

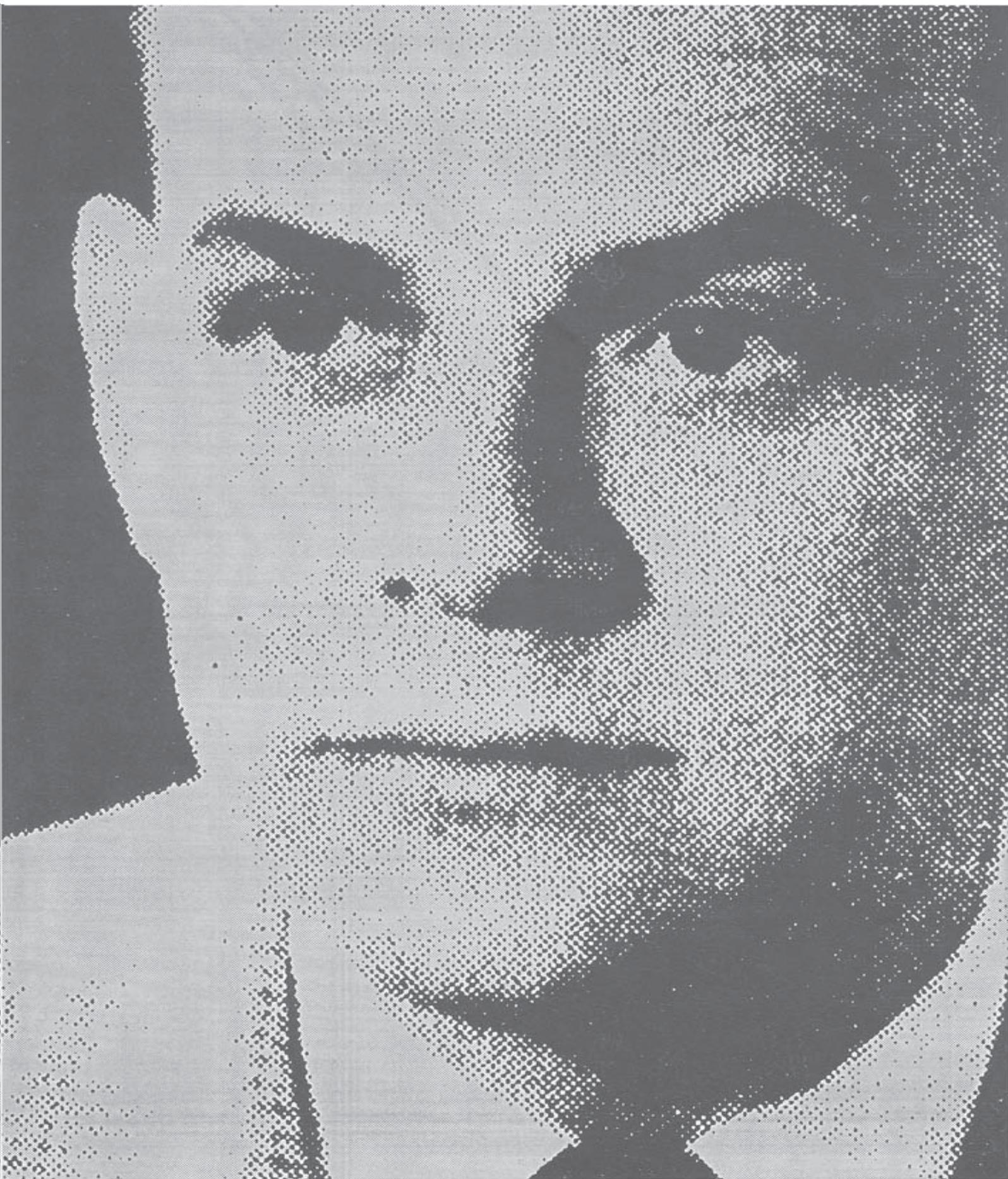
Jorge Andrade dramatiza o sentimento nativista

SÁBATO MAGALDI é crítico de teatro, professor da ECA-USP e autor de, entre outros livros, *Iniciação ao Teatro* (Editora Ática).

Sob o título "Jorge Andrade et l'Éveil de la Conscience Autochtone", em versão francesa de Helliane Kohler, este artigo foi publicado no n.º 107-108 da revista *Théâtre-Public*, denominado *America 1492-1992 Théâtre et Histoire*, edição do *Théâtre de Gennevilliers*, setembro-dezembro de 1992.

A obra de Jorge Andrade (1922-84), talvez a mais orgânica e consciente do teatro brasileiro, parte do mergulho autobiográfico, em que a memória infantil se confunde com as conseqüências da crise de 1929, para a pesquisa dos momentos fundamentais do país, até a tentativa de definição da identidade nacional. No imenso painel histórico, desdobrado dos conflitos do presente à fixação do domínio português no trópico, *O Sumidouro* se distingue como a peça que surpreende o despontar do sentimento nativista, oposto à faina exploradora do colonizador.

O dramaturgo encontrou no episódio da condenação à morte do mameluco José Dias por seu pai, o bandeirante Fernão Dias, em pleno século XVII, o cerne do problema sobre o que era ser brasileiro. Em outros textos, sobretudo em *Rasto Atrás*, estava presente a luta do filho contra o pai – afirmação do escritor que não se curvou ao desígnio paterno de fazer dele fazendeiro, dentro da linha familiar. *O Sumidouro* põe em confronto o euro-



peu— que procura extrair da nova terra as riquezas destinadas ao seu continente — e seu filho com uma índia, desapossado dos bens que vão aproveitar a outros.

No romance autobiográfico *Labirinto*, Jorge Andrade observa:

“Mergulhando até as raízes da aventura colonial - mas sempre com perspectiva dialética - dei, em sangue e em raciocínio, as misérias e grandezas do Brasil épico, que principia a separar-se de Portugal. Fernão Dias - em permanente diálogo comigo - é o obstinado herói antigo, testemunhando perante um tribunal imaginário, que tudo sabe de seus erros, sonhos grandiosos e espoliados. Seu filho bastardo e mestiço José Dias antecipa os rebeldes da Inconfidência: entre duas raças e duas fés, personifica o espírito da independência, o antiescravagismo, o sentimento libertário. Espécie de Brutus sertanejo, debate-se entre o amor filial e o imperativo de uma justiça nova, que os usos da época ainda não consentem. E é nesta angústia que a sua identidade brasileira se afirma” (1).

Para conferir a maior dimensão ao tema, o autor alargou as fronteiras da narrativa. Ao invés de concentrar o diálogo nas duas personagens, recorreu à técnica do metateatro, colocando-se, por meio do *alter-ego* Vicente, a questioná-las nas suas motivações. A liberdade épica fez com que a ação se transferisse do núcleo familiar de Vicente, apanhado enquanto imaginava as cenas e escrevia, ao mundo de Fernão Dias, à corte portuguesa e à sede do papado, alternando-se no palco de Afonso VI, rei de Portugal, ao papa Inocêncio XI, além de desfilar colonos, índios, soldados e povo da colônia. Projetam-se filmes e *slides* relacionados com o desenvolvimento da história. Por isso, o cenário é

“um lugar impreciso sugerindo árvores, ruas, palácios, colunas, rios, como se fossem imagens de uma mente confusa. À esquerda, em primeiro plano, mesa grande trabalho, atulhada de papéis e livros. Há papéis pelo chão e livros amontoados debaixo da mesa e pelo assoalho. Na parede, acima da mesa, diversas estampas de bandeirantes, baseadas em quadros de pintores e em esculptores célebres. Mais acima, duas fo-

tografias grandes: Tchekov e Eugene O'Neill. Ao lado, fotografias menores de Arthur Miller e Bertolt Brecht. À direita, em primeiro plano, estante até o teto, cheia de livros desordenados. Em frente à estante, no chão, pilhas de pastas, manuscritos e discos. À extrema esquerda, porta que leva a outras dependências da casa”.

Não será difícil reconhecer logo que a trama de *O Sumidouro* é a projeção exterior da mente do dramaturgo, e o cenário ostenta, até no tamanho das fotos, a importância de seus modelos dramaturgicos.

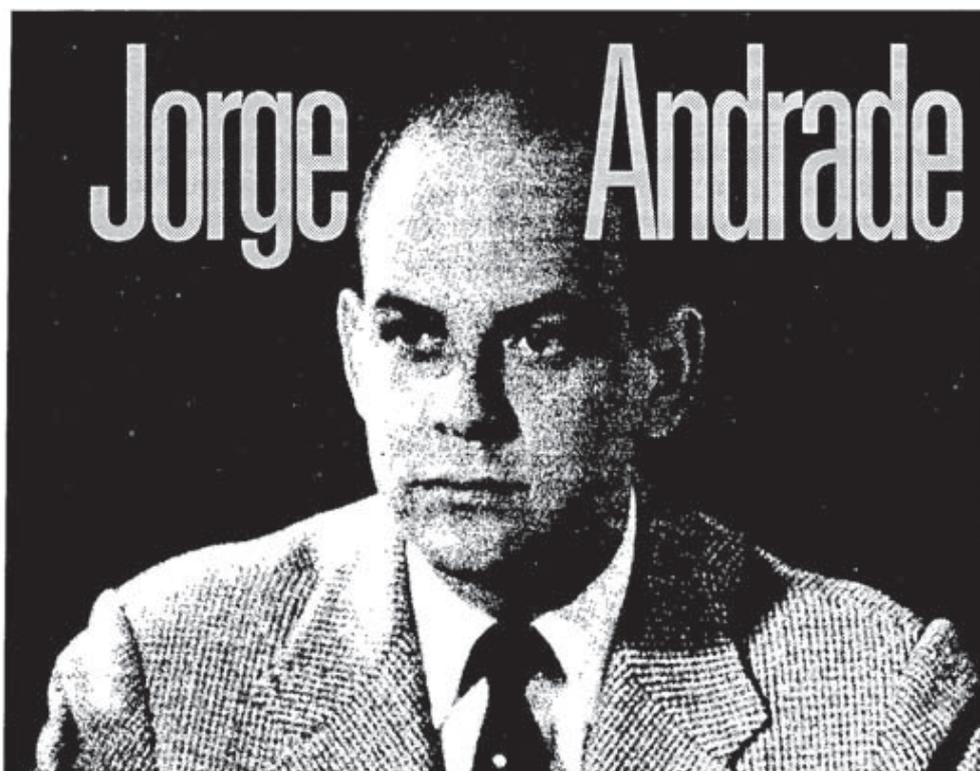
O presente, centrado no autor como personagem, na mulher Lavínia e na criada Marta (esse nome figura no título do ciclo de dez peças interligadas que Jorge considerava com justiça a sua produção maior - *Marta, a Árvore e o Relógio* (2)), desempenha o papel de servir de eixo aos acontecimentos e submeter a História a um crivo crítico moderno. O dramaturgo retornara de Jaborandi (pequena cidade, que ele amplia como metonímia para a zona de Barretos), a caminho do reencontro com o pai, tendo descido ao seu inferno particular, tema da peça *Rasto Atrás*, e se dispunha agora a tratar do duplo de seu conflito íntimo, na luta travada entre Fernão e José Dias. A historiografia convencional julgava José Dias fruto dos delírios da mocidade do bandeirante, traidor menor que não soube avaliar a grandeza da caça às esmeraldas, enquanto Jorge Andrade o erige em primeiro mártir da consciência nativista, que recusa a postura predatória do estrangeiro. Vicente, a certa altura do texto, exclama, a propósito de José Dias: “No corpo, dois sangues formam uma confluência torturante! Mas é belo como um deus da mata! Podem me chamar de nacionalista, mas é assim que o vejo”. E também o compreende: “Ter que destruir o que ama, para ser”. O próprio José Dias vive a tragicidade da divisão entre europeu e índio: “Maldita condição de ter dois sangues, de ser filho de dois mundos, de odiar a quem amo”.

O mameluco, a fim de evitar que o pai descobrisse as esmeraldas, prendeu os passos da expedição, abriu picadas erradas, fez índios fugirem e levou a bandeira a dar voltas e mais voltas, sempre no mesmo lugar. Fernão, conferindo um sentido à sua existência, confia ao padre franciscano:

“De repente, compreendi que procurar

1. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1978, p. 191.

2. São Paulo, Editora Perspectiva, 1970, 1ª edição e 1986, 2ª edição, revista e aumentada.



era o que tinha me proposto, o que me distinguia dos outros. Que não importava mais achar, mas o ter feito tudo para encontrar. Que a única riqueza é o que cada um leva seguro nas mãos... e que eu levaria a certeza de ter procurado sempre, a vida inteira!”.

Se o dramaturgo se identifica a José Dias, na defesa do solo pátrio, Fernão Dias lhe dá exemplo da procura generosa, da paixão no encaicho de um sonho, mesmo que interesses poderosos do reino comandem seu heroísmo inútil. Vicente diz à mulher que encontrou o que procurava: “Agora sei que tenho que escrever, nada mais”. Não sofreria com a escolha, nem se sentiria um marginalizado - estigma da condenação paterna, de que se libertara. Lavínia ensinou-lhe a enterrar os mortos. E ele pode afirmar:

“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. Não tenho mais nada a dizer”.

Nessa confissão, Jorge Andrade incorpora o conselho que Arthur Miller lhe dera, num encontro que tiveram em Nova York, na década de 50: “Volte para o seu país e

procure descobrir por que os homens são o que são e não o que gostariam de ser, e escreva sobre a diferença”. No bojo de *O Sumidouro* e das outras peças, acha-se o conflito básico entre realidade e idealidade. Fernão Dias, sacrificando-se na busca das esmeraldas e encontrando apenas turmalinas e outras pedras não-preciosas. José Dias, opondo-se ao amado pai europeu, na esperança de evitar o genocídio da raça indígena, o que acabou por acontecer, ao longo da História. Na visão do dramaturgo, Vicente escreve à máquina as últimas palavras de Fernão Dias, agonizante: “Procurar... procurar... procurar... que mais poderia ter feito...?”. Cansado, ele adormece, e Marta, em seguida, tira da máquina a folha de papel e, ao ler essa frase, inconscientemente imputa ao autor o mesmo intento que ele emprestara a Fernão Dias.

Vê-se que Jorge Andrade apaga os limites entre passado e presente, e outorga ao tempo uma unidade inconsútil. O gosto da verdade histórica, esmiuçada com paixão compreensiva, já fora o pretexto para aqueles que não estimavam o seu teatro o julgarem saudosista, preso a valores aristocráticos e caducos. Em *O Sumidouro*, o que ele faz, de fato, não é inverter os elementos da História tradicional, que pintava José Dias como vilão e seu pai como o herói obrigado a matá-lo. O dramaturgo reabilita a figura

do mameluco e, simultaneamente, imprime absoluta coerência ao caráter de Fernão Dias, que age em consonância com os seus valores de europeu. Evitando condenável maniqueísmo, o autor trata os antagonistas em sereno plano de igualdade.

Não se encare o texto sob o prisma do nacionalismo, ponto de vista que tenderia a apequená-lo por ultrapassado, num instante em que a Europa sacode os resídeos nacionais (ao menos como programa e aparência). Para nós, brasileiros, *O Sumidouro* preserva uma atualidade inquestionável, na medida em que a fusão de parte do Primeiro Mundo representa um passo a mais no desprezo discriminatório do Terceiro. Quem sofre as agruras do subdesenvolvimento sabe que os belos propósitos de internacionalização escondem apenas uma forma perversa de oprimi-lo. As fronteiras internas europeias desaparecem, tornando as externas mais intransponíveis. A peça de Jorge Andrade, sem nenhum ressentimento menor, lembra que a “descoberta” do Novo Mundo tem sido uma pilhagem indiscriminada de suas riquezas, para a maior opulência dos donos da civilização.

Dáí o significado simbólico do título. O Sumidouro, lugar geográfico, é o rio em cujas proximidades se esconderiam as esmeraldas. Vicente dirige-se a Fernão Dias, aludindo às filhas dele, que costuram em grande solidão: “Não bordaram para marido e filhos, mas para a sua bandeira... Sumidouro de todas as coisas”. A missão do bandeirante, levando-o a descobrir minas, que um colono ligava a maior número de tributos e presídios, correspondia na realidade ao desaparecimento de tudo.

A circunstância de as personagens, na peça, nascerem da imaginação do autor, dá à trama uma grande flexibilidade. O dramaturgo se libera de escrever uma narrativa linear e questiona o tempo inteiro suas criaturas. Arquiteticamente, o texto ganha dimensão insuspeitada, esquecendo quaisquer amarras realistas. A técnica do estranhamento, derivada sem dúvida da estética brechtiana, permite a conscientização progressiva dos problemas. Vicente se define pela simbiose com suas personagens e elas herdaram dele o exame racional da História, encarnam suas inevitáveis contradições.

A interferência contínua do autor-Vicente desobriga as cenas de observarem a sucessão cronológica. Um assunto é lançado aqui e retomado muito adiante, depois

de outros enriquecimentos da trama. As personagens não são desenvolvidas com princípio, meio e fim, mas surgem em iluminações privilegiadas, naquilo que ajudará a compor o imponente panorama do conjunto. Interessam ao dramaturgo o microcosmo da busca das esmeraldas e o macrocosmo das decisões superiores, tomadas tanto na corte portuguesa como no papado, determinando o destino dos súditos políticos e religiosos. Reflexo do comando distante do rei, que resolveu guardar para si todas as conquistas da bandeira, Fernão Dias não passa de brinquedo do poder alienígena - sùmula dos países subdesenvolvidos que pensam agir em benefício do povo e na verdade o traem, em razão dos desígnios multinacionais.

Sem se ater à pureza do gênero dramático, por acreditar na validade de quaisquer recursos que aumentem a eficácia cênica, Jorge Andrade recorre, vez por outra, a projeções de filmes. Numa cena, aparecem índios em danças guerreiras e depois em posição de combate. Em outra, um homem, com o rosto de José Dias, é amarrado à cauda de dois cavalos. Novas películas mostram heróis da Independência do país, ao mesmo tempo que Fernão Dias, no delírio da febre, vê galeões partindo, “índios e negros carregando pedras, sendo chicoteados, arrastados, mergulhados na água, colonos presos e maltratados”. Todo o séquito de horrores do Brasil colonizado.

Diferentemente de um teatro histórico edificante, estimulado pela ditadura do presidente Getúlio Vargas (de 1937 a 1945), com a finalidade de promover o culto de figuras nacionais, a visão de Jorge Andrade é sobretudo crítica. Seus textos principais fixam instantes decisivos do itinerário do país, ressaltando sempre a luta pela emancipação dos oprimidos. Mesmo as primeiras obras, inspiradas realisticamente em episódios autobiográficos, privilegiam a lucidez da análise, evitando os engodos mistificadores.

O Telescópio, a mais antiga peça do ciclo *Marta, a Arvore e o Relógio*, dramatiza a desagregação de uma família aristocrática, ligada ao autor por laços de parentesco. *A Moratória*, que lhe deu projeção nacional, em 1955, narra a história do fazendeiro Joaquim (na vida real, o avô de Jorge Andrade) que perdeu as suas terras em consequência da crise internacional de 1929. Reconheceu-se na peça o marco da ficção do café, como o romance de José Lins do

Rego foi o da cana-de-açúcar e o de Jorge Amado o do cacau. Não bastando a inovação temática, o autor concebeu uma fatura dramaturgicamente engenhosa. A ação se passa nos planos do presente (1932) e do passado (1929), tomando cada um a metade do palco. Entretanto, o passado não funciona como *flashback* ou, o presente, como epílogo dos problemas lançados. Num virtuosismo formal, surpreendente em quem tinha pouca experiência literária, há uma dinâmica notável entre os dois planos, e o presente parece preparar, muitas vezes, uma cena que se desenrolará no passado.

A partir de *A Moratória*, fica patente que o autor sente necessidade de conhecer as suas raízes. *Pedreira das Almas*, situada durante a revolução liberal de 1842, dramatiza a vida de seus antepassados, que decidiram abandonar uma cidade da fronteira de Minas Gerais com São Paulo, esgotados os veios auríferos, para estabelecer a civilização do café. A peça se alimenta de velhos mitos teatrais, com predominância da *Antígone* de Sófocles, na tentativa de ilustrar a resistência do cidadão contra o poder absoluto do Estado, ou a luta individual contra qualquer forma de tirania. De acordo com a grandeza trágica dos acontecimentos, as personagens tornam-se escultóricas, dizem frases lapidárias, abdicam do psicologismo, para adquirir a fisionomia do grupo.

Até então, não obstante as derrotas provocadas pelas adversidades de todo tipo, as personagens pertencem à classe dominante. O convívio do autor com os camponeses, trabalhando como fiscal, na fazenda de seu pai, abriu-lhe a sensibilidade para os dramas de colonos cuja miséria estimulou a fuga mística. Incapacitados de analisar racionalmente a situação, eles viram no demônio a causa de seus males, partindo para o sacrifício dos supostos portadores do pecado. A polícia, solidária com o fazendeiro (os episódios ocorreram em Malacacheta, no estado de Minas Gerais, sugerindo excelentes exegeses sociológicas), dizimou os colonos enlouquecidos. Esse o núcleo da peça *Vereda da Salvação*, uma das mais vigorosas do autor.

Em *As Confrarias*, ele tratou de outra questão histórica, a das irmandades religiosas existentes na antiga Vila Rica (atual cidade de Ouro Preto), uma das relíquias barrocas do Brasil. A ação se desenrola no fim do século XVIII, época da Inconfidência Mineira, movimento abortado que fez

de Tiradentes o protomártir da luta para separar o país de Portugal. O protagonista é um ator que, marginal na sociedade, não encontra sepultura, nas várias confrarias de brancos, negros e mulatos, aferrados a seus preconceitos. Jorge Andrade foi denunciando os erros sociais em todas as fases da História brasileira.

O ciclo *Marta, a Árvore e o Relógio* contém ainda várias peças voltadas para o presente. Menos ambiciosas, do ponto de vista artístico, elas procuram analisar, de qualquer modo, problemas da sociedade. *Os Ossos do Barão* investiga a aliança da aristocracia decadente com o imigrante enriquecido, base da pujança industrial de São Paulo. *A Escada* revela a solidão de um casal de velhos aristocratas, vivendo de um apartamento a outro dos filhos, que perderam os valores tradicionais. E *Senhora na Boca do Lixo* tem como protagonista uma aristocrata sem fortuna que, para sobreviver, se entrega ao contrabando de roupas finas, adquiridas em viagens frequentes à Europa. *Rasto Atrás*, nesse conjunto, foi o momento de reflexão autobiográfica, que valeu para esconjurar os demônios interiores. Na viagem à cidade natal, o dramaturgo parte à procura do tempo perdido, ou de si mesmo. Era fundamental, na busca, o esclarecimento de todas as divergências com o pai. O perfeito domínio da linguagem teatral permite que o protagonista Vicente seja fixado aos 5, 15 e 23 anos, além da idade em que escreveu a peça, 43 anos (a ação estende-se de 1922, ano de seu nascimento, a 1965, quando concluiu a obra). O apuro técnico faz com que venha à cena a personagem em uma ou outra idade, segundo a exigência dramática, ou em todas, simultaneamente, com admirável efeito persuasivo.

Atento à realidade política, Jorge Andrade se debruçou ainda, depois da publicação do ciclo, sobre problemas que afligiram o país, entre os quais o da tortura, em *Milagre na Cela*. Mas, talvez pela proximidade dos fatos, registrados na esteira do golpe militar de 1964, ou pelo ardor panfletário da denúncia, a peça não alcançou o mesmo rendimento artístico das obras maiores. Obsessivo no empenho de situar-se no mundo, Jorge Andrade travestiu-se na personagem de José Dias e o integrou na História, realizando em *O Sumidouro* a primeira definição teatral do homem brasileiro, espoliado nativo indígena que ama e recusa o pai europeu.