

Pela “Escada” de Jorge Andrade: o nascimento de uma trajetória entre a memória e a história.

Berilo Luigi Deiró Nosella¹

RESUMO: O presente artigo propõe realizar uma análise da relação entre as categorias de Memória e História, numa trajetória que caminha da memória individual de Jorge Andrade para a memória coletiva brasileira, e como esta trajetória organiza-se internamente no Ciclo *Marta, A Árvore e o Relógio*. Para realizá-lo, tomaremos como objeto o texto dramaturgic *A Escada*, por ser o referido um ponto nevrálgico do Ciclo, onde inicia-se, de forma mais radical, a ampliação da memória individual do autor para a coletiva a partir da representação do processo de desenraizamento humano desencadeado pela urbanização moderna.

ABSTRACT: The present article proposes an analysis of relation between the categories Memory and History, walking from individual memory of Jorge Andrade for Brazilian collective memory, that way organized itself internally in the cycle *Marta, The Tree and the Clock*. To do it, we will get as an objective the dramaturgic text *The Stair*, because it's such a neuralgic point of Cycle, where began, radically, the magnification of the memory individually of the author for the collective from the representation of the uprooting human process triggered by modern urbanization.

PALAVRAS-CHAVE: Jorge Andrade; Dramaturgia brasileira moderna, Memória e história; Desenraizamento.

KEYWORDS: Jorge Andrade; Modern Brazilian dramaturgy, Memory and History, Uprooting.

O enraizamento é talvez a necessidade mais importante e mais desconhecida da alma humana. É uma das mais difíceis de definir. O ser humano tem uma raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro. Participação natural, isto é, que vem automaticamente

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO na linha de pesquisa em História e Historiografia do Teatro sob orientação do Profa. Dra. Maria de Lourdes Rabetti (Beti Rabetti) onde desenvolve a pesquisa “Luigi Pirandello e Jorge Andrade entre o texto e a cena: a metateatralidade como espelho de nossa formação estético cultural moderna”, com bolsa CAPES. E-mail: luigidn@terra.com.br.

do lugar, do nascimento, da profissão, do ambiente. Cada ser humano precisa ter múltiplas raízes. Precisa receber quase que a totalidade de sua vida moral, intelectual, espiritual, por intermédio dos meios de que faz parte naturalmente.

(WEIL, 1980, p. 347)

O Ciclo *Marta, a Árvore e o Relógio*

O citado ciclo dramaturgico, composto por dez (10) peças², percorre uma trajetória da história do Brasil, com foco na história paulista, que parte das bandeiras no século XVII, passando pelo período do ouro mineiro, até a industrialização paulista. Uma das temáticas centrais do ciclo é o choque entre o mundo rural e urbano, causado fundamentalmente pelo deslocamento humano do campo para cidade, devido a dissolução das possibilidades de vida no campo, resultado do processo de modernização, paulista nesse caso. No texto *A Escada*, já no ambiente urbano, uma família mora num prédio do bairro do Brás, na cidade de São Paulo; são quatro apartamentos interligados por escadas, onde habitam quatro irmãos cujos pais, já idosos, revezam de moradia entre os lares dos filhos, de mês a mês. Descendentes de um antigo “Barão do Café”, os pais, portadores de um documento de herança que já não tem valor, consideram-se donos de uma fazenda no centro do bairro do Brás, e não se conformam em morar naqueles “cubículos e suas escadas”. Utilizando-se desse espaço cenográfico verticalizado e desse símbolo – “a escada” – o autor demonstra, neste texto, o choque entre o mundo rural, que só existe na memória dos velhos, e o mundo urbano concretizado na “escada”. Um último dado importante é que o autor, Jorge Andrade, é neto de um fazendeiro de café do interior do Estado de São Paulo (região de Barretos), que perde sua fazenda durante a crise de 1929; por este motivo a família deixa o campo para morar na cidade. Posteriormente, o autor casa-se com Helena de Almeida Prado, cujo avô move durante anos uma ação na justiça alegando que as terras do bairro do Brás, em São Paulo, pertencem-lhe por serem as terras de uma fazenda de um antepassado da família (SANT’ANNA, 1997, p. 62). Assim, a memória dos velhos, que se (con)funde com a memória histórica, (con)funde-se também com a memória do autor.

² Compõe o ciclo *Marta, a Árvore e o Relógio* as peças: *As confrarias* (1969), *Pedreira das almas* (1957), *A moratória* (1954), *O telescópio* (1951), *Vereda da salvação* (1964), *Senhora na boca do lixo* (1963), *A escada* (1960), *Os ossos do barão* (1962), *Rasto atrás* (1966) e *O sumidouro* (1969). Como pode-se perceber pelas datas referentes ao ano de conclusão das obras, a ordem de organização interna do ciclo não acompanha a ordem de confecção das peças, ele é ordenado *aposteriori* pelo autor.

A Escada

Em *A Escada*, escrita em 1960 – premiada pela APCT (Associação Paulista de Críticos Teatrais), em 1961 –, o autor retrata um casal de idosos cujo futuro é discutido pelos filhos, todos moradores de um mesmo bloco de apartamentos. Os pais vivem num mundo que já não existe, mundo de barões do café, mas mantêm esse mundo vivo dentro deles num documento que atestaria que a mãe, Amélia, teria recebido como herança uma fazenda onde hoje é o bairro do Brás, em São Paulo. A fantasia e a realidade se misturam de tal forma na cabeça dos velhos, que o Pai chega a vender terras e expulsar pessoas da rua, que estariam em sua propriedade. Como única saída, os filhos resolvem internar os pais em um asilo.

É nítido, nessa história, o processo de desenraizamento que os pais, naturais de um mundo que não existe mais, sofrem ao se verem colocados nesse mundo novo e estranho a eles. No caso específico, trata-se de perceber como da experiência da modernização do Estado de São Paulo, a partir da Crise de 1929 e da revolução de 30, e da instituição da chamada República Nova, toda uma camada da população, de diferentes classes sociais, ligadas à vida rural, perde seu espaço fundamental de convívio e trabalho, sendo obrigada a abandonar suas terras. Jorge Andrade nos mostra em sua obra como esse processo histórico, se não dizima fisicamente essas populações (como de fato dizima em muitos casos) as dizima socialmente por meio de um fenômeno chamado desenraizamento. Esse fenômeno se dá a partir da perda dos referenciais materiais e espaciais da memória. “O desenraizamento é condição desagregadora da memória” (BOSI, 2003, p. 28). Como o nome já explicita, trata-se da perda das raízes, ou seja, das referências psicossociais que nos formam, seres sociais que somos; é o nosso enraizamento. Tais referências são de nível cultural, permanecendo em nós a partir das experiências vividas armazenadas em forma de memória, que por sua vez, interligam-se com dados materiais e espaciais (a região, a cidade, a casa onde crescemos, o brinquedo da infância), relações familiares ou de amizade, ou em tarefas nas quais desenvolvemos certas habilidades que nos são próprias, como o trabalho.

O enraizamento é talvez a necessidade mais importante e mais desconhecida da alma humana. É uma das mais difíceis

de definir. O ser humano tem uma raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro. (WEIL, 1980, p. 411)

No texto *A Escada*, por exemplo, o desenraizamento de toda uma classe oligárquica, que desaparece com a industrialização e a violenta urbanização do processo de modernização brasileira, materializa-se na história desse casal de velhos que perde seu espaço (rural) e é lançado num espaço diferente (urbano). Da experiência com o espaço rural horizontal e vasto, eles são transportados para o espaço urbano, verticalizado e confinado, aqui representado por um prédio com pequenos apartamentos interligados por uma escada (título e cenário da peça). Com essa perda do espaço, também a memória se desintegra; na verdade, a memória se recusa a aceitar o novo espaço e permanece ligada ao espaço antigo, à relação de espaço antiga. A memória, nesse caso, não assume um papel libertador, construtor de uma autoconsciência presente de uma possível identidade; ela torna-se um fator de alienamento do tempo presente.

Porém, o que torna a peça ainda mais interessante e complexa é o fato de que, ao assumir o ponto de vista dos filhos, o autor desmascara o desenraizamento destes a partir da perda dos pais e da experiência histórica que estes representam. No fundo, o que o dramaturgo mostra é que são os filhos quem de fato se encontram perdidos em suas vidas e profissões. Uns ainda tentando se agarrar a um passado representado pelos pais, outros tentando se livrar desse passado para poderem viver um novo presente. No caso, o desenraizamento ganha uma dimensão social mais ampla, partindo da experiência individual de um casal de idosos, amplia-se para uma classe oligárquica e por fim atinge a dimensão geral do trabalho na sociedade capitalista. O trabalho assalariado, na sociedade capitalista, apresenta-se como um fator fundamental de desenraizamento. Para Simone Weil o trabalhador moderno não possui, cada vez mais, uma relação com sua atividade profissional, tanto por conta da perda dos referenciais tradicionais de uma determinada atividade – não há mais o ofício que se ensina ao longo do tempo, todo ofício é apreendido segmentariamente em breves períodos de tempo e depois, esse conhecimento, é descartado – quanto por conta da prevalência do valor do dinheiro embutido no trabalho. “O desenraizamento por excelência é a ignorância do trabalhador em relação ao destino das coisas que fabrica. Qual o valor e a utilidade social? A que necessidades humanas ele atende? O que os outros homens devem agradecer-lhe?” (BOSI, 2003, p. 182). Impossível não pensar na correlação entre a

referida noção de desenraizamento, de Simone Weil, e de alienação do trabalho, para Karl Marx.

A apropriação do objeto manifesta-se a tal ponto como alienação que quanto mais objetos o trabalho produzir, tanto menos ele pode possuir e mais se submete ao domínio do seu produto, do capital.

Todas essas consequências derivam do fato de que o trabalhador se relaciona com o produto *do seu trabalho* como a um objeto *estranho*. Com base neste pressuposto, é claro que quanto mais o trabalhador se esgota a si mesmo, mais poderoso se torna o mundo dos objetos, que ele cria diante de si, mais pobre ele fica na sua vida interior, menos pertence a si próprio. (MARX, 2001, p. 112)

O trabalho assalariado, como nos mostra Simone Weil (1980), torna todo trabalhador numa espécie de “imigrante” em relação ao seu trabalho, o que o torna um estranho para si mesmo. O foco central da atividade profissional é o dinheiro, que por sua vez não possui raiz, não possui nem tempo nem espaço. O trabalhador que trabalha por dinheiro perde as relações mais íntimas com sua atividade, tanto faz o ofício, o que importa são os tostões recebidos por ele.

Existe uma condição social inteira e continuamente presa ao dinheiro, é a do assalariado, sobretudo desde que o salário por empreitada obriga cada operário a ter sua atenção sempre voltada para a contagem dos tostões. Nessa condição social é que a doença do desenraizamento é mais aguda. Bernanos escreveu que nossos operários não são, apesar de tudo, imigrantes, como os de M. Ford. A principal dificuldade social da nossa época vem do fato de que eles o são, em um certo sentido. Embora geograficamente permanecendo num local, moralmente foram desenraizados, exilados e readmitidos, por tolerância, como carne de trabalho. (WEIL, 1980, p. 349)

Nesse sentido, o desenraizamento dos filhos, na peça, torna-se mais trágico. Se os pais ainda encontram algum conforto interno ao viverem presos às memórias do passado, é nos filhos que fica claro a impossibilidade de manutenção de uma memória, de uma raiz. Ao mesmo tempo, a própria manutenção de uma memória, de uma raiz, gera uma impossibilidade de “viver o presente”. O conflito fundamental, portanto, e estabelece-se na impossibilidade da vida presente, a vida no mundo do trabalho capitalista, e da convivência com os velhos. O que vemos, de forma angustiante, são relações entre tradição e presente, entre memória e vida, que não se realizam

plenamente, gerando lacunas sociais naquela organização familiar, tanto internamente, quanto nas relações externas (namoros e casamentos, relações de trabalho, relações de comércio). A memória se apresenta como grande vilã, se não for encarada da forma correta, e ao mesmo tempo a única salvadora.

Destruindo os suportes materiais da memória, a sociedade capitalista bloqueou os caminhos da lembrança, arrancou seus marcos e apagou seus rastros. “A memória das sociedades antigas se apoiava na estabilidade espacial e na confiança em que os seres de nossa convivência não se perderiam, não se afastariam. Constituíam-se valores ligados à práxis coletiva como a vizinhança (*versus* mobilidade), a família larga, extensa (*versus* ilhamento da família restrita), apego a certas coisas, a certos objetos biográficos (*versus* objeto de consumo). Eis aí alguns arrimos em que a memória se apoiava.

(...)

Todavia, a memória não é oprimida apenas porque lhe foram roubados suportes materiais, nem só porque o velho foi reduzido à monotonia da repetição, mas também porque uma outra ação, mais daninha e sinistra, sufoca a lembrança: a história oficial celebrativa cujo triunfalismo é a vitória do vencedor a pisotear a tradição dos vencidos. (BOSI, 1994, p. 19)

Em termos narrativos, na obra de Jorge Andrade esse choque com a memória se concretizará representado no personagem Vicente (um dramaturgo como Jorge Andrade), que aparece pela primeira vez nessa peça e será a personagem central do ciclo até seu desfecho. Trata-se de uma luta desesperada de Vicente com seu passado, não para livrar-se dele nem para incorporá-lo como uma fuga do tempo presente; mas sim para tentar descobri-lo, revivê-lo e, aí sim, poder se “libertar” dele. Não se trataria de negá-lo ou de “amputá-lo” à própria experiência, mas sim de incorporá-lo para, a partir daí, seguir em frente. Trata-se de uma luta contra o processo de desenraizamento através da memória.

Essa luta contra o desenraizamento passa necessariamente pela descoberta do outro e, a partir do outro, de si mesmo. Ela se dá por meio das palavras e da concretização dos “fantasmas” do passado do autor (que se confunde com o passado brasileiro) por meio da representação cênica. Não se trata de um fenômeno de catarse psicossocial, mas sim de um processo de resgate do passado por meio da concretização, em termos de linguagem, de uma memória. Representar esse passado é uma forma de tomada de consciência histórica a fim de se vivenciar um presente pleno.

O Espaço

Toda a obra de Jorge Andrade se constrói a partir de uma profunda relação com o espaço. A fazenda que se perde, o apartamento em que se mora, a velha casa abandonada, ou a casa que já não existe mais. Trata-se de uma obra construída na constante busca pela identidade que se forma de sua terra, terra que já não existe mais, ou que só existe na memória. Essa questão espacial também se reflete na matéria cênica do autor. É mais do que conhecido o quão inovador para o teatro brasileiro foi a configuração espacial de *A Moratória*, em que Jorge dividia o palco ao meio, por um pequeno degrau, onde: do lado esquerdo a ação se passa no tempo passado, ou seja, na fazenda de café e no momento da perda da mesma na Crise de 29; e do lado direito a ação se passa no presente, numa casa na cidade à espera do resultado do processo de moratória que devolveria a fazenda ao velho Quim. No caso da peça *A Escada*, a disposição espacial da ação também é peculiar e fundamental para a configuração da matéria cênica. No início da peça, Jorge descreve o cenário da seguinte forma:

Quatro apartamentos, em dois planos, ligados por escadas. No centro do plano inferior, hall de entrada de um prédio do começo do século, adaptado para apartamentos, que vai terminar na escada que sobe. Em primeiro plano, corredor de entrada do prédio. A escada tem um pequeno patamar entre o andar térreo e o primeiro andar, onde se divide em duas. A escada é de balaústres e passa entre os apartamentos, seguindo para os andares superiores, como elo de uma corrente. À direita, em primeiro plano, apartamento de Maria Clara, com porta de entrada à extrema direita. À esquerda, no mesmo plano, apartamento de Vicente, com porta de entrada à extrema esquerda. Os apartamentos do segundo plano estão no centro, rodeados pelas escadas e corredores. À esquerda, apartamento de Francisco; à direita, de Helena Fausta. Objetos antigos e peças de mobília colonial, divididos entre os irmãos, estão distribuídos nos apartamentos. (ANDRADE, 2007, p. 343)

Todo o choque entre a fantasia e a realidade, vivenciada pelos velhos da peça *A Escada*, expressa-se pelo choque entre a lembrança saudosa do espaço da fazenda, amplo e horizontal, e o conjunto de prédios de apartamentos interligados pelas escadas, estreitas e verticais. Da mesma forma, o espaço dos apartamentos apresenta uma configuração diretamente ligada à situação atual dos filhos. Como já dissemos, o desenraizamento dos filhos é de fato o elemento central da tragicidade presente na peça,

e ela se materializa também no espaço. As escadas estreitas, os apartamentos pequenos, dispostos de uma forma simultânea no palco, criam a possibilidade de fragmentação da narrativa cênica, por exemplo: são comuns os diálogos que não se concluem, pois no trajeto das escadas as personagens desaparecem e reaparecem. O foco do espectador também se fragmenta a partir da multiplicidade da ação cênica: estando os -quatro apartamentos em cena simultaneamente, podemos olhar para onde desejarmos, mesmo que o apartamento para o qual olhamos não seja o centro da ação naquele momento.

A questão do espaço é crucial para o teatro moderno. Basicamente podemos dizer que o fenômeno cênico se compõe de dois espaços, um físico e um que podemos chamar de cênico. O espaço físico é o lugar onde ocorre o fenômeno cênico. Este pode ser um prédio construído com essa finalidade, chamado de teatro, ou qualquer outro lugar, como uma praça, uma rua e etc. O espaço físico, portanto, define-se tanto arquitetônica e socialmente como um lugar de referência, no caso do prédio construído para esse determinado fim num determinado lugar da organização urbana, quanto como o simples local onde as configurações básicas do fenômeno cênico se estabelece, ou seja, um lugar onde alguém executa uma ação e alguém a assiste. Desta feita, ao contrário do espaço físico, o espaço cênico não é um espaço que se concretiza fisicamente, porém ele passa a existir toda vez que o fenômeno cênico se estabelece. Alguém age sobre um espaço e alguém o observa; dessa relação surge um lugar imaginário que é o espaço cênico:

... o espaço do espetáculo, conquanto tenha apoio em um ambiente produzido e construído, é uma estrutura mental, imaginária, produto final da cumplicidade agônica entre a cena e a assistência. Mesmo não sendo ilusão, é fruto de um jogo de imagens entre os dois. (CARON, 1994, p. 37).

A existência desse espaço de fantasia, a tomada de consciência dele, é fundamental para o teatro moderno. É ele que nos possibilita a simultaneidade no tempo, ou seja, é ele que possibilita ao teatro moderno concretizar o próprio tempo no espaço.

Em sua obra, de forma crescente, o que podemos perceber é que o desenraizamento aparece também na forma cênica do espaço proposto por Jorge Andrade. No cenário proposto por ele para a peça *A Escada*, materializam-se as questões fundamentais das transformações que foram impostas ao espaço no decorrer da

história da modernização industrial de São Paulo. E é nesse espaço que se concretizam os conceitos de Memória e História na dramaturgia do autor.

O Brás

O Brás é um bairro de São Paulo que tem sua origem em torno da Igreja de Bom Jesus do Matosinho, construída por José Braz, dono de uma grande propriedade naquela região, em 1769. Essa região, composta por um conjunto de fazendas, das quais a de José Braz era a maior e central, tratava-se apenas de uma zona de passagem da Sé para o vilarejo da Penha.

No final do século XIX, São Paulo torna-se o centro econômico do Brasil com a produção de café, a modernização dos meios de produção e a incorporação da mão de obra assalariada dos imigrantes. Com a crescente vinda de imigrantes italianos e a necessidade de escoamento da produção de café para o porto de Santos, é construída, por fazendeiros de café da região, uma estação ferroviária e um complexo de estradas de ferro que ligam o local à estação da Luz e a todo o Vale do Paraíba, no interior paulista (1867). Essa região é própria para esse complexo, pois se trata de um vale, localizado entre a região da Luz e da Penha, que ligaria diretamente a Sé ao interior do Estado e a todo Vale do Paraíba, até o Rio de Janeiro.

É importante percebermos que as características específicas da produção de café da região paulista foi um dos principais motivos do futuro desenvolvimento técnico e industrial do Estado no século seguinte. Warren Dean (1991) aponta as sementes da industrialização paulista na mentalidade modernizadora de muitos dos produtores de café da região e do interesse que essa produção gerou nos mercados de importação e exportação. Além disso, com o tempo, muitos dos imigrantes, principalmente italianos, que vieram para o Brasil nesse período, passam a se instalar no local. Há registro de um grande número de doações de terra no início do século XX e mais um grande número de desapropriações foram realizadas durante as décadas de 20 e 30. Desde o final do século XIX, já constam a existências de pequenas fábricas abertas por colonos italianos, principalmente têxteis. A partir dos anos 1930, a região sofre grande desenvolvimento com o crescimento destas indústrias. A partir de 1950, muitas dessas fábricas se fecham e uma grande população de nordestinos chega ao bairro em busca de trabalho nas novas indústrias do ABC paulista. Hoje o bairro é uma referência na venda de roupas.

É nítido que as fontes de inspiração de Jorge Andrade não são apenas suas memórias individuais, a história do bairro do Brás apresenta o cenário ideal para sua peça. Trata-se de uma região que se manteve como rural durante um período maior do que outras em seu entorno; forte produtora de café; local chave no processo de modernização da própria produção cafeeira – tanto com a substituição do trabalho escravo pelo trabalho imigrante assalariado quanto pelos desenvolvimentos técnicos empreendidos pelos próprios cafeicultores do final do século XIX; local de encontro ideal de diferentes povos e culturas (cafeicultores, colonos, imigrantes e etc). O desenvolvimento histórico dessas condições é perfeito para o desenvolvimento da trama, ou seja, um bairro que se formou a partir de diferentes camadas de ocupação espacial, seguindo um fluxo histórico violento que sobrepôs camada sobre camada sem nenhum tipo de planejamento ou adaptação, muito menos alguma preocupação com o humano que ali habitava.

A Memória e a História

A obra de Jorge Andrade como um todo busca constantemente a resposta à pergunta: “Quem sou eu?”. Porém, trata-se, para o autor, não de um “Quem sou eu?” existencial, mas sim coletivo. Jorge sabe que não pode responder a essa pergunta sem entender quem são todos aqueles que o formam, como indivíduo e como brasileiro. Na obra de Jorge Andrade, a pergunta “Quem sou eu?” se lê “Quem somos nós, brasileiros?”

A motivação inicial de Jorge Andrade para escrever sua obra é sua experiência individual. Suas primeiras peças são exatamente aquelas que tratam do chamado Ciclo do Café e sua derrocada com a Crise de 29. *A Moratória*, como o próprio Jorge diz em seu romance-autobiografia *Labirinto*, é inspirada em seu avô e no seu sofrimento com a perda da fazenda de café. Mas, além dessa experiência individual, Jorge realiza profundos e longos estudos em documentos históricos. Impulsionado por essa sede, esses questionamentos se ampliam para o passado (Ciclo das Bandeiras Paulistas e o Ciclo do Ouro Mineiro), como se a resposta para a pergunta “Quem sou eu?”, ou “Quem somos nós, brasileiros?” hoje estivesse lá, no passado.

O outro, o passado do outro, em diálogo com o passado do próprio Jorge, é fundamental para o autor encontrar sua verdade enquanto Jorge Andrade e enquanto brasileiro. No romance-autobiográfico *Labirinto*, são constantes as narrativas de

encontros com amigos como Wesley Duke Lee, Érico Veríssimo, Sérgio Buarque de Holanda, Jorge Amado, e como, do contato com cada um deles, um pouco da verdade de si mesmo aparece. Isso acontece num intrincado jogo da memória de cada um que, em determinados pontos, interligam-se. A memória individual de Jorge Andrade se constitui a partir do contato com a memória do outro.

(...) com Gilberto [Freyre] encontrei meu avô e seu mundo morto, com Érico [Veríssimo] descobri um pai impossível e que, com Sérgio [Buarque de Holanda], vou enfrentar a verdade histórica de tudo – terrível verdade, mas a única libertadora. (ANDRADE, 1978, p. 165)

Todos esses pontos de interligação também são pontos de História comuns entre eles, brasileiros. É, por exemplo, do diálogo com Wesley Duke Lee – que conduz todo o romance – que nasce essa percepção dos pontos em comum do que Jorge chamará do mundo do Tabaco, Açúcar e Café (mundo colonial). É daí que nasce também a comunhão dos crimes desse mundo, que são históricos e estão presentes em cada um desses personagens, como lhe aponta Wesley nessas duas passagens repetidas a Jorge inúmeras vezes no decorrer do romance: “- Nossos antepassados ensinaram os mesmos vícios, cometeram crimes semelhantes!” (ANDRADE, 1978, p. 111) ou então “- Porque, muitas vezes, os crimes não estão no passado imediato, mas no remoto. Não falei que nossos antepassados cometeram crimes semelhantes? Os meus com tabaco e os seus com café?” (ANDRADE, 1978, p. 158).

Assim, em algum sentido, Jorge Andrade está estabelecendo uma linguagem artística para concretizar, e coletivizar, sua memória individual, e ao fazê-lo, lança-se inevitavelmente em direção à História. Os modelos de história e historiador fundamentais a Jorge Andrade são esclarecedores no que diz respeito tanto a uma aproximação entre as experiências pessoais (lembança e memória) e História.

- Mas não se esqueça: quando falo do passado (história), não sei mais se é recordar ou se é a lembrança da lembrança. Assim, as recordações perdem os contornos nítidos e se confundem, às vezes, com o que pode ser apenas imaginação. (ANDRADE, 1978, p. 164)

Quanto no sentido da relação entre o passado e o presente.

– Geralmente, confundem o historiador com antiquário, adorador do passado. Escrever história é ter visão dialética do passado e, eventualmente, de suas conseqüências no presente. É iluminar o passado com o presente, ou vice-versa. É o presente que importa e é através dele que compreendemos a evolução humana. (ANDRADE, 1978, p. 192)

E sempre buscando a ampliação da idéia de História como área do conhecimento: “(...) Para mim, a história é a negação de todos os limites, portanto, foge a qualquer definição. Ela não se contém, passando constantemente.” (ANDRADE, 1978, p. 190)

No decorrer da obra e do pensamento de Jorge Andrade vai ficando claro essa passagem do individual ao coletivo e à História. A peça *Rasto Atrás* trata exatamente do retorno de Vicente para sua cidade natal, no interior do Mato Grosso, para reencontrar o pai. Vicente vê nesse gesto a única possibilidade de reconciliação com sua história, de conseguir compreender a si e ao seu povo, para então transformar essa compreensão em matéria cênica. É interessante observar que as duas peças de maior amplitude histórica do ciclo (*As Confrarias* e *O Sumidouro*) são escritas imediatamente após a peça *Rasto Atrás*. Referente a essa passagem, que se resume na ampliação da pergunta “Quem sou eu?” para a pergunta “Quem somos nós, brasileiros?”, é interessante atentarmos para esse outro trecho do romance *Labirinto*:

Comecei a encontrar meu destino no meio de uma mata caçando “bicho de pena”. Meu pai queria me ensinar. Eu não queria aprender. Disse a ele que estava cansado e deitei-me encostado ao tronco de uma árvore. Ele se escondeu distante de mim, piando, chamando o macuco. Fiquei imóvel, ouvindo a resposta da ave, desejando intensamente que ela descobrisse o logro. Olhando a copa das árvores, pensei estar embaixo da cama branca entre meus livros! A mata ficou imóvel, silenciada numa magia estranha. Esqueci-me de mim mesmo! De tudo! Senti-me no começo de uma grande busca, perto de algo terrível! O mundo parou e me transformei em um homem diante de sua razão! Foi aí que a pergunta brotou pela primeira vez: quem sou eu? Quem? Era o canto que começava. Então, minha verdade saiu da terra, cresceu e ultrapassou a mata. Percebi como devia ser maravilhoso compreender, interpretar e transmitir! Partir da minha casa, minha gente, de mim mesmo e chegar ao significado de tudo, tendo como instrumentos de trabalho apenas as palavras e a vontade. Não usar nenhum suor, a não ser o meu. Nenhum braço, além dos meus. Nenhuma inteligência, exceto a minha! Isto era ser livre! Eu me comunicaria com o mundo! De repente, um tiro ecoou na mata. (ANDRADE, 1978, p. 157-158)

Como podemos perceber, Jorge Andrade, para realizar sua matéria dramatúrgica, percorre uma trajetória de passagem da experiência de sua memória individual em relação com a memória coletiva de toda uma população paulista que vivenciou as transformações históricas da primeira metade do século XX (crise do café, industrialização e forte urbanização). Assim, da memória individual, relacionando-se com a memória coletiva, Jorge Andrade encontra-se inevitavelmente com a História, sua história e de todo um país. E é dessa trajetória que nasce a matéria cênica de Jorge Andrade. A busca de si mesmo, como busca do “sentido” de um povo. Sentido tanto como direção histórica quanto como significado. Caio Prado Júnior, ao definir a idéia de Formação, em *Formação do Brasil Contemporâneo*, afirma:

Todo povo tem na sua evolução, vista à distância, um certo “sentido”. Este se percebe não nos pormenores de sua história, mas no conjunto dos fatos e acontecimentos essenciais que a constituem num largo período de tempo. Quem observa aquele conjunto, desbastando-o do cipoal de incidentes secundários que o acompanham sempre e o fazem muitas vezes confuso e incompreensível, não deixará de perceber que ele se forma de uma linha mestra e ininterrupta de acontecimentos que se sucedem em ordem rigorosa, e dirigida sempre numa determinada orientação. (PRADO JR, 1989, p. 19)

É nítido como essa noção de “sentido” histórico está impregnada na obra de Jorge Andrade, porém, como “cronista” que é, esse sentido aparece dos emaranhados dessa história, do interno dela. É exatamente dos pormenores da história individual do autor que esse “sentido” histórico de um povo aparece:

Compreendo que a minha obstinada procura, que a peregrinação no labirinto à busca dos elementos vitais e dos significados da minha vida – desde a velha ordem colonial e patriarcal até os problemas de ser ou não ser no mundo de hoje – começou embaixo de uma cama branca e no alto de um abacateiro. Com raízes mergulhadas na memória e na vivência, eu tinha que fazer o levantamento das minhas origens, na medida em que minha consciência me impelia à consciência do outro. Buscando a mim mesmo e o meu chão na engrenagem da sociedade moderna, tentei fixar o drama do homem e da terra paulista dentro da história brasileira. (ANDRADE, 1978, p. 218-219)

Essa busca de si mesmo, que se caracteriza como uma incursão por um labirinto da memória e da história, aos poucos se revela como uma trajetória de caminho certo,

de destino pré-concebido. Como se, na verdade, o labirinto terminasse no mesmo ponto em que começou: nos primórdios da vida, na fazenda, no pai. Ao reencontrar-se, reconciliar-se com tudo aquilo do qual havia fugido a fim de se libertar, é que de fato ele consegue se libertar.

Agora, vejo que muitas vezes ele (o pai) tentou se comunicar comigo. O que me impedia de perceber era a minha vontade de partir, de me realizar distante dali, de ser e de me sentir atuante no mundo. Naquele meio de horizontes estreitos que agonizava, eu me sentia agonizando também. Agora sei que ele era a matéria prima da minha realização. Fonte de inspiração onde mato a minha sede literária há mais de vinte e cinco anos! (ANDRADE, 1978, p. 213)

O importante é percorrer o labirinto, e não encontrar o final, a saída, livrar-se dele. Trata-se de percorrê-lo, para incorporá-lo e torná-lo de fato parte de si mesmo. Assim, Jorge descobre o real sentido histórico de sua obra: a procura. E ao descobri-lo, percebe o próprio sentido da memória e da história de um povo. Recordamos, vivenciamos nosso passado, e apreendemos nossa história, não para nos livrar dela, nem para apenas revivermos constantemente o passado, mas para incorporarmos, de fato, nossa memória e nossa história, tornando-as parte de nós; e assim, completos, finalmente poderemos viver o presente, caminhando inteiros em direção ao futuro. Duas personagens de Jorge são chave na representação desse movimento: Marta, como já dito, personagem-espectadora condutora do Ciclo, que logo na primeira peça, *As Confrarias*, convida-nos para a trajetória que se inicia:

MARTA: Venha! Há pessoas que me esperam... em toda parte. (*passa o braço no ombro de Martiniano*) No trecho de estrada em que caminharmos juntos, contarei a você – e a quem quiser ouvir – a verdadeira estória de meu filho. Eu também gosto de plantar...! (ANDRADE, 2007 p. 70).

E, na última, *O Sumidouro*, encerra o Ciclo: “MARTA: Procurar... procurar... procurar... que mais poderia ter feito...?” (ANDRADE, 2007, p. 594); e Joana, personagem de sua peça *O Milagre da Cela*, que não integra o ciclo, escrita depois deste já concluído, e que trata da prisão e da tortura em regimes totalitário (isso em plena ditadura militar no Brasil). É como que, encerrado a trajetória do Ciclo, do passado, agora o presente passasse a ser o foco fundamental. Encarar o presente como forma de construir um futuro, novo, diferente.

Marta e Joana! Personagens que me fizeram esquecer os mortos do passado e a sofrer pelos vivos perseguidos, presos e torturados. Foi Joana quem me ensinou, infundindo-me total confiança no homem, que há uma força invencível na humanidade que sabe resistir à violência das trevas que tenta sempre a sua desumanização. Foi ela quem me levou a escrever sobre a perseguição, a tortura e a intolerância que existem no mundo de hoje; sobre o ódio que se lança contra o homem que deseja ser livre, pensar livremente, viver feliz. Sobretudo, me fez registrar um tempo difícil e doloroso vivido pelo homem, mostrando-me a violência que ele é obrigado enfrentar, violência colocada em seu ponto-limite. (...). Advertiu-me contra a alienação que entorpece o povo e me lembrou que, como escritor, eu tinha obrigação de registrar o homem brasileiro no tempo e no espaço com toda sua problemática. E o que é que estava acontecendo à minha volta nas sombras malignas das celas? (...). Provou-me que, liberto do passado, eu tinha um compromisso fundamental com o presente, única maneira de conquistar o futuro. Insistiu, polemizou dialeticamente e acabou provando que o artista só tem validade quando se situa dentro de um processo histórico que se desenvolve numa caminhada pela libertação do homem. Acabei dando vida a Joana, porque me ensinou a crer na história e sobretudo no trabalho do homem, pois tudo o que existe na face da terra, desde o mais insignificante parafuso à mais sublime sinfonia, é produto dele, é furto de seu trabalho e do seu amor. Como esta maravilhosa catedral³ que se ergue à minha frente. Foi Joana quem me fez compreender que o homem tem sido a minha religião. Como é a de Bento. O homem no seu sentido histórico. (JORGE ANDRADE, 1978, p. 215-216)

Com Marta encerra-se um Ciclo, de busca ao passado; com Joana, inicia-se outro, de encontro com o presente a caminho do futuro. Assim, do ponto de contato entre as duas personagens, da totalidade da obra – mesmo que dividida em Ciclos – é que nasce seu sentido Histórico. Do individual para o coletivo, da Memória para a História, do passado para o futuro. E vice versa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

³ Com Bento Prado, Jorge visita a Catedral de Chartres. Diante da grandiosidade da Catedral, Jorge declara:

“– Sabe o que ela me lembra, Bento? O homem, a grande face do homem! – Mas sem assinatura. Ninguém sabe quem a arquitetou, foi o povo de Chartres quem a construiu, foi ele quem trabalhou a pedra e a colocou.” (ANDRADE, 1978, p. 217-218)

A visita a essa Catedral, retratada ao final do romance, é chave no processo de encerramento do Ciclo, de compreensão de seu “sentido”. É chave na descoberta do homem, no seu sentido coletivo, no seu sentido histórico.

- ANDRADE, Jorge. *Marta, A Árvore e o Relógio*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. *Labirinto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- ARANTES, Luiz Humberto Martins. Nossos Barões Estão no Cemitério: estudos de História e Teatro no texto “A Escada” de Jorge Andrade. In *Artcultura*. Uberlândia-MG, Vol. 3, nº 3, p. 135-148, Dez., 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica. Arte e Política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. Obras Escolhidas 1º V.
- BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. *O Tempo Vivo: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003
- CARON, Jorge. O. *O Território do Espelho: a arquitetura e o espetáculo teatral*. Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1994.
- DEAN, Warren. *A Industrialização de São Paulo*. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro, 2004.
- MARX, Karl. *Manuscritos Econômico-Filosóficos*. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- PRADO JR, Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. 21. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- SANT’ANNA, Catarina. *Metalinguagem e Teatro: a obra de Jorge Andrade*. Cuiabá: EdUFMT, 1997.
- SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- WEILL, Simone. *A Condição Operária e Outros Estudos Sobre a Opressão*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.