. Quer dizer, Jorge não iniciava a escrita de uma peça e, num movimento único, a finalizava; muitas vezes ele iniciava uma, a abandonava, iniciava outra, novamente a abandonava e retomava a anterior. Mesmo assim, é possível delimitar momentos específicos no processo de produção e estabelecer minimamente uma relação entre determinadas obras e cada um desses momentos. Façamos um panorama desses momentos de produção do ciclo.

Correndo-se o risco que as simplificações apresentam, podemos dizer que há quatro grandes fases na produção do ciclo:

A primeira fase (1951-1954), que chamarei de fase rural, configura-se como a fase inicial de produção do dramaturgo e apresenta claros laços com o passado pessoal de Jorge Andrade – a infância na fazenda de café e a perda da mesma pelo avô. São desta fase as duas primeiras peças escritas pelo dramaturgo: *O Telescópio* e *A Moratória*. *O Telescópio* foi escrita ainda quando Jorge Andrade era aluno da EAD – Escola de Arte Dramática –, em 1951. *A Moratória*, de 1954, é até hoje considerada sua obra-prima, tendo ficado inscrita na história do teatro nacional a partir da montagem de Gianni Ratto pela Companhia Teatral Popular de Arte, a Companhia Maria della Costa, em 1955. Esta primeira fase é claramente marcada pela experiência da memória individual de Jorge Andrade; assim, mesmo versando sobre temas da história brasileira, trazem à cena experiências vividas pelo autor. *A Moratória*, por exemplo, como o próprio Jorge diz em seu romance autobiográfico *Labirinto*, é inspirada em seu avô (Joaquim) e seu sofrimento com a perda da fazenda de café na crise de 1929. É interessante atentar para o fato de que Décio de Almeida Prado considera esta a melhor fase do ciclo, tendo *A Moratória* como a obra-prima de Jorge Andrade, e justifica a preferência pela presença de íntima relação do autor para com o tema e essa mesma íntima relação como razão da força dramática da obra. Segundo o crítico, tal relação entre a temática da peça e a experiência pessoal do autor carrega a obra de algo que Décio denomina de certa “qualidade da emoção” fundamental para o

desenvolvimento de boa dramaturgia brasileira. Tal crivo de julgamento de Décio encontra-se perfeitamente justificado na visão mais ampla deste para nosso teatro e sua formação, uma pista importante encontra-se no que Décio chamou de “adoçamento geral de todas as linhas”, em seu ensaio “Os Demônios Familiares de Alencar” (PRADO, 1993, pp. 299-344)²¹.

A segunda fase (1956-1964) marca um momento-chave no desenvolvimento do ciclo, constando dela duas peças nas quais, em cada uma, revelam-se pela primeira vez características essenciais no referido processo de formação da “consciência política participante”. A primeira, *Pedreiras das Almas*, é concluída em 1957 e levada à cena pelo TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) em 1958, com direção de Alberto D’Aversa. Além de revelar maturidade na elaboração da estrutura dramática e no desenvolvimento primoroso da linguagem do diálogo (para falar com a voz corrente), é a primeira peça em que o “recuo histórico” aparece para além dos limites da memória pessoal do autor: a peça passa-se durante a revolta liberal de 1842, em Minas Gerais. A segunda, *Vereda da Salvação*, tem uma datação mais complexa: sabe-se que Jorge Andrade começou a escrevê-la antes de *Pedreira das Almas*, e que sua primeira versão parece estar finalizada também em 1957, porém, Jorge Andrade irá retornar à peça diversas vezes, num constante processo de revisão da obra, até considerá-la finalizada apenas em 1964, quando é encenada por Antunes Filho no TBC. Essa obra marca, segundo Antonio Candido, “uma variação de ângulo dentro do universo ficcional do autor. Agora, o mundo agrário é visto através dos dominados, não dos dominadores.” (CANDIDO 2007, p. 630). O “recuo histórico” e a “variação de ângulo” são elementos definitivos nos caminhos a serem trilhados futuramente pelo ciclo. Assim, a referida fase, com sua resistência – na produção de *Veredas* – no projeto do ciclo, até 1964, marca exatamente a manifestação de duas características necessárias para compreensão futura da quarta e última fase do ciclo: a temática a voltar-se para a histórica brasileira e um olhar alinhado com os “perdedores” da história.

²¹ Não é o caso de nos alongarmos aqui, mas se houver interesse sobre como Décio de Almeida Prado analisa e constrói um pensamento sobre a formação da dramaturgia nacional e daí edifica um “ponto de vista” para seu julgamento do teatro moderno, essencialmente o brasileiro, e mais especificamente sobre Jorge Andrade, ver meu artigo “A presença de Luigi Pirandello e Jorge Andrade no moderno teatro brasileiro, ou como Décio de Almeida Prado os enxerga através da lente da formação” (NOSELLA, 2012, pp. 69-84)

O que se percebe nessa nova fase é o afastamento (por mais que Jorge nunca a abandone, se é que algum artista pode fazê-lo) de suas experiências pessoais para um nível histórico e político mais evidente. Seguindo sua lógica, Décio de Almeida Prado considerou que houve aqui uma considerável queda qualitativa na obra de Jorge Andrade, justificada exatamente neste afastamento e no aparecimento formal de elementos chamados pelo crítico de literários, mas poderíamos chamar de épicos. Vejamos a crítica à *Pedreira das Almas*:

Se nos obrigassem a escolher entre as duas peças, não hesitaríamos em ficar com *A Moratória*. As qualidades de Jorge Andrade, se não estamos enganados, são antes dramáticas do que literárias.

(...)

Já *Pedreira das Almas* é uma tentativa literária mais ousada: muitas de suas situações desejam viver principalmente do prestígio épico ou lírico das palavras. São, ao nosso modo de ver, as mais fracas. (PRADO, 2002, p. 108)

A terceira fase (1960-1963) marca o que podemos chamar de encontro de Jorge Andrade com seu público e, conseqüentemente, a conciliação de um dos grandes dramaturgos do moderno teatro brasileiro com o grande teatro moderno nacional, o TBC. A primeira peça, *A Escada*, de 1960, é encenada no TBC em 1961 com direção de Flávio Rangel, e apresenta-se como um grande sucesso no TBC, um dos cinco maiores de sua história, praticamente salvando o teatro de um ano catastrófico.

Motivado pelo sucesso de *A Escada*, Jorge Andrade escreve na sequência *Os Ossos do Barão*, de 1962, que encenada pelo TBC, com direção de Maurice Vaneau em 1963, configura-se como o maior sucesso de bilheteria da história do TBC. Por fim, ainda em 1963, Jorge Andrade finaliza *Senhora da Boca do Lixo*, que é vetada pela censura e estreia apenas em 1966 em Lisboa. Em 1968 a peça consegue sua liberação e estreia no Brasil sob direção de Dulcina de Moraes, tendo no papel central Eva Todor. Mesmo não se apresentando como um incidente de maiores conseqüências nas análises da obra de Jorge Andrade, acho interessante salientar o fato desta última peça da terceira fase ter passado pela contrariedade da censura, ainda mais já num momento em que a elaboração das obras finais do ciclo havia sido iniciada. Apesar do pequeno incidente final com a censura, pode-se afirmar que a referida fase apresenta-se de fato como um momento de encontro feliz do dramaturgo com o público, produzindo os maiores sucessos de bilheteria de sua carreira; e uma característica

nova na obra do dramaturgo aparece neste momento: certo traço de comicidade, que é apontado como justificativa para explicar o referido sucesso. É interessante, neste sentido, notar como estas ditas soluções tendentes ao cômico também apresentam restrição por parte do crítico Décio de Almeida Prado, se não tanto pela comicidade apenas, mas pelo “esquematismo social” que a estrutura cômica sustenta. No caso de *Ossos do barão*, por exemplo, o crítico afirmará que “pesam também sobre a peça as suas intenções sociais” (PRADO, 2002, p. 257). Na crítica à *Escada*, por exemplo, em explícita comparação com *A moratória*, o crítico aponta a razão de certas “falhas” da peça novamente pela “distância” da temática urbana – que aparece como novidade naquele momento da obra de Jorge Andrade – com a realidade do autor, o que prejudicaria a já citada “qualidade da emoção” da mesma.

O laço que liga autor e personagens, em *A Moratória*, é fortemente afetivo: sentimos que o criador ama as suas criaturas, desculpando-as ao mesmo tempo em que as desaprova. O clima é intimista, melancólico, de secreta ternura, de infindável sondagem psicológica. São apenas seis personagens que Jorge Andrade vira e revira amorosamente entre os dedos. Já em *A Escada* não existe esta cumplicidade, esta compreensão profunda. O corte é outro, antes horizontal do que vertical, apanhando um número enorme de pessoas que são caracterizadas em traços enérgicos, por contrastes violentos, sem demoras, introspectivas. A peça entrega-se ao público sem reservas ou pudores, sem zonas de silêncio ou obscuridade. Não que a agudeza psicológica seja menor, mas o olhar do autor se aplica, objetivamente, vendo as pessoas de fora para dentro. (Prado, 2002, pp. 220-222)

Porém, o que interessa de imediato é o aparecimento de outro elemento fundamental para o desenvolvimento da fase final do ciclo: a metateatralidade, que se apresenta pela primeira vez, de forma bem desenhada, exatamente em *A Escada* com o surgimento da personagem Vicente, um dramaturgo. É aqui que se esboça pela primeira vez a questão da relação da obra – e do artista – com a realidade histórica, da forma como se apresentará em embate nas peças finais. O homem, que se encontra entre a tradição e o novo, entre seu passado – histórico e pessoal – e seu presente; entre a memória individual e a coletiva.

E assim chegamos a quarta e última fase do ciclo (1964-1968), a metateatral, composta pelas peças *Rasto Atrás*, de 1966, *As Confrarias* e *O Sumidouro*, de 1969. *Rasto Atrás* é encenada uma única vez em 1967, dirigida por Gianni Ratto no Teatro Nacional de Comédia, por razão de um prêmio concedido à peça pelo Serviço Nacional de

Teatro, dirigido então por Barbara Heliodora.

É importante salientar que optei por localizar a última fase do ciclo a partir de 1964, apesar de sua primeira peça datar de 1966, pois 1964 é um ano-chave no processo de produção do ciclo; o primeiro dado que salta aos olhos é o corte histórico que significará o golpe militar desse ano no todo da história cultural brasileira; também, o fato de 1964 ser o ano em que se encerram, praticamente de forma concomitante, as outras duas fases anteriores (*Senhora na Boca do Lixo* é de 1963 e *Vereda da Salvação* vê-se finalmente concluída com a sua encenação em 1964); enquanto a encenação de *Vereda da Salvação*, por Antunes Filho, no TBC, em 1964, significou um corte na experiência positiva com o público que o encontro Jorge Andrade/TBC vivenciou em *A Escada* e *Os Ossos do Barão*, tudo isso somado à experiência de censura de *Senhora* e da referida “mudança de ângulo” de *Veredas*, fazem do ano de 1964, no meu entender, um momento-chave na produção do ciclo. Por isso a escolha da data para marcar o início da nova fase.

Na continuidade da produção desta última fase, seguem-se *As Confrarias* e *O Sumidouro*, ambas de 1969 – ano em que suas versões finais foram entregues para publicação para a editora Perspectiva, que o fez em 1970. Sabe-se que as referidas obras, como todas as outras, foram revistas e reescritas por Jorge Andrade. No caso destas, não se tem referência a esse processo, pois como atesta sua esposa Helena de Almeida Prado, Jorge, um pouco antes de entregar as versões finais, queimou todo o material anterior, referente a outras versões, anotações etc., destas peças finais. (SANT’ANNA, 1997, p. 76).

Essa última fase é claramente marcada pela presença da estrutura metateatral, porém, não apenas isso. A peça *Rasto atrás* exatamente abre e encerra uma trilha do ciclo onde o mergulho individual do dramaturgo em seu passado expande-se para horizontes mais amplos da história coletiva do homem brasileiro. *Rasto atrás* trata exatamente do momento em que o personagem/dramaturgo Vicente volta à sua terra natal para encontrar e acertar as contas com seu passado: seu pai. O referido mergulho profundo em si mesmo (representado em/por *Rasto atrás*) apresenta-se como uma “resolução de algo do passado” para que um novo passo ao futuro possa ser dado. É exemplar a fala de Vicente em *O Sumidouro*, referindo-se à experiência da viagem à Jaborandi (tema de *Rasto atrás*): “Depois de acabar com os demônios familiares, é

preciso exterminar os culturais” (ANDRADE, 2007, p. 534). E como pensar tratar-se apenas de feliz coincidência a frutífera relação que esta fala do personagem Vicente pode estabelecer, no sentido de continuidade e ruptura com a tradição, ao falar em demônios familiares, já há mais de um século exorcizados em nossos palcos por José de Alencar? A trajetória que leva o dramaturgo, num *Rasto atrás*, ao horizonte mais amplo das peças seguintes, assim como a novos rumos da tradição da formação do teatro/dramaturgia nacional, inicia-se em *A escada*, sempre por meio da personagem de sua esposa, Izabel (que nas peças subsequentes se chamará Lavínia):

Izabel: Mas nós estamos começando, Vicente. Não se esqueça. Isto, sim, é importante. Você vive dizendo que gostaria de escrever sobre a vizinha; que só retratando a nossa rua, este prédio... poderá ser compreendido em qualquer parte, não é assim?

Vicente: (*Olha à sua volta, perdido*) É.

Izabel: Então, o que espera? Pensa que é só nós que carregamos velhos? Olhe à sua volta e escreva.

Vicente: E não é o que estou tentando?

Izabel: A peça sobre Fernão Dias está parada há um ano. A que pretendia escrever sobre *As confrarias* de Ouro Preto, ficou apenas na intenção. Em vez de sofrer pelo passado, use-o para se realizar. Ele não está contido no presente de todo mundo? Pegue essa gente, barões ou não, e jogue no palco. É uma boa maneira de se libertar. (ANDRADE 2007, pp. 391-392)

Tal libertação dá-se exatamente no mergulho que Vicente realiza em *Rasto atrás*, mergulho no universo individual para poder avançar para o coletivo. Mas tal passo dá-se numa correlação intrínseca do individual com o coletivo, é o individual que o leva ao coletivo, porém mantendo-se sempre no universo ficcional do dramaturgo. Como lhe impulsiona, novamente, Lavínia, já em *Rasto atrás*:

Lavínia: Você está querendo explicar a vida, através de uma fuga para um mundo imaginário que será apenas seu. E é necessário viver no mundo de todos. No mundo de seus filhos, por exemplo. Você vive perguntando sobre a verdade dos outros. Nunca perguntou sobre as minhas, que são suas também e estão bem próximas. (ANDRADE 2007, p. 461)

As peças seguintes representam conseqüentemente uma viagem ao passado histórico do Brasil, para descobrir verdades escondidas; verdades que se referem ao nosso presente. Tal viagem nasce do mergulho de Vicente em si mesmo:

Lavínia: Já vai começar a duvidar de seu trabalho?
Vicente: Não. Não estou mais procurando rasto atrás.
Lavínia: Ainda bem. (*Examina Vicente*)
Vicente: Que foi?
Lavínia: Voltou diferente de Jaborandi. Deve ser bom descer ao inferno.
Vicente: Que inferno? Está ficando pancada?
Lavínia: Foi você quem disse quando chegou da viagem: desci ao meu inferno particular. (Andrade, 2007: 532)
(...)
Lavínia: Depois que voltou de sua cidade, age como se tivesse que tomar uma decisão fundamental, já, agora. Liga a vitrola no máximo, incomodando os vizinhos. Grita, fala sozinho como se estivesse à beira da loucura.
Vicente: (*Com gesto heroico*) Estou à beira da verdade.
(Andrade, 2007, p. 533)

Já nesse breve panorama do processo de produção do ciclo é possível perceber, nas passagens de uma fase à outra, uma trajetória que caminha no sentido da experiência individual do dramaturgo como matéria da obra para uma experiência histórica coletiva mais ampla; que caminha numa tomada de consciência maior do outro, num sentido social, compreendido como aquele que se encontra fora do círculo social do dramaturgo, incorporando-se cada vez mais o ponto de vista do dominado, do excluído da história; e, conseqüentemente, uma trajetória que caminha para politização. Essas trajetórias, segundo Catarina Sant'Anna (1997), podem ser sintetizadas numa radicalização da consciência no sentido de um discurso cada vez mais libertário, onde *Pedreira das Almas* (1957) significou claramente um marco primeiro e as peças pós-1964, principalmente *As Confrarias* e *O Sumidouro*, um segundo.

Para finalizar, vamos olhar agora, mesmo que brevemente, para a organização interna do ciclo *Marta, a Árvore e o Relógio*, procurando compreender a posição de abertura e fechamento que *As Confrarias* e *O Sumidouro* assumem, a despeito de sua contemporaneidade de produção. A seqüência de leitura das peças no ciclo é: *As Confrarias*, *Pedreira das Almas*, *A Moratória*, *O Telescópio*, *Vereda da Salvação*, *Senhora na Boca do Lixo*, *A Escada*, *Os Ossos do Barão*, *Rasto Atrás* e *O Sumidouro*. Sem nos aprofundarmos em todos os detalhes que tal escolha carrega, pensemos num ponto que considero central à análise aqui proposta, ou seja, a posição de abertura e fechamento do ciclo. Ao deslocar logo para o início do ciclo as peças *As Confrarias* e *Pedreiras das Almas*, obras que são, como vimos, dois grandes marcos de

aprofundamento no sentido de recuo histórico e “mudança de ângulo” do olhar – portanto, de politização das obras –, para além da simples lógica cronológica, Jorge Andrade introduz intencionalmente o leitor/espectador na experiência do ciclo por este caminho. A presença de *Veredas da Salvação*, obra-chave da “mudança de ângulo” do ciclo, exatamente no meio do mesmo, também nos parece dar a experiência de mergulho no ciclo o peso trágico da visão do autor que se conscientiza politicamente ao longo do próprio processo de produção do mesmo. A referida peça divide o ciclo em dois: antes, as peças em ambiente rural e de maior recuo histórico, e depois, as em ambiente urbano e que avançam para o presente na história; o encerramento da primeira metade ocorre sem nenhuma inocência, é “sepultado” por uma chuva de tiros e um massacre cruel. O encerramento do ciclo com *O Sumidouro* vem corroborar as escolhas, atestando a necessidade de um mergulho histórico para descobrir as “mentiras” escondidas em nosso passado; para encontrarmos nossa “verdade” só possível de ser atestada na história, só possível de ser percebida numa busca consciente, política, portanto, de nosso passado como julgamento de nosso presente. A reorganização da ordem cronológica de produção do ciclo, numa ordem diversa de leitura, carrega cada uma das dez peças de um significado político premente.

Escritas quase simultaneamente, *As Confrarias* e *O Sumidouro*, ao abrir e encerrar o ciclo *Marta, a Árvore e o Relógio*, separadas na trajetória de leitura do ciclo por outras oito peças, dão ao mesmo um caráter de invólucro, abraçando-o e carregando-o de significado. Ambas encontram-se no momento/movimento do dramaturgo de, após o acirramento da censura com o AI-5, produzir uma obra embalada pela certeza da impossibilidade de sua encenação naquele momento, obras que se destinam conscientemente a não encontrar o palco. O referido movimento que leva à interrupção provocada do destino natural das peças, o palco, encontra-se submerso no conjunto das duas peças e na sua configuração metateatral. Do ator ao dramaturgo, a ação fecha-se sobre si, enclausurando-se e negando-se ao encontro com o público. Metaforicamente, a metateatralidade gera no interior de *O Sumidouro* uma outra peça inacabada. Mergulhamos no interior da cabeça do dramaturgo, vivenciando seu embate na procura pela obra, que termina numa única frase no papel em branco – “Procurar... procurar... procurar... que mais poderia ter feito...?” – que justifica seu próprio inacabamento proposital. É com este olhar que procurei aqui

mergulhar numa possível compreensão do ciclo, ou seja, a partir da metateatralidade presente em seu encerramento, afirmando a hipótese de que a metateatralidade andradina é uma estrutura dramatúrgica que abarca em si um inacabamento que é, na verdade, um ato histórico e político que se constrói na formação da consciência política de Jorge Andrade ao longo dos anos de produção do ciclo. Ato histórico e político que não pode ser ignorado portanto na experiência de leitura de nenhuma peça de *Marta, a Árvore, e o Relógio*, e a posição das peças *As Confrarias* e *O Sumidouro* na organização final do ciclo o garantem.

Bibliografia

ABEL, Lionel. *Metateatro: Uma Visão Nova da Forma Dramática*. Rio de Janeiro, Zahar, 1968.

ANDRADE, Jorge. *Marta, a Árvore e o Relógio*. São Paulo, Perspectiva, 2007.

_____. *O Incêndio*. São Paulo, Global, 1979.

_____. *Labirinto*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978a.

_____. "Teatro não é palanque". *Revista Isto é*, São Paulo, 19 abr. 1978b.

_____. *Milagre na Cella*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977a.

_____. Entrevista. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 13 de julho de 1977b.

ARANTES, Luiz Humberto Martins. *Tempo e Memória: no Texto e na Cena de Jorge Andrade*. Uberlândia, Edufu, 2008.

_____. *Teatro da memória: História e Ficção na Dramaturgia de Jorge Andrade*. São Paulo, Annablume, Fapesp, 2001.

BERNSTEIN, Ana. *A Crítica Cúmplice*, Décio de Almeida Prado e a Formação do Teatro Brasileiro Moderno. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2005.

CANDIDO, Antonio. "Vereda da Salvação". In ANDRADE, Jorge. *Marta, a Árvore e o Relógio*. São Paulo, Perspectiva, 2007.

COSTA, Iná Camargo. *Sinta o Drama*. Petrópolis, Rio de Janeiro, Vozes, 1998.

_____. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996.

FAUSTO, Boris (org.). *História Geral da Civilização Brasileira. Vol. 4: Economia e Cultura*. São Paulo, Difel, 1975.

GUZIK, Alberto. *TBC – Crônica de um Sonho: o Teatro Brasileiro de Comédia, 1948-1964*. São Paulo, Perspectiva, 1986.

MATTOS, David José Lessa. *O Espetáculo da Cultura Paulista: Teatro e Televisão em São Paulo (1940-1950)*. São Paulo, Códex, 2002.

MICHALSKI, Yan. *O Teatro sob Pressão: uma Frente de Resistência*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1989.

MOTTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. São Paulo, Ática, s/d.

NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. "A Presença de Luigi Pirandello e Jorge Andrade no Moderno Teatro Brasileiro, ou como Décio de Almeida Prado os Enxerga através da Lente da Formação". In *Pitágoras 500 – Revista de Estudos Teatrais*. Departamento de Artes Cênicas/Instituto de Artes – Unicamp. Vol. 03, outubro, 2012. <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/article/view/40/61>

PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro, 1570-1908*. São Paulo, EDUSP, 2008.

_____. *Teatro em Progresso. Crítica Teatral de 1955-1964*. São Paulo, Perspectiva, 2002.

_____. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2ª ed. São Paulo, Perspectiva, 2001a.

_____. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno. Crítica Teatral de 1947-1955*. São Paulo, Perspectiva, 2001b.

_____. "Os Demônios Familiares de Alencar". In *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo, Perspectiva, 1993.

_____. *Exercício Findo. Crítica Teatral de 1964-1968*. São Paulo, Perspectiva, 1987.

ROSENFELD, Anatol. "Visão do Ciclo". In: ANDRADE, Jorge. *Marta, a Árvore e o Relógio*. São Paulo, Perspectiva, 2007.

SANT'ANNA, Catarina. *Metalinguagem e Teatro: a Obra de Jorge Andrade*. Cuiabá, EdUFMT, 1997.

SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de Leitura*. São Paulo, Duas Cidades, Ed. 34, 2008.

DIREÇÃO COMO MISSÃO: CONCEPÇÕES CÊNICAS DE ALBERTO D'AVERSA E ANTUNES FILHO SOBRE A DRAMATURGIA DE JORGE ANDRADE²²

Luiz Humberto Arantes²³

O livro de Eric Bentley, intitulado *O Dramaturgo como Pensador*, constitui-se em importante obra a respeito do pensamento sobre dramaturgia e dramaturgo no século XX, tendo sido traduzido no Brasil somente em 1987, mesmo assim, foi capaz de formar gerações que hoje pensam e escrevem sobre a escrita teatral. Assim, ainda é uma importante referência a respeito dos papéis artístico e social que este “homem de teatro” deve exercer no mundo em que vive. O pensamento de Bentley traduz um ‘fazer teatral’ que durante anos situou a figura do dramaturgo no ponto mais alto de hierarquia de ofícios do campo teatral, rivalizando, por anos, com os diretores. O século XX acompanhou este embate por muito tempo e os resultados - os espetáculos - não foram poucos.

O teórico Jean-Jacques Roubine, num recorte contextual próximo ao de Bentley, também localiza mudanças que o trabalho de dramaturgos e diretores teve no decorrer do século XX. Para Roubine, do final do século XIX até por volta da década de 1950, pode-se falar numa preponderância “textocêntrica” no campo teatral europeu. De maneira que localiza a arte teatral como instância de poder na qual diretores e dramaturgos ocupam lugares definidos historicamente, mas também trocam de posições dependendo do tempo e espaço em que atuam. O que sobressai do trabalho de Roubine é a percepção do fazer teatral como esfera de tensão, de jogo de forças, definidores a respeito do que é “texto” ou “cena” e também definidoras do

²² Versão resumida deste texto foi inicialmente publicada nos Anais do VI Congresso da Abrace (2010), republicado aqui em tributo ao centenário de Jorge Andrade.

²³ Pesquisador, diretor e professor Titular nos Cursos de Graduação em Teatro e nas Pós-Graduações em Artes Cênicas e Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia. Pós-doutorados em Teatro pela USP (2020) e pela UDESC/UABarcelona (2012). Desde 2013, em Uberlândia, com o Porta84, ora produziu ora dirigiu os espetáculos: *Moleque Otelo*, *Xapetuba*, *Juca* e *Sabino*. Autor de *Tempo e Memória no texto e na cena de Jorge Andrade*. Edufu, 2008.

lugar de atuação dos sujeitos realizadores, no caso, aqueles que escrevem e aqueles que dirigem.

Toda essa discussão levou o teórico Bernard Dort a afirmar categoricamente uma clara mudança de tempo e um novo olhar acerca do ofício de diretores e dramaturgos:

A história do teatro contemporâneo aparece mais como a história dos encenadores do que dos autores e dos atores. Os nomes de Antoine, Craig, Jacques Copeau, Stanislavski, Meyerhold ou Erwin Piscator estão ao lado dos nomes de Tchekov, Paul Claudel, Máximo Górkí ou Luigi Pirandelo. Não podemos separar uns de outros: o que teria sido Giraudoux sem Jouvett? O trabalho de Brecht é significativo desta promoção do encenador ao domínio da criação artística: em Brecht, encenação e composição dramática estão ligadas, não podem ser separadas. Para ele escrever uma peça e encená-la eram dois movimentos de um único e mesmo ato. A extraordinária influência exercida nos últimos dez anos pelo Berliner Ensemble sobre todo o teatro europeu, em grande parte, vem deste fato: em seus espetáculos a realização cênica não resulta somente de um equilíbrio ou de uma unidade do texto à iluminação, passando pela interpretação dos atores – possui coerência e significação próprias. Não se limita a traduzir: explica. Então a representação teatral constitui realmente uma obra autônoma – uma obra cujo autor é o encenador (DORT, 1977, p. 63).

Na longa história do teatro brasileiro, no século XX, não se pode ser tão enfático, ao ponto de afirmar que tivemos os encenadores como verdadeiros autores. É evidente que, na década de 1990, a figura do encenador teve importante destaque na cena teatral brasileira, mas, na maior parte das produções cênicas de destaque, observadas a partir da década de 1950, nota-se uma intrínseca parceria entre dramaturgos e diretores. Parcerias que se estabeleceram a partir de afinidades, projetos estéticos em comum e até mesmo por aproximações ideológicas, as quais não estiveram despidas de tensões e de disputas por espaço, poder e, claramente, pela primazia da autoria do fenômeno teatral em questão.

A obra do dramaturgo Jorge Andrade, escrita e encenada por quase três décadas, principalmente, a partir da década de 1950, passou pelo processo acima mencionado. O conjunto de sua dramaturgia - hoje publicada com o título *Marta, a árvore e o relógio* - foi, em sua maioria, escrita e na sequência encenada. Portanto, Jorge Andrade, além do processo da escrita, conviveu com diretores e se envolveu em processos de montagem de suas peças dramatúrgicas.

Assim, para cada obra escrita, surgia a necessidade de dialogar com alguém capaz de levar o texto à cena, parcerias que, por décadas, tornariam possíveis suas peças nos palcos de São Paulo e Rio de Janeiro, ou mesmo, nas telas de cinema. Podemos, assim, verificar a ocorrência, nos palcos brasileiros, daquele amplo movimento cênico que Bernard Dort identifica no cenário teatral europeu, qual seja: dramaturgos que entregam seus textos para criadores cênicos que irão acrescentar outra camada de autoria, ou seja, transpô-los para a ideia de “escrita cênica”. Jorge Andrade soube dialogar com este processo, pois vários de seus textos foram ao palco pelas mãos de diversos diretores, alguns salientando mais e outros reforçando menos o primado da autoria e da autonomia cênica em relação ao texto escrito pelo dramaturgo.

Um importante texto teatral que pode ser visto como exemplo destas mudanças no teatro brasileiro é *Pedreira das Almas*, de Jorge Andrade; dirigida em 1958, por Alberto D`Aversa, no TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), de São Paulo. Nesta peça, o dramaturgo Jorge Andrade articula uma tripla temporalidade, visto que é escrita no final de década de 1950, mas possui um enredo que remete à Revolta Liberal de 1842. No entanto, ela é publicada, ao lado do conjunto da obra, em 1970, quando o país atravessava os momentos mais truculentos da ditadura militar.

Este texto de Jorge Andrade foi levado à cena pela primeira vez em 1958, tendo como diretor Alberto D`Aversa. Nascido em 1920, em Casarano Itália, D`Aversa faleceu em São Paulo em 1969. Na Europa, na década de 1940, durante a Guerra, estudou direção teatral e, depois, ao excursionar pela América do Sul conheceu Argentina e Brasil, onde permaneceu e desenvolveu as atividades de professor e crítico teatral.

No longo estudo que Alberto Guzik fez das atividades do TBC na década de 1950 dedica um considerável número de páginas aos trabalhos artísticos de D`Aversa naquela casa de espetáculos, no entanto, não deixa de ser curioso o título: ‘sob o signo da crise’ (GUZIK, 1986, p. 168). Parece ser mesmo este o clima que rondava o TBC do final daquele contexto como também a recepção ao espetáculo que resultava da soma de esforços de um dramaturgo já consolidado - Jorge Andrade - e de um diretor que ambicionava maior reconhecimento.

A parceria Jorge Andrade/D`Aversa foi um encontro que como tantos outros do período marcou a parceria entre um autor brasileiro e um diretor estrangeiro

radicado no Brasil, o qual, por sua vez traz um olhar singular sobre o exercício de criação teatral entre o texto e o olhar da direção. Acompanhar a parceria Jorge/D`Aversa, é notar o fortalecimento de uma leitura que já sinaliza a diferenciação e dissociação entre autonomia da escrita literária, por um lado e, por outro, o específico lugar da escrita cênica. Há, portanto, um texto visual, gestual e sonoro, que inclui o diretor como organizador do que se vê em cena, ou seja, uma já se percebe uma outra concepção de autoria, agora da cena contingente e efêmera.

No processo de criação de *Pedreira*, foi esta a noção de texto que norteou D`Aversa, isto é, a dramaturgia como ponto de partida, mas ressalta que o diálogo existente entre texto dramático e texto cênico não impede a independência da cena em relação à textualidade.

A partir do processo de criação de *Pedreira* o diretor Alberto D`Aversa localiza-se e situa o contexto entre autor e diretor estabelecendo um pacto criativo, qual seja: a América Latina, lugar por excelência que ainda se pode pensar um teatro e uma literatura como problemas de linguagem. O diretor localiza no dramaturgo um homem de teatro que insere sua obra num movimento intertextual, neste caminho associa *Pedreira* às obras com *Cidade Assassinada*, de Antonio Callado e *Café*, de Mário de Andrade.

A parceria entre diretor e autor não retira a idéia de que os princípios da encenação no Brasil já estavam sendo formulados, tanto que a cena é pensada na sua perspectiva autoral. Além disso, a presença do público é considerada na sua potencialidade e polissemia.

O caso de *Pedreira*, escrita por Jorge Andrade e dirigida por Alberto D`Aversa, possui algumas peculiaridades: primeiro, porque marca a entrada de Jorge Andrade no TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), portanto, maior abertura para textos nacionais na tradicional casa de espetáculos; e, segundo, D`Aversa e sua concepção de teatro, literatura, cena e público parecem inserir o texto de Jorge Andrade num teatro produzido, antes de tudo, com preocupações de linguagem. O que o aproxima das mais contemporâneas discussões acerca da implantação do conceito de encenação no teatro brasileiro.

Iniciado em 1957 e concluído em 1963, o texto *Vereda da Salvação* retrata ficcionalmente a radicalidade religiosa dos membros da Igreja Adventista da

Promessa, que, em êxtase pelo ardor religioso da Semana Santa, mataram quatro crianças que estariam sendo 'assediadas pelo diabo'. Divididos entre os personagens Joaquim e Manoel, os camponeses vão aos poucos sendo seduzidos pelo fanatismo do jovem Joaquim. Este, já cansado da exploração dos proprietários de terra, acredita que a salvação está na subida ao céu.

O ponto de partida, aqui, é a peça de Jorge Andrade, mas, após 1963, quando da conclusão da escrita do texto, iniciou-se o processo de criação da cena, que mobilizou outros sujeitos. Neste sentido, outras vozes – diretor, atores, críticos - começaram a agir sobre o texto e, ao fazerem isto, também deixaram seus depoimentos.

Os argumentos do diretor Antunes Filho parecem contrastar com autor e crítica, haja vista que reconhecem a ligação do texto com o 'condicionamento social', mas desejam não falar apenas em 'âmbito nacional', o que permitiria estar 'gravitando em torno de grandes conceitos', fugindo do 'caráter regional' e 'nacional' intrínseco ao texto. A fala de Antunes pode ser vista de dois modos: num primeiro momento, é o diagnóstico de alguém que quer desprender-se do texto do dramaturgo e imprimir o texto cênico, garantir um lugar para seu trabalho autoral; segundo, diante do contexto de golpe militar e censura da peça, as palavras do diretor paulista chamam a atenção para a inexistente relação entre realidade nacional e universo ficcional.

Na história do teatro brasileiro, tem sido comum expressões, tais como: *Vestido de Noiva* de Ziembinski, *O Rei da Vela* de José Celso Martinez Corrêa, e *Macunaíma*, de Antunes Filho. Mas cabe lembrar que tais falas referem-se exatamente às encenações e não aos textos, já que seus autores são respectivamente: Nelson Rodrigues, Oswald de Andrade e Mário de Andrade.

Jorge Andrade escreveu vários outros textos, que receberam numerosas encenações de diversos diretores com suas específicas concepções. O diretor paulista Antunes Filho é uma figura que sempre demonstrou afinidades com os textos de Jorge Andrade. Exemplo disso é a montagem, ainda no TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), de 1963, do texto *Vereda da Salvação* e a retomada deste mesmo em 1994, momento de lembrança dos dez anos de morte do dramaturgo.

Ao relatar as encenações, os críticos sempre privilegiam o que chamam de obras-primas do diretor, seguindo seu argumento, destaca as encenações que

estabeleceram momentos de ruptura na cena brasileira. Exemplo disso é o destaque que, geralmente, se concede ao espetáculo encenado inspirado no texto *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade, em 1963. Trabalho em que Antunes, no seu processo de criação, levou às últimas conseqüências, no Brasil, o método de interpretação proposto pelo russo Constantin Stanislavsky.

Em breves considerações, é perceptível que o processo de *Vereda* de 1963 marca um importante momento para a relação diretor/atores no teatro brasileiro. É o instante em que se começa a reforçar a idéia de que o diretor é o principal mediador entre texto dramático e texto cênico. Daí a relação com os atores - às vezes entendida pela crítica e pelo meio teatral como arbitrária - ser justificada com a idéia de que existe um método e que o encenador é o portador por excelência das soluções cênicas e da explicação acerca do processo de criação.

Mas, na *Vereda* de 1963, é possível que esse longo processo de autonomia do encenador não esteja de todo realizado. Exemplo disso é a presença do dramaturgo no processo de criação. Como um vigilante do estatuto da fidelidade ao texto, Jorge Andrade, tempos depois, declararia que: *agrada-me totalmente seu trabalho como direção, dedicação e exegese do texto, conhecimento em profundidade do tema, identificação com os meus sentimentos (...)*. (ASSOCIAÇÃO Museu Lasar Segall, 1981: 60).

Outra importante ressalva sobre a *Vereda* de 1963 é no que se refere ao projeto de cenografia pensado e realizado. Para os atores e críticos, não foi resolvida a tensão entre um 'novo ator' que se construía e o cenário necessário a este 'novo intérprete'. Segundo Raul Cortez: *o cenário era totalmente oposto à idéia, à concepção da peça. Mostrou-se preso a um realismo bobo, quando a nossa encenação era mais para o mágico, mais para o lúdico, do que qualquer coisa realista ou naturalista*.

No âmbito da crítica, há também um descompasso, pois se exigem da cena e do encenador a fidelidade ao texto. Os parâmetros de alguns críticos estão, assim, ainda ancorados numa visão textocêntrica de teatro, portanto, desatentos para um dado novo, que, já em *Vereda da Salvação* de 1963, começava a ser semeado: a idéia de que o encenador é o mediador na relação texto dramático/texto cênico. Tal exercício nem sempre tem o texto como ponto de partida, mas, sim, antes de tudo, o diretor como organizador do espetáculo e que o faz como expressão de suas idéias.

Estes dois diretores - D`Aversa e Antunes – e suas respectivas montagens a partir da obra de Jorge Andrade são vozes de um momento do teatro brasileiro, no qual a figura do diretor/encenador começava a prevalecer sobre outras formas de poder e de organização do fazer teatral; e que alcançaria seu auge nas décadas de 1980 e início da década de 1990, quando o esgotamento da fórmula ocorreu, principalmente em virtude das fortes críticas ao estilo ‘diretor tirano’, como atestam recentes palavras de Antunes Filho.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, J. ‘Pedreira das Almas’. In: **Marta, a Árvore e o Relógio**. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 71-116.

D`AVERSA, A. Pedreira das Almas. In: **Prisma**. São Paulo, s/n, 1958.

DORT, B. **O Teatro e sua Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977. 410p.

GUZIK, A. **TBC: Crônica de um sonho**. São Paulo, Perspectiva, 1986, 233p.

MAGALDI, S. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global Editora, 1997, 217p.

MERCADO NETO, A. **A Crítica teatral de Alberto D`Aversa no Diário de São Paulo**. 1979. 2 v. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980.

MERCADO NETO, A. **Appunti per um breviário de estética e per il teatro come arte dell spettacolo**. (um manuscrito inédito de Alberto D`Aversa). São Paulo: Biblioteca da ECA/USP, 1979, 29 p. datilografadas.

PRADO, D. A. **Teatro em Progresso** - crítica teatral (1955-1964). São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 112-114.

RIDENTI, M. **Em Busca do povo Brasileiro** - artistas da revolução, do CPC à era da TV. São Paulo: Record, 2000.

ROUBINE, J.J. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

JORGE ANDRADE – DO TBC À TV: O DRAMATURGO EM CAPÍTULOS

Mauro Alencar.²⁴

Oriundo de uma das correntes mais tradicionais da sociedade paulista e mineira (a família Junqueira), era uma criança sensível e diferente dos seus pais. Por ser o primogênito de abastado clã cafeicultor, seu pai idealizou nele um sucessor enérgico e arraigado aos valores básicos para todo homem do campo: a dignidade através do trabalho da terra. No entanto, aquele menino preferiu passar horas com os livros a participar do mundo composto por seu pai. Aos sete anos, seu avô perde grande parte de seus bens (uma imensa fazenda) e dá origem à dramática cena que este menino, anos depois, chamará de “Pietá Fazendeira”. Futuramente, ele entenderá que a crise de 1929 mudou drasticamente os rumos de sua tão tradicional família.

À procura de seu espaço no mundo, este menino, agora um jovem adulto, percorreu as mais diversas experiências. Tomou contato com pessoas de complexas e múltiplas origens. Conheceu os dilemas da aristocracia e do excluído. Procurou a fundo a gênese de cada classe social, os motivos que levaram ao estado presente da sociedade. Durante uma viagem (que pretendia ter como destino a cidade de Santos), passou por São Paulo e, como já era de seu costume, frequentou algumas sessões da ópera e do teatro. Foi precisamente durante a apresentação de **O Anjo de Pedra** de Tennessee Williams que a vida deste jovem ganhou contornos definitivos. A partir do conselho da atriz Cacilda Becker, o introspectivo Aluísio Jorge de Andrade Franco deu origem a um dos homens mais expressivos do século XX: Jorge Andrade (1922-1984).

Andrade se matriculou na Escola de Arte Dramática (EAD) em 1951 e no mesmo ano apresentou **O Telescópio**, texto ganhador do Troféu Fábio Prado. Deste inicial

²⁴ Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (com especialização em Teledramaturgia Brasileira e Latino-americana) Membro da Academia de Artes e Ciências da Televisão de Nova York (EMMY). Consultor, Pesquisador e Roteirista. Showrunner

sucesso, passa a escrever peças que revolucionaram o teatro brasileiro. **A Moratória** (1954)²⁵, **Vereda da Salvação** (1958), **A Escada** (1961), **Os Ossos do Barão** (1962) e **Senhora na Boca do Lixo** (1963) trazem ao palco a figura de decadentes personagens, histórias de bruscas mudanças, a inadequação ao presente, o conflito de gerações, a preocupação com o porvir do ser humano e a luta incessante pelo poder (seja ele recém-conquistado ou tardiamente perdido).

Símbolo de qualidade e prestígio dos áureos tempos do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), o renomado dramaturgo levou e estendeu a sua dramaturgia à televisão; em particular na Rede Globo, participando do processo de modernização e industrialização da telenovela empreendido pela emissora com o estrondoso sucesso de **Os Ossos do Barão** (1973/74) e antecipando o caos urbano do homem oprimido nas grandes metrópoles com a polêmica **O Grito** (1975/76).

Entre o teatro e a TV, o autor manteve em comum suas experiências como fonte de inspiração e aliou a cada uma delas uma extraordinária sensibilidade. Apesar de muitas críticas severas ao longo de sua carreira, Jorge Andrade sempre permaneceu fiel aos seus princípios artísticos. E nestes, a base que fomentou e norteou sua produção, no teatro ou na televisão, era a positiva confiança no ser humano. Ou, como ele próprio relatou em uma entrevista:

(...) É que eu tenho uma crença profunda no homem, sabe? Eu acredito profundamente no homem. Eu acho o homem um ente maravilhoso. Nunca tenho uma visão negativa dele. Ele tem até o dom de criar uma ideia de Deus, que é criada pelo homem. Toda a beleza e toda a feiura, seja lá o que você quiser, é produto do homem. Então eu o vejo bem, sei que o homem vai chegar lá. (FSP, 1978, p. 39)

Mais do que rever a história de São Paulo, Jorge Andrade é um pensador instigado em reconstruir a gênese de cada ser humano contemporâneo.

²⁵ Pelo fato de parte das peças de Jorge Andrade ter sido encenada, adotou-se como parâmetro para as datas o ano de redação/escritura das mesmas (salvo exceções especificadas ao longo do texto).

Ciclo Teatral

O projeto teatral de Jorge Andrade surgiu ainda na época das aulas da Escola de Arte Dramática. Seu intuito era revisitar o passado para, conseqüentemente, entender e explicar as idiossincrasias do presente. O objeto histórico era bastante delineado: a fundação, evolução e transformação da sociedade paulista. Mesmo que algumas peças tenham surgido após o estabelecimento deste programa dramatúrgico, Jorge Andrade consegue pontuar fase a fase a história dos paulistas, desde o aprisionamento dos índios (**As Confrarias**) até o homem industrial (**Os Ossos do Barão**).

A grande característica de Jorge Andrade era justamente não tornar seus personagens históricos maniqueístas ou partidários de alguma ideologia anacrônica. Assíduo pesquisador e amante da história do Brasil, muitas vezes o dramaturgo inseriu em seus textos episódios de nosso país que eram fantasiados pelos livros de História ou simplesmente ignorados.

Em **O Sumidouro**, por exemplo, o protagonista Vicente é um escritor que defronta seu personagem principal, o histórico bandeirante Fernão Dias, para entender seus reais motivos quando ele ordenou o assassinato de seu filho mameluco, José Dias. Ao invés de recontar uma trama já cristalizada por historiadores que, segundo o próprio Jorge Andrade, narram apenas a história dos vencedores, nunca dos vencidos, Vicente estabelece uma espécie de inquérito entre ele e seu personagem, provocando assim o desnudamento das mais variadas facetas da mesma lendária figura. Sobre a peça, Anatol Rosenfeld pontuou:

A verdade, entretanto, tem de ser escavada debaixo de montes de mitos e ficções acumulados pelos "historiadores medíocres". (...) A enfocação, desmistificadora, do passado e do grande empreendimento bandeirante de modo algum visa a destruir a imagem de Fernão Dias. Esta permanece intata, aprofundada e humanizada tanto pela visão crítica como pela arte do dramaturgo. Ainda assim, é decantada das brumas do mito e dos clichês dos "historiadores medíocres". O próprio Fernão Dias terá de convencer-se de que foi usado por reis, papas e padres, de que se tornara um brinquedo de interesses estranhos aos da colônia. (2008, p. 616)

A atividade de Jorge Andrade é essencialmente desmistificar e trazer à luz as raízes do que somos hoje, resgatando do passado nossos legítimos responsáveis.

Aliado a este propósito, o autor colocou à disposição do público as mais refinadas técnicas teatrais, algumas inéditas no teatro brasileiro de então. Na peça **A Moratória** (1954), o palco está separado em dois planos: um representa a situação dos personagens em 1929, à beira da grave crise; o outro se situa em 1932, com as consequências da quebra da oligarquia cafeicultora paulista. Os personagens transitam entre os planos, no entanto, as ações e diálogos de um plano interferem no andamento das ações no outro patamar, como se os dois tempos (1929 e 1932) dialogassem e pudessem interferir simultaneamente.

A Moratória representou um avanço no teatro brasileiro moderno, que começou com a apresentação da peça **Vestido de Noiva** (1943) de Nelson Rodrigues. Nesta, o palco já era dividido em três planos, entretanto, cada parte era responsável por narrar um trecho do enredo da peça. Ou seja, não havia interferência entre as instâncias temporais. No caso de **A Moratória**, houve a quebra da temporalidade cronológica e a subversão da linguagem teatral. A complexidade de Jorge Andrade trouxe ao público um novo entendimento sobre o período abordado na peça e ratificou a leitura do dramaturgo de que o passado ainda nos define. Sobre este entendimento do passado (processo-chave na obra de Jorge Andrade), o ensaísta Antonio Candido observa que *“o seu teatro é uma curiosa mistura de nostalgia e revolta, de senso piedoso do passado e denúncia do presente, de compreensão e condenação. Um teatro de alta qualidade, que exprime com nobreza as suas perplexidades e o seu inconformismo.”* (FSP, 1984, p. 25).

Sua produção teatral chega ao ápice com a apresentação de **Os Ossos do Barão** em 1963 no TBC. Durante muitos anos ela foi recordista de público e de permanência de temporada. Em **Os Ossos do Barão**, Jorge Andrade mostra uma sociedade aristocrata paulista decadente, mas aponta em contrapartida uma classe social ascendente, os imigrantes. Enquanto se esperava que o choque entre essas duas camadas pudesse ocasionar a definitiva derrocada do polo mais fragilizado, Jorge Andrade finaliza seu texto enfatizando a manutenção da antiga elite através de concessões e conciliações com a classe emergente. Algo mudou para que tudo permanecesse o mesmo.

No final da década de 1960, por motivos descritos adiante, Jorge Andrade dá por encerrado seu ciclo histórico e, para melhor compreensão deste panorama,

publica em 1970 a coletânea com as 10 peças que formam, integradas, uma trama ainda maior de seu teatro: **Marta, a Árvore e o Relógio** (obra esta que ganhou em 1971 o prêmio Molière 1970). Organizado de modo que o leitor consiga acompanhar a evolução histórica das peças (e não de acordo com a data de redação e/ou de encenação de cada texto), o volume dispôs as peças da seguinte forma: **As Confrarias** (1969), **Pedreira das Almas** (1957), **A Moratória** (1954), **O Telescópio** (1951), **Vereda da Salvação** (1958), **Senhora na Boca do Lixo** (1963), **A Escada** (1961), **Os Ossos do Barão** (1962), **Rasto Atrás** (1965) e **O Sumidouro** (1970). Assim resumiu Décio de Almeida Prado a curva dramática da coletânea de Jorge Andrade:

A utopia, a aspiração a um mundo melhor, projetada no passado (**A Escada**), no futuro (**Pedreira das Almas**), em algum lugar perdido na mata (**O Sumidouro**) ou mesmo para além da terra (**Vereda da Salvação**), é o mais forte pilar de sustentação de *Marta, a Árvore e o Relógio*. (2009, p. 94-95)

Em entrevistas sobre o lançamento de **Marta, a Árvore e o Relógio**, Jorge Andrade afirmava que pararia de escrever para o teatro por algum tempo. Caso voltasse, seria para falar do presente. Felizmente, o autor retornou na década de 1970 ao gênero dramático com a publicação de **Milagre na Cella** (texto teatral de 1977 cuja encenação fora proibida pela Censura, mas sua edição em livro não). Este foi apenas um dos muitos problemas que Jorge Andrade encontrou entre os anos 1960 e 1970 e que colaboraram fortemente para seu afastamento do teatro. Alguns textos seus (como **As Confrarias** e **O Sumidouro**) permaneceram por muito tempo inéditos para os palcos, já que suas montagens eram por demais onerosas e o teatro brasileiro de então não conseguia arcar com tamanha despesa. Além disso, a Censura Federal proibiu a apresentação da peça **Vereda da Salvação** depois de um mês da estreia. Também não faltou gente que, não conseguindo entender ou aceitar o ponto de vista de Andrade, banalizou-o com rótulos como “aristocrata”, “saudosista”, “passadista”, entre outros. Foi neste momento que a televisão apareceu na vida de Jorge Andrade para diversificar e expandir um autor que já não cabia apenas em um gênero.

Ciclo televisivo

A televisão estava em plena expansão no início da década de 1970. Depois de uma fase experimental nos anos 1950, as emissoras passaram por um período de industrialização e profissionalização do veículo. Entre as estratégias para a elaboração de uma sólida rede de telecomunicação, estava a criação de uma identidade teledramatúrgica e o estabelecimento de um controle de qualidade. Neste quesito, a Rede Globo teve fundamental importância, já que conseguiu aprimorar sua produção televisiva sob todos os aspectos (principalmente administrativos, artísticos, estéticos e tecnológicos).

Um dos principais acertos da Rede Globo ao construir a base para sua teledramaturgia foi absorver para a televisão os muitos talentos do teatro que não encontravam mais espaço de expressão nos palcos graças às intervenções sempre frequentes da Censura Federal. Deu-se origem no Brasil a uma migração de atores, diretores e autores teatrais para a teledramaturgia, estabelecendo uma linguagem híbrida entre televisão e teatro. Nesta leva, foram para diversas emissoras, entre muitos outros, Dias Gomes, Bráulio Pedroso, Lauro César Muniz, Oduvaldo Vianna Filho, Plínio Marcos e Antunes Filho.

Na Globo, a faixa das telenovelas veiculadas às 22h foi o local profícuo para a experimentação dos dramaturgos na televisão. Dias Gomes, por exemplo, levou para as telenovelas questões que há muito já discutia em seu teatro: o coronelismo, a influência religiosa, a violência urbana, a demagogia política, o precário estado dos excluídos, etc. Em cima destas premissas, escreveu clássicas novelas como **Bandeira 2** (1971/72) e **O Bem-Amado** (1973). Bráulio Pedroso continuou sua linha anárquica iniciada em **Beto Rockefeller** (Tupi, 1968/69) e desenvolveu tramas como **O Cafona** (1971) e **O Rebu** (1974/75).

Para dar continuidade à evolução empreendida na teledramaturgia, a Rede Globo contratou Jorge Andrade e destinou-lhe uma missão: transpor para a televisão o seu universo teatral. A televisão possibilitou ao autor ampliar o alcance de seus questionamentos. Em 1973, estreia com a novela **Os Ossos do Barão**, uma fusão das peças teatrais **Os Ossos do Barão** e **A Escada**. Com supervisão de Daniel Filho e direção de Regis Cardoso e Gonzaga Blota, esta trama foi o primeiro elo entre a obra

teatral e a televisiva de Jorge Andrade. A novela é considerada até hoje como um dos grandes momentos da televisão brasileira, onde questões de absoluta relevância nacional (como o descaso com a terceira idade e o conflito entre velhos costumes e novas ordens sociais) tiveram profundas exposições.

Em 1974, Jorge Andrade adaptaria a peça teatral **Pedreira das Almas** para telenovela. Porém, a sinopse foi vetada pela Censura Federal (sendo substituída por **O Rebu**, de Bráulio Pedroso). Em tempos de férrea Censura, o principal personagem masculino, Gabriel, representava uma afronta às autoridades governamentais (o delegado Vasconcelos, tanto no texto teatral quanto na novela). Gabriel, visto como sedicioso, desestabilizador da ordem pública, propagador de uma convulsão social e arrebatando para sua causa a heroína da trama, Mariana, num desfecho que certamente traria a vitória sobre o maior antagonista da história – Vasconcelos – foi o estopim para a proibição da sinopse.

No mesmo ano, Jorge Andrade escreveu seu único episódio para o programa **Caso Especial** (faixa para a veiculação de unitários) na Rede Globo. **Exercício Findo** era uma adaptação da peça **As Colunas do Templo** (ainda inédita na época, de autoria do próprio Jorge Andrade) dirigida por Paulo Afonso Grisolli e exibida em 21 de agosto.

Gomes (Paulo Gracindo) é funcionário da Seção de Câmbio de um banco paulista há mais de trinta anos. Dedicado, é o típico profissional que, de tão moldado às suas obrigações, não consegue alcançar voos maiores. Sua vida é limitada a sonhos (como o de visitar a Suíça) e traumas, como a morte de sua filha. Age sempre de modo metódico e inseguro, apegado à sua mesa, à sua máquina de escrever e até ao próprio banco. Por isso, não entende os jovens colegas e com eles entra constantemente em crise.

A narrativa acompanha um dia na vida deste “funcionário padrão”, desde o seu acordar, ao lado da esposa, Marta (Mirian Pires), um contraponto aos seus sonhos, até a chegada ao escritório. Gomes acredita que será nomeado o novo Diretor da Carteira de Câmbio naquele dia, pois se trata do profissional mais experiente da empresa. Contudo, para sua surpresa, Ivan (Otávio Augusto) é o escolhido para este cargo. Logo Ivan, um jovem competente e o único que consegue estabelecer um diálogo com

Gomes, amenizando parte do isolamento em que se coloca o velho colega de trabalho. Todas as esperanças de Gomes se diluem e ele perde a razão.

Em uma crítica sobre o unitário, Yan Michalski (1974) estabelece um ponto de contato entre o protagonista do **Caso Especial** aos personagens do romancista russo Nikolai Gógol por conta da condição esmagadoramente enclausurada da vida de Gomes. O roteiro apresentou uma leitura aprofundada da psicologia humana ao contrapor os cruéis valores do mercado de trabalho em uma cidade cosmopolita (tema ainda atual) e o choque de gerações que privilegia juventude a experiência.

O autor ainda veria uma das tramas de seu romance **Labirinto** na série **Caso Especial**, em 1976. **Olhos de Fogo**, com adaptação de André de Figueiredo e direção de Fábio Sabag narra a história da decadência emocional de uma mulher. Com Maria Fernanda, Mário Gomes, Aurimar Rocha e Elizabeth Savala.

Em 1975, Jorge Andrade retorna às novelas das 22h com a polêmica trama de **O Grito**, com direção de Walter Avancini. Ao retratar uma cidade de São Paulo a caminho da degradação social e ambiental, o autor encontrou várias e controversas reações. Houve críticos e jornalistas que foram impiedosos em suas análises e tentaram desqualificar as justas intenções de Jorge Andrade com a novela. Entretanto, houve também profissionais como Helena Silveira que defenderam até o último capítulo a obra do dramaturgo.

O desgaste gerado pelo episódio resultou no afastamento de Jorge Andrade da televisão por alguns anos. Neste período, volta a escrever para o teatro (com a publicação do texto **Milagre na Cela**) e lança seu primeiro romance, **Labirinto** (1978), uma espécie de autobiografia com a recriação ficcional de personalidades da área artística como o pintor americano Wesley Duke Lee e o escritor gaúcho Erico Verissimo (artistas que foram entrevistados por Jorge em sua passagem na Revista Realidade, entre 1969 a 1973).

Contudo, tanto o afastamento do teatro quanto da televisão não seriam definitivos para Jorge Andrade. Em 1979, Walter Avancini assume a Superintendência de Programas e Produção da Tupi e, mesmo em tempos de crise econômica na emissora paulista, tenta reconstruir o já fragilizado departamento de teledramaturgia. Uma de suas primeiras iniciativas foi contratar Jorge Andrade para continuar sua obra televisiva. Na nova casa, Jorge Andrade desenvolveu a novela **Gaiivotas** (1979), uma

das mais perfeitas estruturas novelísticas, símbolo da resistência de uma Tupi prestes a falir.

Em um projeto de Walter Avancini, direção geral de Antonio Abujamra e direção de Henrique Martins e Edison Braga, a novela narra, como bem sintetizou as chamadas de estreia, *o reencontro com o tempo perdido trinta anos depois*. Daniel (Rubens de Falco) convida sua antiga turma de escola para uma reunião no Solar dos Negreiros, prometendo realizar o sonho de cada colega, a quem apelidou de gaivotas. Seu interesse é desvendar os mistérios que envolveram tragicamente a sua formatura. Em 1949, enquanto os alunos posavam para uma foto, alguém colocou um bilhete no bolso da professora Norma (Selma Egrei), acusando-a de seduzir um aluno. Ao perceber-se desmascarada, suicidou-se nos trilhos do bonde. Nesta altura, Daniel era apenas um menino pobre e que, graças a uma bolsa, estudava no Externato Pacheco, colégio para os mais abastados. Como havia o distanciamento de origem e o preconceito social, logo Daniel foi acusado de provocar a morte da mestra e, conseqüentemente, humilhado por sua turma.

Na atualidade, Daniel é um dos maiores milionários do estado de São Paulo e importante empresário metalúrgico da região automobilística de São Bernardo do Campo. A reunião dos colegas lhes causa suspeita. O que planeja Daniel? Terá ele a intenção de se vingar por causa da humilhação sofrida na formatura ou quer realmente ajudá-los a reconstruir suas vidas?

O reencontro traz de volta velhos sentimentos que pareciam adormecidos. Daniel tem a oportunidade de rever a aristocrata e arrogante Maria Emília (Yoná Magalhães), amor da época do externato. Maria Emília está falida e vive um casamento de aparências com o alcoólatra Henrique (John Herbert). Já Ângela (Isabel Ribeiro) continua a sonhar com o amor de Alberto (Altair Lima), hoje convertido em frei. Também ressurgem dona Idalina (Márcia Real), professora dona do Externato Pacheco e que possui a única cópia da foto dos formandos de 1949. Entretanto, guarda-a em mais absoluto sigilo.

A trama, cujo título original era **O Retrato**, sofre uma reviravolta quando Henrique descobre quem é o verdadeiro responsável pela morte de Norma e passa a chantagear Daniel em troca da revelação do segredo. Todavia, Henrique é assassinado em circunstâncias não esclarecidas, elevando ainda mais o suspense em torno dos

personagens. Além do tom misterioso do núcleo central, **Gaivotas** aborda temas polêmicos e de especial predileção de Jorge Andrade, como a queda da aristocracia representada por Maria Emília, a ascensão de uma classe social outrora rejeitada, a consolidação do Grande ABC paulista como polo de produção de riquezas do país, o alcoolismo de Henrique e o preconceito social e racial, através do personagem Otávio (Gésio Amadeu), discriminado por ser negro, apesar de ocupar o alto cargo de secretário particular de Daniel.

A produção, muito bem encenada, com tema de abertura de Astor Piazzolla (“Libertango”), sobre mais um precioso trabalho do artista Cyro del Nero (a abertura da novela era a composição do retrato, peça-chave para a compreensão da trama), conferiu louros a todos os profissionais envolvidos. Jorge Andrade ganhou da APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte) o prêmio de “Melhor Texto de Novela” de 1979. Contudo, todo brilho e inspiração não impediu que a pioneira TV Tupi encerrasse suas atividades em 1980, meses antes de completar 30 anos de operação. Após o fechamento da Tupi, Jorge Andrade alternou seus trabalhos na televisão entre duas emissoras: TV Cultura de São Paulo e Bandeirantes.

Sua história com a TV Cultura começa na década de 1970. Em 25 de outubro de 1975, o diretor teatral Antunes Filho adaptou e dirigiu a peça **A Escada** para o programa **Teatro 2**. Com cenários e figurinos de Campello Netto, a telepeça contou com um denso elenco, com nomes como Rodolfo Mayer (Antenor), Carmem Silva (que já interpretara no teatro em 1961 e em 1973 – na telenovela **Os Ossos do Barão** – a personagem Melica), Cláudio Corrêa e Castro, Maria Luíza Castelli, Antonio Fagundes, Karin Rodrigues, Esther Góes, Imara Reis, Maria Eugênia de Domênico, João Signorelli e Benedito Corsi.

Em 1987, outro texto de Jorge Andrade foi ao ar pela TV Cultura: **Senhora na Boca do Lixo** teve direção e adaptação de Arlindo Pereira e contou com Marilena Ansaldi interpretando a protagonista Noêmia, uma senhora decadente e falida que, após ser presa por contrabando, parte para um mundo de evasão para não aceitar a realidade. O teleteatro foi exibido em 11 de março no programa **Videomagia**, com Walter Forster, Laura Cardoso, Herson Capri, Françoise Forton, Gilberto Sálvio, entre outros.

No entanto, além de adaptado, Jorge Andrade também foi adaptador na TV Cultura. Em 27 de abril de 1981, inaugurou a faixa de teledramaturgia chamada **Teleconto** com a adaptação de **O Velho Diplomata**, de Josué Montello. Na trama, o ex-diplomata Fábio Sampaio Sales (Rodolfo Mayer) encarrega Gonçalo Guimarães (Flávio Galvão) a buscar alguns documentos sigilosos com Artur Penteado Chaves (Abraão Farc) em sua casa nos Campos Elísios. Porém, Gonçalo sempre se desencontra de Artur e, ao tentar localizá-lo, alguns mistérios surgem na cabeça do novo diplomata: qual a ligação entre Fábio e Artur? O ele deve pegar na casa do velho diplomata? Enquanto não decifra as verdadeiras razões para sua ingrata busca, presencia uma São Paulo decadente habitada por aristocratas que ainda mantêm o mesmo tom de poder, como Germaine (Beatriz Segall). O conto, adaptado para 5 capítulos (formato dos **Telecontos**) foi exibido até 1º de maio de 1981 (com reprise de uma hora e meia dentro do programa **Serões Domingueiros** em 08 de agosto de 1982), com a participação de Hélio Souto, Selma Egrei e Sebastião Campos, direção de Antonio Abujamra.

Em seguida, Jorge Andrade adaptou o romance **Memórias do Medo**, de Edla Van Steen para o **Teleconto**. Com direção de Ítalo Morelli, o programa trabalhou com o suspense psicológico para narrar a trajetória de Mona (Norma Bengell), uma rica escultora com certos defeitos físicos e, por isso, solitária. Passa horas esculpindo partes avulsas do corpo masculino, o que desperta repulsa e diversas interpretações das pessoas que a rodeiam. Um dia, aprisiona o professor Daniel (Flávio Galvão) em seu ateliê para se casar com ele e, da união, gerar um filho. Somente após o nascimento desta criança é que Mona libertará Daniel. Para atingir seus objetivos, a escultora cria situações de suspense e tortura. Em paralelo, há uma seita (os camisas-roxas) que pretende purificar o mundo através do sacrifício dos pecadores. Ao final, Mona entra em processo de surto com a insistente recusa de Daniel, que foge do casarão da escultora. Finalmente os policiais encontram Mona e a prendem. No elenco, Kate Hansen, Selma Egrei, Sadi Cabral, Luiz Serra e Luiz Parreiras.

Por fim, entre 31 de agosto e 25 de setembro de 1981 foi ao ar **O Fiel e a Pedra**, adaptação do romance de Osman Lins para a série **Tele-Romance** (considerada “a novela da TV Cultura”) com direção de Edison Braga. Bernardo (Flávio Galvão) é um homem íntegro que saiu de sua cidade natal com a esposa Teresa (Esther Góes) após

a morte de seu pequeno filho. Em uma nova localidade, arrenda uma terra do fazendeiro Miguel Benício (Leonardo Villar), de quem se torna muito próximo. Miguel descobre que a esposa o trai e pretende matá-la. Para não perder nenhum bem durante o episódio, Miguel quer transferir todas as suas posses em confiança a Bernardo. Este, inflexível em seus princípios, nega-lhe a ajuda. A Miguel não resta outra alternativa a não ser passar suas terras para o irmão, Nestor Benício (Herson Capri). Já dono de tudo que era do irmão, Nestor assassina Miguel, toma poder definitivamente dos negócios do ente falecido e passa a rivalizar diretamente com Bernardo, que jura vingar a morte de Miguel. Após o período de tensão e de ameaças, Bernardo e Teresa conhecem um novo tempo com a chegada de um filho. No elenco, entre outros, Cleyde Yáconis, David José, Abrahão Farc e João Acaiabe.

Curiosamente, **O Fiel e a Pedra** teve uma reprise pela Manchete em 1992, na época em que a emissora fora vendida para o Grupo IBF (Indústria Brasileira de Formulários). Diante da grave crise financeira que assolava a empresa, a nova direção da Manchete comprou da TV Cultura de São Paulo um lote de **Telecontos** e **Tele-Romances** para estabilizar a audiência do canal, atrair novamente os anunciantes e, finalmente, quitar as dívidas com os funcionários. Compactada, **O Fiel e a Pedra** foi reprisada em uma faixa chamada **Capítulo Especial**, de 20 de julho a 08 de agosto.

Na Bandeirantes, Jorge Andrade estreou em 1º de dezembro de 1980 com o unitário **A Mulher Diaba**, exibido na faixa **Brasil Especial**. Com direção de Xavier de Oliveira, o especial narra a história da belíssima e misteriosa boia fria que desperta a paixão de seus colegas nos canaviais. No elenco, Ariclê Perez, Geny Prado, Turíbio Ruiz e Lélia Abramo, além do Grupo de Teatro Amador de São Manoel.

Após este primeiro trabalho na Bandeirantes, Walter Avancini (então diretor de teledramaturgia na emissora paulista) convidou Jorge Andrade a criar novos rumos para a novela **Dulcinéa vai à Guerra** (1980/81). Escrita inicialmente por Sérgio Jockyman, a trama dava continuidade à novela anterior, **Cavalo Amarelo** (1980, de Ivani Ribeiro), onde Dercy Gonçalves brilhou ao viver a ex-vedete Dulcinéia. A protagonista é assaltada por um trombadinha e, após lhe dar uma verdadeira lição de moral, acaba com dó da criança e decide adotá-la. Como já tem um neto adotado, acredita que pode muito bem cuidar de duas crianças. No entanto, em pouco tempo Dulcinéia começa a recolher menores abandonados nas ruas e acaba transformando

sua casa em um verdadeiro orfanato. Apesar da excelente intenção, a novela não obteve os resultados esperados e Jorge Andrade assumiu a trama com a missão de reverter a queda de audiência. A partir do capítulo 41, a principal mudança empreendida por Andrade foi acentuar o humor histriônico de Dercy Gonçalves, além de incluir novos personagens como Mariana (Maria Fernanda), Mateus (Hélio Souto) e Jerusa (Bete Mendes). Com direção de Henrique Martins e supervisão de Walter Avancini, **Dulcinéa vai à Guerra** teve a atuação de Renata Fronzi, Paulo Gonçalves, Homero Kossac, Nicole Puzzi, Suzy Camacho, Hélio Souto e Agnaldo Rayol, entre outros.

Logo em seguida, Jorge Andrade foi chamado para continuar outra novela. Desta vez, tratava-se de **Os Adolescentes**, novela-reportagem de Ivani Ribeiro (que se transferiu para a Rede Globo), com direção de Attílio Riccò e supervisão de Antonio Abujamra. A novela se inicia com a morte de Leonel (José Parisi Jr.) em uma corrida de motos. De alguma maneira, o incidente afeta quatro amigos: Doca (André de Biase), viciado em drogas; Majô (Tássia Camargo), apaixonada pelo padrasto; Túlio (Kito Junqueira); Caíto (Flávio Guarnieri), um jovem que tem um comportamento homossexual e vive em crise com o pai, Dirceu (Roberto Maya); e Bia (Júlia Lemmertz), grávida de seu namorado Michel (Ricardo Graça Mello). No capítulo 53, Jorge Andrade assume a novela e promove uma acentuada alteração, amenizando os dilemas dos adolescentes-protagonistas e reforçando a estrutura folhetinesca da novela. A produção contou também com a participação de Selma Egrei, Márcia de Windsor, Beatriz Segall, Norma Bengell, Paulo Villaça, Arlete Montenegro e Antonio Petrin.

Jorge Andrade escreveu sua primeira novela solo na Bandeirantes após o fim de **Os Adolescentes**, ainda em 1982. Apesar da espera, a emissora ganhou sua melhor produção teledramatúrgica de todos os tempos com **Ninho da Serpente**, novela dirigida por Henrique Martins, com supervisão de Antonio Abujamra.

Em um bairro tradicionalmente elitista de São Paulo, o Jardim América (**Jardim América, 193** e **Os Herdeiros** foram outros títulos pensados pelo autor), a imponente mansão que simboliza um mundo poderoso abriga a decadente família Taques Penteado, liderada por Guilhermina (Cleyde Yáconis). Seu irmão, Cândido, vive doente e recluso no terceiro andar da edificação. Em torno de sua fortuna, gravitam todos os seus parentes, dando origem a disputas para que a herança seja rapidamente dividida

entre eles. De repente, Cândido é misteriosamente dado como morto. Para a surpresa de todos, principalmente de Guilhermina, Almeida Prado (Juca de Oliveira), advogado de Cândido, revela que um dos maiores beneficiários do testamento do falecido foi seu enfermeiro Mateus (Kito Junqueira). Agravando ainda mais a crise na família Taques Penteadado, há o impossível envolvimento amoroso entre Mateus e a aristocrática Lídia (Eliane Giardini), neta de Guilhermina. Pouco tempo depois, a família começa a receber cartas que responsabilizam “alguém” pela morte de Cândido. Quem é o autor das cartas? Quais segredos ele detém? Estaria Cândido vivo?

Apegada à tradição quatrocentista e representante da nata do mundo empresarial de São Paulo, Guilhermina transformara a mansão da família em um verdadeiro serpentário. Ela própria, uma “serpente” – símbolo da ganância, traição, preconceito, egoísmo e até assassinato – mantém todos unidos e prisioneiros da casa e do dinheiro. A relação de codependência dos familiares com a matriarca – que tem no poder a sua religião – faz com que todas as neuroses venham à tona. Afinal, quase ninguém desta família tem vida própria e todos vivem em um emaranhado de conflitos, loucuras íntimas ou sociais – tal qual um serpentário. Ou, como a própria Guilhermina define: *“Ainda somos o que fomos: o serpentário da aristocracia”*.

Ao final, revela-se que Cândido está vivo e que decidiu se vingar de todos os parentes, cujo orgulho, preconceito, intolerância e impiedade sempre o revoltou. Por isso, forjou sua morte com a colaboração de sua irmã Maria Clara (Carmem Silva), Almeida Prado e Mateus. São estas as únicas pessoas de sua inteira confiança por mostrarem virtudes como amor e lealdade e para as quais confidenciou todas as tramas que envolviam a família.

Uma das mais importantes telenovelas da história da televisão brasileira e que traça um painel instigante e cristalino da sociedade em decadência, elemento presente em toda a civilização ocidental. A luta pela herança traz a esta novela acontecimentos emocionantes e, com o jogo de interesses, Jorge Andrade pôde trabalhar sentimentos universais como a cobiça, o poder, a inveja, a deslealdade e a decadência, temas de especial predileção na obra teatral do autor.

Em 1997, o SBT apresentou o *remake* de **Os Ossos do Barão**, onde Walter George Durst (romancista responsável pela nova versão) uniu **Ninho da Serpente** à estrutura central da novela que dá título ao *remake*. Com supervisão de Nilton

Travesso, direção geral de Antonio Abujamra e direção de Luiz Armando Queiroz e Henrique Martins, o elenco foi composto por Leonardo Villar (Antenor), Juca de Oliveira (Egisto), Othon Bastos (Miguel), Ana Paula Arósio (Isabel), Tarcísio Filho (Martino), Cleyde Yáconis (Melica), Jussara Freire (Bianca), Rubens de Falco (Cândido) e Imara Reis (Guilhermina).

Ninho da Serpente também foi o último grande sucesso de Jorge Andrade na teledramaturgia. Em 1983, escreveu sua derradeira novela: **Sabor de Mel**. A trama, dirigida por Roberto Talma, tinha como protagonista a personagem Laura (Sandra Bréa), uma milionária excêntrica que desafia as pessoas com um enigma e publica nos jornais o seguinte anúncio: *“Laura, esfinge do Morumbi, tem um enigma para lhe propor. Se adivinhar, ganhará Cr\$ 20 milhões. Venha e encontre sua sorte e seu verdadeiro caminho. Mas com uma ressalva: posso revelar a resposta àquele ou àquela que tiver o olhar do tempo, portanto o da verdade. Tel: 211-3011”*.

O enigma a ser solucionado era: *“Não existia, mas aprisionou e torturou, envenenou e corrompeu, atormentou, levando à ignorância e ao medo. Suplício do qual o homem, cumprindo seu destino, libertou-se e transcendeu. Dragão maligno que os jovens de hoje venceram com a espada da esperança”*.

Atraídos pelo prêmio de Cr\$ 20 milhões, alguns personagens tentam desvendar a charada de Laura: Pedro (Gianfrancesco Guarnieri), operário aposentado que acaba se apaixonando por Laura; Albertina (Karin Rodrigues), mulher que tem como ideia fixa resgatar sua filha Beatriz (Júlia Lemmertz), que foi morar com o pai em Portugal; Sérgio (Carlo Briani), Irineu (Taumaturgo Ferreira) e Paulo (Giuseppe Oristânio), bacharéis em Física que desejam desvendar o enigma para continuar a formação acadêmica nos Estados Unidos; e Humberto (Luiz Serra), técnico de informática que aplica toda sua tecnologia para desvendar o enigma.

Além do interesse que Laura desperta em Pedro, a milionária ainda tem o antigo amor de Alberto (Raul Cortez), diretor executivo da indústria de Laura que não consegue conquistá-la, nem compreendê-la. Laura é uma mulher complexa, com atitudes reservadas, de passado nebuloso que encanta a todos os homens e, no entanto, recusa um por um.

Ao final da trama, o enigma de Laura é revelado (a solução da charada era o pecado) e encerrava-se de maneira conturbada a impactante carreira televisiva de Jorge Andrade. A estreia de **Sabor de Mel** foi cercada de grandes investimentos publicitários para estabilizar a audiência da Bandeirantes e aproveitar uma fatal brecha deixada pela Globo. Na época, a novela global **Sol de Verão** fora interrompida semanas antes do previsto devido à morte do protagonista da produção, Jardel Filho. No lugar, a Globo exibiu um compacto da novela **O Casarão** (1976) enquanto a substituta **Louco Amor** não ficasse pronta. Foi o pretexto que a Bandeirantes encontrou para lançar **Sabor de Mel** de maneira bombástica.

O início da trama teve boa receptividade em termos de audiência, mas, tão pronto **Louco Amor** estreou, os índices de **Sabor de Mel** caíram vertiginosamente. A crise atingiu seu ápice quando Jorge Andrade foi afastado da produção pela direção da Bandeirantes. A partir do capítulo 55, Jaime Camargo e Lafayette Galvão passaram a responder pela redação da novela e tentaram popularizar a trama. Em vão. **Sabor de Mel** acabou antes do previsto e ainda resultou em uma profunda mágoa de Jorge Andrade e seus amigos, que não pouparam esforços para apontar o quanto o dramaturgo fora injustiçado neste episódio. No elenco, entre outros: Flávio Galvão, Mila Moreira, Françoise Forton, Célia Helena, Odilon Wagner, Elias Gleizer, Carmem Silva, Eva Todor e uma participação especial de Clodovil Hernandes.

No dia 13 de março de 1984, Jorge Andrade faleceu após alguns problemas de saúde que surgiram com um infarto no ano anterior. Nos últimos tempos, acalentou planos de retornar a Barretos e passar a se dedicar mais ao teatro. Uma infeliz coincidência, com **Sabor de Mel** Jorge Andrade colocou um ponto final em sua obra televisiva exatamente dez anos após tê-la começado com **Os Ossos do Barão**. Simples coincidência ou premonição do término de sua carreira, ainda esboçou uma sinopse de novela: **A Longa Despedida**.

Os Ossos do Barão e O Grito – o eixo de uma estética autoral televisiva

A peça teatral de maior expressão na carreira de Jorge Andrade, **Os Ossos do Barão**, foi o texto que possibilitou sua transição do teatro para a televisão. Por se tratar de um público diversificado e imensamente maior que o teatro, o telespectador teve a oportunidade de acompanhar o surgimento de uma estética televisiva que abarcava, ao mesmo tempo, técnicas narrativas teatrais, personagens com forte impacto social e a possibilidade de novos caminhos para a televisão brasileira. Dirigida por Régis Cardoso e Gonzaga Blota (com supervisão de Daniel Filho), a novela foi baseada nas peças teatrais **Os Ossos do Barão** e **A Escada**. No prospecto de estreia da primeira, Jorge Andrade estabelece o fio lógico que une os textos e afiança a legítima futura mescla das tramas:

(...) eu diria que escrevi *Os Ossos do Barão* porque havia escrito *A Escada*. Uma conta a história do aristocrata que caiu e a outra a do emigrante que sobe – partes de uma mesma realidade social. Se n'*A Escada* o personagem principal acusa o emigrante como um dos causadores de seus males, podendo dar a impressão de que eu o apoio, em *Os Ossos do Barão* mostro quem é o emigrante, reconhecendo seu valor e seus direitos. Assim, os dois lados têm suas razões e uma explicação histórica e sociológica: se Antenor (*A Escada*) tem uma justificativa para ser o que é, Egisto Ghirotto (*Os Ossos do Barão*) também tem. (1963, p. 9)

Antenor (Paulo Gracindo) é o segundo filho do Barão de Jaraguá e presenciou a falência da aristocracia rural ao longo da crise de 1929. Como reflexo do estrato social ao qual pertence, sua riquíssima família também perdeu poder. Na velhice, Antenor apega-se a douradas glórias do passado e comporta-se com a mesma altivez de um nobre. Por contingências econômicas, Antenor é obrigado a viver com sua esposa, Melica (Carmem Silva), por temporadas de um mês nas casas de cada um dos quatro filhos. Esta situação é a completa desmoralização para Antenor, pois ele não se conforma por morar em apartamentos enquanto seu pai já fora dono de todas as terras do que atualmente é o bairro do Brás (zona leste de São Paulo). Em nome desta aristocracia há muito esmaecida, Antenor provoca diversos incidentes que comprometem seriamente seus parentes. Surge o dilema entre os netos do Barão de Jaraguá: devem ou não colocar os pais em um asilo para idosos? Levar Antenor e

Melica para uma casa de repouso seria negligenciá-los ou proporcionar-lhes adequado tratamento? Reconhecer a sofrível situação dos herdeiros do Barão de Jaraguá será o mesmo que confessar publicamente a desonrada falência?

Em contrapartida, Egisto Ghirotto (Lima Duarte) foi trabalhar como apanhador de café nas fazendas do Barão de Jaraguá quando chegou menino da Itália. A figura aristocrática do nobre marcou-lhe a memória e serviu como referência para a sua escalada social. Egisto compreende com exatidão sua importância para a manutenção da riqueza aristocrática paulista (já que o suor dele ajudou a fortalecer as posses do nobre) e chega a estabelecer um elo entre o Barão de Jaraguá e ele. O Barão de Jaraguá não seria o mesmo sem o trabalho de Egisto, assim como Egisto não chegaria onde está se não tivesse absorvido do Barão de Jaraguá os valores da elite paulista. Muitos anos depois, com a ajuda de sua valente esposa Bianca (Lélia Abramo), Egisto conseguiu amealhar grande fortuna e tornar-se um poderoso empresário, mas ainda está às voltas com um problema que o atormenta: não tem em sua família um título de nobreza.

Egisto compra todos os bens perdidos por Antenor, inclusive a cripta mortuária da família que guarda os restos mortais do Barão de Jaraguá. Através desta capelinha, ou do anúncio da “venda dos ossos do barão”, Egisto busca atrair o neto do barão, Miguel Taques (Leonardo Villar), para conquistar de vez o prestígio social que um título de nobreza daria à sua família. Egisto cria ardilosas situações para realizar a união de seu filho Martino (José Wilker) com a bisneta do barão, Izabel (Dina Sfat). Por ironia do destino, Antenor e Egisto se encontram na Praça da República e, graças a um equívoco (Egisto se faz passar por Fernão Guimarães), o nobre senhor acredita que Egisto faz parte da elite paulistana, passando a desabafar com o novo amigo sobre as desventuras do presente.

Ser considerado por Antenor como um igual faz minimizar as diferenças entre Egisto e o falido aristocrata, contudo, são as vulnerabilidades da atual situação de Antenor que o aproximam de Egisto. O carcamano consegue vivenciar o outro lado da dicotomia, ou seja, dos barões falidos; a união de Martino e Izabel apenas sela definitivamente a simbiótica relação entre aristocracia e imigrantes. Se por um lado o casamento traz a Egisto novamente o posto de manutenção da elite paulistana, por outro a fortuna do italiano coloca-o no cerne desta “nova elite”.

Através de uma trama aparentemente delimitada do ponto de vista geográfico (afinal, a imigração italiana, a queda da aristocracia e a forte industrialização ocorridas em São Paulo são fenômenos altamente particulares e não abarcam com perfeição outras regiões do país), Jorge Andrade trabalhou questões universais que permitiram a grande empatia do público, independente de sua cultura regional. Um excelente caso é o conflituoso relacionamento da aristocrática Zilda (Sandra Bréa) e o mulato Omar (Gracindo Junior), constantemente humilhado por Antenor pois se trata do filho de Senhorinha (Chica Xavier), filha de escravos da fazenda do Barão. Em um país que cultivou por anos a torta imagem de “pacífica convivência” entre os mais diversos povos, **Os Ossos do Barão** resgatou, atualizou e projetou para a discussão nacional uma de suas mais latentes feridas: o preconceito contra diferentes origens (negros e italianos, no caso desta telenovela).

Acima de tudo, Jorge Andrade norteou seu trabalho na constante busca da identidade essencial de cada um, tema bastante caro e que encontra profunda ressonância na biografia do dramaturgo. O texto de locução repetido diariamente pelo bloco “A seguir, cenas dos próximos capítulos” dá uma noção desta sufocante luta dos personagens de **Os Ossos do Barão** por exercitar quem são: *“A luta pela sobrevivência, a competição, a ambição, a vaidade e o conflito de gerações fazem da vida uma escada”*.

Em alguns casos, como o de Izabel, Martino, Zilda, Omar e Lourdes (Renata Sorrah), praticar a personalidade que lhes compete pode forçar uma automática anulação da origem genealógica e o peso que ela exerce ao limitar o futuro dos jovens personagens. No elenco: Elza Gomes (Ismália), Maria Luíza Castelli (Verônica), Edney Giovenazzi (Vicente), Bibi Vogel (Lavínia), José Augusto Branco (Luigi), Paulo Gonçalves (Carlino), Raquel Martins (Rosa), Ruth de Souza (Elisa), Henriqueta Briebe (Lucrécia) e Suzy Kirbi (Clélia), entre outros.

A importância da genealogia é flagrante ao observarmos a abertura criada por Cyro del Nero a partir do tema musical de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle. Sobre esta vinheta, a descrição de Jorge Andrade é esclarecedora. Para ser mais exato, Jorge ficou tão emocionado com a abertura da novela, em ver o seu trabalho assistido de norte a sul do Brasil, que escreveu um texto em agradecimento ao artista plástico e cenógrafo Cyro del Nero – que acompanhou praticamente toda a sua carreira.

Primeiro aparecia a caravela chegando em terras brasileiras no século XVI. Ela trazia Martim Afonso de Sousa e mais dezesseis famílias da nobreza portuguesa de ascendência espanhola e flamenga. As famílias subiram a íngreme Serra do Mar e se estabeleceram no planalto paulista: começava a formação de uma aristocracia cabocla e parte da nossa história começava a ser escrita.

No suceder das imagens, a abertura contava não só a legenda de uma mentalidade, como a própria essência da telenovela. Falava de pessoas que viraram retratos e de seus descendentes que as possuem em parede; retratos que fixam o homem num tempo e num espaço, lembrando raízes; raízes que são ossos que, um dia, caminharam, lutaram, sofreram, conquistaram e amaram a terra. [...]

Na compreensão desta verdade, é que a introdução de Cyro del Nero foi criada. Ela contava não só o desenvolvimento da novela, como iluminava a mentalidade daqueles que iam deixar de ser retratos para se transformarem em personagens. Toda uma época com suas paixões, seus preconceitos, sua intolerância, sua determinação, sua história – introduzida a crônica que se ia contar.

Com sensibilidade e criatividade, o artista Cyro del Nero sugeria as linhas estruturais do que eu deveria narrar: a história antiga dos que vieram numa caravela e plantaram raízes históricas; a determinação de uma infinidade de imigrantes que chegaram não mais em caravelas, mas que acabaram formando a nova sociedade brasileira, semeando ossos na terra generosa, ossos que se transformaram em raízes que ganharam molduras e acabaram penduradas em paredes. Esta é a história da novela **Os Ossos do Barão**.

A vinheta de abertura de **Os Ossos do Barão** serve como um signo poderoso na compreensão da trama, pois adiciona significado à novela, na medida em que compreendeu e traduziu em imagens históricas a origem do universo que seria contado por Jorge Andrade ao longo dos capítulos. Apesar de inicialmente parecer um tema hermético (tese rebatida em parágrafos acima), a abertura serve como o “pacto de leitura” para unir autor e público em uma mesma proposta: acompanhar o resultado da formação da sociedade paulista.

Trata-se de outro tema bastante apreciado por Jorge Andrade e inevitavelmente próximo ao autor. A formação da sociedade paulista está em suas veias e na de seus descendentes. Jorge, como já dissemos no início do texto, é herdeiro da tradição dos Junqueiras (que, por muitas décadas uniu o fino estrato de paulistas e mineiros). No entanto, mais pesada é a missão da esposa de Jorge Andrade, Helena de Almeida Prado. Dona Helena é descendente das dezesseis famílias que adentraram o solo paulista no século XVI, formando assim a primeira povoação europeia da região (que viria a ser conhecida como “quatrocentões”). Na árvore genealógica de Dona Helena, conta-se, uma por uma, a presença das dezesseis famílias que vieram na caravela de Martim Afonso de Sousa. Ou, como diz Isabel na peça **Os Ossos do Barão**,

“Cada vez que me apresentam é como se lessem a nobiliarquia paulistana” (ANDRADE, 1970, p. 422).

Tantas reminiscências culturais acerca da formação da sociedade paulista leva Jorge Andrade a um tipo de escrita que, por muitos anos, foi taxada de passadista ou histórica. Engana-se quem defende esta leitura; na realidade, Jorge Andrade apresenta um profundo trabalho de sua memória. A capacidade de retomar e reavivar sentimentos e episódios marcantes está em cada personagem, em cada trama, em cada cenário do autor (seja nas novelas ou nas peças de teatro). Assim como Proust, a memória tem em Jorge Andrade inoxidável significado: o da existência, na medida em que ter uma memória a vasculhar é o mesmo que pertencer a algum lugar, a alguma ramificação humana. Sobre o aspecto memorial de Jorge Andrade, o professor e crítico teatral Décio de Almeida Prado sintetiza: *“Jorge Andrade a bem dizer não observou este drama: intuiu-o, sentiu-o na própria pele, testemunha ou protagonista que foi, na infância, de tantas e tantas histórias semelhantes a esta, prosseguindo na fase adulta da vida...”* (2003, p. 12)

Outro terrível equívoco seria compreender que a participação da memória do autor é encerrada às tramas históricas ou que se desenrolam no tempo passado. É um claro subsídio para a estrutura da novela **Os Ossos do Barão**, mas também é grande influência para **O Grito**. A memória é responsável nesta novela por estabelecer o contraste entre dois pontos temporais da cidade de São Paulo e que, como toda a obra de Jorge Andrade, pode ser estendida para a trajetória do homem moderno.

“É Jorge Andrade quem dá o grito”. Assim anunciavam as propagandas de estreia da telenovela para antecipar temas desta nova história de Jorge Andrade como as neuroses, tristezas, traumas e problemas de uma megalópole, focando a vida de um grupo de pessoas durante sete dias. Escrita entre outubro de 1975 e abril de 1976 para a Rede Globo e com direção de Walter Avancini e codireção de Roberto Talma e Gonzaga Blota, **O Grito** trouxe uma proposta realista e expositiva para a telenovela (gênero sempre tão associado às tramas maniqueístas ou aos personagens edulcorados).

Marta (Glória Menezes) é uma ex-freira que mora no Edifício Paraíso e cuida de seu filho Paulinho (Marcos Andreas), um garoto doente que, durante a noite, lança gritos que interrompem o sono das pessoas e tiram-lhes de seus problemas

particulares para vivenciar o problema do outro. A situação é incômoda e um grupo de moradores se organiza para exigir a expulsão de Marta e Paulinho. Marta, ciente de que seu filho tem pouco tempo de vida, luta com as poucas armas que tem para manter-se no prédio e, assim, proporcionar o conforto que o filho doente merece.

O Edifício Paraíso está em uma decadente área de São Paulo, em cujo terreno localizava-se a mansão de uma imponente família. O projeto inicial era erguer um prédio de onze andares com requinte e sofisticação para a elite da cidade. Entretanto, durante a construção do Edifício Paraíso, houve a inauguração do Elevado Costa e Silva – viaduto mais conhecido em São Paulo como Minhocão – que alcança os dois primeiros andares deste prédio. A região sofreu forte desvalorização imobiliária com este viaduto. Para atenuar o prejuízo, Edgard (Leonardo Villar), dono do Edifício Paraíso, alterou a planta original do prédio para que ele comportasse todo tipo de morador: desde os ricos, como ele e sua esposa Mafalda (Maria Fernanda) que habitam a cobertura; passando pela classe média, como o antropólogo Gilberto (Walmor Chagas) e sua esposa Lúcia (Isabel Ribeiro), o reprimido bancário Agenor (Rubens de Falco) e o preconceituoso síndico Otávio (Edson França) – casado com Dorotéia (Regina Vianna), envolvida sexualmente com Orlando (Marcos Paulo); até os moradores dos dois primeiros andares, pessoas mais humildes e locatárias de pequenos apartamentos, como Kátia (Yoná Magalhães), sobrevivente da tragédia do incêndio no Edifício Joelma. Com esta pirâmide social, apresenta-se uma variada composição humana, de onde surgem outros conflitos.

Uma das metáforas mais interessantes de **O Grito** foi erigir o Edifício Paraíso como a organização social de uma cidade. A forçada convivência entre diferentes classes sociais e variadas origens amplia a principal regra social de uma urbe: a individualidade. Ao mesmo tempo em que segrega os moradores, a individualidade os une em um mesmo movimento de desumanização. Mais organizada que uma megalópole como São Paulo, evidente, o Edifício Paraíso traz uma amostragem de uma região superpopulosa e os seus problemas surgidos com uma desgovernada expansão. Sobre este tópico, a abertura da novela é de exemplar eficiência. Enquanto os créditos do elenco aparecem, imagens de São Paulo são mostradas dentro do logotipo da novela (que faz alusão à construção vertical de um prédio). Entre *takes* de viadutos e transeuntes, presenciamos a capital paulista delimitada pelas linhas retas

do logotipo; toda a pluralidade de São Paulo está dentro daquele edifício, faz parte daquele grito.

A luta de Marta por permanecer no Edifício Paraíso é árdua e conquista alguns simpatizantes ao longo das tentativas, como a jovem Marina (Françoise Forton), estudante de Comunicação. Logo nos primeiros capítulos, os moradores descobrem que a companhia telefônica esqueceu um interceptador de chamadas no prédio, mas não conseguiu recuperá-lo. Este fato leva pânico aos personagens, que passam a se sentir vigiados e tentam descobrir quem furtou o aparelho.

Com uma teledramaturgia moderna, **O Grito** propôs a discussão de temas como especulação imobiliária, solidão, inadequação social, emancipação feminina, preconceito de classe, individualismo, entre outros. A São Paulo retratada pela novela estava à beira de um colapso ambiental e social, com forte degradação da psicologia dos moradores do edifício.

A chamada promocional da novela deixava em evidência as intenções do autor:

“**O Grito** – do homem oprimido em todas as grande metrópoles: Nova York, Tóquio, Hong Kong, São Paulo. **O Grito** - de Jorge Andrade, um paulista que viveu a transformação de São Paulo na maior cidade da América Latina. Ou, ainda: “O desespero. A vida que não pode parar. **O Grito** – quando sua intimidade está ameaçada”, prevendo, antecipando a conquista da realidade pelo entretenimento.

O tom quase jornalístico que tinha a novela gerou manifestações tão contrárias quanto impensadas. No Rio de Janeiro, um jornalista (pai de uma criança excepcional) quis processar o autor por entender que a novela provocava a exclusão dos deficientes. Já em outro prédio carioca, moradores se inspiraram na trama de **O Grito** para exigir a saída de uma criança que sofria com um grave problema. Um retrato brutal e realista sobre as grandes cidades em 1975 que causou diversas reações, dos mais sinceros apoios até os mais radicais repúdios.

Para se ter uma noção do debate que **O Grito** suscitou, a edição nº 215 (jan./1976) da revista Melodias trouxe um apanhado de depoimentos de profissionais da imprensa sobre a novela. Sob o título “Jornalistas: 'O Grito é um insulto'”, a repórter Marcilene Caetano ambientou seu leitor sobre a polêmica, ressaltando pontos de conflito, e finalizou sua matéria com a opinião do autor, Jorge Andrade. Algumas declarações são flagrantes da incompreensão e/ou apoio às investidas de Jorge

Andrade. Ferreira Neto, por exemplo, condenou a trama por sua ambientação: *“Ele pecou porque apresentou apenas o baixo mundo, o lado ruim das coisas. Não mesclou nada, socialmente falando, de bonito à obra.”* (1976, p. 13). Opinião semelhante partilhou a entrevistada Tetê Nahaz:

(...) a propaganda é a neurose coletiva, as frustrações dos seres humanos, os desencontros, as doenças. Infelizmente o Sr. Jorge Andrade não foi feliz nos seus temas e na concentração deles, porque todas as neuroses, problemas, anomalias estão nos habitantes de um só prédio, como se essas características fossem o retrato de toda uma população. (1976, p. 14)

Na mesma reportagem, a jornalista Agnes Roberta apresentou uma defesa à altura das críticas virulentas que a novela de Jorge Andrade recebeu: *“Sou completamente a favor do 'Grito'. Aliás acho que essa de ir contra é puro bairrismo. (...) Eu acho que Jorge Andrade tem sido bonzinho até demais ao mostrar a crueldade, os conflitos e desajustes desta cidade.”* (idem)

Entretanto, sem desmerecer qualquer tipo de manifestação (pró ou contra), os jornalistas que apresentaram as opiniões mais aprofundadas sobre a novela **O Grito** foram Artur da Távola e Helena Silveira. A escritora e jornalista foi não só uma das primeiras a se posicionar quando surgiu a polêmica como representou a voz mais clara e enfática sobre o apoio aos objetivos de Jorge Andrade. Em extenso texto, Helena Silveira iniciou sua reflexão sobre a novela lembrando a seus leitores a função do artista:

Porque a verdade é que o escritor, o artista, estão sempre questionando as coisas importantes. E o material do escritor é a paisagem que o cerca, a vida que flui, as criaturas que conhece. Ele tem a incumbência de prestar testemunho de sua época, seu país, seu povo. (1975, p. 36)

Adiante, a jornalista aumenta o tom de suas críticas pró-Jorge Andrade e contra a celeuma ao pontuar sua surpresa perante a reação do público ao ver São Paulo cruamente retratada pela tela da Rede Globo: *“Querem que se cante São Paulo do princípio ao fim, com praças verdejantes, céu azul imune à poluição, tráfego disciplinado, todas as crianças nas escolas, os doentes assistidos – todos – em maravilhosos e gratuitos hospitais?”* (idem)

A argumentação de Helena Silveira atinge seu ápice quando expurga a hipocrisia contida em manifestações de repúdio a **O Grito** advindas da mesma camada social (a pequena burguesia de um modo geral) que promove o ambiente que sufoca os personagens da novela. De maneira elegante e ferina, Helena Silveira desenvolve uma rápida digressão ao comentar que pensara em comprar uma casa em determinada cidade próxima ao rio Tietê, mas que, a propósito, espantara-se ao ler dias depois uma reportagem sobre a poluição do rio: “[...] os detergentes estavam matando o Tietê, matando Santana do Parnaíba... os detergentes das donas de casa briosas que, por uma triste brincadeira dos fados, limpam seus quartos, suas salas e envenenam um rio...” (idem)

Como arremate à sua concisa lógica textual, Helena Silveira é categórica ao reafirmar: “Televisão é para fazer a reportagem e também a ficção desta amada e mal cuidada cidade. [...] Um romance, uma novela, podem flagrar muito melhor a realidade que a mais precisa máquina fotográfica.” (idem). O tom seguro e feroz adotado até o último capítulo de **O Grito** pela sempre equilibrada jornalista reflete as extremadas opiniões que a novela levantou.

Menos exaltado que Helena Silveira, Artur da Távola teceu em duas reportagens (*O Grito, uma novela polêmica* em 28/04/1976, e *O Grito, o ser humano como protagonista* em 05/05/1976) um balanço geral sobre a novela. Em tais textos, sublinhou em muitas ocasiões a elevada intenção e a qualidade ímpar da trama de Jorge Andrade, destoante da produção teledramatúrgica de então:

Em matéria de colocação corajosa de problemas e de uso da televisão para dela fazer uma ponte de compreensão, tolerância, luta contra preconceitos, instrumento de aproximação dos homens, reflexo de uma visão ecumênica, é como eu disse: jamais antes de **O Grito** outra novela colocara tantas propostas e temas para a reflexão e o sentimento do telespectador. O fato de ser Jorge Andrade um dos mais sérios e testados dramaturgos brasileiros, um apaixonado pelo futuro e pela liberdade humana, é uma garantia de que a novela de televisão no Brasil começa a ganhar uma maturidade e uma seriedade ímpares. (1976)

Enquanto Jorge Andrade tentava discutir a composição social, as neuroses do homem moderno e a construção de uma megalópole como São Paulo, os críticos de televisão não pouparam esforços e intolerâncias para execrar a novela. Talvez todo este processo de celeuma e histeria tenha surgido porque Jorge Andrade ousou

abordar os medos e os traumas de cada morador de uma grande cidade, independente da região. Ao ver todas as noites sua realidade escancarada nas telas, sem qualquer tipo de maquiagem, parte do público projetou suas fragilidades na história e viu-se diante de um completo desnudamento. Aliás, bem semelhante ao episódio do sumiço do interceptador de chamadas na novela que gerou uma onda de insegurança e exposição entre os moradores do Edifício Paraíso.

O anúncio publicitário da novela sintetizava em poucas linhas a intenção de Jorge Andrade: *“O homem emparedado no concreto, abaixo e acima dos viadutos e elevados, a multidão, a solidão e a privacidade agredida”*. A proposta do autor era trabalhar as neuroses e fragilidades humanas dentro de um contexto social próximo ao limite. Para isso, recorreu à simbologia cristã e ergueu uma metáfora com o Edifício Paraíso e seus diversos moradores divididos em andares, o que criou certo contraste com o ambiente desordenado e cinzento que era São Paulo. A preocupação com a “deturpação da imagem de São Paulo” tomou proporções descomuns e chegou a ser tema de alguns discursos no Congresso Nacional.

Nada disso poderia ser mais calunioso. A trama de **O Grito**, uma novela-reportagem, surgiu de um caso semelhante que ocorrera em São Paulo e no Rio de Janeiro. A este episódio, Jorge adicionou elementos de um texto teatral que estava por desenvolver. A repercussão da novela não impediu que Jorge Andrade retomasse a questão da ex-freira Marta para finalizar sua peça **Milagre na Cela** (1977). O texto teatral começou a ser escrito antes da novela **O Grito**, mas serviu de inspiração inicial para a elaboração do principal conflito da novela. **O Grito** e **Milagre na Cela** são textos que dialogam entre si e que complementam as duas faces de uma mesma moeda, possibilitando maiores interpretações sobre a trama.

Outro ponto de retomada na obra de Jorge Andrade foi a questão da luta para impor uma personalidade independente dos conceitos e tabus sociais. O tema já havia aparecido em **Os Ossos do Barão**, mas em **O Grito** ele ganha um duplo movimento. Obviamente que a personagem-símbolo da luta nesta novela é Marta (Glória Menezes), mas há outros tipos interessantes a se localizar na estrutura narrativa. Agenor é um tímido e taciturno funcionário de banco. Seus pais, Sebastião (Castro Gonzaga) e Branca (Ida Gomes), são dois ex-fazendeiros que vieram para São Paulo para fugir dos comentários maldosos sobre o filho. Agenor apresenta um

comportamento retraído durante o dia, mas à noite anda de forma extravagante e chega a flertar com a ideia prototípica da homossexualidade. Na verdade, trata-se de um homem superprotegido pelos pais e que busca no mundo artístico (neste caso, o circuito teatral de São Paulo) uma forma para se libertar de seus bloqueios.

Em lado oposto está Kátia, uma mulher com atitudes à frente de seu tempo. Altamente sexualizada, tem uma postura muito firme e clara diante do assédio masculino. No primeiro capítulo, a personagem define qual o seu tipo de homem ideal: *“Alto, baixo, gordo, magro, louro, moreno... Eu prefiro que seja assim bem vigoroso como o Dr. Fernando. Ou frágeis. Vigorosos ou frágeis, desde que sejam homens. E homens bem calibrados!”*. Tais opiniões libertárias são interpretadas por suas vizinhas como libertinas e, por isso, geram diversas manifestações de repúdio e preconceito. Ao longo da trama, Agenor e Kátia se aproximam e encontram o meio termo para praticar quem são e viver de acordo com seus preceitos.

No entanto, desta vez Jorge Andrade apresenta também o inverso desta luta pela identidade, ou seja, a camuflagem da essência. Neste caso encontramos Edgard (Leonardo Villar) e Débora (Tereza Rachel). Débora é uma atriz decadente, filha de um senhor rico (Francisco Dantas), mas já gastou grande parte da fortuna deixada de herança. O medo da velhice e do ostracismo (não trabalha há muito tempo) faz com que Débora busque incessantemente manter-se jovem, recusando-se inclusive a revelar a idade. Sua superficialidade evita que a frágil personalidade tome consciência da realidade declinante em que vive, baseada prioritariamente na aparência: mora no apartamento da ex-empregada Albertina (Ruth de Souza), mas, para todos os efeitos, Débora é a dona do imóvel e Albertina, sua empregada.

Entre os moradores, um retrato de diversos tipos humanos: a sogra controladora - e dona do apartamento -, Carmem (Yara Cortes), mãe de Mário (Roberto Pirillo), casado com Laís (Suely Franco), um trio bastante funcional e popular; os jovens recém-formados Orlando, médico que trabalha num posto de saúde de bairro populoso, e Rogério (João Paulo Adour), arquiteto. Também residem no Edifício, o zelador Francisco (Sebastião Vasconcelos), a esposa Socorro (Eloísa Mafalda), costureira, típica mulher do interior assustada com a cidade grande, a ambiciosa Pilar (Elizabeth Savala), filha do casal; Lázara (Chica Xavier), cozinheira da cobertura, e o filho Jairo (Cosme dos Santos), um malandro que vende flores na rua; o porteiro e faxineiro

Oswaldo (Flávio Migliaccio) e a massagista e contrabandista Midori (Midori Tange), entre outros. E, num edifício exatamente em frente ao Paraíso, encontramos Sérgio (Ney Latorraca), um delegado de polícia, investigando os moradores, pois entre eles há um elemento de ligação de uma quadrilha de contrabandistas; além do tráfico de entorpecentes.

Por outro lado, Edgard protagoniza uma incessante luta por maquiar a sua verdadeira identidade. Casado com a tradicional Mafalda, tornou-se um grande industrial de São Paulo envolvido em grandes negociações no ramo da metalurgia. Contudo, sua origem pobre é mascarada a todo o tempo pelo escudo quatrocentão de sua esposa. Mesmo esta nova família (composta por Mafalda e a filha Estela, interpretada por Lídia Brondi) não conhece bem a faceta humilde da trajetória de Edgard. Para não comprometer ainda mais sua prestigiada ascensão, ele mantém em segredo a mãe Olímpia (Lourdes Mayer) internada em um pensionato para idosos. Entretanto, um inusitado e dramático fato irá transtornar a vida da família: Estela será seqüestrada (fato inédito em novelas e, mais uma vez, Jorge Andrade antecipando o caos urbano).

No entanto, era necessário encarar a verdade, a real situação dos personagens (e, por consequência, das cidades). O Brasil estava em franco processo de industrialização, mas feito de uma maneira tão torta e desordenada que colocava em risco a própria existência do homem. Este “homem” moderno, tão celebrado em outros tempos, acompanhava a destruição de valores e raízes. Com **O Grito**, Jorge Andrade quis defender os direitos do homem, mesmo diante de uma máquina tão devastadora e opressiva quanto o famigerado progresso. Não por um acaso, o outro título da novela pensado pelo autor era **Paraíso Perdido**.

Conclusão

Os Ossos do Barão e **O Grito** formam um eixo entre a produção teatral e o ciclo televisivo (que Jorge Andrade desenvolveu em 10 anos) porque fazem transitar de um veículo a outro as características autorais do dramaturgo, além de estabelecer um painel da sociedade brasileira na década de 1970. **Os Ossos do Barão** aborda o

processo de queda da aristocracia, valorização do imigrante e início do tardio processo industrial brasileiro. **O Grito**, por outro lado, versa sobre os resultados precários e sufocantes desta industrialização que gerou cidades monstros, gélidos pilares de concreto que intimidam e reduzem a existência do ser humano.

Curioso notar que ambas as novelas contaram com a presença de um personagem que faz uma ponte entre a história fictícia e o público que acompanha a produção; trata-se de **personagens testemunhas** (ou narradores testemunhas). São perfis que participam ativamente da trama, influenciam seu desenvolvimento mas (principalmente no caso da obra de Jorge Andrade) conseguem ter uma consciência elevada que os permite analisar e compreender as relações subliminares entre os personagens e/ou suas intenções. Espécie de contemplador da própria história, estes **personagens testemunhas** atuam também como porta-voz do dramaturgo para jogar luz em detalhes e conceitos que careciam de melhor ambientação.

Em **Os Ossos do Barão**, o personagem testemunha é Vicente (Edney Giovenazzi), neto do Barão de Jaraguá, um jornalista e dramaturgo que se interessa pelo passado (sem o saudosismo de seu pai, Antenor) e tenta resgatar através da escrita os elos perdidos entre o presente e a situação atual de sua quatrocentona família. Em **O Grito**, a função de **personagem testemunha** está com Gilberto (Walmor Chagas), um dos moradores do Edifício Paraíso. Antropólogo, sua tese de mestrado baseia-se em São Paulo e as relações entre seus moradores e os problemas vivenciados em uma cidade desigual.

O **personagem testemunha**, além de usado nas referidas novelas, é amplamente explorado pelo dramaturgo em suas peças teatrais (Vicente em **A Escada** já apresentava sua inquietação para entender a situação de sua tradicional nobiliarquia). A função também está de acordo com a escrita de Jorge Andrade e até com a forma que ele pensava suas tramas: *“Para se escrever sobre um meio, é necessário senti-lo até no sangue, e não poder viver nele. Assim como para escrever sobre um ser humano é necessário compreendê-lo, a ponto de amá-lo... e não poder fazer nada por ele – às vezes nem mesmo suportá-lo.”*

Em um artigo, no programa da peça *Os Ossos do Barão* (em 1963), o crítico teatral Sábato Magaldi resume desta forma o caráter universal da dramaturgia de Jorge Andrade:

Muitos reconhecerão nos protagonistas um parente, amigo ou pessoa de quem se ouviu falar, porque o dramaturgo, apreendendo com síntese a realidade, tem a virtude de pedir de empréstimo, aqui e ali, um traço ou uma característica, e assim plasma a sua figura prototípica, que não se confunde com um indivíduo determinado, mas refaz idealmente o grupo humano que enfeixa.

Jorge Andrade, assim como seus entes fictícios e tramas elaboradas, foi **personagem testemunha** de sua própria história. Ao vivenciá-la da forma mais plena e profunda possível, extraiu universos ricos e complexos para a nossa dramaturgia. Universos estes que puderam explicar e mapear o homem contemporâneo no atribulado século XX estendendo-se pelo XXI.

BIBLIOGRAFIA

ALENCAR, Mauro. *A Hollywood brasileira – panorama da telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro: Senac, 2002.

AMANCIO, Moacir. PUCCI, Cláudio. *O labirinto, Jorge e os outros*. Folha de S. Paulo, 16 jun. 1978, Caderno Ilustrada, p. 39.

ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Os Ossos do Barão – Programa de estreia da peça no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)*, 1963.

ARANTES, Luiz Humberto Martins. *Teatro da memória – história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade*. São Paulo: Annablume/Fapesp, Selo Universidade, 2001.

BEUTTENMULLER, Alberto. *Na Bandeirantes, uma grande produção para disputar o horário nobre*. Jornal do Brasil, 03 abr. 1983.

CAETANO, Marcilene. *Jornalistas: “O Grito é um insulto”*. Melodias, nº 215, jan. 1976, p. 12-15.

CANDIDO, Antonio. “Vereda da Salvação”. In: ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 630-633.

CONFISSÕES de Jorge Andrade – primeira parte. Boletim Informativo do Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen). Rio de Janeiro, ano I, nº 2, 1-15 abr. 1984, p. 13-23.

CONFISSÕES de Jorge Andrade – segunda parte. Boletim Informativo do Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen). Rio de Janeiro, ano I, nº 3, 16-30 abr. 1984, p. 15-27.

DERCY vai à guerra com Dulcinéa. Folha de S. Paulo, 01 dez. 1980, Caderno Ilustrada, p. 24.

DICIONÁRIO DA TV GLOBO, volume 1: Programas de Dramaturgia & Entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

FERNANDES, Ismael. *Memória de telenovela brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2ª edição, 1987.

FRIEDMAN, Norman. "O ponto de vista na ficção – o desenvolvimento de um conceito crítico". In: *Revista USP*, São Paulo, nº 53, mar./mai. 2002, p. 166-182, tradução Fábio Fonseca de Melo.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo, Difel, 1962.

MICHALSKI, Yan. *Na selva dos bancos*. Jornal do Brasil, 23 ago. 1974, Caderno B, p. 4.

"MISTURA de nostalgia e revolta". In: *Morre o dramaturgo de S. Paulo*. Folha de S. Paulo, 14 mar. 1984, Caderno Ilustrada, p. 25.

PRADO, Decio de Almeida. "Prefácio". In: ANDRADE, Jorge. *A Moratória*. Rio de Janeiro: Agir, 2003.

_____. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ROSENFELD, Anatol. "Visão do ciclo". In: ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 599-617.

SILVEIRA, Helena. *O óbvio, principalmente...* Folha de S. Paulo, 29 nov. 1975, Caderno Ilustrada, p. 36.

TÁVOLA, Artur da. *O Grito, uma novela polêmica*. Revista Amiga TV. Rio de Janeiro, Editora Bloch, 28 abr. 1976. Fonte: Banco de dados TV-Pesquisa, PUC-Rio. Documento 1730. Disponível em: <http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=1730>

_____. *O Grito, o ser humano como o protagonista*. Revista Amiga TV, Rio de Janeiro, Editora Bloch, 05 mai. 1976. Fonte: Banco de dados TV-Pesquisa, PUC-Rio. Documento 1830. Disponível em: <http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=1830>

UM OLHAR SOBRE A EXPERIÊNCIA TELEDRAMATÚRGICA DE JORGE ANDRADE, AUTOR DE TELENÓVELAS

Maria Cristina Palma Mungiolli²⁶

Gustavo Amaral²⁷

Falar de um autor do porte de Jorge Andrade é sempre um risco. Risco porque há muita coisa a abordar e sempre temos receio de esquecer algo importante que poderia enriquecer esse singelo retrato do autor que esboçamos. Afinal, trata-se de um artista que conjugava em sua obra conhecimento, ética e arte²⁸ de maneira visceral. Sua criação artística ganhou expressão por meio de vários gêneros (drama, comédia, melodrama) e para os mais diversos fins (teatro, cinema, telenovela, jornalismo, literatura). Além disso, há o destacado caráter temático de sua obra, que abarcou quatro séculos de história brasileira e, particularmente, paulista, motivando não apenas discussões sobre as aflições que marcam a experiência humana na contemporaneidade, mas, sobretudo, questionando valores, crenças e poder.

A palavra de Jorge Andrade implica muitas leituras, pois se constitui por meio da tessitura de tramas em cujos fios se entrelaçam fatos históricos e personagens de outras peças teatrais, pessoas conhecidas e anônimas, poderosos e desvalidos. Enfim, um rico painel no qual se compõem pluridimensionalmente o passado e o presente, a imobilidade do passado frente à fugacidade do presente e à incerteza do futuro. Um texto complexo em que a condição humana se mostra por meio de diálogos e da

²⁶ Professora Livre Docente do Departamento de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação (PPGCom) da Universidade de São Paulo. Líder do Grupo de Pesquisa GELiDis CNPq-Eca/USP.

²⁷ Mestre em Ciências da Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação (PPGCom) da Universidade de São Paulo. Bacharel em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, com trabalhos em produção teatral.

²⁸ Esses domínios são discutidos por M. Bakhtin, principalmente no livro *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*, como constituintes indissociáveis da obra estética que une arte e vida, criação e responsabilidade.

composição cênica que, como disse Anatol Rosenfeld “transforma o palco em ‘espaço interno’ da mente das personagens” (1970, p. 600). Espaço no qual “as imagens da memória” (1970, p. 600) se corporificam e confrontam o passado e o presente. Nessas imagens se fundem a memória do autor e a memória das personagens. É a partir da chave da memória que falamos de Jorge Andrade primeiramente tendo como base lembranças pessoais e depois a partir do contexto de pesquisa da teledramaturgia brasileira, que também, logicamente, contém traços de nossa individualidade, mas que encerra uma análise mais centrada na racionalidade das teorias e métodos de pesquisa. Com esse objetivo, detemos nossa análise principalmente em alguns aspectos da telenovela *O Grito* (Globo 1975-1976)

Ao longo do texto, procuramos pensar a teledramaturgia como um sistema buscando inspiração na abordagem de Antonio Candido, no livro *Formação da Literatura Brasileira*, com a intenção de dimensionar a amplitude e a importância da obra de Jorge Andrade na televisão.

A importância da obra de Jorge Andrade na formação acadêmica

O primeiro contato que tive²⁹ com a obra teatral de Jorge Andrade foi ainda no Ensino Médio quando, levados pela professora de Literatura, juntamente com meus colegas de classe, assisti à montagem de *A moratória*, dirigida por Emílio de Biasi no Teatro FAAP em 1976. A peça me marcou muito seja pela grande atuação de atores e atrizes (Miriam Mehler, Paulo Padilha, Carlos Augusto Strazzer, Márcia Real, Riva Nimitz, Luiz Parreiras e Mauro de Almeida), seja pela força dos diálogos que interpelavam o público e que faziam refletir sobre as forças presentes naquele conflito entre os passados (em uma acepção plural e ampla) e o presente das personagens. Passados e presente do Brasil e mais precisamente de São Paulo.

Posteriormente, soube que Jorge Andrade tinha especial apreço por essa montagem e que destacava também a forte presença de jovens na plateia. Jovens que

²⁹ Utilizo a primeira pessoa do singular para relatar os fatos que remetem à minha história pessoal, no restante do texto, a primeira pessoa do plural é utilizada para registrar a parceria que estabeleci com Gustavo Amaral para escrever o presente texto.

se mantinham atentos e se envolviam com os conflitos da trama.³⁰ Para mim, a peça foi realmente marcante a ponto de até hoje me lembrar de como me impressionei com os dois planos temporais da trama e com a força dos diálogos e das interpretações.

A moratória (1951) foi concebida em um respiro de democracia de nosso país. O Brasil acabara de encerrar a ditadura populista de Getúlio Vargas (1945) e logo cairia em outra, desta vez a militar (1964). Apesar das adversidades dos tempos difíceis pós-golpe de 1964, o teatro brasileiro tentava, a todo custo, manter seu vigor em termos de questionamento da realidade, de responsabilidade social.³¹ Ou, de acordo com as palavras de Bakhtin, poderíamos dizer que o teatro procurava por meio da atividade estética responder eticamente³² ao momento político vivido pelo País. Nesse sentido, a encenação, em 1976, de *A moratória* possibilitou interpretações relacionadas ao momento político do Brasil que vivia sob o regime exceção da Ditadura Militar pós-1964.

Porém, foi somente quatro anos mais tarde, na disciplina de Teatro Brasileiro, ministrada por Décio de Almeida Prado no curso de Letras da FFLCH-USP, que tive contato mais próximo e sistemático com a dramaturgia de Jorge Andrade. Ao longo do semestre, o professor apresentava um quadro bastante abrangente do teatro brasileiro e se detinha mais detalhadamente no teatro contemporâneo. Levados pelas explicações do professor, desfilavam diante de nós peças, autores, atores e atrizes do Teatro Maria Della Costa, TBC, Arena, Oficina. O Professor Décio falava de autores brasileiros, da cultura brasileira. Chamava a atenção para artistas que levaram o Brasil

³⁰ A montagem de 1976 foi motivo de comentários elogiosos de Jorge Andrade que reconhecia na plateia o envolvimento de um grande número de jovens com a trama, conforme entrevista concedida pelo autor a Mariangela Alves de Lima, Lineu Dias e Carlos Eugênio, no mesmo ano de 1976. Falando sobre as montagens de 1955 e 1976, Jorge Andrade afirma: “Então eu acho que se fosse feito como em 1955, que era uma beleza – e acho essa também uma beleza –, será que teria a mesma comunicação; compreende, Mariangela? É um público diferente, sabe? É um público diferente, um público jovem. Acaba a sessão, uma sai gritando para outro assim lá: ‘Mas é um barato, hein, fulano? Puxa mas que sarro, você viu?’ Eles conversam nos dois planos.” (Azevedo et al., 2012, p. 85).

³¹ O trecho contrapõe concepções de mundo, práticas sociais e modos de vida. Lembramos, nesse sentido o diálogo tenso entre Marcelo, o filho preguiçoso, e Joaquim, o patriarca da família tradicional arruinada financeiramente em que ambos discutem entre outras coisas a (ir)responsabilidade do filho: Joaquim diz ao filho: “Mostrei o caminho. Fiz minha obrigação.” Marcelo: “O caminho! É exatamente o que estou querendo provar: que o senhor mostrou o caminho errado. O caminho que para nós, principalmente para nós, não tem mais sentido. O senhor não me educou para ser operário.” (Andrade, 1970, p. 159).

³² Mikhail Bakhtin, no livro *Para uma filosofia do ato responsável*, p. 99, afirma que é na vida vivida por pessoas em um mundo concreto que se coloca a necessidade da não-passividade, da intencionalidade, da atividade responsável “É apenas o não-álibi no existir que transforma a possibilidade vazia em ato responsável real.”

– e os Brasis – para o palco e para o centro das discussões. País cindido entre o urbano e o rural, o moderno e o arcaico, o interior e o litoral, patronato e o operariado, o privado e o público. Cisões que demandavam não apenas a constatação, mas exigiam uma atitude política e responsável do dramaturgo contemporâneo.

No curso, a leitura de *Marta, a árvore e o relógio* cujas peças eram analisadas pelo professor que colocava diante de nossos olhos esse autor extraordinário que foi Jorge Andrade. Já a monografia final do curso recaiu sobre *Milagre na Cela*, peça publicada em 1977, proibida pela censura por muito tempo, e que, ainda em 1979, para comprá-la, era preciso ir a um endereço fornecido pelo professor (já que não era possível encontrá-la em livrarias). O tema da tortura, da falta de liberdade e a brutal relação entre Joana e Daniel emergiam a cada diálogo. A peça mostrou-me um mundo sobre o qual se falava à surdina nas conversas familiares e que era motivo de greves, debates e lutas na Universidade. A crueza das situações narradas e a força dramática do texto dimensionavam o tenebroso momento político que o país atravessava desde o Golpe de 1964. E mostrava o efeito da brutalidade do aparato repressivo sobre as pessoas. Cabe assinalar que, paradoxalmente, na mesma época, as telenovelas de Jorge Andrade eram produzidas e levadas a milhões de pessoas diariamente, com textos fortemente marcados pela crítica ao *status quo*. O próprio autor afirma que nunca seu texto foi censurado na televisão conforme relata nesse comentário sobre a telenovela *O Grito* (1975-1976):

Todo mundo me xingou feito não sei o quê por causa dessa novela. Mas a censura não impediu o meu trabalho; eu disse o que eu quis dizer, eu mostrei bem o homem de hoje na cidade de São Paulo, emparedado pela cidade, uma cidade desumana e um homem prisioneiro da sua própria cidade, em 134 capítulos eu disse de uma maneira muito crua. Disse coisas que ninguém nunca disse na televisão e pouca gente disse no teatro.” (Azevedo et al., 2012, p. 82)

As peças discutidas nas aulas foram essenciais para a compreensão de muitos aspectos da sociedade e da cultura brasileiras e principalmente da sociedade paulista. Sociedade que se revelará também de maneira intensa na obra de Jorge Andrade para a televisão. A temática e os questionamentos oriundos das transformações sociais e políticas do País incidindo sobre as pessoas continuará presente na obra teledramatúrgica do autor paulista. Em sua transição para a televisão, Jorge Andrade

levou consigo seus barões, milagreiros, ex-freiras, fazendeiros, italianos emergentes e quatrocentões falidos.

Aspectos da teledramaturgia de Jorge Andrade

Jorge Andrade assinou trabalhos na televisão em vários formatos: teleteatros, casos especiais, telenovelas. E em diversas emissoras de televisão: **Globo** (*Os Ossos do Barão*, 1973-1974, e *O Grito*, 1975-1976), **Tupi** (*Gaivotas*, 1979), **Cultura** (*O Fiel e Pedra*, 1981), **Bandeirantes** (*Ninho da Serpente*, 1982; *Sabor de Mel*, 1983). Alguns foram trabalhos de sucesso (*Os Ossos do Barão*, *Ninho da Serpente*, *O Grito*), outros nem tanto. Entretanto, mesmo os trabalhos de menor sucesso de público incitaram discussões, debates. Enfim, fizeram as pessoas se posicionarem frente aos conflitos narrados nas tramas. E aí está, a nosso ver, a importância de Jorge Andrade como teledramaturgo. A inquietação, a não acomodação a uma realidade que pode e deve ser questionada e transformada, foi a força motriz que impulsionou sua obra teledramatúrgica.

A atualidade e a repercussão dos textos de Jorge Andrade para a televisão podem ser atestadas pelos inúmeros trabalhos acadêmicos que tratam de sua obra. Décadas após sua morte prematura, em 1984, gerações de jovens pesquisadores – que não foram telespectadores do autor – lançam-se sobre seus trabalhos televisivos para decifrar e entender tamanha contemporaneidade. Tal fato deve ser valorizado visto que para muitos a televisão é imediatista, efêmera e volátil. Para enfatizar essa atualidade, cabe mencionar a tese de doutorado *O Grito de Jorge Andrade: a experiência de um autor na telenovela brasileira dos anos 1970*, escrita por Sabina Reggiani Anzuategui e defendida na ECA-USP em 2012.

A obra de Jorge Andrade possibilita à academia, um extenso e profundo estudo, principalmente no que tange as ramificações e interligações entre textos teatrais, literários e televisivos. Porém, como já referido no início deste texto, abordar Jorge Andrade é sempre um risco. Tentar capturar a vastidão de sua obra em poucas páginas, um verdadeiro sacrilégio. Por isso, o encaminhamento adotado aqui é inspirado por um amigo de Jorge Andrade: Antonio Candido. Para dimensionar a importância do trabalho de Jorge Andrade para a televisão, vamos nos apropriar de

uma abordagem proposta por Antonio Candido para pensar a literatura brasileira, mas aplicada por nós com o intuito de falar da teledramaturgia brasileira, sobretudo para entender o significado da obra de Jorge Andrade no contexto da produção teledramatúrgica no Brasil.

No livro *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido se propõe a pensar a literatura como sistema. E apresenta algumas características dessa abordagem: “a existência de um conjunto de produtores [literários], mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público (...); um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos).” Esses três elementos dariam lugar a um “sistema simbólico por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade.” (Candido, 1975, pp. 23-24).

A apropriação que faremos se funda na compreensão de que se, na atualidade, temos uma teledramaturgia brasileira reconhecida nacional e internacionalmente em suas especificidades de linguagem e estilo, isso se deve a autores como Jorge Andrade que na década de 1970 e início dos anos 1980 dedicaram-se à televisão não apenas como forma de garantir seu ganha-pão, mas sobretudo enxergaram nesse meio de comunicação, e especialmente na telenovela, a possibilidade de produzir trabalhos de qualidade, que pudessem transformar a realidade brasileira.

Vale retomar a importância das companhias teatrais como o Teatro Brasileiro de Comédia, o Teatro de Arena e o Oficina, agora sublinhando sua influência para a televisão. Nos anos 1950 e 1960, o teatro reposicionou seu público para problemáticas e personagens prioritariamente nacionais, conforme argumenta Prado (2009).

Aos poucos, aqui e ali, por todo o Brasil, mas concentrando-se particularmente em São Paulo, foram surgindo as peças que o nosso teatro reclamava para completar a sua maturidade. (...) Descontando os de atuação mais efêmera, em média, a revelação de um autor importante por ano.

Todos eles tinham em comum a militância teatral e a posição nacionalista. Jorge Andrade fizera os quatro anos da Escola de Artes Dramáticas de São Paulo. Ariano Suassuna participava do movimento amador suscitado em Pernambuco por Hermilo Borba Filho (1917-1976) com a finalidade de criar uma dramaturgia nordestina. Dias Gomes apurara longamente no radioteatro a técnica da comunicação sintética e efetiva. (...) Quanto ao lado nacionalista, todos o representavam, seja por inclinação política, seja por retratar em cena aspectos menos conhecidos ou menos explorados dramaticamente do Brasil, seja, enfim, pela simples presença em palco de

suas peças, o que, em face do predomínio de repertório estrangeiro, significava sempre uma tomada de posição, se não deles, ao menos das empresas que o encenavam. Começava-se a apostar no autor brasileiro, como antes se apostara na possibilidade de se fazer espetáculos modernos entre nós. (PRADO, 2009, p. 61-62)

No entanto, com a Ditadura Militar, sobretudo com a promulgação de Atos Institucionais que possibilitaram ações da Censura Federal cada vez mais intensas e radicais, muitos desses intelectuais do teatro incluíram a televisão entre seus espaços de trabalho. Alguns deles motivados também pela compreensão de que o meio televisivo ganhava alcance popular que fora negado ao teatro pelo Golpe de 1964. Esse caráter de veículo de massa foi fundamental para a transferência de um projeto nacionalista do teatro para a televisão. Neste novo contexto, o principal objetivo de alguns profissionais (autores, diretores, elencos) não foi somente criar novas condições de trabalho, mas produzir uma teledramaturgia de qualidade que estimulasse o público ao aprendizado e à discussão. Uma fala de Jorge Andrade resume bem essa preocupação e sua consciência em relação ao meio televisual:

Para mim, a televisão não é apenas o mais importante meio de comunicação dos tempos de hoje, mas o mais extraordinário para a conscientização e educação do povo. Sendo isso, acho que o trabalho como uma novela deve conscientizar e educar e não apenas divertir, ou o que é pior, alienar. Quando digo conscientizar e educar, quero dizer que ela deva escolher temas e conflitos de nossa realidade imediata e conduzi-los ao debate, à polêmica e à contestação. (**Amiga TV**, 15 mai. 1976)

Jorge Andrade compõe juntamente com Dias Gomes, Bráulio Pedroso, Walter George Durst e Lauro César Muniz um seleto grupo de autores que conduziu ao longo da década de 1970 experimentações em diversas emissoras. Especificamente na Globo, destinava-se o horário das 22 horas para produções ditas experimentais, que influenciaram e influenciam até hoje a teledramaturgia nacional. É nesse sentido que acredito ser possível utilizar a conceituação de Antonio Candido quanto à constituição da teledramaturgia como sistema. Sistema simbólico por meio do qual se interpretam as diferentes esferas da realidade.

Borelli (2001, s/p) destaca que na década de 1970:

O principal deslocamento de eixo temático pode ser detectado na ênfase que se coloca, a partir daí, nos enredos voltados à veiculação de imagens da realidade brasileira; incorpora-se à trama um tom de debate crítico sobre as condições históricas e sociais vividas pelos personagens; articulam-se, no contexto narrativo, os tradicionais dramas familiares e universais da condição humana, os fatos políticos, culturais e sociais, significativos da conjuntura no período; esta nova forma inscreve-se na história das telenovelas como uma característica particular da produção brasileira; e estas narrativas passam a ser denominadas "novelas verdade", que veiculam um cotidiano que se propõe crítico, por estar mais próximo da vida "real" e por pretender desvendar o que estaria ideologicamente camuflado na percepção dos receptores.

Nesse contexto, a obra teledramatúrgica de Jorge Andrade tem especial importância para a constituição de um modo de narrar brasileiro, de um modo de pensar a produção televisiva para além de seus objetivos mercantis (que sempre existiram e sempre existirão), de pensá-la em sua dimensão social. É nessa perspectiva que fazem sentido as palavras de Jorge Andrade anteriormente mencionadas.

Jorge Andrade: experiência teledramatúrgica e estética

Jorge Andrade aplicava a seus trabalhos na televisão o mesmo vértice questionador da realidade observado em suas peças, obviamente observadas as coerções/imposições advindas de um sistema industrial de produção cujo grande investimento exige retorno financeiro praticamente imediato.

Contudo, há uma unidade indissolúvel definindo seu perfil autoral; o autor de teatro está presente no autor de telenovelas. Há a mesma dedicação, a mesma paixão pela palavra. Palavra que é ação, um agir no mundo, no caso de Jorge Andrade, um agir a partir de uma produção estética que não se furta a pensar a realidade, pensar para questionar, para transformar. Ou seja, é o artista que se define pelo ato estético a partir da não passividade, do não-álibi a que se refere Bakhtin (2010).

Parte desse questionamento surge nas telenovelas de Jorge Andrade ao colocar a fábula em contato estreito e direto com os problemas que afligem os indivíduos, seja em suas relações familiares, seja em suas relações sociais e de classe. É o trabalhar com esse mundo vivido por pessoas que existem (mesmo que sejam personagens) que a obra estética ganha sua dimensão social e responde à nossa necessidade como seres humanos que somos; necessidade de nos enxergarmos no

outro, de nos vermos a partir do olhar do outro.

Tais características, de acordo com Bakhtin, regem a relação entre o ético e o estético que compõe um todo orgânico que constrói uma arquitetura baseada em três dimensões reciprocamente relacionadas que se atualizam por meio da compreensão de que “todos os valores e as relações espaço-temporais e de conteúdo-sentido tendem a estes momentos emotivo-volitivos centrais: eu, o outro, e eu-para-o-outro” (Bakhtin, 2010, p. 115). A relação entre esses três momentos é o princípio constituinte da alternância, da alteridade. O sujeito só se constitui a partir do olhar do outro e é a esse olhar que nossos atos respondem.

A alteridade na obra de Jorge Andrade mostra-se por meio da complexa construção de personagens – também em telenovelas – as atitudes e os valores das personagens emergem em diálogos nos quais surgem seus medos, angústias, sonhos, desejos e preconceitos. Em um processo existencialista, os conflitos internos ganham destaque porque são eles que explicam ou revelam o que a ação física (movimentação, deslocamentos e outras marcas) não consegue mostrar. Fazemos referência aqui em especial a movimentações, deslocamentos e outras marcas de performance dramática que podem ser mais acentuadas no teatro que na televisão. Notadamente, o preciso trabalho da palavra na televisão é um diferencial em Jorge Andrade, e encontramos em Renata Pallottini uma boa explicação para este cuidado com o diálogo:

(...) Numa cena dessas, por exemplo, é bastante verossímil que o personagem *se confesse*, fale de si, dos seus sentimentos e pensamentos mais recônditos (...). Assim fazendo, o personagem estará desvendando algum recanto da sua alma, oculto, é claro, para o telespectador. (PALLOTTINI, 1998, p. 87)

Muitas das vezes, a preferência pelo diálogo (uma herança do teatro) traz ao texto de Jorge Andrade grandes embates, em que a construção discursiva é responsável por conduzir a personagem (e, conseqüentemente, o telespectador) a rever sua postura e colocar-se no lugar do próximo. Glória Menezes (intérprete de Marta), em seu depoimento sobre a telenovela *O Grito* para o Projeto Memória Globo, destaca a importância do diálogo neste autor:

Eu tenho até hoje frases dessa novela, escritas por Jorge Andrade, na minha cabeça. Foi uma experiência muito grande para mim, porque eu fazia uma mulher muito mais velha do que eu na época. (...) Tem uma frase do Jorge Andrade, que ele faz uma homenagem às mulheres, que eu nunca mais me esqueci. (...) A frase da novela que eu guardei, diz o seguinte: “o homem nasce do ventre da mulher e volta ao ventre da mulher na composição do sem fim.” Ficou marcada na minha cabeça. É a coisa do Jorge Andrade. (*O Grito*, Memória Globo. Acesso em 24 set. 2012)

Jorge Andrade e “o grito de todos nós”

Talvez, em sua telenovela mais polêmica, *O grito*³³, Jorge Andrade tenha tentado mostrar o quão difícil é nos colocarmos no lugar do próximo, do outro. São Paulo, 1975, uma cidade cheia de contrastes e desequilíbrios, almejando equiparar-se às grandes capitais do mundo, mas com problemas de país subdesenvolvido. Em um contexto asfíxiante, onde a poluição (sonora, visual, ambiental) está constantemente presente, localiza-se o Edifício Paraíso. Um condomínio de elitizadas ambições, mas que, com a construção do Elevado Costa e Silva (popularmente conhecido como Minhocão pelos paulistanos), vê-se obrigado a diversificar seus apartamentos para acomodar todo o tipo de morador, inclusive os das classes populares. É a cidade que se transforma rápida e constantemente e que impõe, mesmo aos proprietários do edifício a realidade de seu gigantismo fazendo-os transformar seus planos e sonhos de construir um condomínio de elite.

A própria arquitetura do edifício sugere uma hierarquização social rígida e clara. Na cobertura, moram Edgard (Leonardo Vilar) e sua esposa Mafalda (Maria Fernanda). Ela, proveniente de uma das famílias mais abastadas da sociedade paulista, a quem pertencia o terreno do prédio, vive do lucro auferido por secretos contrabandos em parceria com a aeromoça Midori (Midori Tange). Edgard é um industrial que ascendeu na vida - e na escala social - abandonando a mãe Olímpia (Lourdes Mayer) para satisfazer imposições e preconceitos de sua nova condição social. Eles não são mais os donos do edifício, mas, por ainda terem nove apartamentos, acabam mantendo o *status* de posse sobre a construção. Nos dois primeiros andares do prédio, moram as personagens mais humildes, como Kátia (Yoná

³³ Telenovela com 125 capítulos de Jorge Andrade. Dirigida por Walter Avancini. Codireção: Roberto Talma e Gonzaga Blota. Exibida de 27/10/1975 a 30/04/1976, no horário das 22 horas.

Magalhães), mulher desquitada e liberada sexualmente que sobrevivera ao então recente incêndio do Edifício Joelma (ocorrido em fevereiro de 1974).

Cada apartamento fecha a unidade de uma subtrama. Ironicamente, os núcleos de personagens não têm vínculos naturais entre si; esbarram-se em elevadores e escadas como se fossem solenes estranhos – apesar de coabitarem o mesmo prédio. A personagem que costura todas subtramas é Marta (Glória Menezes). Ex-freira e viúva, vive no primeiro andar com seu filho Paulinho (Marcos Andreas), um menino que sofre de grave enfermidade. À noite, seus gritos assustadores perturbam todos os moradores do Edifício Paraíso, forçando-os a sair de suas confortáveis redomas para dar atenção ao sofrimento do garoto e sua mãe. Marta já morou em diversos bairros de São Paulo e sempre foi obrigada a se mudar, devido à incompreensão, à intolerância e ao individualismo de seus vizinhos que não tinham suportado conviver com os gritos noturnos de seu filho.

O processo de construção da personagem Marta remete à carpintaria de Jorge Andrade de entrelaçar tramas, fatos históricos e perfis já presentes em suas obras. É possível afirmar que Marta (*O Grito*) dialoga intimamente com sua homônima na peça *As Confrarias* (1969) e Irmã Joana de Jesus Crucificado da peça *Milagre na Cela* (publicada em 1977, após muitos anos de interdição da censura). Em comum, as três personagens protagonizam o conflito de gestarem um fruto execrado pela sociedade e de reivindicarem um direito individual, mas que, ao analisarmos detidamente, trata-se de uma luta para um bem coletivo: “É um filho da dor, da minha dor! Da dor do mundo!” (ANDRADE, 1977, p. 65)

Na peça *As Confrarias*, Marta bate à porta de quatro confrarias religiosas para ter o direito de enterrar seu filho recém-falecido em terreno sagrado. Estamos no século XVIII, em um Brasil Colônia dominado por companhias religiosas. Apenas aqueles que contribuísssem financeiramente para alguma confraria poderiam ser enterrados em cemitérios católicos. Há diversas ramificações destas confrarias; na peça, Marta percorre a Ordem Terceira do Carmo (destinada a homens de pura linhagem branca), Irmandade do Rosário (voltada para católicos negros), Irmandade de São José (ligada aos homens pardos) e Ordem Terceira das Mercês (confraria mista). Em todas elas, Marta vê rejeitado, sob a mesma justificativa, seu pedido para enterrar o filho: trata-se de um ator, aquele que representa e difunde na população as muitas

faces do Demônio. Marta expõe através de hábil retórica a cada uma das confrarias suas hipocrisias, falhas e preconceitos. Depois de ferrenha luta, Marta enterra seu filho, mas deixou em todas as Ordens e Irmandades por onde passou uma semente da luta por igualdade e justiça.

Esta luta também permeia a história de Irmã Joana de Jesus Crucificado, de *Milagre na Cela*. Freira ligada à ala progressista da Igreja Católica, é presa pelo delegado Daniel em plena ditadura militar, acusada de subversão. Uma das alegações de Daniel para a detenção de Irmã Joana é a de que ela se finge de freira (já que não está em nenhum convento e trabalha com comunidades carentes) para divulgar às autoridades internacionais dados sobre violação dos Direitos Humanos no Brasil. Porém, Irmã Joana recusa-se a confessar, pois não cometeu nenhum crime. Daniel, então, decide aplicar uma intensa série de torturas para obter a confissão, mas nada a faz voltar atrás. Desesperado e sexualmente atraído por sua presa, o delegado estupra a religiosa, o que ocasiona uma reviravolta no sádico jogo entre eles. Joana passa a torturar a consciência de Daniel porque engravidara. Ela desperta o lado humanitário em Daniel e isso o dilacera de tal modo que acaba assassinado por Miguel, outro preso na mesma delegacia.

As três personagens, cada uma à sua época e frente a seus dilemas, trazem uma mensagem de esperança e renovação, mesmo que, para alcançá-las, seja necessário percorrer um caminho de negação, privações, sofrimentos e flagelos. Marta de *O Grito* apresenta semelhante peregrinação de *As Confrarias* quando luta para conseguir/permanecer em um lugar para morar e cuidar de estabelecer a paz de seu filho, ao mesmo tempo em que luta com as armas do opositor para alterá-lo e humanizá-lo (tal como Irmã Joana em *Milagre na Cela*).

Jorge Andrade inicia a telenovela com dois conflitos simultâneos que se mantêm ao longo de toda a trama. O primeiro é a crescente insatisfação dos moradores do Edifício Paraíso com os gritos de Paulinho. Logo é convocada uma reunião de condôminos em que se pretende pedir a expulsão de Marta e seu filho. A iniciativa obtém apoio de diversos moradores, como o síndico Otávio (Edson França), Edgard (Leonardo Villar) e Carmem (Yara Cortes), uma mulher absolutamente reacionária, que reverbera os preconceitos da classe média.

O outro conflito é o sumiço de um aparelho telefônico capaz de interceptar as ligações no quadro geral do prédio. Este equipamento fora esquecido durante uma visita técnica da companhia telefônica e, agora, dias depois de seu sumiço, cria-se enorme tensão entre os moradores ao serem avisados do ocorrido. Cada personagem tem medo de que sua vida íntima seja devassada pelo condômino que subtraiu o interceptador. Mas quem estará por trás do roubo? As desconfianças recaem sobre Marta, pois seu apartamento fica em frente ao quadro de telefonia do edifício e, supostamente, seria a maior interessada em chantagear outros condôminos para garantir sua permanência no prédio.

Além desses dois casos, há a misteriosa personagem Sérgio (Ney Latorraca), um detetive que está acampado em uma casa em frente do Edifício Paraíso e que investiga uma perigosa quadrilha de traficantes de heroína, possivelmente infiltrada entre os moradores. Passa os dias a observar cada morador do prédio, assim como o antropólogo Gilberto (Walmor Chagas), morador do Edifício Paraíso e cujo tema de sua tese acadêmica é a cidade de São Paulo. Os moradores do prédio Edifício Paraíso são sua matéria-prima e com eles traça o retrato da cidade.

Enquanto a expulsão de Marta e o roubo do interceptador não são solucionados, os moradores do Edifício Paraíso são obrigados a conviver com estas incômodas situações. Aos poucos, encontram em Marta uma válvula de escape para confessar suas neuroses e fragilidades, como é o caso de Débora (Tereza Rachel), decadente atriz que sofre com a solidão e permanente insegurança. A situação que inicialmente pareceria totalmente desfavorável a Marta, transforma-se. Marta consegue conquistar a confiança de muitos moradores que passam a se compadecer do sofrimento de Paulinho (cujo estado de saúde se deteriora velozmente).

Enquanto a expulsão de Marta e o roubo do interceptador não são solucionados, os moradores são obrigados a conviver com os constrangimentos, desconfianças e preconceitos que essas situações podem ocasionar. Aos poucos, encontram em Marta uma ouvinte atenta a quem podem confessar suas neuroses e fragilidades, como é o caso de Débora (Tereza Rachel), atriz com carreira decadente que sofre com a solidão e permanente insegurança. A situação que inicialmente pareceria totalmente desfavorável a Marta, transforma-se. Marta consegue conquistar

a confiança de muitos moradores que passam a se compadecer do sofrimento de Paulinho (cujo estado de saúde se deteriora velozmente).

Toda a ação da telenovela sofre uma reviravolta com o sequestro de Estela (Lídia Brondi), filha de Edgard e Mafalda. A menina é levada pela quadrilha de traficantes de heroína, que Sérgio investiga. O objetivo dos traficantes é retomar uma carga subtraída por Midori (inocentemente envolvida pela quadrilha no tráfico internacional), que poderia ter caído por engano nas mãos de Mafalda já que ambas são parceiras nas ações de contrabando que ambas mantêm. A solução do sequestro só é possível porque quem subtraiu o receptor ouviu toda a negociação entre os traficantes e Edgard (que negocia com os sequestradores sem o conhecimento da polícia) e denuncia o fato a Sérgio.

Após a solução do sequestro de Estela, os moradores do Edifício Paraíso reúnem-se para decidir sobre a expulsão de Marta, mas também pressionam o investigador para saber o nome de quem estava com o interceptador. Sérgio se nega a revelar a sua identidade, mas, por diferentes motivações, três pessoas, Otávio, Gilberto e Marta assumem alternadamente o roubo do equipamento telefônico. Os moradores continuam sem saber quem estava com o interceptador, mas o público é informado por meio de uma cena em *flashback* que fora Marta a autora do furto, pois desejava que cada morador, temeroso por acreditar que estava com sua intimidade ameaçada, ouvisse “seus próprios gritos”. Durante a reunião, porém, todos são avisados sobre a morte de Paulinho. Os vizinhos se reúnem para realizar o funeral e dar conforto a Marta. Ela decide voltar à vida religiosa e crema o corpo de Paulinho, espalhando as cinzas por todos os bairros onde morou e foi expulsa. Na tela, surge o epílogo da trama: “E a semente vai germinar, brotar, crescer, florescer e dar frutos”. O propósito da ex-freira de unir e sensibilizar os condôminos do Edifício Paraíso por meio da morte de seu filho funcionara. Nenhum dos moradores é o mesmo após a passagem de Marta e de seu filho por suas vidas.

A aproximação da narrativa de Jorge Andrade com a realidade é enfatizada no texto de apresentação da telenovela no Boletim de Programação da TV Globo:

A vida de São Paulo nas suas vinte e quatro horas de correria, poluição, gente se esbarrando e nem sentindo, solidão, superpopulação e potencialidades. A novela é o retrato desta realidade. *O grito* é a metrópole. Os problemas mais urgentes das grandes cidades estão particularizados em São Paulo. (BOLETIM, 1975 *apud* ORTIZ, BORELLI, ORTIZ RAMOS, 1988, p. 94).

Mesmo por meio da breve sinopse que fizemos acima, é possível observar que o teledramaturgo reuniu em sua trama alguns dos grandes problemas sociais e ambientais da capital paulista. Vale pontuar que, durante a década de 1970, o movimento de conscientização dos ecologistas ganhou força no mundo inteiro e, no Brasil, atingiu as grandes capitais como São Paulo: poluídas na mesma proporção de sua alta industrialização.

Alguns autores de telenovela expuseram o tema de muitas maneiras. Dias Gomes escreveu duas tramas – *O espigão* (Globo, 1974) e *Sinal de alerta* (Globo, 1978-1979) – nas quais o tema da poluição era trabalhado como uma séria ameaça ao homem contemporâneo. Ivani Ribeiro apresentou o tema da ecologia de modo mais abrangente em *O espantalho* (TVS, 1977) e *Aritana* (Tupi, 1978-1979). No entanto, Jorge Andrade extrapolou os limites do assunto e construiu um microcosmo do caos urbano, flagrando a degradação da natureza pelo progresso e a degradação humana pelas aparências e ambição desenfreada. Por meio de *O Grito*, Jorge Andrade mostrou as fragilidades e neuroses de cada ser humano diante de sua própria obra – a metrópole fora de controle.

Para a composição dessa telenovela, o autor afirma que recorreu a diversas pesquisas para fundamentar os dilemas de uma urbe em desabalada expansão. Livros de urbanismo e reportagens de jornais deram subsídio e corpo aos muitos gritos presentes na trama:

“Eu estudei, conheço bem o passado, li [muitos] livros de urbanismo e sei explicar que, se o centro de São Paulo está assim, é devido à vontade de pessoas que moravam nos bairros em residir perto do seu trabalho. Este êxodo expulsou os moradores das mansões dos Jardins, Higienópolis e Campos Elísios para bairros mais distantes, como o Morumbi e agora para mais longe ainda, Itapeverica da Serra, por exemplo. Porque tem gente que olha para esta confusão e não sabe explicar por que é que São Paulo está deste jeito.”

“(…) Levanta-se e mostra uma pasta de onde tira uns recortes de jornais com trechos sublinhados.

“Eu não invento os problemas que mostro. Está tudo aí nos jornais (dois) que eu leio todos os dias. Só não vê isso quem não quer.” (PENTEADO, 1975, In: AZEVEDO et al. 2012, p. 71-72)

Como é possível concluir pelo testemunho de Jorge Andrade, estavam presentes na tela algumas das temáticas mais recentes da capital paulista. O incêndio do Edifício Joelma – que marcou fortemente o imaginário do brasileiro pelas torturantes imagens da tragédia vistas nas fotografias dos jornais e nas amplas coberturas dos telejornais da época –, estava retratado na telenovela através da sobrevivente Kátia. Ela não se importava em morar em um andar baixo do edifício, de frente para as pistas do Minhocão. Em muitas ocasiões, justificou-se da seguinte maneira: “Por isso eu não me importo de morar no segundo andar, bem em frente ao Minhocão. Prefiro respirar fumaça de ônibus e de carro do que fumaça de incêndio”. Sua vida íntima era devassada pelos seus vizinhos. Desquitada, tinha comportamento livre para os padrões da época, o que causava comentários maliciosos entre os moradores cujos enunciados evidenciavam preconceito de gênero, já que tais comentários que não ocorriam em relação à vida particular do médico Orlando (Marcos Paulo), solteiro, mulherengo e eventual parceiro de Kátia.

Em outro apartamento, a família de Agenor (Rubens de Falco) é composta por fazendeiros do interior de São Paulo. Os pais Sebastião (Castro Gonzaga) e Branca (Ida Gomes) mudaram-se para a capital tentando evitar que o filho criasse fama de homossexual na pequena e tacanha localidade. Na grande cidade, Agenor mantinha uma vida dupla: de dia, discreto funcionário de um banco; à noite, vestia-se de forma extravagante e saía às escondidas pela garagem do prédio para se encontrar com artistas. O comportamento sexualmente ambíguo de Agenor levou seu pai, Francisco, a propor que Kátia o seduzisse para fazer dele um verdadeiro homem. Inicialmente, Kátia fora contra, mas envolveu-se com Agenor e resolveu ajudá-lo a externar sua masculinidade.

Se entre Kátia e Agenor, havia o florescer de uma sexualidade, o mesmo não se pode dizer com relação ao casal Otávio e Dorotéia (Regina Vianna). Os dois não conseguiam manter uma harmonia no casamento, apesar de terem uma vida confortável. A infertilidade que impedia que eles tivessem um filho atuava como um muro de espinhos que os separava e dilacerava. Enquanto Dorotéia levava uma vida alienada e mantinha casos extraconjugais para preencher o vazio que se tornara seu casamento, Otávio refugiava-se em cuidados com sua cachorra de estimação.

Diante temas tão reais, expostos de maneira pouco açucarada, *O Grito* provocou diversas reações. Rejeitada por alguns, elogiada por outros tantos, a telenovela exigiu do telespectador muito mais do que um simples olhar para o superficial. Exigiu que se olhasse a cidade, as pessoas, as relações humanas na metrópole a partir do olhar do outro, dos valores do outro. E quando nos vemos a partir do olhar do outro, a imagem nem sempre é bonita.

Um pontual caso de resistência e afiada virulência contra essa telenovela pode ser encontrado em artigos de Maria Helena Dutra. Ao longo da exibição de *O Grito*, a jornalista engrossou o coro de vozes insatisfeitas e revoltadas por não entender os propósitos de Jorge Andrade. A crítica, sempre em tom elevado e ferino, perdurou até o encerrar da trama:

Para que o público não fique confuso, pensando que alto nível tem que significar necessariamente chatice, é bom saber que ela é apenas uma desculpa arranjada para encobrir um malogro artístico.

(...) Era difícil acreditar que aqueles zumbis preocupados com seus umbigos pudessem participar da sociedade de 11 milhões de incansáveis trabalhadores que formam São Paulo. O autor deixou de fora a extrema vitalidade desta cidade e apenas limitou-se a fazer os personagens discutirem alguns de seus monstruosos problemas através de uma pobre filosofia, digna de qualquer Almanaque Capivarol. (DUTRA, 05 mai. 1976, Caderno B, p. 2)

Fica evidente que a jornalista preferiu interpretar a telenovela como um achincalhe à capital paulista e a seus moradores, proposição esta defendida por aqueles que desaprovaram a obra de Jorge Andrade. A crítica de Helena Silveira mostra um pouco da tensão dos debates suscitados pela telenovela *O Grito* e pontua os aspectos que motivaram as reações negativas:

Sou inveteradamente uma criatura que vai até as últimas consequências quando vê duas coisas: burrice e injustiça. (...) E hoje aproveito o topo desta página para falar na gritaria que cerca, em São Paulo, *O grito* de Jorge Andrade. O que é isso, minha gente? De onde vem este ranço de província? Este olor de baú fechado com muita roupa cheia de naftalina? (...) Querem que se cante São Paulo do princípio ao fim, com praças verdejantes, céu azul imune à poluição, tráfego disciplinado, todas as crianças na escola, os doentes assistidos – todos – em maravilhosos e gratuitos hospitais? (...) E Jorge Andrade veio com seu jeitão caboclo de homem que ama chão, tijolo, pedra, talvez anzol e peixe. Começou a contar as coisas, a construir seu mini-São Paulo no Edifício Paraíso. Vocês têm todo o direito de não gostar do estilo, de preferir ver *Bravo!* ou *Um dia o amor*. Mas fazer essa gritaria, querer ir até o presidente da República e mandar que se retire a novela do ar como uma afronta a São Paulo, é algo inacreditável. (SILVEIRA, 1975, *apud* ANZUATEGUI, 2012)

O contraponto feito por Helena Silveira não é gratuito. As telenovelas *Bravo!* (de Janete Clair e Gilberto Braga, Globo, 1975-1976) e *Um dia o amor* (de Teixeira Filho, Tupi, 1975-1976) obedeciam ao esquema básico do melodrama: tramas simples, personagens maniqueístas, muitas peripécias e enredos basicamente sobre relacionamentos amorosos (o que as enquadrava em seus horários de exibição, 19h). Por isso, a distinção para *O Grito* é tão clara e contrastante. Não se tratava de uma produção sobre a impossibilidade de se viver um amor em pleno século XX, como o telespectador mais convencional estava habituado a acompanhar. Outro importante crítico de televisão da época, Artur da Távola, reforça a opinião de que *O Grito* é uma história nada comum:

O grito gerou um dos mais estranhos fenômenos de audiência dos últimos tempos. Normalmente a novela das dez tem uma média de audiência mais ou menos fixa. Esta tinha dias de piques mais altos que as demais do horário e dias de acentuadas quedas durante o período em que estava no ar, quedas estas igualmente recordistas (como os piques). Esse comportamento irregular da audiência mostra a estranheza do público frente a um estilo de telenovela que discrepou do habitual, pois em vez de simplesmente distrair o público com muita ação e acontecimentos, preferiu fazê-lo pensar, entrar em si mesmo, meditar (TÁVOLA, 1976, revista *Amiga*, *apud* ANZUATEGUI, 2012).

Tão importante quanto apresentar os detalhes da controvérsia gerada pelas discussões em torno da telenovela, é ouvir a voz de Jorge Andrade em uma de suas entrevistas onde denunciava as transformações da cidade e punha em xeque valores, costumes, comportamentos de um lugar que não era apenas São Paulo:

Esse grito não é só de São Paulo.
Minha intenção foi mostrar o real, o sério, o verdadeiro.
(Revista Amiga, 1976)

E esse real e verdadeiro ecoa na memória daqueles que viram a telenovela e por ela foram tocados. É o que se pode perceber no depoimento de uma mulher colhido por Sabina Anzuategui (2012, p 141), em 2011:

Nasci em SP, cidade onde vivi até meus 12 anos, quando meus pais se separaram. Viemos então para o Rio, morar com meus avós, que viviam num elegante edifício da Av. Ruy Barbosa, no Flamengo. (...) Muita gente de “nariz em pé” olhava atravessado prá minha mãe, uma linda mulher “desquitada”! Eu estranhei muito aquele ambiente de pessoas perfumadas e colares de pérolas que já pela manhã estavam com o cabelo armado e impecavelmente vestidas. (...)

Eu tinha 15 anos quando *O grito* foi ao ar. Uma história que me pegou desde o início e que eu via sozinha, já que era um tipo de novela muito diferente das novelas de outros horários que minha família acompanhava apaixonadamente. Foi a primeira novela que me fez refletir. O quanto os moradores daquele prédio transferiam para o grito do menino todas as suas atenções, desviando assim o foco de seus próprios problemas. Uma novela que tratava sobre o preconceito, a vida de aparências, a intolerância em relação às pessoas fora do padrão.

Logo me identifiquei. Além disso, a novela me fez imaginar as histórias que poderiam existir em cada apartamento do meu prédio. Que tipo de carência estaria por trás daquele casal que tratava seu cãozinho como gente e contratava palhaços para sua festa de aniversário? Por que tanta insegurança na relação daquele casal, cuja mulher fazia cara feia pra minha mãe a quem o marido bonitão cumprimentava sorridente? (G, mensagem eletrônica enviada à ANZUATEGUI em 16 fev. 2011)

Vale destacar que esse depoimento ocorre mais de 35 anos após a exibição da telenovela. Observamos na fala dessa telespectadora a força das histórias narradas nas telenovelas de Jorge Andrade, mas principalmente a importância dessas histórias para que ela desse sentido a seu mundo, às relações humanas e sociais. Percebe-se por meio do depoimento que todo o esforço de Jorge Andrade para trabalhar com uma linguagem nova, a teledramaturgia, e, sobretudo, para se aclimatar a um sistema de produção frenético levou, possivelmente, a milhares de pessoas a inquietação que ele queria despertar nelas por meio da linguagem audiovisual.

“O real, o sério e o verdadeiro” ganham vida na teledramaturgia por meio de conflitos que se instalam entre as classes sociais, entre pessoas que integram o cotidiano das cidades. Pobres, remediados e ricos tornam-se personagens que

ganham carne e osso e se debatem em busca de seus sonhos, sejam eles mesquinhos ou nobres.

O prédio em que se passa a trama de *O Grito* pode ser visto como a alegoria das diversas camadas sociais que disputam um lugar no Paraíso (nome do prédio). Paraíso que, para ser alcançado, precisa de um sacrifício humano. O sacrifício de um jovem portador de deficiência mental, que teoricamente deveria ser protegido. Que partido tomar: o dos moradores que querem expulsá-lo ou dos poucos que querem sua permanência?

Também na teledramaturgia, o universo temático de Jorge Andrade nos mostra o ser humano diante de encruzilhadas, diante de mundos que se desmoronam para dar lugar a outros que se impõem devido ao “progresso”, à “modernidade”, e que se travestem mais prosaicamente pela simples vontade de ter uma noite de sono tranquilo em uma cidade que cresce de maneira desumana, engolindo seus habitantes. Que valores caracterizam esses mundos “mais antigos” e esses mundos “mais modernos”? Há diferenças entre eles? Qual o papel do ser humano nesses mundos? Que caminho seguir nessa encruzilhada?

Nas telenovelas de Jorge Andrade observamos não apenas o esfacelamento de mundos antigos, mas também de modernos, pois ambos os tipos esmagam o ser humano. Em *Os Ossos do Barão* e *Ninho da Serpente*, surge mais claramente a sucessão entre oligarquias. O novo e o antigo em confronto, mas o poder continua na mão de poucos. O autor pode nos indagar: o que há de novo?

Considerações

Há muito a falar sobre a obra teledramatúrgica de Jorge Andrade. O recorte adotado neste capítulo levou em conta apenas alguns aspectos de sua telenovela mais polêmica, *O Grito*, para pensar a produção artística de Jorge Andrade na televisão como um dos marcos da linguagem teledramatúrgica brasileira. Pensando essa teledramaturgia como um sistema simbólico à maneira do que Antonio Candido propôs para falar da literatura brasileira, é possível reafirmar a importância de Jorge Andrade não apenas para a televisão, mas também para a cultura brasileira. Um autor que jamais se furtou a discutir o passado e o presente do País para enxergar um futuro

possível. Alguém que via na criação estética uma forma de agir responsabilmente em relação à sociedade, à vida, ao futuro (Bakhtin, 2010). Para Jorge Andrade, a televisão se configurava como um novo espaço de criação e, por conseguinte, de transformação da realidade, conforme ele próprio afirma: “Eu acho que na televisão a gente está dizendo mais coisas que no teatro. Por que, eu não sei. Porque o que eu disse n’*O Grito* não está escrito no gibi – e passou tudo.” (Azevedo et al., 2012, p. 83)

Na televisão, esse sistema teledramatúrgico aconteceu graças à construção de uma identidade nacional, com temáticas genuinamente brasileiras, levadas a cabo por autores dotados de consciência da sua função e imbuídos de um projeto estético-temático, tais como Dias Gomes, Walter George Durst, Bráulio Pedroso, Lauro César Muniz, Jorge Andrade, Janete Clair, Ivani Ribeiro e outros. O fruto desta empreitada é uma teledramaturgia reconhecida e prestigiada por nós e pelos estrangeiros, atenta às problemáticas da sociedade brasileira e configurando-se como um espaço para a análise e discussão em escala nacional.

Referências

ANDRADE, Jorge. *O Grito*. In: Revista Amiga TV. Rio de Janeiro, Editora Bloch, 15 mai. 1976. Fonte: Banco de dados TV-Pesquisa, PUC-Rio. Documento 1418. Disponível em: <http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=1418>, acesso em 20/05/2012.

ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ANDRADE, Jorge. *Milagre na Cela*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

ANZUATEGUI, Sabina Reggiani. *O grito de Jorge Andrade: a experiência de um autor na telenovela da década de 1970*. São Paulo: tese de mestrado ECA/USP, 2012.

AZEVEDO, Elizabeth. et al. (orgs). *Jorge Andrade 90 anos: releituras*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, Teatro da Universidade de São Paulo, FAPESP, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1993.

BAKHTIN, Mikhail M. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

BORELLI, SILVIA HELENA SIMÕES. Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas. **São Paulo Perspec.**, São Paulo , v. 15, n. 3, Julho 2001 . Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/spp/a/Vtn4XXFkFf9K9X8Q8BnNqVh/abstract/?lang=pt>.

Acesso em 18 set. 2022.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia-EDUSP, 1975.

DUTRA, Maria Helena. *Apenas um leve sussurro*. In: *Jornal do Brasil*, Ano LXXXVI, nº 27, Caderno B, 05 mai. 1976, p. 2. Disponível em:

http://memoria.bn.br/pdf/030015/per030015_1976_00027.pdf. Acesso em 18 set. 2022.

O GRITO. IN: *Memória Globo*. Rio de Janeiro: Projeto Memória Globo – Globo Comunicação e Participações S. A. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-230146,00.html>. Acesso em: 24 set. 2012.

ORTIZ, Renato. BORELLI, Sílvia. ORTIZ RAMOS, José Mário. *Telenovela – história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.

PENTEADO, Regina. *Jorge Andrade, seu grito e consequências*. In: AZEVEDO, Elizabeth. et al. (orgs). *Jorge Andrade 90 anos: releituras*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, Teatro da Universidade de São Paulo, FAPESP, 2012, p. 68-72.

ROSENFELD, Anatol. *Visão do ciclo*. In: ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 599-617.

PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DE MARTA E ALÉM...

Elizabeth R. Azevedo

Esta apresentação, com esse título um pouco misterioso, vai tentar se equilibrar entre o registro informativo e a análise crítica, na medida do tempo disponível, e tem dois objetivos: primeiro, comentar a construção do ciclo *Marta, a Árvore e o Relógio*, no que diz respeito a peças que poderiam ter sido incluídas, mas não o foram. Onde elas se encaixariam, do que tratariam e até que ponto foram elaboradas. Sobre esse assunto temos poucas informações, encontradas sobretudo as entrevistas deixadas pelo autor.

O segundo objetivo é investigar, ainda que rapidamente, as peças que estão *além* do ciclo e que completam a totalidade da obra dramatúrgica de Jorge Andrade: *O incêndio, As colunas do templo (O faqueiro de prata), A receita, Milagre na cela, O mundo composto, A zebra, A loba, A corrente*.

Assim fazendo, teremos coberto todo o conjunto da produção andradiana nestes encontros comemorativos aos 90 anos de nascimento do autor, ao abordar suas dezenove peças existentes (dezoito, se não contarmos com *Sesmaria do Rosário*, da qual temos apenas o 1º ato). Desse modo, procuraremos integrar os dois temas propostos, buscando correlações entre as peças, seja na temática, seja na maneira de lidar com a estrutura dramática, seja na composição dos personagens, uma vez que elas foram trabalhadas (escritas ou planejadas) ao mesmo tempo em que Jorge compunha os outros textos que viriam a fazer parte do ciclo *Marta...*, ou de obras para além do teatro.

Para começar, sabemos que, ao todo, contando as peças escritas, as apenas iniciadas e as meramente anunciadas, temos 35 textos.

- 1951/2 O Noviço
- 1951 O Telescópio
- 1952 As Colunas do Templo (Faqueiro de Prata) 1954 O Incêndio
- 1954 A Moratória
- 1954 Lua Minguante na Rua 14, As Moças da Rua 14
- 1957 Sesmaria do Rosário
- 1957 Pedreira das Almas
- 1957 Vereda da Salvação - 1964
- 1958 Os Crimes Permitidos (com Clô Prado)
- 1958 Adão e as Três Serpentes (uma comédia – só anunciada³⁴)
- 1960 Os Vínculos (com Clô Prado)
- 1960 A Escada
- 1961 Bico do Pavão (nunca mencionada - tinha o 1º ato pronto – perdido)
- 1962 Os Ossos do Barão
- 1962 O Sapato no Living
- 1963 Senhora na Boca do Lixo
- 1963 Allegro ma non Troppo (fecho do ciclo industrial – só anunciada)
- 1963 Os Coronéis (ligação entre mineiros e paulistas – só anunciada)
- 1966 Rasto Atrás
- 1968 O Usufruto (peça de “síntese” – só anunciada)
- 1968 A Barragem (ligação entre mineiros e paulistas – só anunciada)
- 1968 O Náufrago
- 1968 O Professor Subversivo
- S.d. Os Avaliadores
- 1968 A Receita (1ª Feira Paulista de Opinião)
- 1969 As Confrarias
- 1969 O Sumidouro
- 1972 O Mundo Composto (revista Realidade)
- 1977 Milagre na Cela
- 1977 Ressurreição às 18 Horas

³⁴ Catarina Santana, a partir de entrevista com D. Helena Prado, chama a atenção para o processo de Jorge de começar um texto escolhendo seu título. O simbolismo de muitos deles justificam eles serem “guias” para o desenvolvimento dos textos.

- 1978 A Zebra (Feira Brasileira de Opinião)
- 1978 A Loba
- 1979 Lady Chatterley de Botucatu (Abujamra)
- 1980 A Corrente (Consuelo de Castro e Lauro Cesar Muniz)
- 1984 uma Longa Jornada Noite Adentro

Peças relacionadas ao Ciclo MARTA, ÁRVORE E O RELÓGIO

Algumas peças foram planejadas ainda nos anos de 1950 juntamente com aquelas que foram efetivamente desenvolvidas, encenadas, retrabalhadas e publicadas. É o caso de *Sesmaria do Rosário*. Outras, porém, foram imaginadas somente quando o ciclo, e o rearranjo das obras, já estava sendo planejado. Um período difícil para a cultura no Brasil e para Jorge também, claro. Veja-se como em 1968 surgem diversas propostas de desdobramentos das peças mais antigas, atualizando-as com personagens de gerações mais recentes, temáticas mais urbanas e politicamente mais explícitas.

A ideia de ciclo esteve presente desde os primeiros anos de produção do dramaturgo. Em 1957, falava de uma tetralogia que nomeou como “Raízes da Terra” e que incluía as peças: *Pedreira das Almas*, *Sesmaria do Rosário*, *A moratória* e *O telescópio*.

Seria um “mini-ciclo” que captaria a trajetória da origem familiar de Jorge desde as Minas Gerais (em São Tomé das Letras) até a decadência, perda e divisão das antigas fazendas. Essas peças cobririam também dois dos ciclos econômicos brasileiros³⁵: do ouro e do café. Estranhamente, ou talvez devêssemos ver aí uma tendência da produção andradiana, só foram concluídas as peças de “decadência” onde o conflito entre o velho e o novo é mais claro.

A peça central, *Sesmaria do Rosário*, não chegou a ser concluída. Nela está retratado o auge do café, a retomada da perspectiva de futuro dos antigos migrantes de Pedreira e a consolidação da pujança da família, tão rememorada por personagens como Joaquim (de *A moratória*) ou Francisco (*O telescópio*).

³⁵ Questão teórica dos ciclos – José Honório Rodrigues o critica propondo a noção de *espiral*.

Sesmaria do Rosário

Apenas o 1º ato – Continuação de *Pedreira das Almas* e antecessora de *O telescópio* e *A moratória*. A trama se passa em 1887 e discute a iminente abolição da escravidão. Novamente, coloca-se em cena o tema da liberdade (como em *Pedreira*). Gabriel casara-se com Clara, ex-noiva de Martiniano (filho de Urbana, assassinado pelos soldados). Seu filho, Martiniano, é um abolicionista, defensor da mão de obra estrangeira. Gabriel aparece como um aferrado escravista – talvez como referência a que sua família (em *Pedreira*) tivesse sido assassinada por escravos. O conflito de gerações se instala na família. Os confrontos, pai e filho, antecipam os diálogos de *Rasto atrás* entre José João e seu filho Vicente:

G: A verdade é que você não é o filho que eu esperei que fosse

M: Em algumas coisas, pode ser que eu não seja.

G: Em muitas. Não é o homem que precisava ser. Principalmente agora.

Como núcleo paralelo da trama, tem-se a família da mulher de Martiniano, Isabel, e seu pai Vicente³⁶, um liberal que Martiniano tenta trazer para sua causa. O que se pode dizer aqui é que Jorge, por meio de seus personagens, apresenta-se já dividido em dois conflitos: o particular (Martiniano) e o social (Vicente) como fará em várias outras ocasiões do ciclo.

Por fim, para encerrar esse ato (que não apresenta nenhum recurso formal mais complexo), Gabriel ameaça Isabel de anular o casamento e excluir Martiniano da herança. Dos personagens deste drama temos referências sobre Gabriel/Clara e de Martiniano nas duas peças seguintes. No entanto, Gabriel aparece sob outra ótica, mencionado com nostalgia como “vovô Gabriel”, modelo do homem incorruptível e corajoso:

³⁶ Atente-se para a repetição dos nomes de personagens na obra do autor como um todo. Outro emaranhado de referências e conotações. Aqui, Isabel, a futura personagem mulher de Vicente em *A escada*. Vicente, mais tarde será o nome escolhido pelo autor para apresentar-se como personagem em várias peças.

Em *O telescópio*:

F: Vovô Gabriel... vovó Clara! Quando traçavam um rumo, iam até o fim. Acreditavam no que faziam. (...) quando vovô e o povo de Pedreira chegaram às margens do Rosário, a chuva invernou. Tiveram que parar e esperar. Naquele tempo chovia de fato! Ficaram parados meses... abrindo picadas em todas as direções. Em pouco tempo havia um rosário de posses. Perto de uma figueira branca vovô determinou o lugar da sede. Foi quando tudo começou... para terminar...! (p. 226.³⁷)

Em *A moratória*:

J: O relógio

H: Foi presente do meu avô Gabriel ao meu pai. Sabe? Vovô Gabriel tinha um propósito. Os antigos não davam nada assim sem mais nem menos. Sabiam sempre o que era mais útil. Junto com o presente vinha a recomendação: Martiniano! Não deixe nunca o sol pegar você na cama, meu filho, e saiba dividir o tempo... (p. 176)

Ainda, ao lado de Gabriel, temos seu filho Martiniano que, poucas falas antes tinha sido descrito como um grande caçador e cuja morte Joaquim invejava:

J: (...) quero morrer como meu pai: caçando.

H: Se a gente pelo menos morresse... como quer!

J: Meu pai comeu a matula e sentou-se encostado ao tronco de uma árvore. Quando os outros chegaram, já estava morto. Um dos cachorros estava deitado na sua perna... ele parecia dormir!

Joaquim ainda esclarece que seu pai morreu quando ele era muito moço:

J: Com a morte do meu pai, fiquei, ainda muito moço, o chefe da família (175)

³⁷ Referência à paginação na edição de Marta, *a árvore e o relógio*, Ed. Perspectiva, 1970. Todas as demais indicações foram tiradas da mesma publicação.

Lua minguante/As moças da Rua 14

Pouco antes desse “mini-ciclo” Jorge tinha começado a escrever *Lua minguante...* que acabou compondo *Rasto atrás*, sobretudo na primeira parte. Em geral, a crítica foi mais favorável a essa parte do que à complementação nova, na qual surgia em cena o dramaturgo Vicente (responsável pelo conflito declarado pai x filho com José João). Ela está menos ligada à memória pessoal de Jorge do que à história (a qual ele não presenciou) de sua família.

Bico do Pavão

Deveria se ligar à linha *O telescópio* e *A moratória*. Jorge chegou a dizer que seria referente a um acontecimento passado em Barretos.

O sapato no Living

Começada em 1968, retomando o ciclo ao colocar o neto de Eghisto Girotto com protagonista na pele de um professor. Baseia-se na experiência de Jorge como professor no Colégio de Aplicação.

Allegro ma non troppo

Fecharia o ciclo industrial. Mais uma decadência? O que Jorge teria colocado no lugar?

Os coronéis

Ligando as famílias de *Pedreira* com as d'*O Sumidouro*. Talvez fossem os mencionados, rapidamente, em *A moratória* como convidados da festa de casamento de Joaquim e Helena: Cel. Orlando, Cel. Francisco e o Cel. Torquato (175).

O usufruto

Ligada à linha de *O sumidouro* (quatrocentões).

A barragem

Ligada a mineiros e paulistas – só anunciada

O naufrago

Pensada desde 1968. Retomaria o núcleo de personagens de *A moratória*, colocando Marcelo, o filho, como protagonista. Deveria falar de suas dificuldades no trabalho assalariado, denunciando as más condições de vida dos trabalhadores.

O professor subversivo

Outro desdobramento e atualização de personagens já conhecidos. Aqui o foco seria a situação dos negros na sociedade brasileira através de Omar, personagem de *A escada* – que se casa com Zilda, uma das filhas de Maria Clara, filha do aristocrático Antenor.

Peças para além do ciclo Marta...

No geral, com exceção das duas primeiras, são peças escritas ou concluídas, depois da publicação de *Marta*. Foram compostas em uma época na qual o autor estava absorvido por outras formas de expressão: jornalismo, teledramaturgia (com entusiasmo) e o romance. Daí, talvez, os problemas identificados em muitos dos textos.

Já foi feita uma tentativa de se chamar o conjunto dessas peças de *ciclo 2, ou ciclo da atualidade, ou ciclo Jupira*. No entanto, penso que seria forçar a reedição de um pensamento e de um processo que se mostrou bastante orgânico no primeiro caso (ciclo *Marta...*), mas pareceria forçado aqui.

Todas estas peças são ambientadas “no presente”, o que as diferenciam das do primeiro ciclo. Algumas práticas, no entanto, recorrentes no trabalho de composição do autor, ainda estão presentes, sem que isso justifique essa ânsia de estabelecer maior ligação entre as obras. A primeira delas é o uso do noticiário, do *fait divers*, como fonte que dispara o mote da peça. Sabe-se que mesmo no ciclo *Marta...*, Jorge sempre estava atento para o que ocorria ao seu redor e que integrava as notícias que mais o impactaram ao seu mundo pessoal, familiar e social. Por exemplo, *Senhora na Boca do Lixo* é um texto que brotou de uma nota saída nos jornais, *Os ossos do Barão* foi concebida a partir de uma história que *circulava na família*, *A escada* baseou-se no caso do avô de Helena que mantinha, realmente, um processo na Justiça para reaver o bairro do Brás. *Vereda da salvação* transporta os conhecidos meeiros da fazenda de Jorge (seu estilo de vida, seu pensamento, seu linguajar) para dentro do massacre de Malacacheta, em Minas Gerais, amplamente divulgado pela imprensa e objeto de estudos acadêmicos bem conhecidos de todos.

Nas peças “avulsas” o procedimento é o mesmo: *Milagre na cela* foi criada a partir de acontecimentos vividos por duas conhecidas de Jorge; *O incêndio* também.

As colunas do templo

Peça em 3 atos, de 1952, teve Menção Honrosa no prêmio Martins Pena e 2º lugar no Fábio Prado. Nunca publicada ou encenada, foi transformada em *Caso Especial* pela rede Globo com o título de *Exercício findo* em 1974. Baseada na experiência de Jorge como bancário, já traz em si muitos dos temas que viria a desenvolver nas peças posteriores. O enredo fala do antigo funcionário Gomes, que espera receber uma promoção depois de muitos anos de trabalho dedicados ao banco, mas que vê suas expectativas frustradas quando outro funcionário, um italiano, é escolhido e ele descobre que será demitido. Desesperado, Gomes rouba dinheiro do cofre. Arrepende-se depois e quer devolvê-lo. Há uma discussão com os colegas sobre as implicações disso.

No final, Gomes recebe a notícia da morte da filha, que há tempos estava doente e que ele pretendia levar para um tratamento no exterior a partir de sua ansiada promoção. Diante da greve que estoura sob sua janela, ele começa a jogar o dinheiro para o ar, em meio a sons que se misturam (gritos, polícia, o tema musical do espetáculo). Ele é enviado para casa, um colega se demite, outro adere à greve.

Em torno desse mote principal giram outras questões: do próprio Gomes, a sua preocupação com a filha doente, que quer (e sonha iludido) levar para a Suíça. Do conflito com sua mulher, Marta (primeira referência a esse nome)⁸, com quem fala pelo telefone e que sempre tenta trazê-lo de volta à realidade.

Dos colegas, nos quais conflitos recorrentes posteriormente abordados por Jorge parecem se diluir: Sebastião, de origem rural, sonha recomprar as terras que a família perdeu; Lucas, filho de ricos fazendeiros, tem um sério conflito com o pai - "*Meu pai!... Se tivesse compreendido, era um deus para mim. As palavras ferem mais do que qualquer coisa*" -, palavras que caberiam facilmente na boca dos futuros Vicentes. Por fim, Eduardo, um debochado farrista (como Marcelo, de *Moratória*, ou Sebastião, de *O telescópio*).

Para unificar os conflitos, temos o clima de greve entre os bancários, que fica ao fundo como um baixo contínuo que explode ao final do drama, antecipando em alguns anos a temática que aparecera em 1958 em *Eles não usam black-tie*).

As colunas do templo mostram que Jorge, desde o princípio, estava preocupado com a injustiça social, a inadaptação dos velhos aos novos tempos, a ascensão dos imigrantes, os conflitos de gerações, a perda da terra etc.

O incêndio

Foi baseada em um incidente ocorrido em 1950 em Xapecó, Santa Catarina, onde dois supostos ladrões de igreja foram linchados pela população.

Incluindo a publicação de 1972, há dez versões desse texto que começou a ser escrito em 1954 com o título de *Os ausentes*, tragédia em três atos – com a anotação “curso de dramaturgia na escola”.

O enredo se manterá basicamente o mesmo até a versão final: o incêndio da igreja provocado por assaltantes de fora da cidade é usado para incriminar e eliminar adversários políticos dos poderosos locais.

O que foram sendo alteradas ao longo do tempo foram a quantidade de protagonistas, a relação dos personagens e a incorporação de elementos épicos (simultaneidade, narrador, projeções). Aparecem aí os temas do conflito de gerações, das mulheres fortes (Jupira e a mãe de Omar), e do enfrentamento político. Porém, na versão final, Jorge quis enfatizar os aspectos políticos da peça e não o aprofundamento psicológico:

(...) a coisa vem muito mais objetiva, porque eu não preciso dar conotações psicológicas para um crime – o crime é determinado pela realidade social, e eu mostro a realidade social. (Depoimento, Idart, 1976)

A receita

Composta em 1968 para ser apresentada na Iª Feira Paulista de Opinião³⁸, com direção de Boal e interpretação de Miriam Muniz e Antonio Fagundes. Foi a única peça concluída nesse ano tão movimentado de sua produção.

Fala da dura realidade a ser enfrentada por um jovem médico recém-formado quando tem que socorrer um trabalhador rural, arrimo de família, que se ferira, mas cuja família não tem a menor condição de oferecer-lhe qualquer socorro.

Nas quatro versões da peça foram cortados assuntos como a relação incestuosa entre a filha prostituta (Jupira novamente) e o pai, algum cientificismo explícito de Marcelo (o médico com o mesmo nome do personagem de *A moratória*), um coro messiânico de colonos (como em *Vereda da salvação*)

Por outro lado, foram acrescentados recursos de encenação (projeções de slides) que ampliaram muito mais o espaço cênico. O recurso já fora usado em *Rasto atrás*, dois anos antes.:

1º - Sala de casa de pau-a-pique. Cortinas gastas e coloridas sugerindo portas, pote de barro, folhinhas pelas paredes e muitos quadros de santos, enfeitados com flores de papel. No canto da sala, a cama de Devair.

2º - Cama e poucos elementos de uma casa de pau-a-pique. Para ambientar a cena – e só para isso – devem ser projetados sobre o chão do palco e sobre os atores slides de pessoas pobres e filhas; de postos de saúde, de expressões de pessoas doentes; de mãos estendidas de crianças magras em diversas atitudes, de fachadas de universidades; de salas de aulas bem equipadas e laboratórios antissépticos, de estudantes de medicina sadios e alegres, em seus uniformes. Nenhum dos slides sobrepostos deve ser projetado em telas ou paredes brancas. As formas estranhas, criadas pela projeção de slides sobrepostos, devem dar a impressão de ambiente gangrenado.

³⁸ Publicada no *Teatro da Juventude* n. 21, 1998.

O intuito de Jorge nesta peça é revelar o grande mal, a doença social que ataca a sociedade brasileira. O rosário de desgraças da família é desfiado por Jovina (menina de *Vereda...*), mãe de Devair, uma espécie de nova Dolor, que foi dando à luz e perdendo filhos ao longo dos anos. Os demais membros da família estão alheios a esse mundo cruel cada uma à sua maneira: bebida, futebol, alienação, inocência da criança de colo. O dr. Marcelo adota a mesma atitude diante da realidade impossível: foge. Carlinda, a irmã com deficiência mental, então, fica a sós com Devair e se sugere que irá amputar-lhe o pé com um machado. Ao fundo, soam as preces do coro de vizinhos. Ao contrário de *Vereda...*, na qual o desespero do grupo é vivido “em particular”, aqui há um olhar de fora, ainda que impotente, que reconhece a tragédia. Talvez esse seja o discurso que se queria de Jorge na época de *Vereda...* e que o autor se recusou a fazer. Falando de sua peça ele se diz um “radiologista” da sociedade brasileira: mostra o que há de errado sem dar a receita de solução.

O mundo composto

Um pequeno texto de 14 páginas (que o autor pretendia publicar separadamente) que foi escrito como reportagem para a revista *Realidade* em 1972. É um rápido, mas denso, diálogo entre dois trabalhadores rurais, Cícero e João Leite, penalizados pela vida no sertão. O texto reproduz com fidelidade a fala característica dessa população, cheia de referências à natureza e da antropomorfização de fatos e objetos. Também apresenta o pensamento religioso dominante, lastreado por credices e mitos.

O mundo contemporâneo se infiltra em cena através de imagens penduradas nas paredes do casebre. São símbolos de um mundo para o qual os dois nunca terão passagem. “*Gente com boca vermeia e olho azul que mais parece cisterna do pecado*”, diz um deles. Em um pequeno epílogo, o autor comenta que vê em João Leite o protótipo do líder messiânico que, com sua fé, consegue arrastar homens fortes e decididos

como Cícero. Do mesmo modo que Joaquim fizera com Manoel, em *Vereda...*, como Canudos ou Contestado, "*Lutando como valentes anjos Gabrielis justicadores*"³⁹.

Milagre na Cela

Encenada em 1977, vinha sendo escrita desde 1972. Participaram Irene Ravache, Ruth Escobar, Walter Marins e Gianfrancesco Guarnieri, em um ciclo de leituras dramáticas no Rio, no Teatro Ruth Escobar. Baseada em caso ocorrido com conhecidas do autor, fato que também serviu de base para a novela da rede Globo *O Grito*, 1975/6. Virou também filme – *A freira e a tortura* em 1984).

É a peça de maior relevância fora do ciclo Marta..., fala sobre a relação entre torturador e sua vítima, desaguando numa inversão de forças entre ambos e no comprometimento com o futuro ("*sobreviver para os dias que virão*").

Depois de anos afastado do teatro, Jorge decidiu que voltaria a escrever mesmo que não tivesse chance de ser encenado: "Minha obrigação é escrever, registrando o homem no tempo e no espaço. Se a peça vai ou não ser encenada agora, ou não, isso é outro problema. Um dia ela será" (*Folha SP*, 1977). De alguma forma a peça se ligaria ao ciclo Marta..., pela presença das personagens com Joana, Jupira e Gabriel. O primeiro título era *Marta na cela 44*.

A crítica foi ruim, apontando esquematismos, personagens mal estruturados, apelo ao melodrama, tratamento "filosófico" da questão da tortura etc. Foi acusada também de ser um "roteiro de televisão". Em resposta, Maria Nilde Macellani, uma de suas fontes de inspiração para a obra, saiu em sua defesa. Disse ela que Jorge havia tocado em temas que provocaram reações específicas de quatro setores: a esquerda burra – pois teria humanizado torturadores; a direita fascista – porque falou sobre a tortura; a Igreja – porque a freira gostou do sexo e os torturadores – porque se viram transformados em personagens. Por outro lado, Décio de Almeida Prada disse que esta talvez fosse a melhor peça do autor. Sábato Magaldi chamou a atenção para a presença de mulheres

³⁹ Em 2013, houve uma leitura dramática do texto, executada pela Companhia do Latão, no Itaú Cultural, dirigida por Sergio de Carvalho que, habilmente, incorporou à encenação o texto da reportagem junto ao texto dramático.

fortes, característica marcante da dramaturgia andradiana. Em 1981, o grupo Barr fez a primeira montagem, depois da liberação da censura.

Em termos de recursos cênicos, *Milagre...* é uma peça pós *O Sumidouro/Rasto atrás*. Jorge se utiliza de jogos de luzes, cortes no tempo, recursos sonoros, cenas de “irrealidade” nesse texto. *A luta simulada se transforma num bailado sinistro. O rosto dos homens são máscaras odientas. Seus gritos, sons primitivos. (...) De repente, os homens param e voltam aos seus lugares estáticos.*

Os jogos de expressão corporal são mais antinaturalistas que até aqueles experimentados em *Vereda...*, ampliando as possibilidades cênicas na obra de um autor que antes optara por uma linha de interpretação mais próxima do realismo. Seriam expressões dos novos tempos? Da chegada da performance?

Em comparação com as peças anteriores, os sons ou comportamentos não-naturalistas extrapolam a representação da projeção mental (*O sumidouro*) ou da memória (*Rasto atrás*) e impregnam o real da trama dramática, rompendo os limites do universo pessoal de uma personagem para transformar-se em “realidade ficcional”. De todo modo, todos os comentários fazem referência à importância do tema tratado, ainda num período tão difícil da vida política brasileira. Talvez seja mesmo uma das peças brasileiras que mais cruamente aborda esse assunto. A peça traça um painel do submundo do cárcere (político e comum) e cria um retrato da barbárie social do Brasil: uma prostituta que castrou um de seus amantes, um carcereiro ex-presidiário, um assaltante ex-menor abandonado, carente e semi-idiota.

No entanto, a morte do torturador – pelo assaltante instigado pelo carcereiro – não deixa de ser uma concessão ao espírito revanchista que contaminava grande parte da sociedade – pendendo para o “melô” maniqueísta.

Outro ponto de contato da peça com a obra andradiana como um todo é a presença do intelectual, do poeta, de Jorge enfim, nesse texto, através das palavras deixadas registradas na parede da cela, e que se faz presente cada vez que a cela se ilumina – a escrita se torna ícone poderoso e faz referência à própria atitude de Jorge de resistência diante das dificuldades e do poder da escrita. Assim como esse, outros símbolos (crucifixo) estão presentes por todos os espaços evocados na obra.

A zebra A loba/ A corrente (O terceiro elo)

Peças curtas em um ato, de temas já tratados anteriormente, mas retomados do ponto de vista da atualidade. Juntamente com *O mundo composto*, Jorge pretendia publicá-las em conjunto. Chegou até a encomendar um prefácio, efetivamente escrito, ao historiador Carlos Guilherme Mota. As peças e o ato não apresentam nenhum recurso cênico de destaque, permanecendo no registro naturalista, abraçando as unidades clássicas de tempo e espaço.

A zebra foi escrita para a 1ª Feira Brasileira de Opinião, retratando uma família cujo pai (Floriano) é o descendente decadente de uma família de fazendeiros e que trabalha no almoxarifado da Cia. do Metrô, sempre sonhando em voltar para suas terras. O prêmio da loteria seria a única forma de realizar tal sonho. Ele e sua mulher (Irma – professora) se queixam das condições de vida na cidade como “*um rolo compressor*”. Há um conflito de gerações entre Floriano e o filho Gustavo (estudante de sociologia) diante dos valores defendidos pelo pai. O confronto chega às vias de fato: *É um mundo que vocês não conhecem, que faz parte da história deste país. Só quem pertenceu a ele sabe quanto é grandioso. Chega a ser mítico...!*

Floriano consegue fazer doze pontos na aposta, mas perde no palpite sobre o jogo do Corinthians. Para ficar no universo mítico sugerido pelo autor: um ato de *deus ex machina* contra a *hybris* da personagem. No final, o filho volta para casa e abraça o pai, que permanece imóvel e alienado, como Joaquim de *A moratória*.

A loba é um ato curtíssimo que encena um jantar em família em comemoração às bodas de prata do casal protagonista. A mãe dominadora (“a loba”), na linha de Noêmia, critica tudo e todos: a empregada, o marido (da Moóca), taxando tudo de vulgar. Chega a fazer referência a Fernão e José Dias. Beatriz é pura caricatura, se agarra aos filhos (Joaquim e João Paulo) tentando protegê-los da contaminação do mundo. Cansado de anos de humilhação, o marido, Henrique, mata Beatriz sob o olhar de aprovação dos filhos, que, num gesto inesperado e frenético despem-se completamente e recebem a bela empregada nordestina (Sara) também completamente nua. Tudo ao som de um *rock* alucinante.

Diante disto tudo, Guilherme Mota explica assim: *Essa sociedade se viu passar do polimento dos salões da República Velha (que se prolongou nos salões juscelinistas) para*

a violência dos jantares supervisionado pela Loba (...) A exasperação, a acentuação da violência nos permitem pensar afinal que o dramaturgo Jorge Andrade é contemporâneo do contista Rubem Braga. Será tudo isso mesmo? Ou apenas uma peça infeliz?

O terceiro elo foi um espetáculo montado de outubro de 1981 a março de 1982 no Teatro Senac do Rio. Tinha Mauro Mendonça e Rosamaria Murtinho nos papéis principais. Último ato da peça *A corrente* (com Lauro Cesar Muniz e Consuelo de Castro), cada elo abordava uma classe social.

É um formato pouco comum na época, uma justaposição de textos, cada um abordando um extrato social. A Jorge coube retratar o casal de empresários no qual se repete o mesmo mote: o adultério da mulher para salvar o emprego do marido. Neste caso, um investidor alemão que livraria a fábrica da falência. Um tema próximo de *O Rei da Vela*?

Os três textos eram integrados por projeções de slides. O ato de Jorge foi considerado o mais bem acabado. Yan Michalski chamou a atenção para o fato de a peça seria um novo marco no teatro brasileiro: “[...] a primeira obra assumidamente pós-abertura, que procura examinar um aspecto do primeiro plano da nossa realidade sociopolítica pelo ângulo da atualidade e não mais remoendo os traumas do passado” (JB, 1982)

No geral, alguns desses textos são realmente fracos – senão ruins mesmo (*A Loba*). Jorge parece pouco à vontade na exploração de uma fala mais popular e até grosseira. Talvez o trabalho na televisão, ou mesmo a cobrança da intelectualidade ou de um novo tipo de teatro, o tenham constrangido a ser mais agressivo e “moderno”, impelindo-o a escrever textos de menor qualidade para consumo imediato.

Conclusão

A partir dessas rápidas considerações, portanto, podemos avaliar como a obra de Jorge Andrade é complexa e está muito mais articulada, para além do ciclo *Marta*. – uma “obsessão pelos elos”, como comenta Catarina Santana. Ela é uma verdadeira câmara de eco, uma teia multifacetada – e multimídia, por que não? – que ao mesmo tempo em que é capaz de nos sustentar, também pode nos enredar, fazendo-nos

perder em reiterações infinitas, num andar sem saída – um pouco como no cipoal do *Sumidouro* ou o *Labirinto* de sua autobiografia.

Muito embora esta não seja a melhor perspectiva para um pesquisador, ela nos aproximaria, no entanto, da mesma busca incessante desse autor que nos é tão caro, e poderíamos dizer ao fim e ao cabo, junto com ele: *“Procurar, procurar, procurar... que mais poderia ter feito...?”*



São Paulo
2022

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO