

**Maria Lucileide Ferreira da Silva**

**A Questão da Liberdade na Dramaturgia de Jorge Andrade: um diálogo com a psicanálise**

**São Paulo**

**2011**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES  
*Departamento de Artes Cênicas*  
Maria Lucileide Ferreira da Silva

**A Questão da Liberdade na Dramaturgia de Jorge Andrade: um diálogo com a psicanálise\***

Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Cênicas, da Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo.

**São Paulo**  
**2011**

\* Versão corrigida, de acordo com as recomendações feitas pela Comissão Julgadora, em 27 de outubro de 2011. O original se encontra disponível na Biblioteca da ECA - USP

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

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

Silva, Maria Lucileide Ferreira da

A questão da liberdade na dramaturgia de Jorge Andrade : um diálogo com a psicanálise / Maria Lucileide Ferreira da Silva – São Paulo : M. L. F. Silva, 2011.  
8v.

Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientadora: Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo

1. Dramaturgia 2. Psicanálise 3. História 4. Andrade, Jorge, 1922-1984 I. Azevedo, Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro II. Título

CDD 21.ed. – 869.92

Dissertação de Mestrado defendida

em.....

Comissão Julgadora:

\_\_\_\_\_, Presidente

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

À minha filha, Sofia, pelo belo contato com a realidade.

## **Agradecimentos**

Aos meus pais, José e Luiza e irmãos, sobretudo, pela expectativa confiante e apoio, em momentos decisivos dessa pesquisa. À amiga Rosa Sílvia López, pelo grande incentivo acerca da minha vida acadêmica; por representar grande responsabilidade pela realização deste trabalho.

Agradeço muito ao amigo Carlos Tadeu da Silva, pelo carinho ao esclarecer-me alguns estudos da psicanálise freudiana. À psicanalista Lucianne Sant'Anna de Menezes, pela grande generosidade, ao pontuar-me caminhos muitos significativos à estrutura desta pesquisa.

Aos professores Felisberto Sabino da Costa (ECA - USP) e Luiz Humberto Martins Arantes (UFU), pelas sugestões e críticas valiosíssimas, durante o Exame de Qualificação.

O meu “muito obrigada” ao ator Cláudio Antônio Silvério, pela interlocução dos meus escritos, mas, sobretudo, pelas palavras oportunas, já na fase final de minha dissertação.

Por fim, o meu agradecimento à minha orientadora, Profa. Dra. Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo, primeiro por aceitar o “reencontro” com Jorge Andrade; segundo, por incentivar e apoiar a minha discussão acerca do seu teatro.

## **Resumo**

Esta pesquisa objetivou investigar, à luz da psicanálise freudiana, o sentimento de liberdade, como tema recorrente, na dramaturgia de Jorge Andrade, tendo como objeto de estudo quatro obras do Autor, a saber: *A Moratória*, *Vereda da Salvação*, *Rasto Atrás* e *O Sumidouro*. Tratou, na verdade, de relacionar o comportamento de determinadas personagens com alguns mecanismos estudados por Freud, e de que forma tal comportamento associa-se ao tema da liberdade.

## **Abstract**

The present research aim at examining the Freedom Awareness as a recurrent theme (Leitmotiv) in Jorge Andrade`s dramaturgy according to Freudian Psychoanalysis. Four plays were selected: *A Moratória* (“*Moratorium*”), *Vereda da Salvação* (“*Salvation Path*”), *Rasto Atrás* (Track Behind”) and *O Sumidouro* (“*Bottomless Pit*”). As a mater of fact, there is a relationship between some characters` behaviours with some processes studied by Freud and also how these behaviour patterns connect to freedom as Leitmotiv.



“Eu quero ser livre. As borboletas são livres”.

(Charles Dickens)

## Sumário

<b>Introdução</b> .....	11
<b>Capítulo I – O Teatro de Jorge Andrade: o homem dentro do fato</b> .....	14
1- A Questão do Passado no Teatro Andradino.....	19
2- Morte e Inadaptação: a tensão entre passado e presente.....	24
3- O Estilo Andradino: as referências literárias.....	36
<b>Capítulo II- O Sujeito na Dramaturgia de Jorge Andrade</b> .....	46
1- Marta: As Mulheres Realistas e a Liberdade.....	51
2- O Sentimento de Ilusão: a repetição.....	61
<b>Capítulo III- <i>A Moratória e Vereda da Salvação</i>: o desamparo</b> .....	67
1- A Propósito de <i>A Moratória</i> .....	71
2- A Perda de um Grupo Social: o desamparo.....	75
3- <i>Vereda da Salvação</i> .....	81
4- Delírio Coletivo: o sintoma do desamparo na cena social.....	92
5- Violência e Intolerância na <i>Vereda da Salvação</i> .....	102
6- <i>A Moratória e Vereda da Salvação</i> : a liberdade possível.....	110
<b>Capítulo IV- A Busca do Pai Perdido: os caminhos da liberdade</b> .....	113
1- Negativa e Repetição em <i>Rasto Atrás</i> .....	118
2- Pai e Filho: a incompreensão.....	124
3- O Ato de Comunicar-se: um caminho para a liberdade.....	129
4- <i>O Sumidouro</i> : do passado histórico ao drama familiar.....	133
5- Transferência: o recurso da liberdade.....	136
6- O Teatro Como Processo de Libertação.....	142
Considerações Finais .....	147
Bibliografia.....	150

## Introdução

Este trabalho propôs investigar a questão da liberdade, como tema recorrente na dramaturgia de Jorge Andrade, tendo como objeto de estudo quatro textos do Autor que integram o Ciclo *Marta, a Árvore e o Relógio*, a saber: *A Moratória*, *Vereda da Salvação*, *Rasto Atrás* e *O Sumidouro*. A escolha em trabalhar com as peças desse Ciclo justifica-se pelo fato de a fortuna crítica ter observado que todo o Ciclo traz, de certo modo, o tema da liberdade.

Tal análise teve como esteira a psicanálise de Freud e outros estudos de seus comentadores contemporâneos. Propomos, ainda, evidenciar a própria concepção de liberdade de Jorge Andrade, e, como o mesmo a articulou em seu processo de criação, uma vez que o Autor confessou fazer parte de seu projeto dramático a questão da liberdade do homem. Optamos pelas quatro obras citadas, por essas abarcarem com mais destaque tal temática, no que tange o diálogo que pretendemos estabelecer entre o teatro andradino e alguns mecanismos da psicanálise freudiana. Outra razão refere-se ao fato de tais peças funcionarem, até certa medida, como uma síntese da dramaturgia de Andrade, cuja matéria-prima deriva-se da memória familiar do Autor (*A moratória*), de denúncia social (*Vereda da Salvação*) e, por último, do questionamento a respeito do espaço em que o teatro ocupa em nossa sociedade e, ao lado de tal problemática, a busca pelo pai perdido. (*Rasto Atrás e O Sumidouro*). Diante disso, explica-se o fato de *A Escada*, por exemplo, não integrar o nosso objeto de estudo, já que, nesta peça, encontra-se o questionamento de Andrade quanto a condição do teatro brasileiro, contudo, tal temática não se encontra ao lado do tema do “pai perdido”. Aqui, também, o trabalho que propomos na interface com a psicanálise não encontra um espaço significativo. Todavia, importa destacar que em determinados momentos, de nossa pesquisa, travaremos comparações com a peça *A Escada* e as demais, do referido Ciclo.

Na verdade, o enfoque da investigação que almejamos deriva das inúmeras observações da fortuna crítica acerca da temática da liberdade. Ressaltamos que, em muitos momentos, a crítica

sublinhou que a obra de Andrade revela-se como anseio de liberdade e de futuro. Interessa, assim, destacar que, um número significativo de críticos estabeleceu um diálogo entre a obra andradina e determinados temas da clínica psicanalítica. Dessa maneira, salientamos que, além do sentimento de liberdade, enfocaremos outros, à luz da psicanálise, tais como: o sentimento de desamparo, relacionado tanto ao indivíduo quanto à cena social; a questão do estrangeiro; o narcisismo das pequenas diferenças; os mecanismos de ilusão e delírio, dentre outros. Destacamos que tais temáticas encontram-se, na obra do Autor, relacionadas à questão da busca de liberdade.

Cabe, aqui, esclarecer que, o fato de trabalharmos com tal diálogo não exclui, em hipótese alguma, a relação da pesquisa com textos, oriundos de outros saberes, tais como: A História, a Sociologia e a própria Crítica Literária, ao contrário, faz-se necessário, nesse estudo, a compreensão da dramaturgia de Jorge Andrade, também, a partir de elementos situados nessas ciências.

Portanto, não pretendemos colocar a arte (no caso o teatro andradino) a serviço de um saber (a psicanálise), até mesmo pelo fato de sabermos que a arte transcende qualquer saber. Ao escolhermos a psicanálise, pretendemos dar relevo a determinados aspectos da obra de Andrade, uma vez que tais aspectos evidenciam a complexidade desse teatro.

Assim, buscamos demonstrar como o sentimento de liberdade apresenta-se como tema recorrente no projeto dramaturgicó de Jorge Andrade, e o quanto esse tema viabiliza, dentre outros fatores, o diálogo com o movimento psicanalítico. Dessa maneira, dividimos o nosso trabalho em quatro capítulos e procuramos, com cada um deles, demonstrar o quanto o desejo de libertação das personagens vincula-se a outros temas, e, como esses temas dialogam com alguns estudos da clínica freudiana. Como veremos a seguir.

Considerando o primeiro capítulo, tentamos esclarecer a questão da História, no sentido de explicitar que o interesse maior de Andrade, ao trabalhar com importantes acontecimentos históricos, representa, antes de tudo, o seu objetivo de mostrar a agonia do homem diante de tais acontecimentos. Então, buscamos, com esse capítulo, acentuar determinados aspectos da obra e do

projeto dramaturgico do Autor. Abordamos, aqui, as suas referências literárias e as interlocuções ao elaborar o seu teatro.

No segundo capítulo, objetivamos trazer à tona o sujeito andradino, com a sua complexidade, no tocante a questões de ordem inconsciente. Destacamos, dessa forma, o sentimento de mundo perdido das personagens andradinas e o quanto esse sentimento leva-as à uma fuga da realidade. Analisamos as considerações da crítica acerca do sentimento de liberdade, e, também, de alguns mecanismos ligados ao inconsciente que se associam a essa temática.

Quanto ao terceiro capítulo, observamos, no primeiro momento, as semelhanças entre *A Moratória* e *Vereda da Salvação*, principalmente, no que se refere a personagem Joaquim de ambas as peças. Identificamos o sentimento de desamparo que abarca essas personagens, e, ao mesmo tempo, de que forma tal sentimento desencadeia determinados comportamentos, que apontam para um diálogo com estudos da psicanálise freudiana e com outros da clínica psicanalítica contemporânea. Então, mostramos, aqui, em que medida tais comportamentos implicam em um desejo de liberdade, no sentido de salvar-se de uma realidade insuportável.

Por fim, com o quarto capítulo, conferimos, com *Rasto Atrás* e com *O Sumidouro*, dois aspectos fundamentais de nossa investigação: primeiro, o fato de a libertação do passado, abarcar, antes de tudo, a figura paterna. Tratamos, assim, de evidenciar o quanto a busca do “pai perdido” relaciona-se com a questão da liberdade, e o quanto essa revela-se, para os protagonistas das referidas peças, sinônimo de comunicação; segundo, deixamos claro o diálogo entre o teatro andradino e a psicanálise freudiana e o quanto Jorge Andrade possuía clareza diante de tal aspecto.

## Capítulo I

### O Teatro de Jorge Andrade: o homem dentro do fato

*“Sinto paz quando compreendo, que além de dramaturgo, sou um repórter que gosta não de fornecer dados, mas de encontrar o homem, e só ele, dentro do fato. É a sua face que procuro, tentando encontrar a minha”*

Jorge Andrade - *Labirinto*

Jorge Andrade assinalou, em diversos depoimentos e entrevistas, que a força motriz de sua dramaturgia encontra-se em sua busca constante de revelar o homem brasileiro, afirmando que a arte deve se comprometer em registrar o homem em seu tempo e espaço. O Autor debruçou-se, segundo Anatol Rosenfeld, sobre os aspectos históricos, sociais, morais e psicológicos da realidade brasileira. A nosso ver, seu teatro representa mais que uma procura pelo nacionalismo, revelando, antes de tudo, a complexidade do indivíduo. A respeito da criação de seu teatro, Andrade destacou:

“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 registrar o homem, no tempo e no espaço, para mim não é arte, não é teatro, não é literatura, não é nada.”<sup>1</sup>

Cumpramos sublinhar o fato de Jorge Andrade ter subsidiado a elaboração de sua dramaturgia com um estudo verticalizado sobre a História<sup>2</sup> do Brasil. Pesquisou desde historiadores renomados

---

<sup>1</sup> “Teatro não é palanque”. In: *Revista Isto É*. 19 de abr. de 1978. p.45.

<sup>2</sup> Utilizaremos o termo com h (maiúsculo) ao nos referirmos à ciência e com h (minúsculo) ao tratarmos das experiências de vida das personagens. Quando tal terminologia aparecer em uma crítica ou comentário do Autor, transcreveremos as escolhas dos mesmos.

a documentos da Câmara Municipal de São Paulo. O Autor acreditava ser necessário um comprometimento com as fontes históricas, por exemplo, para realizar um trabalho consistente.

“O primeiro sintoma da festividade no teatro é o desconhecimento da História”.<sup>3</sup>

No que tange as suas referências relativas a esse estudo, aparecem dois nomes, a saber: Caio Prado Junior e Gilberto Freyre. A propósito deste último, o Autor confessou:

Gilberto Freyre me interessa na medida em que evoca meu avô, por exemplo. Gilberto Freyre no seu mundo de Apicucos, atolado em miséria nordestina. Mas é uma miséria que não pertence somente a ele, pertence também a meu avô, à minha classe. O mundo de Gilberto Freyre é o mesmo que rui, em *A Moratória*. É a morte de toda a oligarquia.<sup>4</sup>

A respeito, ainda, do tema da História, importa salientar que o crítico Sábato Magaldi adverte-nos para o fato de a História do Brasil revelar-se, substancialmente, na dramaturgia de Jorge Andrade:

“Em busca do pai perdido, os bens e o sangue, painel de quatrocentos anos da História do Brasil, poderiam ser algumas indicações para configurar a dramaturgia de Jorge Andrade, autor de uma das obras mais orgânicas e consequentes tanto do nosso teatro como de nossa literatura”.<sup>5</sup>

No que se refere a análise social, Anatol Rosenfeld<sup>6</sup> salienta que o teatro andradino não

---

<sup>3</sup> “Resistir é Preciso”. In: *Revista Isto É*. 15 de jun. de 1977. p. 46.

<sup>4</sup> “Teatro não é palanque”. In: *Revista Isto É*. 19 de abr. de 1978. p.47.

<sup>5</sup> MAGALDI, Sábato. “Um Painel Histórico: O Teatro de Jorge Andrade”. In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 672.

<sup>6</sup> ROSENFELD, Anatol. *Visão do Ciclo*. Ibidem. p. 600-601.

possui um olhar para o social, no sentido de engajamento político; apesar de tal análise apoiar-se em estudos sobre a História nacional, a mesma baseia-se, antes de tudo, na experiência pessoal do Autor, e em fatos de sua observação acerca da realidade brasileira.

O Autor revela ser o mote de sua dramaturgia acontecimentos de sua vida. Nessa perspectiva, queremos sublinhar o fato de o conhecimento da biografia de Andrade apresentar-se tão pertinente para um estudo de análise de sua obra. Não queremos dizer, com tal afirmação, que se deva tomar a vida do Dramaturgo como objeto de estudo, mas que não podemos desprezar, no trabalho com esta dramaturgia, o diálogo existente entre a obra e a vida do Autor. O mesmo confessa a Delmiro Gonçalves:

Ninguém inventa nada. Tudo se encontra à nossa volta, vivendo e se impondo das formas mais variadas. O mundo que trazemos em nós é só o que conseguimos ver. Quanto maior a capacidade de ver e de sentir, maior e mais válida a memória, maior e mais justa a visão, mais humanos e mais eternos os símbolos e mais universal a mensagem. Só a capacidade de ver e sentir é que é pessoal e intransferível. O resto é um bem ou um mal comum. A transposição, a interpretação, os símbolos criados é que irão determinar o valor da temática e a visão do autor. Os fatos reais podem ser imediatos ou remotos ou, até mesmo, pertencer à memória anterior ao escritor. Podem ser individuais, grupais ou coletivos. Podem ser cômicos, dramáticos ou trágicos<sup>7</sup>.

Jorge Andrade destacou, inúmeras vezes, o sentimento de mundo perdido, o qual, por muito tempo, rondou pessoas de sua família, ele próprio e todo um grupo social (oligarquia rural paulista). Percebe-se, com a leitura dos seus textos, que tal sentimento aparece, em muitos momentos, como o principal conflito de suas tramas. O Autor confessou<sup>8</sup>, ainda, que quando um

---

<sup>7</sup> GONÇALVES, Delmiro. “Prefácio”. In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1986. p.12. (relato de Jorge Andrade)

<sup>8</sup> “As Confissões de Jorge Andrade”. In: *Boletim Informativo do Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN)*, ano I, n. 3. 1984.



texto trata de sua família, ele revela um mundo dramático e trágico.

Considerando o caráter trágico da obra andradina, revela-nos o crítico Lourival Gomes Machado:

Jorge Andrade preferiu forjar uma tragédia sua, não pelo tema ou pelo o tratamento, mas por uma linha, própria e autêntica, de desenvolvimento da composição, coerente com sua visão, a um tempo psicológica e histórica, do humano. Que a seus olhos parece trágica exatamente porque, nas inevitáveis mutações, a ação irrestrita se determina, enquanto os propósitos podem subitamente alterar-se pelo simples fato da ação.<sup>9</sup>

Andrade, como acentuou a crítica, tomou toda uma sociedade como objeto, nesse caso, pela perspectiva paulista; uma sociedade em processo de transição, do rural para o urbano, e, desse modo, a formação de uma nova classe social (o proletariado) e a extinção de uma outra (oligarquia rural paulista). Nesse sentido, o Autor revelou, em suas peças, os conflitos oriundos de tais mudanças, demonstrando as marcas que deixaram no indivíduo. Neste contexto, suas personagens ganham vida interior. Percebe-se, por exemplo, que os mais velhos resistem ao progresso da cidade, voltando-se sempre às glórias do passado, enquanto os mais jovens projetam neste progresso a salvação para o seu mal-estar ante as ruínas do passado. Tal problemática ilumina o conflito de gerações, trabalhado nesta dramaturgia.

Portanto, queremos ressaltar, ao considerarmos a questão do homem e da História, desse teatro, que, a nosso ver, a História do Brasil, abordada sob a perspectiva da arte, denota, dentre outros aspectos, uma temática intimista, na medida em que não se revela tanto uma crise econômica que desencadeia a matéria-prima dessa dramaturgia, mas, sobretudo, a agonia<sup>10</sup> do homem diante

---

<sup>9</sup> MACHADO, Lourival Gomes. “Pedreira das Almas”. In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1986.p. 624.

<sup>10</sup> Utilizaremos a palavra agonia, no sentido de sofrimento; de uma aflição e angústia agudas.

dessa crise.

## *A Questão do Passado no Teatro Andradino*

Percebe-se, ao estudar a dramaturgia andradina, o quanto a questão do passado apresenta-se como temática recorrente. Todavia, ressaltamos que o Autor aborda tal tema em diversas perspectivas. Sublinhamos, dessa forma, que o passado, aqui, apresenta-se como levantamento histórico, abarcando desde o apresamento dos índios à industrialização, de São Paulo; como o saudosismo, do qual inúmeras personagens tentam escapar e, por fim, como o tempo verbal, utilizado por uma série de personagens, como processo pelo qual elas narram os acontecimentos que, de certo modo, iluminam o seu presente.

Segundo o crítico Anatol Rosenfeld<sup>11</sup>, apesar de o teatro de Jorge Andrade tratar com relevo o passado, seria equívoco afirmar que essa dramaturgia exalte o ontem. O crítico revela que o saudosismo encontra-se presente em uma galeria de personagens, principalmente, em peças mais antigas de caráter biográfico; revela-nos, ainda, que o Autor trata essas figuras dramáticas com “profunda simpatia humana”, destacando que essa atitude afetiva, no que tange a escavação de um passado histórico, não o impede de manter um distanciamento crítico na elaboração de seu teatro.

“É a mente crítica, atual, que devassa a história – mente inflexível, severa, honesta até a crueldade.”<sup>12</sup>

Jorge Andrade, muitas vezes, teve que se defender da acusação de ser um saudosista, afirmando, dentre outros aspectos, que o fato de escrever sobre o passado não faz dele um passadista, mas alguém que vasculha o ontem com o propósito de interpretar o presente e a partir de tal interpretação caminhar rumo ao futuro:

---

<sup>11</sup> ROSENFELD, Anatol. “Visão do Ciclo”. In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 601.

<sup>12</sup> Idem. *Ibidem.*, p. 607.

“O teatro de Jorge Andrade afigura-se como um grande julgamento que recorre à exumação para compreender, defender e acusar; é um constante prestar de contas, é libertação e redenção do passado em prol do porvir.”<sup>13</sup>

Parece-nos que a incessante busca pelo passado revela-se menos como tentativa de relatar os acontecimentos históricos, do que das consequências de tais acontecimentos na vida do homem atual. Aqui, importa salientar o percurso de Andrade no sentido de demonstrar esse passado com criticidade, mas, também, com compaixão. Acreditamos que lhe interessa, antes de tudo, revelar o homem no seio de sua história, procurando compreendê-lo e não, apenas, criticando-o em sua relação com os fatos. Conforme confessou o Autor:

“(…) é preciso ter amor aos homens para escrever sobre eles.”<sup>14</sup>

Salientamos que Jorge Andrade, também, utiliza-se do passado, como recurso para explicitar, ao leitor/espectador<sup>15</sup>, as experiências de suas personagens, e, a partir daí, revelar suas figuras dramáticas, desde às suas vivências passadas às suas formas de viver no presente.

Dessa forma, apresenta-se comum, por exemplo, o fato de muitas personagens narrarem algo que lhes ocorreu no passado. Tal procedimento parece-nos um recurso de Jorge Andrade, no sentido de revelar os motivos pelos quais tais personagens assumem determinados comportamentos.

Percebe-se, nessa dramaturgia, um retorno ao passado, subsidiado por um contar histórias. Constata-se sempre uma figura dramática recontando para si a sua história. Desse modo, ressaltamos que a questão do passado na obra andradina não representa apenas a preocupação do Autor em evidenciar acontecimentos históricos, com o fardo que esses representam para as suas

---

<sup>13</sup> Idem. *Ibidem.*, p. 607.

<sup>14</sup> “Impressões De Uma Viagem”. In: *Revista teatro Brasileiro*, n. 8, jul. de 1956. p. 10.

<sup>15</sup> No decorrer da pesquisa, utilizaremos a expressão “leitor/espectador” para dialogarmos tanto com o público que entrou em contato com a obra por meio da leitura do texto, quanto àquele que conheceu o teatro andradino por meio da montagem do espetáculo.

personagens, mas, também, um recuo no tempo, envolvendo a narrativa das mesmas quanto às suas experiências de vida, e o quanto tais experiências revelam não apenas a verdade das figuras dramáticas dessa dramaturgia, mas, também, a compaixão de Andrade ao evidenciá-las.

Em *A Moratória*, Jorge Andrade inicia esse mecanismo. Nota-se, aqui, não apenas a questão da fusão do passado e do presente, com o recurso dos dois planos simultâneos, mas, sobretudo, o contar histórias da personagem central. Percebe-se, com a narrativa de Joaquim, a importância que ele atribui ao seu passado: a vida que levava na fazenda e, principalmente, os valores dos quais sente falta. Nesse sentido, as recordações proporcionam a referida peça a complexidade de Joaquim, ressaltando o seu desespero, diante de uma nova realidade.

Joaquim: (Pausa.) *Quando os meus antepassados vieram de Pedreira das Almas para aqui, ainda não existia nada. Nem gente desta espécie.* (Pausa.) *Era um sertão virgem!* (Sorri.) *A única maneira de se ganhar dinheiro era fazer queijos. Imagine, Lucília, enchiam de queijos um carro de bois e iam vender na cidade mais próxima, a quase duzentos quilômetros! Na volta traziam sal, ferramentas, tudo que era preciso na fazenda. Foram eles, que mais tarde, cederam as terras para se fundar esta cidade.* (Pausa.) *Quando eu penso que agora...*<sup>16</sup>

Em *Vereda da Salvação*, tem-se a personagem Dolor que, ao contar a sua história, demonstra, por exemplo, o seu sofrimento ante a sua condição de miserabilidade social. Por meio de tal narrativa, constata-se, além de sua vida difícil, o passado de Joaquim, principalmente, no que tange a questão do pai dessa personagem. Sublinhamos, então, que a trama de *Vereda da Salvação* ganha fôlego, sobretudo, na revelação do passado das personagens centrais.

Dolor: *Nunca me deram nada... e tomaram o que era meu. Vivi pingando trapo em tudo que é fazenda. Botei tanto filho no mundo! Meu maior desejo era fazer eles comer! Comer! Comer!*

---

<sup>16</sup> ANDRADE. Jorge. "A Moratória". In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 124.

*Enquanto meus peito dava leite, eu podia fazer alguma coisa. Catei arroz com filho pendurado nos peito. Carpi roça com filho pendurado nos peito. Velei filho, com filho pendurado nos peito. (atormentada) Foi o que deixei nas fazenda: um filho em cada uma. Mas, deixei embaixo da terra, Ana!*<sup>17</sup>

Em *Rasto Atrás*, evidencia-se a confissão do protagonista Vicente quanto ao seu passado. Aqui, a narrativa chega às últimas consequências, já que essa personagem narra a sua história desde a sua infância, iluminando-o em quatro idades: 5, 15, 23 e 43 anos. Parece-nos que o Autor objetiva, com tal mecanismo, desnudar, ao máximo, o protagonista, em uma tentativa, talvez, de explicar o seu presente conturbado. Destacamos, assim, que o passado, apresentado nesta obra permeia, antes de tudo, a relação de Vicente com o seu pai João José.

*“Vicente: Preciso encontrar meu pai. Ele está perdido no meio da mata, no norte de Mato Grosso. Há quase vinte anos. É necessário que eu compreenda de uma vez por todas o que se passou entre nós.”*<sup>18</sup>

Em *O Sumidouro*, apesar de o passado iluminado, pelo menos mais explicitamente, revelar-se como o passado histórico, envolvendo o tema das Bandeiras; o passado de Vicente, quanto à temática do pai perdido, une-se a história de Fernão Dias e José Dias. Aqui, o fato histórico liga-se intimamente à história pessoal do protagonista. O dramaturgo Vicente não narra, como o faz em *Rasto Atrás*, o seu passado, revelando-se desde a infância, contudo, faz um recorte em sua narrativa, recontando para si apenas um trecho de sua relação com o pai; trecho, aliás, que denota a ressignificação que realiza, no tocante ao conflito com João José. Ao utilizar como temática principal o conflito entre Fernão Dias e seu filho José Dias, Vicente almeja, antes de tudo, evidenciar o final da experiência que iniciou em *Rasto Atrás*, ou seja, libertar-se da significação da

<sup>17</sup> Idem. “Vereda da Salvação”. Ibidem., p. 275.

<sup>18</sup> Idem. “Rasto Atrás”. Ibidem., p. 460.

figura paterna, no intuito de encontrar e assumir a própria identidade. A união do fato histórico, retratado pelo drama de Fernão Dias, e a história familiar de Vicente, sobretudo no que se refere aos conflitos com o pai, aparece na fala de Vicente, ao se referir a Fernão Dias:

*“Vicente: Enfrente seu pior momento. Você estava certo, mas ele também. Por que havia de trair, se não fosse por uma procura tão grande quanto a sua? (Amargo e evocativo.) Meu pai... também me fez sentir como traidor, pelo que sou. E só eu sei quanto o amava”*.<sup>19</sup>

Assim, nota-se, a importância do passado na obra andradina, desde a revelação de um passado histórico, partindo muitas vezes da memória familiar, ao recurso dramático de revelar o homem dentro do fato, a partir da narrativa das personagens quanto às suas experiências pessoais. Nessa perspectiva, as lembranças e recordações demonstram-se como elementos indispensáveis à obra estudada.

Portanto, sublinhamos que a questão do passado subsidia, sobretudo, os conflitos das personagens, no que tange o tempo presente. Apresenta-se, este último, como fim; aquele como meio, por isso exaustivamente abordado, nessa dramaturgia. A nosso ver, o Autor preocupou-se, antes de tudo, em buscar o futuro, sacrificado pela submissão do presente em relação a determinados valores do passado. Desse modo conclui o crítico Anatol Rosenfeld:

*“(...) esta dramaturgia, ao celebrar, examinar e criticar os valores do passado, é plenamente atual. Atual também na medida em que, sendo libertação no tocante a valores que não subsistem ou que se esvaziaram, é engajamento para com o futuro.”*<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> ANDRADE, Jorge. “O Sumidouro”. In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2.ed.. São Paulo: Perspectiva. 1986. p. 587.

<sup>20</sup> ROSENFELD, Anatol. *Visão do Ciclo*. Ibidem., p. 602.

## Morte e Inadaptação: a tensão entre passado e presente

Sabe-se que o tema da morte aparece com certo destaque na dramaturgia de Jorge Andrade, contudo, tal sentimento vincula-se a outros temas: a inadaptação e a liberdade. A morte aparece nas tramas de várias maneiras, não apenas em seu sentido literal, mas também com sentido simbólico. Considerando o primeiro aspecto, salientamos o número significativo de mortos desse teatro, e, nesse sentido, notamos tanto um grupo de personagens que morre no final da trama, como desfecho de um conflito (João José, de *Rasto Atrás* e José Dias, de *O Sumidouro*), como aqueles que surgem como corpos insepultos, movimentando a trama (*As Confrarias* e *Pedreira das Almas*). Constatase, ainda, os mortos de *Vereda da Salvação*, como último episódio da peça. Todavia, o tema com o qual trabalharemos, nessa discussão, abarca a morte em seu sentido simbólico, que se relaciona tanto com o sentimento de inadaptação, como o anseio de liberdade.

Considerando a morte como metáfora do sentimento de inadaptação, talvez, possa-se compreender tal aspecto como origem dos fatores biográficos do Autor, que aos sete anos de idade assistiu ao declínio econômico de sua família. Em 1929, com a quebra da bolsa de Nova York e a Revolução de 1930, Andrade viu desmoronar o império familiar. Presenciou cenas terríveis como o delírio do avô, o desespero da mãe e da avó. Na verdade, o sentimento de morte, nessa dramaturgia, vincula-se, antes de tudo, ao fim de uma classe social, nesse caso, a oligarquia rural paulista. Em seu romance autobiográfico, *Labirinto*, o teatrólogo acentuou:

Lembro-me de que vi meu avô pendurado em um dos galhos; seus olhos suplicantes perdiam a vida à medida que o dia morria, olhando-me fixamente, como se em mim – nó, olhadura do tronco que ele mesmo plantara – pudesse, um dia, brotar e voltar a florescer, estendendo novos cafezais. Depois, em cada galho, minha mãe, vovó, patos, marrecos, cavalos-marinhos, a vaca Soberba, a Lua, Rosária e muitas bicicletas. Vi-me cercado pela morte do mundo... até que a mão acariciou meus cabelos e a voz segredou:



– Vem, meu filho. Vovô dará jeito.<sup>21</sup>

Aos poucos, Andrade revela-nos, com o seu teatro, o declínio econômico e a resistência dos mais velhos em aceitá-lo. A questão da morte representa, nessa perspectiva, o fim de uma realidade econômica não aceita por um grupo social. Foi desse sentimento, dentre outros, que Andrade tentou se libertar, por meio de sua dramaturgia.

Esse drama familiar, envolvendo o fim de uma classe social aparece como mote em várias peças. Encontra-se, por exemplo, em *O Telescópio*; *A Moratória*; *Senhora na Boca do Lixo*; *Ossos do Barão*; *A Escada*; e em *Rasto Atrás*.

Considerando a morte simbólica, destacamos que em *A Moratória* ocorrem duas mortes ou duas resistências ao presente: a do velho Quim e a do seu filho Marcelo. Ambos revelam-se inadaptados, no que se refere a nova realidade social. Joaquim não se conforma com a perda da fazenda; mantém vivo, com suas lembranças e ilusões, o passado próspero. Acredita intensamente que com a moratória recuperará o seu bem:

Joaquim: (Primeiro Plano.) *Moratória! Moratória, minha filha!*

Lucília: (Primeiro Plano.) *O que é isto?*

Elvira: (Segundo Plano.) *É preciso ânimo, Helena!*

Joaquim: (Primeiro Plano.) *Prazo! Prazo de dez anos aos lavradores.*

Lucília: (Primeiro Plano.) *Dez anos?!*

Helena: (Segundo Plano.) (Procurando à sua volta) *É preciso... É preciso...*

Elvira: (Segundo Plano) *Já pedi ao Augusto para...*

Joaquim: (Primeiro Plano.) *Não disse, minha filha...*

Elvira: (Segundo Plano.)... *para não protestar nada.*

Joaquim: (Primeiro Plano.)...*que tivessem esperança?*

---

<sup>21</sup> ANDRADE, Jorge. *Labirinto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 67.

Helena: (Segundo Plano.) *Protestar o quê?*

Lucília: (Primeiro Plano.) (Veemente.) *É preciso que Olímpio ganhe o processo!*

Elvira: (Segundo Plano.) *A dívida que o Quim fez comigo.*

Joaquim: (Primeiro Plano.) *Deus é grande!*<sup>22</sup>

Constata-se com tal situação que as lembranças e a esperança mantêm Joaquim vivo. Percebe-se, ainda, no diálogo acima a justaposição do tempo, pois as falas de Elvira remetem ao segundo plano, ou seja, ao passado (1929), momento anterior à crise econômica, e o diálogo entre Joaquim e Lucília revelam o primeiro plano: o presente, alguns anos após a perda da fazenda (1932).

Considerando Marcelo, ressaltamos que embora essa personagem reconheça o declínio socioeconômico de seus familiares, agredindo Joaquim com essa constatação, não deixa de fugir da situação na qual se encontram. Sua consciência não o liberta do sentimento de inadaptação. O universo de grandes caças, esporte preferido da oligarquia paulista, a ausência do trabalho entre os filhos dos grandes fazendeiros paulistas, provocam saudades em Marcelo. Diante dessas lembranças, ele tenta se compensar com o artifício dos vícios noturnos: passeios, bebidas e jogos. Fato que desencadeia uma relação conturbada com Joaquim.

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

Joaquim: *Para quê, então? Para ser um inútil?*

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

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

Marcelo: *O senhor me ensinou?*

Joaquim: *Mostrei o caminho. Fiz minha obrigação.*

---

<sup>22</sup> ANDRADE, Jorge. "A Moratória". In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 145.

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

Joaquim: *Então, por que não estudou? Não foi por falta de falar.*

Marcelo: *A situação seria a mesma. Não se trata disto. O que importa é aceitar ou não o presente; esquecer, saber esquecer. (Pausa.) Papai! O senhor não compreende que depois de ter vivido solto, no meio do campo; depois de se ter conhecido uma outra segurança, não é possível ficar preso o dia inteiro dentro de um salão com o chão sujo de sangue e receber ordens de gente que... que... Não aguentava aquilo. Estava farto. Era lá que a saudade, a consciência do que fomos, mais me oprimia.*<sup>23</sup>

Verifica-se que Marcelo não sofre menos que seu pai diante da nova condição econômica. E embora os caminhos para se livrarem dessas dores sejam diferentes, ambos encontram-se na mesma situação: a inadaptação a uma nova ordem social.

Parece-nos que o tema da inadaptação adquire um significado relevante para Jorge Andrade: uma tentativa de compreender o choque existente entre o passado e o presente, no que diz respeito a oligarquia rural paulista e a formação de novas classes sociais. Tal processo aparece bastante nítido no trecho seguinte:

“O passado como carga da qual não se liberta aparece em personagens e peças diversas, na frase permanentemente repetida: ‘O passado é um monstro’ Não se trata, pois, de recuperação do passado, mas de uma perspectiva que tenta afirmar o presente, sabendo da força do legado e da insegurança do futuro”.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> ANDRADE, Jorge. “A Moratória”. In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 159.

<sup>24</sup> ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX*. São Paulo: EDUSC, 2001. p. 167.

*O Telescópio*, cuja temática focaliza a mesma de *A Moratória*, embora em uma fase posterior à crise, a morte simbólica surge com a personagem Francisco e seu filho Sebastião. A peça evidencia o cotidiano da antiga geração de fazendeiros paulistas em conflito com os jovens que moram na cidade grande, representados pelos filhos de Francisco e Rita.

Cabe salientar que Francisco, para recordar os velhos tempos [oligarquia rural paulista], ou para evitar a “superficialidade” de seus filhos, contempla as estrelas com um telescópio, objeto tratado por tal personagem como uma espécie de ente familiar. A respeito do telescópio, acentuou Anatol Rosenfeld:

“O Telescópio focalizando o mundo limpo e remoto das estrelas, ordenado por leis invariáveis, constitui-se em símbolo de um universo bem diferente dos desregramentos dos filhos, caracterizados pela entrega à jogatina, enquanto os 'velhos' se entregam a sonhos celestes.”<sup>25</sup>

A nosso ver, contemplar, demasiadamente, o céu, além de denotar alienação, representa também, nesse contexto, um retorno à casa, palavra, aqui, não apenas em seu sentido literal, mas sobretudo, como residência do próprio eu. Seria uma espécie de “voltar a ser”, um reviver no único mundo aceitável como verdade, na perspectiva da personagem. Representa, no nosso entendimento, a saída, ainda que cômoda, de um universo ao qual Francisco condena enfaticamente. Revela-se como uma válvula de escape.

A quebra do telescópio revela ao leitor/espectador, que os tempos mudaram; os valores patriarcais não ocupam mais o primeiro plano na nova sociedade paulista. No entanto, observa-se, aqui, uma ironia: a ilusão destruída pela fuga do filho Sebastião através do alcoolismo.

Em *Os Ossos do Barão*, os pais e tios da personagem Izabel, também, representam a resistência ao tempo presente, principalmente, ao que ele representa em termos econômicos e

---

<sup>25</sup> ROSENFELD, Anatol. “Visão do Ciclo”. In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 603.

sociais. Por meio destas personagens, o tema da inadaptação aparece, na medida em que anulam o presente, ao ignorarem o fato de os valores patriarcais paulistas não significarem mais nada, ou quase nada, no novo contexto social: contexto em que os antigos colonos, imigrantes italianos, conseguiram fazer fortuna, enquanto os fazendeiros, segundo a obra, dedicavam-se ao esporte da caça.

Verônica: *Será que é muito rico?!*

Miguel: *Com certeza! Esses estrangeiros vêm aqui só para ganhar dinheiro!*<sup>26</sup>

A respeito dessa obra confessa Jorge Andrade:

Não sei como saiu. Uma comédia, não é? E, no entanto, digo lá coisas muito amargas dessa sociedade. Quer dizer, uma sociedade morta, absolutamente morta, que não entende uma nova verdade. E que fica naquela coisa, naquele repetir que é o oposto do que meu sogro me punha – que o passado é importante apenas para você se sentir enraizado na terra, mas não viver, comer, respirar passado, e ficar contando coisas que passaram.<sup>27</sup>

A família tradicional de Izabel, ainda, apega-se ao fato de fazer parte da nobiliarquia paulista, restando-lhes apenas o orgulho e a memória:

Verônica: *Que tolice! É a casa que foi de seu bisavô. São coisas que pertenceram aos seus antepassados!*

Izabel: *Não pertencem mais!*<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> ANDRADE, Jorge. “Os Ossos do Barão”. In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 405.

<sup>27</sup> “As Confissões de Jorge Andrade”. In: *Boletim Informativo do Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN)*. ano I. n. 3, 1984, p. 18.

<sup>28</sup> ANDRADE, Jorge. “Os Ossos do Barão”. In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 412.

Izabel, assim como Lucília de *A Moratória*, tem consciência da situação econômica dos seus familiares, contudo, alheia-se dos valores tradicionais, que reforçam, dentre outras coisas, os mitos de origem acerca da História de São Paulo. Entretanto, a crença em tais mitos funciona, para a sua família, como mecanismo de evasão da atual realidade, servindo para iludir e alienar os antigos da oligarquia paulista. Ao casar-se com um filho de imigrante, Izabel rompe com uma série de preconceitos e vai de encontro ao passado glorioso dos pais. Estes tiveram que se unir àqueles que, apesar de não possuírem um nome importante, enriqueceram com muito trabalho. Tem-se, dessa forma, a união da tradição e do poder econômico [o casamento da “nobre”, pertencente à nobiliarquia paulista com o rico imigrante italiano]; mais do que isso, tem-se a morte simbólica do passado, no caso dos valores patriarcais, e dos tabus gerados por eles, e o surgimento do futuro com aqueles que, segundo a obra em questão, conquistaram as terras paulistas. Sobre tal aliança ressaltou o crítico Sábado Magaldi:

As reservas diluem-se ante as vantagens recíprocas auferidas na aliança -“a transfusão de sangue e de dinheiro”, para um e, para outro, a integração total na terra. Realista sem expedientes ilusórios, Jorge Andrade faz que a sociedade na Fiação Jaraguá preceda o matrimônio dos filhos de Miguel e Egisto. Ambas as famílias desfrutarão as delícias da fortuna, e o sonho do amigo colono era repousar seus restos, na eternidade, ao lado dos ossos do barão.<sup>29</sup>

Interessa salientar que, nesse texto, o amanhã se revela, sobretudo, com o nascimento do neto de Egisto, fato, inclusive, associado ao desfecho da união das duas famílias, já que Izabel dá ao filho o nome do avô paterno; decisão, aliás, que gera novos conflitos como se pode perceber no diálogo seguinte:

Verônica: *Afinal, minha filha, é o primeiro neto dele. E é costume da família há três*

---

<sup>29</sup> MAGALDI, Sábado. “Dos Bens ao Sangue”. *Ibidem.*, p. 649.

*séculos, pôr o mesmo nome no filho mais velho!*

Izabel: *Já quebrei outros tabus da família, quebro este também!*<sup>30</sup>

Em *A Escada*, a morte do presente, como processo de inadaptação à realidade, ocorre com o “quatrocentão” Antenor. Esta personagem ainda acredita ser o dono de todo o Brás. Trata-se de mais uma obra onde se percebe o choque de gerações, agora no ambiente urbano. O velho Antenor não aceita o seu cotidiano e promete à família recuperar as terras de seus antepassados. Os filhos do casal, que vivem no mesmo prédio, em apartamentos modestos, não compreendem a atitude do pai. Antenor envergonha-se do comportamento das netas e, principalmente, da “ousadia” de uma delas em namorar um mulato. Percebe-se a dificuldade dessa personagem em viver nessa nova realidade, de aceitar o crescimento da cidade e, sobretudo, que o Brás não lhe pertence.

*Antenor: Vou pôr todo mundo pra fora. Desta vez não quero saber de acordo. O testamento do barão estava bem claro: sessenta alqueires no Brás e não trinta. Por lei, eles me pertencem. Não tenho nada com isto, se construíram prédios e mais prédios. Os terrenos são meus. Sabe, Melica? Estão todos apavorados. (Os dois riem.) Hoje, há mais velhacos na terra do que estrelas no céu!*<sup>31</sup>

Jorge Andrade inspirou-se no avô de Helena, sua esposa, para criar a personagem Antenor. O Autor confessa o saudosismo e preconceitos desse parente, e, também, revela simpatia pelo mesmo. Na verdade, a trama de *A Escada* deriva-se, dentre outros fatores, das histórias contadas por esse avô.

Em *A Escada*, as gerações mais novas tentam, desenfreadamente, libertar-se do fardo que representa o passado, no caso desta obra, ilustrado por Antenor. Internam o passadista em um asilo, já que essa representa a única maneira de todos viverem do tempo presente. Cumpre sublinhar que,

---

<sup>30</sup> ANDRADE, Jorge. “Os Ossos do Barão”. In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1986 p. 450.

<sup>31</sup> Idem. “A Escada”. Ibidem., p. 348.

durante a ausência de Antenor, nasce seu bisneto, filho de Vicente. A criança transforma-se em símbolo de futuro.

Em *Rasto Atrás*, encontra-se inúmeras mortes cujos significados abarcam o sentimento de inadaptação, e, ao mesmo tempo, a busca de uma solução para tal sentimento. Constata-se, nesse texto, a morte do passado, da cadela Melindrosa, da mãe de Vicente e do presente de algumas personagens.

Vicente, o protagonista da trama, deixa o campo rumo à cidade para se estabelecer enquanto dramaturgo. Todavia, não consegue se distanciar do ontem ao qual pertenceu e do qual, ainda, sente-se preso. Essa figura dramática caça implacavelmente o sentido maior de seu estar no mundo. Em suas memórias, procura entender o seu passado, atribuindo a ele a suposta causa de seu mal-estar.

Vicente, até certa medida, também resiste ao presente. Embora não deixe de ter as suas atividades profissionais, em determinados momentos, foge do presente, ou melhor, de algumas situações desse presente:

Isolina: *Linda! Não achou? Você parecia tão distante!*

Vicente: *Ainda aquela mania horrível de me ausentar, de repente!*<sup>32</sup>

Constata-se que o protagonista evade, em alguns momentos, à realidade. Essa fuga aparece como um hábito, ou, como uma mania como ele mesmo a denominou. A morte do passado, que Vicente busca, representa libertação do presente. Tal morte, no contexto de Vicente, significa resolver os conflitos que permearam a relação com o seu pai. Apenas na “hora do pega”, expressão de João José ao referir-se a sua morte, o teatrólogo parece libertar-se rumo ao porvir.

Acreditamos que o processo de libertação de Vicente ocorre após a morte do pai. Este último representa, no conflito de Vicente, o próprio passado aprisionador. A morte não significa

---

<sup>32</sup> Idem. *Rasto Atrás*. Ibidem. p. 487.



apenas a resolução do conflito, mas o grande clímax. Subentende-se que a grande discussão entre pai e filho deu-se após este último matar a cachorra Melindrosa. Vale destacar que para a personagem Vicente, Melindrosa retratava a crueldade de João José, contudo, para este a cadela revelava-se como autoafirmação.

*Tem caça maliciosa como o demônio! Corre rasto atrás, confunde suas pegadas, muda de direção diversas vezes, até que o caçador fica completamente perdido, sem saber o rumo que ela tomou. E muitas vezes, é tão esperta, que fica escondida bem perto da gente, em lugares tão evidentes, que não nos lembramos de procurar. Nem estas puderam comigo, filho!*<sup>33</sup>

Percebe-se, na fala de João José, o seu orgulho de ser caçador. A fatalidade que ocorreu com a cadela Melindrosa intensificou as mágoas que ele já nutria por Vicente. Na verdade, o acontecimento estimula a ambos a se acusarem, a ponto de não poderem mais conviver na mesma casa. Destacamos que a cena foi inspirada por um acontecimento da vida de Jorge Andrade, quando este decide provar ao pai que pode ser um caçador:

*Vai ser hoje que provarei a meu pai que também sou bom caçador; hoje, não soltarei peixes do covão! Firmo-me nos estribos, levanto o corpo e sigo a carreira do mateiro. Aquele segundo de parada lhe seria fatal: vem acompanhado nos cascos por Melindrosa. Toco meu cavalo e vou metros de mim, arfante, com a língua de fora, mexendo as orelhas. Saindo não sei de onde, Melindrosa pula sobre ele e ferra os dentes em sua garganta. O berro - gemido traz à roça a penumbra do mangueiral, a espingarda nas mãos de minha mãe, a angústia mordendo a garganta de meu avô, impedindo-o de gritar. Vejo patos, peixes, borboletas, cavalos-marinhos, tudo pendurado pela roça como Polinices expostos e apodrecendo. O gemido do mateiro vara meu coração como agulhada. Salto sobre Melindrosa, enfio minhas mãos entre os seus dentes, na disputa pela vida do mateiro. Mas os dentes da cachorra já fazem parte do couro. O sangue*

---

<sup>33</sup> Idem. Ibidem. p. 470.

*escorre entre os meus dentes e me vejo cercado de cachorros, caça abatida. Sinto que enlouqueço, vendo o animal sendo estraçalhado e sem poder fazer nada. Agarro um pedaço de pau e desfecho a primeira paulada. Melindrosa rola, ganindo. Dou duas, três, quatro, não sei quantas pauladas. Os cachorros rosnam, recuando, mas o que fica no chão é uma pasta. (Linhas à frente confessa.) Sinto um ódio surdo por meu pai, e é como se ele fosse um carrasco, um torturador policial, personificando todas as formas de violência.<sup>34</sup>*

Confere-se, ainda, em *Rasto Atrás*, a morte da personagem Mariana, mulher enraizada na realidade, que censura o alheio à praticidade. Tal personagem revela também o sentimento de inadaptação ante aos novos valores. A morte desta matriarca representa, também, o desaparecimento de valores da oligarquia rural paulista. Todavia, Etelvina assimila a personalidade da mãe após a morte da mesma. Embora, não seja essa a filha mais velha da referida personagem, é ela [Etelvina] quem cuida do lar. Jesuína e Isolina encontram-se presas, também, não à tradições, mas à moda de novos tempos. Ao delirarem com situações, relacionadas ao presente e não ao passado, aceitam as condições atuais [estão falidas, situação que as obrigam a vender até mesmo as louças de casa], não fazendo nada para transcender tal situação, ao contrário, optam pelas aparências.

Trata-se da renúncia, até certa medida, da realidade, ilustrada pela resistência ao tempo presente. Todavia, o contexto em que vivem essas duas personagens parece não lhes apresentar perspectivas. A chegada do trem, apesar de todo meio de transporte, inicialmente, nascer para transportar mercadorias, traz “passagem” para essas personagens, porém, são viagens que não ultrapassam as fronteiras de seus delírios. A respeito de tal mecanismo Freud acentuou:

“.. cada um de nós se comporta, sob determinado aspecto, como um paranoico, corrige algum aspecto do mundo que lhe é insuportável pela elaboração de um desejo e introduz esse delírio na realidade.”<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Idem. *Labirinto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 121.

<sup>35</sup> FREUD, S. *O Mal Estar na Civilização*. (trad. José Octávio de Aguiar Abreu.) Rio de Janeiro: Imago, 2002. p. 31.

Isolina e Jesuína projetam-se na realidade de personalidades de revistas. A fuga para o mundo alheio. A nosso ver representa a tentativa de um viver mais belo, para essas personagens.

Isolina: (Olha-se no espelho.) *Navegar em transatlânticos!*

Jesuína: *Convivendo com Lordes!*

Isolina: (Olha-se no espelho.) *Quem é aquela rainha da moda, coberta de arminho?!*

Isolina: (Olha-se no espelho.) *Com vestido perlê e lindas aigrettes!*

Jesuína: (Olha-se no espelho.) *São as duas irmãs misteriosas!... fabulosamente ricas!... que esmagam corações!*<sup>36</sup>

Nota-se que as duas irmãs alimentam suas vidas com muita fantasia. Transitam por um mundo muito distante daquele que as circunda. Entretanto, este representa o caminho que encontraram para uma suposta felicidade, ou, simplesmente, para salvar-se de uma realidade que lhes parece insuportável.

Enfim, parece-nos que a questão da morte na dramaturgia de Jorge Andrade dialoga com o tema da inadaptação, que se traduz, sobretudo, pelo choque existente entre passado e presente. Nesse sentido, a tentativa de se libertar do passado, por exemplo, representa o sonho de liberdade de muitas personagens do Ciclo, *Marta, a Árvore e o Relógio*, principalmente, o sonho de Vicente, personagem de *A Escada, Rasto Atrás* e de *O Sumidouro*. Como desabafou Gabriel de *Pedreira das Almas*:

*“O passado é um monstro... que nos acompanha para onde vamos!”*<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> ANDRADE, Jorge. “Rasto Atrás”. In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2 ed.. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 474.

<sup>37</sup> Idem. *Pedreira das Almas*. Ibidem. p. 114.

## *O Estilo Andradino: as referências literárias*

“Volte para o seu país e procure descobrir por que os homens são o que são e não o que gostariam de ser; depois, escreva sobre a diferença.” (Arthur Miller)

Parece-nos nítido na obra do Autor, mas, sobretudo, nos textos analisados, a presença do conselho de Arthur Miller, explícito na citação acima. Em sua dramaturgia, Jorge Andrade demonstrou, de certo modo, a diferença existente entre o que são os homens e o que gostariam de ser. Na verdade, revelou-nos, com seu teatro, a diferença entre desejo e realidade. Para esses dois conceitos trabalharemos com a definição de Roudinesco e Plon:

“*Desejo*: Termo empregado em filosofia, psicanálise e psicologia para designar, ao mesmo tempo, a propensão, o anseio, a necessidade, a cobiça ou o apetite, isto é, qualquer forma de movimento em direção a um objeto, cuja atração espiritual ou sexual é sentida pela alma e pelo corpo.”<sup>38</sup>

Para realidade, utilizaremos a definição dos referidos autores para realidade psíquica:

“*Realidade psíquica*: Termo empregado em psicanálise para designar uma forma de existência do sujeito que se distingue da realidade material, na medida em que é dominada pelo império da fantasia e do desejo.”<sup>39</sup>

Na galeria de personagens, dessa dramaturgia, encontra-se um mal-estar, no que se refere

---

<sup>38</sup> ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. (Trad. Vera Ribeiro, Lucy Magalhães). Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 146.

<sup>39</sup> *Ibidem*. p. 646.

ao sentimento de inadaptação ante a uma situação específica, dessa forma, Andrade demonstra, substancialmente, a tensão gerada entre desejo e realidade e as consequências desse processo em suas figuras dramáticas. Aliás, tal tensão demonstra-se, muitas vezes, como o principal conflito da obra andradina ou, pelo menos, como o desencadeador de conflitos.

Cabe salientar que Jorge Andrade recebeu esse conselho do dramaturgo norte-americano, Arthur Miller, após a montagem de *A Moratória*, no entanto, percebe-se que nessa peça a diferença entre aquilo que o homem é e aquilo que ele gostaria de ser já se encontra presente na personagem Joaquim da referida obra. Desse modo, compreendemos que a dramaturgia andradina deriva-se, dentre outros fatores, do trabalho do Autor, intencional ou não, de revelar o conflito do homem, no que tange sua insatisfação com a realidade. Contudo, ressaltamos que a discussão mais verticalizada a respeito desse aspecto da obra do dramaturgo ocorrerá nos próximos capítulos, já que neles faremos a análise minuciosa das obras as quais abarcam o nosso objeto de estudo.

Em relação a Arthur Miller, sublinhamos que Andrade se influenciou, além do seu conselho, pela obra do dramaturgo. A crítica estabelece relação, por exemplo, entre *A Moratória* (Jorge Andrade) e *A Morte do Caxeiro Viajante* (Arthur Miller), entre *Rasto Atrás* (Jorge Andrade) e *À Margem da Vida* (Arthur Miller), entre *Vereda da Salvação* (Jorge Andrade) e *As feiticeiras de Salém* (Arthur Miller).

Segundo o crítico Anatol Rosenfeld, Jorge Andrade, ao se debruçar nos aspectos históricos, sociais, morais e psicológicos da realidade brasileira, utilizou inúmeras formas de realismo, desde o poético ao psicológico, revelando, ainda, os recursos expressionistas, acrescidos de um universo simbólico. Quanto aos recursos expressionistas, Rosenfeld destaca que a utilização de formas épico-narrativas, originam-se das inovações da cena brechtiana. Em relação à linguagem desse teatro, o crítico acrescenta que o diálogo apresenta-se substancialmente trabalhado, no sentido de reproduzir a forma estilizada, a fala das personagens, conforme o *status* social das mesmas. Cumpre ressaltar que o teatro andradino apresenta um diálogo que abarca um rico universo de símbolos, somados ao

uso significativo de metáforas, fato que na visão de Anatol Rosenfeld, demonstra o espaço que Jorge Andrade ocupa em nossa literatura dramática:

“(...) diálogo, aliás, que pela sua retórica contida e muito pessoal, pelo jogo de metáforas e por certa ênfase disciplinada, revela ambição literária superior à maioria dos dramaturgos brasileiros contemporâneos.”<sup>40</sup>

Considerando os símbolos presentes no *Ciclo*, *Marta*, *a Árvore e o Relógio*, o Autor declara à Mariângela Alves de Lima:

"Sabe, Mariângela, eu acho que os símbolos não foram procurados. Eles aparecem inconscientemente em todos os trabalhos. Marta, como eu disse, é um personagem que aparece nas dez peças, é essa consciência da História e do coletivo, como você fala, é aquela que transforma as personagens. O relógio... esses são símbolos que estão realmente em todas as peças, mas que eu descobri no momento em que eu fiz o livro *O Ciclo*. O relógio mostra bem... não a árvore... Marta, a *Árvore*... mostra bem... a árvore aparece muito nas dez peças. Quando não aparece como árvore mesmo, simbolizando alguma coisa, por exemplo, a árvore nas *Confrarias*, onde Sebastião fica enforcado, apodrece até os ossos caírem na terra, tem em todas as peças. É a árvore, por exemplo, onde o Fernão Dias agoniza debaixo dela. E é também a árvore genealógica, é a árvore de todas aquelas personagens, de todo aquele mundo, formando um mundo que se completa através do tempo e do espaço.

E o relógio, no sentido de que quando entrei naquela sala e vi aquela Pietá Fazendeira, de uma certa maneira, parece que o tempo parou. Parou para a pessoa, o tempo parou para esta gente, no sentido de que você percebe, relendo *O Ciclo*, que o relógio volta para a casa do Vicente, que é o intelectual que escreve a obra, volta no *Sumidouro*, na última peça. No final da peça, o relógio volta a bater. E esse relógio aparece desde a primeira peça, *As Confrarias*, do homem que passa; leva para *Pedreira das Almas*, ele vai aparecer

---

<sup>40</sup> ROSENFELD, Anatol. “Visão do Ciclo”. In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 600.

na *Moratória*, nas duas paredes, o avô [sic] tira da parede da fazenda, leva para a cidadezinha, mas não pode levar o tempo. O tempo fica parado lá. Até o momento que aquele menino, através de uma realização artística, através de se fazer e se projetar dentro dessa história... ele encontra a sua identidade e retoma o tempo perdido. Não sei se fica claro para você? E isto aparece em todas as dez peças até que o relógio começa a bater, que é o *Sumidouro*.”<sup>41</sup>

O crítico Rosenfeld acrescenta que o palco desse teatro, geralmente, transforma-se em espaço interno, revelando, dessa forma, a mente das personagens. Sublinha, também, a hipótese do destaque à memória ter suas origens na literatura proustiana, contudo, adverte que, em relação às imagens, dessa memória, apesar de demonstrarem-se pessoais, revelam-se expressionistas, derivadas da dramaturgia de Strindberg.

Convém destacar o fato de o Autor sofrer influências de todos os gêneros literários. Andrade confessa a sua admiração por determinados dramaturgos, romancistas e poetas, além da leitura de alguns historiadores. Admite que seu teatro inspirou-se em um universo variado de leituras que realizou ao longo da vida, conforme afirma em depoimentos:

“É a soma de um mundo de autores – romancistas, poetas e dramaturgos – que você vai lendo e tirando deles uma porção de coisas importantes. Eu lia muito Roger Martin du Gard, por exemplo. Tchekhov. Ibsen.”<sup>42</sup>

Lourival Gomes Machado relata o fato de Jorge Andrade elaborar uma obra verdadeiramente brasileira, comparando-o com outros escritores de nossa literatura:

“(...) Jorge Andrade conseguiu, muito provavelmente em altura superior à que já atingiu

---

<sup>41</sup> *Depoimento* de Jorge Andrade. IDART, 1976. p. 16.

<sup>42</sup> As Confissões de Jorge Andrade. In: *Boletim Informativo do Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN)*- ano I, n. 2, 1984. p. 19.

entre nós o melhor regionalismo de Raquel de Queiroz, de Jorge Amado e de José Lins do Rêgo, realizar algo verdadeiramente brasileiro.”<sup>43</sup>

Destacamos, aqui, o fato de o Autor ter, durante a sua formação de ator e de dramaturgo, uma interlocução de importantes nomes, desde críticos literários a diretores de espetáculos; a saber, Antônio Cândido, Ademar Guerra, Alfredo Mesquita, Décio de Almeida Prado, Paulo Mendonça e Sábato Magaldi. Andrade confessa a importância desses profissionais para a elaboração de seu teatro, revelando, inclusive, a sua dependência em relação às críticas dos mesmos. Contudo, deixa claro que só lhe interessa determinadas interlocuções. Nesse sentido, demonstra-se um escritor amparado, intelectualmente.

Quanto ao crítico Antônio Cândido, o Autor admite que a influência do mesmo encontra-se além dos acréscimos literários. Cândido apresenta-se como grande referência para Andrade, no que tange a construção de uma visão de mundo e, sobretudo, a questão do homem brasileiro.

(...) É a formação sociológica de Antônio Cândido, que foi me encaminhando e me formando. Você, Décio, o Sábato, o Mendonça, faziam a crítica do texto, personagens, a parte técnica. Para Antônio Cândido isto não importava muito, ele ia me orientando para ver o homem que me rodeia, o homem na minha realidade. <sup>44</sup>

Cumpramos frisar o fato de Jorge Andrade não falar sobre esse amparo intelectual em seus textos, de inspiração autobiográfica, principalmente, em *Rasto Atrás*, onde traz como temática principal a questão do dramaturgo brasileiro. Todavia, parece-nos pertinente tal ausência, uma vez que essa peça trata com relevo a questão do desamparo, abarcando desde a questão paterna à problemática do teatro brasileiro.

---

<sup>43</sup> MACHADO. Lourival Gomes. “Pedreira das Almas”. In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 620.

<sup>44</sup> As Confissões de Jorge Andrade. In: *Boletim Informativo do Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN)*. ano I, n. 2, 1984. p. 19.



Acentuamos que Jorge Andrade, geralmente, reescreve os seus textos. Enquanto uma peça não vai ao palco, ele a entrega para alguns de seus interlocutores, interrogando-os quanto à qualidade dramática da mesma, dependendo da crítica recebida, faz alterações, chegando até mesmo a abandonar um trabalho, se este for considerado pelos seus críticos como inconsistente. Muitas vezes, inicia a elaboração de um texto, depois, abandona-o, para iniciar outro, ao concluir este, volta a escrever aquele.

“Nunca comecei uma peça e terminei. É aquele negócio que eu senti no casamento do Geraldo Mateus: quando dá e eu começo a escrever. Mas, de repente, paro, ponho de lado, e escrevo outra, uma parte de outra. Depois, é que volto à peça interrompida.”<sup>45</sup>

Cumpramos destacar, aqui, a relevância da Escola de Arte Dramática, na formação de Jorge Andrade. O Autor, aceitando o conselho de Cacilda Becker, cursa tal escola, onde inicia a sua carreira de dramaturgo. Andrade admite ser um produto de tal instituição. Vale ressaltar que a atriz Cacilda Becker adverte o Autor quanto ao fato de o mesmo, na opinião da atriz, ter como vocação a carreira de teatrólogo, não de ator. Considerando essa última profissão, o próprio Andrade admitiu-se como um ator canastrão; confessa, ainda, que só obteve aprovação porque demonstrou talento como dramaturgo nos quatro anos de curso. Na verdade, começou a escrever para o teatro, ainda, na Escola de Arte Dramática. *O Telescópio*, por exemplo, foi escrita nesse período e recebeu o Prêmio Fábio Prado de Teatro, o mais significativo da época, segundo o Autor. Cabe, aqui, sublinhar a importância dessa peça para Jorge Andrade, pois a partir dela, ele teve o seu primeiro reconhecimento enquanto dramaturgo:

“Entreguei o texto ao Décio de Almeida Prado e ele levou para o Luciano Salce, que tinha sido

---

<sup>45</sup> As Confissões de Jorge Andrade. In: *Boletim Informativo do Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN)*. ano I, n. 3, 1984. p. 19.

operado e estava convalescendo. Eram três peças: a minha, uma do João Bethencourt e uma outra, se não me engano, do Augusto Boal. O Salce leu o texto e disse ao Décio que eu possuía estofo de escritor, era de teatro. Estava muito no começo, mas era de teatro.”<sup>46</sup>

Sabe-se que fazia parte do teste da Escola, além da representação de uma cena, escolhida pelo candidato, a criação do mesmo, de uma cena, que deveria ser lida, para a Banca do Exame. O Autor declara, em depoimento, ter escrito sobre alguém desesperado, contudo, ressalta não haver ação em seu texto, já que seu objetivo resumia-se em evidenciar, com tal desespero, a sua visão de mundo.

Na Escola, havia muitos exercícios de criação dramaturgica, então, desde o primeiro ano, os alunos podiam exercitar a criação de um texto dramático. A respeito de um desses exercícios, Andrade confessa, mais uma vez, ter escrito sobre o desespero.

“Não tinha ação porque eu tentei pôr nas falas tudo o que queria falar sobre a vida, a minha visão do mundo. Eram dois personagens que ficavam falando o que eu imaginava que fosse filosofia. Não era nada, mas apenas o desespero de encontrar resposta para tudo o que fervilhava na minha cabeça.”<sup>47</sup>

Portanto, a questão do desespero aparece, com certo relevo, na dramaturgia andradina. Frisamos, ainda, que tal sentimento permeia, sobretudo, a galeria de personagens inadaptaadas do Autor.

Jorge Andrade, em determinado momento de sua carreira, também, foi incompreendido pela direita e pela esquerda, sendo acusado ora de fascista, ora de comunista. Dessa forma, compreendemos que o teatro andradino demonstrou-se, em alguns momentos, como alvo de muitas

---

<sup>46</sup> Ibidem., p. 16.

<sup>47</sup> Ibidem., p. 16.

críticas, talvez, por esta razão, encontramos muitas fontes, em que o Autor fala a respeito do seu teatro, defendendo-o, muitas vezes, de tais críticas. Contudo, ressaltamos que, a respeito desse episódio, dissertaremos mais adiante, no capítulo que abarca a análise da peça *Vereda da Salvação*.

Cumpramos sublinhar que Andrade, ainda, revela a perenidade de seu teatro, admitindo que o mesmo parte do levantamento de suas raízes e das raízes do homem brasileiro, onde o período abarcado encontra-se desde às bandeiras de Fernão Dias à era industrial. Assim, assume o seu descontentamento, diante de algumas críticas lançadas a seu teatro, principalmente, aquelas que abarcam a questão do passado, significativamente, presente em sua obra:

Eu acho, por exemplo, que não é possível compreender o presente se você não tem uma visão objetiva da história e do passado. Você só encontra a resposta do presente no passado, não tem outro jeito. Então, o passado é importante para se compreender o presente, é importantíssimo. Daí, por exemplo, certa leviandade e burrice mesmo, de me chamar, por exemplo, de autor do passado, e que ele tem saudades do passado, só porque ele escreve sobre coisas do passado. Isso é burrice, é falta de cultura, falta de percepção de pessoas que não entendem nada a sua volta. Não podem entender porque não entendem o passado, nunca estudaram e não sabem qual é a verdade do passado.<sup>48</sup>

Parece-nos que Jorge Andrade elabora o seu teatro, no que tange a criação das rubricas, descrição de cenários e de cenas, de tal modo, que orienta, até certa medida, a montagem que gostaria de assistir. Aliás, em relação às rubricas, talvez seja digno de nota, a riqueza dramática da mesma, uma vez que a partir delas percebe-se, não apenas as indicações das ações das personagens, mas, também, características dessas, que, de certo modo, complementam o diálogo, no sentido de revelar o comportamento de tais figuras dramáticas.

Cabe destacar que o Autor deixa claro, por exemplo, os recursos que devem fazer parte da encenação. Adverte, porém, que caso a utilização de tais recursos não obedeça a indicação do texto,

---

<sup>48</sup> Depoimento de Jorge Andrade. IDART, 1976. p. 6.

que os mesmos não devem ser utilizados.

Os filmes e *slides* sugeridos pelo texto, ou determinados pelo autor, não podem ser projetados em telas, mas sobre o palco, o cenário e os atores. As imagens cinematográficas não devem ser nítidas. Por isto, recomendam-se projeções de filmes e *slides* para telas panorâmicas que envolvam, se possível, a própria plateia. Caso contrário, filmes e *slides* não devem ser usados.<sup>49</sup>

Contudo, Andrade confessa que o dramaturgo não pode interferir no trabalho da direção, e, que, muitas vezes, o trabalho do diretor e dos atores ilumina algo no texto, que a princípio, antes da montagem, o dramaturgo não percebe, já que admite que o autor de uma obra possui uma visão idealizada, de suas personagens.

(...) o diretor e o ator juntos acabam encontrando a verdade do personagem melhor que o autor. (...) eles encontram a verdade da personagem e fazem a personagem como ela deve ser feita, como ela é. O autor... sei lá... o autor tem uma visão idealizada; ele vê até como a personagem enrugando o canto dos olhos quando sorri.<sup>50</sup>

Vale frisar que a maioria das peças andradinas possui um elenco muito numeroso e são muitas as indicações sobre a utilização de recursos técnicos. Andrade confessa que sua obra não atraiu, de maneira significativa, o interesse de produtores. Sabe-se que algumas peças de Jorge Andrade, ainda, não foram montadas. Em determinados momentos, de sua obra, o Autor desabafa o seu desgosto com relação a tal fato, e admite, considerando algumas de suas criações, que não se preocupou com o número do elenco, nem mesmo em trabalhar com recursos técnicos sofisticados. Revelou, ainda, ter perdido o medo de não realizar um teatro comercial. Quanto às suas últimas criações, ressalta Sábado Magaldi:

---

<sup>49</sup> ANDRADE, Jorge. "O Sumidouro". In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 529.

<sup>50</sup> Depoimento de Jorge Andrade. IDART, 1976. p. 21.

(...) *Rasto Atrás, As Confrarias e O Sumidouro* – incluem-se entre as mais elaboradas da produção andradina. Elas aboliram qualquer receio de não serem comerciais. Exigem numeroso elenco e efeitos técnicos sofisticados, afastando a hipótese de concessão. (...) Com elas, o autor decidiu esquecer as fronteiras cênicas habituais, inscrevendo-se em absoluto entre os grandes criadores dramáticos!<sup>51</sup>

Enfim, queremos destacar que o teatro de Jorge Andrade revela-se, até certa medida, como a dramaturgia do eu, na medida em que o indivíduo, com o seu processo de inadaptação em relação ao mundo ao qual se insere, expõe suas dores, seu desespero, seu anseio de liberdade, desnudando-se diante do leitor. O mundo que serve de cenário para este teatro, apresenta-se sufocante, levando suas personagens a diferentes válvulas de escape, a saber: a questão do uso abusivo do álcool (Marcelo, de *A Moratória* e Sebastião, de *O Telescópio*, respectivamente), o sentimento de ilusão e o delírio (Joaquim, de *A Moratória* e Joaquim, de *Vereda da Salvação*, respectivamente). Acrescentamos, ainda, que no monólogo interior das figuras dramáticas, do teatro andradino, percebe-se a preocupação de Jorge Andrade em revelar o homem, em sua relação com os fatos.

---

<sup>51</sup> MAGALDI, Sábato. “Um Painel Histórico: O Teatro De Jorge Andrade”. In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 676.

## Capítulo II

### O Sujeito na Dramaturgia de Jorge Andrade

*O mundo se tornara de novo um mal estar*

Clarice Lispector

**Laços de Família**

Ao ler o teatro andradino, o leitor entra em contato com a concepção de sujeito que Jorge Andrade revela. Em sua galeria de personagens, nota-se, por exemplo o sujeito complexo<sup>52</sup>, demonstrando, antes de tudo, um conflito, advindo de um intenso mal-estar<sup>53</sup>, oriundo, sobretudo, da tensão entre desejo e realidade. Nessa perspectiva, constata-se o esforço desse sujeito ao tentar libertar-se de uma realidade, para ele, insuportável. Portanto, aparece geralmente, em suas tramas, situações que evidenciam indivíduos repletos de sentimentos, tais como: a solidão, o desespero, a ilusão, dentre outros. Assim, um sujeito desesperado ante as adversidades com as quais tem de lidar. A respeito da elaboração de suas personagens, confessou o Autor:

“Eu falo do homem no seu sentido histórico. Seja ele um santo, seja um assassino. Seja fascista, seja comunista. Quero no teatro a presença desse homem, com toda sua problemática, suas angústias, vivências, suas contradições.”<sup>54</sup>

Nota-se que Jorge Andrade, de fato, iluminou, em sua obra, o homem, com a variedade de

---

<sup>52</sup> Utilizaremos essa expressão a partir da concepção freudiana. “Na terminologia freudiana, essa palavra é associada a dois conjuntos de representações inconscientes na vida psíquica do sujeito: o complexo de Édipo e o complexo de castração.” In: ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. Dicionário de Psicanálise. (Trad. Vera Ribeiro, Lucy Magalhães). Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 123. A escolha por tal sentido explica-se pelo fato de as personagens dessa dramaturgia apresentarem conflitos oriundos, antes de tudo, pela tensão gerada entre desejo e realidade, implicando, dessa forma, em questões do inconsciente.

<sup>53</sup> Situação incômoda.

<sup>54</sup> Entrevista. *Revista Isto É*, 1977. p. 49.

características descritas na confissão anterior, como podemos observar no comportamento das personagens citadas a seguir.

Ao construir Joaquim, de *A Moratória*, personagem inspirada em seu avô, Jorge Andrade trabalha com elementos de ordem político-social e econômica, de uma determinada época da história de São Paulo (declínio da oligarquia paulista) e, a partir daí, explicita o conflito de um grupo social, na relação desse com os acontecimentos históricos.

O cenário dentro do qual vive Joaquim, ex-fazendeiro da oligarquia paulista, apresenta um intenso mal-estar. Viver, na perspectiva dessa personagem, representa um grande esforço, no sentido de negar a realidade, substituindo-a por um tempo ido: “Ainda somos o que fomos.”<sup>55</sup> Em tal afirmação, constata-se a dificuldade de Joaquim em aceitar a sua nova condição social, ou seja, de que não pertence mais ao cenário de grandes fazendeiros, onde os valores diferem de uma nova fase político-social a qual sua família passou a pertencer.

Sublinhamos, aqui, o fato de alguns pesquisadores revelarem que Andrade critica, com a personagem Joaquim, dentre outros aspectos, o culto ao passado, entretanto, admite que tal posicionamento não exclui a simpatia com a qual o Autor elaborou o velho Quim. Jorge Andrade explicita, além dos acontecimentos, o mundo interior de suas figuras dramáticas, o que possibilita, ao leitor/espectador, um olhar compreensivo acerca das mesmas, uma vez que o relevo dessa obra encontra-se, principalmente, no desespero de Joaquim ao lidar com a sua realidade; desespero que lhe proporciona a busca de uma solução, onde a ilusão encontra espaço significativo. A respeito de Joaquim sublinhou Décio de Almeida Prado:

Jorge Andrade ama o velho Quim – sobre isso não há a menor dúvida. Mas o impulso que o levou a descrevê-lo foi o de entender em que medida o seu castigo é justo, não o de pôr a culpa nos outros. A falha – como mandava a tragédia clássica – está dentro, não fora das personagens. Qualidades e defeitos de toda uma classe são retratados com igual comoção e igual lucidez: lá estão o sentimento exaltado da

---

<sup>55</sup> ANDRADE. Jorge. “A Moratória”. In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 141.

dignidade individual, a honestidade e confiança nos negócios com os outros, a solidariedade familiar, mas, igualmente, os preconceitos e o orgulho de casta, a teimosia baseada no hábito incontestado do mando, e, sobretudo, a incapacidade de educar os filhos, de compreender e aceitar as novas condições de existência.”<sup>56</sup>

Francisco, de *O Telescópio*, também, encontra-se no cenário da inadaptação, onde a ilusão apresenta-se, mais uma vez, como uma solução. A personagem que passa horas contemplando o céu, com um telescópio, ressalta tal mecanismo. Tal instrumento ilustra a sua escolha no que se refere ao passado e ao presente. Olhar as estrelas e não para os filhos, por exemplo, expressa o seu descontentamento para com a realidade em que vive. Prefere, dessa forma, à luz das estrelas aos assuntos dos filhos, assuntos oriundos de uma vida urbana, cujos valores desagradam-no. Essa incomunicabilidade aparece na primeira cena da peça:

Rita: *Que se passa com você?*

Francisco: (Distante.) *Comigo? Nada, por quê?*

Rita: *Francisco! Estou falando, preste atenção!*

Francisco: *Estou ouvindo... estou ouvindo!* (Sorri, limpando o telescópio.)

Rita: *Por que esta atitude com a Leila e o Luís?*

Francisco: (Pausa. Seu rosto se contrai ligeiramente.) *Que atitude?*

Rita: Mal conversa com eles.

Francisco: *Sobre o que posso conversar?*<sup>57</sup>

Verifica-se, em tal diálogo, o conflito de gerações entre pais e filhos. Passar horas contemplando as estrelas representa a válvula de escape de Francisco ante aos novos valores trazidos pelos filhos. Entretanto, esses não compreendem o entretenimento do pai. Essa incomunicabilidade representa um conflito: a verdade dos mais velhos em choque com a verdade

<sup>56</sup> PRADO, Décio de Almeida. *Ibidem.*, p. 627.

<sup>57</sup> ANDRADE, Jorge. “O Telescópio”. In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 193.



dos mais jovens. Aqui, Jorge Andrade, ao mostrar esse conflito revelou, por exemplo, a evasão da realidade, como recurso de sobrevivência de Francisco, e ao mesmo tempo, a superficialidade dos mais jovens, como uma forma de adaptação a uma nova ordem social.

Portanto, frisamos que Francisco, assim como o Joaquim, de *A Moratória*, reporta ao sentimento de mundo perdido, associado ao sentimento de morte, que durante muito tempo acompanhou a vida de Jorge Andrade.

Sebastião, de *As Confrarias*, retrata o homem da terra. Sua vida significa, antes de tudo, plantar. Ao ver as terras ameaçadas pelos mineiros, não hesita em matá-los e arrancar-lhes as mãos e, depois, enterrá-las debaixo de uma árvore. À primeira vista, a atitude pode demonstrar frieza da personagem. Entretanto, ao refletirmos sobre o contexto histórico dessa figura dramática, parecemos compreensível seu comportamento. A sua teimosia em não sair de sua casa para entregá-la ao Estado representa a prova de que, para ele, o seu lugar no mundo encontra-se entre as inúmeras árvores que plantou. Acreditamos que não fez da morte uma escolha, mas o preço que pagou por sua verdade primeira:

Sebastião: (Retesado.) *Disseram que o subsolo pertence ao Estado e à Igreja, que precisam pagar o quinto devido ao rei, que a derrama vai começar... e outras coisas que não entendo. Diversas turmas já estão a caminho daqui. Inventam direitos e obrigações para agoniar a gente. (Explode.) Mil vezes malditos, padres e reis! Passei a vida debruçado sobre a terra, vigiando sementes. Vivi de joelhos diante de minhas plantas, mais do que eles em suas igrejas. E agora... (Subitamente.) Ninguém vai fazer minha terra virar enxurrada.*<sup>58</sup>

Sebastião assemelha-se a João José, de *Rasto Atrás*, no que tange o amor à terra, porém, com um certo amadurecimento, no que se refere à relação com o filho. Tal personagem apresenta um sentimento de compreensão, já que entende a necessidade do filho de querer conhecer outros

---

<sup>58</sup> Idem. “As Confrarias”. Ibidem., p. 41.

lugares e até o incentiva nesse sentido.

## Marta: As Mulheres Realistas e a Liberdade

Marta, de *As Confrarias*, representa o que os críticos chamam de personagem mito. Constata-se, em quase todas as personagens femininas do Autor, a presença de alguma característica dessa figura dramática. Ela não só evidencia a matriz da fortaleza que nutre o universo feminino da obra andradina, como também o símbolo de liberdade, do porvir. A respeito de Marta, revela Jorge Andrade:

Marta para mim é uma espécie de consciência da história, aquela que vê tudo, porque ela aparece em todas as peças; porque sempre tinha uma Marta numa peça, e ela era sempre a que observava. [Pausa] Eu percebi, então, que Marta aparecia em todas as peças, não numa posição de observadora, mas de personagem que transformava os outros. Se nas *Confrarias* ela é a personagem principal e destroi as confrarias que acabam com o homem, ela aparece em *Pedreira das Almas*, e leva os homens a uma revolução, passa na *Moratória*, e é a professora de costura de Lucília, que leva Lucília a costurar, ela é referida sempre como uma pessoa que tem uma... posição que modifica alguma coisa importante. Uma espécie de consciência da história<sup>59</sup>

Vale ressaltar que Marta surge, em *As Confrarias*, causando estranhamento às outras personagens. Entra na igreja, carregando o filho morto em uma rede, com o intuito de sepultá-lo. Entretanto, a ordem dos religiosos nega o sepultamento. A partir daí, nota-se a personalidade de Marta, nas quatro confrarias, por ela visitadas.

Tal figura dramática apresenta uma mulher enigmática e determinada, aguçando a curiosidade dos religiosos. Todos querem desvendar o mistério que se encontra por trás dessa mãe desesperada e, ao mesmo tempo, estrategista. Em todas as igrejas por onde passa, percebe os interesses pessoais dos religiosos.

---

<sup>59</sup> Depoimento de Jorge Andrade. IDART, 1976. p. 9.

Marta usa a morte do filho para destruir o sistema hipócrita das confrarias. Estas se representam por brancos, negros, mulatos e cafuzos. A protagonista explicita o denominador comum das quatro irmandades: todas se acusam dos mesmos erros, não se dando conta de que são iguais em seus preconceitos e hipocrisias.

Marta mostra-se, no início da trama, apenas uma mulher perturbada, abalada com a morte do filho. No desenvolver da ação, compreende-se que se trata de um ser mítico; de uma grande heroína que consegue unir as rivais confrarias para a realização do sepultamento do filho. Na verdade, a protagonista utilizou a dor da perda para que, a partir dela, os homens que não pagavam os dízimos, os “desalinhados”, deixassem de perder o direito a uma vida justa.

Marta: (Carinhosa.) *Viu como consegui? Plantei você dentro deles! Juntaram-se todas as confrarias para trazerem você. Pelo medo eu sei. Tantas orações, tanto amor inútil jogado às estrelas, deixou o mundo delas vazio, povoado só pelo medo. Fiquei olhando de longe, filho. Mas sentia todos aqueles pés caminhando em mim, cortando minha carne como arados. Carregavam você... e eu me sentia como se carregasse todos... há milhares de anos! Sabe por que o deixei naquele adro? Por que usei seu corpo? De repente, compreendi que quanto mais plena de sentido, quanto mais ligada a uma existência humana for a vida, tão menos terrível é a morte. E porque... se eu o enterrasse com as minhas mãos, esqueceriam que você viveu... e por que morreu. (Marta ajoelha-se e beija a terra.) Aqui é o seu lugar. Daí veio, para aí tinha que voltar. Todos os homens, até mesmo Deus, voltam um dia à terra. Aqui, poderá contemplar as estrelas, o espaço infinito, as folhas, as flores e os frutos. Poderá vigiar o caminhar da luz que se aproxima cada vez mais de todos os homens. Ela é como a luz que se aproxima cada vez mais de todos os homens. Ela é como a luz das estrelas: demora a chegar, mas chega. É terrível descobrir que nada existe além de nós, que nenhuma transferência pode ser feita: carregamos o que somos até o último fim. E é bom saber disso! Enquanto existir um homem na face da Terra, você não estará só. Deus morreu... para que você exista! Mais um pouco... e uma só será a confraria de todos!*<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> ANDRADE, Jorge. “As Confrarias”. In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 68.

Marta aparece como personagem citada em outras peças do ciclo, *Marta, a Árvore e o Relógio*. Descrita, em alguns textos, como alguém que incomoda. Em *As Confrarias*, ela representa o equilíbrio de sua casa. Os diálogos que trava com seu filho ilustram um perfil de mãe protetora, mas, sobretudo, provocadora no sentido de evidenciar para José a sua condição social.

Portanto, as personagens femininas, geralmente, possuem algum traço de Marta. Elas representam as mulheres fortes e corajosas da memória familiar do Autor. São elas que muitas vezes ajudam outras personagens a resolver as situações mais complicadas das tramas.

Considerando as mulheres que integram o referido Ciclo, percebe-se que elas não representam apenas o alicerce das famílias, mas também, o auxílio na busca de equilíbrio de alguns indivíduos, no caso, os inadaptados.

Mariana, de *Rasto Atrás*, não se inclui na galeria das personagens sonhadoras, ao contrário, apresenta-se presa à realidade. Nessa peça, também de inspiração autobiográfica, ela representa a avó de Vicente, alterego de Jorge Andrade. Mariana, embora, resista às mudanças oriundas do progresso, demonstra o seu pragmatismo ao lidar com a nova situação. Vale destacar que Andrade inspirou-se em sua avó paterna, ao elaborar a personagem Mariana.

Sobre a avó paterna, salienta o Autor:

“Entro no moinho. Vovó-onça cõa fubá no tacho quente. Ela é forte, com seios grandes, mas com expressão meio masculina. As mãos ásperas trabalharam a vida inteira; os pés parecem plantados no chão como raízes de figueira.”<sup>61</sup>

Ao ler *Rasto Atrás*, nota-se que a personalidade da matriarca Mariana deriva-se da vovó-onça, temperamento que reflete, muitas vezes, uma pessoa amarga ante as adversidades da vida. Aparece, em muitos momentos da trama, uma atitude manipuladora da matriarca, comportamento, inclusive, citado por outras figuras dramáticas da peça.

---

<sup>61</sup> Idem., *Labirinto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978 p. 82.

Isolina: *Meu amor, meu doutorzinho!*

*Meu amor, que Deus me deu!*

*Dona Mariana governa tudo!*

*Querer bem, governo eu!*<sup>62</sup>

Parece-nos, que Mariana ilumina, também, a compaixão do Dramaturgo, já que além de apresentar o modo de viver dessa personagem, apresenta-nos, ainda, a sua história. Com tal criação, confere-se a crítica do Autor, no tocante aos antigos valores, ilustrados por esta figura dramática e, ao mesmo tempo, a sua simpatia para com a mesma, sentimento oriundo do amor e admiração de Jorge Andrade, não apenas por sua avó paterna, mas, por muitas mulheres de seu universo familiar: as mulheres fortes que inspiraram a maioria de suas personagens femininas.

O Autor não julgou, a nosso ver, o comportamento de Mariana; preocupou-se, antes de tudo, em mostrar tal comportamento no sentido de explicitar a complexidade da mesma, inserindo, em sua construção, um desnudamento, que permite ao leitor/espectador julgar os fatos, após conhecer a história da personagem.

Mariana: *Então, não há problema. Em um casamento, gostar é o de menos. Afinal, o que sabe uma mulher? Somos levadas pra cama e parimos. Nada mais. Quando tia Marta, mãe de Bernadino, me pediu em casamento, eu estava dentro de um rego d'água, dando banho em minha boneca. Não me perguntaram se queria ou não. Tia Marta sabia o que fazia, quando me escolheu! Decerto já desconfiava do filho. É o que eu devia ter feito também com João José. (Concentrada.) Mas parece que o que tem de ser, nada muda. (Pausa.) Com quinze anos, me vi em uma cama com um homem barbudo ao meu lado. Sabe o que fiz? Brinquei com a barba dele... e fiquei sabendo o que era um marido!*<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> Idem. "Rasto Atrás". In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 474.

<sup>63</sup> *Ibidem.*, p. 470.

Urbana, de *Pedreira das Almas*, também, encontra-se no quadro de preservação do passado, como questão de dignidade. Essa personagem mostra-se como o retrato fiel do conservadorismo; ao recusar-se a abandonar Pedreira das Almas, preserva a tradição e toda a sua beleza, na perspectiva da personagem, talvez a mesma que Francisco tenta preservar com o telescópio. Ela honra, acima de tudo, o lugar onde nasceu, independente da situação na qual se encontra o mesmo. Esse amor aparece bastante nítido no diálogo que trava com o padre Gonçalo:

Urbana: *Meia dúzia de ímpios! Eu, meus filhos e muitos permanecerão aqui. Vão aqueles que não amam Pedreira. Esses não importam.*

Gonçalo: *Todos os homens importam a Deus, Urbana!*

Urbana: *Sei disto. Mas nem todos importam à Pedreira.*

Gonçalo: (Deprimido.) *Depois dos primeiros... irão todos... aos poucos. Contra isto não podemos lutar, Urbana.*

Urbana: *Enquanto eu estiver viva será contra isto que lutarei, padre.*

Gonçalo: *Há muitos que sonham com o planalto. Tenho ouvido isto durante anos; cada vez por um número maior de pessoas. Repetem sempre as mesmas frases, como se temessem esquecer esse ribeirão do Rosário, as matas... e a cor daquela terra!*

Urbana: (Indignada.) *E o senhor nunca me disse nada!*

Gonçalo: *Como poderia dizer? Eram coisas que diziam, ajoelhados no confessionário. Desejavam tanto... que temiam ser pecado!*

Urbana: *E não é pecado desejar o abandono dos mortos, padre Gonçalo?*<sup>64</sup>

A matriarca parece-nos forte o bastante para lutar contra os vivos que rejeitam os seus mortos. Sua grande dicotomia encontra-se em sua determinação e em sua fragilidade perante a verdade que anuncia: *Meu Deus! Não esta dor!... não esta!*<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> Idem. *Pedreira das Almas*. Ibidem., p. 84.

<sup>65</sup> Ibidem., p. 92.

Após a morte do filho, o leitor constata, pela primeira vez, o sofrimento de Urbana. Percebe-se, aqui, uma mulher fragilizada, apesar, de toda a coragem que evidenciou no início da trama.

Dolor, de *Vereda da Salvação* foge da memória familiar de Andrade, todavia, revela-se como inspiração da realidade de inúmeros colonos com os quais o Autor manteve contato na fazenda de seu pai, onde por quase dez anos trabalhou como fiscal. Mulher sofrida teve como objetivo único criar os filhos. Muitos deles morrem, restando apenas Joaquim. Este perde a razão, acreditando ser Cristo. A mãe, em seu desespero e amor, não ousa despertar o filho desse sonho, por mais absurdo que lhe possa parecer; ao contrário, faz tudo para que seu único filho seja feliz, ainda que na insanidade:

Dolor: (...) *Joaquim pensa que é Cristo, pois que morra assim. Essa alegria ninguém pode tirar dele!*<sup>66</sup>

Lucília, de *A Moratória*, parece-nos a representação de alguém que renunciou os próprios sonhos em prol da triste realidade de sua família. Sustenta a família com o seu trabalho de costureira. Rompe, definitivamente, com o passado glorioso, e com o noivo. Seu pragmatismo evidencia não apenas o seu caráter de generosidade para com os seus familiares, mas, também, a renúncia dos seus sonhos. Como acentuou o crítico Anatol Rosenfeld:

Lucília, a filha já solteirona, protótipo de outras personagens femininas que, frustradas nas aspirações vitais do autoritarismo e pela soberbia dos pais educados num mundo patriarcal, não se entrega aos sonhos e as esperanças vãs de Quim, que acredita poder recuperar a fazenda. Enfrenta com realismo a situação e procura ganhar dinheiro, costurando furiosamente - menos para subsistir, segundo a expressão de

---

<sup>66</sup> Idem. *Vereda da Salvação*. Ibidem., p. 276.



Décio de Almeida Prado, do que para punir a si mesma e aos pais pelos erros cometidos no passado.<sup>67</sup>

Lucília adverte o pai e o irmão por ambos não aceitarem a realidade. Esse por se entregar ao vício do álcool, aquele por aprisionar-se num passado glorioso. Essa personagem representa a consciência de uma nova realidade, onde o sonho cedeu espaço à sobrevivência. Lucília simboliza a dor suprimida, o sonho renunciado, ilustrados pelo movimento constante de sua máquina de costura.

Lucília: (Larga a costura.) *O senhor pensa, papai, que gosto de saber que meu irmão viaja em jardineiras sujas, que trabalha num frigorífico no meio de pessoas que ele nunca viu e sem educação nenhuma? Pensa? Isso me atinge tanto quanto ao senhor. Acontece que precisamos encarar a situação de frente, não há outra saída.*<sup>68</sup>

Izabel, de *Os Ossos do Barão*, representa a união dos “quatrocentões” de São Paulo com os que conseguiram, com muito trabalho, enriquecer: os imigrantes italianos. A jovem rompe com as tradições da família da qual faz parte, ao casar-se com um filho de imigrante que, embora rico, não representa muito, para os seus pais, já que o sobrenome Ghirotto não se insere em nenhuma nobiliarquia. Ao unir-se com o filho de Egisto Ghirotto, o ex-colono que soube fazer riquezas, essa personagem denuncia a decadência da oligarquia paulista. Izabel, assim como Lucília, de *A Moratória*, não vive de recordações do passado, e ao contrário de Urbana, de *Pedreira das Almas*, não cultua os mortos. Reconhece o valor daqueles que, mesmo sem tradição, souberam construir um patrimônio. Luta, enfaticamente, com os barões e baronesas que mesmo mortos ainda nutrem a vida dos seus pais. Estes acreditam que seus sobrenomes são mais importantes que o trabalho de toda uma vida; que os ossos de um barão, por exemplo, podem mantê-los para sempre em uma posição social privilegiada. Entretanto, Izabel admite para seus pais a sua admiração pelo trabalho do

---

<sup>67</sup> ROSENFELD, Anatol. *Visão Do Ciclo*. Ibidem., p. 603.

<sup>68</sup> ANDRADE, Jorge. *A Moratória*. Ibidem., p. 140.

imigrante Egisto Ghirotto, ao dar ao filho o nome do avô paterno. Desse modo, encontramos em tal personagem, a força e coragem tão presentes em outras personagens do Autor e, ao mesmo tempo, a ousadia em desmistificar a nobiliarquia paulista.

Izabel: *Você ia dizendo que todo mundo descende de alguém. Claro! Mas, eu sou somente neta, bisneta, tataraneta. Cada vez que me apresentam é como se lessem a nobiliarquia paulistana. Você está numa festa e... de repente, se vê cercado por uma infinidade de gente morta. Pra isto basta uma simples apresentação.*<sup>69</sup>

Artuliana, de *Vereda da Salvação*, também, insere-se no quadro das mulheres fortes e realistas do Autor. Assim como Izabel e Lucília, enfrenta, com coragem, a realidade, buscando soluções para a vida miserável que leva, enquanto agregada de uma fazenda. Todavia, difere-se de Lucília, no sentido de não renunciar aos seus sonhos, principalmente, àqueles que correspondem ao casamento e a formação de uma família. A respeito dessas figuras dramáticas, ressaltou o crítico Sábato Magaldi:

Artuliana tem muito de Lucília, de *A Moratória*, bem como parece uma ascendente de Izabel, de *Os Ossos do Barão*. Os laços entre elas se explicam facilmente: são todas realistas. Nenhuma se ilude com sonhos impossíveis, mas sabe com exatidão o que almeja. A mulher apresenta mesmo essa função do teatro de Jorge Andrade - presa à terra, à origem, à imanência, constroi o seu mundo a partir de dados objetivos, e vence ou é derrotada com lucidez.<sup>70</sup>

Salientamos, ainda, que as mulheres desse teatro mostram-se como elemento primordial, no tocante a busca de liberdade de inúmeras personagens. Liberdade, aqui, no sentido de uma solução, de uma saída alternativa, para um certo mal-estar, tão presente no teatro andradino,

<sup>69</sup> Idem., *Os Ossos do Barão*. Ibidem., p. 422.

<sup>70</sup> MAGALDI, Sábato. *Revisão de Vereda*. Ibidem., p. 640.

considerando a relação de suas figuras dramáticas com a história que as circundam.

Ao ler a fortuna crítica da obra andradina, o leitor depara-se, em inúmeros momentos, com a afirmação de que o teatro de Jorge Andrade reporta, dentre outros aspectos, ao anseio de liberdade. Liberdade, aqui, não como condição, mas, sobretudo, como sentimento; como procura do sentir-se livre. O próprio Autor confessou, em depoimentos e entrevistas, buscar com o seu teatro a liberdade do homem.

“Assim, como em toda a minha dramaturgia, meu pensamento está sempre voltado para a liberdade do homem.”<sup>71</sup>

Considerando tal sentimento, nota-se que o mesmo associa-se com a libertação de um passado histórico [*A Moratória*; *Pedreira das Almas*; *Os Ossos do Barão*; dentre outras], com a condição de um povo escravizado pelo poder de uma minoria [*As Confrarias* e *Vereda da Salvação*] e, sobretudo, com o desejo de libertação de um artista, no caso, um dramaturgo, ante a “verdade” que ele necessita compartilhar com o coletivo [*A Escada*; *Rasto Atrás*; e, *O Sumidouro*].

Portanto, o sentimento de liberdade aparece na obra do Autor associada a outras temáticas. No que tange, por exemplo, a questão da libertação de valores antigos, que escravizam um grupo significativo de personagens dessa dramaturgia, destacamos que o anseio de liberdade encontra-se intimamente ligado ao sentimento de inadaptação ante a uma nova ordem social. Aliás, enquanto uns resistem em aceitar as mudanças, enaltecendo, dessa forma, o passado glorioso, outros sofrem com tal resistência, tentando livrar-se do fardo que representa este passado.

Essa inadaptação traduz o sentimento de mundo perdido, que Andrade destacou, inúmeras vezes, ao citar o seu teatro, e que ilumina outro tema; a saber: o desamparo. Aqui, o indivíduo encontra-se desamparado como sujeito e, ainda, como pertencente a um grupo social. A temática do desamparo nessa obra aparece desde manifestações individuais à esfera do coletivo, relacionada,

---

<sup>71</sup> Entrevista. *Revista Isto É*, 1977, p. 48.

assim, ao sentimento de liberdade.

Desse modo, almejamos destacar, com o nosso estudo, de que forma as personagens desse teatro lidam com o tema da liberdade e, sobretudo, como Jorge Andrade articulou tal temática na elaboração de suas peças. Nessa perspectiva, a antítese passado/presente gera o conflito entre os mais velhos e os mais jovens. Esses, em sua maioria, representam os que querem se libertar de valores antigos, os quais não possuem, no presente, a mesma força que antes; aqueles representam os que não aceitam, ou não conseguem, viver sem a crença de que os valores do passado continuam reinando. O mal-estar encontra-se presente para ambos os grupos. Todos tentam livrar-se do mesmo sentimento: o sentimento de mundo perdido; a diferença encontra-se apenas como cada grupo ou cada personagem busca essa libertação. Desse modo, percebemos que liberdade aqui, também, associa-se à questão da ilusão, uma vez que a partir de tal mecanismo tanto um grupo de personagens quanto outro procura a solução para o seu mal-estar. Considerando o sentimento de libertação, afirmou Rosenfeld:

“Implicitamente, todo o ciclo repete e desenvolve este processo de libertação, sem omitir as hesitações e torturas que esta 'inconfidência' encerra.”<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> ROSENFELD, Anatol. “Visão do Ciclo”. In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 611.

## O Sentimento de Ilusão: a repetição

Apresenta-se muito comum, na dramaturgia de Jorge Andrade, a repetição de nomes das personagens. Geralmente, os nomes de uma peça reaparecem em outras peças. O nome Antenor, de *O Telescópio* reaparece em *A Escada*; assim como Sebastião aparece em *O Telescópio* e em *As Confrarias*; Mariana surge, no Ciclo *Marta, a Árvore e o Relógio*, em *Pedreira das Almas*; depois, em *Rasto Atrás*; e, em *O Sumidouro*, do mesmo Ciclo. Enfim, esses representam alguns exemplos desse recurso do autor. O que almejamos destacar, aqui, encontra-se no o fato de muitas vezes o nome repetido, também, demonstrar a repetição de um comportamento. A esse respeito, nota-se o nome Joaquim, que abarca o protagonista de *A Moratória*, e depois o nome volta com o protagonista de *Vereda da Salvação*. Interessa, aqui, acentuar que a ideia de repetição, na psicanálise freudiana, representa uma das dimensões que compõem a noção de inconsciente.<sup>73</sup>

Essa repetição de nomes, na dramaturgia de Jorge Andrade, chamou a atenção de Gianni Ratto:

(...) queria fazer mais uma observação sobre o problema do Joaquim, o nome que volta. Você disse que leu muito Balzac, e Balzac tinha muito disto, ele usava, fazia os retornos dos nomes em determinadas situações dramáticas. Essa jogada do nome duplo, do mesmo nome para duas personagens completamente opostas, eu acho fundamental como dado dramático, entende? É de uma importância muito grande.<sup>74</sup>

Reconhecemos tal oposição de personagens, citada por Ratto, no caso do teatro andradino, no que tange apenas a condição socioeconômica dessas figuras dramáticas, já que ambas apresentam muitas semelhanças, no tocante à resolução de seus problemas. Essas personagens,

<sup>73</sup> ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. (Trad. Vera Ribeiro, Lucy Magalhães). Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 656.

<sup>74</sup> As Confissões de Jorge Andrade. In: *Boletim Informativo Nacional de Artes Cênicas (INACEN)*, ano I, n. 3, 1984. p. 23.

apesar de não possuírem a mesma condição social, ilustram o mesmo comportamento, no que se refere à solução de um determinado conflito. O Joaquim, de *A Moratória*, utiliza-se do mesmo mecanismo do Joaquim, de *Vereda da Salvação*. Ambos escolhem a ilusão ao lidarem com a realidade insuportável. Considerando este, ressaltamos que o sentimento de ilusão chega às últimas consequências, abarcando, dessa forma, o delírio, todavia, acrescentamos, o que motiva ambas as personagens a tal mecanismo [a ilusão] origina-se do mesmo fator, ou seja, da dificuldade em aceitar a realidade. Assim, esclarecemos que utilizaremos a definição freudiana para tal mecanismo.

Freud<sup>75</sup> acentua o fato de uma ilusão não representar o sinônimo de um erro, ressalta, ainda, que a mesma se origina dos desejos humanos; aproxima-a dos delírios psiquiátricos, até certa medida, pois adverte que esses se desvinculam da realidade. Todavia, salienta ser possível chamar uma crença de ilusão, quando a realização de desejo encontrar-se superior à motivação que a circunda.

Nesse sentido, importa frisar o fato de o sentimento de ilusão apresentar-se como a repetição de um tema, na dramaturgia andradina, encontrando-se presente em muitas figuras dramáticas do Ciclo *Marta, a Árvore e o Relógio*. Tal sentimento relaciona-se a outras temáticas abordadas pelo Autor, tais como o processo de inadaptação, frente a uma situação específica, pelo qual passam a maioria das personagens desse teatro, e o anseio de liberdade, de muitas delas, no tocante ao sentimento de não pertencimento, já abordado, anteriormente, em nosso estudo. Dessa forma, poderemos conferir na descrição, a seguir, de algumas personagens do Ciclo, por exemplo, a forma como Andrade trabalhou com o tema da ilusão.

Antenor, de *A Escada*, mostra-se como um inadaptado à realidade, em um contexto urbano. Acredita ser o dono do Brás, e, que recuperará as terras que abarcam esse bairro. Se sua esposa Amélia não compartilha da mesma fantasia, também, não o contraria e apresenta uma atitude saudosista diante da antiga oligarquia paulista. Aliás, o sentimento de ilusão de Antenor gera muitos

---

<sup>75</sup> FREUD, S. "O Futuro de uma Ilusão". In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, v. XXI, 2006. p. 39-40.

conflitos, uma vez que tal sentimento provoca nas outras personagens, sobretudo, nos filhos, muito desconforto e situações desagradáveis. Como se nota no diálogo abaixo, onde Maria Clara tenta desfazer um negócio do pai, ou seja, a venda das terras do Brás:

Industrial: *A senhora está querendo desmanchar uma transação feita. Foi proposta por seu pai. Exibiu-me títulos de terreno que me servem e por causa disto deixei de fazer outros negócios. Ofereceram mais com certeza.*

Maria Clara: *O senhor está enganado. Não costumamos faltar com a palavra. Mas... é que não existe nada! Os títulos têm algum valor, eu sei... mas meu pai não tem direito de usar para negócio. Essas terras do Brás pertenceram, no século passado, a um tio-avô do meu pai, que as legou por herança, à família de minha avó. Mas, passaram-se quase setenta anos e, embora ele tenha direito por herança, as famílias que moram lá têm muito mais, pois estão no bairro há mais de cinquenta anos. Meu pai há muito tempo vem tocando demanda sobre os terrenos... mas, na verdade, eles não pertencem a ele. Peço desculpas em nome da família. Meu pai está velho... e o senhor compreende... seria uma grande humilhação.*

Industrial: (Seco.) *Aconselho a senhora a não deixar mais seu pai sair à rua.*<sup>76</sup>

Dessa forma, eles optam por internar o pai em um asilo, enxergando, nessa atitude, a única maneira de se livrarem do desconforto provocado pela ilusão “impertinente” de Antenor.

Em *Os Ossos do Barão*, ocorre também um processo semelhante ao de *A Escada* e ao de *Senhora na Boca do Lixo*. Os pais e os tios de Izabel, ainda, acreditam viver em um contexto de barões. Não assumem a realidade de que não possuem mais o mesmo prestígio social, não aceitando, dentre outras coisas, o crescimento da cidade e com ele a ascensão econômica dos imigrantes, aqui, representados pelos italianos. Todavia, nesta obra, não apenas Izabel vai de encontro a essa ilusão, mas, também, Marta anuncia a importância de se olhar para o futuro e abandonar a escravidão, no que tange aos valores da antiga oligarquia paulista:

---

<sup>76</sup> ANDRADE, Jorge. “A Escada”. In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2.ed.. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 357.

Marta: *Queiram ou não queiram, ela assina Izabel Ghirotto... e o filho, Egisto Ghirotto Neto. E fez muito bem. O que a nossa família estava precisando, mesmo, era de uma boa transfusão de sangue. E não podia ter feito uma melhor. Transfusão de sangue e de dinheiro.*

Miguel: *Ora, tia Marta!*

Marta: *Era o que esse italiano tinha em grande quantidade. Eu, você, Lucrecia e Alfredo recebemos, todo mês, juros elevados do pouco dinheiro que essas coisas velhas nos deram. E a quem devemos isto? E os milhões que Miguel ganhou em dois anos apenas?*<sup>77</sup>

O Autor, ainda, apresenta outras formas de evasão da realidade, como consequência da inadaptação a um novo contexto social, a saber: o vício de Marcelo, de *A Moratória*. Essa personagem utiliza-se do artifício do uso do álcool, como recurso de evasão de uma realidade não aceita. Segundo Freud, o uso de substâncias tóxicas representa uma das medidas paliativas, ou construções auxiliares, que servem para, de certo modo, afastar o indivíduo de seu sofrimento, pois como assinalou o psicanalista:

“A vida, tal como a encontramos, é árdua demais para nós; proporciona-nos muitos sofrimentos, decepções e tarefas impossíveis. A fim de suportá-la, não devemos dispensar as medidas paliativas.”<sup>78</sup>

Portanto, o uso abusivo de álcool de Marcelo representa, sobretudo, a dificuldade da personagem em lidar com a própria realidade. Esta personagem parece, substancialmente, com seu pai, Joaquim, no que se refere ao sentimento de inadaptação a uma época específica. Sobre o relacionamento que as personagens masculinas mantêm com as mudanças, relatou o crítico Décio de Almeida Prado:

---

<sup>77</sup> Idem. *Os Ossos do Barão*. Ibidem., p. 449.

<sup>78</sup> FREUD. S.. “O Mal Estar na Civilização”. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, v. XXI, 2006. p. 83.



“Para os homens, todavia, a mudança revela-se fatal. Sempre restará neles, fortíssimo, o sentimento de uma inconcebível diminuição – não só no sentido de degradação social, mas, inclusive, medíocre, sem a liberdade de movimentos, a ampla expansão da personalidade permitida pelos horizontes dilatados das fazendas.”<sup>79</sup>

Ainda, sobre o mecanismo da ilusão, cabe ressaltar que não apenas esse sentimento aparece em diversas personagens, como, também, a sua manutenção. Em *A Moratória*, por exemplo, Helena ao perceber a dificuldade de Joaquim, em aceitar a nova realidade social, termina auxiliando-o em seu processo de ilusão, no que tange a recuperação da fazenda, já que ela enxerga, em tal mecanismo, a única solução para o desespero do marido. Essa atitude de Helena reaparece na personagem Dolor, de *Vereda da Salvação*. Tal personagem, ao constatar que seu filho Joaquim não consegue abandonar a ilusão, onde acredita ser Jesus Cristo, e, principalmente, ao enxergar uma suposta felicidade de Joaquim, fruto de seu delírio, ela opta por permitir que o filho continue acreditando ser Cristo, já que crê que somente dessa forma ele poderá escapar de seu sofrimento, dadas as condições da realidade nas quais se encontram todos os colonos. Conforme assinalou Sábato Magaldi:

“O desamparo da vida miserável leva Dolor a concluir: *Joaquim pensa que é Cristo, pois que morra assim! Essa alegria ninguém mais pode tirar dele!* A mãe, geradora num mundo adverso, tem resistência para suportar qualquer embate, mas resguarda o filho da realidade consentindo que ele se refugie na ilusão.”<sup>80</sup>

Confere-se, na citação acima, que o crítico, de certo modo, relaciona a questão do desamparo<sup>81</sup> com a temática da ilusão. Parece-nos, então, que o mecanismo de ilusão revela-se,

---

<sup>79</sup> PRADO, Décio de Almeida. *A Moratória*. Ibidem., p. 627.

<sup>80</sup> MAGALDI, Sábato. *Revisão de Vereda*. Ibidem., p. 641-642.

<sup>81</sup> Essa discussão se dará no próximo capítulo.

dentre outros aspectos, como consequência de um processo de inadaptação, de inúmeras personagens, ante uma realidade desagradável. A ilusão, aqui, demonstra-se como uma repetição no teatro andradino, sobretudo, como efeito do anseio de liberdade, de tais personagens.

O tema da ilusão na dramaturgia, de Jorge Andrade, relaciona-se, considerando as obras que tratam a questão do declínio do ciclo do café, ao sentimento de mundo perdido, tendo em vista a extinção de uma classe social [oligarquia paulista]. Desse modo, a ilusão representa a válvula de escape, ante a falta de respaldo de um grupo de pessoas que, até então, sentiam-se seguras, uma vez que se inseriam em um contexto social rural, onde os títulos de nobreza, por exemplo, representavam o amparo necessário para as suas vidas.

Enfim, concluímos que Jorge Andrade soube humanizar sua galeria de personagens. Ao explicitar seu mundo interno, aproximou-a de seu público, sem dar ao mesmo, argumentos para condená-la, já que o criador preocupou-se, demasiadamente, em desvendar a verdade de suas figuras dramáticas, apontando, assim, para um sujeito complexo. Como bem acentuou Sábado Magaldi: “Jorge se empenha em dar suporte humano a todas as suas criaturas.”<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> MAGALDI, Sábado. *Um Painel Histórico: O Teatro de Jorge Andrade*. Ibidem., p. 674.

### Capítulo III

#### *A Moratória e Vereda da Salvação: o desamparo*

“Não existe uma regra de ouro que se aplique a todos: todo homem tem de descobrir por si mesmo de que modo específico ele pode ser salvo”

Freud – **O Mal Estar na Civilização**

*A Moratória e Vereda da Salvação* representam, na dramaturgia de Jorge Andrade, dois momentos significativos. Aquela, a obra que projetou o Autor, lançando-o para o quadro de grandes dramaturgos brasileiros. Esta, responsável por grandes dissabores do Dramaturgo, tendo em vista as inúmeras críticas que a sua montagem sofreu, apesar do reconhecimento de renomados críticos quanto à qualidade dramática do referido texto. A propósito da montagem de *Vereda da Salvação*, sublinhou o crítico Sábato Magaldi:

*Vereda*, obra pungente e poderosa, teve a infelicidade de estreiar no Teatro Brasileiro de Comédia, templo da burguesia paulista (mesmo na fase de textos nacionais, em que sobressaíram *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, e *A Semente*, de Gianfrancesco Guarnieri), em maio de 1964, logo depois do golpe militar. A direita triunfante não admitiu a encenação de tal ousadia, em seu reduto privilegiado. E a esquerda míope, talvez ferida pela derrota inesperada, não soube enxergar na peça a revolta, embora irracional, dos dominados de todos os tempos.<sup>83</sup>

Sobre a montagem de *A Moratória*, o crítico sublinhou:

Transcorreu mais de uma década para que aparecesse nova obra, sólida e original, e ao mesmo tempo filtrasse o que de melhor trouxe *Vestido de Noiva*: era *A Moratória*, do dramaturgo paulista Jorge

---

<sup>83</sup> Idem., Ibidem., p. 674.

Andrade. Significativamente a peça foi apresentada em 1955, no Teatro Maria Della Costa, em seguida ao surto imobiliário que multiplicou as casas de espetáculos em São Paulo. Urgia descobrir valores, alimentar o consumo crescente de textos.”<sup>84</sup>

Contudo, o que pretendemos discutir, com este capítulo, não se refere às montagens das referidas peças, embora, tal abordagem aparecerá em alguns momentos de nossa pesquisa, uma vez que o significado, para Jorge Andrade, de tais encenações surge de alguma forma na elaboração de outras obras do Autor. Todavia, o nosso enfoque representa, sobretudo, uma análise comparativa dos dois textos. Para isso, estudaremos as semelhanças das duas peças dramáticas.

Confere-se, com a leitura de *A Moratória* e *Vereda da Salvação*, que embora os textos tratem de situações socioeconômicas distintas, aparecem inúmeras semelhanças no que se refere a determinados temas e ao comportamento das personagens em ambas as obras.

A propósito da temática comum, ressaltamos a questão do desamparo. Quanto à semelhança entre as personagens, destacamos as proximidades entre Joaquim (*A Moratória*) e Joaquim (*Vereda da Salvação*); Helena (*A Moratória*) e Dolor (*Vereda da Salvação*). O sentimento de desamparo abarca diretamente a personagem Joaquim de ambos os textos, no entanto, enfocaremos a relação de Helena e de Dolor com tal temática. Para tal discussão, partiremos do pensamento freudiano.

Sigmund Freud, em *O Mal Estar na Civilização* (1930), investiga a questão do desamparo do sujeito, na esfera do social. Esse sujeito, ao realizar uma renúncia pulsional<sup>85</sup>, para que possa fazer parte da sociedade, termina experimentando uma sensação de desconforto, sentida como um mal-estar. Assim, utilizando-se da temática do desamparo, pretendemos estabelecer um diálogo entre a mesma e o sentimento de mundo perdido, explícito na peça *A Moratória* e, também, entre a

---

<sup>84</sup> Idem. *Panorama de Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 1997. p. 228.

<sup>85</sup> Relativo à pulsão - “Empregado por Sigmund Freud a partir de 1905, tornou-se um grande conceito da doutrina psicanalítica, definido como a carga energética que se encontra na origem da atividade motora do organismo e do funcionamento psíquico inconsciente do homem.” In: ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise* (Trad. Vera Ribeiro, Lucy Magalhães). Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 628.

miséria social, em *Vereda da Salvação*.

Frisamos, ainda, que esse sentimento de desamparo representa a base da constituição do psiquismo. Sabe-se que Freud utilizou de suas investigações da psicologia individual, para compreender o funcionamento da relação conflituosa entre sujeito e civilização.

(...) O elemento da civilização entra em cena com a primeira tentativa de regular esses relacionamentos sociais. Se essa tentativa não fosse feita, os relacionamentos ficariam sujeitos à vontade arbitrária do indivíduo, o que equivale a dizer que o homem fisicamente mais forte decidiria a respeito deles no sentido de seus próprios interesses e impulsos instintivos. (...) A substituição do poder do indivíduo pelo poder de uma comunidade constitui o passo decisivo da civilização. <sup>86</sup>

Em *Um Futuro de uma Ilusão* (1927) Freud argumenta:

É digno de nota que, por pouco que os homens sejam capazes de existir isoladamente, sintam, não obstante, como um pesado fardo os sacrifícios que a civilização deles espera, a fim de tornar possível a vida comunitária. A civilização, portanto, tem de ser defendida contra o indivíduo, e seus regulamentos, instituições e ordem dirigem-se a essa tarefa. <sup>87</sup>

Contudo, frisamos que além do sentimento de desamparo, que causa aos protagonistas das duas peças um mal-estar, investigaremos como esses tentam escapar do desconforto, proporcionado por tal abandono, isto é, de que maneira buscam a liberdade, no sentido de se livrarem desse mal-estar. No caso de Joaquim, de *A Moratória*, essa sensação de desconforto surge da perda de um grupo social. Considerando Joaquim, de *Vereda da Salvação*, tal sensação origina-se de uma miséria social. Nesse sentido, vale transcrever o pensamento de Freud a respeito da liberdade:

---

<sup>86</sup> FREUD, S.. “O Mal Estar da Civilização”. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, v. XXI, 2006, p. 101.

<sup>87</sup> Idem. *O Futuro de uma Ilusão*. Ibidem. p. 16.

A liberdade do indivíduo não constitui um dom da civilização. Ela foi maior antes da existência de qualquer civilização, muito embora, é verdade, naquele então não possuísse, na maior parte, valor, já que dificilmente o indivíduo se achava em posição de defendê-la. O desenvolvimento da civilização impõe restrições a ela, e a justiça exige que ninguém fuja a essas restrições.<sup>88</sup>

Portanto, nota-se que as personagens de *Vereda da Salvação* e de *A Moratória*, sobretudo, o protagonista Joaquim, de ambas as peças, mostram-se desamparadas em um mundo que lhes privou do sentido de viver. Dessa forma, buscam, cada personagem do seu modo, um sentido para a vida. A ilusão de Joaquim (*A Moratória*) como o delírio de Joaquim e os demais colonos (*Vereda da Salvação*) representam, a nosso ver, uma saída para o sentimento de desamparo. Aqui, essa ilusão e esse delírio refletem, para essas personagens, a liberdade possível ante as suas insatisfações para com a realidade. Assim, veremos a seguir como tal situação se dá em cada obra, para que possamos estabelecer um paralelo entre elas.

---

<sup>88</sup> FREUD, S.. “O Mal Estar da Civilização”. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, v. XXI, 2006. p. 102.

## *A Propósito de A Moratória*

*A Moratória* traz como tema central a decadência da oligarquia cafeeira, oriunda da Crise de 29 e da Revolução de 30. A peça focaliza uma família, da oligarquia rural paulista, que além de perder parte de seus bens, perde o respaldo de um grupo social, uma vez que se trata de um período de transição sociopolítico-econômico, ilustrado, pela passagem de um país rural para um país urbano. Contudo, ressaltamos que o conflito apresentado abarca, sobretudo, o desespero das personagens, principalmente, do protagonista Joaquim, ao lidar com tal situação.

*A Moratória* evoca o fim, frequentemente melancólico, desse processo social: a divisão e perda das fazendas, com a ascensão de novas classes, facilitada por dois violentos choques: a crise do café e a revolução de trinta (ambos, não é preciso acrescentar, extremamente benéficos à democratização do País). Não compreenderá nada do alcance da peça quem não pressentir, por detrás dos indivíduos e dos episódios particulares que ela narra, a agonia de uma sociedade em vias de transição, aquela dolorosa passagem do Brasil dos fazendeiros para o Brasil urbano tão bem descrita por Gilberto Freyre.<sup>89</sup>

Esse texto dramático apresenta, ainda, o conflito de gerações, ilustrado, inclusive, com a relação conturbada entre o protagonista Joaquim e seu filho Marcelo. Este, embora inadaptado, tanto quanto o pai, à nova situação socioeconômica critica aquele por ainda ter esperanças de recuperar a fazenda e pelo orgulho quanto aos valores que não possuem mais espaço em um tempo em que os imigrantes, por exemplo, ocupam uma posição econômica privilegiada:

Joaquim: *Pegue um pano e limpe isto já. Não quero que sua mãe veja essa sujeira.*

Marcelo: *Não vamos discutir agora, papai.*

Joaquim: *É agora! Agora!*

---

<sup>89</sup> PRADO, Décio de Almeida. "A Moratória". In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 626.

Marcelo: *Minha cabeça...*

Joaquim: (Corta.) *Está cheia de álcool. Nunca teve dentro outra coisa.*

Marcelo: *Não quero discutir, já disse.*<sup>90</sup>

*A Moratória* apresenta-se como inspiração da memória familiar de Jorge Andrade. A personagem Joaquim é réplica do seu avô. O conflito central dessa peça não nos parece tanto a história do declínio dos grandes cafeicultores, mas, sobretudo, a problemática relação que esses tiveram com tal situação. A Crise de 29 e a Revolução de 30 refletem aspectos importantes da trama, porém, sua função não se resume em ilustrar um acontecimento histórico, mas principalmente, intensificar o conflito interior das personagens diante de tal situação. Parece-nos que essa obra objetiva, antes de tudo, relatar a História cujo protagonista revela o próprio homem. Aqui, encontramos, mais uma vez, a recusa da realidade, isso em se tratando de Joaquim e Marcelo, já que Helena e Lucília aceitam tal realidade, encontrando, principalmente esta última, uma solução para a situação econômica na qual se encontra a sua família.

Com o trabalho de costureira Lucília resolve os problemas financeiros da casa. Ao contrário de Marcelo, possui um bom relacionamento com Joaquim, apesar de ficar claro na referida obra, a sua mágoa, pelo fato de Joaquim, no primeiro momento, revelar-se contra o seu namoro com Olimpo.

Lucília: (Subitamente.) *Papai! Estou cansada de dizer que não quero casar mais. Sei da minha vida.(...)*

Lucília: *Tenho direito de resolver o que é melhor para mim. O que passou lá na fazenda, nada tem que ver com isto. Apenas não quero casar e deixar vocês.(...)*

Joaquim: *É um bom moço. Você seria feliz.*

Lucília: (Subitamente áspera.) *O senhor não pensava assim há três anos atrás. Lembra-se?*<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> ANDRADE, Jorge. *A Moratória*. Ibidem., p. 158.

<sup>91</sup> Ibidem., p.130.



Nota-se que apesar da boa convivência que Lucília mantém com o pai, termina explicitando uma certa tristeza em relação ao fato de, no passado, o mesmo ter sido contra ao seu casamento com Olimpo. Isso por conta de Joaquim atribuir a culpa da perda de sua fazenda ao partido político do pai daquele.

Joaquim: (Exaltando-se.) *O meu partido nunca fez o que o P.R.P. fez.*

Lucília: *Para mim são todos iguais.*

Joaquim: *É por causa deles que nós, lavradores, estamos nesta situação.*

Lucília: *Ora, papai o senhor sabe que isto não depende de partidos. Crise é uma coisa à parte.*

Joaquim: (Violento.) *Foram eles! Foram eles!*

Lucília: *Papai, não se exalte. Estamos apenas conversando.*

Joaquim: *Foram eles os culpados. Aqueles carcomidos!*

Lucília: (Subitamente reteseada.) *Do rompimento do meu namoro também?*<sup>92</sup>

Constata-se, na fala de Lucília, que a mesma responsabiliza Joaquim pelo o rompimento do namoro com Olimpo.

Vale salientar que, o velho Quim não vive em um contexto de miserabilidade, como o de Joaquim, de *Vereda da Salvação*. Contudo, frisamos que tal personagem não perdeu apenas a fazenda, bens materiais, perdeu o respaldo de um grupo social. Acreditamos que a perda desse respaldo represente não apenas a perda de poder, mas, sobretudo, uma crise de identidade, já que a personagem insiste em acreditar que não perdeu, por exemplo, o seu prestígio social, sustentado, antes, pelo valor atribuído à nobiliarquia.

A obra retrata a agonia da personagem Joaquim diante de seu novo *status* social, aliás, diante de uma sociedade de novos valores, com a formação de uma nova classe social: o proletariado. O passado glorioso, ilustrado pelos grandes cafezais da vida rural cede espaço às

---

<sup>92</sup> ANDRADE, Jorge. “*A Moratória*”. In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2.ed.. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 138-139.

indústrias das cidades. Ressaltamos que a partir desse choque entre passado e presente, entre rural e urbano, e suas consequências na vida do indivíduo, que Andrade desenha as criaturas dramáticas de *A Moratória*.

O mal-estar dessa obra revela-se como a força motriz dos conflitos vividos pelas personagens. Parece-nos, inclusive, que Joaquim, em determinados momentos, assume certa hostilidade para com tudo o que se apresenta de diferente, em seu novo contexto social. Em seus diálogos com Helena, demonstra-se indiferente às mudanças oriundas de uma nova época. Desse modo, não critica apenas o progresso, por exemplo, mas todos aqueles que dele fazem parte. Ao revelar orgulho por seu nome, e toda a tradição que está por trás dele, nega a existência de outras realidades, demonstrando desprezo pelas mesmas, uma vez que atribui a elas a causa de sua nova situação socioeconômica.

### *A Perda de um Grupo Social: o desamparo*

O sentimento de mundo perdido, do qual relata a crítica desse teatro, já citado no segundo capítulo deste trabalho, encontra-se, aqui, intimamente ligado ao sentimento de desamparo, como consequência do declínio econômico de uma família de fazendeiros, da antiga oligarquia paulista, sentimento que leva as personagens dessa peça, principalmente Joaquim, a buscarem uma alternativa, no caso a ilusão, para tal situação.

*A Moratória* expõe a perplexidade que se instalou na consciência das classes dominantes, quando elas viram a derrocada de um estado de coisas que lhes parecia eterno. A figura patética do velho Quim, apegando-se à ilusão de voltar ao tempo de grandeza, marca o mecanismo pelo qual os desajustados projetam os seus problemas na utopia sem consistência.<sup>93</sup>

Concordamos com o crítico quando ressalta a agonia que circunda as personagens de *A Moratória*, e, acrescentamos, ao considerarmos o fim de uma classe social, a questão do desamparo, como processo advindo de tal perda.

Em muitos momentos da trama, deparamo-nos com a queixa de determinadas personagens, no que se refere, por exemplo, ao sentimento de solidão, uma vez que não possuem mais a mesma consideração dos outros, como ocorria antes do declínio socioeconômico. Desse modo, esse sentimento de solidão proporciona, sobretudo, a Joaquim, um olhar nostálgico para o passado, onde o ontem apresenta-se como um tempo soberano, restando ao presente, principalmente, o desprezo, uma vez que essa personagem não aceita os novos valores, as novas regras sociais, chegando, inclusive, a abominar o que abarca o presente, sobretudo, os novos grupos sociais que passam a existir com a extinção da oligarquia paulista. Nesse caso, ocorre, por exemplo, um certo descaso aos

---

<sup>93</sup> CANDIDO, Antonio. *Vereda da Salvação*. Ibidem, p. 630.

imigrantes que passam a movimentar a economia do país, empregando, como mostra a referida obra, ex-integrantes da antiga oligarquia. Percebe-se, em muitos momentos da peça, o desprezo das personagens em relação a esses imigrantes.

Joaquim: *Naquele dia, andei como um louco pela cidade; em cada casa que entrava, era como não encontrasse ninguém. Estamos sós, Helena; nem parentes, nem amigos! Não sei o que foi feito deles.*

Helena: *Nós nos afastamos de todos, Quim. Não frequentamos nada!*

Joaquim: *E para quê? Uma gatinha, que não sei de onde veio, tomou conta de tudo!*

Helena: *As cidades também crescem. É por isso que aparecem tantas caras novas!*

Joaquim: *Vivíamos muito bem sem elas. Gatinha!*<sup>94</sup>

Nesse sentido, podemos compreender o comportamento de Joaquim, a partir dos escritos freudianos acerca do “narcisismo das pequenas diferenças”, tal mecanismo refere-se a uma satisfação oportuna e, de certo modo, inofensiva, da tendência para a agressividade, por meio da qual a união entre os integrantes de uma comunidade torna-se mais fácil.

A psicanalista Lucianne Sant’Anna de Menezes fala da dificuldade do sujeito em rejeitar o prazer de sua disposição para a agressividade, acrescentando o fato de um “grupo cultural pequeno” fornecer as vantagens de criar um espaço para seu impulso agressivo, a partir da hostilidade contra “intrusos”. Então, baseando-se no pensamento freudiano, sobre o narcisismo citado, diz a Autora:

Dessa maneira, nas antipatias e aversões declaradas que as pessoas sentem por estranhos com os quais têm de se relacionar, podemos identificar a expressão do amor a si mesmo, isto é, do narcisismo, que dentro do grupo se desvanece temporária ou permanentemente, na medida em que os laços mútuos exigem uma limitação do narcisismo<sup>95</sup>

<sup>94</sup> ANDRADE, Jorge. “A Moratória”. Ibidem, p. 177.

<sup>95</sup> MENEZES, Lucianne Sant’Anna de. *Pânico: efeito de desamparo na contemporaneidade*- Um estudo psicanalítico. São Paulo: Casa do Psicólogo/FAPESP, 2006. p. 158.

Confere-se, em muitos momentos, de *A Moratória*, uma certa aversão para com os “intrusos”, nesse caso aos imigrantes. O protagonista Joaquim, por exemplo, explicita tal sentimento:

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

Lucília: *Não reparo neles. Não sei quem são, nem me interessa. Trabalho apenas. (Por um momento, fica reteseada.) Por enquanto não há outro caminho.*

Joaquim: *Gentinha! Só tem dinheiro...*<sup>96</sup>

No diálogo acima, fica claro não apenas a aversão de Joaquim com relação ao outro, de outro lugar, mas, ainda, o desprezo de Lucília, que apesar de encarar a realidade, trabalhando para sustentar a família, também, sugere um certo orgulho de casta. “Não reparo neles. Não sei quem são, nem me interessa”.

Todavia, ressaltamos que o nosso interesse, nessa discussão, não representa, de modo algum, julgar o comportamento dessas figuras dramáticas. Nosso intuito, nessa perspectiva, revela-se apenas no sentido de compreender a tensão existente na relação de tais personagens com uma nova sociedade, e, o quanto essa relação mostra-se relevante para entendermos os conflitos da personagem Joaquim, no tocante a seu desespero diante de uma mudança socioeconômica e que gerou a sensação da falta de um lugar no mundo, ilustrada, na peça, pela perda da fazenda.

As personagens ou não estão satisfeitas com a sua morada ou são expulsas dos lugares em que gostariam de permanecer. De qualquer forma, sem propor claramente uma solução para a crise, o teatro de Jorge Andrade alia-se aos depoimentos literários que apontam os erros sociais. Testemunha, com sinceridade e coragem, o exílio do homem no mundo de hoje.<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> ANDRADE, Jorge. “A Moratória”. In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 124.

<sup>97</sup> MAGALDI, Sábato. *Panorama Do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 1997. p. 232.

Portanto, Joaquim sente-se exatamente assim: um exilado. A sua hostilidade, para àqueles que chegaram de outro lugar, não deixa de representar, na perspectiva da personagem, uma compensação para esse sentimento de desamparo.

Assim, continua Menezes:

“(...) essa aversão está direcionada para o outro grupo e, assim, o primeiro grupo, sobrevive.”<sup>98</sup>

Ainda a respeito da agressividade do homem, destaca Freud:

(...) os homens não são criaturas gentis que desejam ser amadas e que, no máximo, podem defender-se quando atacadas; pelo contrário, são criaturas entre cujos dotes instintivos devem-se levar em conta uma poderosa quota de agressividade. Em resultado disso, o seu próximo é, para eles, não apenas um ajudante potencial ou um objeto sexual, mas também alguém que os tenta satisfazer sobre ele a sua agressividade, a explorar a sua capacidade de trabalho sem compensação, utilizá-los sexualmente sem o seu consentimento, apoderar-se de suas posses, humilhá-lo, causar-lhe sofrimento, torturá-lo e matá-lo.<sup>99</sup>

Assim, destacamos que o comportamento do velho Quim varia entre a esperança e o desespero. Não nos importa, aqui, se suas atitudes ante a uma nova realidade apresentam-se coerentes ou equivocadas. Nosso objetivo foca apenas a interpretação do comportamento de Joaquim, como síntese de uma classe social extinta.

Na verdade, o que subsidia o conflito dessa peça refere-se, antes de tudo, ao sentimento de desamparo, uma vez que ao perder uma classe social perde-se, também, o respaldo, fornecido pela mesma. Dessa forma, o protagonista Joaquim representa uma recusa, até certa medida, da realidade,

---

<sup>98</sup> MENEZES, Lucianne Sant'Anna de. *Pânico: efeito de desamparo na contemporaneidade. Um estudo psicanalítico*. São Paulo: Casa do Psicólogo, FAPESP, 2006. p. 159.

<sup>99</sup> FREUD, S.. “O Mal Estar da Civilização”. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, v. XXI, 2006, p. 116.

chegando ao desespero. Como se percebe no diálogo abaixo:

Joaquim: *Pensei morrer antes de ver este dia. Não se tem mais respeito por nada. Não existem mais amizades. Não se pode mais acreditar na palavra de ninguém. Não entregarei minhas terras por nada!* (Subitamente.) *Pode dizer a eles, na cidade, que se vierem aqui eu os receberei à bala, à bala! Está ouvindo?*

Lucília: *Papai!*

Joaquim: (Apoplético.) *Não me importo de morrer. Nada de bom, nada de decente restará depois disto.*<sup>100</sup>

Cumprе salientar que o sentimento de mundo perdido e de abandono abarca, também, as outras personagens de *A Moratória*. Joaquim representa, no caso, a expressão máxima de tal sentimento, buscando, como já enfatizamos, o mecanismo da ilusão como solução para o seu sofrimento, aliás, mecanismo reforçado pelas outras figuras dramáticas, principalmente, por Helena.

Lucília: (Abraça Helena.) *Não se preocupe. O Olímpio saberá dar a notícia.*

Helena: (Aflita.) *Preferia... Preferia...*

Lucília: *O quê? Diga, mamãe.*

Helena: *Gostaria que o Olímpio mentisse.*<sup>101</sup>

Percebe-se nas atitudes de Helena em relação a Joaquim, mais um sentimento de solidariedade, para com a ilusão do esposo. Ela reconhece a fantasia do mesmo, contudo, ao perceber que a esperança, como julga Joaquim, ou a ilusão, como julgam as outras personagens, revela-se, para ele, como o único estímulo para continuar vivo, ela o ajuda a manter tal mecanismo.

---

<sup>100</sup> ANDRADE, Jorge. "A Moratória". In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 167.

<sup>101</sup> *Ibidem.*, 185.

“Helena: *Nunca tive ilusões. Para mim, tudo acabou naquele dia... (Olha ligeiramente para os quadros.)... Naquele dia em que eu e seu pai saímos de lá. Falo em voltar para não desanimar o Joaquim.*”<sup>102</sup>

Nota-se que Helena não compartilha da mesma crença de Joaquim, assim como, Dolor, de *Vereda da Salvação* não compartilha do delírio do filho, todavia, ambas assumem a manutenção da ilusão daqueles. Tanto, em *A Moratória*, quanto em *Vereda da Salvação*, o permitir que o outro permaneça com as suas ilusões, origina-se do desespero causado pelo sentimento de não possuir mais um lugar no mundo, por isso recusam-se, até certa medida, a encarar a realidade. Como desabafou Helena:

“*Há homens que não sabem, não podem viver fora de seu meio. Seu pai sempre morou na fazenda. Para nós o mundo se resume nisto*”.<sup>103</sup>

Acentuamos que o sentimento de desamparo, proporcionado, sobretudo, pela extinção de uma classe social (oligarquia paulista), permeia o conflito da referida obra. Então, parece-nos que Jorge Andrade almejou, antes de tudo, ao escrever *A Moratória*, transpor para os palcos a agonia do homem, no tocante a seu sentimento de não pertencimento a uma sociedade em processo de transição. Assim, o mecanismo de ilusão, no que se refere à recuperação da fazenda, aponta, a nosso ver, para o anseio de liberdade, do protagonista Joaquim. Dessa forma, concluímos que o Autor elabora o seu teatro, mostrando os fatos históricos como meios e os homens como fins.

---

<sup>102</sup> Idem., *Ibidem.*, p. 163.

<sup>103</sup> Idem., *Ibidem.*, p. 151.



## *Vereda da Salvação*

O tema de *Vereda da Salvação* não abarca tanto o fanatismo religioso, mas a miséria, ilustrada por condições mínimas de sobrevivência do homem do campo. Na verdade, a grande temática da obra revela o conflito, oriundo da não aceitação da realidade. Aqui, outra vez, Jorge Andrade focaliza a diferença entre desejo e realidade, entre o que são os homens e o que gostariam de ser.

“(...) Só então compreendemos, não sem algum espanto, que o tema último da peça – a aceitação ou rejeição da realidade, tal como transparece no conflito entre Manoel e Joaquim – é fundamentalmente o mesmo de *A Moratória*; *A Escada*; e, os *Os Ossos do Barão*.”<sup>104</sup>

A ação se dá entre o crepúsculo de um dia ao amanhecer de outro. Um grupo de colonos, adeptos do Adventismo da Promessa, aguardam uma reunião anual, com líderes de tal seita. Nesse encontro, todos devem, com o jejum e com o pedido de perdão, purificar-se. Dessa forma, todos têm que assumir, publicamente, suas culpas. Perdoar e ser perdoado representa a condição para o recebimento da graça divina.

Os agregados preparam-se para uma viagem ao Tabocal, onde deverão conhecer a igreja e ouvir as palavras do líder espiritual da capital. Todavia, esses não chegam a tal destino, já que devido às suas condições de miserabilidade econômica perdem a razão, chegando todos a um delírio coletivo e assassinando crianças, pois, no processo de fanatismo religioso, acreditam que essas se encontram possuídas pelo demônio. Após esse crime, o clima de delírio coletivo intensifica-se e os colonos passam a acreditar que se transformaram em santos, dessa forma, pensam que chegarão aos céus. Mas, Ana, a filha de Manoel, avisa aos fazendeiros, que chamam a polícia e, assim, os

---

<sup>104</sup> PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em Progresso*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 291.

agregados são assassinados, aleatoriamente, com vários tiros dos representantes da lei.

Antonio Cândido comenta sobre o fato de a peça encontrar-se marcada por dois segmentos, representados por Joaquim e Manoel. Este evidencia o caráter realista da obra, aquele a inadaptação à realidade. Manoel, homem viril, por várias vezes viúvo, pai de Ana e de Geraldo, na trama, engravida Artuliana e com a mesma espera casar-se após a viagem ao Tabocal. Joaquim, solteiro, sem revelar interesse por mulheres e não tão voltado ao trabalho como Manoel, todavia, pelo fato de saber ler e conhecer os mandamentos da Bíblia, torna-se o líder religioso entre os outros agregados. Dessa forma, nota-se, desde o início da trama o conflito entre esses dois segmentos.

“(…) De certo modo, é o polo do ideal em face ao polo do real, que aparecem separados, irredutíveis, nesse mundo estático, sem perspectivas de solução. A marcha da peça reflete esta tensão polar, e o dramaturgo, com rara habilidade, faz o leitor, ou espectador, oscilar também entre ambos.”<sup>105</sup>

Freud, em seus escritos, utilizou a palavra ideal, com o intuito de designar o modelo de referência do eu, ao mesmo tempo, substituto do narcisismo primário, perdido na infância e fruto da identificação da criança com seus parentes e, também, seus substitutos sociais.<sup>106</sup>

Considerando a questão do narcisismo primário, esclarecemos que se refere à criança e sua escolha em tomar a si mesma como objeto de amor, em uma fase anterior a sua capacidade de se voltar para o outro.<sup>107</sup>

Considerando o real, esclarecemos que tal terminologia foi empregada por Jacques Lacan, baseando-se, dentre outros fatores, no conceito freudiano de realidade psíquica, com o intento de nomear uma realidade impossível de representar e de simbolizar. A respeito do real, acrescentamos:

---

<sup>105</sup> CANDIDO, Antonio. “Vereda da Salvação”. In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 631.

<sup>106</sup> ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. (Trad. Vera Ribeiro e Lucy Magalhães). Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 362.

<sup>107</sup> Idem, *Ibidem.*, p. 531.

“Designa a realidade própria da psicose (delírio, alucinação), na medida em que é composto dos significantes foracluídos (rejeitados) do simbólico”.<sup>108</sup>

A partir de uma interpretação à luz da psicanálise freudiana, compreendemos a personagem Manoel como o polo do ideal, e Joaquim como o polo do real. Dessa maneira, observamos o diálogo, indicado pelo crítico entre a psicanálise e o teatro andradino. Chamamos a atenção do recurso de Andrade, em relação à mudança de polo do leitor/espectador, isto é, ora o público fica ao lado de Joaquim, ora ao lado de Manoel. Entretanto, acreditamos, que o Autor escolhe o polo do real, representado por Joaquim, uma vez que Manoel passa a seguir esse líder espiritual.

A nosso ver, Jorge Andrade mostrou, com essa escolha, uma certa coerência por parte de Joaquim e seus seguidores, no sentido desses não se adaptarem, logo não aceitarem, uma condição de vida miserável. Portanto, assinalou, nesse aspecto, qual seria a vereda da salvação, para esses indivíduos excluídos, apontando para a liberdade possível dos mesmos.

Décio de Almeida Prado<sup>109</sup> divide a peça em dois momentos: o primeiro ato intitula de Artuliana e Manoel, pois ressalta que são essas personagens que se encontram, nesse ato, no centro da ação, revelando-se adaptados à realidade, proporcionando, desse modo, ao público, elementos para que o mesmo possa julgar e condenar as demais personagens. Contudo, salienta que no segundo ato, ambos encontram-se vítimas do fanatismo religioso.

Considerando o segundo ato, o crítico nomeia o mesmo de Dolor e Joaquim. Aqui, ocorre uma inversão, no que se refere à posição de Andrade e a do leitor/espectador, já que Joaquim de antagonista passa à protagonista da trama, uma vez que a questão carnal, traduzida por Manoel e Artuliana, perde espaço para o misticismo, liderado por Joaquim.

A partir da descrição do cenário da peça, o Autor já sugere o clima angustiante ao qual se dará a ação. Evidencia o conflito que permeará a relação de Joaquim e Manoel, intensificando tal

---

<sup>108</sup> Idem, *Ibidem.*, p. 664-665.

<sup>109</sup> PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em Progresso*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 290.

proposta ao revelar que o casebre de Artuliana encontra-se entre o de Manoel e o de Joaquim. Andrade mostra, já na descrição desse cenário, não apenas a intensa pobreza de suas personagens, mas, também, o sentimento de prisão ante às suas condições de sobrevivência.

**Cenário:** Clareira no meio de uma mata. Árvores frondosas formam uma muralha em volta de um grupo de casebres de pau-a-pique. Os casebres, cobertos de folhas de indaiá, estão dispostos em semicírculo quebrado, sendo que um deles, o da direita, é isolado dos outros, formando uma passagem por onde se avista, mais longe, o tronco das árvores. Tem-se a impressão de que os casebres estão sufocados pela mata exuberante; é como se estivessem no fundo do poço, tendo como única saída a clareira das copas das árvores. Além dos casebres e da mata, só vemos, no círculo aberto pelas árvores, um céu avermelhado, no princípio; depois, coberto de estrelas. Mais ou menos no meio do cenário, uma cisterna serve a todos os casebres. O primeiro casebre da esquerda pertence a Manoel. Um corte na parede externa revela uma sala pequena com mesa, pilha de sacos cheios de cereais, bancos e caixotes; duas portas ligam a sala ao quarto e à cozinha. Do outro lado, em frente e isolado, o casebre de Joaquim. Outro corte nos revela uma sala semelhante a de Manoel, porém sem mesa e sem pilha de sacos. Alguns caixotes servem de bancos e, num canto, há uma grande imagem de Cristo, enfeitada com papéis coloridos. Numa tábua amarrada à parede com arame, diversas bíblias estão enfileiradas. O casebre de Artuliana fica no centro do palco, entre o de Manoel e o de Joaquim. Um pouco fora do alinhamento, e voltado ligeiramente para a esquerda, mostra mais o quarto do que a sala. No quarto, três jiraus servem de cama. Os casebres são mal construídos, dando a impressão de que poderão cair de uma hora para outra; os paus das paredes, mal dispostos, deixam ver o interior quando iluminados à noite.<sup>110</sup>

O Autor inspirou-se em um fato real para elaborar *Vereda da Salvação*; fato, inclusive, publicado em revistas e jornais da época. A história ocorreu no sertão de Minas Gerais, no município de Malacacheta. Crentes de uma seita assassinaram quatro crianças, por acreditarem que as mesmas estavam possuídas pelo demônio. A polícia, chamada pelo fazendeiro, assassina os

---

<sup>110</sup> ANDRADE, Jorge. “Vereda da Salvação”. In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 233.

colonos.

Jorge Andrade interessou-se pelo acontecimento, enxergando no mesmo uma potencialidade dramática. Vale destacar que, para escrever a trama, o Autor fundamentou-se nos *Estudos de Sociologia e História* (Editora Anhembi Limitada, 1957), baseando-se nas investigações de Carlo Castaldi, Eunice T. Ribeiro e Carolina Martusceli.

Sábato Magaldi<sup>111</sup> adverte-nos para o fato de o Adventismo da Promessa não comportar os ritos exagerados dos colonos, e ressalta, ainda, que os fazendeiros preferiam os adeptos do Adventismo da Promessa a outros colonos, já que esses fiéis possuem, acreditam os fazendeiros, um bom comportamento, uma vez que se mostram contra, por exemplo, ao vício da bebida e se demonstram conformados com os mandamentos bíblicos.

Considerando as personagens de *Vereda da Salvação*, o crítico confessa<sup>112</sup> que quatro representam as principais, a saber: Joaquim, Dolor, Manoel e Artuliana. Essa última, como vimos no capítulo anterior, assemelha-se à Izabel (*Os Ossos do Barão*) e à Lucília (*A Moratória*), no que se refere à aceitação e transformação da realidade. Artuliana, apesar de viver em um contexto de miserabilidade enxerga possibilidades de uma mudança econômica, como podemos perceber no diálogo que trava com Manoel:

Artuliana: *É que... só matino com você, Manoel. Não tenho mais serventia pra nada... fico andando à toa na casa dos outro!* (Passa as mãos no peito de Manoel.) *Manoel!* (Beijam-se.)

Manoel afasta-se, procurando controlar um desejo fácil de brotar.)

Manoel: *Amanhã, a essas hora, nós já é marido e mulher.*

Artuliana: (Insinua.) *Depois, podemos ir de mudança pro sul!*

Manoel: *Não. Não vamos sair daqui.*

Artuliana: *É melhor, Manoel. Lá tem bastante serviço.*

Manoel: *Serviço é o que não me falta.*

---

<sup>111</sup> MAGALDI, Sábato. *Revisão de Vereda*. Ibidem, p. 638

<sup>112</sup> Ibidem., p. 640.

(Os agregados, em fila, aparecem na passagem, acompanhando Onofre.)

Artuliana: *Meu pai escreveu tanta beleza! Todo mundo viu a carta. Algodão pra toda parte, serviço com fartura, terra sobrando! Até a nova crença o Onofre trouxe de lá, Manoel.*

Manoel: *Lugar nosso é aqui.*<sup>113</sup>

Confere-se, no diálogo acima, o quanto Artuliana possui um pragmatismo diante das dificuldades econômicas de sua vida; nota-se, ainda, o contato que mantém com a sua afetividade, ao contrário de Lucília, que desistiu de casar-se, para ficar com a família, sustentando a casa, com o trabalho de costureira.

“O papel de Artuliana é, assim, o de protestar pela verdade, pela desmistificação do meio, pela defesa de seu direito ao amor, visualizado na esperança de dias melhores em terras do Sul.”<sup>114</sup>

A propósito da personagem Manoel, deparamo-nos com um homem adaptado à realidade. Possui orgulho de representar, entre os colonos, o líder, no que tange a questão trabalhista, todavia, perde espaço entre o grupo de agregados, uma vez que Joaquim, por saber ler, torna-se o líder espiritual; inclusive, Geraldo, o filho de Manoel, fica ao lado de Joaquim, entrando, muitas vezes, em conflito com o pai. Manoel mostra-se, em muitos momentos da trama, pressionado por outras personagens, pelo fato de sua filha Ana não aderir ao Adventismo da Promessa.

Manoel: *Não recebi a luz das letra, mas decorei muitas palavra do livro, fiz o que a obrigação dava jeito. (Com certo orgulho.) Entrei com influência e quantas pessoas não foi iluminada? Foi com o meu poder que muitos se converteu! Falta a Ana. Um dia ela vai ser.*

Ana: (Afasta-se da parede numa atitude decidida.)

Joaquim: *Se um homem não tem mando em sua casa, como vai zelar dos irmãos? Foi Deus mesmo*

---

<sup>113</sup> ANDRADE, Jorge. *Vereda da Salvação*. Ibidem, p. 234-235.

<sup>114</sup> MAGALDI, Sábato. *Revisão de Vereda*. Ibidem, p. 638.

que falou, Manoel. Está escrito no livro.

Manoel: *Quem não tem mando na sua casa?*

Joaquim: *A Ana não tem obediência, irmão! Gente assim ofende Deus. Faz brotar o pecado.*

Manoel: *Nosso Deus não quer entrar obrigado no coração de ninguém.*

Joaquim: *É o pecado que não deixa.*

Conceição: *Se alguém carregar algum pecado Manoel, Deus fica bravo e castiga todos!*<sup>115</sup>

Nota-se, na fala de Joaquim, o quanto ele demonstra superioridade em relação a Manoel, aproveitando-se do fato desse não conseguir converter a própria filha. Aliás, outras personagens culpam Manoel pela resistência de Ana ante a religião dos demais, chegando ao ponto de responsabilizá-lo pelos castigos divinos, como se nota na fala de Conceição, no diálogo acima.

Por outro lado, Joaquim sente-se, apesar de demonstrar o contrário, certa inferioridade, por não conseguir o mesmo desempenho entre as mulheres como Manoel. Todavia, compensa-se pela liderança religiosa que assume entre os colonos. Parece-nos, inclusive, que Joaquim desloca sua frustração sexual para a religião. A crítica, ainda, aponta para o tema do complexo de Édipo<sup>116</sup> e para o fato de *Vereda da Salvação* dialogar, de certa maneira, com a psicanálise.

O estopim, o pretexto, a causa imediata, será, entretanto, de natureza psicológica – e o que é mais surpreendente, psicanalítica (por que, afinal, os pobres não poderão ter também os seus complexos de Édipo?). Joaquim, amando a mãe com um afeto cuja índole ele é o primeiro a reconhecer, sente-se desorientado, não achando explicação para o seu desassossego perante as mulheres, perante o casamento, perante o mistério da natalidade (que ele quer precisamente que seja um mistério, como o de Cristo, e não um fato natural).<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> ANDRADE, Jorge. *Vereda da Salvação*. Ibidem. p. 238.

<sup>116</sup> “O complexo de Édipo é a representação inconsciente pela qual se exprime o desejo sexual ou amoroso da criança pelo genitor do sexo oposto e sua hostilidade para com o genitor do mesmo sexo(...). O complexo de Édipo aparece entre 3 e 5 anos. Seu declínio marca a entrada num período chamado de latência, e sua resolução após a puberdade concretiza-se num novo tipo de escolha de objeto.” In: ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. (Trad. Vera Ribeiro, Lucy Magalhães). Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 166.

<sup>117</sup> PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em Progresso*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 290.

Identifica-se nos diálogos entre Dolor e Joaquim essa questão edipiana.

Joaquim: *Nenhuma mulher seria como você, mãe! Pra que casar?*

Dolor: *Um homem carece de cuidado diferente de mãe, Joaquim!*

Joaquim: *Só casava com uma mulher igual a você, mãe! Mas, não tem par no mundo. Que culpa tenho eu?*

Dolor: *Eu sou magra, feia... meu filho!* (Joaquim acaricia o rosto de Dolor, contraindo, ligeiramente, o rosto. Depois, sorri.)<sup>118</sup>

Cabe sublinhar que o crítico Sábato Magaldi, também, comenta a respeito da questão edipiana de Joaquim:

No correr da ação, afirma-se a vitória de Joaquim. O misticismo presta-se a transformar a fraqueza em força, a insuficiência terrena em signo de sobrenaturalidade. Joaquim, impotente e presa do complexo de Édipo, está apto a manipular esses dados como prova de eleição. Na verdade, Artuliana é sua irmã, mas, para não sobrecarregar as indicações incestuosas, evidentes no comportamento com a mãe, Jorge Andrade aboliu o laço de parentesco unindo-o à jovem, e a pintou como objeto de disputa com Manoel, o que robustece o conflito na área humana.<sup>119</sup>

Parece-nos que Joaquim representa o anseio de liberdade, entre os inadaptados dessa obra. Demonstra-se, em sua perspectiva, o mais corajoso, uma vez que enfrenta a realidade, para depois rejeitá-la, aliás, só nega porque a reconhece como insuportável. Não nos interessa, aqui, julgar a atitude dessa personagem, no tocante a sua escolha pelo fanatismo religioso, mas, sim, evidenciá-la como uma síntese da busca de uma solução ante um cotidiano opressor: a liberdade no sentido de um livrar-se de uma condição de existência deplorável. A propósito de Joaquim destacou o crítico

---

<sup>118</sup> ANDRADE, Jorge. "Vereda da Salvação". In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 262.

<sup>119</sup> MAGALDI, Sábato. "Revisão de Vereda". *Ibidem.*, p. 643.



Décio de Almeida Prado:

Ele é o único capaz de aceitar a pobreza, o sofrimento, a sensação de desamparo, transfigurando-os em seus contrários, em outras tantas impalpáveis riquezas espirituais, em crença numa realidade superior e antagônica a esta, através da qual a ideia de Bem, de confraternização entre os homens, se realize. Em outras palavras, é o único capaz de sonhar e de impor aos outros o sonho de um mundo moralmente perfeito, onde os atuais excluídos tenham finalmente a sua vez.<sup>120</sup>

No comentário acima, nota-se que a religião representa para Joaquim e outros agregados uma saída para o seu sentimento de desamparo. Aqui, as frustrações oriundas de uma pobreza social são substituídas pelas riquezas, na perspectiva das personagens, da vida espiritual. O fanatismo religioso, nessa obra, aponta-nos para as considerações freudianas a respeito da religião. Freud considera o fato de a religião representar entre os homens o maior tesouro que a vida pode lhes proporcionar, confirmando, ainda, a necessidade da humanidade quanto às ideias religiosas.

Não obstante, tal como são essas ideias religiosas no sentido mais amplo – são prezadas como o mais precioso bem da civilização, como a coisa mais valiosa que ela tem a oferecer a seus participantes. São muito mais altamente prezadas do que todos os artifícios para conquistar tesouros da terra, prover os homens com o sustento, evitar suas doenças, e assim por diante. As pessoas sentem que a vida não seria tolerável se não ligassem a essas ideias o valor que é para elas reivindicado.<sup>121</sup>

Nesse sentido, o protagonista Joaquim representa entre os colonos a vereda da salvação, a liberdade, ainda que não racional, em um mundo repleto de injustiças. Talvez por essa razão o crítico chamou o mecanismo do delírio, de Joaquim, de sonho, pois no que tange a realidade, essa

---

<sup>120</sup> PRADO, Décio de Almeida Prado, *Teatro em Progresso*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 291.

<sup>121</sup> FREUD, S. “O Futuro de uma Ilusão”. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, v. XXI, 2006, p. 28-29.

figura dramática não enxerga nenhuma saída para o seu sofrimento, exceto pelo fanatismo religioso.

Por fim, a personagem Dolor revela, a nosso ver, em muitos momentos, uma espécie de porta-voz do Autor, no que se refere à denúncia social que abarca a obra, e, ao mesmo tempo, a compaixão de Andrade em relação aos desajustados de seu teatro, já que tal personagem demonstra-se generosa tanto com o filho, que perde a razão, quanto com os outros colonos: aqueles que seguem Joaquim e aqueles que não se iludem diante do Adventismo da Promessa.

Dolor encerra o símbolo mais expressivo e mais alto da peça. Mater Dolorosa é bem o continente de Dolor, fixada na imagem protetora de um só rebento, salvo da numerosa prole perdida. No início ela procura defender Joaquim destinando-lhe mulher, integrando-o na ordem natural da coletividade. Ao ver que o filho atravessou a zona do racional, lembra que o pecado está nele e veio dela, porque nunca se uniu em matrimônio ao homem que lhe deu tantas crianças agora mortas. Quando Artuliana a interpela para proclamar a verdade, contudo, Dolor se entrega conscientemente à mistificação, porque não poderá evitar o sacrifício de Joaquim e a morte iludida machuca menos do que a tristeza da realidade.<sup>122</sup>

Então, com a personagem Dolor, identificamos a manutenção do delírio de Joaquim. Embora, esta não tenha, em nenhum momento, aderido ao fanatismo religioso, ao enxergar a impossibilidade do filho de voltar para a realidade, simula fazer parte do mesmo delírio dele, salvando-o da intolerância a qual o mesmo poderia sofrer por parte daqueles que não se iludiram e enxergaram o perigo que pode gerar o fanatismo religioso. Contudo, parece-nos que o amor de Dolor revela certa ambivalência, uma vez que por amor ao filho, de certo modo, exclui o grupo desse sentimento. Freud acentuou a importância do amor para a civilização, e, ao mesmo tempo, mostrou a incompatibilidade existente com relação a esse encontro, isto é, amor e civilização.

Essa incompatibilidade entre amor e civilização parece inevitável e sua razão não é imediatamente

---

<sup>122</sup> MAGALDI, Sábato. “Revisão de Vereda”. In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. São Paulo: Perspectiva: 1986. p. 641.

reconhecível. Expressa-se a princípio como um conflito entre a família e a comunidade maior a que o indivíduo pertence. Já percebemos que um dos principais esforços da civilização é reunir as pessoas em grandes unidades. Mas a família não abandona o indivíduo. Quanto mais estreitamente os membros de uma família se achem mutuamente ligados, com mais frequência tendem a se apartarem dos outros e mais difícil lhes é ingressar no círculo mais amplo da cidade.”<sup>123</sup>

A partir das considerações acima, percebe-se a escolha de Dolor, no que diz respeito ao filho e ao grupo, e, dessa forma, a incompatibilidade entre o amor e a civilização, citada por Freud. Nessa medida, constatamos que tal personagem salva o filho de uma realidade insuportável, ainda que esse salvamento se dê no plano irracional, mas, por outro lado, abandona o grupo, permitindo que o mesmo sofra as consequências do fanatismo, liderado por Joaquim.

---

<sup>123</sup> FREUD, S. “O Mal Estar na Civilização”. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, v. XXI, 2006 p. 108.

### *Delírio Coletivo: o sintoma do desamparo na cena social*

Percebe-se que o transe coletivo<sup>124</sup>, identificado, pelo nosso estudo, como uma ilusão, chegada às últimas consequências, portanto, um delírio, apresenta-se como efeito da miserabilidade do grupo de colonos, ou seja, como sintoma do desamparo na cena social ao qual tal grupo pertence.

Sigmund Freud em seu *Mal Estar na Civilização* esclarece que o homem vê-se desamparado diante de três ameaças de sofrimento – a partir do seu próprio corpo, condenado à dissolução; pelo mundo externo, ilustrado pelas forças da natureza, capaz, com o seu poder, de voltar-se contra a humanidade; e, por fim, por meio do sofrimento oriundo do relacionamento entre os homens. Freud adverte-nos para o fato dessa última fonte apresentar-se mais dolorosa que as primeiras.

Sublinhamos, dessa forma, que no caso de *Vereda da Salvação* podemos constatar o desamparo a partir dessa última fonte, ou seja, pelo sofrimento advindo do relacionamento entre os homens, uma vez que os agregados, aqui, encontram-se abandonados ante ao fato de não possuírem as condições mínimas de sobrevivência. Essas figuras dramáticas refletem o descaso político que as condena à marginalidade social. Nesse sentido julgamos pertinente o comentário do crítico Sábado Magaldi:

“Os personagens de *Vereda da Salvação* se fundam na miséria da natureza humana, mas depois de consciencializar a miséria provocada pela ausência de meios dignos de vida.”<sup>125</sup>

A propósito da personagem Joaquim, assinalamos que não ocorre a afirmação de uma

---

<sup>124</sup> Destacamos que a expressão “transe coletivo” apresenta-se utilizada pela crítica do teatro andradino, ao se referir ao momento em que os agregados, fugindo à razão, atribuem-se nomes de santos, acreditando, de fato, que mudaram de identidade e podem voar para o céu. Assim, ressaltamos que utilizaremos, em alguns momentos, a expressão da crítica, mas esclarecemos que para tal evento estabeleceremos um diálogo entre tal comportamento dos colonos e o mecanismo do delírio, defendido por Freud em *Um Futuro de uma Ilusão*.

<sup>125</sup> MAGALDI, Sábado. “Revisão de Vereda”. In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. São Paulo: Perspectiva: 1986. p. 640.

identidade, como ocorre, por exemplo, com Vicente, de *Rasto Atrás*, mas a busca de um novo nome. Joaquim e os outros colonos ao se darem nomes de santos, desejam trocar de posição social; não aceitam mais a vida miserável da qual fazem parte; agora, buscam o Paraíso. Continuar no plano terreno não lhes assegura mais nenhuma possibilidade de felicidade, então, optam pelo transe coletivo, tentando um amparo em tal mecanismo.

Germana: *Minha filha morreu! Está livre! Dolor! Meu nome é Jeremias! Quem me chamar de Germana será destruído. Não pertencço mais à Terra. O danado não pode me fazer sofrer mais. Já levou tudo que era meu. As árvore estão cheia de anjo! Parece passarinho branco!* (Dolor desaparece num dos casebres, antes, porém, olha para Joaquim com uma expressão de repulsa. Germana volta e corre em volta do terreiro, apontando as árvores.) *Nas árvore! Nas cumiera! Passarinho branco que desceu do céu! Venha! Venha levar a gente!*

Conceição: (Procura não olhar as mãos.) *Não sou mais a Conceição! Sou Gabriel! Gabriel das pena branca!*

Germana: *Não sou mais a Germana. Ela era pixaim. Eu sou branca! Não era filha minha! Nunca tive filha do mundo!*

Conceição: *A Conceição sentia fome, frio e medo! Eu tenho o corpo coberto de pena que caiu do céu. Não tenho nome do mundo.* (Olha as mãos.) *Essas mão! Essas mão é da Conceição, não é minha.*

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

Joaquim: (Subitamente, segura Geraldo.) *Revela! Revela o verdadeiro nome! Os nome que disfarçava os enviado de Deus precisa acabar.* (Bate, mansamente, nos ombro dos agregados.) *Revela! Revela! Revela o verdadeiro nome.*

Geraldo: *Daniel! Meu nome é Daniel!*

Durvalina: *O meu é Marta!*

Germana: *Jeremias!*

Pedro: *Marcos!*

Conceição: *Gabriel! Gabriel dos anjo branco!*

2º HOMEM: *Sem! Eu sou o Sem!*

1ª MULHER: *Raquel! Meu nome é Raquel!*

Agregados: *Simão! Mateus! Sara! Tiago! Judite! João Batista! Paulo! Rute! Saul! Miriam! Samuel! Azael! Ester! Oséas, etc.*

(Os agregados, transfigurados, quase infantis, procuram uns aos outros. Alguns se beijam, outros se abraçam.)<sup>126</sup>

Freud (1927) comenta sobre a necessidade do sujeito em relação ao pai e aos deuses como solução para o seu desamparo.

O desamparo do homem, porém, permanece, e junto com ele, seu anseio pelo pai e pelos deuses. Estes mantêm sua tríplice missão: exorcizar os terrores com a natureza, reconciliar os homens com a crueldade do Destino, particularmente a que é demonstrada na morte, e compensá-los pelos sofrimentos e privações que uma vida civilizada em comum lhes impôs.<sup>127</sup>

A questão do desamparo, nessa obra, revela-se em esfera do coletivo. Andrade ao fazer uma denúncia social, mostrou indivíduos de um corpo social, abandonados, no que se refere às condições mínimas de dignidade. Contudo, o Autor não mostrou apenas a marginalidade desse grupo, sobretudo, explicitou os sentimentos desses indivíduos, no diálogo doloroso com a própria história. Parece-nos que ilustrou, aqui, o seu desejo de revelar o homem dentro do fato.

Joaquim: (Sorri.) *Nós vamos, mãe, pra um lugar onde ninguém vive debandado, desgarrado de tudo. No Paraíso, todos vive como anjo. As roças são limpa! Os mantimento são cuidado pelas*

---

<sup>126</sup> ANDRADE, Jorge. *Vereda da Salvação*. Ibidem, p. 266.

<sup>127</sup> FREUD, S.. "O Futuro de uma Ilusão". In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, v. XXI, 2006. p. 26.

*enxada de Deus. Terra sobra pra todo lado e o frio não tem morada no corpo de ninguém. O sol de Deus alumia e esquenta todos! Assim vai ser um dia na terra, quando o demônio acabar. Como Adão e Eva de antes do pecado. Que beleza que era a terra! Tudo uma limpeza! Era o céu! Era homem e mulher e não carecia ter filho!*<sup>128</sup>

Joaquim e os outros agregados, ao viverem marginalizados, sem perspectivas de novas condições socioeconômicas, entregam-se ao delírio que o levam a acreditar que são, de fato, santos. Tal delírio antecede a Promessa de paraíso após a morte, já que essas figuras dramáticas decidem, em vida, buscar o céu. Constata-se a busca de proteção dos agregados e o quanto Joaquim, como o “Cristo da roça” cumpre a função de protetor dos mesmos.

*Joaquim: Sou um homem como vocês e ando cumprindo uma sentença: caminhar pelo mundo, desde o mar até os confim, arrebanhando os esquecido. Meus irmão! Muitos crente de outras fazenda, já ouviram falar dos prodígio dessa noite. Estão aqui pras proteção. É que o Espírito Santo falou, que quem atirar em nós, atira nas hóstias de Deus, porque é no nosso corpo que o Cristo faz morada. Deus e Maria mandou que meu corpo não seja atado, nem atentado do demônio, pra proteger o Cristo das roça que vai guiar vocês tudo. Sou guardado por quarenta e sete anjo, sete quebra-pedra e sete quebra-ferro. As ameaça ainda não acabou. É preciso rezar muito, o resto da noite, pra ser revelado esse endemoniado a quem o senhor Jesus Cristo matará com o sopro de sua boca, e o destruirá... pela manifestação de sua vinda. Só assim, quando o dia clarear, todo mundo junto, puro, sem pecado, sobe comigo. Louvado é o Deus!*<sup>129</sup>

Nesse sentido, interessa, aqui, destacar o comentário de Décio de Almeida Prado a respeito da personagem Joaquim:

---

<sup>128</sup> ANDRADE, Jorge. “Vereda da Salvação”. In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 266.

<sup>129</sup> *Ibidem.*, p. 258.

Aos poucos começamos a perceber em Joaquim uma grandeza incipiente e tosca, um ímpeto de generosidade, que de início nos escapara. É que as suas frustrações pessoais coincidem de modo perfeito com as frustrações coletivas transformando-o em autêntico porta-voz do grupo, dando-lhe um senso de missão a cumprir que o justifica perante si mesmo, solucionando-lhe os conflitos interiores e apagando-lhe a amargura.<sup>130</sup>

No início da trama, os colonos apresentam-se como pecadores. Dessa forma utilizam o pedido de perdão como recurso para a purificação, pois segundo o líder religioso, que chega da cidade, somente os puros poderão conhecer a vereda da salvação. No entanto, já nesse início do texto, o leitor/espectador depara-se com o sofrimento e as injustiças sofridas por esses agregados. Talvez por conta de tal contraste, pressinta-se o grande conflito que se tornará a obra, em seu desenvolvimento.

Geraldo: (Ajoelha-se diante de um dos agregados.) *Devo vinte mil-réis pra você. Só tenho dez. Toma! Não tenho mais.*

Onofre: *A intenção é que vale. Tenho que visitar outras fazenda. Pra vocês, esta é a hora do perdão.*

Conceição: (Empurra Pedro.) *Fala!*

Pedro: *Falar o quê?*

Conceição: *Fala, Pedro. Você sabe!*

Pedro: (Adianta-se, acanhado.) *Eu...*

Onofre: *Ajoelha, irmão!*

Pedro: *Eu... Não é que bebi um gole de cachaça, lá na vendinha do Figueredo? (Sorri e fala rápido.) Não sei como foi acontecer! (Bom humor.) Foi só um golinho à toa. O peito tava chiando que danava!*

---

<sup>130</sup> PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em Progresso*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 290-291.



Onofre: *Pedro! Jesus derramou o sangue pra salvar os homem.*

Pedro: *É como sem dívida!*

Onofre: *Pra nós, Ele só pede uma vida ordeira, limpa. Uns precisa ajudar os outro, levando vida de ordem, acabando com esses lugar de malvadeza.*

Pedro: *Isso tem os seus conforme! Tem!*

Conceição: *Ficar bebendo nas venda é arrumar danação.*

Pedro: *Foi só um golinho de nada, mulher!*

Onofre: *O povo do progresso é que não abandona essas coisa, por isso vive em desassossego, Pedro.*

Pedro: *Perdão em Deus!*

Onofre: *Perdoado, irmão!*

Geraldo: *Se beber outra vez será cortado da igreja.*

Pedro: *É como sem dívida!*

Germana: (Ajoelha-se diante de Durvalina.) *Comadre! Pra pagar o leite da cabra, trago esse saco de paina. É o que tenho.*

Durvalina: *Perdoada em Deus.*

(Os agregados vão se ajoelhando, um em frente do outro. Só Onofre fica de pé. Jovina e Eva ajoelham-se e ficam olhando para os agregados, um pouco divertidas.)

Manoel: (Diante de Onofre.) *Perdão em Deus!*

Durvalina: (Passa o braço no ombro de Artuliana.) *Perdoa nós! Perdoa todo mundo pelas ofensa escondida!*

Agregados: *Perdão! Perdão em Deus! Perdão! Perdão em Deus! Perdoa nós!*

Onofre: *Perdoado! Perdoada em Deus! Perdoado, irmão! Perdoado em Deus!*

Joaquim: *Perdão a todos irmão presente e ausente!*

Onofre: *Perdoado, irmão! (Os agregados levantam-se.) Agora que fizeram o sacrificio da humilhação...!*<sup>131</sup>

---

<sup>131</sup> ANDRADE, Jorge. "Vereda da Salvação". In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 236-237.

Nota-se, no diálogo acima, a marginalidade social na qual se encontram os colonos. O pedido de perdão dos mesmos revela a pobreza absoluta na qual se inserem. A nosso ver, a cena em que todos se desculparam, muitas vezes, sem saber o porquê de tal ato, prepara a cena em que todos se nomeiam como santos.

Andrade apresenta as personagens de *Vereda da Salvação*, mostrando a miséria, da qual fazem parte, já que essas, ao mesmo tempo que pedem perdão, revelam-se vítimas de um sistema opressor, onde o injustiçado sente-se o pecador, não conseguindo respostas para tanto sofrimento, acreditam que a causa só pode está em seus pecados.

(Dolor solta um grito abafado e vai se afastando em direção da porta.)

Manoel: *Dolor! Que foi Dolor?*

Dolor: (Ajoelhando-se.) *Pecado meu! Meu!*

Manoel: *Você nunca fez maldade nenhuma, Dolor!*

Dolor: (Passa as mãos pelo corpo, angustiada.) *Certas coisa fica escondida nas entranha... como sujeira em fundo de poço. Um dia desgarrar. Perdão! Perdão em Deus, Manoel!*

Manoel: *Você só tem penação!*

Dolor: *Pecado meu! Pecado meu, Manoel! Perdão! (Levanta-se, agitada, saindo para o terreiro.) Perdão pra todo mundo!*<sup>132</sup>

O pecado do qual Dolor fala, na cena acima, refere-se ao fato de a mesma não ter se casado, judicialmente, com o pai de Joaquim e de tantos outros filhos que teve e que morreram por várias fazendas por onde passou.

Percebe-se que essa personagem mostra o seu sentimento de culpa, no que tange as desgraças, oriundas do fanatismo religioso, no qual Joaquim apresenta-se como líder. Aqui, vale ressaltar o fato de tal sentimento representar, na concepção freudiana, tanto um empecilho para a

---

<sup>132</sup> Idem, *Ibidem*, p. 255.

felicidade do indivíduo quanto um regulamento para a civilização, uma vez que, sentindo-se culpado o sujeito, o mesmo representará uma ameaça apenas para si, por meio de seu superego; dessa forma, sua agressividade volta para si, poupando assim a civilização de tal força agressiva.

A tensão entre o severo superego e o ego, que a ele se acha sujeito, é por nós chamada de sentimento de culpa; expressa-se como uma necessidade de punição. A civilização, portanto, consegue dominar o perigoso desejo de agressão do indivíduo, enfraquecendo-o e estabelecendo no seu interior um agente para cuidar dele, como uma guarnição numa cidade conquistada”<sup>133</sup>

Contudo, esse superego severo não abarca Joaquim e os outros agregados que o seguem, uma vez que esses, ao assassinares as crianças, dirigem suas agressividades para o grupo. No entanto, este fato representa na referida peça, uma revolta, não racional, acrescentamos, mas uma resposta à miséria da qual são vítimas essas personagens. Essa questão ilustra, a nosso ver, uma crítica do Autor ao sistema político e econômico que abarca tal problemática.

*Vereda da Salvação* representa uma variação de ângulo dentro do universo ficcional do autor. Agora, o mundo agrário é visto através dos dominados, não dos dominadores. Não se trata de decadência, nem de contraste entre um tempo de glória e um tempo de provação; mas de um mundo sem tempo, onde o passado foi apenas estádio anterior da mesma miséria<sup>134</sup>.

Portanto, Jorge Andrade, ao evidenciar a história dos colonos, também, iluminou uma reflexão acerca da violência dos mesmos e o quanto tal violência apresenta-se como sintoma do desamparo dessas personagens; desamparo, aqui, como já acentuamos antes, na esfera do social. As figuras dramáticas de *Vereda da Salvação* encontram-se abandonadas. Desse modo, preferem, de

---

<sup>133</sup> FREUD, S.. “O Mal Estar da Civilização”. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, v. XXI, 2006, p. 127.

<sup>134</sup> CANDIDO, Antonio. “Vereda da Salvação”. In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 630-631.

fato, a felicidade ilusória a uma vida miserável, onde o alimento e a terra mostram-se escassos. Assim, o Autor explicita as razões pelas quais os agregados optam pelo fanatismo, recusando, dessa forma, a realidade.

No transe coletivo, todos se tornam santos. Nessa busca pelo Paraíso, a identidade de cada colono substitui-se pela de um ser divino. Aqui, também, encontra-se o mecanismo recorrente na obra de Jorge Andrade, ou seja, a tensão existente entre desejo e realidade, traduzida pela maioria de suas personagens. Nessa obra conferimos a renúncia pelo real, todavia, nesse caso, a ilusão chega às últimas consequências, ou seja, ao delírio de quase todos os agregados. Contudo, ressaltamos que tal mecanismo, na perspectiva dessas personagens, relaciona-se ao anseio de liberdade ante ao sofrimento aprisionador que a vida terrena lhes proporciona.

Nessa atmosfera de transe coletivo que Jorge Andrade cria com os mais belos recursos expressivos, suscitando um mundo ansioso de libertação – se anuncia a intervenção da polícia, que vem restabelecer a ordem exterior, dos padrões e das leis. É o momento de escolher entre a dureza do real e a liberdade fantástica do sonho.<sup>135</sup>

Então, concluímos que as personagens de *Vereda da Salvação* escolheram a “liberdade fantástica do sonho”, recusando uma realidade que lhes apresenta como desumana, onde o sofrimento de vários homens traduz-se, sobretudo, pelo pedido de perdão e pela culpa assumida. Desse modo, constatamos a opção de Jorge Andrade, nessa obra, pelos dominados. Acreditamos, ainda, que o Autor almejou, antes de tudo, chamar a atenção do público para essa gente desamparada. Nesse sentido, cumpre, aqui, transcrever o comentário de Décio de Almeida Prado:

“Qual o sentido político de *Vereda da Salvação*? Nenhum, na acepção restrita da palavra: não é uma peça de regimes sociais como não é propriamente uma peça sobre religião. Mas

---

<sup>135</sup> Idem, *Ibidem*, p. 632.

nem por isso deixa de dizer alguma coisa sobre a realidade econômica brasileira.”<sup>136</sup>

Assim, concluímos que o desamparo na cena social, o qual permeia *Vereda da Salvação*, ilumina a principal denúncia de Jorge Andrade. Denúncia, acreditamos, no sentido de provocar no leitor/espectador uma reflexão, no tocante aos problemas sociais que afetam, nesse caso, o homem do campo.

---

<sup>136</sup> PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em Progresso*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 292.

## Violência e Intolerância na Vereda da Salvação

Nota-se, em *Vereda da Salvação*, dois temas com os quais Jorge Andrade trabalha junto à questão da miséria social e do fanatismo religioso, a saber: a violência e a intolerância. A violência cometida por alguns colonos, ao assassinares crianças inocentes, apesar de não se apresentarem assim, no processo de transe coletivo dos agregados, revela, em um segundo momento, a intolerância da polícia, ao assassinar todos os colonos. Nesse sentido, abordaremos as considerações de Hélio Pellegrino, em seu artigo *Pacto Edípico e Pacto Social (da gramática do desejo à sem-vergonhice brasileira)*, no tocante a violência institucionalizada e a violência como fruto de uma desigualdade social; ainda, com Pellegrino, buscaremos compreender como se dá a questão da liberdade do indivíduo e como esta se relaciona com o sentimento de amor.

A escolha por este artigo justifica-se pelo fato de o Autor investigar, dentre outros aspectos, o tema da sociopatia, como resultado de um problema social e da quebra do pacto edípico, uma vez que tal situação se aplica, até certa medida, à temática de *Vereda da Salvação*.

Segundo Hélio Pellegrino<sup>137</sup>, o rompimento com o pacto social pode acarretar, em termos do inconsciente, o rompimento com o pacto edípico. O Autor adverte-nos para o fato de o pai revelar-se como o primeiro representante, para a criança, da Lei da Cultura, frisando que caso tal rompimento ocorra por retroação, destroi-se, desse modo, no mundo interno, o significante paterno, o Nome do Pai, e, conseqüentemente, o lugar da lei. Assim, conclui:

“Assistimos a uma verdadeira volta ao recalcado. Tudo aquilo que ficou reprimido – ou suprimido – em nome do pacto com o pai, vem à tona, sob forma de conduta delinquente e antessocial.”<sup>138</sup>

---

<sup>137</sup> PELEGRINO, Hélio. “Pacto Edípico e Pacto Social (da gramática do desejo à sem-vergonhice brasileira)”. In: *Folhetim/ Folha de S. Paulo*, 11 de setembro, de 1983.

<sup>138</sup> *Ibidem.*, p. 27.

Não queremos, aqui, analisar as representações inconscientes da peça em questão, todavia, nota-se um certo paralelismo entre a temática de *Vereda da Salvação* e a quebra do pacto social, do qual fala Hélio Pellegrino. Mas o que nos chama a atenção, nessa discussão, é a questão da busca do pai perdido, como ocorre em *Rasto Atrás*, por exemplo. Contudo, aqui, esse pai a quem os agregados procuram representa o pai divino. Naquela peça, Vicente busca compreender o que houve de errado entre ele e seu pai, João José, buscando entender, sobretudo, o porquê de ter sido abandonado. Em *Vereda da Salvação*, o grupo de colonos também tenta compreender o abandono que sofrera a vida inteira e, assim, como o protagonista Vicente, vão atrás do pai perdido; nesse caso do pai divino, como já acentuamos. Nessa obra não há indicações de como eram as relações entre pais e filhos, principalmente na infância das personagens, no entanto, constata-se um abandono na esfera do social, como se as personagens estivessem de fato sem nenhuma proteção. Assim, desprovidos de condições mínimas de sobrevivência, eles buscam Deus, isso após romper, com o assassinato das crianças, os laços com a sociedade.

Sabe-se que a violência dos agregados origina-se, dentre outros aspectos, do delírio, oriundo de uma miséria social, capaz de levá-los, como apresentou o caso, à renúncia da própria realidade. Nota-se, também, a falta de amor que abarca tal grupo. Pellegrino fala-nos da importância do amor para a autonomia e liberdade do indivíduo.

Ao citar o herói Édipo, da lenda tebana, frisa que o mesmo foi criado e amado pelos pais que o adotaram, dessa forma, preparado para a aventura da liberdade, contudo, destaca o fato de tal herói permanecer preso aos pais biológicos, que o lançaram para a morte, e que foi em relação a esses pais que se consumou a tragédia. Assim, revela-nos quão importante representa o amor para a liberdade.

“O amor é condição necessária - e suficiente - da liberdade”.<sup>139</sup>

---

<sup>139</sup> Idem., *Ibidem.*, p. 28.

No entanto, como já acrescentamos, o desamor marca a agressividade em *Vereda da Salvação*. Sabe-se o quanto suas figuras dramáticas, antes de agredirem, são violentadas por um sistema político que as marginalizam. Todavia, aparece aqui, também, a violência da polícia. Nota-se, em tal obra, uma hostilidade, cometida tanto pelos agregados, ao assassinares as crianças, quanto da polícia, ao matar aleatoriamente todo o grupo. Dessa forma, compreendemos que *Vereda da Salvação* também apresenta o tema da intolerância. A violência aqui ocorre pelo grupo de marginalizados e pelos representantes da lei. Assim, encontra-se, também, a intolerância da polícia, ao atirar em todos os colonos, causando desespero, sobretudo, naqueles que não se entregaram ao fanatismo religioso.

Vozes: *VAMOS ACABAR COM ESSES MATADOR DE CRIANÇA!*

Ana: *Não! Só meu pai, não! Todos! Deixa nós passar! Nós vamos pra outra fazenda! (Caminha na direção da mata, meio desorientada.) Não atira! Não atira, pelo amor do Cristo! Nós somos de paz!*

(Joaquim e os agregados começam a rodopiar pelo terreiro, batendo os braços. Ouvem-se dois tiros.)<sup>140</sup>

Considerando a questão da lei, Pellegrino aproxima a Lei primordial, que marca a passagem do indivíduo da natureza para a cultura, com o complexo de castração, uma vez que o menino, ao temer a castração, desiste de realizar o incesto. Ao internalizar a proibição desse incesto, o menino identifica-se com o pai, com os valores paternos, dessa maneira, prepara-se para tornar-se sócio da sociedade humana.

O Autor, baseando-se no pensamento freudiano, admite que a lei para ser respeitada, deve ser temida. Então, esclarece que a Lei primordial, advinda da resolução do complexo de Édipo, pode ser aplicada às instituições, por onde transita a comunidade humana, no entanto, adverte que

---

<sup>140</sup> ANDRADE, Jorge. "Vereda da Salvação". In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 278.



não basta apenas o temor à lei, para se fundar a relação da mesma com o ser humano. Uma lei que se imponha apenas pelo temor apresenta-se como perversa. Desse modo, observa que apenas o amor e a liberdade poderão estabelecer uma relação positiva entre o indivíduo e a lei.

Quanto à questão do pacto social, adverte-nos para o fato de a resolução do complexo de Édipo constituir um pacto com o pai e com a função paterna. Com tal acordo, os dois lados envolvidos ganham, ou seja, a sociedade, representada pelo pai e pela família, e, também, ganha a criança. Essa perde por um lado e ganha por outro, uma vez que ao aceitar a proibição do incesto, ganha um nome, um lugar na estrutura familiar, acesso à ordem do simbólico, dentre outros aspectos, que lhe possibilita desenvolver-se e sobreviver em sua vida.

Hélio Pellegrino afirma que o pacto social, advindo do trabalho, representa para o indivíduo uma renúncia de seus impulsos sexuais, por meio da aceitação do princípio da realidade. Assim, o trabalho representa uma disciplina, no que tange a recusa a tais impulsos, assumindo, dessa maneira, os valores da cultura. Portanto, o pacto com a Lei do Pai possibilita o pacto social. Este último requer renúncias e uma função simbolizadora. Todavia, tais renúncias só serão possíveis uma vez que a proibição do incesto subsidiar tal pacto. O Autor vincula os dois pactos – pacto primordial e pacto social, chamando-nos a atenção para o fato de um depender do outro, dessa forma, o pacto primordial torna possível o pacto social, contudo, este último por retroação pode destruir o primeiro, já que o pai revela-se, para a criança, um representante da sociedade; então, um relacionamento mal sucedido com a Lei da Cultura, oriundos da não resolução de conflitos familiares, pode acarretar um comportamento antissocial e uma patologia social também poderá ameaçar, chegando a quebrar o pacto com a Lei do Pai. Pellegrino ressalta os ganhos que o indivíduo precisa ter, com o pacto social:

Assim como a aceitação da Lei da Cultura tem que abrir, para a criança, a possibilidade de ganhos fundamentais, assim também o pacto social não pode deixar de criar, para o trabalhador, direitos inalienáveis.

Ofereço à sociedade a minha competência e minha renúncia ao princípio de prazer, sob forma do meu trabalho. Esta oferta me foi exigida pela própria sociedade, para que eu fosse aceito como sócio dela. Em nome do exercício do meu trabalho, tenho o direito sagrado de receber o mínimo indispensável à preservação de minha integridade física e psíquica. A dolorosa – e laboriosa – aquisição da competência, enquanto trabalhador, é a parte que me cabe no pacto com a sociedade. O retorno – o dá cá, resposta ao toma lá – compete à sociedade.<sup>141</sup>

Podemos, então, concluir que no caso de *Vereda da Salvação*, a sociedade não cumpriu com a sua parte, aliás, observa-se que a integridade física e psíquica não foi, aqui, mantida. Os trabalhadores da fazenda só conhecem o lado do toma lá, o da cá foi negligenciado; ocorreu, assim, a quebra do pacto, e os agregados, por meio de um delírio coletivo, mostraram a agressividade, menos para as crianças assassinadas do que para a sociedade que os exclui. Nesse sentido, Pellegrino aponta-nos para uma reflexão:

Se o pacto social tem mão única, se os direitos do trabalho são desrespeitados e aviltados, ele pode romper-se, implicando essa ruptura gravíssimas consequências. A sociedade só pode ser preservada e respeitada – pelo trabalhador, na medida em que o respeite e o preserve. Se o trabalhador for desprezado e agredido pela sociedade, tenderá a desprezá-la e agredi-la, até um ponto de ruptura.<sup>142</sup>

A nosso ver, a hostilidade praticada pelos agregados não se mostra menos vítima, de estruturas políticas abaladas, daquela cometida pela polícia. Parece-nos que Jorge Andrade chama-nos a atenção para o fato de tanto o comportamento dos excluídos, quanto as atitudes dos representantes da lei, demonstrarem as duas faces da mesma moeda, ou seja, a fragilidade de um sistema político, onde a intolerância apresenta-se como solução fácil, ante às insatisfações

---

<sup>141</sup> PELEGRINO, Hélio. “Pacto Edípico e Pacto Social (da gramática do desejo à sem-vergonhice brasileira)”. In: *Folhetim/ Folha de S. Paulo*, 11 de setembro, de 1983. p. 31.

<sup>142</sup> *Ibidem.*, p. 31.

provocadas por tal sistema.

Jorge Andrade, além de fazer uma denúncia social, também, realiza com *Vereda da Salvação*, uma discussão acerca da temática da violência e da intolerância, identificando tal mecanismo com o resultado de uma grande falha nas estruturas sociais e políticas do país. Vale destacar o comentário do crítico Décio de Almeida Prado a respeito da obra:

*Vereda da Salvação*, ainda aqui a exemplo de *Os Sertões*, é nitidamente uma peça de reivindicação social. Não aponta soluções – nem caberia fazê-lo – mas de qualquer forma lança um apelo corajoso a todos nós que temos outras “veredas da salvação” que não o beco sem saída contido em seu sangrento desfecho. Apelo moral e também desafio econômico, a que a democracia brasileira saberá responder na medida em que não fechar os olhos a tais desagradáveis verdades.<sup>143</sup>

Importa sublinhar, aqui, o fato de tanto um grupo, como o outro, tirarem a vida de inocentes. Primeiro, os colonos assassinam crianças, que não cometeram nenhum crime. Depois, a polícia atira em todos os agregados, sem fazer a distinção entre culpados e inocentes. Dessa forma, o Autor aproxima os dois grupos, no que se refere à violência praticada. Contudo, Andrade antes de evidenciar a hostilidade dos oprimidos (os colonos) demonstrou a vida miserável dos mesmos e, de certo modo, os motivos que os levaram às últimas consequências, retratadas pela agressividade, oriunda do delírio coletivo.

Considerando Joaquim, de *Vereda da Salvação*, identificamos que o seu comportamento, apontando, a nosso ver, para o tema da sociopatia, reflete, dentre outros fatores, na provocação do Autor, no sentido de incomodar o leitor/espectador alheio à realidade brasileira. Ao enxergar Joaquim, totalmente desnudado, a plateia tem a possibilidade de desvendar as injustiças sociais que abarcam todos os colonos. Ainda, sobre a questão da miséria comenta Hélio Pellegrino:

---

<sup>143</sup> PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em Progresso*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 292.

O pobre absoluto não tem por que manter o pacto social com uma sociedade que o reduz à condição de detrito, ao mesmo tempo que, em seus estratos dirigentes, se entrega à corrupção e ao deboche impune. Ele tem toda a razão de odiar – e repelir – essa sociedade. Ao romper com o pacto social, na medida em que não tenha uma alternativa político-transformadora, e libertadora, rompe, ao mesmo tempo, e por retroação, com a Lei da Cultura.<sup>144</sup>

Considerando as personagens da referida obra, destaca Décio de Almeida Prado:

*Vereda da Salvação* foi escrita não para rejeitá-los para o rol das curiosidades folclóricas ou antropológicas, mas para reintegrá-los tanto quanto possível em nossa órbita afetiva de civilizados. Joaquim, por exemplo, em chave totalmente diversa, corresponde com exatidão aos inúmeros desajustados que marcam a dramaturgia de Jorge Andrade.<sup>145</sup>

Enfim, o que almejamos com essa discussão acerca do tema da violência, e subsidiada pelo artigo de Hélio Pellegrino, refere-se a dois aspectos; o primeiro pretende identificar a crítica de Andrade ao mostrar as consequências drásticas advindas de uma miséria social; o segundo, investigar até que medida o comportamento dos colonos, em relação ao transe coletivo, representa a busca de liberdade dos mesmos.

Após conhecermos as considerações de Pellegrino a respeito de tal temática, podemos dizer que não houve em *Vereda da Salvação* essa busca de liberdade, todavia, ao analisarmos as atitudes das personagens, sob as perspectivas das mesmas, compreendemos que, para essas, o delírio de todos ilustra a última saída para uma realidade insuportável, portanto, a libertação ante as condições desumanas de tal realidade. Assim, compreendemos que Jorge Andrade pensou na temática da liberdade, partindo, antes de tudo, da singularidade dos sujeitos que mostrou, em uma

---

<sup>144</sup> PELEGRINO, Hélio. “Pacto Edípico e Pacto Social (da gramática do desejo à sem-vergonhice brasileira)”. In: *Folhetim/ Folha de S. Paulo*, 11 de setembro, de 1983. p. 32.

<sup>145</sup> PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em Progresso*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 291.

busca desenfreada por uma “vereda da salvação”.

Para concluir, vale transcrever o relato do Autor, quanto ao sentimento de libertação, ao ver as personagens dessa obra no palco:

E se elas todas fossem encenadas, eu me libertaria delas como me libertei, por exemplo, do Joaquim, de *Vereda da Salvação*. Já imaginou viver com o Joaquim dentro da cabeça, é uma loucura! Aquela gente louca, oprimida, desesperada, procurando uma saída, mesmo que seja a morte; você já imaginou, dentro da minha cabeça! Ainda bem que foi encenada, por um mês, mas foi. Não me libertei inteiramente porque foi um mês. A peça foi acusada de comunista e tiraram de cartaz e pronto.<sup>146</sup>

---

<sup>146</sup> Depoimento de Jorge Andrade. IDART, 22, de outubro, de 1976. p. 26.

## *A Moratória e Vereda da Salvação: a liberdade possível*

Enfim, conferimos a relação entre o sentimento de desamparo, explícito nas duas obras analisadas, e a questão da busca da liberdade, no tocante ao diálogo que estabelecemos entre tal tema e alguns mecanismos investigados por Freud, em seus escritos.

Ainda, nessa perspectiva, encontramos muitos paralelos entre *A Moratória* e *Vereda da Salvação*. Ambas trazem à tona o sentimento de desamparo e da busca da liberdade, isto é, uma saída para uma realidade intolerável para os protagonistas das mesmas. Nota-se, então, que os temas se repetem nas duas peças, porém, com uma proporção distinta, no tocante os comportamentos dos protagonistas.

A hostilidade, por exemplo, ocorre em ambas, todavia, em *Vereda da Salvação* chega às últimas consequências, já que os colonos e a própria polícia ilustram, com o assassinato, a agressividade inerente ao homem, conforme vimos anteriormente. No entanto, aqui, o desamparo, também, mostra-se mais acentuado do que no conflito de *A Moratória*. Se nessa o homem perde o vínculo com a terra, retratado pela fazenda; na outra, o homem jamais possuiu algum vínculo. Dessa maneira, o abandono demonstra-se mais agravante entre os colonos, que nunca possuíram um lugar na terra, por isso buscaram esse lugar no céu, acreditando na promessa de Paraíso, após a morte. Contudo, “a vereda da salvação”, que ambos os Joaquins buscam, encontra-se na utilização do mesmo mecanismo: a ilusão.

Vale destacar que Jorge Andrade aproxima essas duas personagens, no que se refere, por exemplo, ao sofrimento das mesmas. O Autor, ainda, encara-as como vítimas da mesma estrutura social.

O Joaquim de *Vereda* pertence à mesma família, à mesma memória, do Joaquim de *A Moratória*, pois são dois expoentes opostos do nosso mundo agrário, dois produtos da mesma mentira, duas vítimas da

mesma injustiça, são duas presas do mesmo sofrimento, legítimos representantes de um mundo que se completa e se opõe. Um liame os une e os divide ao mesmo tempo; um oprime por amor à terra, o outro aceita a opressão pelo mesmo amor.<sup>147</sup>

Ao final de *A Moratória*, com a perda da fazenda, constata-se a desesperança, pela primeira vez, de Joaquim.

(Joaquim, depois de pegar um trapo na mesa, senta-se, lentamente. Pausa longa. Joaquim começa a desfiar o trapo.)

Adiante, Lucília anuncia a falta de esperança do pai:

Lucília: *Não quero que o meu pai fique sem esperança. Não quero.* (Bate com as mãos no peito de Olimpo.) *Não quero! Não...*<sup>148</sup>

Parece-nos, com a rubrica acima, que ocorre um deslocamento<sup>149</sup> do sentimento de desesperança de Joaquim para o trapo que desfia. Na verdade, tal trapo representa o sentimento de morte, uma vez que para essa personagem só a esperança pode manter o homem vivo. A desesperança surge apenas quando Joaquim descobre que perdeu, definitivamente, a fazenda.

Como vimos, anteriormente, Jorge Andrade aproxima os Joaquins das duas peças, no que tange o sofrimento. Em nosso trabalho atribuímos a tal sofrimento o sentimento de desamparo, que abarca as duas obras. Aliás, destacamos a utilização da ilusão e do delírio, como a liberdade possível, no contexto, dos protagonistas das mesmas.

A propósito do anseio de liberdade em *Vereda da Salvação*, comenta Antonio Cândido:

---

<sup>147</sup> GONÇALVES, Delmiro. “Prefácio”. In: *Marta, a Árvore, e o Relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 13.

<sup>148</sup> ANDRADE, Jorge. *A Moratória*. Ibidem, p. 186

<sup>149</sup> “Processo psíquico inconsciente, teorizado por Sigmund Freud, sobretudo, no contexto da análise do sonho. O deslocamento por meio de um deslizamento associativo transforma elementos primordiais de um conteúdo latente em detalhes secundários de um conteúdo manifesto.” In: ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. (Trad. Vera Ribeiro, Lucy Magalhães). Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 148.

“Sob os esforços patéticos de Joaquim para voar aos céus, percebemos um mito de liberdade, um símbolo de energia em busca de expansão, traduzido na forma acessível à mentalidade elementar daquela pobre gente.”<sup>150</sup>

Portanto, o desejo de Andrade de mostrar, com o seu teatro, a liberdade do homem, em *A Moratória* e *Vereda da Salvação*, dá-se dessa maneira, ou seja, as personagens rejeitam, até certa medida, a realidade. O Autor partiu, para trabalhar com tal concepção de liberdade, da perspectiva das figuras dramáticas das referidas peças. Aqui, a liberdade possível retrata um salvamento, onde a ilusão e o delírio ilustram a única saída para o sofrimento, advindo da realidade.

---

<sup>150</sup> CANDIDO, Antonio. “Vereda da Salvação”. In: *Marta, a Árvore, e o Relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 633.



## Capítulo IV

### A Busca do Pai Perdido: os caminhos da liberdade

Meu pai sempre distante, caçando. Sinto-me só, indefeso. Ou renegado?

Jorge Andrade - *Labirinto*

A busca do pai perdido representa um tema recorrente na dramaturgia de Jorge Andrade, embora, tal temática apareça com mais relevo em textos de inspiração autobiográfica. Constatamos, assim, que tal busca relaciona-se, em *Rasto Atrás* e em *O Sumidouro*, dentre outros aspectos, com o sentimento de liberdade dos protagonistas das duas peças, ou seja, Vicente.

Então, neste capítulo, abordaremos o anseio de libertação e como o mesmo vincula-se com o tema do pai perdido. Aqui, ainda, associaremos à questão da arte literária, nesse caso a dramaturgia, com a busca de liberdade de Vicente.

Destacamos que para tal abordagem estabeleceremos um diálogo entre o comportamento dos protagonistas e alguns mecanismos da psicanálise freudiana. Portanto, acrescentamos que *Rasto Atrás* e *O Sumidouro* se complementam, por esta apresentar-se como uma espécie de continuidade daquela, considerando o tema do pai perdido e a situação do escritor dramático em nossa sociedade. No que se refere ao diálogo com a psicanálise, acentuamos que na primeira peça Andrade constrói um protagonista, com um tom substancialmente confessional, a ponto de estimular o leitor a uma condição de “leitor analista”, sem, é claro, os apontamentos desse; na segunda, a figura do leitor não aparece com o mesmo relevo, já que o Autor cria, na própria obra, uma espécie de jogo analítico entre Vicente e Fernão Dias.

Ressaltamos que, apesar de apenas *Rasto Atrás* ser considerada pela crítica de inspiração autobiográfica, parece-nos, todavia, que o tema da busca do pai perdido, presente em ambos os textos, revela o grande mote de tais criações dramáticas.

Considerando a questão paterna, já salientamos, no capítulo anterior, a importância do pai para o sujeito, uma vez que aquele representa, como já vimos, junto à criança o representante da Lei da Cultura. Ainda, sublinhamos que a figura do pai substitui a da mãe, em um segundo momento, por aquele se apresentar mais forte do que essa, demonstrando, nessa medida, mais proteção para a criança.

O que ocorre em *Rasto Atrás*, no que se refere à personagem Vicente e a temática do pai perdido, baseia-se no fato de João José tê-lo abandonado durante muito tempo, conforme revelam outras personagens da obra em questão.

Mariana: (Condoída.) *Vicente ainda é uma criança. Depois que sua mulher morreu, você quase virou um bicho, vivia socado no mato, caçando... e ele cresceu entre quatro mulheres velhas. Não desespere. Procure ajudar o menino!*<sup>151</sup>

Vale destacar que a mãe de Vicente morre no parto; após tal evento, João José parte para Mato Grosso, entregando-se ao esporte da caça e, assim, a avó e as tias criam Vicente. Confere-se, então, que desde muito cedo pai e filho estiveram distantes um do outro.

A fatalidade que ocorreu com a cadela Melindrosa intensificou as mágoas que João José já nutria por seu filho. Na verdade, o acontecimento estimula a ambos a se acusarem, a ponto de Vicente não conseguir mais viver na mesma casa.

A questão do passado nesta obra apresenta-se ao leitor/espectador por meio de *flash backs*, mostrando os conflitos do protagonista em relação à figura paterna e todo o significado da cidade que abarcou a sua infância e adolescência.

Jorge Andrade, ao elaborar o protagonista de *Rasto Atrás*, situou o mesmo desde a infância à maturidade. Tal obra dramática reflete uma grande confissão, não apenas em relação

---

<sup>151</sup> ANDRADE, Jorge. "Rasto Atrás". In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 470.

à juventude do protagonista, mas, também, em sua fase adulta, onde este reclama os desvãos de sua carreira de teatrólogo. Dessa maneira, encaramos o desamparo dessa personagem, no tocante a sua vida profissional, como uma reatualização desse sentimento infantil, que abarca a figura paterna.

Nota-se, nessa peça, o sentimento de abandono, de solidão, assim, como em *A Moratória e Vereda da Salvação*. Aqui, porém, o protagonista acredita que a solução para tal sentimento só ocorrerá caso o mesmo compreenda o que se passou entre ele e o pai. Nessa perspectiva, entendemos que o anseio de liberdade de Vicente permeia, antes de tudo, a compreensão que necessita ante ao seu passado. Em outras palavras, o entendimento acerca do próprio eu<sup>152</sup>, e o quanto este eu vincula-se à figura do pai. Essa personagem precisa libertar-se do significado paterno, no sentido de chegar a uma interpretação<sup>153</sup> acerca do difícil relacionamento que manteve com João José, durante anos, e a partir de tal interpretação caminhar rumo ao futuro.

*Rasto Atrás* ilumina, dentre outros aspectos, o tema da incomunicabilidade. A peça abrange os anos de 1922 a 1965, abordando a questão do escritor dramático (Vicente) que retorna ao lar, interior de São Paulo, para reencontrar o pai e o mundo que formou sua personalidade. Andrade abarca dois contextos do protagonista: enquanto integrante de uma família da antiga oligarquia paulista e enquanto dramaturgo. Como destacou Osman Lins:

“Nesta obra extremamente bem organizada, a organização não sufocou a pulsação da vida e nada é gratuito. Não apenas estão presentes nela, o escritor, suas evocações e seus conflitos; o próprio fenômeno da criação literária, caçada interminável, está em cena, inserido na sua construção.”<sup>154</sup>

---

<sup>152</sup> “Conceituado por Freud como uma instância psíquica, no contexto de uma segunda tópica que abrangia outras duas instâncias: o supereu e o isso. O eu tornou-se, então, em grande parte inconsciente.” In: ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. (Trad. Vera Ribeiro, Lucy Magalhães). Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 210.

<sup>153</sup> “Termo extraído do vocabulário corrente e utilizado por Sigmund Freud em *A interpretação dos sonhos* para explicar a maneira como a psicanálise pode dar uma significação ao conteúdo latente do sonho, a fim de evidenciar o desejo inconsciente de um sujeito. Por extensão, o termo designa qualquer intervenção psicanalítica que vise fazer um sujeito compreender a significação inconsciente de seus atos ou de seu discurso (...).” Idem, *Ibidem*, p. 388.

<sup>154</sup> LINS, Osman. “Significação de Rasto Atrás”. In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 654.

A obra mostra Vicente em quatro idades: 5, 15, 23, e 43 anos. Dessa forma, tem-se a personagem nas três primeiras idades por meio dos *flashes backs*. O tema central da peça revela um homem que se livra de um espaço aprisionador (fazenda) para realizar o sonho de ser um dramaturgo na São Paulo metropolitana. Contudo, já nesse novo cenário não consegue a satisfação que esperava, uma vez que não se livra da figura paterna e tudo o que ela representa.

Acrescentamos, que essa peça de caráter autobiográfico, aborda outras temáticas traduzidas pelas personagens que fazem parte do passado do protagonista Vicente, a saber, suas tias, sua avó, o seu pai e a sua mãe, embora em uma participação menor, já que morre no parto. Essas trazem à tona questões como o declínio da oligarquia paulista; a chegada do progresso, ilustrada com a criação da estrada de ferro; a integração do imigrante na sociedade brasileira, evidenciada pela personagem Maruco e, por fim; a estagnação protagonizada pelas tias de Vicente e pelo próprio Pacheco. Convém assinalar que a presença de tantas tramas paralelas à trama principal talvez se justifique pelo fato de *Rasto Atrás* resultar de um outro texto dramático: *As Moças da Rua 14*, cujo nome provisório foi *Lua Minguante na Rua 14*, onde Vicente não era personagem. Segundo Sábado Magaldi, essas mulheres não possuíam parentesco com Jorge Andrade e em *Rasto Atrás*, transformaram-se nas tias do dramaturgo Vicente.<sup>155</sup>

O universo de Isolina, Jesuína e Etelvina integra situações dramáticas das quais o leitor atento poderá sentir-se frente a outra peça. As filhas de Mariana abordam, sobretudo, o universo estagnado da peça. Encontra-se presente nesse universo a resistência ao futuro, uma vez que as moças não fazem muito, ou quase nada, para escapar do “tempo parado”. Aliás, movimentam esse tempo apenas com os seus delírios, tratando-se de Isolina e Jesuína, já que Etelvina apega-se muito à realidade, a ponto de assimilar a personalidade da mãe, quando esta morre.

Embora o mote central da obra esteja relacionado a Vicente, não se pode esquecer de que as personagens trazidas à cena, pela memória do teatrólogo, assumem muita importância, na

---

<sup>155</sup> MAGALDI, Sábado. “Um Painel Histórico: O Teatro De Jorge Andrade”. Ibidem. p. 677.

medida em que anunciam elementos relevantes a respeito da infância e adolescência do protagonista, abarcando a sua relação com o meio (fazenda) e, sobretudo, com o pai.

## Negativa e Repetição em *Rasto Atrás*

Encontra-se em *Rasto Atrás*, com a personagem Vicente, alguns elementos que dialogam com determinadas temáticas, investigadas por Freud em sua clínica psicanalítica, a saber: a negativa e a repetição. Para tanto, faz-se necessário, aqui, algumas considerações acerca de tal assunto, para que, posteriormente, possamos compreender como o mesmo aparece na obra estudada.

Sigmund Freud, em seu curto artigo *A Negativa* confessa que, no processo analítico, despreza a expressão “não”, do paciente, optando apenas pela ideia geral da associação do mesmo. O psicanalista dá alguns exemplos de como tal mecanismo ocorre em uma sessão de análise: “O senhor pergunta quem é essa pessoa no sonho. Não é a minha mãe.” Então, a partir dessa associação, Freud conclui: “Então é mãe dele.”<sup>156</sup>

O Autor declara:

“A negativa constitui um modo de tomar conhecimento do que está reprimido. Com efeito, já é uma suspensão da repressão, embora não, naturalmente, uma aceitação do que está reprimido. Podemos ver, aqui, como a função intelectual está separada do processo afetivo”.<sup>157</sup>

O psicanalista insiste no fato de que, partindo da ajuda da repressão, apenas um aspecto de tal movimento é eliminado, isto é, aquilo que se encontra reprimido não atinge a consciência. Desse modo, tem-se como resultado a aceitação intelectual do elemento reprimido e, ao mesmo tempo, prevalece o indispensável à repressão, nesse caso o ato de negar. Assim, continua:

“Negar algo em um julgamento é, no fundo, dizer: 'Isto é algo que eu preferia reprimir.' Um juízo negativo é o substituto intelectual da repressão, ou seu 'não' é a marca distintiva da

---

<sup>156</sup> FREUD, S. “A Negativa”. In: *O Ego e o Id e Outros Trabalhos*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. v. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 2006. p. 265.

<sup>157</sup> *Ibidem.*, 266.

repressão, um certificado de origem.”<sup>158</sup>

Poderíamos continuar o debate, destacando, por exemplo, as considerações freudianas acerca do ato de julgar e suas implicações para o ego do indivíduo, todavia, ao que concerne nosso paralelismo com a peça *Rasto Atrás*, acreditamos, que esboçamos do artigo o suficiente. Assim, chamamos a atenção para o momento em que Vicente discute com João José, ao sair de casa, dizendo ao pai que não quer nada dele, nem mesmo o seu nome.

Vicente: (Com determinação vital.) *Eu vou vencer, está ouvindo? Eu vou vencer. Volto aqui para ajustarmos contas. Ai... eu poderei lhe bater como um homem. Sabe como? Provando a você que sou alguém. Alguém que não tem nada seu. Que vence apesar de ser seu filho.*

João José: *Então, vá e volte logo! Mas, volte como um homem! Estarei à sua espera.*

Vicente: *Eu vou vencer está ouvindo? Não quero nada seu nem seu nome.*<sup>159</sup>

Ao propormos um paralelo entre a negação expressa na última fala do protagonista, no diálogo acima, almejamos explicitar, que no decorrer da trama, percebe-se o quanto Vicente precisa de algo de João José, não do seu nome, já que de fato ao tornar-se dramaturgo, não utiliza o sobrenome do pai, mas da aceitação e compreensão do mesmo. Aliás, incompreensão no contexto dessa obra abarca o sentimento de solidão.

“João José: (Confuso.) *De que é que está falando?*

Vicente: *De caças amoitadas, nada mais. Amoitadas dentro de nós, nas moitas dos olhares, dos gestos e dos silêncios. Caças ferozes que não atacam, mas cercam e isolam... até que suas presas morram de incompreensão e solidão!*<sup>160</sup>

---

<sup>158</sup> Idem, *Ibidem*, p. 266.

<sup>159</sup> ANDRADE, Jorge. “Rasto Atrás”. In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1986. p.523 .

<sup>160</sup> *Ibidem.*, p. 519.

Na verdade, o protagonista Vicente, nos diálogos que trava com sua esposa Lavinia, assume a necessidade de compreender a incomunicabilidade existente entre ele e João José. Inclusive atribui à tal incomunicabilidade a razão de sua confusão.

Vicente: (Perdendo-se cada vez mais.) *Não posso passar a vida perguntando quem sou eu!*  
(Subitamente, atemorizado.) *Será que a incompreensão tem sido minha? A verdade já estará solta nas ruas... e eu não estou vendo? Acreditar em que... Neste vazio? (Abraça-se à Lavinia.) O que está errado comigo, Lavinia? Ajude-me!*

Lavinia: (Preocupada.) *Volte a Jaborandi, Vicente. Sem conhecer o porquê de sua confusão, não pode encontrar o caminho certo... nem a si mesmo. Faça isto! Por mim.*

Vicente: (Perdendo-se.) *Está certo, Lavinia. Eu vou.*<sup>161</sup>

Portanto, a partir das confissões que Vicente faz, no presente, nota-se o quanto ele, mesmo após realizar o sonho de ser um escritor, continua “dependendo” do pai. Aliás, a sensação de incompreensão, também, ocorre com o dramaturgo, que se vê incompreendido por produtores e pelo público, em geral.

Dessa forma, encontra-se, aqui, mais um tema abordado pelo pensamento de Freud; a repetição<sup>162</sup>. Vicente repete, já adulto, sentimentos e tipos de relação, experimentados em sua infância e adolescência. Tal personagem revive, por exemplo, na maturidade, o sentimento de abandono que vivera em seus primeiros anos de vida, porém, agora, em sua relação com o filho. Vicente, ainda, reencontra, em sua profissão de escritor, a incompreensão, sentimento, que abarcou, sobretudo, o seu relacionamento com o pai. Então, destacaremos como tal repetição ocorre em cada caso.

---

<sup>161</sup> Idem, *Ibidem*, p. 508.

<sup>162</sup> “Sigmund Freud relacionou desde muito cedo as ideias de compulsão e repetição para dar conta de um processo inconsciente e, como tal, impossível de dominar, que obriga o sujeito a reproduzir sequências (atos, ideias, pensamentos ou sonhos), que em sua origem, foram geradoras de sofrimento, e que conservaram esse caráter doloroso.” In: ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. (Trad. Vera Ribeiro, Lucy Magalhães). Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 656.



Quando Jorge Andrade evidencia os primeiros anos de vida de seu protagonista, mostra como o mesmo sentiu-se abandonado pelo pai, como já destacamos anteriormente, todavia, o Autor repete essa situação, ao trazer à tona, como o filho de Vicente sente-se diante das ausências do pai.

Garoto: *Mamãe! Por que só a cara do pai sai no jornal?*

Lavinia: *Porque ele escreve histórias que os outros gostam.*

Garoto: *Por que ele não conversa comigo?*

Lavinia: *Seu pai conversa sempre que pode, Martiniano.*

Garoto: *Ele não sai de cima da garagem, mamãe! Quando vai consertar meu papagaio?*

Lavinia: *Domingo ele conserta.*

Garoto: *Mas, domingo ele manda a gente pra matinê.*<sup>163</sup>

Confere-se, então, que o abandono do qual sofreu Vicente, na infância e na adolescência reatualiza-se, na paternidade do mesmo. O sentimento de incompreensão acerca da figura paterna, também, reaparece, em sua carreira de escritor dramático. Vicente relata esse sentimento, no que tange as críticas que sofreu pela montagem de uma de suas peças. Na verdade, tal aspecto é fruto de um fato real; trata-se da obra *Vereda da Salvação*, dirigida por Antunes Filho. Notamos, aqui, uma repetição, no que se refere ao sentimento de solidão e incompreensão.

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

Vicente: *Você está invertendo os dados, Lavinia. Foi meia dúzia que me compreendeu.*

*(...) Eu sei que o fracasso também é positivo, mas quando se tem coragem de voltar-se para dentro de si mesmo e avaliar os erros que cometemos. Devo aproveitá-lo para entender-me... e criar alguma coisa. Para isto preciso compreender esse passado e me libertar.*<sup>164</sup>

<sup>163</sup> ANDRADE, Jorge. "Rasto Atrás". In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1986. p.496-497.

<sup>164</sup> *Ibidem.*, p. 460.

Nota-se, em tal diálogo, nas últimas palavras de Vicente, que o mesmo faz uma associação entre o fracasso da peça e o seu passado, lembrando que esse representa, sobretudo, a figura de João José.

O que incomodou, a nosso ver, Jorge Andrade, no que tange as inúmeras críticas que recebeu a montagem do texto, refere-se ao fato de ter tratado uma realidade, inspirada em um fato real publicado em revistas e jornais.

Vicente atribui às críticas, sofridas pela obra, como fruto de uma sociedade que não almeja olhar a realidade a sua volta, no caso, a realidade brasileira, a condição miserável na qual se encontra o homem do campo. O dramaturgo confessa à Lavínia a sua dificuldade em lidar com essa incompreensão.

Vicente: *Não sei como vencer essa incompreensão.*

Lavínia: *Que incompreensão?*

Vicente: *No governo passado eu era aristocrata... um fascista! Agora, sou subversivo! Minha obrigação, como escritor, é denunciar o que está errado, é dizer a verdade, Lavínia. Doa a quem doer. Escrevi sobre um fato publicado nos jornais, em todas as revistas. Que querem mais?*<sup>165</sup>

Considerando tal problemática, percebe-se, com a leitura de *Rasto Atrás*, o sentimento de desamparo de Vicente, não apenas no tocante a sua relação com o pai, mas, também, no que se refere a sua condição de dramaturgo, uma vez que se sente incompreendido por uma sociedade, a qual toma como objeto, e que se mostra alheia a seu teatro.

Eu me lembro muito bem na *Vereda da Salvação*, que é uma peça que tem uma força social muito grande. Eu tenho um ponto de vista diferente. 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

---

<sup>165</sup> Idem., *ibidem.*, p. 460.

um realismo absoluto. Então você não precisa pôr seu discursinho lá. Se você põe seu discursinho você está sendo 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 e oração. Não é esse o problema. Eu tenho um ponto de vista assim: eu não preciso interferir na vida das minhas personagens. Eu não faço teatro político com “p” minúsculo, porque é teatro partidário.<sup>166</sup>

A denúncia social, encarada por Vicente como fruto da incompreensão e intolerância de muitos para com a peça citada, apresenta, dentre outros aspectos, a questão da incomunicabilidade, tema perseguido por Jorge Andrade, em muitos textos.

Portanto, essa incompreensão acerca de *Vereda da Salvação* fornece ao protagonista uma reflexão acerca do verdadeiro espaço do teatro, de um meio de comunicação que, para ele, deve servir, antes de tudo, como registro do homem no tempo e no espaço, como discussão política, nunca partidária, de uma realidade específica.

Eu acho muito importante trazer toda essa gente esquecida, oprimida, para o palco. Mas trazê-los como seres vivos. O recado nunca é do personagem, mas do autor. Por isso soa tão falso. *Vereda da Salvação* mostrava o homem do campo espoliado ao extremo, mas esse personagem reagia segundo suas próprias crenças, de acordo com suas próprias forças. Houve quem quisesse que o personagem, num certo momento, passasse um recado político, fizesse sociologia. Impossível: exatamente porque não tinham consciência política é que os personagens viviam naquela situação. Eles preferiram se entregar a um sentimento religioso, à sua alienação.<sup>167</sup>

Conferimos, aqui, o fato de as repetições de Vicente refletirem, até certa medida, o estudo freudiano acerca do mecanismo da repetição, uma vez que o protagonista revive, em fase adulta, tipos de relações já conhecidas desde a sua infância e que lhe causaram muito sofrimento.

---

<sup>166</sup> Depoimento de Jorge Andrade. IDARTE, 22/10/1976, p. 29.

<sup>167</sup> Entrevista. “Teatro não é palanque”. In: *Revista Isto É*. 19/04/1978. p. 47.

## Pai e Filho: a incompreensão

João José e Vicente retratam a questão da incompreensão. Este ignora o mundo agrário do pai, ao passo que aquele se envergonha do filho não fazer parte do mundo das caçadas, por exemplo. João José isola-se nas matas de Mato Grosso, após a morte da esposa. Aliás, desde a sua gestação, já que saiu de casa com o intuito de colecionar cabeças de cervos para o filho.

Nota-se que tanto João José quanto Vicente evadem, cada um à sua maneira, à realidade. A fuga daquele ocorreu a partir da morte da esposa. Cabe lembrar que a caça era o esporte predileto da oligarquia paulista. Entretanto, Vicente refugia-se em suas leituras, já que foi a forma que encontrou para manter-se longe do universo da fazenda:

Vicente desprezava a “frieza” do pai ao matar cruelmente os bichos. João José não se conformava com a “delicadeza” do filho. Este se sentia oprimido pelo lugar triste do qual fazia parte. Um mundo repleto de coisas por ele incompreendidas: o esporte do pai, o universo desolador das tias “solteironas”, o salário injusto dos colonos e, principalmente, a falta de perspectiva da fazenda. Considerando a relação de Jorge Andrade com seu pai e com a fazenda, a qual passou parte de sua vida, Gonçalves salientou:

“A vida continuava monótona, e sem esperanças. Pai e filho juntos, sem se compreenderem. Não havia respostas nem saída para as inquietações e aspirações que eram atormentadas ou vagas, não vendo claramente nenhum fim.”<sup>168</sup>

A interação que Andrade mantinha com a sua casa, parece-nos a mesma que Vicente mantinha e que provocava em João José um intenso desconforto, já que esse não entendia como alguém poderia querer algo além de uma casa, uma esposa e um esporte.

---

<sup>168</sup> GONÇALVES, Delmiro. “Prefácio”. In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 13.

Jorge Andrade quis de fato transcender o mundo rural; descobrir a próxima cidade após Barretos, assim, como Vicente quis conhecer a próxima cidade após Jaborandi. Então, essa personagem consegue chegar em São Paulo, mas a situação mal resolvida com o pai não lhe deixou completamente livre. Na cidade grande "reviveu", inúmeras vezes, as discussões com o pai. Entre um texto e outro que escrevia, dava uma pausa para viver suas lembranças. Lembramos que Vicente ausentava-se do tempo presente para buscar no passado, não apenas o pai, mas, sobretudo, a si mesmo.

Percebe-se dessa forma que “a procura do pai perdido” representa a autoanálise <sup>169</sup>, de Vicente. Ao tentar compreender a relação conflituosa que viveu com João José, aspira a aprovação do pai, e, ao mesmo tempo, a autoaprovação. Perde-se, várias vezes, nessa caça desenfreada, a ponto de questioná-la.

Todavia, percebemos o quanto Vicente e João José se parecem, no que tange a solução que buscam para os seus problemas. Este, o legítimo filho da terra, apaixonado pelo mundo dos bichos. A caça, para ele, representa o seu esporte preferido onde se “esconde” desde a morte da esposa. Entretanto, a fazenda significa para Vicente um lugar aprisionador, onde as possibilidades de realização pessoal demonstram-se escassas. Esse mal-estar apresenta-se na revelação que faz a sua tia Isolina:

Isolina: (Preocupada.) *O que é que você espera, Vicente?*

Vicente: (Exalta-se.) *Escapar deste mundo, caduco para mim, e me comunicar... de uma maneira ou de outra. Deve haver um meio!* <sup>170</sup>

O universo de caçadas causam-lhe um intenso desconforto, uma vez que não suporta, por exemplo, presenciar a morte de um animal. Vicente sonha com a cidade grande e com suas

---

<sup>169</sup> “Investigação de si por si mesmo” In: ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. (Trad. Vera Ribeiro, Lucy Magalhães). Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 656.

<sup>170</sup> ANDRADE, Jorge. “Rasto Atrás”. In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 506.

possibilidades. Para ele, sair do campo representa o início da concretização de sua liberdade. Todavia, sente-se preso na metrópole. Dessa maneira, recorre à sua memória, às lembranças da fazenda.

João José acusa o filho de viver no mundo da lua, ao passo que, Vicente acusa-o de viver no mundo dos bichos:

João José: *Você vive com o pensamento no mundo da lua!*

Vicente: *Pra dá certo era preciso ter o pensamento no mundo dos bichos?*<sup>171</sup>

Percebe-se, no diálogo acima, que essas figuras dramáticas criticam-se pelo mesmo mecanismo: a fuga. De fato, verifica-se a semelhança entre João José e Vicente quanto às suas fragilidades. Este, demonstra-se frágil diante do universo opressor da fazenda. Aquele, tenta aliviar a sua dor entregando-se ao cotidiano dessa mesma fazenda, sobretudo, à caça.

Todavia, Vicente refugia-se no mundo das reflexões e das leituras, não percebendo que seus livros, por exemplo, equivalem, em certa medida, às matas do pai. Se esse se tranca em um mundo que só a ele pertence (o das caçadas), aquele não deixa de ausentar-se também. No entanto, para o crítico Anatol Rosenfeld a fuga de Vicente teria um sentido positivo ante a de João José:

... a fuga para o mundo de Vicente, situado no mundo simbólico da arte, se é afastamento da realidade imediata, significa ao mesmo tempo reencontro, interpretação e conquista da realidade. Só aparentemente se trata, no caso, de uma fuga para um mundo particular e segregado, visto a arte, tal como concebida por Vicente, ser plataforma de comunicação e de solidariedade, revelação da verdade.<sup>172</sup>

Considerando essa fuga por meio da arte, salientamos que Freud chamou tal mecanismo de

---

<sup>171</sup> Idem., *Ibidem.*, p. 518.

<sup>172</sup> ROSENFELD, Anatol. *Visão do Ciclo*. *Ibidem.*, p. 617.

satisfações substitutas, isto é, uma maneira, que o sujeito encontra para solucionar seus sofrimentos, uma “construção auxiliar” ante uma realidade difícil de lidar. O psicanalista, ainda, associa tal mecanismo à questão da ilusão. Quanto à arte, declara:

“As satisfações substitutas, tal como as oferecidas pela arte, são ilusões, em contraste com a realidade; nem por isso, contudo, se revelam menos eficazes psiquicamente, graças ao papel que a fantasia assumiu na vida mental.”<sup>173</sup>

Dessa maneira, concluímos que a “fuga” do protagonista Vicente representa, na perspectiva da personagem, um distanciamento da realidade. Em outras palavras, a busca de compreensão de seus fantasmas, para que posteriormente, possa atribuir à tal realidade outro significado. No entanto, a evasão de João José, no que se refere às caçadas, não se mostra uma “conquista da realidade”, como acentuou o crítico Anatol Rosenfeld. Aqui, tal processo vincula-se ao isolamento da referida personagem, uma vez que parte para o meio da mata, como tentativa de não entrar em contato com o seu sofrimento. Todavia, sabe-se que tal procedimento não possui a mesma eficácia de uma criação artística, por exemplo, já que o mesmo não abarca o mecanismo da fantasia. Por outro lado, reconhecemos o deslocamento das frustrações de João José, para o ato de caçar. Frustrações, no tocante a seu casamento, que se diluiu pelo fato de sua esposa falecer e, também, quanto ao fato de não encontrar em Vicente o filho que esperava ter.

João José: *Desejei tudo para ele, mamãe. Por que detesta o que eu gosto? Por que não é um companheiro para mim? Parece que ele tem prazer em me ferir.*

(...)

Mariana: *É você quem desconfia do seu filho. Sei muito bem como foi que ajudou: empurrando o*

---

<sup>173</sup> FREUD. S. “O Mal - Estar na Civilização”. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. v. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 2006. p. 83.

*menino na cama de uma puta! É isto que é ser homem pra você?*

João José: *É! É isto mesmo que é ser homem! E se ele não é assim, prefiro que ele... prefiro que... !*

*Seria melhor que não tivesse nascido.*<sup>174</sup>

Nota-se, no diálogo acima, a frustração de João José, devido ao fato de Vicente não corresponder às suas expectativas, tanto as que dizem respeito à companhia que esperou do filho, quanto as que se referem à sexualidade<sup>175</sup> de Vicente, uma vez que João José suspeita da virilidade daquele.

---

<sup>174</sup> ANDRADE, Jorge. “Rasto Atrás”. In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 505.

<sup>175</sup> “Freud não inventou uma terminologia particular para distinguir os dois grandes campos da sexualidade: a determinação anatômica, por um lado, e a representação social ou subjetiva, por outro. Não obstante, por sua nova concepção, ele mostrou que a sexualidade tanto era uma representação ou uma construção mental quanto o lugar de uma diferença anatômica.” In: ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. (Trad. Vera Ribeiro, Lucy Magalhães). Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 704.



## O Ato de Comunicar-se: um caminho para a liberdade

No decorrer da trama de *Rasto Atrás*, percebe-se que Vicente atribui ao ato de comunicar-se, nesse caso por meio de seu teatro, a sua conquista de liberdade. Dessa maneira, a obra apresenta, em muitos momentos, o percurso do protagonista, no sentido de alcançar tal objetivo.

Constata-se, assim, vários episódios em que a personagem tenta fugir do que sente aprisioná-la, isto é, a figura paterna e o ambiente da fazenda, com seu clima de estagnação, conforme destacamos anteriormente. Aliás, identificamos o anseio de liberdade de Vicente, com manifestações, desde a sua adolescência.

Vicente: (15 anos.) *Uma passagem para São Paulo.*

Voz: (Que ressoa em toda a cena.) *Você está só?*

Vicente: *Estou.*

Voz: *Que idade tem?*

Vicente: *Dezessete.*

Voz: *Quinze! Vá andando, Vicente.*

Vicente: *Eu quero uma passagem para São Paulo.*

Voz: *Quer que chame sua avó? Ou aquele soldado ali?*

Vicente: *Eu tenho ordem para viajar.*

Voz: *Como da outra vez? Fomos prevenidos por dona Mariana. Vá andando! Outro, por favor.*

Vicente: (Desesperado.) *É a minha vez! (Grita.) Me dá uma passagem! Eu vou embora! Vou trabalhar e estudar! Não quero morar na fazenda. Largue-me! Deixe-me! Aqui, não consigo viver...! Não posso ser o que sou! Vão me ferir...! Por favor...!*<sup>176</sup>

Nota-se ainda, no diálogo acima, a tentativa de Vicente em escapar de um lugar no qual,

---

<sup>176</sup> ANDRADE, Jorge. "Rasto Atrás". In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 503-504.

segundo ele, não consegue viver de acordo com o próprio ser. Considerando a sua juventude, o protagonista deslocava esse desejo de liberdade na fuga das caças.

Vicente: (15 anos.) *Corra! Salve-se!*

João José: *Você está louco?!*

Vicente: (23 anos.) *Fuja dos cachorros!*

João José: *Não me envergonhe diante dos companheiros!*

Vicente: (15 anos.) *Seja livre! Corra!*<sup>177</sup>

Conferimos, então, mais uma vez, no teatro andradino, a utilização do mecanismo de deslocamento. Aqui, ocorre um deslizamento do desejo da personagem, no que se refere à liberdade, para a libertação da caça, diante da ameaça do caçador. Sabe-se que tal movimento parte de um processo de substituição. Assim, Vicente projeta-se<sup>178</sup> nessa caça, como se nota em sua confissão, aos quinze anos: “*Sou pelos mais fracos, já disse.*”<sup>179</sup>

Contudo, parece-nos que, nessa escolha pelos mais fracos, ocorre outra associação, ou seja, Vicente se coloca nesse espaço, de mais fraco, diante das atitudes de João José. Desse modo, notamos o quanto o protagonista sente-se indefeso diante da figura paterna.

Vicente: *Senti-me a vida inteira como se estivesse preso debaixo de uma cama.*

João José: *Porque sempre foi molengão. Se não fosse assim não desmanchava seu noivado. Casava e ia ser homem responsável. Decente. Mas, é isto que você quer: não ter responsabilidade nunca.*

Vicente: (Solta-se de Isolina.) *Casar e ficar preso em suas mãos, cheio de filhos... sem nenhuma*

---

<sup>177</sup> Idem. *Ibidem*. p. 522.

<sup>178</sup> *De projeção*: “movimento pelo qual o sujeito projeta num outro sujeito ou num objeto desejos que provém dele”. In: ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. (Trad. Vera Ribeiro, Lucy Magalhães). Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 148.

<sup>179</sup> ANDRADE, Jorge. “Rasto Atrás”. In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 521.

*defesa?*<sup>180</sup>

Frisamos que, ao relacionarmos a busca de liberdade de Vicente com a temática do “pai perdido”, almejamos, sobretudo, explicitar como as realizações intelectuais, nesse caso, a partir da escrita, assume as características de um processo de libertação. Nessa medida, cabe ressaltar que a referida personagem faz tal associação, isto é, a tríade: pai – liberdade – comunicação. No monólogo, abaixo, nota-se essa relação:

Vicente: (Distanciando pouco a pouco.) *Ele queria me ensinar. Eu não queria aprender. Disse a meu pai que estava cansado e deitei-me encostado ao tronco de uma árvore. Ele se escondeu distante de mim, piando, chamando o maruco. Fiquei imóvel, ouvindo a resposta da ave, desejando intensamente que ela descobrisse o logro. (Senta-se, olhando, perdido para o alto.) Olhando a copa da árvore, pensei estar debaixo de meu colchão. A mata ficou imóvel, silenciada numa magia estranha. Esqueci-me de mim mesmo. De tudo! Senti-me no começo de uma grande busca, perto de algo terrível! O mundo parou e me transformei em um homem diante de sua razão. Foi aí que a pergunta brotou pela primeira vez: Quem sou eu? Quem? Era o canto que começava. Então minha verdade saiu da terra, cresceu e ultrapassou a mata. 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! Seria tudo! (...)*<sup>181</sup>

Portanto, acreditamos, na hipótese de que as considerações que realizamos acerca da busca do pai perdido e sua relação com a liberdade encontra-se expressa na fala acima. E, dessa maneira, concluímos o fato de a comunicação representar para Vicente, dentre outros aspectos, uma extensão,

---

<sup>180</sup> Idem., *Ibidem.*, p. 522.

<sup>181</sup> Idem. *Ibidem.* p. 486.

ou melhor, uma solução, em certa medida, da incomunicabilidade que permeou seu relacionamento com João José.

Vale frisar que Jorge Andrade dedicou a peça *Rasto Atrás* a seu pai. Na crítica de Sábato Magaldi, podemos compreender os motivos que levaram o Autor a fazer tal dedicatória:

O dramaturgo se pôs sem dúvida, como ator no drama da sociedade brasileira moderna. E a dedicatória ao pai (falecido em 1956) sintetiza a pacificação interior, de que o texto representa uma lenta e torturada procura: 'A meu pai, pelas paixões que nos separavam e que ao mesmo tempo nos uniam, jogando-nos em um rastejar tão diverso, mas que levava às mesmas caças: a compreensão e ao amor.'<sup>182</sup>

Enfim, identificamos, nas últimas palavras, de Andrade, o sentido que atribui, em *Rasto Atrás*, à expressão “caças”. Então, compreendemos que essa peça, em certa medida, representa para o Autor a busca de compreensão e amor, onde ambos [pai e filho] realizaram as mesmas procuras.

---

<sup>182</sup> MAGALDI, Sábato. “À Procura De Rasto Atrás”. In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 658-659.

### *O Sumidouro: do passado histórico ao drama familiar*

*O Sumidouro* enfoca a problemática dos bandeirantes, mas precisamente a saga de Fernão Dias. Jorge Andrade trabalha tal temática criando um protagonista dramaturgo, criador das personagens Fernão Dias e José Dias, dentre outras personagens históricas. Essa obra trabalha com recursos do teatro moderno, como, por exemplo, o metateatro, colocando em um mesmo plano o autor e as suas personagens, com projeções sofisticadas de episódios da História do Brasil.

Vale transcrever o comentário de Sábato Magaldi a respeito da obra em questão:

“O Sumidouro materializa a metáfora de um grande país colonizado, que se escraviza pela exploração multinacional.”<sup>183</sup>

Com o recurso de metateatro, as personagens e o dramaturgo encontram-se no palco, muitas vezes chegando ao diálogo entre si. A imaginação do criador dramático projeta os vários cenários, por onde transitam seus seres fictícios. Estes contracenam com Vicente, como se fossem reais. Como aparece na cena seguinte:

Vicente: *Vamos continuar a descida? Conheço os caminhos. Veja! Agora estamos em seu elemento: a mata.*

Fernão Dias: (Ergue-se com dificuldade.)

Vicente: *Ela é um mistério e, em torno dela, gravitou a imaginação de vocês. Para ela esteve voltada, constantemente, a sua alma, como a agulha para o polo magnético. Estamos na mata, Fernão Dias. Centro solar do seu mundo!*

Fernão Dias: *Ela não tem segredos para mim.*

Vicente: *Os segredos estão em você mesmo.*<sup>184</sup>

<sup>183</sup> MAGALDI, Sábato. *Um Painel Histórico: O Teatro de Jorge Andrade*. Ibidem. p. 679.

<sup>184</sup> ANDRADE, Jorge. “O Sumidouro”. In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2 ed.. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 559.

Constata-se, nesse diálogo, que o dramaturgo, além de invadir os cenários de suas figuras dramáticas, invade, também, as suas mentes. Essa aproximação entre autor e personagem revela outro aspecto interessante do teatro de Jorge Andrade: o fato de desmitificar a figura de um mito tradicional, no caso, a figura de Fernão Dias. Como bem acentuou Maria Arminda Arruda do Nascimento:

Não por acaso, o escritor humanizou Fernão Dias, trazendo-o para o mundo dos vivos. Dissolveu, com isso, o símbolo de São Paulo, num andamento altamente expressivo de crítica ao passado, de recuo diante do presente e de ceticismo frente ao futuro. O bandeirante que desce do pedestal, que lhe haviam destinado, desvencilha-se da armadura mítica, podendo conviver com os dramas das pessoas comuns. Há aqui uma perspectiva de História; mesmo uma visão de política, embora mediada.<sup>185</sup>

Cabe ressaltar que esse teatrólogo também se apresenta como réplica de Jorge Andrade, assim como o Vicente de *Rasto Atrás*, embora aqui os conflitos desse alter ego com o pai já apontem para um desfecho. Na verdade, essa personagem auxilia Fernão Dias a compreender o filho José Dias, dando, inclusive, conselhos ao bandeirante:

Vicente: *Enfrente o seu pior momento. Você estava certo, mas ele também. Por que havia de trair, se não fosse por uma procura tão grande como a sua?* (Amargo e evocativo.) *Meu pai... também me fez sentir como um traidor, pelo que sou. E só eu sei quanto o amava!*<sup>186</sup>

Nota-se, no trecho acima, que Vicente utiliza-se da própria experiência pessoal para ajudar a personagem histórica. Ao mesmo tempo, percebe-se que o dramaturgo começou a resolver o seu conflito, em *Rasto Atrás*, uma vez que ele se serve da sua vivência para demonstrar a Fernão Dias

---

<sup>185</sup> ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

<sup>186</sup> ANDRADE, Jorge. "O Sumidouro". In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 587.

que existem duas verdades: a dele (Fernão Dias) e a de José Dias. O escritor Vicente admite a pertinência de sua busca, como se constata na leitura de Marta das últimas linhas de *O Sumidouro*:

Marta: *Procurar... procurar... procurar que mais poderia ter feito...?*<sup>187</sup>

Então, o dramaturgo Vicente admite a pertinência de sua busca e confessa a Lavínia:

*Depois de tudo, só vão restar nossos filhos, você e meu trabalho. Poderei dizer: olhei à minha volta, vi como as pessoas viviam, compreendi como tinham direito de viver e escrevi sobre a diferença.*<sup>188</sup>

Nota-se, na citação acima, uma intertextualidade, uma vez que tal fala refere-se ao conselho<sup>189</sup> de Arthur Miller. Dessa maneira, percebe-se que Vicente seguiu o conselho do dramaturgo norte-americano, isto é, trouxe à cena a diferença entre desejo e realidade.

Enfim, o protagonista investigou o seu passado e dele se libertou, atribuindo um novo significado, para as questões que lhe causavam sofrimento, ou seja, a relação conturbada com o pai, traduzindo, sobretudo, um clima de incompreensão entre ambos. Vale lembrar que a volta ao Interior deu-se em *Rasto Atrás*, mas apenas em *O Sumidouro* o leitor tem a convicção de que os demônios familiares de Vicente, de fato, exorcizaram-se.

---

<sup>187</sup> Idem., *Ibidem.*, p. 594.

<sup>188</sup> Idem., *Ibidem.*, p. 586.

<sup>189</sup> O conselho refere-se a seguinte fala: “Volte para o seu país e procure descobrir por que os homens são o que são e não o que gostariam de ser; depois, escreva sobre a diferença”.

## Transferência: o recurso da liberdade

Vale observar o processo de transferência que ocorre entre Vicente e Fernão Dias, e em que medida o mesmo apresenta-se como um recurso para a liberdade daquele. Segundo Roudinesco e Plon<sup>190</sup>, tal processo trata um aspecto constituinte do tratamento, em análise, por meio do qual os desejos inconscientes do paciente, referentes a objetos externos, passam a se repetir, isso no campo da relação que ocorre no processo analítico, em que o analisando transporta para figura do psicanalista o lugar desses inúmeros objetos. Pode-se, assim, compreendê-la, a partir de um deslocamento, isto é, a substituição de um ambiente para outro, de modo que tal procedimento não prejudique a integridade do objeto.

Por fim, ressaltamos que a transferência refere-se a um recurso para a cura, durante o processo de análise, um elemento essencial no movimento da psicanálise; aliás, esse se diferencia, significativamente, de outras psicoterapias.

Se em *Rasto Atrás* Vicente precisava escrever para dá forma a seus fantasmas, rumo à sua liberdade, em *O Sumidouro*, ele foi além, criando personagens que funcionam como projeções de sua trama pessoal. Em alguns episódios, Fernão Dias representa o próprio João José, pai de Vicente.

Fernão Dias: (...) *Para que apontar as minhas falhas, se não tem coragem de assumir as suas. Vamos! Tente! Com os outros você pode fazer isso, não comigo. Sei agora que lembro a você alguma coisa. É por isso que não consegue se livrar de mim.*<sup>191</sup>

Na verdade, Vicente não exorcizou por completo o demônio familiar em *Rasto Atrás*, todavia, em *O Sumidouro* transcendeu o seu conflito pessoal, chegando a um fato histórico, da História do Brasil, embora o fio condutor tenha sido o desfecho de sua busca desenfreada pela

---

<sup>190</sup> ROUDINESCO, Elisabeth, PLON; Michel. *Dicionário de Psicanálise*. (Trad. Vera Ribeiro, Lucy Magalhães). Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 766-767

<sup>191</sup> ANDRADE, Jorge. "O Sumidouro". In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1986. p 568.



liberdade, sentimento esse que se vincula tanto à conturbada relação que teve com o pai, quanto à própria busca de um lugar no mundo. Como se nota no diálogo a seguir:

Fernão Dias: *Você não pode mudar os acontecimentos.*

Vicente: *Mas posso interpretar. Volte para o seu lugar e represente seu verdadeiro papel.*

*O que escolheu livremente. O que fazemos fica e a história é impiedosa.*<sup>192</sup>

Constata-se, em tal trecho, que mesmo quando Jorge Andrade cria uma obra com um caráter mais objetivo, não deixa de inserir nessa o caráter subjetivo. Em *O Sumidouro*, embora tenha se preocupado em trabalhar com um tema histórico, com a questão do bandeirante, associa a História do Brasil à sua história pessoal. Ao escrever: “O que fazemos fica e a história é impiedosa”, a nosso ver, refere-se tanto ao fato histórico, quanto à sua relação com o pai.

Interessa ressaltar que a “busca do pai perdido” representa um retorno ao passado, um vasculhar no próprio eu. Vicente não pretende apenas investigar o que se passou entre ele e o pai, mas compreender o quanto o seu passado o aprisionou. Almeja, antes de tudo, projetar-se no outro, com o intento de encontrar-se, no sentido de compreender o seu sofrimento, para que a partir daí possa continuar procurando:

*A gente desce dentro dos outros, e quando chegamos lá embaixo, encontramos nosso próprio rosto, tudo o que somos. A mesma responsabilidade diante dos fatos, a mesma indiferença. Cipós enrolados nos pescoços como colares. Impotentes, sem movimento, paralisados pelo curare... que não sabemos de onde vem.*<sup>193</sup>

A transferência em *O Sumidouro* demonstra a não resolução de determinados conflitos em

---

<sup>192</sup> Idem., *Ibidem.*, p. 537.

<sup>193</sup> Idem., *Ibidem.*, p. 568.

*Rasto Atrás*. Embora, Lavinia tenha reconhecido a mudança de Vicente após retornar de Jaborandi: “Voltou mesmo diferente da viagem a Jaborandi!”<sup>194</sup>

Observamos, nessa medida, que ainda restaram, para Vicente, resíduos de um passado aprisionador e, aqui, encontra-se deslocado para o passado da História. Contudo, conferimos, além da transferência, a identificação<sup>195</sup> de Vicente com a figura de Fernão Dias, como podemos notar na fala seguinte:

Vicente: *Em que está pensando? Fale alguma coisa. Não sofra assim. Você é a minha personagem mais querida, o trabalho de longos anos. Dependemos um do outro para chegarmos onde é preciso. Senão... nosso sonho será pior que veneno.*<sup>196</sup>

Acreditamos ser Fernão Dias réplica da personagem João José. Ao falar que precisam um do outro, Vicente mostra a sua necessidade de superar o conflito com o pai. O protagonista de *O Sumidouro* tenta, por meio desse processo de transferência, exorcizar definitivamente a incomunicabilidade que sempre existiu entre ele e seu progenitor.

Então, notamos que Vicente transfere na relação de Fernão Dias e José Dias o seu relacionamento com o pai, tentando dessa forma resolver definitivamente o passado aprisionador a que esse pai (no sentido de uma força opressora) representa.

Verifica-se, em muitos momentos da ação, o grande amor que Vicente sempre nutriu por João José. Esse sentimento o dramaturgo revela ao falar de José Dias para Fernão Dias:

*Cheio de um amor que você não quis compreender. Vá. Seu filho espera.*<sup>197</sup>

---

<sup>194</sup> Idem., Ibidem., p. 586.

<sup>195</sup> “Termo empregado em psicanálise para designar o processo central pelo qual o sujeito se constitui e se transforma, assimilando ou se apropriando, em momentos-chave de sua evolução, dos aspectos, atributos ou traços dos seres humanos que o cercam.” In: ROUDINESCO, Elisabeth, PLON; Michel. *Dicionário de Psicanálise*. (Trad. Vera Ribeiro, Lucy Magalhães). Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p.363.

<sup>196</sup> ANDRADE, Jorge. “O Sumidouro”. In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2 ed.. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 556.

<sup>197</sup> Idem. Ibidem. p. 564.

Sobre a transferência Freud declarou:

“Dominamos a transferência, demonstrando ao doente que seus sentimentos, ao invés de serem produzidos pela situação atual e aplicarem à pessoa do médico, não fazem mais que reproduzir uma situação em que ele já se encontrou anteriormente.”<sup>198</sup>

Vale sublinhar que a relação de José Dias com o bandeirante Fernão Dias demonstra muitas semelhanças com o relacionamento de Vicente e João José, principalmente, no que tange a incompreensão:

José Dias: *Por que mandou me chamar ainda uma vez?*

Fernão Dias: *Não pretendo condenar quem não sabe o que faz. Quero ter certeza de não estar matando um inconsciente.*

José Dias: *Sei muito bem o que fiz. Consciência é o que não me falta.*

Fernão Dias: (Inseguro.) *Não desejo ter nenhuma dúvida.*

José Dias: *Não pode ter. Abri picadas erradas, fiz índios fugirem, retardei seus passos o quanto pude. Que mais quer?*

Fernão Dias: *Não tem nenhum amor à vida?!*

José Dias: *A esta que quer me dar, não.*<sup>199</sup>

Percebe-se, em tal diálogo, que tanto João José, quanto Fernão Dias, quiseram imprimir suas visões de mundo em seus respectivos filhos, não se preocupando, desse modo, em respeitar as escolhas dos mesmos.

Confere-se, aqui, o fato de Vicente se libertar do passado por meio do processo de

---

<sup>198</sup> Freud, S. *Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XIII.* (Trad. Elias Davidovich). Rio de Janeiro: Delta. p. 236.

<sup>199</sup> ANDRADE, Jorge. “O Sumidouro”. In: *Marta, a Árvore e o Relógio.* 2 ed.. São Paul : Perspectiva, 1986. p. 587.

transferência, contudo, tal resolução se deu após a morte de José Dias, assim como em *Rasto Atrás* a morte de João José serviu para o início dessa resolução; início, já que a incomunicabilidade esteve presente até o desfecho da ação, como aparece na rubrica a seguir:

(... Satisfeito, João José olha Vicente com expressão de orgulho profundo. Pouco a pouco uma imensa solidão estampa-se no rosto de Vicente e de João José. Apesar de tão próximos continuam distantes na sua incomunicabilidade...) <sup>200</sup>

Na última cena, de *O Sumidouro*, onde José Dias já se encontra morto, constatamos a conquista de liberdade de Vicente, por meio do conflito de Fernão Dias e José Dias:

Fernão Dias: *Afirmem, por onde passarem, que vimos e tocamos em pedras verdadeiras.*

José Dias: (Aproximando-se.) *E chegamos na terra que brilha mais que o sol, pai!*<sup>201</sup>

Vale destacar que em um momento anterior ao citado acima, Vicente associa as pedras preciosas às verdades que Fernão Dias e José Dias precisam se apropriar:

Vicente: *Você também duvida das pedras, não é mesmo?*

Fernão Dias: (Atormentado.) *São elas. São as que procurei.*

Vicente: *Ou são as verdades que encontrou?*<sup>202</sup>

Assim, como em *Rasto Atrás*, em relação ao termo *caçadas*, ocorre, aqui, um deslizamento da procura de Fernão Dias e José Dias no tocante a compreensão que ambos procuram, para a procura de esmeraldas. Então, essas pedras equivalem às caças, daquela peça.

---

<sup>200</sup> Idem., *Rasto Atrás*. Ibidem., p. 526.

<sup>201</sup> Idem., *O Sumidouro*. Ibidem., p. 594.

<sup>202</sup> Ibidem., p. 593.

Enfim, o sentimento de liberdade do dramaturgo Vicente, encontrou-se no seio da verdade que procurava: na compreensão e resolução do próprio passado aprisionador, onde o pai do dramaturgo era símbolo não de busca, mas de auto busca.. Então, concluímos que tal libertação foi possível, no caso desta obra, por meio do processo de transferência.

## O Teatro Como Processo de Libertação

Como estudamos, anteriormente, o ato de comunicar-se, no caso de Vicente, por meio da dramaturgia, representa tanto para esta personagem, como para o Autor, o seu processo de libertação. Também, abordamos, já no primeiro capítulo, o projeto de Jorge Andrade de buscar com o seu teatro a liberdade do homem. Dessa forma, frisamos o sentido que o dramaturgo Vicente atribui para o seu teatro.

Vicente: *Estou trabalhando Lavínia. Trabalho não mata ninguém. (Subitamente.) Encontrei o que procurava.*

Lavínia: *Encontrou?*

Vicente: *O sentido de tudo. Agora sei que tenho que escrever, nada mais. Se é válido ou não, isto é outra coisa.*<sup>203</sup>

Philippe Willemart acentua que o grande objetivo das artes, tais como pintura, literatura, música, arquitetura, dentre outras, isto é, a sua função estética encontra-se menos no fato de ser admirada, por exemplo, do que de preparar uma “isca”, para atrair o ouvido ou olhar do outro. Adverte-nos para o fato de que a arte possui uma função básica: o de inserir o indivíduo na cultura, oferecendo ao mesmo outra visão do mundo, ou outro significado para determinados eventos e, assim, dizer melhor. O Autor acrescenta:

“Enfim, inscrita no campo do admirador, constituído pelos três registros do inconsciente, o Real, o Simbólico e o Imaginário, a obra tem o poder de suspender e diluir o sujeito, aquele que se toma por um sujeito substancial, e lança-lo para outro significante desconhecido de início.”<sup>204</sup>

<sup>203</sup> Idem., *Ibidem.*, p. 585.

<sup>204</sup> WILLEMART, Philippe. “O Tecer Da Arte Com A Psicanálise”. In: Revista *Literatura e Sociedade*. n. 10. São  
142

Willemart destaca que, por meio da arte, o sujeito insere-se no simbólico da cultura, descobrindo-se mais rico ao integrar tal campo. Dessa forma, sublinha que as artes proporcionam uma dimensão maior para seus admiradores. Ao passo que a psicanálise contribui com essa proposta, porque elimina preconceitos, destruindo os obstáculos entre os homens, ao exigir do analisando uma narrativa na qual o mesmo pode recontar, para si, uma história singular, uma vez que essa reconstituição o diferencia dos demais seres.

(...) a análise abre o analisando a seu mundo desconhecido, a prática da arte abre o artista ao novo no mundo, incluindo ou não sua trajetória pessoal. A arte não substitui a análise, nem a análise a arte, mas ambos os processos, usando uma linguagem determinada, trabalham o Real mais ou menos centrados no sujeito por meio do Imaginário, para tentar arrancar um pedaço desse Real e simbolizá-lo.<sup>205</sup>

Philippe Willermart, ainda, afirma que a arte proporciona uma nova avaliação da realidade passada ou presente, já que instintivamente percebe o narrador, por exemplo, e, assim, comparamos o nosso passado e presente com essa arte.

Em *O Sumidouro* nota-se a relação entre esses dois saberes, isto é, entre psicanálise e literatura, uma vez que em muitos momentos da trama, o diálogo entre Vicente e Fernão Dias assemelha-se a uma sessão de análise, onde o analisando narra a sua história, revelando alguns aspectos significativos, e o analista, a partir de tal narrativa, faz apontamentos para o seu paciente.

*Vicente: O momento da compreensão é diferente para cada um. Não somos mais velhos do que ele, e não estamos procurando o meu e o seu? Procurar não é o que importa? Não se preocupe: há os que não encontram nunca.*<sup>206</sup>

---

Paulo: Universidade de São Paulo, 2007/2008. p. 73.

<sup>205</sup> Ibidem. p. 79.

<sup>206</sup> ANDRADE, Jorge. "O Sumidouro". In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2 ed.. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 561.

No diálogo acima, identificamos o apontamento de Vicente para Fernão Dias, no que se refere à história que esse conta sobre o filho José Dias. Contudo, confere-se que o dramaturgo Vicente utiliza a sua experiência pessoal para ajudar a sua personagem.

Desse modo, ressaltamos que ocorre um jogo na relação dessas figuras dramáticas, já que Vicente ora ocupa a função de analista, ora se permite ser o analisando. No entanto, o que importa nesse jogo, refere-se, principalmente, ao desnudamento do protagonista. Nessa medida, o conflito Fernão Dias/José Dias revela-se, sobretudo, como recurso para a liberdade de Vicente, no que tange a temática do pai perdido.

Vicente: *Posso fazer você desaparecer quando quiser.*

Fernão Dias: (Malicioso.) *Agora que começamos a descida?*

Vicente: *Mas posso fazer. Você é apenas uma personagem.*

Fernão Dias: *Procurou-me para quê? Para provar que não tem coragem de tomar as decisões que tomei? Tomei porque acreditava. E você? Vamos! Tente me fazer desaparecer.*<sup>207</sup>

Escrever *O Sumidouro* representou para o protagonista uma forma de elaborar<sup>208</sup> os conflitos passados acerca da figura paterna, por meio, como frisamos anteriormente, do processo da transferência. A respeito de tal mecanismo argumentou Philippe Willermart:

“O espaço de trabalho de uma análise não é o gabinete do psicanalista, mas a transferência criada entre o analisando e seu analista, que inventa um laboratório no qual, nas palavras de Freud, 'consequimos substituir a neurose ordinária (do analisando) por uma neurose de transferência que o trabalho terapêutico vai sanar.’”<sup>209</sup>

<sup>207</sup> Idem., *Ibidem.*, p. 568.

<sup>208</sup> “Empregado por Sigmund Freud para designar o trabalho do inconsciente que é próprio do tratamento psicanalítico.” In: ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. (Trad. Vera Ribeiro, Lucy Magalhães). Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 174.

<sup>209</sup> WILLEMART, Philippe. “O Tecer da Arte Com A Psicanálise”. In: *Revista Literatura e Sociedade*. n. 10. São Paulo:



Willemart, ainda, compara o processo de análise com a escritura. Declara que o paciente acredita totalmente em seu analista, assim, como o escritor confia em seus escritos, confiando no fato de que, rascunhando em uma folha em branco, suas ideias e personagens, a narrativa se concretizará. Então insiste na hipótese de que o autor trabalha em seus textos a mesma confiança que o analisando deposita em seu discurso, pontuado pelo analista.

“A obra ocupa a posição do fim da análise, já que a obra ao vir desconhecida no início a advém ao longo da escritura, como o fim da análise; desabrocha ao longo do discurso do analisando.”<sup>210</sup>

Portanto, salientamos, mais uma vez, que o teatro para Vicente representa o seu processo de libertação. No caso de *O Sumidouro*, a transferência aparece como recurso para tal processo, pois o teatrólogo cria uma obra dramática, aliás, uma personagem, para que a partir da mesma, possa encontrar um novo sentido para os acontecimentos relacionados a seu passado, sobretudo, ao sentimento de abandono e incompreensão acerca da figura paterna.

Assim, concluímos, com este capítulo, que o significado que Jorge Andrade atribui a sua liberdade, encontra-se no ato de comunicar-se, por meio de sua dramaturgia. Acrescentamos, ainda, que a crítica associa o teatro andradino à busca do pai perdido. Dessa maneira, acentuamos que essa busca vincula-se ao anseio de libertação.

Para concluir, vale transcrever a confissão de Jorge Andrade a respeito da elaboração de seu teatro:

---

Universidade de São Paulo, 2007/2008. p. 76.

<sup>210</sup> Idem. Ibidem. p. 76.

E a verdade estampa-se inteira dentro de mim: eu fiz psicanálise, criando personagens que foram viver, no palco, os fantasmas que me atormentavam. Personagens que contam a história da minha vida – cheia de momentos felizes e também de vergonha. Há muitas coisas em minha vida pedindo explicações.<sup>211</sup>

---

<sup>211</sup> Idem., *Labirinto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 130.

## Considerações Finais

Neste trabalho, procuramos demonstrar como o desejo de Jorge Andrade, ou seja, o de se voltar, conforme confessou, para a liberdade do homem aparece em sua dramaturgia. Liberdade, acrescentamos, como sentimento, como uma maneira de escapar de uma realidade insuportável. Dessa forma, identificamos o anseio de liberdade nas quatro obras, que tomamos como objeto de estudo.

Assim, constatamos, por exemplo, o quanto o passado histórico, no tocante a uma crise econômica, afeta grande parte das figuras dramáticas desse teatro, todavia, conferimos a preocupação do Autor, ao revelar o passado dessas personagens, por meio do contar histórias das mesmas, e, o quanto tal recurso proporciona à obra uma atmosfera singular, uma vez que, a partir dele, percebe-se a o desespero de toda uma classe social extinta. Nessa medida, concluímos que Andrade revelou o homem dentro do fato, explicitando, sobretudo, seu sofrimento frente às adversidades da vida.

Com o nosso estudo, detectamos o amparo que Jorge Andrade teve em relação a uma interlocução para a elaboração de sua obra e, também, os seus dissabores, no que se refere a determinadas críticas a seu trabalho, situação que o Autor utiliza como tema em *Rasto Atrás*, por exemplo.

Compreendemos o quanto a temática da busca do pai perdido representa a força motriz, principalmente, de textos de inspiração autobiográfica. Por outro lado, notamos que, mesmo em textos distantes da memória familiar, essa temática, ainda, aparece, a exemplo: *Vereda a Salvação*. Aqui, o abandono, o desamparo revela-se tão absurdo, que as personagens tentam buscar esse pai perdido no céu.

Outro fator importante, dessa dramaturgia, demonstra-se nas repetições de temas. Muitas vezes, a repetição se dá em contextos distintos. *A Moratória* e *Vereda da Salvação* exemplificam

esse aspecto. A personagem Joaquim dessa e o Joaquim daquela, apesar de pertencerem a situações sociais opostas, possuem algumas semelhanças. A propósito ainda dessas personagens, encontramos temas polêmicos, que dialogam com os debates da clínica psicanalítica contemporânea. Ao investigarmos, por exemplo, a questão da violência e intolerância, percebemos o quanto Jorge Andrade encontrava-se atento às questões sociais.

Todavia, o que comprovamos com o diálogo que estabelecemos entre o teatro andradino e o pensamento freudiano refere-se, sobretudo, no fato de que as personagens desse teatro buscam, desesperadamente, uma solução para o sofrimento, oriundo da rejeição da realidade. Desse modo, conferimos que Jorge Andrade, de fato, trabalhou a diferença entre o que são os homens e o que gostariam de ser; na verdade, a diferença entre desejo e realidade. Nessa perspectiva, concluímos que o seu teatro possui inúmeras relações com a psicanálise.

Entretanto, o que nos interessou, nessa pesquisa, apresenta-se, sobretudo, com o fato de as figuras dramáticas tentarem se libertar de uma realidade insuportável. Nessa medida, entendemos que a busca de liberdade traduz um salvamento ante tal realidade. Muitas vezes, essa busca não se dá de maneira racional, no entanto, o Autor evidencia os mecanismos pelos quais suas personagens libertam-se, independente desses obedecerem ou não aos liames da razão. Então, identificamos uma galeria de personagens salvando-se de um mal estar e, atribuindo a tal salvamento a sua libertação.

Por fim, uma personagem de inspiração autobiográfica, Vicente, que, apesar de tentar salvar-se do desamparo acerca da figura paterna, busca como recurso de liberdade a escrita, assim como o próprio Jorge Andrade, conforme confessou em depoimentos. Contudo, o que percebemos, com a nossa pesquisa, demonstrou-se, principalmente, com o fato de alguns temas estudados pela psicanálise ganharem espaço no teatro andradino. Tais como, a violência, a intolerância, o desamparo, o narcisismo das pequenas diferenças, dentre outros.

Sabemos que pouco dissertamos sobre tais estudos, contudo, acreditamos que cumprimos a

tarefa, ao menos, de apontar para esses aspectos. Dessa forma, esperamos que o nosso estudo possa servir, dentre outros fatores, como estímulo para novas discussões, a partir do diálogo que estabelecemos e, também, para a busca de novos diálogos acerca do teatro andradino.

## Bibliografia

### Obras do autor:

#### Peças de teatro:

ANDRADE, Jorge. *Marta, a Árvore e o Relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986. 2. ed. (Abarca as dez peças do chamado “ciclo”, são elas: *As Confrarias, Pedreira das Almas, A Moratória, O Telescópio, Vereda da Salvação, Senhora da Boca do Lixo, A Escada, Os Ossos do Barão, Rasto Atrás e O Sumidouro*).

\_\_\_\_\_. *Milagre na Cela*. São Paulo: Paz e Terra, 1977.

\_\_\_\_\_. *O Incêndio*. São Paulo: Global, 1979.

\_\_\_\_\_. *A Zebra*. Feira Brasileira de Opinião. São Paulo: Global, 1978.

\_\_\_\_\_. “O Mundo Composto”. In: Encarte da revista *Realidade*. n. 80. São Paulo: Abril, nov. de 1972.

#### Romance:

\_\_\_\_\_. *Labirinto*. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

### Sobre o autor:

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

AZEVEDO, E. R. *Recursos Estilísticos na Dramaturgia de Jorge Andrade*. 2002 (Doutorado) - Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo, 2002.

CANDIDO, Antônio. “Prefácio”. In: *Milagre na Cela*. São Paulo: Paz e Terra, 1977. p. 7 a 10.

\_\_\_\_\_. “Vereda da Salvação”. Panorama do Ciclo. In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 630 a 633.

DEL RIOS, Jefferson. “Poeta do Brasil Rural”. In: *Jornal Folha de S. Paulo*: 14 de março de 1984.

DRUMMOND, Décio. (Orelha) *Milagre na Cella*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1977.

\_\_\_\_\_. (Orelha) *Labirinto*. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

FARIA, João Roberto. “O Painel Paulista de Jorge Andrade”. In: **Suplemento Cultural do jornal O Estado de S.Paulo**, 8 de agosto de 1987.

FUSER, Fausto. “O Dramaturgo de São Paulo”. In: *Revista Visão*, 26 de março de 1984. p. 61.

MACHADO, Lourival, Gomes. “Pedreira das Almas”. Panorama do Ciclo. In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 618 a 624.

SANT'ANNA, Catarina. *Metalinguagem e teatro: a obra de Jorge Andrade*. Cuiabá: UFMT, 1997.

#### **Outras obras:**

ABUD, Kátia M. *O sangue intemorato e as nobilíssimas tradições (A construção de um símbolo paulista: o Bandeirante)*. São Paulo, 1985. (Doutorado) - Departamento de História Social, FFLCH/USP, 1985.

AGAMBEM, Giogio. *Homo Sacer – O poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escritura*. (Trad. Mario Laranjeira). São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAUMAN, Z. *O mal-estar na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BIRMAN, Joel. *Estilo e Modernidade em Psicanálise*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

\_\_\_\_\_. *O mal-estar na atualidade: A psicanálise e as novas formas de subjetivação*. Rio

de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

CABAS, Antonio Godino. *O sujeito na psicanálise de Freud a Lacan. Da questão do sujeito ao sujeito em questão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. 33. ed.. São Paulo: Francisco Alves, 1987.

ENRIQUEZ, E.. *Da Horda ao Estado: Psicanálise do vínculo social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

FERREIRA, Antônio Celso. *A epopeia bandeirante: Letrados, instituições e invenção histórica (1870- 1940)*. São Paulo: UNESP, 2002.

FREUD, S. (1924). “A dissolução do complexo de Édipo”. In: *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. v. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

\_\_\_\_\_. (1924). “A perda da realidade na neurose e na psicose”. In: *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. v. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

\_\_\_\_\_. (1919). “O Estranho”. In: *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

\_\_\_\_\_. (1913). “Totem e Tabu”. In: *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. v. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

\_\_\_\_\_. (1914). “Sobre o narcisismo: uma introdução”. In: *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

\_\_\_\_\_. (1933[1932]). “Novas Conferências Introdutórias sobre Psicanálise: Conferência XXV – A Angústia”. v. XXII. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

\_\_\_\_\_. (1923). “O ego e o id”. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas*



*Completas de Sigmund Freud*. v. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

\_\_\_\_\_. (1927). “O Futuro de uma Ilusão”. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. v. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

\_\_\_\_\_. (1930). “O Mal Estar na Civilização”. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. v. XXI. Rio de Janeiro: Imago, v. XXI, 1980.

GIDDENS, A. *As consequências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991.

\_\_\_\_\_. *Modernidade e Identidade*. São Paulo: Jorge Zahar, 2002.

GLEZER, Raquel. *Chão de terra e outros ensaios sobre São Paulo*. São Paulo: Alameda, 2007.

LOVE, Joseph. *A locomotiva: São Paulo na federação, 1889-1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

KAUFMAN, P. *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise: o legado de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

KEHL, M. R.. “O homem moderno, o desamparo e um apelo a uma nova ética”. In: *Sobre ética e psicanálise*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

LAPLANCHE, J. E PONTALIS, J-B. *Vocabulário da Psicanálise*. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

\_\_\_\_\_. *Panorama do teatro brasileiro*. 3 ed. São Paulo: Globo, 1997.

MENEZES, Lucianne Sant' Anna de. *Pânico: Efeito do desamparo na contemporaneidade. Um estudo psicanalítico*. São Paulo: Casa do Psicólogo/FAPESP, 2006. (Teses e Dissertações.)

MILLER, Arthur. *A Morte do Caixeiro-Viajante*. (Trad. Flávio Rangel). São Paulo: Abril Cultural, 1980.

\_\_\_\_\_. *Depois da Queda*. (Trad. Eurico Fernandes). Lisboa, Portugal: Portugália, 1966.

\_\_\_\_\_. *As Bruxas de Salém*. (Trad. Rui Guedes da Silva). Lisboa, Portugal: Portugália, 1966.

MORSE, Richard M. *Formação Histórica de São Paulo*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

O'NEILL, Eugene. *Longa Jornada Noite Adentro*. (Trad. Helena Pessoa). São Paulo: Abril Cultural, 1982.

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

PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura. Loucura e Desrazão*. 2. ed.. São Paulo: Iluminuras, 2009.

PELLEGRINO, Hélio. "Pacto Edípico e Pacto Social (da gramática do desejo à sem sem-vergonhice brasílica)". In: *Folhetim/ Folha de S.Paulo*, 11 de setembro, 1983.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

\_\_\_\_\_. *Teatro Em Progresso*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

RODRIGUES, Nelson. Vestido de Noiva. In: *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. (Trad. Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o Romance Moderno”. In: *Texto /Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* (Trad. Carlos Felipe Moisés). São Paulo: Ática, 1999.

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

TCHECOV, Anton. *O Jardim das Cerejeiras*. (Trad. Millôr Fernandes). Porto Alegre: L& PM, 1983.

\_\_\_\_\_. *As Três Irmãs*. (Trad. Maria Jacinta). São Paulo: Abril Cultural, 1982.

WILLEMART, Philippe. *Além da Psicanálise: A literatura e as artes*. São Paulo: Nova Alexandria/Fapesp, 1995. (Série *Pensamento Universitário*.)