



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO  
Centro de Letras e Artes – CLA  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC  
Curso de Mestrado  
Linha de Pesquisa: História e Historiografia do Teatro e das Artes – HTA

**TEXTO E ENCENAÇÃO:**

***O RASTO ATRÁS DE JORGE ANDRADE***

**ANTONIO GILBERTO PORTO FERREIRA**

Rio de Janeiro, 2019

**ANTONIO GILBERTO PORTO FERREIRA**

**TEXTO E ENCENAÇÃO:**

***O RASTO ATRÁS DE JORGE ANDRADE***

Dissertação apresentada no Curso de Mestrado em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História do Teatro.

Linha de Pesquisa:  
História e Historiografia do Teatro e das Artes (HTA)

Orientadora: **Professora Doutora Tania Brandão da Silva**

Rio de Janeiro, 2019

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

FFERRE      Ferreira, Antonio Gilberto Porto  
I              Texto e Encenação: O Rasto Atrás de Jorge Andrade  
               / Antonio Gilberto Porto Ferreira. -- Rio de  
               Janeiro, 2019.  
               2 v

               Orientadora: Tania Brandão da Silva.  
               Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do  
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação  
em Artes Cênicas, 2019.

               1. Jorge Andrade. 2. A Moratória. 3. Rasto Atrás.  
4. Texto. 5. Encenação. I. Brandão da Silva, Tania,  
orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO  
Centro de Letras e Artes - CLA  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC

**“TEXTO E ENCENAÇÃO:  
O RASTRO ATRÁS DE JORGE ANDDRADE”**

por

**ANTONIO GILBERTO PORTO FERREIRA**

*Dissertação de Mestrado*

BANCA EXAMINADORA

Prof.ª. Dra. Tânia Brandão da Silva - Orientadora

Prof. Dr. Henrique Buarque Gusmão (UFRJ)

Prof.ª. Dra. Jussilene Santana do Nascimento Gadelha (UNIRIO)

A Banca Considerou a Dissertação: APROVADA COM LOUVOR E  
INDICAÇÃO DE PUBLICAÇÃO.

Rio de Janeiro, RJ, em 12 de dezembro de 2019

***In memoriam***

*Aos meus pais, Henrique Barros Ferreira e Mafalda Porto  
Ferreira,*

*e à Carolina Ferreira Esteves,  
um anjo que passou pelas nossas vidas!*

*À memória de Jorge Andrade.*

## **Agradecimentos**

Aos meus pais e familiares, de quem sempre recebi apoio desde o início de minha formação e carreira profissional no Teatro.

Aos filhos de Jorge Andrade: Gonçalo de Almeida Prado Franco, Camila Franco Moraes Abreu e Blandina de Almeida Prado Franco; e aos seus familiares Anna Luiza Franco Mäder, Rogério Mäder e Ana Beatriz Mäder.

À Suzana Saldanha, pela amizade e por ter me apresentado a Rogério Mäder.

Aos amigos que me apoiaram nesta jornada, em especial a Celso Lemos, Flávio Helder, Juca de Oliveira, Julia Lemmert, Lilian Bertin, Lúcia Camargo, Mauro Alencar, Myriam Lewin, Renata Sorrah, Ricardo de Souza Malheiros, Thea Schünemann Miranda e Zuleica Felice.

Agradeço os depoimentos, exclusivos para esta pesquisa, de Anna Beatriz Franco Mäder, Ana Luiza Franco Mäder, Ary Fontoura, Fernanda Montenegro, Fernando Reski, Geraldo Matheus, Ginaldo de Souza, Lauro Góes, Maria Esmeralda, Monah Delacy, Renato Machado, Rogério Mäder e Thaís Moniz Portinho.

Meus agradecimentos a todos que, de alguma forma, colaboraram para a realização deste trabalho, destacando a contribuição de Andréa Renck Reis, Andressa Araújo, Antonia Ratto, Carmen Mello, Daniel Marano, Diógenes André Vieira Maciel, Edney Almeida, Eduardo Tolentino, Fábio Tubenchlak, Felipe Lisboa, Felipe Prado, Hermes Frederico, Irinete Mendonça, Joelma Neris Ismael, Leidson Ferraz, Luiz Henrique Sá, Maria da Glória Ferreira Bräuniger, Marcelo de Castro Francisco, Maria Aparecida Martins Bueno, Marcus Vinicius, Leandro Polegário, Lúcia Riff, Márcia Cláudia Figueiredo, Márcia Silva Fonseca, Maria da Guia Alves, Maristela Rangel, Priscila Cardoso, Terezinha Fátima Tagé Dias Fernandes e Vaner Maria Birolli Ratto.

Aos professores tanto do curso de graduação em Direção teatral realizado na Universidade Federal do Estado do Rio Grande do Sul (UFRGS) quanto do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) Adilson Florentino, Angela Reis, Berillo Nosella, Beti Rabetti, Joana Ribeiro, Johana Albuquerque, José da Costa, José Dias, Jussilene Santana, Rosyane Trotta, Ricardo Kosovski e Tania Brandão.

A todos os colegas do curso de Mestrado, em especial a Arnaldo Marques e Suzana Abranches.

Agradeço aos componentes da Banca de Defesa desta dissertação de mestrado: aos titulares Prof. Dr. Henrique Buarque Gusmão e Profa. Dra. Jussilene Santana, e aos suplentes Profa. Dra. Carmem Gadelha e Profa. Dra. Elza de Andrade.

Meu agradecimento muito especial à minha orientadora, Profa. Dra. Tania Brandão, fundamental para a realização desta pesquisa por sua motivação, envolvimento, precisas indicações e precioso acompanhamento da evolução do trabalho em todas as suas etapas.

A todos, a minha gratidão!

Veio das sombras,  
Da memória de todos os tempos.  
Do menino nascendo, veio.  
Veio das novenas, das lajes, dos terços,  
E de sinos tangendo em monjolos e moinhos,  
Do menino crescendo, veio.  
Veio do orgulho, das árvores, das raízes,  
E de relógios sem ponteiros e máquina Singer.  
Do menino caminhando, veio.  
Veio de estrelas já extintas e tão distantes  
E de chuvas tão inúteis e de terras sem sementes.  
Do menino falando, veio.  
Veio do suor nas enxadas e das lágrimas nas peneiras  
E da injustiça feita homem-Deus-colono.  
Do menino observando, veio.  
Veio de perfumes, leques, retratos  
E de mulheres com camafeu e de cortinas de filé.  
Do menino sonhando, veio.  
Veio de balaústres, demandas, heranças, lustres  
E do sangue feito canga ou coroa de espinhos.  
Do menino amando, veio.  
Veio de rastelos cantando canções estrangeiras  
E de todos os sangues que não correm em mim.  
Do menino sofrendo, veio.  
Veio de tábuas largas, melindrosas, telha-vã  
E do menino ouvindo os *vissi darte* e os *vissi damore*  
Entre latidos de cães, pés na enxurrada e mangas no chão.  
Do menino humilhado, veio.  
Veio dos livros roubados e de pedras procuradas.  
Veio dos momentos vividos e sonhados.  
Veio das sombras.  
Da memória de todos os tempos.  
De menino libertado, veio!

( Poesia de Jorge Andrade publicada na abertura do ciclo *Marta, a árvore e o relógio.* )

**TEXTO E ENCENAÇÃO:**  
**O RASTO ATRÁS DE JORGE ANDRADE**

**ANTONIO GILBERTO PORTO FERREIRA**

**Resumo**

Esta dissertação propõe resgatar a importância da obra de Jorge Andrade ao detalhar a análise e o estudo da peça *Rasto atrás* considerada, pelo autor, a síntese de seu teatro e, pela crítica especializada, a mais autobiográfica em toda a sua obra dramática. Procuramos reconstituir, ainda, a primeira encenação de *Rasto atrás* dirigida em 1967 por Gianni Ratto, por sua relevância na História do Teatro brasileiro moderno, além do segundo encontro do autor com o diretor, que promoveu avanços temáticos e estéticos para a atividade cênica nacional desde a primeira montagem de *A moratória*, quando ambos trabalharam juntos pela primeira vez. Para alcançar este objetivo, fez-se necessário construir um breve painel sobre a trajetória profissional de Jorge Andrade como dramaturgo, jornalista, cronista, professor e autor de telenovelas. O trabalho destaca *A moratória* como um marco tanto na vida do dramaturgo quanto para o Teatro brasileiro moderno e também apresenta o ciclo *Marta, a árvore e o relógio* reunindo dez peças suas, que recontam quatro séculos de história do Estado de São Paulo.

**Palavras-chave:** Jorge Andrade; Texto; Encenação; *A moratória*; *Rasto atrás*.



**O TEXTO E ENCENAÇÃO:  
O RASTO ATRÁS DE JORGE ANDRADE**

**ANTONIO GILBERTO PORTO FERREIRA**

***Abstract***

*This dissertation calls for the restoration of the importance of Jorge Andrade's work and details the analysis and study of the play. He has previously considered, by the author, a statistic of his theater and, by specialized critics, an autobiographical one more in all his dramatic work. We also tried to reconstruct Rasto atrás first staging, directed in 1967 by Gianni Ratto, for its relevance in the history of modern Brazilian theater, in addition to the author's second meeting with the director, which promotes thematic and aesthetic advances for national scenic activity. since the first assembly of A moratória, when they both worked together for the first time. To achieve this goal, it was necessary to create a brief panel about Jorge Andrade's professional career as a playwright, journalist, chronicler, teacher and author of soap operas. The selected work A moratória as a milestone in the life of a playwright regarding the modern Brazilian Theater and also presents the cycle Marta, a árvore e o relógio that brings together ten of his pieces, which recount four centuries of the history of the State of São Paulo.*

***Keywords:*** Jorge Andrade; *Text; Staging; A moratória; Rasto atrás.*

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	1
<b>Primeiro Capítulo</b>	
<b>Passado e presente na construção de um projeto dramático</b>	
1.1    Fragmentos biográficos	7
1.2 <i>Marta, a árvore e o relógio</i> : uma peça em dez atos	27
<b>Segundo Capítulo</b>	
<b><i>A moratória</i>: um divisor de águas</b>	
2.1    A revelação de um autor	33
2.2    A primeira obra-prima do Teatro brasileiro moderno	37
<b>Terceiro Capítulo</b>	
<b><i>Rasto atrás</i>: síntese de um ciclo dramático</b>	
3.1    A autobiografia como tecido para a escrita	50
3.2    A Premiação no Concurso de Dramaturgia do SNT	67
3.3    A montagem pelo TNC	74
3.4    O segundo encontro com Gianni Ratto	79
3.5    Estreia e temporada	98
<b>Considerações finais</b>	117
<b>Fontes documentais</b>	121
<b>Referências Bibliográficas</b>	125

## Introdução

Meu primeiro contato com a obra de Jorge Andrade (1922-1984) ocorreu ainda em minha adolescência quando, aos 17 anos, assisti à novela *Os ossos do Barão*, veiculada pela Rede Globo de Televisão e escrita pelo autor a partir da união de duas peças teatrais: a que dava título ao folhetim eletrônico com outra também de sua autoria, *A escada*. Lembro que assisti aos primeiros capítulos na casa de um casal de tios que moravam no mesmo prédio onde meus pais viviam e que, naquela época, já possuíam aparelho de televisão colorida – ainda uma raridade no ano de 1973, quando a novela estreou, marcando a história da teledramaturgia não só pelo sucesso conjunto de crítica e público quanto por ser a segunda novela brasileira originalmente realizada a cores (a pioneira sendo *O bem-amado* de autoria de Dias Gomes, 1922-1999, também programada para ser transmitida no mesmo horário das 22 horas).

Confesso que me surpreendi com o enredo que tratava basicamente da relação de uma família aristocrática decadente com a família de um imigrante italiano, ex-colono inicialmente admitido como empregado e, depois, futuro dono de uma tecelagem em São Paulo. O desenho extremamente humano de todos os personagens, sem reproduzir os estereótipos tipicamente novelescos, a profundidade da maioria dos diálogos e a presença de eventos históricos como pano de fundo da trama me motivaram a querer conhecer quem era aquele autor. Logo descobri a origem de Jorge Andrade e me interessei por sua obra teatral publicada, em volume único, em 1970: *Marta, a árvore e o relógio*, título com o qual o autor batizou seu ciclo que reúne uma dezena de peças que contam praticamente quatro séculos de História brasileira e, especialmente, a do Estado de São Paulo.

E foi desta forma que começou a minha relação com a obra de Jorge Andrade, que passei a conhecer, estudar e compreender com maior profundidade, paulatinamente, durante todos esses anos desde 1973. Uma obra rica em temáticas e nos estilos narrativos adotados, que se amplia também para incluir a atividade jornalística que o autor manteve e na qual desenvolveu um trabalho bastante autoral, principalmente nas reportagens e na criação de perfis, sobretudo, de artistas e intelectuais, que realizou para a revista *Realidade* entre os anos de 1969 e 1973.

Apesar de, na condição de diretor teatral, nunca ter encenado um texto deste autor, minha admiração e motivação foram canalizadas, de certa forma, na organização de ciclos de leituras que sempre contaram com, pelo menos, alguma de suas obras, além de também dirigir a apresentação de leituras dramáticas de alguns de seus textos.

Somente em 2016 decido ingressar no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Unirio, justamente para complementar minha formação acadêmica como diretor teatral contando, então, já com a prática profissional como professor e pesquisador. Sempre me interessei pela historiografia do nosso Teatro, e isto desde a época de dedicação ao meu curso de Direção teatral na Universidade Federal do Estado do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Sempre mantive o interesse em estudar, pesquisar e guardar registros de espetáculos teatrais e matérias publicadas sobre profissionais do palco nacional. Na qualidade de pesquisador, consegui produzir fotobiografias que registraram, com imagens sequenciadas em ordem cronológica, o trabalho de três profissionais destacados que marcaram a história do Teatro, do Cinema e da Televisão em nosso país: o da atriz Dina Sfat (1938-1989), com quem tive a honra de trabalhar em minha estreia profissional enquanto assistente de direção de Domingos de Oliveira (1936-2019), outro gênio do palco, do cinema e da televisão recentemente desaparecido; o do ator Ítalo Rossi (1931-2011), um dos nomes consagrados do Teatro brasileiro; e, ainda, o de Zbigniew Marian Ziembinski (1908-1978), o diretor polonês que contribuiu de modo fundamental para a construção da cena moderna brasileira.

A linha escolhida para desenvolver esta pesquisa para a dissertação de mestrado foi a de História e Historiografia do Teatro e das Artes (HTA): o autor em foco, Jorge Andrade; e a obra selecionada, *Rasto atrás* – sua peça-síntese, considerada a mais autobiográfica. Motivação e paixão pelo assunto já existiam e, com a admissão a este Programa conquistada mediante seleção prévia, iniciei o curso em agosto de 2017.

Agradeço sobretudo à Professora Doutora Tania Brandão, historiadora e crítica a quem já admirava, que assinou a primeira crítica por mim recebida enquanto diretor teatral no Rio de Janeiro e que foi publicada no jornal *O Globo*, em 1988, ficando-lhe agora ainda mais grato por ter aceitado o convite para orientar este meu trabalho de escrita acadêmica.

Ao longo dos últimos dois anos, portanto, realizei uma vasta pesquisa sobre Jorge Andrade e sua obra. Embora o foco inicial recaísse sobre a questão da autobiografia e de seu alterego – o personagem *Vicente*, presente em três peças do autor (*A escada*, *Rasto atrás* e *O sumidouro*) –, foi praticamente impossível deixar de pesquisar as outras nove peças que, juntamente com *Rasto atrás*, integram o ciclo dramaturgico autoral denominado *Marta, a árvore e o relógio*.

A obra andradina, em sua integralidade, possui conteúdos biográficos familiares envolvendo recorrências desde seus ancestrais e, evidentemente, as experiências pessoais de seu autor. Enfim, esta realidade criativa me levou a mergulhar não só em seus textos produzidos, mas também em sua biografia, estudando e compilando seus numerosos depoimentos e entrevistas (concedidas tanto para instituições públicas quanto privadas, com veiculação midiática em revistas, jornais e mesmo em programas de televisão).

Meu objetivo inicial estabelecia a análise das questões que envolvem o texto *Rasto atrás*. Porém, com o devido aprofundamento decorrente da realização desta pesquisa em curso, sobrevieram as descobertas de um rico material a respeito da produção e encenação pioneira desta peça, tornando inevitável trazer essas informações que se revelaram preciosas para complementar o trabalho já em andamento.

Consegui encontrar os registros de processos administrativos e dossiês de documentos referentes à produção de *Rasto atrás* por parte do Serviço Nacional de Teatro (SNT), montagem encenada no Teatro Nacional de Comédia (TNC), companhia oficial patrocinada pelo mesmo SNT. Através do Centro de Documentação (Cedoc) da Fundação Nacional de Arte (Funarte), as caixas arquivadas com essa documentação foram localizadas e, em seguida, especialmente abertas para esta pesquisa.

Foram analisados e registrados individualmente todos os documentos referentes a esta montagem, produção e temporada originais de *Rasto atrás*, a saber: projeto e orçamento da montagem, recibos de pagamentos de direitos autorais e de cachês para diretor, atores, figurantes e técnicos; notas fiscais e recibos de compras de materiais para cenografia e figurinos bem como aluguel de equipamentos cinematográficos são alguns dos exemplos de documentos com os quais travei contato direto.

A pesquisa efetuada nesses documentos possibilitou o acesso tanto aos *bordereaux* (extratos da venda de ingressos na bilheteria) da temporada de apresentações de *Rasto atrás* (de 26 de janeiro a 14 de maio de 1967) no TNC quanto às Tabelas (conjunto de avisos diários) preenchidas pelo contrarregra-chefe e, ainda, aos recibos de pagamento à agência responsável por toda a publicidade (anúncios) realizada diariamente em todos os jornais do Estado da Guanabara. A publicação destes anúncios foi conferida em três jornais (*O Globo*, *Jornal do Brasil* e *Tribuna da Imprensa*) em suas edições diárias, conforme as datas dos recibos de pagamento das veiculações.

Assim, providenciei um extenso levantamento de artigos, críticas, reportagens e entrevistas referentes à montagem de *Rasto atrás*, publicados em jornais e revistas, bem como a análise do conjunto de fotos de ensaios e de cena desta primeira montagem. Também foram consultados os programas e fotografias das primeiras montagens das peças do autor, que fazem parte do ciclo *Marta, a árvore e o relógio*.

Um dos destaques mais reveladores nesta pesquisa foi ter conseguido o texto original, usado pelo cenógrafo e diretor Gianni Ratto, que também serviu como caderno de anotações para o encenador, que registrava no próprio texto, e no verso das folhas, suas observações sobre a movimentação dos atores, o uso do palco giratório, as mudanças na cenografia, as entradas e saídas de luz além de projeções de filmes e *slides*.

De grande contribuição para esta pesquisa também foram as entrevistas com os profissionais que participaram da montagem pioneira de *Rasto atrás*, tais como Ary Fontoura, Fernando Reski, Lauro Góes, Maria Esmeralda, Renato Machado e Thaís Moniz Portinho. Destaco, ainda, a entrevista com Fernanda Montenegro, que relatou sua experiência na montagem pioneira de *A moratória* trazendo informações sobre Jorge Andrade e sobre o processo de trabalho desenvolvido sob a liderança de Gianni Ratto. As entrevistas com os familiares do autor – a saber: Anna Luiza Franco Mäder, irmã mais moça de Jorge Andrade; Ana Beatriz Mäder e Rogério Mäder, sobrinhos do autor – foram bem esclarecedoras, principalmente no que se refere à vida pessoal e familiar do autor. A maior parte deste material levantado e registrado aparece no segundo volume desta dissertação que reúne, além do registro organizado destes documentos, uma iconografia que se torna útil para a compreensão de muitos aspectos relacionados à montagem de *Rasto atrás*.

Depois desta busca empreendida a partir de diversas fontes (primárias e secundárias), fundamentais para o andamento deste estudo, o maior desafio enfrentado constituiu a criação de uma nova documentação, por meio do registro dos depoimentos exclusivos, gravados em áudio com os profissionais que trabalharam com a obra andradina, mais especificamente nas encenações de *A moratória* e *Rasto atrás*.

Jorge Andrade acreditava que, somente através da análise de documentos, podemos construir uma história – real, verdadeira –, conforme declara:

[...] Eu andei muito como repórter da “Realidade”, visitei o Brasil inteiro [...]. Eu estava descobrindo uma história pra poder compreender a história de hoje, o homem de hoje. Sempre foi assim, Quando pensavam que eu estava escrevendo peças sobre o passado, que eu era passadista, estavam errados. Eu estava tentando descobrir a história do homem para entender a história do homem hoje. Sem a perspectiva histórica ninguém pode saber nada. E é o que acontece com muitos autores brasileiros. É que eles não têm cultura, eles não conhecem a história do Brasil, mas a verdadeira, não é a história que se ensina no ginásio, por aí, não. É a história dos documentos.<sup>1</sup>

Deste modo, o conteúdo desta dissertação foi organizado em três partes: o primeiro capítulo – *Passado e presente na construção de um projeto dramaturgico* – apresenta informações a respeito da biografia do autor e de suas criações como dramaturgo, destacando a importância do ciclo *Marta, a árvore e o relógio* formado por dez peças teatrais que, no seu conjunto, compõem um painel histórico e humano do Brasil abrangendo desde o século XVIII até o século XX. A memória de seus ancestrais e familiares, suas vivências, pessoais e profissionais, estão presentes nas peças que integram este ciclo, único na dramaturgia brasileira.

Já no segundo capítulo – *A moratória: um divisor de águas*, apresentamos o histórico desta peça que é considerada, pelo próprio autor, a matriz de sua obra para teatro e que o lançou nacionalmente como dramaturgo. Jorge Andrade transpõe, para a cena, o drama da decadência da aristocracia cafeeira inspirado pelos acontecimentos que presenciou, aos sete anos de idade, ao testemunhar o desespero de seu avô materno que, com a Crise de 1929, perdeu a fazenda e todos os seus demais bens.

Em 1955, a montagem de *A moratória* pelo Teatro Popular de Arte no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo, marca o primeiro encontro profissional de Jorge Andrade com o cenógrafo e diretor Gianni Ratto, evento que se constitui como um dos marcos da história recente do Teatro brasileiro.

---

<sup>1</sup> *Folha de S. Paulo*, 16 jun. 1978, p. 39.

Por ter sido escrita e encenada em um período em que o autor nacional ganha o centro da cena, e por todas as rupturas que promoveu em relação a dramaturgia e a encenação, também considero *A moratória*, assim como outros autores e pesquisadores, a primeira obra-prima do Teatro brasileiro moderno.

*Rasto atrás: síntese de um ciclo dramático* - título do terceiro capítulo – investiga a construção desta peça considerada pelo autor como a síntese de sua obra, por isso mesmo autobiográfica já que seu teatro foi construído a partir de suas vivências familiares e pessoais. Em *Rasto atrás*, o autor está em cena por meio de seu alterego, o dramaturgo *Vicente*. A primeira aparição desta personagem no teatro andradino ocorre em *A escada* (1960), depois em *Rasto atrás* (1965) e, posteriormente, ainda em *O sumidouro* (1969).

Além da análise das características do texto – em termos de estrutura, estilo e temática, buscamos localizar algumas referências biográficas inseridas na peça pelo próprio autor. Premiada em primeiro lugar no III Concurso de Dramaturgia do SNT (1965), o texto recebeu o patrocínio para montagem como uma das premiações, afinal realizada pelo TNC, companhia oficial vinculada ao SNT. Esta encenação contou com a cenografia e a direção de Gianni Ratto: 12 anos depois, este segundo encontro entre autor e cenógrafo-diretor constitui outro especial momento de criação teatral que procuramos reconstituir e elucidar neste terceiro capítulo.

Além da encenação, que envolveu várias áreas da criação teatral, e também de recursos técnicos ainda pouco utilizados em nossos palcos, apresentamos um painel da produção do espetáculo: uma produção grandiosa, com um orçamento altíssimo para a época, que mereceu destaque por parte da imprensa e que empregou cerca de uma centena de profissionais da área artística bem como técnica.

*Rasto atrás* estreou no dia 26 de janeiro de 1967 e conquistou um excelente público em sua temporada inicial, prorrogada de março até maio daquele ano. A encenação foi bem-recebida pela crítica especializada, apesar de algumas exceções: *Rasto atrás* foi considerada uma montagem de alta qualidade artística e técnica além de, por suas contribuições por parte tanto do texto como da própria encenação, podermos colocá-la ao lado dos grandes espetáculos produzidos pelo Teatro brasileiro moderno.



## Primeiro Capítulo

### Passado e presente na construção de um projeto dramático

No seu conjunto, esta obra é única na literatura teatral brasileira. Acrescenta à visão épica da saga nordestina a voz mais dramática do mundo bandeirante. É única, esta obra, pela grandeza da concepção e pela unidade e coerência com que as peças se subordinam ao propósito central, mantido durante longos anos com perseverança apaixonada, de devassar e escavar as próprias origens e as da sua gente, de procurar a própria verdade individual através do conhecimento do grupo social de que faz parte e de que, contudo, tende a apartar-se, precisamente mercê da própria procura de um conhecimento cada vez mais aguçado e crítico, que situa este grupo na realidade maior da nação.<sup>2</sup>

#### 1.1 Fragmentos biográficos

Aluizio Jorge Andrade Franco nasceu em Barretos, interior do estado de São Paulo, no dia 21 de maio de 1922, filho dos fazendeiros Ignácio Lima Franco e Albertina Andrade Franco. Seus pais eram filhos de grandes proprietários rurais e viveram dias de grande prosperidade, descendiam dos Junqueiras, família do Sul de Minas que emigrou para São Paulo. Jorge passou a primeira infância com seus irmãos na fazenda Coqueiros num tempo de abundância econômica. O esporte preferido dos meninos era laçar bezerros. Os vitoriosos recebiam, como prêmio, a honra de marcá-los. Porém, Jorge não se interessava pelo brinquedo. Preferia ler às escondidas velhos livros de história. Ninguém o entendia, uma vez que o objetivo para seu futuro era a terra e a fazenda.

Jorge era o primeiro homem de um total de cinco filhos de Ignácio e Albertina (Amélia, Arady, Aluizio Jorge, Ademar e Anna Luiza). Desde cedo, a incompreensão e o desentendimento separam Jorge de seu pai, que projetava nele o seu sucessor, o homem que mais tarde tomaria o lugar do chefe, do patriarca, do dono da terra.

Como pertença a uma família da aristocracia da terra (e aqui aristocracia da terra vale como um título de coronel para os fazendeiros do Nordeste: não é que sejam nobres, são os fazendeiros do café), então eu pertença a famílias tradicionais paulistas que vieram de Minas. Os cafeicultores. Então minha infância é uma infância de fazenda, de fazendas de café, e de poderosas fazendas de café, de famílias poderosas. Então é uma recordação assim de terreiro e de máquinas de beneficiar café, de cafezais, de homens violentos, de mulheres violentas. Violentas no bom sentido da palavra: fortes. Plantadas na terra como raízes, como figueiras. Gente que durante cem, duzentos, trezentos anos, viveu em função dos valores da terra. Minha infância vem desse ambiente. De campos, de rios, de matas, de paisagens campestres, vamos dizer assim. O campo. O homem. Do campo. Não só do homem

---

<sup>2</sup> Rosenfeld, “Visão do ciclo” p. 599.

poderoso. Do campo. Mas o homem pobre. Do campo. O homem sofredor do campo. Do campo.<sup>3</sup>

Com a Crise de 1929, o menino de sete anos assistiu, sem compreender, a cenas dramáticas que este fato histórico desencadeou em sua família. Cenas que marcaram sua vida e sua obra teatral. Em seu depoimento para a *Semana do Escritor Brasileiro*, em 1979, o autor conta que tinha sete anos quando um dia, enquanto brincava debaixo de uma mangueira na fazenda Santa Genoveva, fazenda do avô materno Joaquim Martiniano de Andrade, ouviu um grito:

[...] um grito terrível que parecia o grito de um animal ferido, um grito que varou o mangueiral como se fosse um aviso de uma coisa terrível, ou me lembrando de coisas que eu presenciava, pressentia, mas não sabia nem podia saber, porque tinha sete anos, que já existiam naquela fazenda que já agonizava, embora o menino não soubesse; ouvindo o grito – eu me lembro de que no fundo da casa da fazenda, da sede, tinha uma escada que ligava o fundo à grande sala da casa; eu subi apavorado, corri e entrei na sala. Quando entrei, aquele homem poderoso, aquele coronel orgulhoso, que não conhecia outra lei a não ser a dele e a de seus pares, que mandava no mundo, porque sabia que o mundo era feito só para ele – aquele mundo que era quase um mito para mim, para o menino de sete anos – ele estava encostado na parede da sala segurando uma espingarda. Minha mãe estava segurando também a espingarda tentando tomar dele. A minha avó Genoveva estava caída de joelhos no chão e abraçada às duas pernas, tentando impedir os seus movimentos. E o rosto daquele homem – que para mim era a imagem do homem, quer dizer, o meu herói – era um rosto terrível, era uma máscara odienta [...]. E ele apenas gritava: “Deixem-me porque vou matá-lo, é isso que ele merece! Homem sem palavra não deve viver!”<sup>4</sup>

Esta pessoa, mais tarde, descobri que se chamava Arlindo; e que era o homem que fez ele perder a fazenda. Aquela cena, que hoje eu chamo de *Pietà Fazendeira*, é um conjunto statuário do meu amor e da minha emoção, e que ficou fixa no tempo e no espaço daquela sala. Até hoje eu vejo, por exemplo, até a luz da sala que entrava por bandeiras coloridas e por vidraças trabalhadas que davam para esse mangueiral. Ficou parada. É como se o tempo tivesse parado no instante em que entrei, e, a partir daí então, aprendi a observar. Naquele momento, em que meu avô estava encostado na parede e chorava, descobri que os grandes desesperavam e que aquela pessoa, que era uma espécie de deus e ídolo para mim, chorava; e que os grandes não eram exatamente os deuses que eu imaginava que fossem.<sup>5</sup>

Jorge relata que o avô materno foi obrigado a entregar a fazenda e mudar-se com a família para Barretos (SP), a cidade mais próxima. Foram morar em uma casa que Ignácio Franco, pai de Jorge Andrade, cedeu ao sogro. Perdeu tudo da noite para o dia e

---

<sup>3</sup> “Jorge Andrade, o repórter da decadência”, *Última Hora*, 11 jan. 1975.

<sup>4</sup> Andrade, “Depoimento de Jorge Andrade” (*Semana do Escritor Brasileiro*), 1979, p. 189.

<sup>5</sup> Andrade, “Depoimento” (Idart), 1976, p. 20.

só ficou a esperança de voltar às suas terras. Durante anos, enquanto Jorge fazia o primário e o ginásio, assistiu ao avô sentado em um banco rústico ao lado da máquina de costura da filha – Lurdes, tia de Jorge Andrade – que começava a costurar às cinco da manhã e ia até altas horas da noite para sustentar a casa.

E ao lado da máquina, durante dez anos, voltando da escola ou indo para a escola, passando pela copa, eu via aquele homem poderoso, aquele homem que eu admirava, aquele homem que tinha tido toda a força na mão dele, sentado perto da máquina, desfiando trapos que caíam da máquina. Ele chegou à perfeição, no desfiar os trapos: tirava um fio aqui, tirava um fio ali. À medida que foram passando os anos, ele foi fazendo desenhos, ele foi fazendo verdadeiras rendas naqueles trapos, porque a única coisa que ele fazia era tirar fios daqui, dali e foi fazendo bordados de fios que ele tirava. Até certo tempo, ainda, a única coisa que brilhava em seu rosto eram os olhos; ele tinha uma esperança enorme de voltar para a fazenda. Quando ele perdeu a esperança, seus olhos tornaram-se opacos, seus movimentos pararam e ele apenas continuou desfiando trapos que caíam da máquina da filha. E assim ele morreu.<sup>6</sup>

Um quartel de século depois, este episódio familiar era retratado na primeira peça de Jorge Andrade, que foi montada profissionalmente, em 1955, pela Companhia Maria Della Costa<sup>7</sup> em São Paulo: *A moratória*. Um momento de absoluta crise familiar foi material de inspiração e criação da peça teatral que marcou a sua estreia como dramaturgo. Porém, sobre *A moratória*, estaremos analisando suas características e importância dentro da historiografia teatral brasileira na continuidade deste trabalho.

O menino cresceu e viu a fazenda do pai perder sua extensão. Desde cedo, seu interesse pelos livros é despertado, mesmo antes de saber ler. Em seu depoimento para o Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen), em 1978, ele relatou sua paixão pelos livros:

Naquela época – década de 1920, 1930 – o livro era um negócio meio maldito, porque os três grandes valores eram o cavalo, o cachorro, a caça. Homem não deve ter tempo para ficar lendo, livro só traz coisas esquisitas. Quando menino, um dia abri uma velha arca, num dos quartos da fazenda, e encontrei um vestido de noiva guardado, com uma grinalda de pérolas, uma

---

<sup>6</sup> Andrade, “Depoimento de Jorge Andrade” (*Semana do Escritor Brasileiro*), 1979, p. 190.

<sup>7</sup> A Companhia Maria Della Costa (1948-1974) – fundada por Sandro Polônio (1921-1995), ator, produtor, cenógrafo, e por sua esposa, a atriz Maria Della Costa (1926-2015) – inicia suas atividades, no Rio de Janeiro, com o nome de Teatro Popular de Arte. O trabalho desenvolvido pela Companhia se destaca pelo repertório inovador, composto tanto por textos nacionais como internacionais. Suas encenações apresentam características modernas que foram importantes para a renovação do Teatro brasileiro. Em 1954, em São Paulo, é inaugurado o Teatro Maria Della Costa (e a Companhia rebatizada com o nome da atriz) com o espetáculo *O canto da cotovia*, de Jean Anouilh, com direção de Gianni Ratto, um dos trabalhos de maior sucesso tanto da atriz quanto da Companhia. Brandão, *Uma Empresa e Seus segredos: Companhia Maria Della Costa*.

garrafa de *Bordeaux* e, no fundo, uma porção de livros. Depois fiquei sabendo que pertenciam à minha mãe, que estudara no colégio de Franca. Tirei os livros, guardei-os debaixo de uma cama branca, escondidos. Era o meu segredo. De vez em quando, ia olhá-los. Não sabia ler ainda, mas tinha certa paixão por eles.<sup>8</sup>

Na adolescência – com 14, 15 anos –, quando vinha a São Paulo, procurava ir ao teatro. E fazem parte de suas lembranças espetáculos com Bibi Ferreira (1922-2019), ainda menina representando ao lado do pai, Procópio Ferreira (1898-1979) em um teatro que existia em frente ao Largo Paissandu. Jorge frequentava também o Theatro Municipal de São Paulo onde assistia óperas, concertos e música clássica cantada. Nesta época, também gostava de comprar discos que, em sua casa, eram chamados de “roda de cerro de boi”.

Jorge estudou em São Paulo, onde completou o curso primário no Colégio Rio Branco e, em seguida, foi para o Ginásio Municipal de Bebedouro. Em 1938, como todo filho de fazendeiro, partiu para a Faculdade de Direito no Largo de São Francisco, em São Paulo, em busca de um diploma para pendurar na parede da sala da fazenda. Mas logo percebeu que não tinha talento para ser um advogado, mesmo que mediano. Tentou estudar na Escola Militar de Fortaleza por três meses, mas nada conseguia motivá-lo. Tinha 16 anos e já morava sozinho em São Paulo, numa pensão na Rua Maranhão, depois de um período de cinco anos de internato em um colégio do interior, o que o levou a mais tarde declarar: “[...] a liberdade me levou ao desregramento, o desregramento me fez voltar à fazenda, para trabalhar com meu pai.”

Meu pai acabou decidindo que eu seria fiscal de café. Não ia mais estudar, ia ser fiscal da fazenda de meu pai. Como era um garoto muito sensível, estranho, sobretudo suspeito por causa das coisas de que gostava, devia ter um trabalho duro para aprender. Saía de casa às seis da manhã, passava o dia todo fora, voltava sete, oito da noite para casa. Ficava fiscalizando o trabalho. Sentado embaixo dos cafeeiros, comecei a observar as pessoas trabalhando, a ouvir a vida delas, a descobrir como eram. E elas começaram a gostar de mim. Não por eu ser um igual, mas porque eu levava aqueles papos com elas, frequentava os bailes da colônia. Era convidado para batizar os filhos colonos, para padrinho de casamento. Gostava de me ver no meio daquele povo. E comecei a defendê-los na sede da fazenda. Mas defender como, se eu não tinha estudado, não tinha pontos de referência para a defesa? Agravou-se o conflito com meu pai e ele partiu para o princípio de que eu jamais seria um fazendeiro. [...] Meu pai, que achava natural a sua própria conduta de grande senhor rural, disse que os fazendeiros tratavam os colonos como eles mereciam ser tratados. Eu tentava explicar que não aguentava aquela situação, pensava de outra maneira. A agressão, o conflito, foram crescendo: se eu não queria ser fazendeiro, o que estava fazendo lá? A suspeita me envolvia como uma coisa viscosa, inclusive na cidade, pois Barretos é cidade bovina, de engorda de bois, de corte. A mentalidade reinante entende muito

---

<sup>8</sup> Andrade, “As confissões de Jorge Andrade” (Primeira parte), p. 15.

de chifres e cascos, não poderia haver um diálogo comigo. A solidão foi crescendo, eu não tinha com quem conversar. A luta chegou a um ponto em que a agressão foi definitiva. Devolvi com a mesma dureza as coisas duras que ouvi, pois sentia que estava sendo morto. Se eu estava sendo morto, passei a querer matar e, na hora em que um quer matar o outro, você tem que partir.<sup>9</sup>

Em 1950, depois de nove anos trabalhando como fiscal na fazenda do pai, Jorge Andrade, agora com 28 anos, decide romper definitivamente com aquele mundo e com as pessoas. Resolve partir, sem mesmo saber para onde. Tomou um trem em sua cidade e pensou em pegar um navio em Santos para ir embora do país. Ao passar por São Paulo, foi ao Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)<sup>10</sup> e assistiu *Anjo de pedra*, de Tennessee Williams (1911-1983), com Cacilda Becker<sup>11</sup> protagonizando a montagem dirigida por Luciano Salce<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> Andrade, “As confissões de Jorge Andrade” (Primeira parte), p. 15.

<sup>10</sup> O Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) foi fundado em 1948, em São Paulo, por Franco Zampari, italiano que desejava dar, para São Paulo, uma companhia de repertório com sede própria, seguindo o modelo europeu. A fase amadora, que durou apenas alguns meses, foi inaugurada em 11 de outubro de 1948 com a apresentação de duas peças teatrais: *A voz humana*, de Jean Cocteau, interpretada em francês pela atriz Henriette Morineau (1908-1990) e *A mulher do próximo*, de Abílio Pereira de Almeida (1906-1977). A fase profissional é inaugurada com *Nick Bar* (cujo título original é *The time of your life*, de William Saroyan) em 8 de junho de 1949, com Cacilda Becker protagonizando o espetáculo que contava, ainda, com mais 23 atores e a direção de Adolfo Celi (1922-1986). A companhia foi formada por um elenco fixo de atores e por um grupo de diretores estrangeiros, que foram fundamentais para a formação dos atores bem como para a consolidação da modernidade cênica no Brasil, e por uma equipe técnica de criação também fixa. Nos seus 16 anos de existência, o TBC apresentou 144 espetáculos (sendo 33 com textos brasileiros), que foram assistidos por quase dois milhões de espectadores. Guzik, *TBC: Crônica de Um sonho*.

<sup>11</sup> Cacilda Becker (1921-1969), iniciou sua carreira como atriz no Teatro do Estudante do Brasil (TEB), no Rio de Janeiro, e tornou-se a prima-dona do TBC onde trabalhou, em importantes montagens da Companhia, durante nove anos consecutivos. Seu último espetáculo no TBC foi *Adorável Júlia*, com a direção de Ziembinski (1908-1978). Com este diretor e com o ator Walmor Chagas (1930-2013), funda o Teatro Cacilda Becker, companhia que produziu vários espetáculos de 1958 até 1969, ano em que Cacilda Becker vem a falecer, em São Paulo, depois de sentir-se mal em cena, durante uma apresentação de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett (1906-1989). Fernandes; Vargas, *Uma Atriz: Cacilda Becker*.

<sup>12</sup> Luciano Salce (1922-1989), cineasta e diretor formado pela *Regia Accademia di Arti Drammatica*, em Roma, vem para o Brasil em 1950 e integra o grupo de diretores da companhia. Ele dirige os seguintes espetáculos: *Anjo de pedra*, de Tennessee Williams – que consolida Cacilda Becker como primeira atriz do TBC e marca a entrada de sua irmã Cleyde Yáconis para o elenco fixo da companhia (até então, Cleyde trabalhava apenas como chefe do guarda-roupa); *A dama das camélias* (1951), de Alexandre Dumas Filho (1824-1895); *Inimigos íntimos* (1952), de Pierre Barillet (1923-2019) e J. P. Grédy (1920); *Na terra como no céu* (1953), de Fritz Hochwälder (1911-1986); e *O leito nupcial* (1954), de Jean de Hartog (1914-2002), seu último trabalho no TBC. Após desentendimentos com Franco Zampari, retorna para a Itália. Guzik, *TBC: Crônica de Um sonho*.

Não sei se ainda chocado com o rompimento com meu mundo familiar, um pouco intimidado com a perspectiva de me empregar num navio e sumir no mar, tudo o que se debatia dentro de mim me levou a sentir uma paralisação diante de um momento de extrema beleza: Cacilda Becker interpretando a personagem Alma, de Tennessee Williams. Procurei-a depois do espetáculo e contei tudo que me confundia, que me desnor-teava de maneira desesperante. No dia seguinte, ela me ouviu pacientemente, durante horas, em seu apartamento. Eu era um moço estranho, problemático, irritadiço, que se sentia marginal, estrangeiro em seu meio, de diálogo difícil. Mas diante dela, tudo veio à tona, e eu me revelei inteiramente. Depois de horas de confissão, ela me disse: “Por que você não entra na EAD? Ela fica no prédio do TBC. Creio que o teatro poderá ser sua expressão, mas não pense em representar”. Olhou-me bem firme nos olhos e disse, como se descesse dentro de mim: “Tenho certeza de que seu caso é escrever”.<sup>13</sup>

A Escola de Arte Dramática (EAD)<sup>14</sup> possuía somente curso para atores e Jorge inscreveu-se para o exame de seleção da turma que iniciaria o curso em 1951. Segundo sua entrevista para Edla von Steen (1936-2018), seu exame “foi a coisa mais desastrosa que a banca examinadora já vira”. Depois do teste, a banca concluiu que Jorge “era louco e devia ser reprovado”. Para sua prova prática, Jorge escolheu uma cena de *Henrique IV*, de Shakespeare, além de uma cena escrita por ele mesmo, conforme era solicitado aos candidatos. Esta cena retratava “uma pessoa desesperada” e, depois da leitura de Jorge para a banca, os examinadores relataram ao fundador e diretor da EAD na ocasião, Alfredo Mesquita<sup>15</sup>, que Jorge “devia ter um parafuso a menos”. Porém, o próprio diretor acabou convencendo a banca e ele acabou sendo aprovado para fazer o curso.

Já no final do primeiro mês como aluno da EAD, em 1951, Jorge escrevia seu primeiro texto para teatro, *O telescópio*. Entregou o texto a Décio de Almeida Prado<sup>16</sup>,

---

<sup>13</sup> Steen, “Jorge Andrade”, p.125.

<sup>14</sup> A Escola de Arte Dramática (EAD) foi fundada por Alfredo Mesquita, em São Paulo, no mesmo ano em que o TBC é criado: 1948. Especializada na formação de atores, foi dirigida por seu fundador até 1968. No final dos anos de 1960, foi incorporada à Universidade de São Paulo (USP) e, após algumas reformulações no próprio curso, continua sendo até hoje uma referência na formação de profissionais do Teatro. Góes, *Alfredo Mesquita, Um Grã-fino na contra-mão*.

<sup>15</sup> Alfredo Mesquita (1907-1986), autor, diretor e ator, abastado descendente de família tradicional paulistana, fez vários cursos na Europa e fundou, juntamente com Abílio Pereira de Almeida (1906-1977), o Grupo de Teatro Experimental (GTE), uma das bases de criação do TBC. Em 1948, seguindo seu objetivo em relação ao ensino de jovens, fundou com seus próprios recursos a EAD, que coordenou até o final dos anos de 1960. Idem.

<sup>16</sup> Décio de Almeida Prado (1917-2000), formado em Direito, Ciências Sociais e Filosofia, foi professor de História do Teatro, Estética e Filosofia na EAD. Crítico teatral (escreveu para o jornal *O Estado de São Paulo* de 1946 a 1968), é autor de vários livros sobre o Teatro brasileiro: *Exercício Findo* (1987), *Peças*,

um dos seus professores, para receber seus comentários críticos. Décio levou o texto para Luciano Salce que, após a leitura, disse que o aluno “possuía estofa de escritor. Estava no começo, mas era de Teatro”. Jorge, ao saber deste comentário de Salce, o considerou como uma resposta a tudo que estava procurando. *O telescópio* recebeu o *Prêmio Fábio Prado de Teatro*, a distinção mais significativa daquela época nesta área.

Em vários depoimentos e entrevistas, Jorge Andrade declarou que quem ensinou teatro para ele foi a EAD, e destaca os seus professores Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi<sup>17</sup> e Paulo Mendonça<sup>18</sup>, dentre outros. Para eles, Jorge mostrava seus exercícios de dramaturgia e as peças que escrevia: “Eles liam e eu não tinha vergonha de pedir para que lessem. Essas pessoas me marcaram profundamente. Num certo sentido, eu sou um produto da Escola de Arte Dramática [...]”.<sup>19</sup>

Em seu depoimento efetuado especialmente para esta pesquisa, Geraldo Matheus (1930-), ator e administrador teatral formado pela EAD, que trabalhou como secretário da Escola no período de 1948 a 1955, foi colega de Jorge Andrade e declarou que muito colaborou com Jorge desde o primeiro ano do curso:

Quando conheci o Jorge Andrade, ele era bancário, a atividade profissional dele era bancário. Ele entrava no Banco pela manhã, saía à tarde e ia para a Escola. Eu trabalhava na secretaria da EAD, que ficava no prédio do TBC nessa época, e lá tinha uma máquina de escrever e um mimeógrafo. Eu trabalhava lá porque precisava, entende? O próprio TBC pedia para eu datilografar as coisas, a Vera Cruz [Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1949-1954] quando nasceu, no andar de cima, também pedia para eu datilografar coisas, e eu virei uma espécie de datilógrafo porque tinha as

---

*Pessoas, Personagens: O teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker* (1993), *História Concisa do Teatro Brasileiro* (1999), *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno* (2001), *Teatro em Progresso* (2002) e *O Teatro Brasileiro Moderno* (2009), entre outros títulos. Décio de Almeida Prado. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.

<sup>17</sup> Sábato Magaldi (1927-2016) foi crítico teatral, professor, jornalista, ensaísta e historiador. Foi crítico dos jornais *Diário Carioca*, *O Estado de S. Paulo* e *Jornal da Tarde*. Foi membro imortal da Academia Brasileira de Letras (ABL) e possui várias obras dedicadas ao Teatro brasileiro, publicadas ao longo de sua trajetória de vida. *Panorama do Teatro Brasileiro* (1962), *Aspectos da Dramaturgia moderna* (1963), *O Texto no Teatro* (1969), *Moderna Dramaturgia Brasileira* (1998), *Teatro da Ruptura: Oswald de Andrade* (2004), *Teatro Sempre* (2006), *Teatro em Foco* (2008), entre outras importantes obras. Sábato Magaldi. Site da Academia Brasileira de Letras.

<sup>18</sup> Paulo Mendonça (1925-2008), professor de História do Teatro na EAD, de 1950 a 1980. Foi crítico e redator-chefe da revista *Anhemi*, criada e dirigida pelo jornalista, professor universitário, biógrafo e memorialista Paulo Duarte (1899-1984). Dionysos. *Escola de Arte Dramática*.

<sup>19</sup> Andrade, “As confissões de Jorge Andrade” (Primeira parte), p. 17.

tardes livres. E lembro que o Jorge Andrade chegou um dia para mim e disse: “Geraldo, eu tenho umas coisas escritas e eu não tenho como passar para a máquina (de escrever). Você pode fazer isso pra mim?” Eu respondi: “Jorge, eu tenho uma parte da tarde livre. Você me dá o papel?” E ele me dava papel, carbono, e me dava o texto para eu datilografar. Não sei se ele escreveu isso algum dia, mas na realidade eu fui o datilógrafo dele durante anos. Peças que nunca ninguém ouviu falar, ou ouviu depois... *As colunas do templo* foi uma que datilografei. Lembro bem deste texto. Ele me dizia: “Você faz um favor? Você me dá a cópia carbonada, e você entrega [a original] para o Dr. Paulo?” O Dr. Paulo Mendonça era o professor de História do Teatro, o Décio [de Almeida Prado] também dava História do Teatro, mas o Paulo Mendonça pegava do período de Shakespeare até a atualidade. E eu, amigo de Paulo Mendonça, amigo de todos os professores, dizia: “Olha, o Jorge pediu para entregar para o senhor”. Dois dias depois, o Paulo voltava e dizia: “Devolve para o Jorge Andrade e pede para ele ler”. Eu lembro bem. Como o Jorge só ia chegar mais tarde, eu pegava o texto, abria e tinha escrito: “merda”, “lixo”, páginas riscadas, era crítica violenta... Com lápis vermelho, aquele que é vermelho de um lado e azul do outro, riscava a página inteira e escrevia: “Joga fora!” Eu entregava para o Jorge que, dois dias depois, voltava com a mesma peça, com aquilo tudo reescrito e me pedia: “Entrega para o Dr. Paulo”. O Dr. Paulo riscava outra vez, e assim foi com *O telescópio*, foi com *As colunas do templo*... Eu lembro bem... *As colunas do templo* era a história do Jorge, era exatamente a história dele no Banco, entende? A revolta dele contra o Banco onde trabalhava, contra o excesso de trabalho...[...] Pra mim, o Paulo Mendonça foi o orientador intelectual do dramaturgo Jorge Andrade. Eu lembro bem, e muito bem mesmo, das vezes que eu tive que redatilografar. Do texto original de 80 páginas que mandava para o Dr. Paulo, 50 eram riscadas. Ele não jogava fora, devolvia para o Jorge com as páginas riscadas.<sup>20</sup>

Jorge Andrade tinha consciência de que não seria ator, mas não invalidou sua experiência e seu aprendizado durante o curso de interpretação na EAD, principalmente no que se referia à técnica teatral, ao trabalho do ator em relação ao texto e ao universo dos autores que foram representados no decorrer dos exercícios práticos do curso.

Acho fundamental representar, conhecer o teatro por dentro. Por isso digo que sou um produto autêntico da Escola, pois fui obrigado a representar coisas até de que não gostava. Mas representava. E eu era um canastrão de marca maior, só fui aprovado porque, nos quatro anos de curso, mostrei valor como dramaturgo.<sup>21</sup>

Geraldo Matheus se lembra das apresentações de Jorge como ator na EAD e relatou que ele “nunca foi um ator brilhante, nunca foi um bom ator. Foi um ator medíocre”. E destaca uma característica bastante importante do temperamento de Jorge Andrade, observada por ele na época em que foram colegas na Escola: “O Jorge era

---

<sup>20</sup> Entrevista com Geraldo Matheus, concedida ao pesquisador em 17.10.2018 no Rio de Janeiro.

<sup>21</sup> Andrade, “As confissões de Jorge Andrade” (Primeira parte), p. 17.



muito inibido, era muito inibido mesmo... uma pessoa muito quieta, sempre foi muito quieto, sempre foi introvertido.” Essa dificuldade de exteriorizar seus sentimentos e reações, citadas por Geraldo Matheus e pelo próprio autor, motivaram a sua procura de uma forma de expressão para tudo que sentia, criticava e que desejava exteriorizar. Este canal de expressão foi encontrado no seu trabalho como dramaturgo.

Assim como o autor recebeu a influência de seus professores na EAD, também foi influenciado por Antonio Cândido (1918-2017), que entrou em sua vida quando Jorge ganhou o *Prêmio Fábio Prado* com *O telescópio*, e influenciou a “sua visão do mundo e da compreensão do homem brasileiro.” E no seu depoimento para o Inacen (Instituto Nacional de Artes Cênicas), em 1978, esclarece que “é a formação sociológica do Antonio Cândido que foi me encaminhando e formando”. Intelectuais como Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), Gilberto Freyre (1900-1987) e Caio Prado Júnior (1907-1990), também fizeram parte da sua formação como dramaturgo, que priorizava temas relacionados com a história e a realidade brasileiras.

Durante o curso na EAD, Jorge Andrade escreveu as peças *O noviço* e *O telescópio* (ambas em 1951, seu primeiro ano na Escola), *As colunas do templo* (em 1952 e, na época, chamou-a de *O faqueiro de prata*) e o esboço de *Os ausentes* (1954) que, em 1979, foi publicada como *O incêndio*. *A moratória* foi escrita no último ano do curso na EAD (1954) e, nela, retomou as questões rurais já presentes em *O telescópio*.

Em 1954, Jorge formou-se na EAD e sua prova final como ator foi participando da montagem de *A Descoberta do Novo Mundo*, de Morvan Lebesque<sup>22</sup>, sob a direção de Luís de Lima<sup>23</sup>. Nesta mesma turma, formaram-se com ele Dione de Paula Rosa, Flora Basaglia, Jorge Fischer Jr., Maria do Carmo Bauer, Maria Magdalena Diogo e

---

<sup>22</sup> Morvan Lebesque (1911-1970), jornalista e crítico francês, se inspirou em Lope de Vega para escrever o texto *A Descoberta do Novo Mundo*. Dionysos. *Escola de Arte Dramática*. .

<sup>23</sup> Luís de Lima (1925-2002), ator e diretor, nasceu em Portugal e estudou no Conservatório Nacional de Teatro de Lisboa. Em Paris, estuda no Conservatório Nacional de Arte Dramática e na Escola de Mímica de Étienne Decroux, trabalhando em sua companhia. Trabalha como mímico com Marcel Marceau. Chega ao Brasil em 1953 e apresenta o seu solo *O escriturário*, um mimodrama escrito, dirigido e interpretado por ele. Por este trabalho recebe o *Prêmio Governador do Estado*. Dirige na EAD *A Descoberta do Novo Mundo*, espetáculo de formatura de 1954, no qual Jorge Andrade participou do elenco. Pela direção deste espetáculo, Luís de Lima recebeu o *Prêmio Saci*. Permaneceu no Brasil dedicando-se, inicialmente, ao seu trabalho como mímico. Dirigiu e atuou em várias peças teatrais, se destacando nas montagens de textos de Eugène Ionesco (1909-1994). Luis de Lima. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.

Sara Perissinotto.<sup>24</sup> Na crítica realizada por Clóvis Garcia para a revista *O Cruzeiro*<sup>25</sup>, a participação do aluno-formando foi assim mencionada: “Jorge Andrade apresentou um ‘Cristóvão Colombo’ trabalhado, num elogiável esforço interpretativo.”

*A moratória*, seu primeiro texto a ser montado profissionalmente em 1955, pela Companhia Maria Della Costa e com direção de Gianni Ratto<sup>26</sup>, um ano após a conclusão do seu curso na EAD, é assim por ele considerado:

[...] um divisor de águas, tanto na minha dramaturgia, como na minha vida. Porque foi o sucesso de *A moratória* que me fez acreditar em mim mesmo, que definitivamente me colocou numa linha de trabalho dramático. E que me levou a conhecer uma jovem de tradicional família paulista, que foi ver o espetáculo e fez questão de me cumprimentar. Essa moça – Helena de Almeida Prado – acabou se casando comigo e determinando toda a minha vida posterior.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> Góes, *Um grã-fino na contramão*, p. 296.

<sup>25</sup> Garcia, “Teatro em São Paulo”, p. 17.

<sup>26</sup> Gianni Ratto (1916-2005) foi diretor, cenógrafo, figurinista, iluminador, escritor e ator italiano que veio para o Brasil a convite da atriz Maria Della Costa (1926-2015) e de seu companheiro, o ator e empresário Sandro Polônio (1921-1995), para dirigir um espetáculo que iria inaugurar o Teatro pertencente ao casal. Em 1954, cenógrafo já consagrado na Itália principalmente por seu trabalho no *Piccolo Teatro di Milano*, Ratto estreava como diretor no Brasil no espetáculo *O canto da cotovia*, de Jean Anouilh (1910-1987), no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo. Muito ligado às experiências de ensino, logo que chegou ao Brasil criou um departamento de teatro no Museu de Arte de São Paulo. Entre 1955 e 1956, convidado por Alfredo Mesquita, deu aulas na Escola de Arte Dramática de São Paulo (EAD). Em 1958, lecionou durante um ano na Universidade Federal da Bahia, época em que Martim Gonçalves organizou um curso de teatro exemplar. Em 1966, tornou-se professor do Conservatório Nacional de Teatro (hoje UNIRIO). Dirigiu inúmeros encenações históricas e permaneceu no Brasil até sua morte. Destacamos *A moratória* (1955) de Jorge Andrade, *O mambembe* (1959) de Artur Azevedo (1855-1908), espetáculo que inaugura a companhia Teatro dos Sete, da qual Gianni é um dos integrantes ao lado dos atores: Fernanda Montenegro (1929-); Fernando Torres (1927-2008); Ítalo Rossi (1931-2011); Sérgio Britto (1923-2011); Alfredo Souto de Almeida (1924-1996) – publicitário, diretor e ator; e Luciana Petruccelli, figurinista e companheira de Gianni Ratto naquela época. Ainda no Teatro dos Sete, dirige *A profissão da Senhora Warren* (1960) de Bernard Shaw (1856-1950); *Cristo proclamado* (1960), de Francisco Pereira da Silva (1918-1985); *Com a pulga atrás da orelha* (1960), de Georges Feydeau (1862-1921); e *Festival de Comédia*, espetáculo que reunia três peças curtas: *Cúmes de um pedestre*, de Martins Pena (1815-1848), *O médico volante*, de Molière (1622-1673) e *O velho ciumento*, de Miguel de Cervantes. Em 1962, dirige *O homem, a besta e a virtude*, de Luigi Pirandello (1867-1936). *Mirandolina* (1964), de Carlo Goldoni (1707-1793), é seu último trabalho para o Teatro dos Sete, que encerra suas atividades em 1965. Destacamos, ainda, seu trabalho como diretor dos espetáculos *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1966), de Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974) e Ferreira Gullar (1930-2016); *Rasto atrás* (1967), de Jorge Andrade; *Gota d’água* (1975), de Paulo Pontes (1940-1976) e Chico Buarque de Hollanda (1944-). Gianni Ratto foi responsável pela cenografia de dezenas de encenações, algumas contando também com sua direção. Escreveu *A mochila do mascate*, sua biografia publicada em 1996, e *Antitratado de Cenografia*, lançado em 1999. É autor, ainda, de três livros de ficção: *Crônicas improváveis* (2002), *Hipocritando: fragmentos e páginas soltas* (2004), *Noturnos e outros contos fantásticos* (2005). Brandão, *A Máquina de Repetir e a Fábrica de Estrelas: Teatro dos Sete*.

<sup>27</sup> Andrade, “As confissões de Jorge Andrade” (Segunda parte), p. 16.

Helena de Almeida Prado, prima do crítico Décio de Almeida Prado, se dedicou profundamente à carreira de Jorge após seu casamento com ele em 1956, conforme diversas declarações do autor:

[...] quando me casei com ela, a caravela de Martim Afonso de Souza ancorou inteirinha na minha mesa de trabalho: Helena descende, por parte de pai e de mãe, das dezesseis famílias que vieram com Martim Afonso de Souza. Não de uma ou de outra, não: de *todas* as dezesseis. E foi assim que no meu universo entrou um universo que é profundamente paulista e brasileiro, sobre o qual comecei a pensar, que me fascinou e enriqueceu uma linha dramática que eu já tinha. Juntou-se tradição com tradição. Porque a minha família, que é Junqueira, veio do sul de Minas no princípio do século XIX. Então, o casamento viria a me influenciar no sentido de me debruçar sobre a realidade e a história. E é neste sentido que eu acho que *A moratória*, enquanto texto e espetáculo, e pelo encontro com Helena, foi decisiva para mim.<sup>28</sup>

A irmã mais nova de Jorge Andrade, Anna Luiza de Andrade Franco (1929), em entrevista para esta pesquisa, lembrou o papel de Helena em relação ao trabalho do irmão:

Helena foi a principal incentivadora de Jorge. [...] Meu irmão consultava ela de forma permanente, gostava de saber a opinião dela, aceitava suas críticas. Foi uma grande companheira, mas tinha sua opinião, não era de concordar com tudo. Convivi muito com eles.<sup>29</sup>

A convite do Governo norte-americano, em função do sucesso de crítica de *A moratória*, Jorge Andrade viaja em janeiro de 1956 para os Estados Unidos, onde permanece quatro meses assistindo a espetáculos teatrais, visitando grupos amadores e universidades de várias cidades.<sup>30</sup> Seu encontro com Arthur Miller (1915-2005) durou quatro horas, conforme relato do autor e, ao encerrar a conversa, o dramaturgo americano aconselhou Jorge: “Volte para seu país e procure descobrir porque os homens são o que são e não o que gostariam de ser, e escreva sobre a diferença.” Jorge voltou bastante decepcionado com as características altamente comerciais do teatro da *Broadway*, mas destacou, nos artigos e entrevistas sobre esta sua viagem, a qualidade artística dos espetáculos que assistiu no circuito profissional dito *off-Broadway*.

---

<sup>28</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>29</sup> Entrevista com Anna Luiza de Andrade Franco Mäder, irmã de Jorge Andrade, concedida ao pesquisador em 13.08.2019, no Rio de Janeiro.

<sup>30</sup> Rangel, “Jorge Andrade, um fazendeiro do ar”. *Senhor*, pp. 54.

Jorge casou-se com Helena de Almeida Prado no dia 7 de dezembro de 1956, na Capela da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Três anos após a sua estreia com *A moratória*, Jorge assiste à montagem de sua tragédia *Pedreira das almas*, dirigida por Alberto D’Aversa<sup>31</sup> e produzida pelo TBC no ano de comemoração dos dez anos de existência da Companhia fundada por Franco Zampari<sup>32</sup>. *Panorama visto da ponte*, de Arthur Miller, que estreou em junho de 1958, também dirigida por D’Aversa para a comemoração, alcançou grande sucesso de público, ao contrário da tragédia de Jorge Andrade, elogiada pela crítica mas rejeitada pelo público. *Pedreira das almas* estreou em novembro de 1958 e realizou somente 48 apresentações – o que, para a época, configurava um fracasso.

Em 1960, Jorge escreveu *Os vínculos* em parceria com Clô Prado<sup>33</sup>, peça que não chegou a ser encenada. Em 1961, Jorge e sua família passam a residir na casa da Fazenda Coqueiro que ficou com ele, após a divisão entre os irmãos daquilo que sobrou da propriedade. Neste mesmo ano, ocorre seu primeiro êxito de bilheteria com a montagem de *A escada* pelo TBC, sob a direção de Flávio Rangel.<sup>34</sup> O espetáculo realiza 160 apresentações para quase 36 mil espectadores, e foi um dos cinco maiores êxitos da carreira do TBC.

---

<sup>31</sup> Alberto D’Aversa (1920-1969) foi diretor e professor, formado em Filosofia e Letras em Milão, diplomou-se depois pela Academia de Arte Dramática de Roma. Vem para o Brasil, depois de um período de trabalho na Argentina, onde dirigiu filmes, à convite de Alfredo Mesquita para lecionar Comédia, Drama e Estética na EAD. É o último encenador estrangeiro contratado pelo TBC e, no Teatro da Rua Major Diogo, dirigiu vários espetáculos, dentre eles dois sucessos: *Rua São Luís – 27, 8º andar*, de Abílio Pereira de Almeida, em 1956; e *Panorama visto da ponte*, de Arthur Miller (1958). Guzik, *TBC: Crônica de Um sonho*.

<sup>32</sup> Franco Zampari (1898-1966): engenheiro italiano que veio para o Brasil em 1922, a convite de Francisco Matarazzo Sobrinho, para organizar a Metalúrgica Matarazzo em São Paulo. Apaixonado por Teatro, casado com uma brasileira de família tradicional paulista, Débora Prado Marcondes, reunia em sua casa industriais italianos e a elite intelectual paulistana. Inconformado com a falta de um teatro em São Paulo, decide criar o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC, 1948-1964). Para conseguir recursos financeiros para instalar a sala de espetáculos no prédio da Rua Major Diogo, 315, Zampari e Matarazzo criaram a Sociedade Brasileira de Comédia, entidade sem fins lucrativos, formada por duzentas pessoas da alta sociedade paulistana. Com essa parceria, Zampari inaugura o prédio do TBC em 11 de outubro de 1948 e funda, em 3 de novembro de 1949, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949-1954). Idem.

<sup>33</sup> Clô Prado (Clotilde Pereira da Silva), dramaturga petropolitana, autora de seis peças: *A porta* (1951), *Diálogo dos surdos* (1953), *Virtude e circunstância*, *Tempestade de verão*, *O empréstimo* e *Miloca recebe aos sábados*, que foi um grande sucesso, em 1956, protagonizado por sua amiga Dercy Gonçalves (1907-2008). “Clô prega mais uma peça”, *Correio da Manhã*, 14 fev. 1965.

<sup>34</sup> Flávio Rangel (1934-1988): diretor teatral, cronista, jornalista e tradutor. Seu primeiro grande sucesso foi em 1959, na Companhia Maria Della Costa: *Gimba*, de Gianfrancesco Guarniéri (1934-2006). Foi também o primeiro encenador brasileiro a dirigir o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 1960. Flávio Rangel. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.

A única comédia escrita por Jorge Andrade, *Os ossos do Barão*, que trata basicamente da ascensão dos imigrantes italianos na sociedade paulista, estreou no TBC no início de março de 1963, dirigida por Maurice Vaneau<sup>35</sup>, em meio à grave crise financeira e administrativa pela qual passava a Companhia, naquele período coordenada por um grupo de atores, encabeçado por Cleyde Yáconis com o apoio de Franco Zampari, na tentativa de salvá-la.<sup>36</sup> O sucesso da temporada de *Os ossos do Barão* foi o maior que o TBC obteve em toda a sua trajetória artística. A peça permaneceu em cartaz ininterruptamente por um ano e meio e foi vista por mais de 150 mil pessoas. O êxito da montagem permitiu que a próxima produção do TBC, *Vereda da Salvação*, fosse preparada com folga de tempo, durante quatro meses, até estreiar no início de julho de 1964.

*Vereda da salvação*, de Jorge Andrade, com a direção de Antunes Filho<sup>37</sup>, estreou em um período de turbulência política no Brasil coincidindo com a deposição de João Goulart da Presidência da República e a ascensão dos militares ao Poder. Foi gerada uma grande expectativa em torno da estreia, muito em função da censura que a peça poderia sofrer mas, também, pela crítica e reflexão que promovia em relação ao mundo dos perdedores, dos agregados e dos boias-frias produzidos pelo modelo econômico nacional.

O texto é liberado pela censura e inicia sua temporada cercado de palpitações e atenção. E *Vereda da salvação*, a obra mais ambiciosa do Teatro brasileiro na década de sessenta, afunda num incompreensível fracasso, arrastando consigo as últimas energias do TBC. Foi um fim inesperado. Nada o predizia. Ao contrário, pelos debates ao redor da peça (oitava versão de uma série iniciada em 1957 e concluída em 1963) e pelo interesse com que se especulava sobre o processo de ensaios de Antunes, prever-se-ia uma longa carreira para a criação de Jorge Andrade.<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> Maurice Vaneau (1926-2007): diretor, cenógrafo e figurinista. Nasceu na Bélgica e veio para o Brasil, a convite de Franco Zampari, para assumir a direção artística do TBC em 1955. No ano seguinte, realiza seu primeiro espetáculo como diretor da Companhia: *Casa de chá no luar de agosto*, que acabou constituindo um dos maiores sucessos de público do TBC. Maurice Vaneau. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.

<sup>36</sup> Guzik, *TBC: Crônica de Um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

<sup>37</sup> Antunes Filho (1929-2019), considerado um dos grandes encenadores do Teatro brasileiro, trabalhou no início de sua carreira como assistente de vários diretores do TBC. Revolucionou a cena brasileira em 1978, com a adaptação teatral do romance de Mário de Andrade *Macunaíma*. Dirigiu clássicos da dramaturgia internacional e nacional, e revelou para as novas gerações a obra de Nelson Rodrigues, por meio de montagens que realizou no Centro de Pesquisa Teatral (CPT), sediado em São Paulo. link: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,antunes-filho-renomado-diretor-de-teatro-morre-aos-89-anos,70002813725>.

<sup>38</sup> Guzik, *TBC: crônica de um sonho*, p. 214.

Jorge Andrade nunca escondeu a sua tristeza em relação às reações de incompreensão e críticas que seu novo texto recebeu, conforme transparece abaixo:

O que é *Vereda*? É um grito de protesto contra a condição do homem no campo, é o problema do messianismo que marca a história do homem brasileiro. Canudos, o Contestado, os arrabaldes do Rio e de São Paulo, a religiosidade popular. Pois bem: caíram sobre a *Vereda* tanto a direita como a esquerda. Que a direita faça isso, está certo. Mas a esquerda? Que esquerda é esta? A troco de que me atacou, se eu mostrei a condição abjeta a que chegou o homem do campo? Condição que é culpa de quem? É o tal negócio: o sujeito acha que o teatro ou é palanque ou é púlpito. Para mim, não é palanque nem púlpito. É o lugar onde deve estar representado o homem, seja ele qual for, o torturador e o torturado. [...] *Vereda da salvação* mostrava um problema que dizia respeito ao homem brasileiro, à miséria à que foi legado. A direita caiu sobre ela, chamando o autor de comunista e pedindo para retirá-la de cartaz – e, de fato, um mês depois, foi retirada. E a esquerda, veja bem, dizia que a peça não tinha uma posição clara.<sup>39</sup>

Em 1964, em entrevista dada a Delmiro Gonçalves (1916-1975) para uma matéria de capa da revista *Visão* antes da estreia de *Vereda da salvação*, Jorge Andrade analisou sua obra até aquele momento e declara:

Não só *Pedreira das almas* e *Vereda da salvação*, como todas as minhas peças, partiram de fatos reais. Acho muito difícil que um trabalho literário não tenha suas raízes em fatos reais. Haverá alguma dúvida, neste sentido, sobre as raízes da maravilhosa poética de Carlos Drummond de Andrade? Atrás de *Dos bens ao sangue* e de *À mesa* estão os fatos reais. [...] Ninguém inventa nada. Tudo se encontra à nossa volta, vivendo e se impondo nas formas mais variadas. O mundo que trazemos em nós é só o que conseguimos ver. Quanto maior a capacidade de ver e sentir, maior e mais válida a memória, maior e mais justa a visão, mais humanos e mais externos os símbolos, mais vasta e mais universal a mensagem. Só a capacidade de ver e sentir é que é pessoal e intransferível. O resto é um bem ou 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>40</sup>

*Senhora na boca do lixo* foi escrita em 1963 e, como foi proibida pela censura, sua estreia mundial ocorreu em Lisboa, em 3 de janeiro de 1967, em uma encenação de Varela Silva para a Companhia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro. Somente em 1968 a peça é publicada no Brasil e produzida pela companhia Eva Todor<sup>41</sup>, no Rio de Janeiro, com a direção de Dulcina de Moraes (1908-1996).<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> Steen, “Jorge Andrade”, p. 135.

<sup>40</sup> Gonçalves, “*Drama do café encontrou seu autor*”, pp. 21-22.

<sup>41</sup> Eva Todor (1919-2017), atriz húngara naturalizada brasileira, construiu um vasto currículo principalmente no teatro e na televisão. Fundou, com o marido Luiz Iglesias (1936-1958), a companhia

Em 1967, o texto *Rasto atrás*, a mais autobiográfica das obras dramáticas andradinas, é encenado pelo Teatro Nacional de Comédia (TNC), no Rio de Janeiro, com a direção de Gianni Ratto. Este texto e sua primeira montagem serão analisados na sequência dessa dissertação. Em 1969, o autor escreve *As confrarias* e *O sumidouro*, obras que seriam fundamentais para a abertura e o fechamento do ciclo *Marta, a árvore e o relógio*, que seria publicado em 1970:

Estive ausente dos palcos não por vontade própria, mas por outros motivos. Precisamente, foi em 1969 que decidi não mais me dedicar ao teatro. Pensava que nesse âmbito já tinha dado a minha contribuição. Depois, eu não concordava em escrever para guardar meus textos numa gaveta, para não serem encenados. Isso de um ponto de vista muito pessoal e particular. Achava que seria meu dever, enquanto dramaturgo, registrar o homem brasileiro, em meio às suas dificuldades de então. O que a censura iria me impedir de fazer, castrando, cortando e tolhendo minhas peças. No meu modo de entender, teatro é a representação viva de um fato. E baseado nessa exigência que me fazia, vendo as impossibilidades da época, tomei a decisão de não escrever mais para teatro. Penso, atualmente, que eu estava errado. Pois creio que sobretudo minha obrigação é escrever.<sup>43</sup>

Para garantir sua sobrevivência, Jorge Andrade trabalhou como professor a partir de 1965, e lecionou Dramaturgia no Ginásio Vocacional de Barretos e também no Colégio Vocacional Oswaldo Aranha, de São Paulo, no Brooklin. Em 19 de junho de 1969, Jorge foi o primeiro professor da rede de ginásios e colégios vocacionais a pedir demissão da função quando houve a primeira intervenção político-militar, que ocasionou a demissão da coordenação do serviço de ensino vocacional de Americana (SP).

Jorge Andrade também lecionou durante cinco anos na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

No início dos anos de 1970, é convidado para dirigir o setor cultural da prefeitura de São Bernardo do Campo, e foi colaborador do setor de Relações Educacionais e do Trabalho, na área de Artes.

---

Eva e seus artistas (1940-1963), que produziu espetáculos durante 23 anos no Teatro Serrador, no Rio de Janeiro. portais.funarte.gov.br › brasilmemoriadasartes › acervo › atores-do-brasil.

<sup>42</sup> Dulcina de Moraes (1908-1996), atriz, diretora, educadora, fundou com o companheiro, em 1935, a Companhia Dulcina-Odilon. Produziu e apresentou um importante repertório com textos de autores inéditos no Brasil, tais como García Lorca e Bernard Shaw. Em 1955, criou a Fundação Brasileira de Teatro, que formou centenas de atores e que mereceu sua dedicação até o final da vida. Dos seus sucessos como atriz, destacamos *Amor*, de Oduvaldo Vianna (1933) e *Chuva* (1945), adaptação do original de Somerset Maugham. portais.funarte.gov.br › brasilmemoriadasartes › acervo › atores-do-brasil.

<sup>43</sup> Arrabal, “Resistir é preciso”, p. 49.

Como jornalista, o autor trabalhou na revista *Visão* (1958 a 1960) e na revista *Realidade* (1969 a 1973), onde realizou diversas reportagens sobre assuntos da atualidade brasileira além de perfis de personalidades do meio intelectual e artístico do país:

Eu andei muito como repórter da *Realidade*, visitei o Brasil inteiro [...]. Eu estava descobrindo uma história pra poder compreender a história de hoje, o homem de hoje. Sempre foi assim, Quando pensavam que eu estava escrevendo peças sobre o passado, que eu era passadista, estavam errados. Eu estava tentando descobrir a história do homem para entender a história do homem hoje. Sem a perspectiva histórica ninguém pode saber nada. E é o que acontece com muitos autores brasileiros. É que eles não têm cultura, eles não conhecem a história do Brasil, mas a verdadeira, não é a história que se ensina no ginásio, por aí, não. É a história dos documentos.<sup>44</sup>

Em 1978, mais precisamente no dia 16 de junho, no Grêmio Literário e Recreativo de Barretos, o autor lança o seu primeiro romance, *Labirinto*:

Uma síntese de tudo que eu já fiz na vida. Duro demais porque é difícil dizer coisas sobre nós mesmos, sobre as pessoas mais próximas, sobre o próprio pai, num ato de profunda confissão, de autoanálise. [...] O livro é o resultado do trabalho de toda minha vida. Um resumo feliz dos meus textos para teatro, dos perfis jornalísticos para a revista *Realidade*, das minhas memórias. [...] Eu fui como jornalista aquilo que fui como dramaturgo. Um homem em contato com os outros homens, que não pode ver o fato somente do lado de fora. À medida que escrevia as dez peças sobre o ciclo paulista – *Marta, a árvore e o relógio* – e ao examinar os trabalhos jornalísticos, percebi que estava formando um novo ciclo outra vez, possivelmente autobiográfico. Os perfilados eram pessoas ligadas a mim diretamente, ou pertencentes à mesma realidade nacional, às mesmas raízes, que determinam artistas tão diferentes.<sup>45</sup>

Jorge Andrade, em várias entrevistas que foram realizadas na ocasião do lançamento do livro e que foram localizadas pela pesquisa realizada, declarou que *Labirinto* “é um romance autobiográfico onde conto a minha vida, desde que eu tinha dois ou três anos até hoje.”<sup>46</sup>

A mesma busca que está presente em sua obra dramática percorre as páginas de *Labirinto*, onde os seis perfis de intelectuais e artistas brasileiros, que realizou para a revista *Realidade*, o levaram a descobrir o seu passado. Foram entrevistados o pintor Wesley Ducke Lee (1931-2010), o poeta Murilo Mendes (1901-1975), Gilberto Freyre

---

<sup>44</sup> “O Labirinto, Jorge e os outros”. *Folha de S. Paulo*, p. 39, 6 jun. 1978.

<sup>45</sup> Ciccacio, “Jorge Andrade busca a saída do Labirinto”, p. 28.

<sup>46</sup> “O Labirinto, Jorge e os outros”, *Folha de S. Paulo*, p. 39, 16 jun. 1978.



(1900-1987), Érico Veríssimo (1905-1975), de quem Jorge Andrade se tornou amigo, Sérgio Buarque de Hollanda (1902-1982) e Bento Prado (1937-2007).

À medida que eu descobria a verdade deles, através deles, eu descobria a minha própria verdade. Isso constituiu um labirinto onde não só eu vivo, todo mundo vive. Cada um tem o seu labirinto. E a gente só pode realmente descobrir o labirinto do outro, na medida em que você se perde em seu próprio labirinto.<sup>47</sup>

Jorge se considerava um repórter diferente porque não conseguia ver os fatos, as pessoas de fora: “Procurava sempre humanizar mais ou menos meus entrevistados e é por esse motivo que eles dialogavam muito nas minhas matérias”<sup>48</sup> e acabavam transformados em personagens.

O livro, carregado de passagens autobiográficas, torna-se um meio de esclarecimento para a dramaturgia de Jorge Andrade, construída a partir de suas referências familiares e de suas vivências desde a infância.

Através de *Labirinto* é que as pessoas vão entender todo o meu teatro. Na medida em que você assiste a uma peça minha, você vê personagens teatrais transpostos da realidade. Agora, no romance, eu vou até a realidade, escrevo um livro autobiográfico e conto a minha verdade. Na medida em que você lê, você vai situando as peças. Quando eu conto, por exemplo, a agonia do meu avô, a minha infância na fazenda dele, quando perdeu sua fazenda, entram diálogos da “Moratória”. Quando eu encontro, por exemplo, a verdade da história do homem brasileiro ou do homem paulista, entrevistando Sérgio Buarque de Hollanda, um grande historiador, lá eu encontro o Fernão Dias, que vai contar as raízes de toda a formação da família paulista, que aparece no meu teatro, dentro do ciclo *Marta, a árvore e o relógio*. São dez peças que vão desde Fernão Dias no século XVI, XVII, até a fase industrial com *Os ossos do Barão*. Este teatro está profundamente enraizado na minha vivência, na minha família.<sup>49</sup>

Neste romance autobiográfico, Jorge Andrade mergulha em seu labirinto para encontrar a sua verdade, e sai libertado, numa obra que ele considerou definitiva, como fim e explicação de um longo ciclo da memória, iniciado no teatro.

Sobre seu processo de trabalho, Jorge Andrade confessou em seu depoimento para o Inacen que nunca iniciou uma peça e seguiu trabalhando nela até finalizá-la. Relata que de repente interrompe a escrita, põe de lado, inicia a escrever outra peça ou parte de outra já iniciada, voltando depois à peça interrompida.

---

<sup>47</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>48</sup> Nader, “No romance, um novo Jorge Andrade”.

<sup>49</sup> “O Labirinto, Jorge e os outros”. *Folha de S. Paulo*, p. 39, 16 jun. 1978.

O autor sempre reconheceu suas influências e destaca três autores que inspiraram de forma especial o seu trabalho como dramaturgo:

Todo mundo sofre influência de alguém. Os temas são apenas retomados e vistos pela ótica do tempo de cada um. Assim, não me julgo original e sei que sigo caminhos já trilhados. Reconheço que sou influenciado por alguns escritores e posso citar três como fundamentais na minha dramaturgia: Arthur Miller, Eugene O'Neill e o insuperável Tchekhov. Considero *Longa jornada noite adentro*, de O'Neill, a obra teatral do século. Arthur Miller sempre me incentivou com seu teatro, e Tchekhov é quem admiro acima de tudo. Sem me julgar com o mesmo valor literário, acho que faço o que ele fez com a Rússia: registro a morte de um Brasil que não tem mais razão de ser.<sup>50</sup>

Como romancista, Jorge Andrade estreia em 1973 com a novela *Os ossos do Barão*, uma adaptação sua das peças teatrais *A escada* e *Os ossos do Barão*. A novela produzida pela Rede Globo de Televisão, a segunda novela colorida da TV brasileira, em seus 120 capítulos alcançou sucesso junto ao público e recebeu excelentes críticas da imprensa e dos intelectuais.

Na ocasião da estreia de sua primeira novela, o autor desabafou em uma entrevista para a revista *Veja*, ao declarar: “Sou um autor emparedado. Tenho quatro ou cinco peças inéditas e não aparece ninguém para montá-las. A última vez que montaram um dos meus trabalhos – *Vereda da salvação* – foi em 1964, em São Paulo.”<sup>51</sup>

Neste comentário, o autor se referiu somente a São Paulo (onde a montagem de *Vereda da salvação* no TBC foi a última produção de um texto seu até a data da entrevista) e não mencionou as montagens de *Rasto atrás* (1967) e *Senhora na boca do lixo* (1968), ambas produzidas e encenadas no Rio de Janeiro. O autor não citou, também, a estreia mundial de *Senhora na boca do lixo* em Lisboa, em 1967 no Teatro Avenida, em uma encenação da Companhia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro.

Essa frustração em relação ao seu teatro, pouco encenado (As confrarias e O sumidouro não tiveram montagens profissionais no século XX) e sofrendo vários tipos de censura, levaram Jorge Andrade a se dedicar à teledramaturgia, que sempre lhe despertou interesse conforme suas declarações para várias revistas a partir do sucesso da

---

<sup>50</sup> Steen, “Jorge Andrade”, p. 144.

<sup>51</sup> “Ossos na TV”, Revista *Veja*: 10 out. 1973, p. 125.

novela *Os ossos do Barão*: “entrei na TV por pura vontade de realização profissional, pois a considero o meio de comunicação mais importante da atualidade.”<sup>52</sup>

Dois anos depois, Jorge escreve *O grito*, novela polêmica que tinha, como principal tema, a desumanização das grandes metrópoles. A ação transcorria em São Paulo, e Jorge foi altamente criticado e mal compreendido neste novo trabalho para a televisão:

Para mim, a televisão não é somente o mais importante meio de comunicação dos tempos de hoje, mas o mais extraordinário para conscientização e educação do povo. Sendo isto, acho que um trabalho como uma novela deve conscientizar e educar e não somente divertir ou, o que é pior, alienar. Quando digo conscientizar e educar, quero dizer que ela deva escolher temas e conflitos de nossa realidade imediata e conduzi-los ao debate, à polêmica e à contestação. Pensando assim é que escolhi um tema onde uma cidade como São Paulo fosse a personagem principal, questionando seus problemas, suas angústias, suas solidões, sua frieza e também sua grandeza. Queria dizer que esta cidade, feita pelo homem e para o homem, esqueceu-se do próprio homem. Afinal, o que foi *O grito* senão a iluminação dos problemas do homem na grande cidade? O que eu pretendia com a novela senão dizer que o homem está desperdiçando o seu próprio paraíso?<sup>53</sup>

O autor escreveu ainda as novelas: *Gaivotas*, que foi ao ar na TV Tupi de São Paulo, em 1979; entre 1981 e 1982, adaptou para a TV Cultura *O velho diplomata*, de Josué Montello, o romance *O fiel e a pedra*, de Osman Lins, e *Memórias do medo*, de Edla van Steen; duas peças suas foram adaptadas, em 1982, para TV Cultura, *Senhora na boca do lixo*, adaptação de Arlindo Pereira, e *A escada*, adaptação de Antunes Filho.

Jorge assumiu, ainda, a escrita de três novelas que já estavam sendo transmitidas pela Rede Bandeirantes: *Cavalo amarelo* (de Ivani Ribeiro), *Dulcinéia vai à guerra* (de Sérgio Jockyman), ambas em 1980, e *Os adolescentes* (de Ivani Ribeiro), em 1981.

Em abril do ano seguinte, estreia na Rede Bandeirantes *Ninho da serpente*, novela que conquistou relativo sucesso de público e excelentes críticas. O último trabalho de Jorge Andrade para a televisão foi a novela *Sabor de mel*, realizada em 1983 pela Rede Bandeirantes. Mas não foi uma experiência bem-sucedida para o autor, que foi demitido durante o período de apresentação da novela. Seu sentimento e ressentimento, em relação a este último episódio de sua carreira na televisão, foi

---

<sup>52</sup> “Ossos na TV”, *Veja*: 10 out. 1973, p. 125.

<sup>53</sup> “O Homem destrói o seu paraíso”. *Amiga*: mar. 1974, p. 6.

expresso claramente em sua última entrevista para a TV Cultura, antes de adoecer, em 18 de novembro de 1983:

*Sabor de mel* foi o trabalho que me afastou definitivamente da televisão. Não que a televisão tenha culpa. Como já disse, a televisão para mim é o maior veículo de comunicação do fim desse século e vai dominar inteiramente o século XXI. Ela é maravilhosa. [...] Ela não pede licença para entrar em sua casa. Ela entra. Você não precisa comprar ingresso para ir ver... Você não precisa sair de casa para ir ver...ela entra na sua casa. Essa experiência foi a mais amarga que eu tive, não por causa da televisão, mas por causa das pessoas que estavam na televisão. Essas pessoas que eu acho que destroem e que levam a televisão a ser alienada como ela é. Quer dizer... Houve não uma tentativa, mas um ato deliberado de me destruir como escritor. Me usaram para destruir Jorge Andrade como romancista, isso calculado friamente, não é?! O tema era muito bom! A proposição era ótima. Tanto era verdade isso, que a novela *Sabor de mel* estreou com um dos maiores índices [de audiência] que a Bandeirantes já teve na vida dela. Eram dezoito [pontos]. No oitavo dia, tinha caído para zero. O que você faria se fosse outra emissora mais organizada? Chamariam o autor, fariam mesas-redondas. Vamos ver o que nós devemos mudar. Alguma coisa está errada, não é verdade? Mas nem me participaram disso. Eu descobri isso porque fui à Bandeirantes por acaso... e descobri quando eu estava escrevendo o capítulo 43 e estava o 34 no ar! A situação permanecia desde o capítulo oito! Eles sabiam que não era nesse caminho. E ficaram em silêncio, fecharam a boca. Entende? Devem ter pensado assim: “Aí ele vai se destruir. É a hora de nós pegarmos e destruímos Jorge Andrade, como romancista”. É assim que eu julgo *Sabor de mel*. Por isso não considero uma novela minha. Porque é tanta sujeira que a envolveu, tanta nojeira que a envolveu, tanta coisa horrível que a envolveu, que eu apaguei da minha cabeça, não considero como um trabalho meu. Porque não foi trabalho meu. Simplesmente eu tive que sair porque me participaram disso. Mas me participam quando estava escrevendo o capítulo 43 com o 34 no ar!<sup>54</sup>

Em 14 de novembro de 1983, praticamente um mês após a entrevista para a TV Cultura, Jorge Andrade foi internado com insuficiência coronária grave, após realizar um cateterismo. Foi operado para a implantação de quatro pontes de safena. Teve um derrame cerebral, mas acabou se recuperando. Apesar de algumas sequelas. O autor ficou com alguns movimentos do corpo prejudicados e não conseguia mais falar.

Jorge Andrade faleceu no dia 13 de março de 1984 no Instituto do Coração em São Paulo, vítima de edema pulmonar, deixando sua esposa Helena (56 anos) e seus três filhos, Gonçalo (25 anos), Camila (21 anos) e Blandina (18 anos).

---

<sup>54</sup> Entrevista de Jorge Andrade. Programa de televisão. São Paulo: TV Cultura, 18 out. 1983.

## 1.2 *Marta, a árvore e o relógio*: uma peça em dez atos

A produção dramaturgicamente de Jorge Andrade de 1951 a 1969, como já relatamos, foi revisada e organizada pelo autor em um ciclo que foi denominado, *Marta, a árvore e o relógio*, publicado em 1970 pela editora Perspectiva.

As dez peças que formam o ciclo foram escritas na seguinte sequência: *O telescópio* (1951); *A moratória* (1954); *Pedreira das almas* (1957); *Vereda da salvação* (inicia a escrever em 1957 e conclui em 1962), *A escada* (1960), *Os ossos do Barão* (1962), *Senhora na boca do lixo* (1963), *Rasto atrás* (começa a escrever em 1957 e conclui em 1967), *As confrarias* (1969) e *O sumidouro* (1969).

Jorge só descobriu que as peças formariam um ciclo na medida em que escrevia os textos. Não era pretensão do autor a de impor uma ordem na apresentação das peças do ciclo. Isto surgiu naturalmente. Os textos foram escritos em sentido inverso da publicação, mas “formaram um contexto único que contava uma história que começava com Fernão Dias e terminava com o escritor no mundo de hoje – portanto, 400 anos da história paulista.”<sup>55</sup>

No Ciclo, estes textos foram publicados seguindo a ordem cronológica dos períodos históricos em que a ação de cada peça transcorre:

- *As confrarias* (Ouro Preto, século XVIII)
- *Pedreira das almas* (Cidade fictícia, 1842)
- *A moratória* (Fazenda na zona rural de São Paulo/Cidade do interior, 1929/1932)
- *O telescópio* (Zona rural de São Paulo, anos 1930)
- *Vereda da salvação* (Zona rural, século XX, anos 1950)
- *Senhora na boca do lixo* (São Paulo, capital/século XX, anos 1960)
- *A escada* (São Paulo, capital/século XX, anos 1960)
- *Os ossos do Barão* (São Paulo, capital/século XX, anos 1960)
- *Rasto atrás* (Século XX, São Paulo, capital; Jaborandi, interior de São Paulo; Fazenda na zona rural de São Paulo; interior do Mato Grosso)
- *O sumidouro* (Séculos XVII e XX, São Paulo, capital)

---

<sup>55</sup> Steen, “Jorge Andrade”, p. 130.

Analisando as dez peças do ciclo, reconhecemos temas importantes que foram levados para o teatro pelas mãos de um dramaturgo que tinha, como objetivo, realizar um painel amplo e profundo da História do nosso país. Jorge trabalhou temas como o apresamento do índio (*O sumidouro*), as lutas pela Independência (*As confrarias*), até a conquista do Planalto após o término do Ciclo do Ouro (*Pedreira das almas*), e o apogeu e a decadência do café, em consequência da Crise de 1929 (*A moratória*, *O telescópio*, *A escada* e *Senhora na boca do lixo*), retratando o trabalhador rural, o colono explorado (*Vereda da salvação*), e chegando à industrialização, com a ascensão econômica do imigrante, que se une pelo casamento ao aristocrata decadente (*Os ossos do Barão*) para, então, o dramaturgo Vicente (alterego de Jorge Andrade, presente nas peças *A escada*, *Rasto atrás* e *O sumidouro*), compreender seus conflitos com o pai e, já em paz com seu passado, compreender a sua função nesse mundo como homem e escritor (*Rasto atrás*).

Muitas vezes, o autor foi incompreendido pela presença de episódios do passado na sua dramaturgia mas, para Jorge Andrade, é impossível falar do presente sem rever e criticar o passado:

A História só se explica através de suas raízes, é evidente que essa coisa toda não brotou assim como brota um pé de alface. Ela está aí porque os homens fizeram alguma coisa que levasse a isso, no passado. E, se eu não conheço o homem nesse contexto histórico, não consigo interpretar os fatos de hoje. Por isso que eu costumo dizer que *Milagre na cela* é a continuação do meu teatro, acho que nada mudou. Se meu teatro não era entendido, foi exatamente por esta razão: muita gente não percebia ou ignorava que, se eu buscava um fato do passado, não era por saudosismo, nada disso, mas para tentar explicar o que acontece hoje. Quando eu pego, por exemplo, Fernão Dias, o que quero discutir é se as minas devem ser descobertas para serem exploradas pela Corte e não pelo colono. O debate está claro em *O sumidouro*. Não importa se é século XVI ou XVII, o debate está também no século XX, no debate das “multinacionais”. Vale a pena importar o *know-how* que nos explora? E investigar a História é também fugir à perspectiva histórica dos ganhadores. Por que é que o mártir da Independência é Tiradentes e não um dos mulatos da Revolução dos Alfaiates, na Bahia? A Inconfidência Mineira era uma revolução de mentira, que apenas queria trocar de príncipe, idealizada pelos historiadores, enquanto que a Revolta dos Alfaiates é uma revolução social, do homem do povo. O teatro pode evocar essa história que nos foi surrupiada. O primeiro sintoma da festividade do teatro é o desconhecimento da História.<sup>56</sup>

Jorge Andrade considerava *Marta, a árvore e o relógio* como um livro que conta uma história não em dez capítulos, mas através de dez peças teatrais. Considerava a conclusão de um ciclo, do painel paulista que havia proposto a fazer “o resultado de 19

---

<sup>56</sup> Steen, “Jorge Andrade”, p. 131.

anos de um trabalho que procurava alcançar um objetivo fundamental: compreender uma realidade e atuar nela” – declarou Jorge Andrade, na ocasião do lançamento do livro, para o jornal *O Estado de S. Paulo*.<sup>57</sup>

Conforme Geraldo M. Moser, em seu artigo publicado no “Suplemento literário” do jornal *O Estado de S. Paulo*, três importantes planos foram usados pelo autor para fundir as peças em uma estrutura única:

O primeiro é o da sequência cronológica. Iniciando-se em fins do século XVIII, em *As confrarias*, a ação prossegue até a época atual, primeiro a passos gigantes – 1790, 1842, 1929, depois com avanços pequenos, como na terceira peça, e as três seguintes passam-se em 1929 e princípios da década de 30. A sétima e oitava peças são situadas num presente sucessivo, embora não especificado, que poderia ser os dois anos de suas primeiras exhibições, ou 1961 e 1963, respectivamente. A nona, entretanto, abrange entretanto fatos ocorridos entre 1922 e 1965, enquanto a décima estende-se por 400 anos, à medida que sua ação oscila entre o fim do século XVIII (remontando ao passado colonial evocado na primeira peça) e 1970, ou qualquer outro ano futuro em que a peça venha a ser apresentada, porque ela é criada diante de nossos olhos por um único ator, o teatrólogo *Vicente*, enquanto debate o problema de sua identidade, ora com a esposa do século XX, ora com os seus personagens do século XVII. [...] O segundo plano estrutural consiste numa série de situações repetidas, com as peças formando uma espécie de poema, onde o último verso de cada estrofe serve de primeiro verso da seguinte. [...] Mais um importante elemento de integração deve ser mencionado. Trata-se da personagem – embora secundária, exceto em *As confrarias* – que aparece ou é mencionada em cada um dos dramas. É a figura simbólica de *Marta*.<sup>58</sup>

*Marta* não era uma personagem presente em todas as peças do ciclo, mas quando o autor iniciou a organização cronológica das peças pelo período histórico em que transcorre a ação, surgiu a necessidade da presença da personagem estruturando todo o ciclo. Nem sempre está em cena mas, mesmo como uma personagem que só é citada, é uma agente de transformação, que modifica alguma coisa importante. Em *A moratória*, por exemplo, ela é a professora de *Lucília*, que leva *Lucília* a costurar, para salvar economicamente a família arruinada pela Crise de 1929.

Ela tem sempre visão realista sobre o espaço e o tempo do homem, e sua ação modifica o comportamento não só das personagens como dos temas tratados. É como se fosse a própria História, registrando fatos. Assim, *Marta*, para mim, simboliza a História que tudo presencia; a árvore, a tradição, com raízes mergulhadas na História e que me sufocava com seu peso inútil; e o relógio simboliza o tempo que parou e que deixei bem evidente e explicado no romance *Labirinto*.<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> “História narrada em ciclo teatral”. *O Estado de S. Paulo*, p. 23, out. 1970.

<sup>58</sup> Moser, “Ciclo paulista de Jorge Andrade”, p. 5.

<sup>59</sup> Steen, “Jorge Andrade”, p. 131.

O título do ciclo *Marta, a árvore e o relógio*, portanto, simboliza os motivos centrais dessa obra formada por dez peças teatrais que, pela diversidade de temas e estilos, é considerada por diversos autores e críticos “a mais pungente surgida no Brasil depois das peças de Nelson Rodrigues na década de 40”.<sup>60</sup>

Para a edição de *Marta, a árvore e o relógio*, Jorge Andrade fez um prefácio sob a forma de um poema, reproduzido na abertura da presente dissertação onde, através da visão de um menino desde seu nascimento até sua libertação, são anunciados os temas das dez peças do ciclo. O autor utilizou trechos do poema *O fazendeiro do ar*, de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), obra lançada em 1955 como prelúdio das peças. O livro tem uma introdução assinada por Delmiro Gonçalves<sup>61</sup> e um apêndice intitulado *Panorama do ciclo*, que apresenta textos de Anatol Rosenfeld<sup>62</sup>, Lourival Gomes Machado<sup>63</sup>, Décio de Almeida Prado, Antonio Candido, Sábato Magaldi, Richard Morse<sup>64</sup> e Osman Lins<sup>65</sup>.

Pela publicação do sua obra teatral reunida no livro *Marta, a árvore e o relógio*, Jorge Andrade recebeu o *Prêmio Molière Especial* de 1970.

Em virtude das dificuldades que seus textos enfrentavam para serem montados, dificuldades relacionadas com o custo da produção (a maioria de suas peças possuem muitos personagens, por exemplo) e com a censura, Jorge ficou oito anos sem escrever

---

<sup>60</sup> “Fim da jornada”. *Veja*, pp. 70-71, 4 nov. 1970.

<sup>61</sup> Delmiro Gonçalves (1916-1975), jornalista, cronista, crítico de arte e dramaturgo. Delmiro Gonçalves. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.

<sup>62</sup> Anatol Rosenfeld (1912-1973), crítico, teórico, foi professor de estética na EAD da USP. Rosenfeld, *O teatro épico*.

<sup>63</sup> Lourival Gomes Machado (1917-1967), crítico de arte, professor, cientista político, jornalista. Fundador da revista *Clima*, juntamente com Antônio Cândido, Gilda de Mello e Souza, Paulo Emilio Salles Gomes, Ruy Coelho e Décio de Almeida Prado. Foi diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1949-1951) e diretor artístico da 1ª Bienal Internacional de São Paulo (1951). Lourival Gomes Machado. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.

<sup>64</sup> Richard Morse (1922-2001), historiador norte-americano que se tornou mais conhecido pelas suas teses pouco ortodoxas sobre o papel das duas Américas no mundo moderno, explicitadas em seu livro *O Espelho de Próspero*, publicado na década de 1980, é também autor de uma importante história de São Paulo, *Formação Histórica de São Paulo: De Comunidade a Metrópole*, lançado pela primeira vez em 1954, na efeméride do IV Centenário. Veiga de Castro, *Um olhar para as cidades: Richard Morse e a história urbana do Brasil*.

<sup>65</sup> Osman Lins (1924-1978), romancista, contista, dramaturgo e ensaísta. IGEL, Regina. *Osman Lins: uma biografia literária*.



para teatro. Não lhe agradava a ideia de escrever para seus textos ficarem guardados dentro de uma gaveta. Neste período, se dedicou ao jornalismo e iniciou sua carreira na teledramaturgia. Em 1977, ele retoma seu trabalho para o teatro e conclui *Milagre na cela*, que havia iniciado a escrever em 1972.

Jorge Andrade reafirma seu objetivo como dramaturgo em uma entrevista para a *Folha de S. Paulo* sobre *Milagre na cela*: “A minha obrigação é escrever, registrando o homem no tempo e no espaço. Se a peça vai ser encenada agora ou não, isso é outro problema. Um dia, ela será.”<sup>66</sup>

O tema da peça é a tortura, abordado de forma clara e direta pelo autor. Seu enredo é baseado em fatos reais, em situações vividas por quatro amigas de Jorge Andrade (duas freiras e duas educadoras) que foram presas e torturadas. A partir delas, o autor escreve a história de *Joana de Jesus Crucificado*, uma freira, professora, considerada subversiva pelas autoridades policiais que é torturada e que, na tentativa de humanizar seu torturador, acaba entregando-se a ele para não ser violentada por um cabo de vassoura. *Joana* recupera a sua liberdade após nenhuma suspeita de subversão ser comprovada e, sozinha e grávida de seu torturador, vai enfrentar a sua nova vida.

Jorge foi brutalmente atacado tanto pela esquerda que não aceitava o lado humano do torturador, que acaba se apaixonando por Joana, quanto pela direita que não aceitava a denúncia da tortura “que não existia” dentro da ditadura militar, bem como pela Igreja que não admitia que Joana, uma freira, tivesse experiências sexuais e, também, por vários críticos que consideraram o texto frágil e problemático em relação à sua estrutura e estilo.

Fica evidente que *Milagre na cela*, apesar da proposta do autor de registrar “o homem no tempo e no espaço atual”, não atinge enquanto dramaturgia o mesmo nível de criação e de pesquisa estilística que as peças do ciclo *Marta, a árvore e o relógio* conseguiram acrescentar à dramaturgia brasileira moderna.

Porém, o legado principal desse retorno é o tema de *Milagre na cela*: a tortura. Tema extremamente relevante para ser colocado em cena e discutido, não só em virtude

---

<sup>66</sup> Leite, “*Milagre na cela* traz o novo Jorge Andrade”.

da ditadura militar que governava o país naquela época, mas por ser uma preocupação constante do autor em relação ao ser humano:

A tortura, para mim, é uma ação maligna que acompanha o homem através de toda a sua aventura. Ele foi torturado no passado, é torturado no presente e, enquanto o homem for o que é, será torturado no futuro. O homem foi torturado no fascismo e foi torturado no nazismo, como também tem sido torturado nos *gulags* soviéticos.<sup>67</sup>

Inicialmente, a peça “se intitulava *Marta na cela 44* e fora concebida como a continuação da figura arquetípica de *Marta* na atualidade.”<sup>68</sup> Mas o que *Marta* representou no ciclo *Marta, a árvore e o relógio* como um agente de transformação e símbolo da História, *Joana*, a personagem de *Milagre na cela*, passaria a representar nesse novo ciclo que iniciava a ser escrito a partir de temas atuais.

Jorge escreveu várias peças curtas, em um ato, com temáticas contemporâneas e que pretendia publicar em um volume, talvez iniciando um novo ciclo. *O incêndio* (1962-1978), *A receita* (1968), *O mundo composto* (1972), *A zebra* (1978), *A loba* (1978), *Lady Chatterley em Botucatu* (1979) e *Corrente* (1980) fazem parte desse período de criação do autor.

Infelizmente, a morte de Jorge Andrade aos 61 anos impediu que um novo ciclo dramaturgico fosse criado, como ele desejava. Um ciclo que iria reunir as peças que falavam de questões humanas, sociais e políticas da atualidade e que teriam certamente a presença de *Joana* como agente de transformação, assim como foi *Marta* no ciclo das dez peças, mesmo quando era apenas citada pelos outros personagens. Foram publicados separadamente *O mundo composto* (em 1972, como encarte da revista Realidade n. 80), *Milagre na cela* (1977), *A zebra* (publicada em 1978, em um volume que reuniu peças em um ato dos autores que participaram da Feira brasileira de opinião<sup>69</sup>), *O incêndio* (1979) e *A receita* (publicada em 2016 no volume que reuniu as peças em um ato que participaram da *Primeira feira paulista de opinião*<sup>70</sup>).

---

<sup>67</sup> “Jorge Andrade – O teatro político que jamais quis ser partidário”, *Jornal do Brasil*, 27 mar.1981.

<sup>68</sup> Leite, “*Milagre na cela* traz o novo Jorge Andrade”.

<sup>69</sup> A Feira Brasileira de Opinião foi um evento produzido em 1976 pela atriz Ruth Escobar (1936 - 2017), que pretendia apresentar ao público textos de autores que pretendiam retratar o homem brasileiro “aqui e agora”, sobretudo com a preocupação de apontar o perfil dos subúrbios do Brasil, onde este governo revela seu verdadeiro rosto. Participaram da *Feira*, com textos escritos especialmente para o evento, os autores: Carlos Queiroz Telles (*Última instância*), Dias Gomes (*O túnel*), Gianfrancesco Guarnieri (*Janelas abertas*), Jorge Andrade (*A zebra*), Lauro César Muniz (*O mito*), Leilah Assunção

## Segundo Capítulo

### *A moratória: divisor de águas*

Mas, na verdade, o centro de sua dramaturgia é ele mesmo – e por extensão o Brasil. As experiências e vivências pessoais formam o núcleo de uma reflexão que se foi dilatando através da geografia e da história até constituir um painel como não há outro pela extensão e coerência em nosso teatro.<sup>71</sup>

#### 2.1 A revelação de um autor

Jorge Andrade já havia escrito as peças *O noviço* e *O telescópio* (ambas em 1951, seu primeiro ano na EAD), *As colunas do templo* (1952, que na época chamava-se *O faqueiro de prata*) e o esboço *Os ausentes* (1954), que em 1979 foi publicado como *O incêndio*. Conforme declaração do autor, *A moratória* foi escrita em uma semana do último ano do curso na EAD (1954) e, nela, retomou as questões rurais, presentes em *O telescópio*.

O texto tem, como tema, a crise da produção cafeeira no Brasil provocada pela quebra da Bolsa de Valores de Nova York, e mostra a decadência de uma aristocrática família levada à pobreza. No centro do drama está *Quim*, o fazendeiro, sua mulher *Helena* e os filhos *Lucília* e *Marcelo*. São personagens desenhados com clareza pelo autor, “dolorosamente reais, cada qual enfrentado com coragem, resignação, medo ou revolta a inexorabilidade de seu destino de perdedores”<sup>72</sup>

---

(*Sobrevividos*), Márcio Souza (*Contatos amazônicos de terceiro grau*) e Maria Adelaide Amaral (*Cemitério sem cruzes*). *A Feira* foi proibida de ser realizada pela Censura Federal. Escobar, C.H. et al. *Feira brasileira de opinião*.

<sup>70</sup> Espetáculo produzido pelo Teatro de Arena em 1968, com direção de Augusto Boal a *1ª Feira paulista de opinião* reúne alguns dos mais atuantes dramaturgos do período, como Lauro César Muniz, Bráulio Pedroso, Gianfrancesco Guarnieri, Jorge Andrade, Plínio Marcos e Augusto Boal, além de compositores como Edu Lobo, Caetano Veloso, Ary Toledo, Sérgio Ricardo e Gilberto Gil, que criam suas obras em torno da seguinte questão: O que pensa o Brasil de hoje? A montagem foi apresentada em São Paulo e no Rio de Janeiro e uniu a classe teatral paulista e a carioca na luta contra as ações autoritárias da Censura. Seis peças formavam a dramaturgia do espetáculo: *O líder* (Lauro), *É tua a história contada?* (Bráulio), *Animália* (Guarniere), *A receita* (Jorge), *Verde que te quero verde* (Plínio) e *A lua muito pequena e a caminhada perigosa* (Boal). [augustoboal.com.br](http://augustoboal.com.br) > especiais > primeira-feira-paulista-de-opinião. Site: [augustoboal.com.br](http://augustoboal.com.br) > especiais > primeira-feira-paulista-de-opiniao.

<sup>71</sup> Prado, *O teatro brasileiro moderno*, p. 91.

<sup>72</sup> Faria, *O teatro na estante*, p. 146.

A *moratória* é um texto autobiográfico considerando que *Quim* é uma recriação do avô materno do autor, que viveu a crise retratada pela peça. Jorge Andrade conta essa história em dois períodos, 1929 e 1932. No ano de 1929, iniciam as dificuldades, a família luta, perde e acaba deixando sua fazenda, justamente o cenário da crise. Em 1932, a família luta, esperando a moratória<sup>73</sup> que virá como salvação, mas vive na cidade, longe de suas raízes.

*Quim*, em virtude de sua ligação com a terra, é quem mais sofre com a perda da fazenda. É da propriedade que ele retira a motivação para continuar vivendo, lutando e acreditando na moratória como possibilidade de salvação.

Conforme a rubrica detalhada do autor, o cenário deve ser dividido diagonalmente em duas partes e no *primeiro plano ou plano da direita* (1932), temos a sala modesta de uma casa, com alguns móveis e objetos que serão os mesmos utilizados no *segundo plano ou plano da esquerda* (1929), elevado mais ou menos um metro acima do piso do palco, que retrata uma sala espaçosa de uma antiga e tradicional fazenda de café:

Dois planos dividem o palco mais ou menos em diagonal. Primeiro plano ou plano da direita: Sala modestamente mobiliada. Na parede lateral direita, duas portas: a do fundo, quarto de Marcelo; a do primeiro plano, cozinha. Ao fundo da sala, corredor que liga às outras dependências da casa. À esquerda, mesa comprida de refeições e de costura; junto a ela, em primeiro plano, máquina de costura. Encostado à parede lateral direita entre duas portas, banco cumprido, sem pintura. Na mesma parede, bem em cima do banco, dois quadros: Coração de Jesus e Coração de Maria. Acima dos quadros, relógio grande de parede. Na corte da parede imaginária que divide os dois planos, preso à parede como um enfeite, um galho seco de jabuticabeira.

Segundo plano ou plano da esquerda: Elevado mais ou menos uns trinta ou quarenta centímetros acima do piso do palco. Sala espaçosa, de uma antiga e tradicional fazenda de café. À esquerda-baixa, porta do quarto de Joaquim; à esquerda-alta, porta em arco que liga a sala com a entrada principal da casa e as outras dependências. Na parede ao fundo, à direita, porta do quarto de Marcelo; à esquerda, porta do quarto de Lucília. Bem no centro da parede do fundo, o mesmo relógio do primeiro plano. Na parede, entre a porta do quarto de Joaquim e a porta em arco, os mesmos quadros do primeiro plano.

Observação: As salas são iluminadas, normalmente, como se fossem uma única, não podendo haver jogos de luz, além daquele previsto no texto. A

---

<sup>73</sup> Adiamento do prazo estipulado para o pagamento de uma dívida, concedido pela pessoa que empresta alguma coisa a alguém. Aumento do prazo de pagamento de uma dívida, concedido pela pessoa que empresta o dinheiro, podendo esta ser paga após o seu vencimento. Disposição que, segundo a lei, pode cancelar o pagamento de uma dívida internacional, quando o país em questão não tem condições financeiras para cumprir com suas obrigações. Ferreira, A.B.H., *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*.

diminuição de luz no plano da direita ou primeiro plano, na cena final da peça, embora determinada pelo texto, não precisa ser rigorosamente seguida.

Ação: No segundo plano ou plano da esquerda, a ação se passa em uma fazenda de café em 1929; no primeiro plano ou plano da direita, mais ou menos três anos depois, numa pequena cidade nas proximidades da mesma fazenda<sup>74</sup>.

O cenário criado por Gianni Ratto para *A moratória* seguiu as indicações do autor sem, com isso, prejudicar sua criação que transpõe, especialmente, toda a dramaticidade retratada no texto, e o percurso simultâneo da crise das personagens em duas épocas e ambientes distintos.

A divisão do espaço cênico em dois planos colocando a ação da peça ora em 1929 ora em 1932, e por vezes simultaneamente, propicia um confronto de sentimentos antagônicos – esperança/desespero, otimismo/pessimismo, alegria/tristeza – que acentua a dramaticidade da peça e realça a profunda humanidade das personagens, apreendidas nos momentos mais sofridos de suas existências, isto é, quando estão em luta contra a desgraça inevitável: a perda de suas terras.<sup>75</sup>

A ação dramática dividida em planos já havia sido usada por Nelson Rodrigues (1902-1980) em *Vestido de noiva*, quando escreveu este texto no Rio de Janeiro em 1943. E Sábato Magaldi, que foi professor de Jorge Andrade na EAD, lembra como apresentou o texto de Nelson ao jovem autor:

Jorge contou-me a trama de *A moratória* e a dificuldade, que não estava conseguindo superar, de unir os tempos de 1929 e 1932, indispensável à estruturação da história. Aconselhei-lhe a leitura da peça rodriguiana, que havia resolvido muito bem o problema de três planos – o da realidade (presente), o da memória e o da alucinação.<sup>76</sup>

A forma como Jorge Andrade usou a divisão da ação em dois planos em *A moratória* é bem diferenciada em relação à criação dos três planos de Nelson Rodrigues para *Vestido de noiva*.

O dramaturgo, intuitivamente, identificou ali o exemplo para seu voo pessoal. Nada há em *A moratória* nada que evoque *Vestido de noiva*. Apenas pode-se diagnosticar a transmissão de um processo, a presença da continuidade e a existência da ruptura enriquecedora. Jogando os planos do presente (1932) e do passado (1929), Jorge não fez do segundo mero *flashback* ilustrador do drama final. A maestria técnica era tão admirável que, na dinâmica do texto,

---

<sup>74</sup> Andrade, *A moratória*, pp. 22-23.

<sup>75</sup> Faria, *O teatro na estante*, p. 146.

<sup>76</sup> Magaldi, *Moderna dramaturgia brasileira*, p. 44.

frequentemente um episódio de 1932 parecia preparar o que ocorreu em 1929.<sup>77</sup>

Ainda na rubrica inicial do texto, o autor coloca uma observação: *As salas são iluminadas, normalmente, como se fossem uma única, não podendo haver jogo de luz, além daquele previsto no texto.*<sup>78</sup> Essa observação nos leva a imaginar a diferença entre a iluminação da primeira montagem de *Vestido de noiva*, onde Ziembinski teria criado 174 movimentos de luz, e a iluminação de *A moratória* que, pela rubrica do autor, deveria ser mais homogênea e abranger os dois ambientes cenográficos como se fosse um único espaço.

Em relação às características do texto, é importante registrar que, já nas suas primeiras peças, Jorge Andrade trouxe para o palco experiências familiares, pessoais, que viveu ou que observou de perto, colocando em cena um “testemunho emocionado do processo histórico vivido pela aristocracia rural paulista”.<sup>79</sup>

O realismo de peças como *O telescópio* e *A moratória*, muito em função dos temas abordados, promoveu a base do trabalho do autor, embora em *A moratória* ocorra uma ruptura com o método do drama tradicional realista, quando o autor trabalha com a simultaneidade do espaço e do tempo. O texto possui também características expressionistas, com os personagens centrais apresentando traços arquetípicos. E Gilda de Mello e Souza observa que “presas no tempo e no espaço da fazenda, as pessoas movem-se, reclusas, em linhas simples, sem arabescos. Nem *Quim*, nem *Marcelo* ou *Lucília* traem uma psicologia, individual mais complexa: são antes o *Pai*, a *Mãe*, o *Filho*, a *Filha*”.<sup>80</sup>

Um dos aspectos observados pelos teóricos e críticos em relação ao texto é o fato de Jorge Andrade não tomar partido no conflito que *A moratória* apresenta e permitir que o destino de cada personagem se cumpra:

Toda *A moratória* é construída assim: cada plano descreve a sua curva própria, indo da esperança ao desespero ou vice-versa – até que sobrevenha a derrocada final. Mas o gráfico, a fisionomia última da peça, é constituída pela

---

<sup>77</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>78</sup> Andrade, *A moratória* (Global), 1989, p. 23.

<sup>79</sup> Faria, *O teatro na estante*, p. 147.

<sup>80</sup> Souza, “Teatro ao Sul”, p. 138.

habilíssima superposição das duas curvas. A história contada em sequência cronológica não seria a mesma história.<sup>81</sup>

Em sua crítica para a primeira montagem do texto, publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, Décio de Almeida Prado considera *A moratória* uma peça de emoção pura, escrita com emoção da primeira à última cena.

As personagens lançam-se umas contra as outras, repelem-se, arrependem-se, voltam atrás – mas nunca se exprimem em termos que não sejam o da vida diária, nunca se elevam a níveis inacessíveis a qualquer pessoa. Os temas de Jorge Andrade são os grandes e eternos lugares-comuns da literatura – e possa ele conservar para sempre esta sua inocência e crueza de olhar.<sup>82</sup>

Décio ainda destaca em sua crítica uma questão bastante relevante não só para a análise de *A moratória* como também para compreensão de toda a obra andradina, e assim se manifesta a respeito:

[...] não há peça mais genuinamente brasileira do que a de Jorge Andrade. Brasileira, de início, está claro, pelo quadro social, *A moratória* mantém-se quase exclusivamente no plano psicológico evitando o pitoresco fácil: não é certamente um drama rustico, recheado de cor local. Quando desce, contudo ao pormenor, o faz com absoluta segurança: não há nada de falso, de inventado, na sua evocação da vida de um fazendeiro paulista, desses que desapareceram com a crise do café. Mas seu verdadeiro brasileirismo não é exterior, não está no cenário, na descrição superficial de certos hábitos e modismos regionais. Brasileira parece-nos a própria de sua emoção.<sup>83</sup>

## 2.2 A primeira obra prima do Teatro brasileiro moderno

*A moratória* foi produzida profissionalmente pela Companhia Maria Della Costa, e estreou no teatro da Companhia, em São Paulo, no dia 6 de maio de 1955. O jovem autor, inédito até esta data, já tinha recebido três prêmios em concursos de dramaturgia: *Prêmio Fábio Prado* por *O telescópio* e menção honrosa no mesmo concurso para *O faqueiro de prata* (que, mais tarde, é denominada *As colunas do templo*); menção honrosa no concurso “Martins Pena” instituído pela Comissão do IV Centenário de São Paulo, pelo texto *O faqueiro de prata*; *Prêmio Jornal do Brasil* para *A moratória*.

---

<sup>81</sup> Prado, “Prefácio”, em Andrade, *A moratória* (Agir), p.16.

<sup>82</sup> Prado, “Jorge Andrade - A moratória”. *Apresentação do Teatro brasileiro moderno*, p. 98.

<sup>83</sup> Idem, p. 97.

A direção e a cenografia de *A moratória* foram de Gianni Ratto, que construiu uma carreira como cenógrafo de sucesso na Itália e veio para o Brasil a convite de Maria Della Costa e Sandro Polônio para dirigir o espetáculo que iria inaugurar o teatro que estavam construindo em São Paulo. Gianni Ratto estreia no Brasil dirigindo *O canto da cotovia*, de Jean Anouilh (1910-1987), que inaugura o sede do Teatro Maria Della Costa, na Rua Paim nº 72, no bairro Bela Vista de São Paulo, em 28 de outubro de 1954. Em janeiro de 1955, dirige *Com a pulga atrás da orelha*, de George Feydeau (1862-1921), conquistando com estes dois trabalhos o prestígio da crítica. *A moratória* surge da motivação de Ratto em dirigir um texto brasileiro.

Embora Jorge Andrade já tivesse recebido três prêmios nos habituais concursos de dramaturgia, a peça foi descoberta por Gianni Ratto. Os italianos do TBC não acreditavam em Andrade como autor, ou, pelo menos, o consideravam perigoso na bilheteria. Ratto, recém-chegado do *Piccolo*, sabia que o grande repertório do grupo de Strehler só era importante porque ao lado de Sófocles, Pirandello, Goldoni, arriscava em novos textos nacionais. Foi dele o grande incentivo para a montagem de *A moratória*.<sup>84</sup>

Segundo depoimento de Ratto para Tania Brandão, o diretor estava “à cata de textos brasileiros. Porque eu não posso ficar num país e fazer o que o TBC fez, que é montar textos estrangeiros ou tentar fazer um teatro italiano.”<sup>85</sup> No mesmo depoimento, o diretor relata que, logo que chegou ao Brasil, começou a estudar português e se dedicou à leitura de livros de Machado de Assis, José de Alencar e Carlos Drummond de Andrade, mantendo contatos com Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado.

E foi Décio de Almeida Prado quem apresentou *A moratória* para Gianni Ratto, avisando que se tratava de uma peça escrita por um aluno da EAD. Ao ler, além de gostar do texto, o diretor sentiu uma afinidade profunda entre ele e o autor. No texto que escreveu para o programa de *A moratória*, Ratto revela sua insegurança inicial e sua identificação com a obra.

O medo maior que eu tinha, quando pensava na necessidade de encenar peças de autores brasileiros, era justamente o de não conseguir me ligar em profundidade a uma linguagem porventura excessivamente presa a motivos e razões exclusivamente regionais e nacionais. Tinha medo, em suma, de não encontrar uma linguagem comum, independente da língua do país. Lendo “A Moratória”, ao contrário, percebi logo que as palavras de Joaquim, Lucília, Marcelo eram as palavras da minha gente e podiam pertencer a qualquer pessoa de qualquer nacionalidade. O tema não nos era estranho, a nós italianos, e o assunto – ligado a um acontecimento da vida econômica do Brasil – coincidia com a nossa experiência de homem moderno, vivendo uma

---

<sup>84</sup> Britto, *Fábrica de ilusões: 50 anos de ilusão*, p. 58.

<sup>85</sup> Brandão, *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*, p. 79.



crise de ordem moral que somente agora, dez anos depois da guerra, e com mais esforço, conseguimos vencer.<sup>86</sup>

Na construção de *A moratória* estão presentes vivências da infância do autor, que marcaram sua vida e a criação de sua obra, como a cena de desespero do avô materno diante da notícia da perda da fazenda. Cena que Jorge Andrade denominou de *Pietà Fazendeira*, descrita em depoimento do autor, que reproduzimos neste trabalho. Esta cena, considerada pelo autor como matriz de toda sua obra dramática, foi cortada da montagem dirigida por Gianni Ratto. Conforme relato do autor, o diretor considerou a cena “antiteatral e melodramática, desnecessária pois tudo já estava dito na peça. E exatamente a cena, a minha *Pietà Fazendeira*, que determinou tudo, foi a única cena que não pôde ir para o palco. E foi cortada”.<sup>87</sup>

Na primeira página da cópia do texto, datilografado em 90 páginas, e que foi utilizada por Gianni Ratto em sua encenação, não temos o título da peça, mas uma citação não assinada, escrita em caixa alta e centralizada na página, conforme abaixo:

A TERRA É UMA DAS POUCAS COISAS QUE DIGNIFICAM O HOMEM.  
MESMO AQUELA QUE COUBER NA PALMA DE SUA MÃO.

No canto esquerdo superior desta primeira página, lemos a dedicatória escrita e assinada por Jorge Andrade: “A Gianni Ratto, com a admiração e o apreço do Jorge Andrade 4/11/54.”<sup>88</sup>

A cópia da peça, que foi usada por Ratto nos ensaios, é rica em anotações sobre a sua cenografia e direção. Observamos, também, que um grande número de rubricas do autor foram “cortadas”, riscadas, tanto as que informam sobre sentimentos dos personagens como as que indicam a movimentação destes em cena. O diretor e cenógrafo também desenhou, no verso das primeiras páginas do texto, esboços do cenário, com seus dois ambientes e respectivos mobiliários esquematicamente localizados no espaço. Registrou, através de notas e desenhos, as posições e movimentações dos atores/personagens em várias cenas. Estas anotações e desenhos foram realizados por Gianni Ratto no verso das páginas do texto, transformando

---

<sup>86</sup> *A moratória*. Programa da primeira montagem. São Paulo: Teatro Maria Della Costa, 1955.

<sup>87</sup> Andrade, “As confissões de Jorge Andrade” (Primeira parte), p. 18.

<sup>88</sup> Texto de *A moratória* utilizado nos ensaios pelo diretor e que faz parte do acervo do Instituto Gianni Ratto.

também este texto em seu caderno de direção. Muitas notas e observações foram escritas em italiano, outras em português, e algumas frases foram construídas utilizando palavras nos dois idiomas. Ratto usou lápis preto, vermelho e azul para, alternadamente, escrever observações, descrições de marcas, sublinhar falas dos personagens e, ainda, para “cortar” rubricas. Neste texto usado pelo diretor, nas páginas 58 e 59, está a cena de *Quim* com a espingarda, cena que foi cortada por Gianni Ratto e assimilada pelo autor, que publicou o texto sem esta cena inspirada em sua *Pietà Fazendeira*.

No elenco da montagem pioneira estavam Fernanda Montenegro (1929-), Elísio de Albuquerque (1920-1983), Monah Delacy (1930-), Milton Moraes (1930-1993), Wanda Kosmos (1930-2007), e Sérgio Britto (1923-2011). Os figurinos foram criados por Luciana Petrucelli (1924-?) e a assistência de direção foi de Fernando Torres (1927-2008).<sup>89</sup> No elenco observamos a ausência de Maria Della Costa, o que provocou estranheza entre os críticos e intelectuais. Gianni Ratto revela em vários depoimentos e entrevistas que a escolha de Fernanda Montenegro, para o papel de *Lucília*, foi uma opção sua e necessária para a realização de sua concepção do espetáculo:

[...] o primeiro rosto que eu vi na minha frente, para fazer a Lucília, foi, exatamente, a Fernanda. Por quê? porque ela carregava uma dimensão..., um potencial dramático de sofrimento, de vida. [...] Eu senti que a Fernanda era a pessoa mais indicada, a pessoa mais exata, das atrizes que eu conhecia para fazer este papel e, acho que Maria [Della Costa], que tem uma intuitividade muito grande, deve ter percebido isto [...]<sup>90</sup>

A historiadora e crítica Tania Brandão destaca dois aspectos importantes que justificam a ausência de Maria Della Costa no elenco de *A moratória*:

Curiosamente não contou com a presença de Maria Della Costa. A atriz deixara o estrelato para outra atriz, uma novata de sua companhia, Fernanda Montenegro. Esta foi uma das atitudes sempre lembradas, por estudiosos ou contemporâneos, para destacar o conceito de *elenco* predominante no conjunto. É difícil imaginar gesto semelhante em qualquer outra atriz da época, cabeça de elenco e dona de companhia; ao mesmo tempo a situação revela um momento de liderança incontestada, absoluta, do diretor, que pode optar por um texto em que não existia papel para Maria Della Costa.<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> Ver a Ficha técnica completa reproduzida do programa da primeira montagem de *A moratória*, no Anexo 3, volume II (Anexos) desta Dissertação.

<sup>90</sup> Ratto, “Depoimento”: Fundacen, p. 28.

<sup>91</sup> Brandão, *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*, p. 288.

O relato de Fernanda Montenegro exemplifica o trabalho realizado por Gianni Ratto com os atores, processo que foi fundamental para o espetáculo ocupar o lugar de absoluto destaque na cena teatral brasileira:

Gianni Ratto tinha um trabalho único, em termos de adesão mística, sabe? Ao processo de ensaio, de buscar. Nunca estava ok. Todo dia você saía em busca de alguma coisa que tinha que ser achada. Isso me formou, muito. A doença da procura. Mesmo que você faça uma peça por quatro anos, a cada dia você descobre uma coisa nova. Isso o Ratto me imprimiu muito. Com ele, passamos a ter a mesa [ensaio de mesa]. Na maioria das vezes, ensaiávamos quatro meses. Só na mesa ficávamos um mês, um mês e meio. Em torno da mesa, acertando ou errando, buscando as réplicas, as possibilidades do jogo verbal, do texto, da dramaticidade do texto. [...] O Ratto não representava para nós atores imitá-lo. Nunca. Isso era ótimo. Já o Ziembinski, que era também um ator em potencial, tinha prazer em fazer o papel de todos. Ele dava os tempos, como andar, como perguntar. [...] Ratto não me europeizou. Como ele não dava os tempos das falas, você tinha que encontrar dentro de você o propósito que ele gostaria que o ator tivesse. Eu acho que isso me deformou a tal ponto, que eu sempre vejo a vida segundo uma dramaturgia. [...] O Ratto era monstruoso como instigador do teu mais profundo entendimento da cena, do ponto de vista dramaturgicamente. Eu não conheci ninguém com essa qualidade exaustiva. Eram seis, sete, oito horas de ensaios.<sup>92</sup>

Décio de Almeida Prado comenta, em sua crítica publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, o processo de trabalho do diretor, de forma especial, com o elenco:

A peça de Jorge Andrade apoia-se inteiramente, não sobre o espetáculo, mas sobre o desempenho individual dos atores. Propunha, portanto, uma nova prova para Gianni Ratto, que a venceu com a maior maestria, oferecendo-nos uma representação primorosa, pouco menos do que perfeita, uma das melhores que já vimos em palcos nacionais. Dedicando três meses aos ensaios (quando o texto era de encenação materialmente fácil, não exigindo um elenco numeroso), Ratto conseguiu que seus atores se despojassem de toda teatralidade, impregnando-se lentamente das personagens e de certa indefinível atmosfera. Esse o milagre da encenação: o de ser tão singela, tão verídica, não acrescentando nada à peça, no sentido de achados exteriores. Fez o mais difícil: deixou as personagens serem livremente sentimentais, sem ela mesma o ser. Na comoção, guardou o mais possível o senso de recato e medida.<sup>93</sup>

Sérgio Britto considera *A moratória* “a melhor montagem de Gianni Ratto no período em que trabalhou no Teatro Maria Della Costa (1954/55) e um de seus melhores trabalhos em qualquer tempo”.<sup>94</sup> O ator relata que, a esse texto tão simples e brasileiro, o diretor serviu com uma “cenografia e uma ambientação de alta qualidade

---

<sup>92</sup> Entrevista com a atriz Fernanda Montenegro, concedida ao pesquisador no dia 3 de julho de 2019 no Rio de Janeiro.

<sup>93</sup> Prado, “Jorge Andrade – A moratória”. *Apresentação do teatro brasileiro moderno*, pp. 101-102.

<sup>94</sup> Britto, *Fábrica de ilusões: 50 anos de ilusão*, p. 59.

poética e uma direção de uma humildade rara. Os atores foram trabalhados a exaustão, cada pausa, cada tempo, cada movimento. Sem diminuir a qualidade do elenco, *A moratória* foi um sucesso, antes de tudo, do diretor.”<sup>95</sup>

Mas, do elenco, quem se destacava era Fernanda Montenegro em seu primeiro papel como protagonista, e sobre seu trabalho como *Lucília*, escreveu Décio de Almeida Prado: “Fernanda é uma intérprete exemplar, expansiva sem ser afetada, a um só tempo natural e teatral não tendo a necessidade de sublinhar para transmitir ao público o menor pensamento”<sup>96</sup>.

O autor, que assistiu a quase todos os ensaios, relatou o quanto aquele processo foi decisivo para sua carreira como dramaturgo: *A moratória* foi um divisor de águas na vida de Jorge Andrade:

Praticamente assisti a todos os ensaios. Não era exatamente o interesse de ver a minha peça, mas de apreender com ela e com quem a estava fazendo. No espetáculo, nascia um autor brasileiro que pode ou não ter-se tornado importante, e nascia, também, uma grande atriz, para mim a maior que já conheci: Fernanda Montenegro. Essas coisas me fascinavam. Então eu ficava lá, grudado neles, parecia até um comportamento amadorístico num quadro profundamente profissional. Eu falava assim: “Sabe, ela deve usar tal sapato”. E o diretor estava cansado de saber qual era o sapato. [...] “Eu acho que deve ser esta meia”. Imaginem, eu explicando ao Gianni as meias que deveriam ser usadas. Dei até os galhos de jabuticabeira secos que foram postos na parede. Eu cortei da casa onde morava e coleí e coleí com algodão. Queria participar de tudo. O ensaio me ensinou demais. O diálogo, a técnica. Porque um diretor ensaia explicando, não é verdade? O autor vê o diretor levando a sua personagem, falando sobre a sua personagem, até coisas íntimas. Revelando a personagem para você da mesma maneira que um crítico revela o que você fez, porque você não tem perspectiva. [...] Ficar conversando com Fernanda Montenegro na Praça XIV Bis (SP) a noite inteira, até o amanhecer, e ela ficar conversando comigo, não é?, esses papos longos sobre a montagem, seguir toda a montagem como cria de vaca. Eu estava lambendo a cria até não poder mais. E nesse lamber da cria eu aprendi, olha, o que não está em gibi nenhum. E marcou, [...], eu ouço ainda hoje as músicas que eram da Zequinha de Abreu. Eu sei o que foi a noite de estreia, aquele sucesso, a impressão profunda que a peça causou. Depois houve uma reunião na casa do Darcy Penteado. Eu era a pessoa mais solitária da cidade e pensei que ia me livrar da minha solidão. Tinha encontrado o meu caminho, estava salvo. “Formidável, Jorge”. “Parabéns”. “É uma beleza”. Então eu pensei que iria me sentir bem naquela reunião. Mas a solidão continuou e continua. Porque você não pode sair dela. Foi o que fiquei sabendo naquela noite: a minha vida vai ser de solidão, porque se depois disto continuo me sentindo sozinho, imagine como vai ser depois.<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>96</sup> Prado, “Jorge Andrade – A moratória”. *Apresentação do teatro brasileiro moderno*, p. 102.

<sup>97</sup> Andrade, *As confissões de Jorge Andrade*, pp. 20-21.

Jorge Andrade, em entrevista para um jornal paulista não identificado, às vésperas da estreia de *A moratória*, em maio de 1955, falou do clima de seriedade dos ensaios, do trabalho de Luciana Petrucelli, “que vestiu seus personagens” e elogiou o empenho de Sandro Polônio e Maria Della Costa que “não pouparam esforços para que a montagem fosse a melhor possível.” Nesta matéria, o autor declara a importância de ter estreado como dramaturgo nesta montagem de *A moratória* dirigida por Gianni Ratto:

Devo dizer em primeiro lugar, que nada de melhor poderia ter me acontecido, do que ter encontrado este extraordinário homem de teatro que é Gianni Ratto. Para um autor, encontrar um diretor capaz de compreender seu texto e suas personagens, ao ponto que Gianni Ratto compreendeu e sentiu minha peça, é de fato o acontecimento mais importante que poderia desejar. Gianni Ratto compreendeu e dirigiu meu texto, como eu o senti e como desejava que fosse compreendido e dirigido. Devo a ele, a maior e a melhor experiência teatral, sob um determinado ponto de vista. Estou absolutamente satisfeito, tanto com a direção dada a minha peça, como também com os meus interpretes. Conseguiram criar os meus personagens como eu desejava que fossem transpostos da vida real para a realidade cênica. Que mais poderia dizer?<sup>98</sup>

A crítica recebeu o novo dramaturgo e sua primeira obra encenada calorosamente e não faltaram adjetivos para elogiar o texto e a encenação de *A moratória*. O crítico Clóvis Garcia (1921-2012), em sua coluna na revista *O Cruzeiro*, também elogiou o texto de Jorge Andrade:

Agora podemos afirmar que Jorge Andrade é o mais importante autor nacional surgido nos últimos tempos, tendo, o movimento de renovação do teatro brasileiro atingido seu ponto mais importante, o da literatura dramática. “A Moratória” é uma peça de inspiração e expressão nitidamente nacionais, mas com valor universal.<sup>99</sup>

No jornal *Folha da Noite*, Ruggero Jacobbi (1920-1981) destaca a importância do texto do jovem autor:

Não é um fato: é um acontecimento Não pertence à crônica, mas sim a história. Daqui começam novos rumos; aqui se fecham as portas para as mistificações. Grande ou pequeno, maior ou menor, este teatrólogo fala a linguagem paulista com o mesmo acento universal com que os três romancistas que garantem a posição de nossa literatura moderna no mundo – Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado – falam a linguagem do Norte.<sup>100</sup>

---

<sup>98</sup> Andrade, Periódico não identificado: 5/1955.

<sup>99</sup> Garcia, “Teatro em São Paulo: *A moratória*”.

<sup>100</sup> Jacobbi, “A moratória”, *Folha da Noite*.

E Décio de Almeida Prado, que foi professor de Jorge Andrade na EAD e que acompanhou as etapas de criação de seus primeiros textos ainda dentro da Escola, que indicou o texto para Gianni Ratto, define a peça em sua crítica publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*:

*A moratória* é um diálogo intemporal entre o desânimo e a exaltação, a alegria e a tristeza, a esperança e o desespero. O que há nela de mais terrível é a expectativa otimista, a cegueira dos protagonistas, quando nós, espectadores, libertos do tempo, já os sabemos perdidos. Daí ser o pai a grande personagem trágica (para ele a confiança no futuro é uma necessidade vital) e daí igualmente o efeito tremendo da última cena, a primeira e única em que ele deixa de reagir aos acontecimentos à sua maneira, pela teima infantil e pela obstinação. Havíamos realmente chegado ao fim.<sup>101</sup>

Em 1964, *A moratória* foi produzida pelo Teatro Jovem no Rio de Janeiro. Portanto, nove anos depois da montagem original do Teatro Maria Della Costa (TMDC): o público carioca finalmente iria conhecer a peça de estreia de Jorge Andrade, e que o consagrou como um excepcional dramaturgo. Em função da estreia da peça pelo Teatro Jovem, o crítico Yan Michalski escreveu alguns artigos para o *Jornal do Brasil* e questionou a atualidade e o impacto de *A moratória* naquele agosto de 1964.

Michalski, em seu texto de 6 de agosto de 1964, apresenta o seu ponto de vista dizendo que se *A moratória* aparecesse apenas hoje, como uma obra de um autor desconhecido, “seria acolhida como uma peça exemplarmente séria, reunindo uma soma de qualidades ainda raras na nossa dramaturgia, mas não exerceria – como exerceu em 1955 – o efeito de um autêntico choque”. E justifica sua observação em função da evolução dos padrões e critérios dos últimos nove anos que separam a montagem pioneira de São Paulo com a de 1964, no Rio de Janeiro:

Em 1955, *A moratória*, podia e devia ser considerada como uma obra que abria um caminho importantíssimo para a literatura teatral do Brasil: era a primeira peça brasileira na qual um assunto social e suas repercussões sobre alguns destinos individuais eram tratados com seriedade, com inteligência, com excelente conhecimento artesanal de teatro, e com uma indiscutível dose de talento e de sensibilidade. Desde então, o caminho aberto pela peça foi trilhado por vários outros escritores, e o próprio Jorge Andrade levou essa sua primeira experiência bem mais adiante, principalmente em *Vereda da salvação*.<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> Prado, “Jorge Andrade - A moratória”. *Apresentação do Teatro brasileiro moderno*. p. 101.

<sup>102</sup> Michalski, “A moratória”: *Jornal do Brasil*.

Yan Michalski termina o parágrafo acima citando *Vereda da salvação* como exemplo de um trabalho criado a partir da experiência dramaturgica e inovadora de *A moratória*. Mas o amadurecimento e a renovação estilística da obra andradina prosseguiu nos anos seguintes. As peças *Rasto atrás* (1966) e *O sumidouro* (1969) são dois exemplos de ruptura do autor com o estilo que marcou suas primeiras obras dramaturgicas.

Não há dúvida, todavia, que além desse fundamental valor histórico, *A moratória* possui qualidades que, mesmo dentro da perspectiva de hoje em dia, merecem ser calorosamente elogiadas – embora, talvez, não tão calorosamente como era o caso em 1955. Do ponto de vista da estrutura técnica, a ideia de jogar a ação em dois planos de tempo não constitui exatamente uma novidade, mas Jorge Andrade soube utilizá-la sempre em função de uma notável eficiência dramática, e nunca apenas como um recurso gratuito. Mas o maior mérito da peça consiste indubitavelmente em seu conteúdo humano, no seu intenso e amargo calor, na sua profunda emoção, sem nenhuma concessão ao sentimentalismo barato.<sup>103</sup>

Na pesquisa realizada no acervo que pertenceu ao ator Sérgio Britto, que se encontra disponível para consulta na biblioteca da Faculdade de Artes Cênicas da CAL (Casa das Artes de Laranjeiras), no Rio de Janeiro, foi possível ler dezenas de críticas e reportagens sobre a primeira montagem de *A moratória*. Mas, infelizmente, a maior parte desse material foi “recortado por dentro”<sup>104</sup> e colado em álbuns, pelo próprio ator. Apesar da falta de identificação, a leitura desses recortes confirmam o *status* que *A moratória* e seu autor passaram a ocupar dentro do panorama teatral do nosso país a partir de 1955. *A moratória* foi considerada, pelos jornalistas e críticos que escreveram analisando o texto e a montagem do TMDC, uma obra de imensa importância, chegando a ser mencionada como um “marco dentro da dramaturgia nacional e do teatro brasileiro” pela altíssima qualidade e pelas inovações, que tanto o texto quanto a encenação apresentaram. Segundo relatos publicados e críticas da época, sabemos que foi um espetáculo de sucesso artístico, mas não de público.

Ainda no acervo de Sérgio Britto foi encontrada uma reportagem publicada em jornal, sem a assinatura do autor do texto e do nome do periódico, que retrata a noite de

---

<sup>103</sup> Michalski, “A moratória”: *Jornal do Brasil*.

<sup>104</sup> “Recortados por dentro” definição criada pela Professora Dra. e pesquisadora Tania Brandão para as reportagens e críticas de jornais e revistas que são recortadas sem identificação de local, data, autor, coluna, nome do periódico ou revista. Brandão, *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*.

estreia de *A moratória* no Teatro Maria Della Costa. Como curiosidade, reproduzo abaixo alguns trechos desse relato da noite de 6 de maio de 1955:

Pela primeira vez, talvez, na história teatral paulista, um autor foi a grande figura de uma estreia. Nem os interpretes (esplendidos, por sinal), nem o diretor inteligentíssimo e meticuloso, nem o cenógrafo ou a figurinista da peça *A moratória* receberam aplausos tão entusiasmados e consagradores como os que recebeu Jorge Andrade, terminando o espetáculo magnífico da noite de estreia, sexta-feira, no Teatro Maria Della Costa. [...] *A moratória* se inscreve definitivamente na história do teatro do Brasil. É um testemunho poderoso da maturidade do teatro nacional, da força criadora de nossos autores e deve marcar época na dramaturgia de nosso país. [...] É preciso destacar a interpretação vigorosa de um grande elenco: Elísio de Albuquerque, vivendo o fazendeiro *Joaquim*, Monah Delacy, Milton Morais, Fernanda Montenegro, Sérgio Britto e Vanda Kosmos compuseram tipos inesquecíveis, de um realismo comovente e tocante. O público não lhes poupou aplausos calorosos, inclusive em cena aberta. [...] Mas o momento principal da noite, indubitavelmente, foi o aparecimento, no palco, do herói da noite, o autor da peça, Jorge Andrade, que foi ovacionado demoradamente, pelos espectadores, de pé, aos gritos, fazendo-o chorar, consagrando um brilhantíssimo escritor teatral.<sup>105</sup>

Jorge relatou, em seu depoimento para o Inacen, que seu pai não compareceu à estreia de *A moratória* e somente alguns dias depois, após serem publicadas as críticas, decidiu viajar para São Paulo para assistir o espetáculo de estreia do filho como dramaturgo.

Ele jamais tinha posto um pé num teatro. E foi assistir *A moratória*. Eu falei: *Me encontro com o senhor no saguão, no final*. Tinha mede de assistir junto com ele. Aí acabou, ele desceu a escada, eu estava na porta do Teatro Maria Della Costa. Ele: *Vamos descer?* E a gente desceu, tinha uma esquina logo embaixo, e um terreno vazio com um muro. Quando chegou no muro, ele segurou o meu braço, me puxou e me abraçou, não é? E aí ele disse assim: *Sabe, meu filho, eu não sabia, eu não podia compreender, eu peço a você que me perdoe, porque eu nunca li um livro. Eu sou um fazendeiro atrasado. Eu não podia entender que você podia gostar das mesmas coisas de que eu gosto. Você gosta diferente. Pois eu peço perdão*. De lá então, quase quinze anos depois, nasceu *Rasto Atrás*, que tem a grande frase final do pai, o que é exatamente esta: *Você me perdoa, meu filho, eu não podia compreender*. Minha dramaturgia é isso: vai e volta, vai e volta, tudo enraizando-se naquela *Pietà Fazendeira*, que é a quebra de um mundo. Como digo no meu romance (*Labirinto*): a minha infância ficou pendurada naquelas mangueiras. Naquelas mangueiras, de repente, eu fiquei com 70 anos, e meu avô com sete. Houve uma inversão e aí é que eu comecei a procurar alguma coisa, alguma coisa perdida que eu não sabia o que era. Até que escrevendo, encontrei, não é?<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> Texto de autor desconhecido publicado em periódico não identificado: maio, 1955.

<sup>106</sup> Andrade, “As confissões de Jorge Andrade” (Segunda parte), pp. 26-27.



No livro *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*, Tania Brandão aprofunda importantes questões relativas ao “teatro brasileiro moderno”, período em que seu objeto de pesquisa está inserido, apresentando importantes pontos de vista que auxiliam a compreender o que seria realmente “moderno” no Teatro brasileiro. Ela aponta três graves problemas, resumidos no prefácio por João Roberto Faria:

Em primeiro lugar falta uma discussão profunda sobre o que se deve entender por teatro moderno em nossa historiografia. Estudiosos e críticos não se preocuparam com a questão e acabam por escrever ensaios e obras de caráter histórico com base na dramaturgia. Para Tania, só se pode compreender o moderno como história de cena: a era teatral moderna é a era da encenação. O segundo problema diz respeito à valorização excessiva da encenação de *Vestido de noiva*. [...] Tania não aceita que se considere esse espetáculo de 1943 como início do teatro moderno no Brasil, ou seja como um acontecimento fundador. A seu ver, criou-se um mito, com base nos depoimentos entusiasmados [...] mas se perdeu a perspectiva histórica, isto é, deixou-se de considerar o que veio antes e o que veio depois. Nesse sentido, a estreia de *Vestido de noiva* não teria provocado a ruptura de que tanto se fala, porque resultava de proposições formuladas anteriormente pelo TEB, que trocava o ensaiador pelo diretor, que suprimia o ponto, que melhorava o repertório e que fazia teatro de equipe, com um novo ator, desinteressado do vedetismo. [...] O terceiro problema diagnosticado pela autora em nossa historiografia teatral, e já referido acima, diz respeito ao fato de se considerar o TBC como uma espécie de continuação do grupo Os Comediantes, sem levar em conta outra iniciativa importante em termos do teatro moderno: o TAP de Sandro Polônio, Itália Fausta e Maria Della Costa, que, em abril de 1948, dando início aos seus trabalhos, pôs em cena *Anjo negro*, de Nelson Rodrigues, com direção de Ziembinski.<sup>107</sup>

Considerando as questões que a autora apresenta em relação ao *teatro brasileiro moderno*, e a partir do levantamento realizado sobre a peça e a primeira montagem de *A moratória*, podemos refletir sobre a afirmação de Gilda de Mello e Souza em seu artigo *Teatro ao Sul*: “A moratória é a primeira obra-prima do moderno teatro brasileiro.”

Tania Brandão, nos primeiros capítulos de seu livro, conceitua o que seria “moderno” para esse período que denominamos *teatro brasileiro moderno*:

Não iremos considerar o moderno em sua acepção etimológica: moderno não é simplesmente o que é de nossa época, mero fruto de uma proximidade temporal. Iremos considerá-lo a partir da História do Teatro Europeu, como um capítulo da História da Arte Moderna, seguindo uma prática bem difundida que tende a situá-lo como um fato histórico *necessariamente* de ruptura, em que a tradição – ou mesmo práticas consideradas até então como pragmáticas – foi posta em suspenso através de empreendimento de mudança coletivo, geracional, que marcou de forma profunda a história da arte do

---

<sup>107</sup> Brandão, *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*, pp.18-19.

mundo ocidental. Trata-se de uma virada histórica, um fato inaugural ou um acontecimento fundador. [...] <sup>108</sup>

Ao analisarmos *A moratória*, enquanto dramaturgia e enquanto encenação, observamos várias inovações que rompem com uma tradição do teatro que se fazia até aquele período da nossa História. E Sábato Magaldi registra a presença, na cena paulista, de *A moratória*: “É o primeiro acréscimo significativo ao nosso palco, após o lançamento de *Vestido de noiva* de Nelson Rodrigues em 1943”. <sup>109</sup>

Após *A moratória* surgem outros importantes textos que apresentam questões também relacionadas à realidade brasileira, como *O auto da Compadecida* (1956), de Ariano Suassuna (1927-2014), *Eles não usam black-tie* (1958), de Gianfrancesco Guarniéri (1934-2006), *Chapetuba Futebol Clube* (1959), de Oduvaldo Viana Filho, *Revolução na América do Sul* (1960), de Augusto Boal (1931-2009) e *O pagador de promessas* (1960), de Dias Gomes (1922-1999). Mas nenhum dos autores citados, que muito contribuíram para nossa dramaturgia, construiu uma obra com tanta coerência e solidez como Jorge realizou, principalmente o ciclo *Marta, a árvore e o relógio*, onde suas dez peças formam um painel histórico de 4 séculos da civilização brasileira. “Uma obra única na literatura teatral brasileira” <sup>110</sup>, da qual *A moratória* é a peça-chave, matriz de toda a sua dramaturgia.

No que se refere ao estilo de *A moratória* e a evolução estilística de sua obra, Jorge Andrade rompe com vários paradigmas da dramaturgia tradicional ao longo da construção de seu teatro. Desde *A moratória* conseguimos observar as mudanças propostas pelo autor, que interfere na cena através de rubricas detalhadas propondo inovações, para a encenação, como o uso simultâneo dos dois planos cenográficos em *A moratória* ou o uso de projeções de filmes e slides em *Rasto atrás*.

*A moratória*, reconhecidamente um marco na história do teatro brasileiro, aplicava à trama recursos épicos de manipulação do tempo e do espaço, com uso de planos simultâneos. Conforme já assinalamos, a ideia de usar tais recursos surgiu da leitura de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues. No entanto, os resultados foram diametralmente opostos, visto que as intenções dos dois autores brasileiros também o eram: Nelson Rodrigues procurava perscrutar a mente em desagregação, ao passo que Jorge Andrade, sem

---

<sup>108</sup> *Idem*, p. 43.

<sup>109</sup> Magaldi, “Um painel histórico”, em *Moderna dramaturgia brasileira*, p. 44.

<sup>110</sup> Rosenfeld, “Visão do ciclo” p. 599.

desprezar o drama familiar, realisticamente (poeticamente) retratado, queria trazer para o palco uma transformação social, encenar uma mudança histórica, fazer perceber os efeitos dessa mudança sobre os indivíduos, seus valores e suas vidas. [...] Essa preocupação de refletir sobre assuntos mais amplos levou Jorge Andrade a procurar novas formas de apresentação das peças, como Brecht também o fizera. Não se pretende aqui dizer que Jorge Andrade reinventou o teatro épico brechtiano. Mas ele decerto foi o primeiro autor brasileiro que aproximou de sua temática as práticas “dramáticas” de Brecht, fosse pela consciência de interesses, fosse pelo conhecimento prévio do trabalho do autor alemão (graças à formação na EAD), fosse pela admiração que nutria por Arthur Miller (outro dramaturgo igualmente preocupado com questões sociais), fosse pelo atrativo das buscas pessoais de Tennessee Williams (que também não descartava o épico, como em *The glass menagerie*, por exemplo). O fato é que a partir de *A moratória*, Jorge Andrade, com raras exceções, esteve engajado no teatro de fundo social mesmo político, embora sempre tenha sido apartidário e nada doutrinário.<sup>111</sup>

Diante da análise do texto e do seu legado para a dramaturgia, principalmente pelas rupturas propostas em relação ao drama tradicional, e analisando os relatos, críticas, reportagens e imagens fotográficas, que registraram a encenação pioneira de Gianni Ratto em 1955, podemos considerar *A moratória* a primeira obra-prima do Teatro brasileiro moderno.

---

<sup>111</sup> Azevedo, *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*, p. 175.

## Terceiro Capítulo

### *Rasto atrás: síntese de um ciclo dramático*

A peça *Rasto atrás* é para mim o fim de um ciclo. E como fim de um ciclo, síntese. Pelo menos é sua melhor intenção: síntese de um ciclo da memória. As dez peças escritas até agora reaparecem, umas mais, outras menos, nos temas que compõem *Rasto atrás*. Não diria que ela é especificamente autobiográfica, mas síntese de todas as outras, que já continham traços evidentes da minha vida. E por isso mesmo, fim do ciclo da memória, libertação de fantasmas.<sup>112</sup>

#### 3.1 A autobiografia como tecido para a escrita

*Rasto atrás*, de todas as dez peças que fazem parte do ciclo *Marta, a árvore e o relógio*, é a mais autobiográfica<sup>113</sup>, e iniciou a ser escrita pelo autor em 1957 e foi terminada em 1965, ano em que Jorge Andrade completava 43 anos, idade do protagonista da peça, seu alterego, o dramaturgo *Vicente* – que é também personagem das peças *A escada* (1961) e *O sumidouro* (1969).

Na peça *A escada*, *Vicente* é o filho de Antenor e Melica, um personagem coadjuvante, mas já com características (principalmente no que diz respeito aos seus questionamentos como dramaturgo) que serão aprofundadas em *Rasto atrás*. Em *O sumidouro*, última peça do ciclo *Marta, a árvore e o relógio*, *Vicente* é um escritor amadurecido que se relaciona, dialoga com seus personagens, confrontando estes com a verdade histórica do período em que viveram.

Os críticos e estudiosos da obra andradina não colocam em dúvida o valor autobiográfico desta peça teatral e, para análise deste texto, além da obra dramática e jornalística de Jorge Andrade, das referências bibliográficas, procuramos investigar a biografia do autor por meio do registro e transcrição de seus depoimentos para acervos públicos, suas entrevistas para periódicos e revistas e, também, para programas de

---

<sup>112</sup>Andrade, “*Rasto atrás*, fim de um ciclo e novo início”, *O Estado de S. Paulo*, p.10, 24 jun. 1966.

<sup>113</sup> “Narrativa centrada no sujeito que cria, simultaneamente ponto de partida e objeto do texto, a autobiografia parece ser a atualização do “indivíduo moderno” no espaço da literatura. É como se, ao lado da poesia, do romance, da peça teatral, da crônica, enfim, se reservasse àquele indivíduo, a suas reflexões e experiências particulares, um “gênero” literário específico, que permitisse a expressão de sua unidade e autonomia.” Alberti, “Literatura e Autobiografia: a questão do sujeito na narrativa”, p.66-81.

televisão. Uma das fontes mais importantes para esse levantamento foi o romance autobiográfico *Labirinto*, que o autor publicou em 1978.

Segundo Sábado Magaldi, “o primeiro esboço de *Rasto atrás*, cujo título provisório foi *Lua minguante na Rua 14*, data de 1957, quando se chamava *As moças da Rua 14*”.<sup>114</sup> Sábado relata que *Vicente*, o protagonista de *Rasto atrás*, nesta versão não estava presente como personagem. O enredo deste esboço se concentrava na relação das quatro solteironas *Etelvina*, *Jesuína*, *Isolina* e *Elisaura*, com o pai *Silvares*. Essas irmãs se transformaram em *Rasto atrás* nas três tias de *Vicente*: *Etelvina*, *Jesuína* e *Isolina*. A personagem *Elisaura* passa a ser a mãe de *Vicente*, cunhada das três solteironas. Essas mulheres eram amigas da avó de Jorge Andrade, que viviam em Barretos, cidade natal do autor, e foram inspiradoras na criação destas personagens que muito lembravam o universo de *As três irmãs* de Tchekhov.<sup>115</sup>

Existem três versões concluídas de *Rasto atrás*: a primeira é a que foi utilizada na montagem de estreia em 1967, no Rio de Janeiro, que se encontra no Centro de Documentação da Funarte, e será utilizada para análise do texto e da montagem nesta dissertação. A segunda versão foi publicada pela editora Brasiliense, em 1967, após a temporada da montagem pioneira, e a terceira foi publicada dentro do ciclo *Marta, a árvore e o relógio* em sua primeira edição, em 1970, pela editora Perspectiva.

Cotejando as três versões citadas, foi possível observar que existem diferenças entre a primeira versão (1965) e as duas posteriores versões publicadas (que são praticamente idênticas) em relação à estrutura dramática, à simultaneidade e cortes das cenas, e à utilização dos recursos de projeção de filmes e de *slides*. A única diferença entre a segunda versão e a terceira é a colocação do nome de *Marta* na personagem que cuida dos filhos (uma babá) de *Vicente* e *Lavínia* na terceira versão. Como registramos anteriormente, o autor faz da personagem *Marta* o elo de ligação entre as dez peças que formam o ciclo *Marta, a árvore e o relógio* (Anexo 6).

---

<sup>114</sup> Magaldi, *Teatro sempre*, p.190.

<sup>115</sup> Anton Pavlovitch Tchekhov (1860-1904), médico, dramaturgo, escritor russo, considerado um dos maiores contistas da literatura mundial. Escreveu quatro grandes clássicos da dramaturgia realista: *Tio Vânia* (1890), *A gaivota* (1895), *As três irmãs* (1900), *O jardim das cerejeiras* (1902). Tchekhov, A.P., *As três irmãs*.

As três versões de *Rasto atrás* tem, como tema central, a busca da compreensão e solução do conflito entre *Vicente*, um dramaturgo premiado e reconhecido, e seu pai, um fazendeiro que sempre teve dificuldade em entender e aceitar a sensibilidade do filho e sua opção profissional fora do universo do campo, da fazenda.

A maioria dos críticos e teóricos que escreveram sobre *Rasto atrás* afirmam que a peça é uma adaptação de *As moças da Rua 14*, texto não publicado de Jorge Andrade, e que são claros alguns momentos em que cenas foram acrescentadas, provocando um desnivelamento estrutural entre a primeira e segunda partes do texto:

[...] os trechos que pertenciam à peça *As moças da Rua 14* (resumidos no grande bloco que forma a primeira parte de *Rasto atrás*) estariam talvez mais bem trabalhados e, portanto, apresentariam unidade mais compacta e estudo psicológico mais apurado. [...] Na segunda parte, com a chegada de *Vicente* a Jaborandi, o segundo “assunto” é mais desenvolvido: o confronto com as tias e consigo mesmo e, finalmente, com o pai. Nesse trecho, há mesmo maior número de cenas e, por conseguinte, maior fragmentação da ação. Ali a memória pessoal de *Vicente* tem importância muito maior: ela se materializa no palco. Poderíamos dizer que a primeira parte é mais épica, e a segunda, mais expressionista. Na verdade, Jorge Andrade, nesse e nos outros dramas que escrevia, fez uma combinação interessante dos dois estilos, criando peças que apresentam diversas camadas de memória, narrativa e imaginação<sup>116</sup>.

Yan Michalski, em sua primeira crítica para o espetáculo publicada no *Jornal do Brasil*, comenta esta divisão estrutural da peça e declara que *Rasto atrás* apresenta na sua estrutura:

[...] uma nítida divisão em duas partes que, intimamente entrelaçadas, criam uma obra que é um marco importante na história da moderna dramaturgia brasileira: a crônica coletiva de uma cidadezinha do interior paulista entre 1922 e 1965, mostrando – através da história de uma família – a evolução sofrida pelo lugarejo nestas quatro décadas; e a trama individual: a história de um famoso dramaturgo que, sentindo-se desorientado no seu trabalho e na sua vida particular, procura dar um novo sentido à sua existência, através de uma retomada de contato com as raízes até então renegadas: a sua família, a sua cidade natal, os vínculos ocultos e muitas vezes ignorados que prendem a pessoa ao seu passado e a partir dos quais ela poderá assumir uma atitude positiva em relação ao seu futuro.<sup>117</sup>

A ação de *Rasto atrás* transcorre de 1922 (ano do nascimento de Jorge Andrade) até 1965 (ano em que o autor e seu alterego estão com 43 anos). *Vicente* é apresentado em quatro idades dentro da peça: 5, 15, 23 e 43. Às vezes separadamente, em outras concomitantemente. Como foi relatado, o texto dividido em duas partes (Primeira parte

---

<sup>116</sup> Azevedo, *Recursos estilísticos*, p. 120.

<sup>117</sup> Michalski, “Primeira crítica”: *Jornal do Brasil*, 26 jan. 1967.

e Segunda parte, que correspondem à divisão de Atos I e II) e o enredo desenvolvido por meio de uma narrativa fragmentada apresentando os antepassados familiares, cenas da infância, adolescência e juventude de *Vicente* simultaneamente, com seus questionamentos pessoais e profissionais e ações no presente, em que procura compreender a sua existência a partir de suas raízes familiares e de seu difícil relacionamento com o pai, com quem sempre manteve um conflito fruto da incompreensão e da incomunicabilidade entre ambos.

Se, porventura, a história de *Rasto atrás* fosse apresentada de forma linear e cronológica, começando pelos acontecimentos anteriores ao nascimento de *Vicente* e chegando até aos 43 anos de idade do personagem, quando este resolve buscar a reconciliação com seu passado, a peça poderia ter a seguinte narrativa:

*Bernardino Venâncio*, um homem sensível que não “podia ver ninguém sofrer”, apaixonado pela música e pela sua flauta de prata, casa-se com *Mariana*. Tiveram quatro filhos: *Jesuína*, *Isolina*, *Etelvina* e *João José*. *Bernardino* morreu cedo e sua mulher, *Mariana*, de temperamento determinado e realista, criou os quatro filhos e retirou o sustento da família do que sobrou da fazenda, já que a maioria das terras foram perdidas em função da péssima administração de *Bernardino*.

O único filho homem, *João José*, na juventude, decide casar com *Elisaura*, filha de uma família que morava na cidade. *Elisaura* era uma moça educada e sensível, bastante diferente do esposo que só tinha interesse pelas caçadas e pescarias. Um dos desejos de *Mariana* era também conseguir casar suas filhas. Uma com o *Dr. França*, médico da cidade, e outra com *Pacheco*, diretor da companhia de troles. Desejo este que é frustrado até sua morte.

*Elisaura* logo engravida do marido, *João José*. *Vicente* nasce na fazenda, longe dos olhos do pai que estava fora, caçando. *Elisaura* morre após o parto e *Vicente* é criado pela avó *Mariana* e pelas três tias. Entra em conflito, desde os cinco anos, com o pai que não o compreendia. *Vicente*, desde criança, já gostava dos livros, mesmo sem saber ler. Mais tarde, passa a guardá-los embaixo de sua cama, onde também se escondia para ler, longe do pai e das tias. Só *Isolina*, que também amava os livros, compreendia o sobrinho.

*João José* não aceitava o desinteresse do filho em acompanhá-lo à pescaria e à caçada. E, quando o menino acompanhava o pai, ficava envolvido pela natureza, pelas flores, pelos animais e não entendia o prazer do pai em pescar e em caçar (matar animais). *Vicente* cresce dentro de uma família que não o compreende, que não aceita o seu temperamento. Transforma-se em um adolescente rebelde que chega a tentar fugir de casa, mas é impedido de comprar uma passagem de trem por ser menor de idade.

Jovem, com 23 anos, trabalhando na fazenda, chega a noivar com *Maria*, moça da região. Mas os conflitos com o pai, suas inquietações e insatisfações crescem, e ele decide deixar Jaborandi partindo para São Paulo em busca de sua realização pessoal e profissional. Recebe todo o apoio de sua tia *Isolina*, a única que o compreendia desde a infância. A avó, *Mariana*, já estava morta.

Na capital, trabalha, estuda e se torna um escritor, um dramaturgo conhecido. Casa-se com *Lavínia*, com quem tem quatro filhos. Porém, *Vicente* nunca sentiu paz em relação ao seu passado, à sua história familiar, ao seu conflito com o pai.

Aos 43 anos, já consagrado e premiado como escritor, enfrenta o fracasso de sua peça recente. Tanto a crítica quanto o público não recebem a montagem de seu novo texto com aplausos. *Vicente* entra em crise em relação à sua função como dramaturgo. Sente que seu trabalho, como professor em um Ginásio, rouba seu tempo para escrever. Entretanto precisa sobreviver, sustentar sua família, já que o teatro não lhe dá o rendimento necessário. Após assistir, no cinema, a uma cena de caçada que lhe remete imediatamente às caçadas nas quais acompanhou o pai, *Vicente* decide voltar a Jaborandi para entender o que se passou entre ele e o pai – uma última tentativa de encontrar resposta para a pergunta que o atormenta há anos: “quem sou eu?”

O velho *João José* vivia no interior de Mato Grosso na companhia de *Vaqueiro*, cuidando de terras de terceiros e realizando suas caçadas. Recebe um telegrama no qual *Isolina* avisa sobre a visita de *Vicente*. *João José* sabe que o filho venceu, que construiu uma carreira, que é famoso como escritor e que já recebeu vários prêmios.

*Vicente* é recebido em Jaborandi como um filho famoso da cidade: um dramaturgo premiado, uma personalidade do Teatro nacional. Ele participa de um evento literário em sua homenagem, na companhia das tias. O encontro com o pai, depois de uma década de afastamento, é emocionado. *João José*, diante do filho, confessa que não compreendia o que o filho desejava. E, ao pedir perdão, demonstra ter



entendido a diferença entre ambos e o que moveu a vida do filho. *João José* diz que voltou para morrer e isso logo acontece. As tias, agora mais velhas, continuam em suas conversas com o velho amigo *Pacheco*, relembando as mesmas histórias tais como o episódio do naufrágio do navio *Titanic*, no qual morreu *Lord Astor*, figura lendária da aristocracia. *Vicente*, emocionado, se despede delas com um olhar à distância e com uma expressão de libertação – e, segurando sua mala, parte, talvez definitivamente.

Apresentada desta forma, a sinopse da peça fica bastante simples – mas não é seguindo esta linearidade cronológica que Jorge Andrade narra a trajetória de seu alterego *Vicente*. Nesta particularidade do uso da narrativa fragmentada se encontra um dos pontos positivos desta peça, pois revela camadas de recordações, emoções, experiências de diversas fases da vida de *Vicente* que são profundas e fundamentais para que possamos compreender a sua trajetória e a sua busca de entendimento sobre sua existência, tanto como homem quanto como dramaturgo (Anexo 5).

Embora os esboços e primeiras versões de *Rasto atrás* sejam anteriores à peça *Depois da queda* (*After the fall* estreia no ANTA Washington Square Theater de Nova York em janeiro de 1965), a influência desta obra de Arthur Miller foi decisiva para Jorge retrabalhar tecnicamente a versão final de *Rasto atrás* que estreou, em 1967, no Rio de Janeiro:

Jorge Andrade é o primeiro (dramaturgo) a reconhecer a força fermentadora das peças de Arthur Miller: *A moratória* liga-se a *A morte do caixeiro-viajante* (*Death of a salesman*) assim como *Vereda da salvação* se prende a *As feiticeiras de Salém* (*The crucible*). Os problemas de *Rasto atrás* diferem muito dos de *After the fall*, mas a coragem do dramaturgo norte-americano de enfrentar as próprias misérias animou Jorge Andrade a reviver o seu passado. As associações livres das lembranças, no texto de Miller, facilitaram ao escritor paulista mover-se com flexibilidade na técnica de atualizar momentos diferentes no tempo. A paixão no desnudamento do drama familiar, sobretudo da luta com o pai, veio-lhe da dolorosa procura de *Longa jornada noite adentro* (de Eugene O'Neill), talvez a mais pungente peça do teatro moderno.<sup>118</sup>

Em *Depois da queda*, a ação da peça transcorre totalmente na mente do personagem *Quentin*, em *Rasto atrás* o enredo se passa em várias camadas ficcionais: no que se refere à “atualidade” (1965), temos o protagonista questionando sua vida pessoal e profissional, buscando entender suas raízes e, para isso, volta à sua cidade natal com o objetivo de reencontrar o pai, *João José*, que está caçando no interior do Mato Grosso. Na cidade de Jaborandi estão suas três tias solteironas – *Etelvina*, *Jesuína*

---

<sup>118</sup> Magaldi, *Teatro sempre*, pp. 189-190.

e *Isolina* – que, ao saberem de sua chegada, preparam uma recepção ao sobrinho, agora um autor famoso. *Vicente*, ao chegar, toma conhecimento da situação financeira precária em que as tias estavam vivendo. O pai, que é avisado sobre a visita do filho, retorna a Jaborandi e se reconcilia com *Vicente*. Com a morte do pai, *Vicente* parte deixando suas tias, agora de luto, seguindo a rotina diária: são esses os principais fatos que ocorrem na “atualidade” da trajetória de *Vicente*.

Segundo o estudo estilístico realizado por Elizabeth Azevedo, uma segunda camada narrativa é trazida à cena pela “memória” de *Vicente*. Ficamos informados a respeito de fatos marcantes de sua infância, adolescência e juventude. São esses fatos da vida do protagonista que são lembrados, em um fluxo fragmentado e intenso emocionalmente, que provocam o seu questionamento e reflexão sobre os motivos de suas angústias atuais, que ele deseja compreender para então superá-los completamente, ficando livre de todos os fantasmas que o atormentam.

Em uma terceira camada ficcional são apresentados os fatos dos quais *Vicente* não participou, seja no passado ou no presente. No que se refere ao “passado”, estão as cenas que mostram o cotidiano da pequena cidade de Jaborandi, a vida das tias durante a juventude, a relação de *Mariana*, a avó, com as filhas e com a nora *Elisaura*, futura mãe de *Vicente*, e o casamento de seus pais. No “presente”, estão as cenas das tias, agora velhas, conversando sobre os mesmos assuntos com *Pacheco*, amigo de décadas, e as cenas da vida de *João José* e *Vaqueiro* no interior do Mato Grosso.

Para que todo esse universo seja apresentado em cena, é obrigatória a existência de um narrador. *Vicente* se desdobra, inicialmente, em dois: testemunha e narrador implícito<sup>119</sup>. Podemos observar que, na primeira parte, existe um predomínio da narração (o centro é a história da família de *Vicente* em Jaborandi) e, na segunda parte, temos o predomínio de projeções da memória de *Vicente*.

Na segunda parte da peça, existem duas cenas relacionadas com a projeção mental de *Vicente*, mais precisamente com sua imaginação. Cenas que, segundo Elizabeth Azevedo, “fazem parte da imaginação do personagem/dramaturgo que se vê envolvido por suas personagens”.<sup>120</sup> Essas cenas foram retiradas tanto da segunda

---

<sup>119</sup> Azevedo, *Recursos estilísticos*, p. 121.

<sup>120</sup> *Idem, ibidem*.

quanto da terceira versão do texto, conforme quadro comparativo das três versões (Anexo 6). As cenas de *Vicente* com uma empresária teatral e com um diretor de televisão, em que vários personagens de suas peças aparecem, foram cortadas por Jorge Andrade após a estreia de *Rasto atrás*. Na montagem, estas cenas sofreram cortes internos feitos pelo diretor, conforme observamos no seu texto também usado como caderno de direção. Sábato Magaldi relata que, já nos ensaios, “Jorge Andrade sentiu a inutilidade das cenas porque seu conteúdo estava subentendido em outras réplicas”.<sup>121</sup> Posteriormente, em virtude da funcionalidade destas cenas dentro do espetáculo e das críticas recebidas, Jorge decidiu suprimir integralmente as duas cenas nas duas versões publicadas do texto (1967 e 1970).

Voltando à narrativa fragmentada de *Rasto atrás* e suas diversas camadas, e relembando a estrutura das obras do ciclo, observamos que em *A moratória* o autor já apresentava rupturas em relação à forma narrativa e ao estilo dramático da peça. Analisando as dez peças que formam o ciclo *Marta, a árvore e o relógio*, é possível perceber que, ao lado de *O sumidouro*, texto de 1969, *Rasto atrás* é o trabalho mais inovador, complexo e mais fragmentado em termos de estrutura dramática da obra andradina:

[...] quando Jorge pretende focar a decadência econômica da família, trabalha sobretudo com elementos realistas e épicos (por meio do metateatro, inclusive). No momento em que pretende integrar nesse universo (já devidamente caracterizado) seu mundo íntimo e pessoal, recorre a procedimentos de forte cunho expressionista. A combinação é absolutamente particular e inovadora, seja em comparação com dramaturgos brasileiros seus contemporâneos, seja em relação ao trabalho de autores estrangeiros.<sup>122</sup>

Vários críticos destacaram o ineditismo do texto dentro da dramaturgia brasileira como também a “referência aos recursos cênicos de cunho épico e à atmosfera confessional de colorido expressionista”.<sup>123</sup>

Em seu prefácio para a publicação da segunda versão de *Rasto atrás* (1967), Delmiro Gonçalves declara que a “técnica da simultaneidade já não é novidade no teatro, tanto brasileiro como internacional” e destaca o “valor extraordinário das

---

<sup>121</sup> Magaldi, *Teatro sempre*, p. 193.

<sup>122</sup> Azevedo, *Recursos estilísticos*, pp. 122-123.

<sup>123</sup> *Idem*, p. 123.

situações, do diálogo, da abertura para o lírico e o psicologismo”<sup>124</sup> que a peça de Jorge Andrade apresenta. Sobre o personagem *Vicente*, Gonçalves declarou:

*Vicente*, o personagem principal da peça, e em torno do qual tudo se move, se cria e se desfaz, parte para uma viagem em busca de si mesmo: buscando-se, encontra todo o mundo que deixou para trás, e isso o autor consegue transmitir, teatralmente, com uma eficácia, um patetismo, uma piedade que raramente, ou, para dizer melhor, nunca, o teatro brasileiro conseguiu expressar em termos cênicos [...]. Jorge Andrade, empregando técnicas as mais diversas do teatro moderno, vai desde o intimismo tchekhoviano, passando pela crueza e força expressionista do teatro de Strindberg, para desembocar na melhor estrutura das últimas obras de O'Neill.<sup>125</sup>

O título da peça, totalmente relacionado com a busca do protagonista, com seu desencontro e “reencontro” final com o pai, tem sua explicação realizada mediante uma das falas de *Vicente*: *Papai dizia que certas caças correm rasto atrás, confundindo suas pegadas, mudando de direção diversas vezes, até que o caçador fica completamente perdido, sem saber o rumo que elas tomaram.*<sup>126</sup>

Ao contrário da fábula apresentada linearmente, a primeira parte da peça inicia com *Vicente* (43 anos, época atual) manifestando para a esposa, *Lavínia*, o seu desejo em decifrar o seu passado para se libertar do peso que este representa em sua vida. E essa busca de esclarecimento está intimamente ligada ao diálogo que precisa ter com o pai, que vive no interior do Mato Grosso há quase duas décadas. *Vicente* prepara-se para voltar à cidade do interior de São Paulo onde nasceu. As tias, irmãs de seu pai, telegrafam para *João José* comunicando a visita de *Vicente*. Esta primeira parte da peça apresenta várias cenas que são recordações de *Vicente* bem como informações sobre o passado familiar e sua relação com o pai desde a infância. A segunda parte inicia com a cena de uma sessão literária em homenagem ao dramaturgo e termina com uma pequena cena entre *Vicente* e o pai se reconciliando, sem muitas palavras, numa tentativa de reaproximação e de superação da incomunicabilidade que sempre esteve presente entre eles (Anexo 5).

O perfeito domínio que o autor possui da linguagem teatral permite que *Vicente* seja apresentado aos 5, 15, 23 e 43 anos. Esse recurso foi utilizado por Jorge para conseguir expressar dramaturgicamente as recordações de vivências que envolvem o

---

<sup>124</sup> Gonçalves, “Prefácio”, p. XVI.

<sup>125</sup> *Idem*, pp. XVI-XVII.

<sup>126</sup> Andrade, *Rasto atrás*, p. 461 (dentro do ciclo *Marta, a árvore e o relógio*).

protagonista (na atualidade, aos 43 anos) nas diversas fases de sua vida. Na dramaturgia moderna, esse recurso começou a ser usado nos dramas da fase expressionista de August Strindberg<sup>127</sup>, quando escreve *A caminho de Damasco* (1898), e por Peter Ustinov<sup>128</sup> na peça *Photo finish* (1962), em que o “protagonista é apresentado aos 20, 40, 60 e 80 anos”.<sup>129</sup>

Assim como ocorreu em *A moratória*, em *Rasto atrás* temos novamente a ação simultânea em épocas diferentes e acompanhamos a vida dos personagens entre 1922 e 1965. Entretanto, em *Rasto atrás*, podemos identificar que o atravessamento da linguagem cinematográfica aparece em outro formato, se comparado com *A moratória*. Aqui oscilamos entre 1922 e 1965, com cenas ocorrendo alternadamente entre essas épocas, numa rapidez cinematográfica de *flashes* comoventes e esclarecedores.

Para elaborar este texto, Jorge Andrade utilizou a narrativa épica mediante suas vivências pessoais colocadas em várias cenas do texto, que podemos localizar em suas entrevistas e depoimentos publicados em livros, jornais e revistas. O autor também utilizou uma complexa concepção técnica no que se refere à colocação de imagens cinematográficas e de *slides* em diversas cenas e, com essas inovações, conseguiu ampliar ainda mais o rompimento com uma dramaturgia tradicional.

O diálogo entre o teatro e o cinema não se restringiu apenas à escrita dramática e à concepção cênica propiciada pela iluminação, no início do século XX, na Europa. Outras tecnologias começam a fazer parte da encenação – tais como a projeção de filmes e de *slides*, por exemplo.

Vsévolod Meierhold (1874-1940) é considerado o pioneiro no emprego da projeção no teatro. No entanto, foi Erwin Piscator (1893-1966) desenvolvendo na Alemanha seu teatro engajado politicamente após a I Guerra Mundial quem, sem

---

<sup>127</sup>August Strindberg (1849-1912), considerado o maior autor da Suécia, foi dramaturgo, romancista, novelista, ensaísta, poeta, fotógrafo e pintor. Escreveu vários textos que marcaram a dramaturgia internacional tais como *O pai* (1997), *Senhorita Júlia* (1888) e *Credores* (1890), dramas psicológicos com características do naturalismo, e *A caminho de Damasco* (1898-1901) e *O sonho* (1901), peças com fortes características simbolistas e expressionistas. Strindberg, A. *A Dança da Morte* (Prefácio), 1977.

<sup>128</sup> Peter Ustinov (1921-2004) nasceu em Londres e construiu sua carreira como ator, diretor, dramaturgo, escritor, roteirista, cenógrafo, entre outras tantas atividades profissionais que exerceu. <https://www.britannica.com/biography/Peter-Ustinov>.

<sup>129</sup> Magaldi, *Teatro sempre*, p. 197.

dúvida, conseguiu realizar, naquela época, as experiências mais sofisticadas no sentido de integração de imagens técnicas no palco.

A leitura de sua obra *O teatro político* nos permite conhecer não só as diversas experiências realizadas pelo encenador alemão bem como acompanhar todas as etapas de suas pesquisas em relação ao diálogo entre teatro e cinema, com a utilização de *slides* e projeção de filmes iniciadas em 1924 na produção do espetáculo *Bandeiras*, no *Volksbühne* de Berlim.

Conforme Sábado Magaldi o autor em *Rasto Atrás* se “libertou do purismo da palavra para buscar uma comunicação efetiva do espetáculo, por meio de recursos audiovisuais”.<sup>130</sup>

As rubricas<sup>131</sup> em *Rasto atrás*, além das informações básicas que fornecem em relação aos personagens e cenas, são fundamentais para a descrição dessa narrativa fragmentada que conta a trajetória da família e do protagonista nessa sua busca “rasto atrás” de sua verdade como homem e artista. Pavis, em seu *Dicionário de Teatro*, descreve alguns tipos de indicações cênicas (também conhecidas como didascálias ou rubricas) relatando que:

[...] no momento em que a personagem não é mais um simples papel, que assume traços individuais e se “naturaliza”, torna-se importante revelar seus dados num texto-guia. [...] É como se o texto quisesse anotar sua própria futura encenação. As indicações cênicas dizem então respeito não só às coordenadas espaço-temporais, como sobretudo à interioridade da personagem e à ambiência da cena. Estas informações são tão precisas e sutis que pedem uma voz narrativa. O teatro se aproxima então do romance, e é curioso constatar que é no mesmo momento em que se propõe a ser verossimilhante, objetivo, “dramático” e naturalista que ele passa a descrição psicológica e recorre ao gênero descritivo e narrativo<sup>132</sup>.

A dramaturgia de Jorge Andrade se caracteriza pela riqueza de informações que as rubricas oferecem ao leitor. Se o diretor optar por seguir as orientações cênicas apresentadas por Jorge, ele terá um excelente caminho para construir o espetáculo. Podemos dizer, de certa maneira, que o autor “dirigia” os seus textos enquanto escrevia,

---

<sup>130</sup> Magaldi, *Teatro sempre*, p. 197.

<sup>131</sup> Rubrica: “Qualquer palavra de m texto teatral que não faça parte do diálogo. Essas palavras podem ser tanto o nome do personagem colocado diante de uma fala quanto a descrição do personagem, cenário, do figurino, ou indicações de entradas e saídas de cena, sugestões de marcação (movimentação dos atores em cena) ou, ainda, comentários explicativos relativos ao estado de espírito dos personagens ao enunciar as palavras do texto”. Vasconcelos, L.P. *Dicionário de Teatro*, p. 205.

<sup>132</sup> Pavis, *Dicionário de Teatro*, p. 206.

demonstrando de forma clara o que desejava com sua peça em termos de encenação. Algumas rubricas são bem detalhadas e dificilmente poderão ser desconsideradas pelo encenador, pois são fundamentais para a compreensão das diversas camadas narrativas de *Rasto atrás*.

Segundo Elizabeth Azevedo, o uso das indicações cênicas pelo autor exemplifica “o modo pelo qual o *espetacular* foi tomando lugar cada vez mais importante em sua obra, em comparação com o estritamente literário”.<sup>133</sup>

As rubricas do texto não só apresentam informações em relação aos personagens, às ações do passado e do presente que se alternam ou que ocorrem simultaneamente mas trazem, para a cena, informações visuais por meio da descrição das projeções cinematográficas e da sugestão de imagens e cores projetadas na cena pelos *slides* (Anexo 6).

As rubricas do texto são ricas também em informações sonoras, como o apito de trem (da antiga “Maria Fumaça” até a locomotiva moderna), e o som da flauta do avô de *Vicente*, motivo de conflito de sua avó *Mariana* com o marido. Símbolo da alma sensível deste antepassado familiar do protagonista, que seguiu uma trajetória profissional ligada à arte e à sensibilidade, ao optar pela dramaturgia como sua forma de expressão, de reflexão sobre si e sobre o mundo.

Sobre a escolha dos nomes de seus personagens, Jorge Andrade declarou o quanto esta escolha, por mais racional e pensada em relação à família, classe social e psicologia do personagem, acabava sendo subjetiva:

Posso dizer também que os nomes brotam, muitas vezes, do mundo do qual eu saí, nomes que sempre giram na minha mente desde o berço. É difícil explicar a escolha de um nome – ela é muito subjetiva. Mas devo confessar que os nomes se repetem em toda a minha dramaturgia. O nome *Mariana* é o da personagem principal de *Pedreira das almas*, como é da avó em *Rasto atrás*. *Joaquim* é o fazendeiro trágico de *A moratória* e é o colono massacrado de *Vereda da salvação*. Eu disse que escolho segundo a classe. Como explicar então que Joaquim seja o nome do fazendeiro prepotente e do colono espoliado? Não é uma contradição? Mas como falei em nomes que giram na mente desde o berço, posso dizer que o personagem fundamental de *Labirinto*, que foi meu avô na vida real, se chamava *Joaquim*. Os nomes não serão ressonâncias do mundo infantil?<sup>134</sup>

---

<sup>133</sup> Azevedo, “O uso da rubrica na obra de Jorge Andrade”, p. 1.

<sup>134</sup> Steen, “Jorge Andrade”, p. 135.

É possível detectar que muitos dos nomes de seus personagens, em diversas obras, foram retirados do seu universo familiar, ancestral como, por exemplo, o nome de *João José*, pai de *Vicente* em *Rasto atrás*, é o mesmo nome do avô paterno de Jorge Andrade. *Mariana*, nome de duas personagens citadas acima, é o nome de uma irmã do pai do autor. *Helena* de *A moratória* é o nome de uma das irmãs da mãe do autor, assim como o *Gabriel* de *Pedreira das almas* é o nome de um dos tios maternos de Jorge Andrade<sup>135</sup>.

*Jupira* é um caso à parte, pois aparece em *Rasto atrás*, *Milagre na cela*, *O incêndio* e *A receita* com a mesma profissão: prostituta, apesar de temperamentos diferentes. *Jupira* é o nome da prostituta que Jorge, ainda adolescente, conheceu em um prostíbulo ao qual foi levado pelo pai para “provar que ainda era homem”<sup>136</sup> – fato marcante na vida do autor, pela atitude violenta do pai e pela forma humana e compreensiva de *Jupira* em relação ao que se passava com aquele adolescente que fora atirado dentro de seu quarto.

Considerando *Rasto atrás* uma peça autobiográfica e *Vicente* o alterego de Jorge Andrade, a maioria dos intelectuais e críticos que escreveram sobre o texto e a primeira montagem reafirmaram o caráter autobiográfico do texto.

Delmiro Gonçalves, em seu prefácio para a publicação de *Rasto atrás* em 1967, declara:

*Vicente*, e Jorge Andrade não poderá negar, é uma personagem autobiográfica. *Vicente* é toda a vivência do autor, sua história, sua vida, seu processo de frustração, em menino, como adolescente, como jovem, até a busca de libertação que o faz voltar, “rasto atrás”, para procurar as razões do seu “tempo perdido”.<sup>137</sup>

Em suas *Confissões* (gravadas em 1978) e publicadas em dois Boletins do Inacen, em 1984, Jorge Andrade fala sobre sua peça *Rasto atrás* e a relação deste texto teatral com sua biografia, dirigindo-se aos seus entrevistadores Kátia de Almeida Braga, Gianni Ratto, Ademar Guerra e Décio de Almeida Prado:

---

<sup>135</sup> Os nomes dos familiares de Jorge Andrade citados foram conseguidos pelos depoimentos gravados com a irmã do autor (Anna Luiza Andrade Fraco) e pelas informações recebidas por e-mail de Gonçalo de Almeida Prado Franco, filho mais velho do autor.

<sup>136</sup> Andrade, “As confissões de Jorge Andrade” (Segunda parte), p. 23.

<sup>137</sup> Gonçalves, “Prefácio”, pp. XIV-XV.



*Rasto atrás* é a primeira peça sinceramente autobiográfica, não é? Quer dizer, em alguns aspectos será autobiográfico. Há uma transposição, não é? Quer dizer, eu ponho no personagem tudo que eu já contei pra vocês, até hoje, desse menino, desse rapazinho que é jogado no quarto de Jupira, e desse sujeito que não aguenta mais e foge, vai embora, existe no personagem *Vicente*, que é dividido em quatro idades: 5, 15, 23 e 43 anos, e que já é dramaturgo. Se eu me ponho como dramaturgo que volta à sua cidade para ver o seu mundo e descobrir a sua verdade, então ela é quase que mesmo autobiográfica, embora as personagens também, não é? Porque a minha grande incentivadora em *Rasto atrás* é a minha tia Isolina e a minha grande incentivadora realmente foi minha mãe, e a mãe em *Rasto atrás* morre quando ele (*Vicente*) nasce. Então é tudo muito virado. E também porque *Rasto atrás* pega uma das coisas que mais me impressionaram quando eu era menino ainda: eram umas amigas da minha avó, que é a *Mariana* em *Rasto atrás*. [...] Ela tinha umas amigas que tinham o sobrenome Brigagão e que moravam na mesma rua assim, do outro lado. Eram três irmãs, da mesma idade elas, velhinhas e tudo mais, que passavam simplesmente o dia inteiro debruçadas na janela vendo quem passava na rua. Atrás delas, cortinas de filet e tudo mais. Eu tinha fascinação por aquelas três caras, que não diziam nada, ficavam simplesmente olhando a rua, vendo quem passava. Eram as amigas de minha avó, que depois, mais tarde eu soube que elas tinham coisas belíssimas, louças, cristais, móveis, coisas assim realmente muito bonitas, que elas venderam, mas só para entregar depois que a última morresse. Elas tinham feito um saque contra a morte, quer dizer, delas só restavam elas mesmas, só o corpo. A casa e o terreno já tinham sido vendidos, [...] os móveis também, as louças também, os cristais também. Aquilo me fascinava e eu junto essas três amigas da minha avó para serem minhas tias em *Rasto atrás* – Etelvina, Jesuína e Isolina, compreende? Então a peça não é autobiográfica? É. Não é a minha vida, quer dizer, é uma transposição, mas ela é autobiográfica.<sup>138</sup>

Realmente, confrontando a história pessoal do autor, relatada mesmo que parcialmente em seus depoimentos, entrevistas e no seu romance autobiográfico *Labirinto*, podemos confirmar que a peça é autobiográfica, senão na sua totalidade, certamente na maioria das cenas que retratam a trajetória de *Vicente*.

Muitas passagens de *Labirinto*, o romance autobiográfico de Jorge Andrade lançado em 1978, apresentam cenas que foram transcritas da peça teatral *Rasto atrás*. Como exemplo, apresentamos a transcrição de um diálogo de *Vicente* (aos 5 anos de idade) com seu pai, à beira do rio durante uma pescaria, na versão original finalizada em 1965 e utilizada na primeira montagem:

VICENTE (5 anos. Meio sonhador) – Papai!

JOÃO JOSÉ (atento à pescaria) – Que é?

VICENTE – Por que a água corre pra lá?

---

<sup>138</sup> Andrade, texto transcrito da gravação do depoimento de Jorge Andrade para o SNT. Este depoimento será publicado em 1984, após a morte de Jorge Andrade, em dois boletins do Inacen (Instituto Nacional de Artes Cênicas) que eram publicados mensalmente. Mas o depoimento não foi publicado na íntegra, por isso utilizamos, no caso desta citação do autor, a cópia datilografada da transcrição total do depoimento do autor, e que se encontra no Centro de Documentação (Cedoc) da Funarte.

*JOÃO JOSÉ – Por causa da queda.*

*VICENTE – Acho que deveria correr ao contrário.*

*JOÃO JOSÉ – Mas não corre.*

*VICENTE – Seria mais bonito. Passaria primeiro naquela árvore cheia de... Que é aquilo pendurado na árvore, papai?*

*JOÃO JOSÉ – Ninhos de guachos.*

*VICENTE – Parece pacote de balas.*

*JOÃO JOSÉ – Pescaria exige silêncio, meu filho.*

*VICENTE – Nunca passou tanto igarapé florido, como hoje!*

*JOÃO JOSÉ – Assim você não pesca, Vicente.*

*VICENTE – Um rio de flores e de lua! Papai! Por que os igarapés descem o rio?*

*JOÃO JOSÉ – Porque as águas arrancam das margens.*

[...]

*VICENTE (aflito) – Papai! É bom ser homem?*

*JOÃO JOSÉ – Claro! Você não é?*

*VICENTE – Não, papai! É bom ser homem grande?*

*JOÃO JOSÉ – É sim. É bom ser homem grande. É a melhor coisa. São os homens que mandam, domam, caçam, dominam os bichos e são donos do mundo. Não há caça, por mais matreira que seja, que possa fugir deles. Aquela cabeça grande de cervo que está na parede.*

*VICENTE – Aquelas que tem duas arvorezinhas secas na testa?*

*JOÃO JOSÉ – Éeee! Aquele cervo, cacei quando você estava para nascer. Nunca vi bicho mais astuto. Mas acabou na garupa do Matogrosso.*

[...]

*VICENTE (em sua nascente visão do mundo, olha para cima) – A lua já não é mais uma bola! É um queijo partido. Quando eu ficar grande, a lua ainda será quebrada? [Em Labirinto, o autor escreveu “a lua ainda será partida?”]*

*JOÃO JOSÉ – Acho que sim.*

*VICENTE – Quando o senhor era do meu tamanho, ela já era?*

*JOÃO JOSÉ – Já.*

*VICENTE – E o senhor nunca descobriu por quê?*

*JOÃO JOSÉ – Não.*

*VICENTE – Por que?*

JOÃO JOSÉ – *Larga mão dessa porcaria de lua, Vicente!*

[...]

Esta cena, que está na primeira versão de *Rasto atrás*, foi transcrita praticamente inteira no romance *Labirinto* (pp. 115-116), em um dos momentos de recordação de Jorge Andrade em relação à sua infância. Assim como este exemplo, outros momentos da peça de 1965 (que, em 1966, venceu o III Concurso de Dramaturgia do SNT e foi encenada em 1967) foram utilizados em *Labirinto*, em que o autor constrói uma narrativa de sua vida entremeada com suas experiências humanas e artísticas, fruto de seu trabalho sobretudo com o jornalismo.

A peça apresenta cenas em que Jorge Andrade projeta em *Vicente* suas inquietações relacionadas ao seu trabalho como dramaturgo: *Vicente*, assim como Jorge, vem de um fracasso no palco, e isso o faz levantar muitas questões sobre a sua profissão. Na verdade, a primeira montagem de *Vereda da salvação* encenada pelo TBC em maio de 1964, e dirigida por Antunes Filho, não foi sucesso nem de público e nem de crítica. Na época, o autor foi duramente criticado, assim como *Vicente* comenta com *Lavínia*, sua esposa em *Rasto atrás*:

*No governo passado, eu era aristocrata... fascista! Agora sou subversivo! Minha obrigação, como escritor, é denunciar o que está errado, é dizer a verdade, Lavínia. Doa a quem doer!*

Nesta versão de *Rasto atrás*, que foi utilizada na primeira montagem da peça pelo TNC, temos duas cenas que o autor cortou posteriormente, a partir daquilo que viu nesta encenação, conforme já relatamos anteriormente. A primeira cena era com *Vicente* e a *Empresária* teatral e, nela, o autor colocou seus temores em relação a não ser encenado em função do alto custo de produção envolvendo a montagem de um texto seu com um elenco tão numeroso. A outra cena mostra o diálogo de *Vicente* com o *Diretor de TV* e, aqui, fica exposta a dificuldade de um texto seu ser adaptado para a linguagem televisiva pelo fato de não ser “comercial” (Anexo 5).

Esta cena de *Vicente* com o *Diretor* (de televisão) expressa a angústia do autor, que havia enfrentado esta mesma situação na vida real, conforme relata Magaldi:

[A cena] refere-se a um caso criado com um canal de São Paulo, que pretendia desenvolver em novela a comédia *Os ossos do Barão*. As mudanças

exigidas pelo pretense gosto popular eram tão amesquinadoras para o texto, que Jorge preferiu romper o contrato e proibir a montagem do vídeo.<sup>139</sup>

Anos mais tarde, precisamente em 1973, Jorge finalmente adaptou com sucesso *Os ossos do Barão* e *A Escada* para a TV Globo, quando obteve liberdade total por parte da emissora para criar a sua primeira telenovela, que ele batizou com o nome do seu maior sucesso teatral: *Os ossos do barão*, a maior bilheteria em 16 anos de existência do TBC.

Assim como Jorge Andrade, seu alterego Vicente, para sobreviver e sustentar sua família, precisou lecionar em colégios e enfrentou várias situações tais como a que é retratada em uma das cenas de *Rasto atrás*, que mostra *Vicente* com seus alunos debatendo em aula *O caso Oppenheimer* (Anexo 5, cenas 62 a 64). Para tanto coloca na cena, conforme Magaldi, um fato lamentável que ocorreu com ele no Ginásio Vocacional de Barretos:

Estudava ele com os alunos as vicissitudes do cientista moderno, através da peça *O caso Oppenheimer*, de Heimar Kippahardt, quando um padre, na sua ausência, lhe fez críticas severas. Iam elas desde calúnia política até a afirmação de que “esse autor nunca passou de um fazendeiro fracassado, que acabou vendendo a fazenda”. Os alunos revoltaram-se contra a falta de ética do sacerdote, chegando a obrigá-lo a retirar-se da classe. A atitude do padre, que foi mais tarde condenada pelas autoridades eclesiásticas, exemplificou muito bem a questão da intolerância, da “caça às feiticeiras”, um dos motivos mais insistentes de Jorge Andrade.<sup>140</sup>

As cenas entre Vicente, criança aos 5 anos com o pai, recriam situações que ele viveu e relatou em seu romance autobiográfico *Labirinto*, como a cena da pescaria e da caçada (Anexo 5, cenas 45 e 70).

Magaldi considera que *Vicente*, alterego do autor, deveria conter outros elementos que mais o humanizassem por se tratar de uma autobiografia do autor:

Vê-se o dramaturgo inscrito numa realidade objetiva da família, do passado e do trabalho. Há informações reveladoras sobre uma série de dados concretos – o matrimônio, o comportamento com os filhos, as dificuldades materiais, o magistério, o drama do fracasso de uma peça, a luta com os empresários teatrais e os produtores de televisão. *Vicente*, não obstante, é quase um clichê de dramaturgo, com uma série de episódios biográficos que têm um interesse reduzido. A vocação poética revelada na infância, a solidão, a incompatibilidade com o pai, a procura insatisfeita de novos horizontes, o

---

<sup>139</sup> Magaldi, *Teatro sempre*, p. 193.

<sup>140</sup> *Idem, ibidem*.

êxito profissional que não suprime a dúvida – tudo isso faz parte da vida exterior do dramaturgo precisando ser iluminado por uma visão de mundo.<sup>141</sup>

Após a leitura mais aprofundada da complexidade da peça sente-se uma superficialidade em certas cenas no que se refere a uma omissão de camadas mais humanizadas deste dramaturgo, *alterego* do autor, que poderiam estar mais expostas no desenho da personagem ao aproximá-la da vivência do próprio autor. Todavia, Magaldi destaca o pioneirismo autobiográfico da obra:

A franqueza em expor certos desvãos menos confessáveis da personalidade engrandece a tarefa empreendida, numa literatura tão pobre de documentos autobiográficos em que essa, por certo, é a primeira tentativa de mérito no gênero, dentro do teatro. E o apuro do texto, no seu complexo mecanismo, demonstra por si a maturidade do dramaturgo.<sup>142</sup>

Osman Lins, em artigo publicado por ocasião do lançamento da primeira edição de *Rasto atrás*, amplia a questão da autobiografia saindo do âmbito dos conflitos pessoais de Vicente para analisar *Rasto atrás* enquanto uma biografia de um escritor teatral brasileiro:

Diria mesmo que representa, particularizando-a, a situação de todos que, fazendo da literatura nossa razão de viver, escrevemos no país. Exprime todo o nosso desespero ante a impossibilidade de comunicar-nos através de um verdadeiro diálogo com o nosso povo e o sacrifício que aceitamos de continuar tentando, apesar de tudo, a comunicação. [...] Outros escritores, entre nós, têm posto seu passado em termos de literatura. Creio, porém, ser a primeira vez, nas letras brasileiras, que um escritor enfrenta o problema da sua própria situação em uma cultura adversa ao seu trabalho, empreende essa tarefa. Não escreveu, insistamos, o drama de um jovem que sofre por não alcançar com seu pai um determinado nível de compreensão; mas o do escritor – no caso um dramaturgo, o que se torna ainda mais terrível, dada a impiedosa estrutura de nossos meios teatrais – que não atinge aquele nível nas relações com o povo a quem ama e ao qual desesperadamente se dirige. Neste sentido, *Rasto atrás*, além de suas indiscutíveis virtudes cênicas e da pungência assinalada por Delmiro Gonçalves no Prefácio, é um dos mais contundentes documentos de nossa literatura.<sup>143</sup>

O fato de Jorge Andrade ter dedicado ao pai, *in memoriam*, a primeira publicação de *Rasto atrás* (1967) é bastante significativo no que se refere à confirmação do seu conteúdo autobiográfico:

---

<sup>141</sup> *Idem*, p. 199.

<sup>142</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>143</sup> Lins, “Significação de *Rasto atrás*”.

Ao 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 o amor.<sup>144</sup>

### 3.2 A Premiação no Concurso de Dramaturgia do SNT

*Rasto Atrás* foi o texto vencedor do III Concurso de Dramaturgia para Adultos: *Prêmio Serviço Nacional de Teatro*<sup>145</sup> de 1966, promovido pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT)<sup>146</sup>. A comissão julgadora desta edição do Concurso foi formada por Gianni Ratto, Sérgio Britto, Agostinho Olavo, Alfredo Mesquita, Jacó Guinsburg e F. Pontes de Paula e presidida pela diretora do SNT, Heliadora Carneiro de Mendonça (em Artes, Bárbara Heliadora). Conforme consulta realizada aos documentos que fazem parte do Dossiê do Concurso<sup>147</sup>, a comissão se reuniu na sala da direção para a escolha dos vencedores no dia 1 de agosto de 1966 às 14 horas, no prédio do SNT no Centro do Rio de Janeiro, localizado na Avenida Rio Branco, 179, no sétimo andar.

---

<sup>144</sup> Andrade, *Rasto atrás*, 1967.

<sup>145</sup> O Concurso de Dramaturgia para Adultos *Prêmio Serviço Nacional de Teatro* foi criado pela portaria 19 de dezembro de 1963 por Roberto Freire (1927-2008), na época diretor do SNT, e lançado durante a gestão de Bárbara Heliadora (1923-2015), crítica, ensaísta, professora e tradutora. Foram realizadas cinco edições consecutivas do Concurso, de 1964 até 1968. Após uma interrupção de cinco anos, o concurso foi resgatado em 1974 por Orlando Miranda, sendo realizado até o final dos anos de 1970 a fim de premiar a Dramaturgia brasileira, inúmeras vezes impedida de ganhar os palcos em função da censura exercida por parte da ditadura militar que dominava o nosso país. Dossiê SNT – Prêmio Serviço Nacional de Teatro. Concurso Nacional de Dramaturgia para Adultos (1964-1980).

<sup>146</sup> O Serviço Nacional de Teatro (SNT) foi criado pelo Decreto-Lei nº 92, de 21 de dezembro de 1937, como órgão do Ministério da Educação no setor das atividades teatrais. Manteve uma Escola de Teatro, o Conservatório Nacional de Teatro (na época, a única escola de teatro federal), editou várias publicações, dentre as quais destaca a revista *Dionysos* (que registrou os trabalhos de grupos e companhias tais como o Teatro do Estudante do Brasil, o Teatro Experimental do Negro, Os Comediantes, TBC, Teatro de Arena e Grupo Oficina), os textos vencedores dos Concursos de Dramaturgia que realizou e os depoimentos de vários profissionais do Teatro brasileiro. O SNT, com a sua proposta de “desenvolvimento e aperfeiçoamento do Teatro no Brasil”, conforme o decreto acima citado, criou e subvencionou três companhias oficiais, na tentativa de dar ao Brasil pelo menos uma companhia oficial: Comédia Brasileira (1940-1945), Companhia Dramática (1953-1954) e o Teatro Nacional de Comédia (1956-1967). Nenhuma conseguiu sobreviver por muito tempo, sendo que a última – o TNC – durou uma década e terminou suas atividades com a montagem de maior êxito de sua trajetória: *Rasto atrás*. O SNT, no período de 1974 a 1985 sob a direção de Orlando Miranda, empresário e produtor teatral que foi um grande interlocutor em relação aos problemas da classe teatral com a ditadura militar que governava o país, criou a Escola Nacional de Circo e o Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen), hoje incorporado à Funarte (Fundação Nacional de Artes) como Centro de Artes Cênicas (Ceacen). MICHALSKI, Yan; TROTTA, Rosyane. Teatro e Estado. As Companhias Oficiais de Teatro no Brasil: História e Polêmica. São Paulo/Rio de Janeiro: Hucitec/Ibac, 1992.

<sup>147</sup> Dossiê do SNT – *Prêmio Serviço Nacional de Teatro* – concurso permanente de peças (1963-1968).

A carta de 23 de agosto de 1966, assinada pela diretora do SNT e endereçada a Jorge Andrade, comunicava que a comissão julgadora do prêmio resolveu atribuir o primeiro lugar à peça *Rasto atrás*, e listava as premiações que o autor receberia:

De acordo com a portaria que institui o concurso, V.S. fez jus ao prêmio em dinheiro no valor de Cr\$ 2.000.000,00 (dois milhões de cruzeiros), que lhe será entregue em data a ser oportunamente fixada, além da publicação do original pela Companhia Nacional de Teatro, em edição própria ou através de convênio. Será, ainda, concedido um auxílio especial à companhia profissional que o levar à cena, até o final de 1967. [...] É a primeira vez que o S.N.T. atribui o primeiro prêmio deste concurso, em obediência a rigoroso critério seletivo, e aqui cabe congratularmo-nos com V. S., que já é um nome ilustre da dramaturgia nacional, pela láurea obtida.<sup>148</sup>

Sobre esta carta encaminhada ao autor que residia em São Paulo, temos algumas observações a fazer: o valor do prêmio destinado ao autor do texto vencedor do primeiro lugar, Cr\$ 2.000.000,00 (dois milhões de cruzeiros), equivaleria atualmente a R\$ 30.682,02 (trinta mil, seiscentos e oitenta e dois reais e dois centavos), o que podemos considerar como um excelente prêmio financeiro, principalmente por se tratar de uma verba do Governo federal destinada para a premiação de um concurso de dramaturgia. Podemos ainda observar que o SNT, a princípio, não pretendia viabilizar a montagem do texto vencedor através de sua Companhia, o Teatro Nacional de Comédia (TNC), pois prometia um auxílio especial para a companhia profissional que encenasse *Rasto atrás* até o final de 1967. Esta carta também revela que as comissões julgadoras das duas primeiras edições do Concurso (1964 e 1965), não atribuíram o prêmio de “primeiro lugar” a nenhum dos textos inscritos. Jorge Andrade, vencedor do III Concurso, foi o primeiro autor a receber o primeiro lugar e o único a ser premiado dentre as 146 peças teatrais inscritas nesta edição de 1966.

Jorge, no ano anterior, tinha inscrito neste concurso anual do SNT, usando o pseudônimo de “Joaquim”, outra peça teatral: *O incêndio*. Fizeram parte da comissão julgadora do II Concurso Nacional de Dramaturgia para Adultos *Prêmio Serviço Nacional de Teatro* de 1965: Ziembinski, Antunes Filho, Paulo Mendonça e Yan Michalski, sendo presidida por Bárbara Heliodora. Jorge Andrade recebeu o segundo lugar neste concurso (que não elegeu um primeiro lugar), mas sua peça foi desclassificada. Conforme documento encontrado no dossiê do Concurso, o motivo que desclassificou *O incêndio* encontra-se assim justificado:

---

<sup>148</sup> *Idem.*

Por decisão da Comissão, não foi concedido o primeiro prêmio no valor de Cr\$ 2.000.000,00 (dois milhões de cruzeiros). O segundo prêmio atribuído à peça *O INCÊNDIO*, de autoria de Jorge Andrade, foi impugnado, visto ter sido a mesma publicada na revista *Panorama* de São Paulo contrariando, assim, o item da portaria relativo ao ineditismo da obra.<sup>149</sup>

*O Jornal do Brasil*, em matéria não assinada e publicada em 20 de julho de 1965, comunicava aos seus leitores que:

[...] à semelhança do que ocorreu no ano passado, o primeiro prêmio do concurso de peças brasileiras do Serviço Nacional de Teatro deixou de ser concedido, por “falta de nível”, apesar de terem concorrido alguns autores consagrados, entre eles o teatrólogo Jorge Andrade, que obteve o segundo prêmio, no valor de Cr\$ 1 milhão, com a peça “O incêndio”.<sup>150</sup>

A decisão de não premiar, pelo segundo ano consecutivo, nenhuma peça teatral inscrita no concurso do SNT provocou críticas, tais como a que foi publicada no *Diário Carioca*, não assinada, com o título de “Concurso subdesenvolvido”:

[...] Acreditamos que o concurso vise a premiar a melhor peça do ano e não apenas uma obra-prima. Pelo número de peças que concorreram, mais de cem, estamos certos de que se trata de quase a totalidade da produção do ano, em todo o território nacional. Se nos anos de 64 e 65 a produção foi fraca, o nível foi baixo: azar o nosso. O que entendemos é que se dê apenas o segundo prêmio à peça que, embora não possuindo um nível dos mais altos, seja a melhor de todas que concorreram. Afinal, o concurso é para premiar a melhor peça. [...] O nosso teatro é subdesenvolvido. Subdesenvolvido em todo seu contexto. Diretores, atores, técnicos, críticos, SNT, TNC, espectadores e, por que não, as comissões julgadoras de concursos, também são subdesenvolvidas. Então, por que essa preocupação de só dar prêmio às obras-primas, se ainda não foi escrita nenhuma?<sup>151</sup>

As críticas que o concurso do SNT andava recebendo se intensificaram quando o SNT, através da comissão julgadora, decidiu retirar o segundo lugar da peça de Jorge Andrade. O jornal *O Globo* publicou uma reportagem com o título “O incêndio no Concurso do SNT”, em que foi divulgado o comunicado oficial do SNT sobre a decisão:

O Serviço Nacional de Teatro vem a público comunicar que, tendo sido verificada como correta a notícia veiculada pela imprensa de que existia no livro de Sábato Magaldi, *PANORAMA DO TEATRO BRASILEIRO*, referência à peça de Jorge Andrade, *O INCÊNDIO*, que mereceu o 2º lugar na decisão final do júri, foi o mesmo júri consultado para que opinasse sobre a quebra ou não do sigilo exigido pelo regulamento. [...] Reiterando por completo seu desconhecimento da identidade do autor durante a realização do julgamento e no momento da votação final, opinou, entretanto, a maioria do júri que, na realidade, foram feridos a letra e o espírito do Regulamento.

---

<sup>149</sup> Dossiê do SNT – *Prêmio Serviço Nacional de Teatro* – Concurso permanente de peças (1963-1968).

<sup>150</sup> *Jornal do Brasil*, matéria não assinada, 20 jul. 1965.

<sup>151</sup> *Diário Carioca*, “Concurso subdesenvolvido”, 22 jul./1965.



Como voto vencido, opinou o Sr. Ziembinski que o objetivo do sigilo é proteger o júri de quaisquer influências fora do mérito essencial dos textos submetidos ao concurso, considerando, portanto, que a total ignorância da identidade do autor por parte do júri durante a realização do julgamento e no ato da votação final não constitui razão para alterar o voto que subscreveu no momento da assinatura do parecer do júri. Por decisão da maioria, portanto, e com a ratificação da direção do SNT, fica impugnada a obra de Jorge Andrade, não sendo concedido o 2º lugar no “Prêmio Serviço Nacional de Teatro”, em 1965.<sup>152</sup>

A decisão do júri do Concurso de Dramaturgia do SNT de 1965 recebeu críticas por parte da imprensa. Edgar de Souza, em sua coluna no jornal *A Notícia*, defendeu a premiação de *O incêndio*:

[...] Se a comissão confessa que julgou a peça escolhida para o segundo lugar sem saber qual era o seu autor, somente conhecido após a abertura do envelope identificador, nada há de irregular. Trata-se de trabalho inédito, dentro das normas do concurso, e a simples citação do seu título por terceiro não o identificaria, até porque poderia ser simples coincidência. [...] Não resta dúvida de que foram infelizes os juízes do *Prêmio Serviço Nacional de Teatro* deste ano. Duplamente infelizes, porque praticaram uma injustiça e anularam uma decisão decente que somente os exaltaria como julgadores. Sem falar no caso que criaram para a operosa e brilhante diretoria daquele Serviço.<sup>153</sup>

*O incêndio* começou a ser escrito em 1954, ano de conclusão do curso de Jorge Andrade na EAD. Até a publicação da peça em 1979, foram realizadas, conforme Elizabeth Ribeiro Azevedo, dez versões parciais ou completas em que o autor trabalhou “transformando o enredo, acrescentando e eliminando personagens, apurando a estrutura”.<sup>154</sup>

Perguntado sobre o episódio da retirada do prêmio de *O incêndio*, Jorge Andrade declarou em uma entrevista para Yan Michalski, na ocasião da estreia de *Rasto atrás*:

No momento em que foi aberto meu envelope e fui identificado perante a imprensa, nada podia voltar atrás, principalmente tratando-se de uma coisa tão indigna quanto é uma denúncia. Ao abrir meu envelope, a comissão não sabia que a peça (*O Incêndio*) era minha, portanto não devia haver denúncia nenhuma capaz de anular votos já emitidos. Eu parto sempre do princípio de que as comissões são idôneas e que há honestidade na premiação. Ao anular meu prêmio, a comissão deu ouvido a intrigante medíocre, que lançava a suspeita sobre ela e sobre mim. Foi isto que me indignou. Essas pessoas que querem ganhar com recursos excusos, intrigas, falatórios, denúncias e quejandas. Isso foi o que pensei na ocasião. Passou e não importa mais. Ao voltar o concurso com outra peça, não quis provar nada à comissão, mas a esses tipos que pensaram que eu ganhava um prêmio por simpatia. Naquela

---

<sup>152</sup> *O Globo*, “O incêndio no Concurso do SNT”, 1 ago. 1965.

<sup>153</sup> Edgar de Souza, *A Notícia*, 6 ago. 1965.

<sup>154</sup> Azevedo, *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*, p. 65.

ocasião a minha peça era a melhor, entre as classificadas e as desclassificadas. Para provar isto, voltei com *Rasto atrás*.<sup>155</sup>

A desclassificação de Jorge Andrade do concurso de 1965 foi superada pelo autor com a premiação de *Rasto atrás*, em 1º lugar, na edição de 1966. Apesar de não contemplar nenhum texto com os 2º e 3º lugares, na edição de 1966, a comissão concedeu algumas menções honrosas para as peças: *Os Azevedos mais os Benevides* (Oduvaldo Vianna Filho), *A Sagrada Família* (Paulo Afonso Grisolli), *Quando o messias voltar* (Carlos Eduardo Borsato), *Visitas para o sábado* (Ari Chen), *As feras* (Vinícius de Moraes), *Dois Fragas e um destino* (João Bethencourt).

Sobre sua premiação no III Concurso de Dramaturgia Adulta – *Prêmio Serviço Nacional de Teatro*, o autor declarou ao jornal *O Estado de S. Paulo*:

O prêmio significa que estou no caminho certo. Devia pensar nos dois milhões que ele representa, mas honestamente não consigo. O prêmio ou qualquer indicio que indiquem que estou cumprindo o que propus é o que dá maior satisfação.<sup>156</sup>

A cerimônia de entrega do Prêmio foi realizada no dia 21 de novembro de 1966, no Teatro Nacional de Comédia (TNC). Em nota, o *Jornal do Brasil* comentava a cerimônia e anunciava a montagem do texto premiado:

Numa cerimônia realizada segunda-feira no Teatro Nacional de Comédia, Jorge Andrade recebeu o primeiro prêmio ao qual fez jus no último concurso de peças promovido pelo SNT, com a peça *Lua minguante na Rua 14*, originalmente *Rasto atrás*. Na mesma ocasião, foram entregues diplomas aos concorrentes distinguidos com menções honrosas. A peça de Jorge Andrade já está em ensaios no TNC, e a sua estreia está programada para janeiro.<sup>157</sup>

Em agosto de 1966, após saber que era o vencedor do Concurso, Jorge Andrade comunicou ao SNT que estava fazendo algumas modificações no texto e que a peça seria rebatizada com o título de *Lua minguante na Rua 14*. Com este título, a equipe do TNC recebeu a cópia da peça enviada pelo autor para ser usada nos ensaios da montagem. Posteriormente, o autor solicitou que a peça fosse lançada com o título original, *Rasto atrás*, título com o qual o texto foi inscrito no Concurso de Dramaturgia do SNT em 1966.

---

<sup>155</sup> Andrade, *Jornal do Brasil*, 15 fev. 1967.

<sup>156</sup> Andrade, *O Estado de S. Paulo*, 24 ago. 1978.

<sup>157</sup> *Jornal do Brasil*, 23 nov. 1966.

O crítico do jornal *O Globo*, Martim Gonçalves, divulgava em sua coluna a decisão de Jorge Andrade em trocar o nome de seu texto premiado, já em fase de ensaios no TNC:

*Lua minguante* voltou a ser *Rasto atrás*. Por determinação do autor, Jorge Andrade, a peça a ser brevemente encenada pelo Teatro Nacional de Comédia, dentro da temporada oficial do Serviço Nacional de Teatro, voltou a seu nome primitivo: *Rasto atrás*, ao invés de *Lua minguante na Rua 14*, nome com o qual foi batizada e que agora é tornado sem efeito. Portanto, volta o próximo lançamento do Teatro Nacional de Comédia a ser divulgado com o seu nome anterior, com o qual ganhou o primeiro prêmio, no último concurso promovido pelo SNT.<sup>158</sup>

Sobre esta questão relacionada ao nome da peça, Jorge Andrade declarou em entrevista ao *Jornal do Brasil*:

Costumo dar nomes às minhas peças de acordo com o tema e os personagens que estou trabalhando no momento. Para esclarecer o passado de *Vicente* em *Rasto atrás*, trabalhei primeiro as tias, que simbolizariam não só o passado, mas a que foi reduzido o presente. Para desenvolver melhor o tema, pensava na peça apenas como *As moças da Rua 14*. Prontas as linhas das tias, comecei a pensar na descida de *Vicente* a seu passado, no encontro dele com elas, ou com sua verdade. Aí se tratava de *Vicente*, portanto era tempo de a peça mudar de nome e outros personagens dominarem meus pensamentos. Surgiu o nome *Rasto atrás*. Este foi sempre o único título. *Lua minguante na Rua 14* apareceu porque algumas pessoas amigas, aqui do Rio, temeram ser *Rasto atrás* um título muito abstruso e que isto não seria bom para a carreira da peça. Mas verdade é que, nem eu nem eles, nunca aceitamos outro título a não ser o atual. Depois, esse negócio de título, promoção, críticas favoráveis e outras coisas nunca determinaram sucesso de nenhuma peça. O que manda mesmo é o que se passa no palco. Se é bom, o público vai. Se não é, não adianta nada. Não sou daqueles que culpam o público por seus fracassos. Pelo contrário: penso que o público sabe distinguir. A explicação está sempre no palco.<sup>159</sup>

A publicação de *Rasto atrás*, um dos prêmios oferecidos pelo SNT ao primeiro lugar do concurso, foi lançada em agosto de 1966 após a temporada da primeira montagem (26 de janeiro a 14 de maio) pela editora Brasiliense, dentro da “Série teatro universal”, dirigida e organizada por Sábato Magaldi. Conforme documentação analisada, também foi publicado, naquele mesmo ano e pela mesma editora, o texto *A urna*, de Walter George Durst, que recebeu o terceiro lugar do II Concurso (1965). *A urna* foi publicada como “Volume 27” e *Rasto atrás*, logo a seguir, como “Volume 28” da coleção de bolso da editora Brasiliense.

---

<sup>158</sup> Gonçalves, *O Globo*, 12 dez. 1966.

<sup>159</sup> Andrade, *Jornal do Brasil*, 15 fev. 1967.

Em 26 de setembro de 1967, foi realizada uma mesa-redonda sobre *Rasto atrás*, então publicado em livro, no Ginásio Estadual Vocacional Oswaldo Aranha situado na Avenida Portugal, 859, no bairro do Brooklin, em São Paulo. Conforme reportagem publicada no *Diário Popular*<sup>160</sup>, foram convidados para o debate: o crítico Sábato Magaldi, o diretor Gianni Ratto, Cecília de Lara (especialista em Literatura), Noemy Silveira Rudolfer (psicóloga), Paulo Gaudêncio (psicólogo), Maria José Werebe e Amélia Americano Domingues de Castro (professores de Pedagogia e Didática da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP), o professor Ruy Coelho (sociólogo), o padre Ademar Moreira, e o professor Douglas Teixeira (sociólogo). O debate contou, ainda, com a presença da professora Maria Nilde Mascellani, coordenadora-geral do Ensino vocacional, além de Jorge Andrade.

Podemos observar o quanto o autor era respeitado e o quanto foi prestigiado no debate sobre o texto lançado em livro ao poder contar com a presença destes profissionais, nomes expressivos dentro de suas respectivas áreas de atuação. Não podemos deixar de destacar o nome da educadora Maria Nilde Mascellani que, futuramente, viria a sofrer torturas durante o período da ditadura militar vigente no nosso país, já que foi uma das três mulheres que inspiraram Jorge Andrade na criação da *Irmã Joana de Jesus Crucificado*, protagonista da peça *Milagre na cela* (1977).

### **3.3 A montagem pioneira**

A primeira montagem de *Rasto atrás* foi produzida pelo Teatro Nacional de Comédia (TNC), terceira companhia teatral oficial que o Governo federal criou e manteve por 11 anos. O TNC foi criado pelo Decreto nº 38.912, de 21 de março de 1956, assinado pelo Presidente Juscelino Kubitschek (1902-1976) e pelo Ministro da Educação Clóvis Salgado (1906-1978). Foi uma iniciativa de Edmundo Moniz (1911-1997), jornalista, autor, professor, pensador, nomeado diretor do SNT em 1956 e diretor da nova companhia oficial. Em uma declaração para a revista *Teatro Brasileiro*, Edmundo Moniz expõe os objetivos do TNC:

Considero o T.N.C. uma grande necessidade que por si só justificaria o Serviço Nacional de Teatro. O Teatro Nacional de Comédia não terá nenhum objetivo comercial e sim um objetivo artístico, podendo exercer uma função altamente educativa. Apresentará peças que uma companhia comercial, por

---

<sup>160</sup> *Diário Popular*, “Especialistas debatem em mesa-redonda a peça *Rasto atrás*”.

sua natureza, não poderia encenar e a preços acessíveis, abrindo suas portas para o público em geral. Incentivará os autores, atores, diretores, cenógrafos e técnicos brasileiros de real merecimento. O que não quer dizer que banirá de suas cogitações a colaboração estrangeira.<sup>161</sup>

Das três companhias oficiais estáveis que o Brasil teve, o Teatro Nacional de Comédia (1956-1967), foi a que conseguiu permanecer em atividade por mais tempo em relação às outras duas companhias: a Comédia Brasileira (1940-1945) e a Companhia Dramática (1953-1954). Conforme Yan Michalski e Rosyane Trotta, a “ausência de um projeto artístico consistente foi um dos empecilhos a que as companhias [...] constituíssem uma referência para os artistas e público”.<sup>162</sup>

O último trabalho do TNC, e seu maior sucesso, foi a montagem de *Rasto atrás* de Jorge Andrade, com a direção de Gianni Ratto. Antes desta montagem, a companhia apresentou um repertório eclético e desnivelado, frágil tanto enquanto dramaturgia quanto em encenação, conforme as críticas publicadas na época (Anexo 7).

Yan Michalski e Rosyane Trotta avaliam, como negativos para o Teatro brasileiro, os anos de existência e o repertório questionável do TNC, apesar do sucesso de sua última produção, *Rasto atrás*:

[...] a repercussão crítica do conjunto representado pelas suas 16 produções (que correspondem a 20 títulos, já que houve dois espetáculos compostos de duas peças cada, e um composto de três peças), é tão negativa que poderia servir de argumento àqueles que consideram que não há condições, no Brasil, para uma existência útil de uma companhia oficial. Qualquer que seja o desconto que se queira dar a um eventual sectarismo da crítica, não há como fugir hoje, a 20 anos de distância do encerramento das atividades do TNC, a uma quase óbvia constatação: em que pese o alto nível de seu espetáculo de despedida, *Rasto atrás*, e uma ou outra faísca de qualidade avulsa porventura presente em uma ou outra realização [...] – o fato é que, sem a existência do TNC, a história desses particularmente férteis 11 anos do teatro brasileiro progrediu, amadureceu, diversificou-se como em talvez nenhum outro período equivalente do nosso século. O TNC simplesmente ficou à margem desse processo.<sup>163</sup>

É importante lembrar que na segunda metade do século XX, quando o TNC é criado, o Brasil vivia um momento importante na sua vida política, com o governo do Presidente Juscelino Kubitschek (1902-1976) promovendo o crescimento, a transformação do país. A dramaturgia brasileira moderna chegava ao público mediante

---

<sup>161</sup> Moniz, “Programa administrativo do Serviço Nacional de Teatro – declarações de Edmundo Moniz, novo diretor deste órgão do Ministério da Educação e Cultura”, revista *Teatro Brasileiro*, p. 32.

<sup>162</sup> Michalski e Trotta, *Teatro e Estado*, p. 183.

<sup>163</sup> *Idem, ibidem*.

autores como Jorge Andrade, Gianfrancesco Guarniéri (1934-2006), Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974), Ariano Suassuna (1927-2014) e Dias Gomes (1922-1999), conectados com a realidade histórica e social brasileira. Em termos de encenação, Michalski e Trotta comparam o trabalho importante de grupos que atuavam neste período do nosso teatro como, por exemplo, o Teatro de Arena (1953-1972) e o Grupo Oficina (1958-1972) com a estrutura e o funcionamento do TNC:

[...] o Arena e o Oficina vinham implantando um novo conceito de trabalho de equipe e dando os primeiros passos na cristalização de experiências ousadas de linguagem cênica, de reformulação do tradicional espaço cênico, estilo de representação etc. O TNC nunca se constituiu num verdadeiro grupo, pois as decisões costumavam ser tomadas de cima para baixo, sem a preocupação de expressar os pontos de vista de um coletivo de artistas; e a experimentação formal no máximo fez umas poucas e tímidas visitas aos palcos ocupados pelos espetáculos do TNC.<sup>164</sup>

Em relação ao teatro da época dos presidentes Juscelino Kubitschek e João Goulart (1918-1976), o teatro considerado mais atuante e que se destacava era:

[...] um teatro decorrente de uma bem definida posição ideológica, fosse ela de caráter político propriamente dito, de caráter estético ou mesmo existencial. A equipe dirigente do SNT/TNC tinha, fora do palco, um assumido compromisso com posições progressistas, de esquerda; mas a tentativa de conciliar, no palco, uma fidelidade a essas posições com um abrangente ecumenismo cultural e estético resultou numa linha de comportamento descaracterizado.<sup>165</sup>

Segundo a análise elaborada por Michalski e Trotta, apesar do pequeno saldo positivo deixado pelo TNC no que se refere à soma dos esforços e recursos investidos nas suas 16 produções distribuídas pelos seus 11 anos de vida, e contrariando de certa forma os críticos da época, pode-se destacar alguns pontos positivos no repertório e nas encenações do TNC. Mas, sem dúvida, merece destaque “como uma espécie de posição *hors concours*, o espetáculo-despedida da companhia *Rasto atrás*”.<sup>166</sup>

Naquele ano de 1966, era intenção do TNC encenar, como seu primeiro espetáculo, o texto vencedor do III Concurso de Dramaturgia Adulta – *Prêmio Serviço*

---

<sup>164</sup> Michalski e Trotta, *Teatro e Estado*, p. 184.

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

<sup>166</sup> *Idem*, p. 186.

*Nacional de Teatro*, que deveria ser apresentado em novembro, na sede da Companhia, na Sala Machado de Assis.<sup>167</sup>

Quando foi revelado que o texto vencedor era *Rasto Atrás* de Jorge Andrade e que o SNT pretendia produzir a montagem, através do TNC, o autor comunicou que a peça já estava comprometida com os empresários Rubens Correa e Ivan Albuquerque, que desejavam inaugurar o Teatro Novo, em Ipanema, no próximo ano, com a montagem de *Rasto Atrás*.

Importante lembrar que, em 1963, Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque tinham produzido *A escada*, de Jorge Andrade, obtendo sucesso com a montagem, o que deve de certa forma ter provocado o interesse dos empresários em inaugurar o Teatro Novo, hoje Teatro Ipanema, com o recente texto do autor.

Diante da impossibilidade da realização da montagem pelo TNC, o crítico Henrique Oscar relatou em sua coluna:

Então, o SNT começou a procurar no repertório nacional o texto que pudesse ser encenado dentro das diretrizes culturais que devem presidir ao funcionamento do TNC e inclusive não fazendo concorrência às companhias particulares. Foram então examinadas peças do teatro romântico brasileiro como *Antônio José ou O poeta e a Inquisição* de Domingos José Gonçalves de Magalhães, o Visconde de Araguaia, e *Gonzaga ou A Revolução de Minas* de Antônio Castro Alves. Cogitou-se também *O badejo*, de Artur Azevedo. Estava praticamente escolhida a primeira dessas peças, quando o empresário Ivan de Albuquerque comunicou ao Serviço Nacional de Teatro que, não tendo conseguido uma subvenção esperada, não conseguiria terminar o teatro

---

<sup>167</sup>A sede do Teatro Nacional de Comédia, situada na Avenida Rio Branco, 179, foi inaugurada em 20 de dezembro de 1960. O prédio (antigo Cinema Parisiense) foi inteiramente reformado e, dos seus oito pavimentos, três foram ocupados pelo Teatro e os demais andares ocupados pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT). O ex-Cinema Parisiense, por medida judicial, passara a pertencer ao Banco do Brasil, de quem o SNT, na pessoa de seu então diretor, Dr. Edmundo Moniz, e com o apoio do Ministro da Educação, Sr. Clóvis Salgado, comprou o edifício em novembro de 1959, pelo valor de 36 milhões de cruzeiros. A reforma realizada pelo engenheiro Paulo Vianna Rodrigues custou 14 milhões de cruzeiros. No primeiro pavimento estão oito camarins; no segundo, o palco e a plateia e, no terceiro, o balcão. Sua sala de espetáculos recebeu o nome de “Machado de Assis”. O teatro possui cinco sanitários sendo que, na sala de espetáculos, há um feminino e, no terceiro andar, um masculino. O Teatro possui ar-condicionado para sua refrigeração. A Sala foi decorada com tonalidades marrons, tendo um bem proporcionado pano de boca. Comporta 256 pessoas, oferecendo 170 lugares na plateia e 86 no balcão. A inauguração da Sala Machado de Assis do Teatro Nacional de Comédia (TNC), considerado historicamente o primeiro teatro federal do país, foi realizada com a encenação de duas peças de Machado de Assis, *Lição de Botânica* e *Não consultes médico*, sob a direção de Armando Couto e com cenários e figurinos de Napoleão Moniz Freire. Em 27 de março de 1978, através da portaria de número 53 assinada pelo diretor do SNT na ocasião, Orlando Miranda, o Teatro Nacional de Comédia passou a chamar-se Teatro Glauce Rocha (1933-1971), em homenagem à trajetória da atriz e também pelas suas participações em diversas montagens do TNC, companhia que encerrou suas atividades após a temporada de *Rasto atrás*, em 1967. Dossiê Histórico do TNC, Cedoc/Funarte.

em princípios do próximo ano, como estava programando, e então liberava a peça.<sup>168</sup>

E foi assim que o SNT conseguiu realizar o seu objetivo de encenar a peça premiada pelo seu Concurso de Dramaturgia de 1966. Conforme análise das reportagens e notas sobre *Rasto atrás* publicadas na imprensa do Rio de Janeiro, a encenação pelo TNC foi recebida com comentários positivos e com excelentes expectativas em relação à estreia e temporada:

Depois de quase três anos de recesso, motivado pela falta de verbas, o Teatro Nacional de Comédia voltará, em breve, à atividade com nada menos de dois espetáculos que serão apresentados quase ao mesmo tempo, sendo um na Sala Machado de Assis do TNC e, o outro, no Conservatório Nacional de Teatro. Na casa de espetáculos da Avenida Rio Branco será montada a peça *Rasto atrás*, de Jorge Andrade, que recebeu recentemente o primeiro prêmio do Concurso de Peças do SNT. Gianni Ratto dirigirá o espetáculo e desenhará os cenários, enquanto os figurinos ficarão a cargo de Bellá Paes Leme. A estreia está programada para novembro, e os ensaios deverão, portanto, ser iniciados imediatamente.<sup>169</sup>

No Processo administrativo 787/66, encontramos tanto o requerimento de solicitação ao Ministério da Educação e Cultura (MEC) quanto o plano orçamentário, elaborados em 27 de outubro de 1966 para a produção da peça *Lua minguante na Rua 14 (Rasto atrás)*, de autoria de Jorge Andrade, pelo Teatro Nacional de Comédia. Na análise dos documentos deste Processo, tomamos conhecimento do texto do requerimento assinado pela diretora do SNT, Sra. Heliadora Carneiro de Mendonça (Bárbara Heliadora), bem como dos valores destinados aos profissionais (das áreas artística e técnica), assim como das despesas materiais referentes à cenografia, figurinos, equipamentos e despesas gerais de produção. Para que possamos comparar os valores do plano orçamentário do SNT com a realidade monetária atual, foi criada uma tabela comparativa dos valores de cada item em “cruzeiros” (moeda vigente em 1966) com os valores convertidos para “reais” (moeda atualmente em vigor, em 2019), o que pode ser consultado no Anexo 8, que apresenta a reprodução do Projeto de montagem de *Rasto atrás* que foi enviado ao MEC.

O Plano orçamentário elaborado e enviado para o Ministro da Educação e Cultura interino, Sr. Guilherme Augusto Canedo de Magalhães, apresentava o valor total de Cr\$ 103.942.000,00, o equivalente ao valor atual de R\$ 1.594.575,14 (um

---

<sup>168</sup> Oscar, *Diário de Notícias*, 30 set. 1966.

<sup>169</sup> *Jornal do Brasil*, 30 set. 1966.



milhão, quinhentos e noventa e quatro mil, quinhentos e setenta e cinco reais e 14 centavos). O valor total da produção é bastante alto, mas foi possível realizá-la em função do patrocínio do SNT, que tinha interesse em montar com a sua Companhia, o TNC, o texto vencedor do seu III Concurso de Dramaturgia. O que talvez se pudesse considerar como uma obrigação do Governo - subvencionar a produção de espetáculos de pequeno, médio e grande orçamentos – constituiu uma exceção naquela ocasião, mas permitiu que o texto de Jorge Andrade fosse produzido e encenado, pela nossa companhia oficial, com absoluta qualidade. Este valor total da produção se justifica pela magnitude do espetáculo, que reuniu um elenco numeroso (42 profissionais, conforme nosso levantamento, dentre atores e figurantes), além de toda a equipe artística e técnica, e de toda a infraestrutura cenográfica envolvendo recursos sofisticados para a época, como o uso de projeções de filmes e *slides*, a criação e confecção de figurinos e adereços, que retratavam as diversas épocas em que transcorrem as cenas da peça, e de todas as demais despesas de uma produção desta envergadura. Para a conferência do que estamos descrevendo, será esclarecedor consultar os Anexos 4 e 8.

Posteriormente, a *Gazeta de Notícias* comentou, em matéria sobre esta produção, o quanto foi difícil conseguir o valor total necessário para a montagem de *Rasto atrás*:

O Serviço Nacional de Teatro, através de um intenso trabalho de sua diretora, d. Bárbara Heliadora, conseguiu, depois de uma luta insana, montar o maravilhoso espetáculo. Quarenta artistas, quase todos expoentes de nossa arte do palco, foram convocados para a grande montagem. Uma verdadeira seleção de ases, comandada por Leonardo Vilar. Um orçamento de tamanho descomunal, tão grande que seria quase impossível a montagem da peça por uma companhia comercial. Mas, dentro em breve, terá o público carioca a oportunidade de aplaudir um espetáculo que marcará época em nossa vida teatral. *Rasto atrás*, realmente, trará novos caminhos ao já tão desenvolvido teatro brasileiro, abrindo a temporada de 1967 com um espetáculo à altura de nossas tradições teatrais.<sup>170</sup>

### 3.4 O segundo encontro com Gianni Ratto

Para dirigir o espetáculo, o TNC convidou Gianni Ratto, que já havia trabalhado em outras montagens da Companhia. O diretor e cenógrafo foi contratado em 1957, pelo TNC, para coordenar artisticamente a Companhia e dirigir dois dos quatro espetáculos programados para a segunda temporada de 1957: *Guerras do alecrim e da manjerona*,

---

<sup>170</sup> *Gazeta de Notícias*, 1 jan. 1967.

de Antônio José da Silva (“O Judeu”, 1705-1739), e *O círculo de giz caucasiano*, de Bertolt Brecht (1898-1956), “cuja montagem acabaria cancelada, por falta de tempo e de dinheiro”<sup>171</sup>. Este texto de Brecht será montado pelo TNC somente em 1963, com a direção de José Renato (1926-2011). A estreia de Gianni Ratto na Companhia foi como cenógrafo dos espetáculos *O telescópio*, de Jorge Andrade, e de *Jogo de crianças*, de João Bethencourt (1924-2006), ambas em 1957. Ainda neste ano, conforme previsto, dirigiu *Guerra do alecrim e da manjerona*. Depois destes trabalhos, Gianni Ratto se desligou do TNC, retornando em 1967 para dirigir *Rasto atrás*.

O TNC foi o responsável pela apresentação de Jorge Andrade ao público carioca por meio da primeira montagem de *O telescópio*, peça escrita pelo autor nos primeiros anos de seu curso concluído na EAD, e foi dirigida por Paulo Francis. A primeira encenação de *A moratória*, produzida pela Companhia Maria Della Costa em 1955, em São Paulo, com direção e cenário de Gianni Ratto, não foi apresentada no Rio de Janeiro, fato que colaborou para o crescimento da curiosidade do público e da imprensa da cidade em relação ao texto do autor paulista.

*O telescópio*, *Jogo de crianças* e *Pedro Mico*, espetáculo formado por estas três peças em um ato, abriu a segunda temporada do TNC e estreou no dia 10 de setembro de 1957, no Teatro República. Este teatro, localizado na Avenida Gomes Freire, no Centro do Rio de Janeiro, foi alugado pelo TNC para abrigar o seu repertório previsto para o ano de 1957.

A críticas publicadas destacaram os diferentes níveis de qualidade artística das três encenações, apresentadas juntas no mesmo programa teatral. No *Diário de Notícias*, o crítico Henrique Oscar destacou em *O telescópio* a temática, o clima da peça de Jorge Andrade, e as fragilidades da direção, do elenco e da cenografia:

*O telescópio*, de Jorge Andrade, continua a linha de sua peça anterior *A moratória*, tendo também como tema a vida dos proprietários rurais de São Paulo, os fazendeiros de café, encarados já numa fase de declínio, e em que à crise econômica corresponde outra social e ética. Peça que alterna um leve lado poético com outro realista igualmente pouco carregado, causou-nos mais impressão à leitura que vista no palco. Talvez porque se trata de obra de encenação difícil, dependendo muito de criação de atmosfera, de uma sutileza de interpretação, para cuja plena obtenção seriam necessários atores e diretor mais experientes, mais maduros, mais na plena posse de todos os meios expressivos, qualidades que nem sempre intuição e boa vontade suprem. [...] O cenário de Gianni Ratto é bonito e feliz, sugerindo bem o ambiente. Daí

---

<sup>171</sup> Michalski e Trotta, *Teatro e Estado*, p. 128.

lamentamos dois pormenores que, todavia, assumem muita importância por serem muito marcantes: a mesa e os aparadores torneados, trabalhados e brilhantes, brigando com as cadeiras e o sofá, estes sim correspondentes ao que se supõe devesse ser o mobiliário local. O outro pormenor é um defeito de construção que faz com que, quando uma porta se abre ou fecha, uma parede trema e oscile um móvel com espelho, dando a impressão de que vai cair, criando-se assim uma impressão de falsidade, de falta de acabamento, muito nítidos.<sup>172</sup>

Paschoal Carlos Magno, em sua coluna no jornal *Correio da Manhã*, deixa claro que, das três peças, a que mais lhe agradou foi *O telescópio*. Destaca os temas apresentados pelo autor, a direção de Paulo Francis e a cenografia de Gianni Ratto que, para ele:

[...] nos dá um cenário magnífico, que funciona como o décimo-primeiro personagem deste ato, que serve de campo para a direção usar todos os recursos mais inteligentes de silêncios, jogos de luz, para a criação de uma atmosfera de descalabro medido, onde aparecem e desaparecem ambientes, coisas, seres, distâncias físicas e imponderáveis.<sup>173</sup>

Na revista *O Cruzeiro*, Accioly Netto destacou em sua coluna os pontos positivos de *O telescópio*, com ênfase no texto de Jorge Andrade:

Dono de uma excelente técnica teatral (onde se pode ressaltar, no contraponto dos diálogos, as diferenças de mentalidades), Jorge Andrade encontrou não só na boa direção de Paulo Francis, como ajudado pelo cenário de Gianni Ratto, elementos positivos para a apresentação de seu tema.<sup>174</sup>

Sem dúvida, a estreia de Jorge Andrade no Rio de Janeiro com a montagem de *O telescópio* foi positiva, e seu texto muito bem-recebido pela crítica, que destacou as qualidades da peça no que se refere ao tema e à sua carpintaria teatral. Pelas críticas recebidas, acreditamos que as expectativas criadas em torno da estreia deste texto do autor, que havia levado praticamente todos os prêmios de “Melhor Autor” de 1955, em São Paulo, pela montagem de *A moratória*, foram superadas positivamente.

O segundo trabalho de Gianni Ratto no TNC, e o segundo da temporada da Companhia em 1957, foi a direção de *Guerras do alecrim e da manjerona*, de Antônio José da Silva (“O Judeu”), que estreou no Teatro República no dia 14 de outubro deste mesmo ano. A crítica de Henrique Oscar aponta falhas no texto, tais como a falta de

---

<sup>172</sup> Oscar, *Diário de Notícias*, 17 set. 1957.

<sup>173</sup> Magno, *Correio da Manhã*, 14 set. 1957.

<sup>174</sup> Netto, “O TNC inicia temporada”, *O Cruzeiro*, 12 out 1957.

“graça esfuziante, a leveza, a comicidade irresistível de um Molière ou um Goldoni, dos quais seu autor costuma ser aproximado, sem tampouco ter a finura, a sutileza de um Marivaux”.<sup>175</sup> Analisando o trabalho de direção de Gianni Ratto, e as deficiências do texto que este precisou enfrentar, o crítico sugere que o espetáculo que dura “quase três horas seja abreviado em pelo menos meia hora, podendo com isso ficar mais leve e menos cansativo”.<sup>176</sup>

Paulo Francis, em sua crítica publicada no *Diário Carioca* em 20 de outubro, considera que o espetáculo dirigido por Gianni Ratto:

[...] tem muito de inobjetivo, como concepção, do ponto de vista das condições de teatro no Brasil. O diretor se deixou inebriar, compreensivamente, por Antônio José da Silva, mestre de linguagem e de estrutura, sem precedentes ou posteriores no palco de Portugal e cá da terra. Daí não fez concessões ou simplificações. Tratou o autor com honras de realza. O espetáculo não tem limites em audácia, para nós. Exige dos atores capacidade de canto, de movimentação, de controle de respiração, de riqueza de inflexões, de postura clássica, e tudo mais que associamos ao treinamento do ator europeu do *Old Vic*, da *Comédie Française*, e, principalmente do *Piccolo Teatro* de Milão, pois as afinidades entre Antônio José e o teatro italiano da época, sempre em viagens, saltam aos olhos. Logicamente, os intérpretes do TNC, na maioria jovens e sem treinamento que não o empírico, de tentativa e erro, à custa de si próprios, de seus temperamentos e de vontade de acertar, não corresponderam à imaginação do diretor. Ficaram no meio do caminho. Existe clareza no delineamento das personagens, vitalidade, luta contra a rigidez de movimentos, tentativa de fugir ao monocórdico e aos “arranhos” de garganta etc., mas nunca síntese de intelecto e emoção, “chama” filtrada em inteligência e técnica. O triunfo real da gente do TNC está em que consegue fazer farsa, quando necessária, organicamente, sem cair na caricatura. [...] O espetáculo pertence a Gianni Ratto, ao cenógrafo Millôr Fernandes e à música de Geni Marcondes e de Ester Scliar. Aqui temos Antônio José da Silva realizando em ritmos de linguagem, em variedade de concepções de movimento, onde nervo, agudeza e plasticidade se entrosam, nas pontuações em pausas, e na efervescência bem-humorada, quase amorosa, da inversão de valores do poeta. Isto coube a Gianni Ratto depositar no colo do espectador carioca, esfaimado de coragem, integridade e imaginação em teatro.<sup>177</sup>

A transcrição de trechos destas críticas sobre os espetáculos dos quais Gianni Ratto participou em 1957, no TNC, são importantes para que possamos refletir sobre o desempenho da Companhia e do diretor, dez anos depois, quando *Ratto atrás é* finalmente produzida pelo TNC.

---

<sup>175</sup> Oscar, *Diário de Notícias*, 19 out. 1957.

<sup>176</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>177</sup> Francis, “O Judeu está vivo”, *Diário Carioca*, 20 out. 1957.

A volta de Gianni Ratto ao TNC, em 1967, marca o seu segundo encontro, como diretor e cenógrafo, com Jorge Andrade. 12 anos depois da estreia de *A moratória*, em São Paulo, os dois se reencontram na realização de *Rasto atrás*, no Rio de Janeiro:

De todos os encenadores estrangeiros que decidiram, a partir da Segunda Guerra Mundial, atuar entre nós, Gianni Ratto foi, sem dúvida, quem mais se identificou com o Brasil. Ao deixar a Itália, em 1954, quando já era considerado um dos maiores cenógrafos internacionais, seu objetivo passou a ser o de integrar-se profundamente no nosso teatro, tornando-se uma das forças vivas de sua afirmação. Ninguém, como ele, se associou de forma tão consciente e conseqüente à dramaturgia brasileira.<sup>178</sup>

Gianni Ratto lançou Jorge Andrade com *A moratória*, um ano após seu desembarque em São Paulo para dirigir o espetáculo *O canto da cotovia*, de Jean Anouilh, que inaugurou em 1955 o Teatro Maria Della Costa. Desde então, sua meta foi o autor brasileiro, procurando sempre valorizar a nossa dramaturgia enquanto “base de uma desejada identidade cênica”.<sup>179</sup> Seu nome assinando como diretor e/ou cenógrafo, está ligado a várias montagens de textos nacionais dentre os quais destacamos, pela repercussão junto ao público e crítica, os espetáculos *O telescópio* (de Jorge Andrade, 1957), *O santo e a porca* (de Ariano Suassuna, 1958), *O mambembe* (de Arthur Azevedo, 1959), *Boca de ouro* (1960) e *O beijo no asfalto* (1961), ambas de Nelson Rodrigues, *Rasto atrás* (de Jorge Andrade, 1967), *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar, 1966), *O santo inquérito* (de Dias Gomes, 1966), *Dura lex sed lex, no cabelo só gumex* (de Oduvaldo Vianna Filho, 1968), *Odorico, o Bem Amado* (Dias Gomes, 1970), *A Capital Federal* (Arthur Azevedo, 1972), *Gota D'água* (Paulo Pontes, Chico Buarque e Oduvaldo Vianna Filho, 1975) e *Vargas* (de Dias Gomes e Ferreira Gullar, 1983). Este novo encontro profissional de Jorge Andrade com Gianni Ratto será, definitivamente, tão marcante e renovador para a cena teatral brasileira assim como ocorreu no primeiro encontro profissional que tiveram em *A moratória*, em 1955.

As matérias e notas publicadas nos jornais, antes da estreia da montagem, relatam informações sobre os bastidores da produção:

Este trabalho, considerado por muitos que já o leram como a principal produção do grande escritor da pauliceia, será o próximo cartaz do Teatro Nacional de Comédia, com estreia marcada para a segunda quinzena de janeiro. Gianni Ratto, encarregado de dirigir os trabalhos, está há mais de um

---

<sup>178</sup> Magaldi, “Prefácio”, em *A mochila do mascate*, p. 11.

<sup>179</sup> *Idem, ibidem*.

mês inteiramente absorvido nos seus trabalhos, que ele considera como um dos mais difíceis de sua longa carreira. *Rasto atrás*, na verdade, é uma montagem de vulto, um dos mais importantes empreendimentos teatrais dos últimos tempos.<sup>180</sup>

As reportagens destacavam a importância do autor, do seu texto, vencedor de um concurso de dramaturgia, a necessidade do autor nacional de ganhar cada vez mais espaço, além da grandiosidade desta produção, necessária para realizar a encenação de *Rasto atrás*:

No ano passado, o júri da terceira realização do concurso “Prêmio Serviço Nacional de Teatro” concedeu o primeiro lugar a um dos originais apresentados e veio depois a descobrir que havia premiado o famoso Jorge Andrade, o maior colecionador de prêmios teatrais do Brasil. Como vocês devem imaginar, os originais são enviados sob pseudônimo, com a identificação em separado, em envelope fechado que só é aberto depois de concedidos os prêmios. Houve, portanto, a feliz coincidência de se premiar, sob anonimato, o texto de um dos maiores autores brasileiros contemporâneos. [...] O Teatro Nacional de Comédia chamou Gianni Ratto, o primeiro diretor de Jorge Andrade e, ao fim de um mês de estudo, veio o plano de produção: palco giratório, inúmeras telas, cinema, dispositivos, tudo isso para levar ao palco um texto de tantas exigências. Poucas vezes um autor brasileiro terá tido oportunidade igual. [...] A história, dividida em dois atos, conta a tragicomédia de um escritor brasileiro à caça de seu passado e de seu futuro. Dizem que *Rasto atrás* tem muito de autobiografia. O Teatro Nacional de Comédia, montando esta peça, *Prêmio Nacional de Teatro*, dá uma clara demonstração de seu interesse em estimular o autor nacional. Por outro lado, a própria encenação da peça tão difícil (considerada pelos técnicos como a de mais complicada realização cênica) é também uma medida da capacidade de nossos técnicos, diretores e artistas.<sup>181</sup>

Gianni Ratto formou o elenco de *Rasto atrás* convidando atores que já tinham participado de outros espetáculos do TNC, como as atrizes Isabel Tereza (1926-2019), Grace Moema e Iracema de Alencar (1900-1978), e os atores Rodolfo Arena (1910-1980), Oswaldo Louzada (1912-2008) e o jovem Renato Machado (1943-). Foram convidados atores que ainda não tinham participado de nenhuma peça produzida pelo TNC, tais como Isabel Ribeiro (1941-1990), Maria Esmeralda (1936-) e Francisco Dantas (1911-2000). Ratto também convidou jovens atores, que estavam iniciando suas carreiras no teatro carioca, para alguns papéis coadjuvantes, dentre eles Lauro Góes (1944-), Fernando Reski (1947-) e Alexandre Marques (?-1996).

Em seu depoimento para esta dissertação, Lauro Góes lembrou como entrou para o elenco de *Rasto atrás*:

---

<sup>180</sup> *Gazeta de Notícias*, 1 jan. 1967.

<sup>181</sup> *O Jornal*, “*Rasto atrás*, peça de mais difícil montagem”, 22 jan. 1967.

Ratto estava procurando atores jovens para o espetáculo. E foi assistir nossas apresentações de cenas, de exercícios, que estávamos fazendo ainda na fase de pré-seleção para a Escola de Teatro da Fefieg<sup>182</sup>. Lembro que fui pré-selecionado com mais quatro atores. Quando fui fazer o teste para *Rasto atrás*, encontrei o Fernando Reski e o Alexandre Marques, também pré-selecionados, e que acabaram selecionados como eu para o espetáculo.<sup>183</sup>

Outro ator que participou do elenco coadjuvante do espetáculo foi Ary Fontoura (1933-), que havia se transferido de Curitiba para o Rio de Janeiro em 1964:

Quando soube que o TNC iria produzir *Rasto atrás*, procurei o Gianni Ratto e pedi para fazer um teste para poder participar da montagem. Eu tinha um pouco de experiência em teatro, que eu fazia no Sul. Ele me olhou e resolveu fazer o teste imediatamente. Dois dias depois, telefonou e me disse que eu estava aprovado no teste. E ele me deu dois papéis na peça, que era bem extensa e tinha muitos personagens. [...] Eu tinha assistido a *A moratória* nos anos 50, quando a Companhia Maria Della Costa levou seu repertório a Curitiba. Lembro-me do elenco e da Fernanda Montenegro em uma atuação memorável. Eles apresentaram também *O canto da cotovia*, com a Maria Della Costa no elenco, e direção também do Ratto. [...] Participei de algumas leituras com o elenco, mas comecei a ensaiar mesmo quando o elenco já estava de pé, fazendo as cenas. Eu tinha dois papéis pequenos, mas isso não importava. Os atores gostavam da peça, não tinha problema para o elenco o tamanho do papel.<sup>184</sup>

Para interpretar o protagonista *Vicente* (na idade “atual”, 43 anos), foi convidado o ator Leonardo Villar (1923-), formado pela primeira turma da EAD, em 1951, e que construiu uma carreira de sucesso em São Paulo, no TBC, onde atuou nos espetáculos *Panorama visto da ponte* (de Arthur Miller, 1958/1960), *Pedreira das almas* (de Jorge Andrade, 1958), *Anjo de pedra* (1960), *O pagador de promessas* (de Dias Gomes, 1960), *A semente* (de Gianfrancesco Guarniéri, 1961) e *A morte de um caixeiro-viajante* (de Arthur Miller, 1962), seu último trabalho na Companhia de Franco Zampari. Leonardo Villar também protagonizou o filme *O pagador de promessas*, dirigido por Anselmo Duarte e que recebeu a *Palma de Ouro* de “Melhor Filme” do Festival de

---

<sup>182</sup> Escola de Teatro da Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara transformada, em 1975, em FEFIERJ devido à fusão do Estado da Guanabara com o do Rio de Janeiro, em 1979 passando a ser Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). <http://www.unirio.br/cla/escoladeteatro/historico>.

<sup>183</sup> Entrevista com o ator Lauro Góes, concedida ao pesquisador no dia 17 de fevereiro de 2019 no Rio de Janeiro.

<sup>184</sup> Entrevista com o ator Ary Fontoura, concedida ao pesquisador no dia 9 de abril de 2019 no Rio de Janeiro.

Cannes de 1962. Sobre *Rasto atrás*, o ator que interpretou o alterego de Jorge Andrade declarou: “Era um espetáculo belíssimo, fez um grande sucesso.”<sup>185</sup>

A imprensa logo divulgou a contratação do ator que iria protagonizar a nova peça de Jorge Andrade:

Caberá a Leonardo Vilar o papel central da peça de Jorge Andrade *Lua minguante na Rua 14*, vencedora do recente concurso promovido pelo Serviço Nacional de Teatro e que o Teatro Nacional de Comédia apresentará na primeira quinzena do mês de janeiro próximo. O renomado artista terá, assim, oportunidade de viver o mais expressivo personagem até hoje criado pelo grande dramaturgo paulista. *Vicente*, o homem que muitas gerações prendem à terra mas que, inesperadamente, quer se libertar dos grilhões que o escravizam àquela vida para ele sem nenhum atrativo, para procurar novo caminho e novos destinos.<sup>186</sup>

A presença de Iracema de Alencar no elenco de *Rasto atrás*, por toda sua tradição e importância, foi destacada pelos jornais na época. A atriz gaúcha, que iniciou sua carreira no teatro, onde trabalhou com Itália Fausta, Leopoldo Fróes e Jayme Costa, dentre outros, se destacou também no rádio, no cinema e nos trabalhos realizados na televisão:

*Rasto atrás* nos traz de volta para o palco a grande Iracema de Alencar, que o público de Norte a Sul consagrou e cujo valor artístico lhe assegurou homenagens em inúmeros teatros do Brasil, nos quais têm placas registrando a sua passagem. A volta de Iracema é o que podemos classificar como presente para o público da Guanabara.<sup>187</sup>

Iracema de Alencar foi lembrada pelo ator Lauro Góes, em seu depoimento:

[...] uma profissional de primeira linha, que nos acolhia em seu camarim – eu, Alexandre [Marques] e Fernando [Reski] – nos longos períodos em que ficávamos fora de cena, para contar histórias de teatro. Lembro-me dela sempre muito alegre, animada, contando aquelas histórias. Dona Iracema de Alencar! Era assim que ela era chamada por nós: Dona Iracema de Alencar! Eu tinha a maior admiração por ela. Tenho ela viva na minha memória, como se a tivesse encontrado agora, há pouco, na rua, antes de chegar aqui. Eu me lembro das rugas de Dona Iracema de Alencar! Ela era um sucesso no teatro.<sup>188</sup>

---

<sup>185</sup> Lícia, *Garra e paixão*, 2005, p. 173.

<sup>186</sup> *Gazeta de Notícias*, “Leonardo Vilar em *Lua minguante na Rua 14*”, 23 nov. 1966.

<sup>187</sup> *Gazeta de Notícias*, “Primeiro prêmio pela primeira vez: láurea para *Rasto atrás*”, 1 jan. 1967.

<sup>188</sup> Entrevista com o ator Lauro Góes, concedida ao pesquisador no dia 15 de março de 2019 no Rio de Janeiro.



Ao analisar o elenco formado por Gianni Ratto, constatamos a heterogeneidade do grupo reunido, principalmente no que se refere à diversidade de formação, de estilos de interpretação e da bagagem profissional individual. Neste elenco conviveram várias gerações de atores, num clima de “compreensão, de entendimento, sem nenhum barraco entre as pessoas”, segundo depoimento para esta pesquisa prestado pela atriz Thaís Portinho que interpretou *Lavínia*, a esposa de *Vicente*.

Do elenco, além da veterana Iracema de Alencar, participavam os atores Rodolfo Arena – que iniciou sua carreira no circo, atuou no teatro, mas foi no cinema onde realizou o maior número de trabalhos –, Oswaldo Louzada – o “Louzadinha”, como era chamado carinhosamente pela classe, que estreou no teatro em 1930 e participou de espetáculos ao lado de grandes atores como Dulcina de Moraes, detentor de relevantes atuações no cinema e na televisão. São quatro exemplos desta heterogeneidade do elenco, sem deixar de falar nos jovens atores que, ao contrário dos veteranos, tinham pouca experiência de palco e estavam participando da montagem de um texto complexo e de difícil encenação.

Segundo o ator Lauro Góes, esta desigualdade de formação e de trajetória profissional do elenco motivou o diretor

[...] a fazer muitos ensaios de mesa, muitos. Para nós, jovens, era ótimo! Mas nos dávamos conta das dificuldades de alguns colegas na leitura, na compreensão do texto. Ratto parava sempre a leitura para explicar o que tinha sido lido. Ele foi obrigado a fazer isso. Tudo era muito novo para nós! Mas tenho uma boa lembrança do processo de trabalho.<sup>189</sup>

Os ensaios de *Rasto atrás* iniciaram em setembro de 1966 e, sem dúvida, a necessária extensão dos ensaios de mesa foi um dos fatores que atrasaram a estreia do espetáculo, prevista inicialmente para novembro daquele ano, mas que foi ocorrer somente no final de janeiro de 1967.

Apesar da heterogeneidade e da desigualdade do elenco, Gianni Ratto soube reger a atuação deste grupo de atores de uma forma harmoniosa e segura, não comprometendo o resultado final da encenação, conforme as críticas da época, reproduzidas integralmente nos anexos no segundo volume desta dissertação.

---

<sup>189</sup> Entrevista com o ator Lauro Góes, concedida ao pesquisador no dia 15 de março 2019 no Rio de Janeiro.

Além da primeira versão de *Rasto atrás*, que encontramos no Cedoc da Funarte, versão usada na montagem do TNC, como já foi citado, tivemos acesso à cópia desta versão usada pelo diretor e cenógrafo Gianni Ratto, e que foi um documento bastante rico para obtermos informações sobre a encenação, cenografia e iluminação do espetáculo, uma vez que Ratto usou a sua cópia da peça também como seu “caderno de direção” onde anotou, ao lado das rubricas e das falas dos personagens, e ainda no verso das páginas do texto, indicações sobre a direção, a movimentação dos atores, as mudanças na cenografia que se transformava a cada cena, o movimento da iluminação, as entradas e saídas de cena das inserções de projeções de *slides* e de filmes.

Esta cópia de *Rasto atrás* utilizada pelo diretor, já bastante amarelada pelo tempo, está dividida em duas partes: a primeira parte (Ato I) possui 69 páginas, e a segunda parte (Ato II) tem 76 páginas. No total, o texto de Jorge Andrade possui 145 páginas, datilografadas em folhas tamanho ofício.

Gianni Ratto, em relação ao seu processo de trabalho como diretor e cenógrafo, em várias entrevistas destacou o quanto o texto é inspirador e determinante para seu trabalho:

Primeiro leio o texto, deixando que ele me invada, por assim dizer, autoritariamente. Mas depois eu o releio e tento descobrir qual foi a motivação do autor para escrevê-lo: uma motivação psicológica, que partiu de relacionamentos humanos, ou ainda ligada a fatores sociais, históricos, se foi uma motivação de guerra, de paz, de amores e ódios. [...] Este processo para mim é muito importante. Senão eu não consigo interpretar um texto. Antes de interpretar o texto, busco interpretar o autor, conhecer suas referências, as influências que sofreu. Quando consigo encontrar este caminho, o trabalho deslancha. Eu acho que não existe um trabalho criativo, isto de você dizer: eu vou “criar”. Há algo que surge aos poucos, vai se formando. Até hoje eu estou aprendendo.<sup>190</sup>

É neste ponto relacionado com a compreensão do texto e do universo do autor que reside um dos potentes fatores do encontro artístico entre Jorge Andrade e Gianni Ratto. A identificação do diretor com o universo andradino foi um dos fatores responsáveis pelo sucesso da primeira montagem de *A moratória*. Ratto estava no Brasil há apenas um ano, e a sua compreensão da situação e compaixão pelos personagens (universais, a partir do microcosmo retratado na peça), dentro do contexto histórico e social que a peça retratava, foram fatores decisivos para o sucesso de sua encenação de *A moratória*.

---

<sup>190</sup> Depoimento de Gianni Ratto para a revista *Folhetim*, p. 87.

Gianni Ratto, como cenógrafo, declarou o quanto a cenografia deve estar ligada ao texto, no sentido dramático, como se fosse um personagem dialogando com os demais em cena:

Quando eu leio um texto, o que acontecesse comigo quando eu leio um texto, [...] eu recebo um impacto [...] eu tenho uma visão muito confusa, [...] uma ideia toda de relâmpagos, de pequenas intuições, de coisas que não estão definidas. Eu não parto do espaço, eu parto mais da dimensão dramática, é a informação que eu tenho, imediata [...]. Eu sinto que o cenário é uma emanção da dimensão dramática do texto, ele é a personagem que não fala, a personagem que envolve as outras, é a personagem com a qual as personagens de verdade, de carne e osso, convivem, então ele é um clima, entende? Ele não é uma realidade concreta. Depois tudo isso se transforma em dimensão espacial, em valores plásticos, em cores, e até como ator que também trabalha [...].<sup>191</sup>

Ao contrário da cenografia de *A moratória*, conforme comentado anteriormente, em *Rasto Atrás*, 12 anos depois, Jorge Andrade aprofundando ainda mais o rompimento de sua dramaturgia com a narrativa tradicional, linear, nos apresenta, na primeira página da primeira versão de *Rasto Atrás*, as seguintes informações sobre a cenografia:

*Cenário: Não há cenário.*  
*Época: De 1922 a 1965.*

Estas indicações são modificadas na segunda e terceira versões de *Rasto atrás*, em que observamos, na primeira página das duas versões, a informação cenográfica da primeira cena da peça:

*Época: De 1922 a 1965.*  
*Cena: Quando se abre o pano, alguns casais estão sentados em um cinema: entre eles, Vicente e Lavínia. Ouvem-se assobios e protestos.*

As rubricas sucintas em relação à cenografia prosseguem em todo o texto, não chegando nunca próximas ao detalhamento das rubricas de *A moratória* em relação à cenografia. Depois de sua estreia como autor, Jorge escreveu peças que apresentam uma narrativa mais linear, com características realistas, como *Senhora na boca do lixo*, *A escada* e *Os ossos do Barão*. Com *Rasto atrás*, rompe com este estilo de dramaturgia e constrói um texto fragmentado, com uma linguagem cinematográfica, com fortes características expressionistas e épicas, que se refletem nas rubricas que acompanham as cenas (Anexo 6).

Com esta indicação de Jorge Andrade na abertura da primeira versão do texto de *Rasto atrás* (“não há cenário”) e com as demais indicações do autor em relação às

---

<sup>191</sup> Depoimento de Gianni Ratto para a Fundacen, pp. 30-31.

projeções (filmes e *slides*), Gianni Ratto construiu com sucesso a cenografia e a encenação desta peça.

O diretor sempre declarou o quanto o texto constitui a base do seu teatro. Seu trabalho, tanto como cenógrafo quanto como diretor, nunca foi contrário a esta postura. Não se trata de um diretor que constrói a cena seguindo rigorosamente as rubricas do autor, mas sim de um profissional que se dedica a mergulhar e compreender o universo da peça e de seu autor para, a partir desta experiência, criar a cenografia e encenação seguindo a sua concepção, sempre em harmonia com o texto.

Pelos depoimentos e críticas que foram publicadas, podemos ter a dimensão do quanto o diretor, novamente em sintonia com o autor, contribuiu com sua criação tanto como cenógrafo quanto como encenador. Pelo caderno de direção de Gianni Ratto, foi possível conhecer as mudanças relacionadas às rubricas, os cortes de falas e cenas, muitas assimiladas por Jorge Andrade após a temporada do espetáculo, e que foram incluídas nas duas versões publicadas posteriormente (em 1967 e 1970). No Anexo 6, apresentamos o quadro comparativo entre as rubricas e cenas da primeira versão de *Rasto atrás*, utilizadas na montagem do TNC, objeto deste estudo, com as rubricas e cenas, cortadas ou ampliadas, na segunda e terceira versões do mesmo texto.

A partir deste palco vazio, indicado pelo autor e assumido pelo cenógrafo e diretor, o espetáculo foi construído levando em conta as diversas camadas narrativas do texto – o presente do protagonista, a memória de suas vivências de infância, adolescência, juventude e idade adulta, bem como a memória de fatos familiares que ele não viveu, e de suas projeções e imaginações.

Para executar esta complexa encenação, depois de amplo estudo da peça e conversas com o autor, o diretor optou em criar, como elementos básicos da sua cenografia, um palco giratório<sup>192</sup>, construído sobre o palco do TNC, e alguns trainéis<sup>193</sup>

---

<sup>192</sup> Palco giratório: plataforma giratória pertencente ao piso de um palco ou montada provisoriamente sobre ele. Permite rápidas mudanças de cenários pré-montados. Leonardo da Vinci desenhou um palco giratório em Milão, em 1490. O teatro *kabuki* (japonês) usa-o regularmente desde 1658. Foi introduzido modernamente em Munique, em 1896, para a encenação de *Don Giovanni*, de Mozart. Del Nero, Máquina para os deuses.

<sup>193</sup> Trainel: nome genérico para qualquer peça de cenário montada sobre a estrutura de sarrafos e recoberta de tecido ou madeira compensada. Vasconcellos, Dicionário de Teatro, p. 255.

mecanizados, que deveriam descer e subir para o urdimento<sup>194</sup> conforme as cenas, sobre os quais deveriam ser projetadas não somente as imagens de filmes e *slides* bem como efeitos de iluminação. Todos os atores que participaram da montagem, e que deram seus depoimentos para esta pesquisa, lembraram que o cenário era todo branco, e a cor entrava em cena através das projeções de filmes e *slides* e também pela iluminação.

O uso destes recursos técnicos relacionados às projeções de *slides* (com imagens diversas, principalmente de florestas), e de filmes (que apresentavam cenas como, por exemplo, a cena que retrata a inauguração da estação ferroviária de Jaborandi, no interior paulista), foi ainda ampliado pelo diretor. A linguagem proposta pelo autor neste sentido é mais aprofundada ainda por Gianni Ratto, que utiliza o recurso das projeções em outras cenas, promovendo um maior diálogo entre as novas tecnologias e a arte teatral. Recurso absolutamente favorável ao texto fragmentado que oscila, em uma fração de segundos, de uma recordação dos anos 1920 para uma cena nos anos 1950. E não podemos nos esquecer das cenas em que o protagonista *Vicente*, dividido em cinco idades diferentes, contracena consigo mesmo. Esta cena só poderia ser realizada dentro de uma estrutura cenográfica não realista, mas que possibilitasse a concretização de uma imagem que se passa no interior do protagonista que está em crise, se questionando, fazendo uma revisão do passado que o atormenta e do qual deseja se libertar.

Gianni Ratto havia vivenciado, na Europa, um período de grandes transformações da cena teatral, principalmente em relação à função do encenador. Estas experiências bem como sua larga experiência como cenógrafo foram determinantes para seu trabalho no Brasil, onde certas técnicas e materiais cenográficos ainda não haviam sido usados em cena:

O diretor moveu-se para o centro da criação do espetáculo e da crítica teatral. Definia o estilo, moldava os atores, dominava cada vez mais o complexo mecanismo de técnicas cênicas. O palco giratório, o ciclorama, a iluminação policromática, estavam à sua disposição. [...] Formas de estilo e de jogo teatral seguiram em rápida sucessão dentro de poucas décadas, sobrepondo-se: naturalismo, simbolismo, expressionismo, teatro convencional e teatro

---

<sup>194</sup> Urdimento: em termos gerais, nome dado à parte da caixa cênica localizada em cima do palco. Especificamente, grade resistente de madeira ou de ferro que se estende sobre toda a área do palco, acima deste, e que serve de apoio para toda a operação de funcionamento de efeitos cênicos. Vasconcellos, Dicionário de Teatro, p. 259.

liberado, tradição e experimentação, drama épico e do absurdo, teatro mágico e teatro de massa.<sup>195</sup>

A crítica registrou a renovação que constituiu a montagem de *Rasto atrás*, destacando o trabalho realizado por Gianni Ratto para esta obra-síntese do universo andradiano:

O comoventemente bonito espetáculo dirigido por Gianni Ratto é pelo menos tão estimulante e renovador quanto o texto. Raramente vimos, nos últimos anos, uma concepção de *mise-en-scène* tão ousada, tão inspirada, e ao mesmo tempo tão completamente realizada, esclarecedora em relação às intenções e ideias do autor. Desde o espetacular cenário do próprio Gianni Ratto que aplica – pela primeira vez no teatro brasileiro, ao que parece – as técnicas de projeção cinematográfica integrada com ação cênica, tão divulgadas na Europa, e tão eficientes [...].<sup>196</sup>

O jornal *Diário de Notícias* registrou a forma como a cenografia resolveu questões complexas do texto, com seus atravessamentos na estrutura e no uso de tecnologia ligados à linguagem do cinema:

A montagem de Gianni Ratto de *Rasto atrás* é simplesmente magistral. E sem ser majestosa ou impressionante por si mesma, sem que o artista esteja como seu patrício Torelli querendo deslumbrar com sua maquinaria. Apenas a obra, de encenação complexíssima, com quadros que duram frações de minuto e a ação saltando com igual rapidez de um local para outro e de uma época para outra, exigia soluções que somente um diretor e um cenógrafo muito competentes (reunidos em uma só pessoa no caso presente) poderiam imaginar – o que, talvez, seja ainda mais difícil de executar. [...] Isso se torna ainda mais evidente se pensamos na pequenez do palco do Teatro Nacional de Comédia, em sua falta de coxias, em sua pobreza de recursos técnicos. Ratto não se perturbou. Usou cinema (como *A lanterna mágica* de Svoboda?) e projeções para construir o cenário e criar o ambiente; montou um palco giratório e, com alguns trainéis que sobem e descem com precisão rara em nosso teatro, resolveu todos os problemas técnicos criados para a representação da peça.<sup>197</sup>

Yan Michalski, em sua segunda crítica publicada no *Jornal do Brasil*, detalha a cenografia do espetáculo destacando o perfeito diálogo entre a cena e as projeções de filmes e de imagens fotográficas através de *slides*, como solicita o texto de Jorge Andrade:

A concepção cenográfica de Ratto apoia-se em três pontos: um palco giratório, que assegura as rápidas mudanças de cena exigidas pela peça; painéis brancos que descem do urdimento – na hora certa e silenciosamente, coisa rara entre nós – e quebram a monótona nudez do palco, além de

---

<sup>195</sup> Berthold, *História Mundial do Teatro*, 2001, p. 452.

<sup>196</sup> Michalski, “*Rasto atrás* – Primeira crítica”, 1967.

<sup>197</sup> Oscar, “*Rasto atrás* no TNC: o espetáculo”, 1967.

servirem de tela às projeções; e, finalmente, estas projeções, que constituem o terceiro ponto, o mais importante de todos. Pela primeira vez no Brasil, ao que nos parece, temos aqui uma convincente demonstração daquilo que parece ser o grande futuro da cenografia: o uso das projeções fotográficas e, principalmente, filmadas, intimamente integradas na ação cênica. Vale a pena ressaltar, particularmente, o emocionante efeito impressionista dos *slides* coloridos (pintados pelo próprio Gianni Ratto), que ambientam, abstratamente, a ação passada no campo e na floresta; e o notável efeito do cenário filmado na cena da rua e da estação, logo no início da peça. Já no outro momento do cenário filmado – a viagem inaugural do trem –, o resultado foi decepcionante, menos por culpa da projeção do que por causa da marcação tumultuada e pouco nítida. Paradoxalmente, esta encenação tão complexa caracteriza-se por uma admirável simplicidade e economia de meios. Não nos lembramos de um só efeito gratuito, de um só recurso de marcação concebidos com outro objetivo do que a transmissão e a classificação das ideias contidas ou insinuadas no texto. Não vimos a histórica montagem de *A moratória* dirigida por Ratto em 1955, mas a realização de *Rasto atrás* deixa patente uma perfeita afinidade de pensamento cênico entre o autor e o diretor-cenógrafo.<sup>198</sup>

Podemos observar, pelas duas citações acima extraídas das críticas realizadas por Yan Michalski para o *Jornal do Brasil*, uma dúvida sobre o ineditismo da utilização de projeções de *slides* e de filmes na cenografia da montagem de Gianni Ratto. Na *Primeira crítica* escreve: “pela primeira vez no teatro brasileiro, ao que parece” e em sua terceira crítica publicada, *Rasto atrás (II)*<sup>199</sup>, declara: “Pela primeira vez no Brasil, ao que parece, temos aqui uma convincente demonstração daquilo que parece ser o grande futuro da cenografia [...]”

Maria Silvia Betti, em seu texto *A politização do teatro: do Arena ao CPC*, relata que no Rio de Janeiro, em 1960, no âmbito amador e experimental, o espetáculo *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*, peça de Oduvaldo Vianna Filho com direção de Chico de Assis, utilizou a projeção de *slides* e de filmes – selecionados e montados por Leon Hirszman (1937-1987).

A possibilidade de utilizarem o espaço da arena da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil, na Urca, para os ensaios, foi decisiva para o papel importante que a montagem viria a desempenhar. Dadas as dimensões da área de encenação, Chico de Assis optou por cenários gigantes, com vários planos de representação, e colocou em cena projeções de filmes e *slides*, um conjunto musical tocando ao vivo e níveis diferentes de representação.<sup>200</sup>

---

<sup>198</sup> Michalski, *Rasto atrás (II)*, 1967.

<sup>199</sup> O crítico Yan Michalski (1932-1990) escreveu três críticas analisando a primeira montagem de *Rasto atrás*, publicadas no *Jornal do Brasil*: *Primeira crítica* publicada em 26/01/1967; *Rasto Atrás (I)*, publicada em 31/01/1967; e *Rasto Atrás (II)*, publicada em 01/02/1967.

<sup>200</sup> Betti, *A politização do teatro: do Arena ao CPC*, 2013, p. 187.

O uso de projeções em um espetáculo anterior à primeira montagem de *Rasto atrás* não diminui a importância e o impacto da presença dessas tecnologias no texto de Jorge Andrade e na encenação de Gianni Ratto. Após a leitura de *Rasto atrás* e de *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*, e da análise da fortuna crítica das duas encenações, fica evidente a diferença de objetivos na utilização desses recursos cinematográficos que atravessam a cena dos dois espetáculos. Na obra de Jorge Andrade, as projeções de *slides* e de filmes, além de construir a cenografia, trazem referências de locais, de lembranças e sentimentos dos personagens; na peça de Vianinha, estes recursos são utilizados para acentuar o caráter épico do texto e da montagem de Chico de Assis.

O ator Lauro Góes declarou ter assistido a *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar* e que as projeções, neste espetáculo, não foram usadas da forma como Ratto usou os *slides* e filmes em *Rasto atrás*. “*A mais-valia* usava as projeções para apresentar títulos, assuntos das cenas. Na peça de Jorge Andrade, o diretor usou esses recursos de forma onírica, complementando o texto.”<sup>201</sup>

Sobre a produção dos *slides* e dos filmes que foram criados para serem projetados durante as apresentações de *Rasto atrás*, conseguimos levantar, por intermédio da documentação do Dossiê referente às notas fiscais e recibos da produção, algumas informações importantes em relação aos procedimentos adotados pela produção do espetáculo.

Conforme recibo emitido em 13 de fevereiro e assinado por Júlio Hofacker, no valor de Cr\$ 60.000,00 (sessenta mil cruzeiros), “referente à confecção de 30 *slides* nas medidas 4x4, 6x6 e 6x9, em colorido e em preto e branco, para a peça *Rasto atrás*, encenada pelo Teatro Nacional de Comédia”, ficamos com o registro da quantidade e tipo de *slides* utilizados na cenografia criada por Gianni Ratto.

O diretor e cenógrafo pintou várias aquarelas, que serviram como fonte, para a confecção de um lote de *slides* coloridos que eram projetados principalmente nas cenas que retratavam a mata, o campo. A atriz Thaís Portinho lembra-se de como a cena ficava envolvida por estas projeções:

Lembro que, na maior parte das cenas, nós estávamos de costas para as projeções, não conseguíamos ver o que estava sendo projetado. Mas lembro

---

<sup>201</sup> Entrevista com o ator Lauro Góes, concedida ao pesquisador no dia 15 de março 2019 no Rio de Janeiro.



de alguns momentos em que tudo ficava verde, todo o cenário. Era muito bonito.<sup>202</sup>

Os filmes, criados para serem projetados durante o espetáculo, foram filmados nos municípios de Vassouras, Barão de Juparanã e na Estação D. Pedro II, e contaram com uma equipe de filmagem, que viajou até essas localidades para realizar os registros cinematográficos. O cuidado e a qualidade da produção podem ser avaliados mediante este trabalho extra palco, que exigiu “serviços de sonoplastia realizados na peça *Rasto atrás*, com efeitos especiais de dublagem cinematográfica”, conforme recibo localizado no Dossiê de notas e recibos, além das gravações nas locações acima citadas.

Para a realização das projeções nas apresentações do espetáculo, foi utilizado um “filme de 35mm especial, com duração de 10 minutos”, conforme recibo emitido pela Dimension Produções Cinematográficas Ltda. Pelo levantamento feito a partir das notas fiscais e recibos, constatamos que o espetáculo utilizava um projetor de cinema de filmes de 35mm, um projetor para filmes de 16mm, marca *Tetra Sound*, ambos alugados pela empresa Variety Filmes Ltda. (Gianni Gallassi Indústria e Comércio), além de um projetor de *slides*. Todos estes aparelhos sofreram manutenção durante a temporada, conforme recibos encontrados no Dossiê de notas fiscais e recibos.

*Rasto atrás*, em sua primeira publicação, apresenta modificações em suas rubricas, se comparadas com a versão usada para a primeira montagem do texto realizada pelo TNC. Pela comparação das duas versões, a original usada para a montagem e a versão usada para publicação (lançada em agosto de 1967, como parte do *Prêmio* do III Concurso de Dramaturgia do SNT, após a temporada da peça no TNC), foi possível verificar que Jorge Andrade assimilou a inserção de projeções de filmes e de *slides* propostas pelo diretor e cenógrafo em cenas que, originalmente pelo texto, não pediam projeções (Anexo 6).

Mais uma vez acontece a simbiose entre o trabalho dramaturgicó de Jorge Andrade e o trabalho de construção cênica de Gianni Ratto, como diretor e cenógrafo, conforme ocorreu em 1955 com *A moratória*. Este entrosamento não impede o surgimento, em um primeiro momento, de discordâncias entre os dois criadores, por

---

<sup>202</sup> Entrevista com a atriz Thaís Moniz Portinho, concedida ao pesquisador no dia 19 de outubro de 2018 no Rio de Janeiro.

mais que as afinidades estejam harmonizadas em função da criação do espetáculo, dentro das características modernas de ruptura, tanto do texto quanto da encenação.

Lauro Góes recorda em seu depoimento que existiu uma discussão entre Ratto e Andrade, no que se refere à colocação de projeções, por parte do diretor, em cenas em que o autor não havia pensado usar esse recurso. Mas tudo se resolveu a favor do espetáculo.

Já mencionamos anteriormente que o autor, além de ter assimilado estas novas projeções em comum acordo com o diretor após ter lido as críticas publicadas, e após ter analisado a montagem por ele realizada, sentiu a necessidade de cortar as partes da *Empresária* e a do *Diretor*, em que estes seus personagens entram em cena (Anexo 6).

Jorge Andrade declarou, em uma entrevista dada a Yan Michalski e publicada no *Jornal do Brasil* antes da estreia de *Rasto atrás*, que gostava de assistir aos ensaios de suas peças, “mas não para verificar se o diretor e os atores estão certos”.<sup>203</sup>

Gosto muito de assistir aos ensaios das minhas peças, não para verificar se o diretor e os atores estão certos. É durante os ensaios que um autor aprende muito, vendo as dificuldades que tanto um diretor quanto os atores enfrentam. Um espetáculo estreado não pertence mais a um autor, nem a um diretor. A peça, pelo menos no que me diz respeito, me pertence somente enquanto a escrevo e principalmente enquanto está sendo ensaiada. Quando estreia, tanto eu quanto os diretores que conheço já estamos pensando em outros trabalhos. [...] Os atuais ensaios de *Rasto atrás* no TNC, porém, representam ainda mais para mim, já que parti para uma nova experiência técnica. Estou simplesmente arrasado, ao verificar as tremendas dificuldades criadas ao diretor e aos atores. Mas, aí, estou absolutamente tranquilo, pois tudo depende de Gianni Ratto, e deposito nele a mais ilimitada confiança. Ter diretores como Gianni Ratto, Flávio Rangel ou Antunes Filho é ter a oportunidade de enriquecimento. Mas esse enriquecimento só pode ser adquirido vendo-os trabalhar, e trabalhar no que é nosso. Assistindo Flávio trabalhar em *A escada*, pensei em *Vereda da salvação*, vendo Antunes dirigir magistralmente *Vereda da salvação*, pensei em *Rasto atrás*, e agora, vendo Ratto dirigir *Rasto atrás*, como nunca sonhei, penso em *O sumidouro*. E acima de tudo, vendo Gianni Ratto dirigir *A moratória* em 1955, estive como uma sombra no teatro. Sei, hoje, que os incomodei muito andando no fundo da plateia como um alucinado, mas é que tinha muito a aprender com eles: Gianni Ratto e Fernanda Montenegro. Agarrei-me a eles com desespero, e eles me deram tudo que podiam dar, como as duas pessoas mais generosas que encontrei no teatro brasileiro.<sup>204</sup>

Jorge Andrade, em seu depoimento prestado em 1976 para o Departamento de Informações e Documentação Artísticas (Idart, hoje Arquivo Multimeios anexado ao

---

<sup>203</sup> Michalski, “*Rasto atrás* e suas raízes”. *Jornal do Brasil*, 15 fev. 1967.

<sup>204</sup> *Idem*.

Centro Cultural São Paulo), relatou que havia assistido a uma montagem de *Rasto atrás* realizada com estudantes da EAD e faz uma comparação com a montagem de Gianni Ratto, destacando o trabalho de Iracema de Alencar:

A avó na EAD parecia a *Bernarda Alba*, uma mulher terrível, só faltou a mantilha para ela parecer uma espanhola. [...] E no Rio era muito mais descontraída, era muito mais a avó. A Iracema de Alencar. Aquela era a avó. A avó da peça é a janela de respiração da peça, ela é engraçadíssima. Ela é trágica, ela é dramática, mas tudo o que diz tem uma grande graça. E a gente ri com ela. Ela é a avó-onça, ela é a onça, ela faz tudo por amor ao filho, ao neto e às filhas que são feias. Tudo por amor. E a *Mariana* da EAD é uma avó terrível, é uma *Bernarda Alba*. Raiventa, odienta... Uma coisa, uma mulher que não é nada daquilo. Se a avó estava absolutamente errada, eu não sei o que resta da peça. A peça é a avó e o neto. Não... não é que seja a avó e o neto. É que essa avó teve uma profunda influência na minha vida... Era uma mulher-onça, mas era uma mulher de grande bondade e muito engraçada. A Iracema fazia isso, com muita graça e com muito humor; e na EAD a menina, não é que não soubesse fazer, é que ela foi mal dirigida. É um problema de direção.<sup>205</sup>

Importante comentar que Jorge Andrade era um autor de gabinete, que escrevia seus textos na solidão de sua profissão, no seu escritório domiciliar. O autor que declarou que gostava de frequentar os ensaios, não para se intrometer no trabalho principalmente do diretor, destacou que era um aprendiz, para ele, poder acompanhar, na prática dos ensaios, o que realmente funcionava em relação ao texto. Só nos ensaios ele conseguia ver as dificuldades criadas pela estrutura de suas peças, as cenas que funcionavam, as cenas que poderiam ser alteradas ou cortadas, mas tudo a partir do trabalho do diretor. E ele sabia inteligentemente assimilar essas mudanças propostas na encenação pelo diretor. Passavam a fazer parte de seu texto, como foi visto no caso de *A moratória*, em que Ratto cortou a cena da *Pietà Fazendeira* e Jorge, quando publicou o texto depois, também retirou esta cena. Em *Rasto atrás*, as cenas de *Vicente com a Empresária de teatro* e com o *Diretor de tevê* sofreram vários cortes internos, feitos pelo diretor. Por sugestão de Gianni Ratto, que também sentiu a fragilidade destas duas cenas durante os ensaios, o autor decidiu retirá-las na íntegra para a publicação da segunda e terceira versões de *Rasto atrás* (Anexo 6). Caso contrário, conforme já registramos, foi devido à ampliação que Ratto fez do uso de projeções, indicadas inicialmente pelo autor por meio das rubricas do texto. Jorge Andrade, ao ver o efeito em cena destas projeções colocadas pelo diretor, assimilou as mesmas como rubrica para as versões de *Rasto atrás* que foram publicadas posteriormente (Anexo 6).

---

<sup>205</sup> Andrade, “Depoimento de Jorge Andrade”, Idart, 22 out. 1978.

A partir desse comportamento do autor, podemos dizer que, de certa maneira, ele antecipa o comportamento atual de vários dramaturgos que escrevem seus textos a partir das improvisações dos atores durante o processo do trabalho de montagem, que tenha como proposta inicial apenas um determinado tema a ser investigado cenicamente. No caso de Jorge Andrade, ele já tem uma dramaturgia pronta, mas está aberto a modificá-la, se necessário, a partir da experiência da encenação, e assumir as mudanças para o seu texto. Uma das características da escrita de Jorge Andrade, e isso fica claro em suas rubricas como já comentamos anteriormente, é esta sua preocupação com o espetáculo. Ele, de certa maneira, dirige a peça ao detalhar a cenografia, a movimentação dos atores, a entrada e saída de projeções etc. Ele tem bem claro que todos os signos teatrais são reunidos para um só objetivo: o espetáculo teatral.

Os encontros cênicos entre Jorge Andrade e Gianni Ratto foram potentes e transformadores para o Teatro brasileiro. O autor tem consciência de que seu texto foi escrito para ser encenado, para estar no palco, e que só dessa maneira ele se transforma em Teatro. Ratto, sendo um diretor dedicado ao texto, sabe o quanto uma dramaturgia de excelência possibilita a ele criar uma encenação de qualidade. Um inspirou o outro, ambos aprimoraram os seus trabalhos por meio desta integração, fruto tanto da identificação quanto da paixão que ambos nutriam pelas tábuas do palco – uma perfeita simbiose artística, profissional e, por que não dizer, pessoal.

### 3.5 A estreia e temporada

A estreia de *Rasto atrás* foi marcada para 26 de janeiro de 1967, na Sala Machado de Assis do TNC e, já no dia 25 de janeiro, foi realizada uma pré-estreia:

Entrará em cartaz no Teatro Nacional de Comédia, na próxima quarta-feira, dia 25, às 21 horas, em pré-estreia de caridade, em benefício da Sociedade de Auxílio Psicoterapêutico, a nova peça de Jorge Andrade *Rasto atrás*. [...] A nova obra de Jorge Andrade é a mais complexa que já tenha escrito, sua montagem sendo difícilíssima, o que inclusive determinou o retardamento da estreia. Além de muitas cenas rapidíssimas, que se sucedem em tempo e lugares diferentes, tem numerosos personagens que aparecem quase simultaneamente em diferentes épocas. O protagonista, por exemplo, aparece em quatro idades diferentes: 5, 15, 23 e 43 anos. Além dos vários lugares da ação, há cenas com participação de povo, sendo inclusive necessário o recurso a cinema e a projeções.<sup>206</sup>

---

<sup>206</sup> *Diário Carioca*, “*Rasto atrás* estreia no TNC”.

A noite de estreia contou com a presença de Jorge Andrade, de familiares dos atores, amigos, artistas, intelectuais e críticos. Compareceu também à estreia de *Rasto Atrás* o Presidente da República, o General Castelo Branco que, no intervalo entre o primeiro e o segundo atos, cumprimentou a diretora do SNT Bárbara Heliadora no *foyer* do teatro. O jornal *Diário Carioca* publicou uma nota intitulada “Castelo volta ao teatro” e uma foto registrando juntos Castelo Branco, Bárbara Heliadora e Agostinho Olavo, com a seguinte legenda:

Ao lado do Sr. Agostinho Olavo e conversando com a Sra. Bárbara Heliadora, aí está o Presidente Castelo Branco (à esquerda), no Teatro Nacional de Comédia. Foi ver *Rasto atrás* de Jorge Andrade, peça que recebeu o prêmio do Serviço Nacional de Teatro. Foi justamente durante o intervalo que o presidente Castelo Branco encontrou-se com a diretora do SNT e com o próprio diretor do teatro, trocando ideias sobre a peça.<sup>207</sup>

O jornal *O Globo* registrou a presença do General Castelo Branco, em nota não assinada, com o título de “Visita inesperada”, conforme reprodução a seguir:

Quando terminou a sessão, anteontem, da peça *Rasto atrás*, de Jorge Andrade, os atores, ao se dirigirem para seus camarins, foram surpreendidos com a visita amável do Presidente Castelo Branco, que assistira momentos antes ao espetáculo. O Presidente, como faz sempre que vai ao teatro, cumprimentou pessoalmente todos os artistas, elogiando particularmente o desempenho de Isabel Ribeiro e de Leonardo Villar, a quem já conhecia do filme *O pagador de promessas*. [...] Esta peça foi ensaiada por Gianni Ratto para o Teatro Nacional de Comédia durante três meses, custando a montagem e a encenação cerca de 100 milhões de cruzeiros. No entanto, só ficará em cartaz um mês.<sup>208</sup>

A “Primeira crítica” de Yan Michalski, publicada no *Jornal do Brasil* em 26 de janeiro, nos mostra que o crítico assistiu à apresentação beneficente que foi realizada no dia 25 de janeiro de 1967, na véspera da estreia oficial, para conseguir escrever e publicá-la no dia seguinte. Esta e todas as demais críticas estão reproduzidas no Volume II, que apresenta todos os Anexos citados nesta dissertação.

Escreveram críticas sobre o espetáculo *Rasto atrás* os críticos: Yan Michalski (*Jornal do Brasil*), Luiz Alberto Sanz (*Última Hora*), Henrique Oscar (*Diário de Notícias*), Edgar de Alencar (*A Notícia*), Luiza Barreto Leite (*Jornal do Commercio*), Antonio Callado (revista *Visão*), Rubem Rocha Filho (*O Estado de S. Paulo*), Van Jafa (*Correio da Manhã*), Fausto Wolf (*Tribuna da Imprensa*) e Ari Vasconcelos (*O Dia*). Ainda foi publicada em *O Jornal* uma crítica não assinada. Curiosamente, o crítico do

---

<sup>207</sup> *Diário de Notícias*, “Castelo volta ao teatro”, 27 jan. 1967.

<sup>208</sup> *O Globo*, “Visita inesperada”, 28 jan. 1967.

jornal *O Globo*, Martim Gonçalves, que assinava uma coluna diária de Teatro, não escreveu sobre a encenação do TNC. Por meio de uma nota que ele publica em maio, podemos deduzir que ele assistiu ao espetáculo, mas não foi possível descobrir o motivo que o impediu de escrever e publicar a crítica de *Rasto atrás*.

Todas as críticas foram transcritas fielmente e podem ser lidas na íntegra no Volume II (Anexos e Iconografia). Também no Volume II, apresentamos um conjunto de fotografias posadas e de instantâneos dos ensaios, com os atores usando os seus figurinos de cena.

Importante registrar o empobrecimento atual da imprensa especializada no nosso país, em especial na cidade do Rio de Janeiro que, na época, registrava a atividade teatral através de reportagens, notas em colunas e críticas, publicadas em oito jornais diários. Convém citar, ainda, as revistas *Visão* e *O Cruzeiro* que, semanalmente, publicavam reportagens ou críticas de espetáculos do Rio e de São Paulo. Para uma arte efêmera como o teatro, este tipo de registro feito à época foi fundamental para a elaboração narrativa da História do Teatro brasileiro, ainda sendo contada parcialmente e em diversos capítulos.

Yan Michalski e Henrique Oscar, conforme citações já apresentadas anteriormente em nossa análise, foram elogiosos principalmente à encenação de Gianni Ratto.

O crítico Luiz Alberto Sanz inicia sua crítica comentando o desnível do elenco e citando Iracema de Alencar e Leonardo Villar como “extraordinários”. Sanz reclama da abertura do espetáculo com várias projeções e sonoplastia, o que para ele sufocaria o público e atrapalharia o desempenho dos atores Leonardo Villar e Thaís Portinho. O trecho reproduzido abaixo nos informa o quanto a presença da tecnologia, na opinião de Sanz, se destacou além do necessário:

Por todo o desenrolar do espetáculo, Ratto explora os elementos subjetivos. Projeta como cenário as manifestações marcantes da memória de *Vicente*, com a degenerescência de um sonho. É assim com paisagens, livros, pessoas. A visão, no entanto, é contrastada entre as projeções de ambiente e a vida dos personagens, exposta naturalissimamente. Tecnicamente, Gianni Ratto obtém os melhores resultados. O trabalho de iluminação e cenografia está entre os principais de sua produção, seguindo os mais fecundos de nossa arte. No entanto, o resultado das interpretações entra em desequilíbrio com a plasticidade de cenários, figurinos e iluminação, dando a estes uma importância maior que a de auxiliares do espetáculo dramático.<sup>209</sup>

---

<sup>209</sup> Sanz, “A direção de Gianni Ratto”, *Última Hora*, 31 jan. 1967.

Luiza Barreto Leite (1909-1996) escreveu também duas críticas sobre o espetáculo e, na primeira delas, dedica-se mais à análise do texto que, apesar de considerar uma obra que se restringe ao individual, sem traçar possibilidades para um futuro melhor, considera *Rasto atrás* uma “peça boa, bastante boa mesmo, estruturalmente falando e marca uma etapa de evolução na carreira do autor mais premiado do Brasil que após o percalço de *Pedreira das almas*, sua melhor obra, só fizera evoluir”.<sup>210</sup>

Em sua segunda crítica, analisa o espetáculo de Gianni Ratto e compactua com Sanz em relação ao volume de estímulos visuais e sonoros que o espectador recebe na abertura do espetáculo. Porém deixa claro, para o leitor, que o diretor não sobrepôs o espetáculo ao texto:

Gianni Ratto é um diretor consciente e além disto, tendo sido ele o descobridor de Jorge Andrade, que apresentou em São Paulo, com Fernanda Montenegro, em espetáculo memorável, tem por sua obra um carinho todo especial, que o faz valorizar cada palavra, cada gesto, de cada um dos personagens em particular, tirando o máximo de efeito das cenas de conjunto. *Rasto atrás* não poderia realmente merecer melhor, mais requintado tratamento cênico e interpretativo e, se não se transformou em um espetáculo genial é porque a peça realmente não é genial. É apenas boa, bastante boa para nossa ainda limitada dramaturgia, mas falta-lhe (como aponte na primeira crítica) aquela universalidade que traz a marca dos gênios. Esperamos que o excelente autor paulista, em sua próxima obra, abandone as escaramuças psicológicas que marcaram suas pegadas em círculo vicioso e dê um salto à frente, encarando com olhos profundos os problemas universais mas, enquanto isto, podemos aplaudir sem susto o ótimo espetáculo de Gianni Ratto e as admiráveis interpretações de Iracema de Alencar, Leonardo Villar e de todo um interminável elenco de estrelas [...].<sup>211</sup>

Antonio Callado, em sua crítica publicada na revista *Visão*, aponta alguns aspectos negativos em relação ao texto, principalmente na segunda parte (Ato II) mas destaca, na primeira parte (Ato I), a direção de Gianni Ratto:

A direção de Gianni Ratto, de grande brilho no primeiro ato da peça (as imagens cinematográficas, o palco giratório, a floresta mágica onde se movimentam o garotinho que é *Vicente* aos cinco anos, a presença escura da metrópole paulista, tudo isto é orquestrado de forma magistral no seio da apresentação), cai no segundo ato, quando a peça fica ranzinza. Reduzido, também, a se *assistir* demasiadamente no passado, empurrado tantas vezes ao recurso de meros jogos de expressão fisionômica, Leonardo Villar baixa igualmente de rendimento. Os momentos de ternura e de vida rareiam. No seu ajuste de contas menos com o passado remoto do que com o passado de ontem, o autor fica expositivo e queixoso. Perde-se mesmo a impressão de

---

<sup>210</sup> Leite, “Rasto atrás”, *Jornal do Commercio*, p. 9, 10 fev. 1967.

<sup>211</sup> Barreto Leite, “Rasto atrás (II)”, *Jornal do Commercio*, p. 9, 16. fev. 1967.

que lida, como é o caso, como a história de um autor vitorioso e merecedor do êxito obtido. A viagem às raízes deixou um sumo ácido na peça, não dissolvido dramaticamente.<sup>212</sup>

O crítico Van Jafa escreveu duas críticas sobre *Rasto atrás* e, na primeira, aponta problemas na estrutura do texto de Jorge Andrade, principalmente no que se refere à construção de *Vicente* que, segundo ele, resulta “demasiado frágil e inconsistente para resistir a uma análise crítica mais severa”<sup>213</sup>:

Andrade utiliza-se de 41 personagens, embora quatro sejam o mesmo em cronologias diferentes. O que importava na realidade era este personagem-chave *Vicente*, que fica quase como que marginalizado e o que os outros dizem ou fazem nunca em realidade os completam. A personagem delineada com mais nitidez foi a de *Mariana*, mãe de *João José* (pai de *Vicente*). A avó paterna de *Vicente* tem retrato de corpo inteiro, se bem que abuse do uso da citação de certa flauta.<sup>214</sup>

Na sua segunda crítica, Jafa analisa a cenografia de Gianni Ratto e reclama dos momentos em que as projeções cobrem os atores que estão em cena, apesar dessa situação ser favorável para algumas cenas. O trabalho de Bellá Paes Leme mereceu comentário elogioso por parte do crítico, que destaca “o pudor da qualidade e o rigor da autenticidade” do seu trabalho.

O crítico não qualifica positivamente o trabalho de Leonardo Villar, pela falta de personagem, em sua opinião, e acha Rodolfo Arena “o antipersonagem”, mas comenta favoravelmente o resultado de todo o elenco e, em especial, a interpretação das atrizes Izabel Tereza (“faz com propriedade a mãe de *Vicente*, intelectual e culta”), Selma Caronezzi, Maria Esmeralda e Isabel Ribeiro (respectivamente *Etelvina*, *Jesuína* e *Isolina*), “excelentes nas suas interpretações, mesmo quando fora de suas verdadeiras cronologias”. Contudo, Jafa considera a atriz Iracema de Alencar como detentora do melhor desempenho em cena:

Vive com perfeição *Mariana*, avó paterna de *Vicente*. Iracema de Alencar é uma lição para a nossa juventude dramática, mostrando e demonstrando que a idade nos artistas autênticos aumenta a qualidade. Iracema de Alencar rouba para si as honras do espetáculo e merece o nosso bravo!<sup>215</sup>

---

<sup>212</sup> Callado, “*Rasto atrás*, ou o dia da caça”, *Visão*, p. 37, 17 fev. 1967.

<sup>213</sup> Jafa, “*Rasto Atrás* (I)”, *Correio da Manhã*, 19 fev. 1967.

<sup>214</sup> *Idem*.

<sup>215</sup> Jafa, *Correio da Manhã*, 21 fev. 1967.



Rubem Rocha Filho, em sua crítica sobre *Rasto atrás*, reflete não só sobre o espetáculo como também sobre a relação que se estabeleceu entre estes dois criadores, desde *A moratória*, e as rupturas estéticas realizadas por ambos no espetáculo de 1955 e naquela ocasião, em 1967, com *Rasto atrás*:

Formalmente também Jorge Andrade ousou muito mais nesta obra. A duplicidade de planos do tempo de *A moratória* pareceu revolucionária em 1955 e permitiu um espetáculo do Teatro Maria Della Costa que Décio de Almeida Prado definiu, na época, como um “impressionante triunfo”. Não é simples coincidência que o mesmo diretor, que também demonstrou notável evolução durante estes 12 anos, seja o responsável pela montagem da companhia oficial em cartaz na Sala Machado de Assis. Trata-se de um dos mais qualificados profissionais de nosso meio, caracterizando-se pelo respeito ao texto das obras que dirige e pela propriedade das soluções que executa. [...] A peça deve mostrar dezenas de ambientes, nas épocas variadas através de reminiscências, muitas vezes sobrepostas e entrelaçadas. O herói recorda problemas já vividos e vive outros. Num plano, lembra-se de fatos de antes de seu nascimento e da infância; em outro, vive – aqui e agora – a busca e o efeito daquele passado. Num momento antigo, vemos o dia do casamento do pai, ou Vicente em três idades (5, 15 e 23 anos) que se debate contra um mundo hostil; no tempo atual, Vicente de 43 anos sofre a evocação e o encontro do passado. [...].

O crítico prossegue em sua análise destacando a forma como Gianni Ratto conseguiu trabalhar com a questão do distanciamento da ação:

O distanciamento da ação, forçoso quando uma ação é referida a um ponto no tempo posterior a ela, isto é, o fato, apesar de estar sendo dramaticamente apresentado ao público, tem como ponto de referência a evocação ou a observação da personagem que o traz à baila, pode diminuir o impacto emocional. Mas é o efeito contrário que o diretor obtém, justamente sublinhando este distanciamento pelo despojamento absoluto de cenários e elementos cênicos – a peça é quase toda feita com três cadeiras [e com uma cama de solteiro, informação nossa]. E, longe de um intelectualismo frio, o público se deixa submergir na memória, onde só há um fundo branco, onde rostos esmaecidos continuam presos na angústia. Confiando na inteligibilidade do texto, Ratto partiu para a solução mais difícil e audaz, onde só pessoas e evocações são conjuradas, nesta espécie de exorcismo da nostalgia. [...] Ao estudioso de nossa literatura dramática, dá confiança ver uma obra teatral onde o mais alto talento encontra sua contrapartida de trabalho e laboriosa execução. Está comprovada a maioria de uma dramaturgia quando a força vital de um criador se amolda à elaboração longe e perfeccionista do artífice. Em *Rasto atrás*, o autor transmite a sua visão do mundo aliada a um bom acabamento consumado, raramente encontrável em qualquer produto da cultura brasileira, especialmente no teatro.<sup>216</sup>

---

<sup>216</sup> Rocha Filho, “Rasto atrás”, *O Estado de S. Paulo*, 18 fev. 1967.

Bellá Paes Leme<sup>217</sup> enfrentou o desafio de criar os figurinos para todos os atores e figurantes, envolvendo dezenas de trajés criados dentro das características do vestuário dos anos 20 até os anos 60 do século XX, considerando as diferentes classes sociais dos personagens e a situação retratada em cada cena (cenas familiares, cotidianos de uma cidade do interior, uma recepção social, uma cena de caça na mata, por exemplo). Conseguimos estimar o número de figurinos usados pelos atores e figurantes bem como a qualidade dos mesmos por intermédio do levantamento das notas fiscais e recibos referentes à compra de material, de trajés completos, compra e confecção de acessórios tais como chapéus (masculinos e femininos), meias e luvas, arquivados no Dossiê de produção de *Rasto atrás*. Acreditamos que o número de figurinos que vestiram os 42 atores e figurantes tenha ultrapassado uma centena, principalmente em função das diversas épocas retratadas e das variadas situações envolvendo um número expressivo de atores e figurantes em cena como, por exemplo, a cena da inauguração da Estrada de Ferro em Jaborandi. No Anexo 10, apresentamos este levantamento referente à compra e confecção dos figurinos.

Outra fonte documental, que nos trouxe informações a respeito dos figurinos de *Rasto atrás*, foram as notas fiscais e os recibos referentes à higienização dos mesmos. Algumas peças de vestuário eram lavadas por profissionais, semanalmente, e outros

---

<sup>217</sup> Bellá Paes Leme (Isabel Betim Paes Leme), nasceu em São Paulo em 1910. Cenógrafa e figurinista, sendo artista plástica formada pela Escola Nacional de Belas Artes em 1927, encontra no teatro o campo para uma criação que une o rigor da pesquisa e da fidelidade ao texto à moderna concepção visual, baseando-se nos acontecimentos de pintura e na sua rica formação cultural. Inicia no teatro profissional no grupo Os Comediantes, em 1940, criando o cenário de *A verdade de cada um*, de Luigi Pirandello, com direção de Aduino Filho. Em 1949, assina o cenário de *Nossa querida Gilda*, de Noel Coward, uma produção da Companhia de Dulcina de Moraes. Realiza o cenário de *O baile dos ladrões*, de Jean Anouilh para O Tablado em 1955. No mesmo trabalho, recebe a menção honrosa na 1ª Bienal de Teatro de São Paulo e, em 1958, seus cenários para *Antes da missa*, de Machado de Assis, *A joia*, de Artur Azevedo, no Teatro Nacional de Comédia (TNC), e *Chapéu de palha na Itália*, de Labiche, lhe valem o Prêmio Padre Ventura do Circulo Independente dos Críticos Teatrais (CICT), e o Prêmio da Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT). Em 1959, recebe a Medalha de Ouro na 2ª Bienal de Teatro de São Paulo. Em 1960, recebe da ABCT o prêmio duplo de melhor figurinista de ópera e de teatro. *Dona Rosita, a solteira*, de Federico Garcia Lorca e *O anjo de pedra*, de Tennessee Williams, para o TBC, com direção de Benedito Corsi, são destaques de seu trabalho como figurinista. Em 1963, realiza a cenografia de *A escada encenada* pelo Teatro do Rio. Depois da montagem de *Os físicos*, de Dürrenmatt, em 1966, assina os figurinos de *Rasto atrás*, que estreia em 1967 em uma produção do TNC. Seu último trabalho, em 1975, é a *Cantada infalível*, de Georges Feydeau, com direção de João Bethencourt. Oliveira, R. *Série Memória: Santa Rosa, Bellá Paes Leme, José Bertelli Sobrinho*. Rio de Janeiro: Faperj/Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2002.

figurinos, mais sofisticados ou que necessitavam de limpeza a seco, eram encaminhados para uma lavanderia especializada. No Anexo 11, pode ser conferido este levantamento em relação à limpeza dos figurinos criados por Bellá Paes Leme.

Em virtude da abrangência das épocas em que transcorrem as cenas da peça e das diferenças sociais entre os personagens, a montagem tinha, em seu guarda-roupa, peças de vestuário como, por exemplo: “*deshabillé* de seda estampada com rendas na gola e nos punhos e laço azul, *smoking*, *pegnoir*, vestido de noiva e farda completa”. A diversidade de estilos e a quantidade de figurinos utilizados nesta montagem foram devidamente destacados pela imprensa especializada.

Luiza Barreto Leite, em sua crítica após descrever a interpretação dos atores, assim destaca a caracterização do elenco:

[...] todo vestido por esta extraordinária Bellá Paes Leme, cujo requintado bom-gosto jamais rompe as linhas da tradição, cometendo arbitrariedades em nome da inovação. Vemos, pois, os personagens se reproduzirem no tempo e no espaço, em perfeito equilíbrio entre a moda e a evolução ou involução psicológica de cada um, no que, na verdade, são muito ajudados pela expressão corporal, bem marcada pelo diretor, e na fisionomia, admiravelmente auxiliada pela maquiagem de José Jansen.<sup>218</sup>

Mesmo com alguns comentários negativos sobre determinados aspectos do texto e/ou da encenação, em seu conjunto as críticas são positivas e recomendam o espetáculo que, efetivamente, realizou uma carreira de sucesso dentro do panorama teatral do Rio de Janeiro em 1967.

Com relação à duração da apresentação do espetáculo, temos duas informações anotadas pelo diretor, nas primeiras páginas de ambas as partes, que podem nos possibilitar estimar a duração de cada récita. Na primeira parte, na quarta página, onde os personagens são apresentados sem escalação de elenco, Gianni Ratto escreveu: “47’ sem os tempos extras” (quarenta e sete minutos, de cenas com texto, sem as cenas de transição, cenas extras, criadas para movimentação cenográfica, por exemplo).

Na folha que abre a segunda parte da peça, onde consta um rascunho do palco giratório com elementos cenográficos, o diretor escreveu com lápis vermelho na parte superior da página: “1h e 20’” (uma hora e 20 minutos) (Anexo 5).

---

<sup>218</sup> Barreto Leite, “Rasto Atrás (II)”, *Jornal do Commercio*, p. 9, 16. fev. 1967.

Analisando os *bordereaux*<sup>219</sup> que fazem parte do Dossiê administrativo de *Rasto atrás*, não foi possível obter o horário do início das duas sessões que eram realizadas aos sábados e domingos, uma vez que estes não foram preenchidos com estas informações. Foi escrito pelo administrador do teatro ou bilheteira(o), no cabeçalho da folha-padrão do *Bordereau*: “matiné” (para o registro de espectadores da primeira sessão, sem colocar o horário do início da sessão) e “sessão noturna” (para o registro dos espectadores na segunda sessão). Por meio dos anúncios da temporada da peça publicados nos jornais do Rio, na época Estado da Guanabara, ficamos sabendo que a “matiné” iniciava às 18 horas e a sessão noturna às 21 horas. Considerando todas as informações levantadas, foi possível estimar que a duração do espetáculo chegava a aproximadamente duas horas e 15 minutos (incluindo um pequeno intervalo, conforme os relatos dos atores entrevistados, entre os Atos I e II).

A repercussão da estreia do novo texto de Jorge Andrade, e toda a divulgação realizada, além do público que prestigiava as apresentações do espetáculo, levaram várias cidades a procurar o SNT para convidar o espetáculo *Rasto atrás* a realizar apresentações em seus teatros. Em fevereiro de 1967, em uma nota publicada pela *Gazeta de Notícias*, somos informados sobre estes primeiros convites:

O SNT está recebendo convites de diversas cidades, solicitando informações para apresentação de temporada de *Rasto atrás*, atual cartaz do Teatro Nacional de Comédia. Até agora, a consagrada peça de Jorge Andrade, vencedora do último concurso do SNT, recebeu convites para se apresentar em: no Teatro Leopoldina de Porto Alegre, abrindo a temporada do corrente ano; no Teatro Nacional de Brasília, para apresentação durante os festejos de posse do Presidente Costa e Silva; e em São Paulo, que deseja ver em breve a produção que tanto sucesso está fazendo no Rio. Os convites recebidos estão sendo estudados pelo SNT.<sup>220</sup>

Esses convites não foram atendidos, principalmente pelas dificuldades em transportar uma equipe de aproximadamente 40 pessoas (dentre atores e técnicos) e pelas dificuldades de transportar e reconstruir o palco giratório nos teatros que tivessem condições de receber esta estrutura cenográfica fundamental para esta encenação.

---

<sup>219</sup> *Bordereau* – termo francês que designa o balancete diário da Bilheteria de um teatro. Costuma incluir o número de espectadores pagantes e o dos convites, os preços dos ingressos e as condições climáticas do dia, além de outras informações pertinentes à Receita. Vasconcelos, L.P., *Dicionário de Teatro*, Porto Alegre: LP&M, 1987.

<sup>220</sup> *Gazeta de Notícias*, 26 fev. 1967.

O sucesso de *Rasto atrás* levou o SNT a solicitar prorrogação da temporada do espetáculo no TNC que, inicialmente, estava prevista para terminar no mês de março de 1967.

Conforme processo nº 14070/67 do SNT intitulado “Espectáculo teatral – Prorrogação de temporada”, verificamos que no dia 22 de março de 1967 foi emitido um Ofício de nº 64, assinado pela diretora do SNT, Heliadora Carneiro de Mendonça, onde era solicitada autorização para prorrogar a temporada de *Rasto atrás* por mais um mês, não só em virtude do sucesso da temporada bem como para que “os motivos almejados, ou seja, a difusão cultural e o incentivo ao autor nacional sejam cumpridos amplamente, preenchendo com isto a finalidade de nosso trabalho”. A diretora do SNT argumentou ainda, neste ofício, que manter *Rasto atrás* em cartaz seria uma forma de economizar, uma vez que as despesas que seriam derivadas dessa eventual prorrogação seriam bem menores do que os custos da realização de uma nova produção para o TNC.

Em anexo ao ofício, foram relacionadas as despesas fixas de *Rasto atrás* e que precisariam ser assumidas, caso a prorrogação fosse autorizada. O orçamento foi realizado em cruzeiros novos, moeda que entrou em vigor no país a partir de 13 de fevereiro de 1967, e que apresentava o valor total de NCr\$ 20.358,00 – por extenso, vinte mil e trezentos e cinquenta e oito cruzeiros novos (Anexo 94).

Em 15 de março de 1967, assumia a Presidência da República o Marechal Costa e Silva (3/10/1899-17/12/1969) que nomeia, como Ministro da Educação e Cultura Tarso Dutra (Paulo de Tarso de Moraes Dutra, 15/5/1914-5/5/1983). Nomeado pelo novo Ministro, Inácio Meira Pires assume a direção do SNT substituindo Heliadora Carneiro de Mendonça.

O novo diretor do SNT, revendo a solicitação de pedido de prorrogação da temporada de *Rasto atrás*, enviado pela sua antecessora, emite uma nova correspondência ao Ministro Tarso Dutra, datada de 10 de abril de 1967, argumentando que esta prorrogação de temporada não deveria ser de um mês e sim de 45 dias, terminando desta forma, em 15 de maio, as apresentações de *Rasto atrás* no TNC. E justificou da seguinte forma as suas razões em relação ao novo pedido:

- a) A nossa antecessora havia assumido compromisso com o elenco de *Rasto atrás* para estender a temporada até a data acima citada referida;
- b) O alto nível do espetáculo, que muito tem agradado ao público, não justifica a sua interrupção repentina e é nosso pensamento manter o Teatro Nacional de Comédia, se possível, permanentemente funcionando.

No final do ofício é mencionando que, às despesas enviadas anteriormente, serão acrescentados mais NCr\$ 10.200,00 (dez mil e duzentos cruzeiros novos) para fechar os gastos necessários para a prorrogação da temporada de *Rasto atrás* por mais 45 dias. Dessa forma, o valor total solicitado para a prorrogação da temporada da peça foi de NCr\$ 30.558,00, o equivalente em 2019 a R\$ 446.479,58.

Em 16 de abril de 1967, uma nota do jornal *Gazeta de Notícias* comunicava aos seus leitores que:

O Ministro Tarso Dutra aprovou a exposição de motivos que lhe foi apresentada pelo Sr. Meira Pires, diretor do Serviço Nacional de Teatro, pedindo prorrogação de temporada de *Rasto atrás*, no Teatro Nacional de Comédia, até o dia 14 de maio próximo, em vista do grande sucesso que vem obtendo as apresentações do trabalho de Jorge Andrade, vencedor do último concurso de peças do SNT.<sup>221</sup>

O *Diário de Notícias*, em 20 de abril de 1967, por meio de uma nota, informou ao público que “foi decidida a prorrogação de *Rasto atrás* de Jorge Andrade, em cartaz no Teatro Nacional de Comédia, até 14 de maio vindouro”.<sup>222</sup>

O elenco de *Rasto atrás*, durante a temporada, sofreu algumas mudanças e alguns atores foram substituídos (Anexo 4), por motivos diversos.

Em carta datada de 14 de março de 1967, endereçada à Companhia Nacional de Teatro, o administrador do TNC, Cid Leite da Silva, comunicava que a partir de 16 de março os atores Frederica Isabel Iat Ribeiro (em Artes, Isabel Ribeiro), Lola Nagy e Ary Beira Fontoura (em Artes, Ary Fontoura) seriam substituídos pelos atores Vanda Lacerda (substituindo Isabel Ribeiro), Celda Beltrão da Silva (substituindo a atriz Lola Nagy), e o ator Vinícius Salvatori (substituindo Ary Fontoura). Em nota publicada pelo *Jornal do Commercio*, era divulgado que a atriz Isabel Ribeiro “precisou deixar o elenco em virtude de compromisso assumido anteriormente com a produção de *Édipo Rei*”.<sup>223</sup>

Em abril, a atriz Isabel Tereza Timarco (em Artes, Isabel Tereza), falecida em 2019, precisou ser operada em caráter de urgência em virtude de uma gastroenterite

---

<sup>221</sup> *Gazeta de Notícias*, 16 abr. 1967.

<sup>222</sup> *Diário de Notícias*, 20 abr. 1967.

<sup>223</sup> *Jornal do Commercio*, 12 mar. 1967.

aguda, e sua última apresentação em *Rasto atrás*, onde interpretava *Elisaura*, mãe de *Vicente*, foi no dia 7 de abril de 1967. O *Diário de Notícias* comunicou o retorno das apresentações que foram interrompidas e a substituição da atriz com a seguinte nota:

Está marcada para hoje, quinta-feira, 13, o reinício das apresentações da peça *Rasto atrás* de Jorge Andrade, no Teatro Nacional de Comédia, que tiveram que ser interrompidas em virtude da súbita enfermidade de uma de suas intérpretes, a atriz Isabel Teresa, que a partir de hoje estará sendo substituída por Helena Velasco.<sup>224</sup>

Martim Gonçalves, crítico de *O Globo* conforme já mencionamos anteriormente, não escreveu sobre o espetáculo, mas por meio de uma nota em sua coluna, publicada em maio, no último mês da temporada de *Rasto atrás*, e por isso percebemos que o crítico assistiu à encenação e que esta não lhe agradou:

Depois de fazer sucesso na remontagem da peça de Edward Albee – *Quem tem medo de Virginia Woolf?*, Vanda Lacerda volta agora numa outra substituição, em *Rasto atrás*, de Jorge Andrade, atual cartaz do Teatro Nacional de Comédia. Vanda Lacerda é, sem dúvida, uma de nossas melhores atrizes. Nesta sua última aparição, pouco tem o que fazer. Aliás, *Rasto atrás* não dá chance a nenhum ator. Por força do tipo e de certas coisas que diz, só Iracema de Aلعنار fica na memória do espectador.<sup>225</sup>

Por meio do levantamento e análise dos *bordereaux* que registraram as 85 apresentações realizadas de 27 de março a 13 de maio de 1967, foi possível computar o número oficial, comprovado, de espectadores que assistiram ao espetáculo durante sua temporada no TNC. A peça recebeu, no total, 14.295 (quatorze mil e duzentos e noventa e cinco) espectadores, dentre pagantes e convidados. Os estudantes representaram 9.752 espectadores desse total (Anexo 108). Na pesquisa realizada no Dossiê dos *bordereaux* de *Rasto atrás*, não foram encontrados os *bordereaux* das apresentações dos dias 25 e 26 de janeiro de 1967. Levantamos a hipótese de que os *bordereaux* destas duas apresentações não foram preenchidos porque, tanto a pré-estreia do dia 25 de janeiro (em benefício da Sociedade de Auxílio Psicoterapêutico) quanto a estreia no dia 26 de janeiro, foram sessões realizadas sem venda de ingressos na Bilheteria. No caso da pré-estreia beneficente, como de costume, cabe à Entidade beneficiada a responsabilidade pela venda dos ingressos, já que esta é revertida ao seu fundo financeiro como doação. E a estreia oficial, seguindo a tradição, foi realizada somente para convidados.

---

<sup>224</sup> *Diário de Notícias*, 13 abr. 1967.

<sup>225</sup> Gonçalves, “Vanda no *Rasto*”, *O Globo*, p. 10, 8 mai. 1967.

A ausência do *bordereau* da última apresentação do espetáculo, realizada em 14 de maio de 1967, nos leva também a deduzir que esta apresentação de *Rasto atrás* foi destinada somente para convidados, apesar de ter sido divulgada nos jornais por meio de anúncios veiculados. A mensagem de despedida ao elenco e equipe colocada na Tabela no dia 14 comprova que a última apresentação de *Rasto atrás* foi realizada neste dia. Não foi possível computar o público destas três apresentações no número total de espectadores de *Rasto atrás* pela falta do registro em *bordereaux* relativos a estas apresentações.

Como foi relatado acima, os estudantes da época foram os responsáveis pelo maior número de espectadores na plateia de *Rasto atrás*. Os estudantes receberam 50% de desconto na compra de ingressos para os 248 lugares (162 poltronas na plateia e 86 poltronas no balcão) da Sala Machado de Assis do Teatro Nacional de Comédia (atualmente, Teatro Glauce Rocha). O preço do valor integral do ingresso era de Ncr\$ 2.500,00 (R\$ 365,00) e a entrada cobrada para estudantes valia Ncr\$ 500 (R\$ 73,05). Notamos que o valor do ingresso para estudante correspondia a 20% do valor do ingresso normal. Esse baixo valor, sem dúvida, constitui um dos fatores que justificam a expressiva presença do público estudantil nas apresentações de *Rasto atrás*.

O SNT recebeu, durante esta temporada, vários pedidos de convites para estudantes de colégios e de cursos técnicos. Analisamos os processos, com pedidos de cortesia para os alunos do Colégio de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira (Processo 175/67), Centro Acadêmico Itália Fausta (CAIF) do Conservatório Nacional de Arte Dramática (Processo 180/67) e do Centro dos Alunos da Escola Técnica da Indústria Química e Têxtil (Processo 245/67), e todos os solicitantes foram atendidos pela direção do SNT.

A presença significativa de estudantes na plateia do TNC para assistirem a *Rasto atrás*, de Jorge Andrade, mereceu o devido registro feito em uma nota publicada pelo *Jornal do Brasil*:

A premiada peça de Jorge Andrade, *Rasto atrás*, que está em suas últimas semanas de carreira no Teatro Nacional de Comédia, tem atraído um público predominantemente estudantil: a expressiva média de 62 estudantes por sessão verificada até agora prova, indiscutivelmente, que os estudantes constituem hoje em dia, no Rio, um núcleo importantíssimo do público teatral, principalmente quando se trata de espetáculos de alta categoria, que abordam temas de vivo interesse dentro de nossa conjuntura atual, e quando



os preços dos ingressos se adaptam – como acontece no caso do TNC – às possibilidades dos orçamentos da juventude.<sup>226</sup>

Esses estudantes que frequentavam os teatros nas décadas de 60 e 70 do século passado são, hoje, os frequentadores maduros e grisalhos das atuais salas de espetáculos de nossas capitais. O público jovem, desde os anos 1990, se afastou das plateias dos teatros, demonstrando desinteresse por esta atividade artística. Existe uma resistência do jovem, na atualidade, em ir ao teatro, em consumir os espetáculos que estão em cartaz, mesmo com ingressos a preços acessíveis. Essa resistência se faz presente, inclusive, entre os jovens estudantes de teatro, o que nos parece uma extrema contradição. Mas este assunto merece ser analisado em outro trabalho, talvez em uma monografia ou artigo, no entanto foi bastante instigante comparar esse público jovem que compareceu à temporada de *Rasto atrás* com o público jovem atual que, com raras exceções, não frequenta mais os teatros da cidade.

Em artigo publicado em março de 1967, Fausto Wolff relatou a baixa frequência dos teatros naquele momento, no Rio de Janeiro, e apontou alguns fatores como responsáveis pelo esvaziamento das salas. Como ainda acontece hoje, os espetáculos rotulados como “teatro da palavra”, que buscam uma reflexão acima do entretenimento, são os que mais sofrem com a distanciamento do público (Anexo 42). Todavia existem exceções, e *Rasto atrás* foi uma delas dentro do panorama cênico de 1967, apesar do artigo de Wolff relatar que a peça estava sem público. Realmente, a peça não lotou em todas as suas apresentações, entretanto obteve uma média excelente de público presente durante a temporada.

A encenação, conforme o relato dos atores que participaram da montagem, era muito “diferente” e apresentava “novidades em cena”, com as quais o público não estava familiarizado. Sem dúvida, a narrativa fragmentada e os recursos cinematográficos devem ter despertado, no público interessado, certa curiosidade e estranheza. Importante lembrar também que *Rasto atrás* era a segunda peça de Jorge Andrade, que estreava nacionalmente no Rio de Janeiro (a primeira investida carioca deste autor foi em *O telescópio*, uma década antes). Somente em 1968, a Companhia da atriz Eva Todor (1919-2017), estrearia de novo nacionalmente *Senhora na boca do lixo*, no Teatro Gláucio Gill, no Rio de Janeiro.

---

<sup>226</sup> *Jornal do Brasil*, 27 abr. 1967.

Considerando o público total das 85 apresentações de *Rasto atrás*, foi possível estimar o público médio de cada sessão do espetáculo: 168 espectadores. A montagem conseguiu lotar a Sala Machado de Assis do TNC em 21 récitas durante a temporada. Pelos *bordereaux* auferidos, observamos que o público foi crescendo durante o período em que a peça esteve em cartaz no TNC, o que certamente motivou o pedido de prorrogação da temporada.

Um fato curioso em relação à temporada de *Rasto atrás* se refere ao pioneirismo, segundo nota publicada em *O Jornal*, referente à realização de uma apresentação da peça com tradução simultânea:

Cinquenta estudantes californianos ora em viagem de circum-navegação ao redor do globo assistiram a *Rasto atrás* no Teatro Nacional de Comédia, na primeira experiência de tradução simultânea realizada no teatro brasileiro. Foi utilizado ponto eletrônico.<sup>227</sup>

O programa de sala de *Rasto atrás* foi criado e impresso em uma folha de 44cm de altura por 33cm, em papel de 120g de cor bege. Dobrado em quatro partes, era distribuído ao público gratuitamente (Fotos 51, 52 e 53, Volume II desta dissertação).

Na capa do Programa da peça (1/4 da folha), na parte superior, consta à esquerda a sigla do SNT e, à direita, a sigla do MEC. Ambas as siglas de tamanho menor em relação ao nome que aparece, logo abaixo, do TNC (a maior sigla e texto da capa, em negrito, na parte superior da capa, embora já avançando para o centro da página). Centralizado em destaque, o título da peça *Rasto atrás* e, mais abaixo, em tipo de letra um pouco reduzida em relação tanto ao título quanto ao nome do autor.

No rodapé da Capa, centralizado, aparece a designação “1º lugar” e, logo abaixo, “Prêmio Serviço Nacional de Teatro”, ocupando todo o rodapé da capa do programa (dobrado em quatro). Ao abrir o programa, o espectador tinha, ocupando duas partes do programa dobrado, a “Ficha Técnica” com os nomes dos criadores e, ainda mais abaixo, os “Agradecimentos”.

Abrindo mais uma vez o programa encontramos, ocupando toda a extensão da folha, a relação de todos os atores que fizeram parte do elenco, apresentando os nomes dos personagens em uma coluna à esquerda da folha e o correspondente nome dos atores que os interpretavam em uma coluna à direita da página. Ao lado dos nomes dos

---

<sup>227</sup> *O Jornal*, 23 mar. 1967.

personagens, escritos em caixa alta, são apresentadas entre parênteses as informações básicas sobre os personagens conforme, por exemplo, a seguir:

*João José (Pai de Vicente) .....Rodolfo Arena*

Na coluna que apresenta o elenco (relacionado com o personagem citado na coluna da esquerda) se destaca encabeçando a lista o nome de Leonardo Villar, escrito em caixa alta e negrito e com tamanho de letra superior aos demais atores. Entre o tamanho da letra usada para mencionar Leonardo Villar e os demais atores, está o nome de Iracema de Alencar, escrito em caixa alta e negrito, mas em tamanho médio de letra.

Os nomes dos demais atores foram escritos todos com o mesmo tipo e tamanho de letra, sem uso de negrito ou qualquer diferença de tamanho.

Fechando novamente o programa e seguindo a dobradura em partes desta grande folha onde ele foi impresso, temos um texto de Bárbara Heliadora, diretora do SNT à época, onde ela descreve o desejo do SNT em produzir o texto vencedor do *Prêmio Serviço Nacional de Teatro*, desejo este que se realizava afinal e plenamente com aquela montagem de *Rasto atrás*.

Conforme recibo de 2 de maio de 1967, emitido para a Campanha Nacional de Teatro/Ministério da Educação e Cultura pela Gráfica Helmar Ltda. (Rua Senador Dantas, 20 – 16º andar), obtivemos a informação do valor de Ncr\$ 190,00 (cento e noventa cruzeiros novos) “referente à confecção e fornecimento de 1.000 (mil) programas, conforme modelo, da peça de Jorge Andrade *Rasto atrás*, atual cartaz do Teatro Nacional de Comédia”.

A temporada de *Rasto atrás* contou com uma extensa publicidade veiculada com a publicação diária de anúncios (“tijolinhos”, conforme era chamado na gíria corrente, este pequeno anúncio de jornal com tamanho médio de 8,5cm x 4cm) no *Jornal do Brasil*, *O Globo*, *Correio da Manhã*, *Diário de Notícias*, *Última Hora*, *Tribuna da Imprensa*, *O Jornal*, *Jornal dos Sports* e *O Dia*. Como comprovante dessas publicações, recorremos aos recibos de pagamento pela publicação gerenciada pela agência Publicidade Certa, localizada na Avenida Presidente Vargas, 542, sala 542, no Centro do Rio de Janeiro (Anexo 16). Além da análise desses recibos, pesquisamos os jornais citados acima para conferir as publicações dos anúncios no período da temporada de *Rasto atrás*. Em anexo, apresentamos como exemplo o levantamento dos anúncios,

notas e críticas referentes ao espetáculo, que foram publicados nos jornais *Tribuna da Imprensa* e *O Globo* (Anexos 17 e 18).

Em termos de orçamento para a publicação de anúncios diários nos jornais, para o período de divulgação da temporada prevista inicialmente, foram destinados do Orçamento geral da produção cerca de Cr\$ 6.500.000,00, que equivaleriam hoje a R\$ 99.716,56 (noventa e nove mil e setecentos e dezesseis reais e cinquenta e seis centavos). Apesar do valor alto, se hoje tivéssemos o número de jornais da época da temporada de *Rasto atrás* no Rio de Janeiro, e a produção veiculasse diariamente os anúncios (“tijolinhos”) nos nove jornais diários, o valor geral deste custo real (orçado de dezembro de 1966 a 30 de março de 1967, com a prorrogação da temporada não sendo incluída neste levantamento) seria bem superior. Novamente, convém assinalar a constatação de que só uma subvenção como a que o TNC recebeu do SNT, na época, poderia viabilizar um plano de mídia com nove anúncios diários durante todo o período considerado.

Na época da temporada de *Rasto atrás* ainda era tradição, nos teatros, o uso da Tabela de Serviço<sup>228</sup>. No TNC, os avisos eram escritos a mão ou datilografados, e assinados pelo contrarregra Mario Figueiredo em uma ficha-padrão dividida em três itens: Ensaio, Espetáculos e Observações. No item Ensaio, eram colocadas informações relacionadas a ensaios de atos ou cenas, principalmente no caso de substituições de atores, convocando os envolvidos na cena ou no ato, e citando o horário de início do trabalho (Anexo 13, 14 e 15). No caso, as substituições de atores do espetáculo exigiram a realização de vários ensaios com os atores-substitutos e com os atores que permaneceram na peça. Todos estes ensaios eram devidamente marcados no formulário e constam na Tabela fixada na região dos camarins do TNC.

No item Espetáculos, era colocado o horário da sessão daquele dia ou os horários das apresentações, no caso de duas sessões no mesmo dia.

No item Observações, eram registrados avisos diversos: desde um comunicado sobre determinado comportamento de um ator, que não estava sendo pontual nos

---

<sup>228</sup> Tabela de serviço: painel, geralmente localizado junto à entrada de serviço dos teatros, onde diariamente são afixadas todas as ocorrências relativas ao trabalho, além de avisos, advertências, horários etc. A manutenção da Tabela é de competência do diretor de cena. Sua leitura é a primeira coisa que um ator ou técnico deveria fazer ao chegar ao teatro. Vasconcellos, L.P., *Dicionário de Teatro*. Porto Alegre: LP&M, 1987, p. 183)

ensaios de substituição, até um lembrete sobre uma sessão vespertina extraordinária marcada para determinado dia, ou mesmo qualquer comunicado de interesse coletivo, por exemplo sobre o aniversário de um ator ou de alguma atriz integrante do elenco (Anexos 13, 14 e 15).

*Rasto atrás* realizou, no total de sua temporada, 85 apresentações e, de todas as Tabelas analisadas pelo pesquisador, apresentamos algumas transcrições de observações colocadas nas Tabelas da temporada de *Rasto atrás* no TNC:

Por favor não deixem as cadeiras do seu camarim do lado de fora. (Tabela de 31 janeiro de 1967)

Missa de 7º dia do Sr. Ator Jayme Costa, dia 10 do corrente às 19 horas da manhã na Igreja de São Francisco de Paula, sita no Largo de São Francisco. (Tabela de 1 de fevereiro de 1967)

A partir de amanhã, dia 3, não haverá espetáculos, retornam os mesmos no dia 9 do corrente. Um bom Carnaval para todos. (Tabela de 2 de fevereiro de 1967)

Amanhã fotografias após o espetáculo. (Tabela de 23 de fevereiro de 1967)

O ator Renato Machado, faltou à cena inicial do Carnaval e se retirou do teatro sem fazer as fotografias que estavam programadas para hoje. A Sra. Diretora do Serviço Nacional de Teatro espera que suas faltas não se repitam, para o bom êxito do serviço. (Tabela de 24 de fevereiro de 1967)

Atenção, para o ator Carlos Prieto: a hora de entrar no teatro é às 20 horas, com 15 minutos de tolerância. (Em outra linha:) Atenção, sonoplastia, faltou mais uma vez o fundo musical na deixa dada pelo ator Renato Machado “E EU ME COMUNICARIA” (Tabela de 28 de fevereiro de 1967)

A Tabela de 8 de março comunicava sobre os ensaios e a escala de horários, que seriam realizados no dia 9 de março:

Às 14 horas, Leo (Leonardo Villar) e Vinicius (Vinicius Salvatori, que estava ensaiando para substituir Ary Fontoura).

Às 15 horas Selma (Caronezzi), Esmeralda (Maria Esmeralda), Vanda (Vanda Lacerda, que estava entrando para substituir Isabel Ribeiro), Poti (Potiguar de Souza), Louzada (Oswaldo Louzada), Dantas (Francisco Dantas), Iracema (Iracema de Alencar).

Às 16 horas Vinicius (Salvatori) provar roupa.

“Chamamos a atenção do ator Carlos Prieto, reincidente em diversas faltas de pontualidade e disciplina, pela falta ao ensaio de hoje. Lembramos, ao citado ator, que disciplina e pontualidade revelam a boa formação e o bom-caráter de um artista. (Tabela de 10 de março de 1967)

Ontem, na cena do Carnaval, escureceu a cena e a projeção da plateia não entrou, pois os seus responsáveis não estavam nos lugares, tendo o Sr. Moraes que entrar com a luz da plateia para os atores não ficarem no escuro, foi um desastre o início desta cena. Lembro aos responsáveis pelos projetores da plateia que, quando o espetáculo começa, os mesmos não podem abandoná-los. Na próxima, serão substituídos.

Sr. Renato Machado, recebi ordens para não começar mais o espetáculo sem todos estarem no teatro. (Tabela de 16 de abril de 1967).

Aniversaria hoje a nossa querida e grande “ATRIZ” do Teatro Brasileiro, Senhora I R A C E M A – D E – A L E N C A R. Muitas felicidades é o que todos do T.N.C. lhe desejam, salve 19 de abril! (Tabela 19 de abril de 1967)

Parabéns ao ator Renato Machado pelo seu senso de profissionalismo e ato de coleguismo: ao sentir que o ator Rodolfo Arena se encontrava afônico, colaborou mantendo o seu diapasão de voz à altura do colega citado, a fim de que o público não fosse prejudicado. (Tabela de 21 de abril de 1967)

Nos Anexos 13, 14 e 15 é possível conferir o modelo utilizado para preenchimento da Tabela e chamamos a atenção para a mensagem de despedida de Gianni Ratto (Anexo 14) aos atores que estavam deixando o elenco, escrita e assinada pelo diretor.

No dia da última apresentação de *Rasto atrás* no TNC, a diretora do TNC na ocasião, a atriz Beatriz Veiga, escreveu e assinou a seguinte mensagem na tabela de 14 de maio de 1967:

O Teatro Nacional de Comédia agradece a valiosa colaboração dos artistas e técnicos que emprestaram seu talento para maior brilho da peça de Jorge Andrade, *Rasto atrás*, esperando, muito breve, tê-los novamente em sua casa.

Nesta noite, também se encerravam as atividades do TNC, a terceira e última tentativa de nosso país em ter uma Companhia cênica oficial. Com a despedida e a saída de todos do elenco e da equipe técnica, as luzes do Teatro Nacional de Comédia foram apagadas para sempre. O Brasil vivia momentos difíceis que iriam culminar, em 1968, com a promulgação do AI-5 que mutilou nossa Cultura, principalmente o Teatro brasileiro escolhido como alvo preferencial, com o forte controle da censura sobre a criação artística.

Jorge Andrade, em 1969, terminaria as duas peças que fechariam o seu ciclo: *As confrarias* e *O sumidouro*. Com a publicação de *Marta, a árvore e o relógio*, em 1970, Jorge terminava a compreensão do seu passado e, a partir desta libertação, iniciava a entender o seu presente, projetando assim o seu futuro.

## Considerações finais

Com o objetivo de analisar *Rasto atrás* enquanto texto e encenação, a peça teatral mais autobiográfica de Jorge Andrade, inicialmente este trabalho apresentou um panorama da trajetória do autor, que efetivamente construiu um ciclo produtivo único dentro da dramaturgia brasileira – *Marta, a árvore e o relógio* –, formado por dez peças que contam quatro séculos de história da civilização brasileira, mais precisamente do Estado de São Paulo.

Deste ciclo em questão destacamos *A moratória*, peça que lançou Jorge Andrade em 1955 e que se transformou em um dos marcos do Teatro brasileiro moderno, pela temática e estrutura dramática do texto, pela encenação do cenógrafo e diretor Gianni Ratto produzida pelo Teatro Maria Della Costa em São Paulo e principalmente por ser a peça-chave para compreensão da obra andradina.

Ao analisarmos o texto e a primeira encenação de *Rasto atrás* que, 12 anos depois propiciou o reencontro cênico do autor com o diretor-cenógrafo, por meio desta extensa pesquisa realizada nos foi possível levantar informações relevantes para futuros estudos da obra de Jorge Andrade bem como para a própria história do Teatro brasileiro a partir dessas encenações realizadas.

*Rasto atrás*, a produção de maior sucesso do Teatro Nacional de Comédia (TNC), foi a última montagem patrocinada pelo então Serviço Nacional de Teatro (SNT) que esta Companhia oficial encenou e que assim, com ela, acabou encerrando as suas atividades profissionais.

Este fato nos leva a muitas reflexões sobre a realidade de nossa movimentação teatral que, por exemplo, não conseguiu sequer manter a única Companhia oficial em funcionamento, por diversos motivos que envolvem tanto aspectos especificamente profissionais quanto governamentais.

Porém, sem poder contar dali em diante com a continuidade da produção sendo subvencionada pelo SNT – na verdade, um dos prêmios conferidos ao autor por sua conquista do primeiro lugar no Concurso de Dramaturgia do SNT realizado em 1966 –, constatou-se que não seria mais possível arcar com os custos de um espetáculo teatral com aquela dimensão orçamentária.

Jorge Andrade, na construção de sua obra dramática, se negava a fazer determinadas concessões tais como, por exemplo, a de escrever peças com poucos personagens para, eventualmente, poder facilitar futuras montagens. Isto pode ter constituído mais um detalhe na relação dos motivos que tentam explicar a ausência de suas peças de nossos palcos.

Atualmente já considerado como um autor clássico da dramaturgia brasileira, suas peças deveriam ser encenadas a fim de que as gerações vindouras, que porventura ainda não conhecessem a sua obra, tivessem a oportunidade de travar um contato direto com essa dramaturgia ímpar no Teatro brasileiro mais recente.

O autor acabou se tornando vítima de atos injustos por parte dos grupos situados tanto à direita quanto à esquerda da nossa política que, sem qualquer compreensão mais profunda de seus textos, nunca entenderam a complexidade de sua visão nem tampouco a extensão de sua sensibilidade artística.

O autor recebeu a influência criativa de muitos autores, conforme declarou em vários momentos de seu percurso criativo, e experimentou diversos gêneros ao escrever suas peças compondo um ciclo que narra a saga do café no nosso país. Assim como José Lins do Rego descreveu, no romance, o ciclo da cana-de-açúcar e Jorge Amado o do cacau, Jorge Andrade operou este registro histórico e humano na linguagem teatral, tornando-se detentor de uma obra ímpar no contexto da literatura dramática brasileira, que também se destaca por ser autobiográfica na medida em que sua ancestralidade e as memórias familiares entrecruzando-se com suas experiências de vida aparecem, de alguma forma, em todas as suas peças, sendo ainda mais ampliadas para a devida compreensão de nossa própria História.

E a compreensão do passado surge como uma das características essenciais da personalidade do dramaturgo. Ele analisa com a mesma perspicácia tanto a aristocracia decadente quanto o imigrante que enriqueceu, o conquistador do Planalto e antepassado do fazendeiro do café, bem como o colono explorado que se libera por intermédio de um misticismo messiânico e suicida.

Porém, o eixo de toda sua obra recai sobre a condição humana, o ser humano com todos os seus conflitos e contradições, foco central de interesse do autor que conserva o seu olhar de compaixão na relação com todos os seus personagens. E



justamente por isso sua obra se impõe como universal, embora as peças pertencentes a este ciclo estejam localizadas em períodos específicos da nossa história pregressa.

Entretanto, o seu registro dramático extrapola o mero e simples ambiente regional para ganhar amplitude pela universalidade conquistada, exatamente o que sentiu Gianni Ratto quando de sua primeira leitura de *A moratória*, texto produzido por um jovem aluno da Escola de Arte Dramática em vias de concluir seu curso de formação profissionalizante, e que lhe foi entregue pelas mãos de seu professor naquela ocasião, Décio de Almeida Prado.

Desde o início de sua carreira, Jorge demonstrou que tinha consciência do seu ofício como escritor e, na entrevista que concedeu para Flávio Rangel, publicada na revista *Senhor*, declarou:

Para se escrever sobre um meio é necessário senti-lo, até no sangue, e não poder viver nele. Assim como para se escrever sobre um ser humano é necessário compreendê-lo a ponto de amá-lo e não poder fazer nada por ele – às vezes nem suportá-lo.<sup>229</sup>

O personagem *Vicente*, ao se despedir do seu passado no final de *Rasto atrás*, está encerrando um ciclo a fim de iniciar outra trajetória adiante. Do mesmo modo Jorge Andrade, quando finaliza e publica este seu ciclo de uma dezena de peças em que *Rasto atrás* constitui a nona criação, também estava enterrando o seu próprio passado ao mesmo tempo em que inicia uma nova fase de vida e de trabalho como escritor, na qual os problemas atualizados do homem contemporâneo seriam a matéria-prima deste seu novo ciclo dramaturgico.

Os problemas que havia enfrentado para poder sobreviver – uma vez que, como dramaturgo, isso se revelara impossível – o levaram a mudar de ocupação principal, o fizeram trabalhar como jornalista e professor e, posteriormente, a se dedicar à teledramaturgia. Jorge Andrade se recusava a continuar escrevendo para teatro pois não concordava com o destino de seus textos, que ficavam engavetados em seu escritório. Essas questões, dentre outras, que angustiavam o autor que questionava a sua função como dramaturgo em nosso país, estão apresentadas em *Rasto atrás* por intermédio de seu alterego, *Vicente*.

---

<sup>229</sup> Rangel, “Jorge Andrade, um fazendeiro do ar”, *Senhor*, pp. 52-55.

Esta foi a realidade que Jorge Andrade, considerado por vários especialistas o nosso maior dramaturgo pela magnitude e coerência da obra que criou, enfrentou até a sua morte aos 61 anos, em 1984. Ainda chegou a escrever alguns textos com temas da atualidade dos anos de 1970 e início dos de 1980: *Milagre na cela*, por exemplo, original concluído em 1977, trouxe para a cena brasileira o espinhoso tema da tortura impunemente praticada nos porões da ditadura militar que governava o país, e pela forma como o assunto foi abordado e mesmo sem considerar a ação nefasta da censura prévia instituída, fez com que esta sua peça fosse altamente rejeitada.

Gostaria que este trabalho motivasse seus leitores a conhecer com mais profundidade a obra de Jorge Andrade, o dramaturgo mais premiado do nosso teatro, que foi encenado em países como Portugal, Alemanha e Rússia e que, atualmente, ainda continua ausente de nossos palcos. Evidentemente, poderíamos enumerar vários fatores ou motivos que logo irão nos ocorrer para tentar explicar este “esquecimento”.

Não há como negar que estamos atravessando um momento muito especial em relação ao Teatro no nosso país. Talvez, quando o teatro conseguir reconquistar o público que perdeu possa, assim, retomar a sua força transformadora – o que costuma ocorrer no plano individual conforme ocorreu com Ignácio, pai de Jorge, que, ao assistir *A moratória* sem nunca antes ter entrado em um teatro, passou a compreender o filho com quem se reconciliou, mesmo que tardiamente.

Quem sabe, quando o teatro retomar esta possibilidade e o potencial de promover novamente a reflexão a partir de um espetáculo que intelectualmente nos provoque e simultaneamente nos emocione, talvez nesse momento a obra de Jorge Andrade seja redescoberta, assim como o foram os clássicos da dramaturgia universal, que sempre voltam renovados para alimentar o nosso pensamento e a nossa alma.

Porém, enquanto isso não acontecer, ainda nos restaria a constatação da necessidade de sua escrita, de acordo com as suas próprias palavras:

Eu sou um autor profundamente ambicioso, quero ficar. E quero ficar porque tenho um pensamento – eu acho que um homem só permanece vivo através de sua prole e do seu trabalho. Se ele não tiver prole e se ele não tiver trabalho que deixe para os outros, ele morre. A única morte do homem é esta. No mais continua vivo para sempre. Então, eu escrevi, escrevo, porque quero continuar vivo.<sup>230</sup>

---

<sup>230</sup> Andrade, “Depoimento”, *Jorge Andrade 90 anos (re)leituras*, p. 92.

## Fontes documentais

### **Centro de Documentação e Informação (Cedoc/Funarte):**

1. Acervo Serviço Nacional de Teatro (SNT)  
Processos Administrativos consultados: 787/66, 175/67, 180/67, 238/67, 245/67, 265/67, 497/67, 14070/67  
Dossiê de Portarias referentes ao Concurso Permanente de Peças do SNT – Serviço Nacional de Teatro (1963-1968).  
Dossiê SNT – Prêmio Serviço Nacional de Teatro. Concurso Nacional de Dramaturgia para Adultos (1964-1980).
2. Acervo Teatro Nacional de Comédia (TNC)  
Dossiê Histórico do TNC;  
Dossiê de Recibos e Notas Fiscais de Mercadorias e Serviços para TNC, Peça “Rasto Atrás” de Jorge Andrade para SNT 1967.  
Dossiê de Prestação de Serviços para as apresentações da peça “Rasto Atrás” de Jorge Andrade no período de janeiro a março de 1967 de acordo com Processo 58.934/66.  
Dossiê Bordereaux e Guia de Recolhimento 1967/1968, SNT/TNC.  
Dossiê Tabelas
3. Dossiê impressos da peça *Rasto Atrás*
4. Dossiê fotográfico da peça *Rasto Atrás*
5. Dossiê Jorge Andrade
6. Dossiê Gianni Ratto
7. Dossiês fotográficos e de impressos dos atores: Leonardo Villar, Iracema de Alencar, Isabel Ribeiro, Isabel Tereza, Oswaldo Louzada e Rodolfo Arena.
8. Dossiês impressos e fotográficos das peças: *O Telescópio*, *A Moratória*, *A Escada*, *Os ossos do Barão*, *Vereda da Salvação*, *Senhora na Boca do Lixo*, *Milagre na Cela*, *A Corrente*.

### **Instituto Cal de Arte e Cultura:**

Acervo de Sérgio Britto (impressos e fotografias)

### **Centro Cultural São Paulo - Arquivo Multimeios – Divisão de Acervo Documentação e Conservação**

Acervo Jorge Andrade (acervo do autor doado pelos herdeiros)

### **Instituto Gianni Ratto:**

Dossiê *A Moratória*, Dossiê *O Telescópio*, Dossiê *Rasto Atrás*

### **Biblioteca Mário de Andrade – Hemeroteca:**

Livros, revistas e jornais (material físico)

**Biblioteca Jenny Klabin Segall do Museu Lasar Segall:**

Acervo Jorge Andrade (impressos e livros)

**Outros acervos pesquisados:**

Acervo “Projeto Memórias da Cena Pernambucana”

Acervo “Teatro Tem Programa!”

Acervo Tania Brandão

Acervo Daniel Marano

Acervo Antonio Gilberto

**Pesquisa Digital:**

Biblioteca Nacional –Hemeroteca: Jornais e revistas

Acervo digital *O Globo*

Acervo digital *Folha de S. Paulo*

Acervo digital *O Estado de S. Paulo*

**Iconografia:**

As imagens que ilustram esse trabalho foram localizadas no Centro de Documentação da Funarte e estão reproduzidas no Volume II desta dissertação.

**Produção documental:**

Foram realizadas entrevistas com profissionais que participaram da montagem original de *Rasto atrás*, e com profissionais que participaram de outras montagens de textos de Jorge Andrade, assim como com profissionais que assistiram à montagem original da peça.

Entrevistas com atores que participaram da primeira montagem de “Rasto Atrás” (TNC/1967):

Entrevistados	Data	Duração	Local
Ary Fontoura	9/04/2019	40 min	Via Skype O entrevistado estava em São Paulo
Fernando Reski	27/03/2019	45 min	Residência do pesquisador/RJ
Lauro Góes	17/02/2019	53 min	Residência do pesquisador/RJ
	15/03/2019	47 min	
Maria Esmeralda	3/10/2018	49 min	Residência da entrevistada/RJ

Thaís Portinho	19/10/2018	43 min	Residência da entrevistada/RJ
Renato Machado	29/03/2019	50 min	Residência do entrevistado/RJ
Fernando Reski	29/03/2019	57 min 46 seg	Residência do entrevistador/RJ

Entrevistas com profissionais que participaram de montagens de outros textos de Jorge Andrade que conviveram com Jorge Andrade, ou que assistiram a primeira encenação de *Rasto atrás*.

Entrevistado	Data	Duração	Local
Fernanda Montenegro	3/06/2019	59 min e 36 seg	Escritório da produtora da atriz no Rio de Janeiro
Geraldo Matheus	17/10/2018	47 min	Residência do entrevistado Rio de Janeiro
Ginaldo de Souza	21/02/2019	43 min	Ceacen/Funarte Rio de Janeiro
Juca de Oliveira	31/07/2019	42 min e 34 seg	Residência do entrevistado São Paulo
Monah Delacy	17/10/2018	51 min	Residência da entrevistada Rio de Janeiro
Reinaldo Cotia Braga	21/03/2019	39 min	Biblioteca Cedoc Funarte Rio de Janeiro

Entrevistas com familiares de Jorge Andrade:

Entrevistado	Data	Duração	Local
Anna Luiza Andrade Franco (Mader, sobrenome de casada) irmã de Jorge Andrade	13/08/2019	1h e 16 min	Residência de Rogério Mader/RJ (filho da entrevistada)
Rogério Mader sobrinho de Jorge Andrade	18/01/2019 10/06/2019	50 min 39 min e 32 seg	Residência do entrevistado/RJ
Ana Beatriz Franco Mader sobrinha de Jorge Andrade	22/07/2019	56 min	Residência de Rogério Mader (irmão da entrevistada)

## Referências Bibliográficas

### 1. Obras de Jorge Andrade:

- ANDRADE, Jorge. *A corrente*. Rio de Janeiro: Acervo Cedoc/Funarte. Original do Terceiro ato, escrito pelo autor e intitulado “Terceiro Elo”, 1980.
- \_\_\_\_\_. *A moratória*. São Paulo: Acervo do Instituto Gianni Ratto. Original da versão que foi usada pelo diretor e cenógrafo na montagem de 1955, em São Paulo, no Teatro Maria Della Costa.
- \_\_\_\_\_. *A moratória*. Rio de Janeiro: Agir, 1989.
- \_\_\_\_\_. “A receita”. In: Boal, A. *et al.* *1ª Feira paulista de opinião*. Prefácio de Lauro César Muniz. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- \_\_\_\_\_. “A zebra”. In: Escobar, C.H. *et al.* *Feira Brasileira de Opinião*. Prefácio de Décio de Almeida Prado. São Paulo, Global, 1978, pp. 123-153.
- \_\_\_\_\_. *Exercício findo*. Acervo particular de Mauro Alencar. Original do “Caso especial” para televisão adaptado da peça teatral de 1952 *As Colunas do Templo*.
- \_\_\_\_\_. *Labirinto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Labirinto*. São Paulo: Manole, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Marta, a árvore e o relógio*. 3. Impr. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Milagre na cela*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- \_\_\_\_\_. *O incêndio*. São Paulo: Global, 1979.
- \_\_\_\_\_. “O mundo composto”, *Realidade*, vol. 80. pp. 233-247, 1972.
- \_\_\_\_\_. *O telescópio*. Acervo do Instituto Gianni Ratto. Original da versão encenada em 1957 por Paulo Francis no TNC.
- \_\_\_\_\_. *O telescópio*. Rio de Janeiro: SNT, MEC, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Pedreira das almas. O Telescópio*. Rio de Janeiro: Agir, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Vereda da salvação*. São Paulo: Brasiliense, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Rasto atrás ou Lua minguante na rua 14*. Rio de Janeiro: Arquivo Cedoc/Funarte. Original da versão encenada em 1967 por Gianni Ratto no TNC.
- \_\_\_\_\_. *Rasto atrás ou Lua minguante na rua 14*. São Paulo: Acervo do Instituto Gianni Ratto. Original da versão que foi usada pelo diretor e cenógrafo na montagem de 1967 no Rio de Janeiro, produzida pelo TNC.
- \_\_\_\_\_. *Rasto atrás*. São Paulo: Brasiliense, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Senhora na boca do lixo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

## 2. Livros Sobre Teatro

- ABEL, Lionel. *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- AZEVEDO, Elizabeth Ribeiro. *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*. São Paulo: Edusp, 2014.
- AZEVEDO, E.R.; MARTINS, F.; NEVES, L.O.; VIANA, F. (org). *Jorge Andrade 90 Anos: (Re) Leituras - Vol.I: A voz de Jorge*. Usp, Tusp, Lim Cac.
- ARRABAL, J.; LIMA, M. A. de. *O nacional e o popular na cultura brasileira: teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- BALL, David. *Para trás e para frente*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- \_\_\_\_\_. *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete*. Rio de Janeiro: 7 Letras/Faperj, 2002.
- BRITTO, Sérgio. *Fábrica de ilusões: 50 Anos de ilusão*. Rio de Janeiro: Funarte/Salamandra, 1996.
- CARVALHO, Martinho e DUMAR, Norma. *Crítica teatral e outras histórias*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- COSTA, I. C. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- DIAS, José. *Teatros do Rio: do século XVIII ao século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 2012.
- DIONYSOS. *Teatro de arena*. Rio de Janeiro, n.24, 1978.
- DIONYSOS. *Teatro brasileiro de comédia*. Rio de Janeiro, n.25, set. 1980.
- DYONYSOS. *Escola de arte dramática*. Rio de Janeiro, n.29, nov. 1986.
- FARIA, J. R. *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Sesc/Perspectiva, 2013, v. II.
- \_\_\_\_\_. *O Teatro na estante*. Cotia/SP: Atliê Editorial, 1998.
- FRAGA, E. *Nelson Rodrigues: expressionista*. Cotia: Ateliê, 1998.
- FERNANDES, Nanci; VARGAS, Maria Thereza. *Uma atriz: Cacilda Becker*. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- FURNESS, R.S. *Expressionismo*. São Paulo, Perspectiva, 1990.
- GÓES, Marta. *Alfredo Mesquita, Um grã-fino na contra-mão*. São Paulo: Albatroz, Loqüi e Terceiro nome, 2007.
- GUINSBURG, J. “À Guisa de post-scriptum”. In: ANDRADE, J. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo, Perspectiva, 1970, pp. 656-657.
- GUZIK, Alberto. *TBC: Crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HOLANDA, S.Buarque de. *Raízes do Brasil*. 17 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.
- MAGALDI, Sábado. “A Procura de rasto atrás”. In: \_\_\_\_\_. *Teatro sempre*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- \_\_\_\_\_. “Dos bens ao sangue”. In: ANDRADE, J. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- \_\_\_\_\_. “Prefácio”. In: ANDRADE, J. *Labirinto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Teatro em foco*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- \_\_\_\_\_. “Um painel histórico”. In: \_\_\_\_\_. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- \_\_\_\_\_. “Prefácio”. In: RATTO, G. *A mochila do mascate*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- MASSAUD, Moisés. *A Criação literária – Prosa II*. 19 ed. São Paulo: Cultrix, 2005.



- MICHALSKI, Yan; TROTTA, Rosyane. Teatro e Estado. As Companhias oficiais de teatro no Brasil: história e polêmica. São Paulo/Rio de Janeiro: Hucitec/Ibac, 1992.
- MONTENGRO, Fernanda. *Viagem ao outro*. Rio de Janeiro: Minc, Fundacen, 1988.
- NERO, Cyro Del. *Máquina para os deuses*. São Paulo: Senac/Sesc, 2009.
- OLIVEIRA, Roberta. *Série Memória: Santa Rosa, Bellá Paes Leme, José Bertelli Sobrinho*. Rio de Janeiro: Faperj/Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2002.
- PAVIS, P. *Análise dos espetáculos*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PEACOCK, Ronald. *Formas da literatura dramática*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- PRADO, D. A. “A moratória”. In: \_\_\_\_\_. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- \_\_\_\_\_. “A Personagem de teatro”. In: CÂNDIDO, A. *et al. A Personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- \_\_\_\_\_. *O Teatro brasileiro moderno: 1930-1980*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- \_\_\_\_\_. “Prefácio”. In: ANDRADE, Jorge. *A moratória*. 14 ed. Rio de Janeiro, Agir, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Teatro em progresso*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- RAHAL, C.A. *Jorge Andrade: Um dramaturgo no espaço-tempo*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- RATTO, Gianni. *A mochila do mascate*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Antitratado de cenografia: variações sobre o tema*. São Paulo: Senac, 1999.
- ROSENFELD, A. *O Teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- \_\_\_\_\_. “Visão do ciclo: estudo da obra de Jorge Andrade” In: \_\_\_\_\_. *O Mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro, 1998.
- SANT’ANNA, Catarina. *Metalinguagem e teatro: A obra de Jorge Andrade*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- SOUZA, Gilda de Mello. *Exercícios de leitura*. 2. Ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2009.
- STEEN, E. V. “Jorge Andrade”. In: \_\_\_\_\_. *Viver & escrever*, vol. 3. 2ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TODOROV, T. *As Estruturas narrativas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- UBERSFELD, A. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- VANNUCCI, Alessandra. *A Missão italiana: histórias de uma geração de diretores italianos no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

### 3. Livros Diversos

- ALBERTI, Verena. *Manual de história oral*. 3. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2013.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Os Bens e o sangue. Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1988.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Fazendeiro do ar: Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1988.

- CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 5. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.
- CROSS, Milton. *As mais famosas óperas*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1983.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 7. ed. São Paulo: Edusp, 1999.
- FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. 11. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1972.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.
- IGEL, Regina. *Osman Lins: uma biografia literária*. São Paulo: T. A. Queiroz; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1988.
- PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. 20. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

#### 4. Peças teatrais

- ALMEIDA, Abilio Pereira de. *Santa Marta Fabril S.A.* Rio de Janeiro: SNT, MEC, 1973.
- O'NEILL, Eugene. *Longa jornada noite adentro*. Trad. Helena Pessoa. São Paulo: Abril, 1982.
- TCHEKHOV, Anton P. *As três irmãs*. Trad. Klara Gouriánova. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.
- MILLER, A. *A morte de um caixeiro-viajante e outras peças*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Depois da queda*. Trad. Flávio Rangel. (texto datilografado)
- STRINDBERG, A. *A dança da morte*. Trad. Mário Franco de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Rumo a damasco*. Trad. Elizabeth R. Azevedo. São Paulo: Cone Sul, 1997.
- WILLIAMS, T. *O anjo de pedra*. Trad. Sérgio Viotti. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1964.

#### 5. Dicionários

- FERREIRA, A.B.H., *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2016.
- MASSAUD, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- GUINSBURG, J; FARIA, J.R., LIMA, M.A. *Dicionário do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva/SESCSP, 2009.
- VASCONCELOS, L. P. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

#### 6. Teses e Dissertações

- FERNANDES, T.F.T.D. *Jorge Andrade, repórter Asmodeu: leitura do discurso jornalístico do autor na revista realidade*. Tese de doutorado, São Paulo, ECA-USP, 1988.
- NAZÁRIO, A. J. *Tempo e memória no teatro de Jorge Andrade: uma leitura de rasto Atrás*. Dissertação de mestrado. Campinas, Unicamp, 1997.

- RAHAL, Carlos Antonio. *Jorge Andrade: um dramaturgo no espaço-tempo*. Tese de doutorado
- REIS, Andréa R. *Cotovia Moratória Mambembe: uma investigação sobre a cenografia Gianni Ratto*. Dissertação de mestrado. Uni-Rio, 2007.

## 7. Artigos

- ALBERTI, Verena. *Literatura e Autobiografia: a questão do sujeito na narrativa*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.4. n. 7, 1991.
- ALMEIDA, Sofia Fransolin Pires de. *Rasto Atrás: as versões que a peça carrega*. Cadernos Letra e Ato, Campinas, v. 6. Julho, 2016.
- ALMEIDA, Sofia Fransolin Pires de. *Rasto atrás: a nostalgia de Jorge Andrade na encenação de Gianni Ratto uma análise cênica da peça de maior sucesso do TNC*. Cadernos Letra e Ato, Campinas, v. 7. Julho, 2017.
- AZEVEDO, Elizabeth R. *O uso da rubrica na obra de Jorge Andrade*. Sala Preta, São Paulo, v. 1, p. 49-57, junho, 2001.
- AVEVEDO, Elizabeth R. *Jorge Andrade e Portugal*. Pós-graduação em Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em junho 2010. <https://revistas.rcaap.pt>
- GUINSBURG, J. *Um Teatro em rasto atrás: Jorge Andrade*. Revista USP, vol. 29, pp. 113-115, 1996.
- RIBEIRO, R. M. *Jorge Andrade e o drama moderno no Brasil*. Revista Fenix, vol. 2., out., nov., dez, 2005.
- VEIGA DE CASTRO, Ana Cláudia. *Um Olhar para as Cidades: Richard Morse e a história urbana do Brasil*. Revista USP, São Paulo, n. 112, p. 143-156, janeiro/fevereiro/março 2017.

## 8. Depoimentos e entrevistas especiais:

“Confissões de Jorge Andrade” (Primeira Parte). *Boletim Informativo do Instituto Nacional de Artes Cênicas* (Inacen), n.2, p. 15, 1-15 abr. 1984. Entrevista concedida a Kátia de Almeida Braga, Ademar Guerra, Décio de Almeida Prado e Gianni Ratto

“Confissões de Jorge Andrade” (Segunda Parte). *Boletim Informativo do Instituto Nacional de Artes Cênicas* (Inacen), n.2, 16-30 abr. 1984. Entrevista concedida a Kátia de Almeida Braga, Ademar Guerra, Décio de Almeida Prado e Gianni Ratto.

“Depoimento de Jorge Andrade”. Idart, Centro de Documentação e Informação sobre a Arte Brasileira Contemporânea, 22 out. 1976. Entrevista concedida a Mariângela Alves de Lima, Lineu Dias e Carlos Eugênio.

“Depoimento de Jorge Andrade” (Semana do Escritor Brasileiro 1979). In: AZEVEDO, Elizabeth, MARTINS, Ferdinando, NEVES, Larissa de Oliveira e VIANA, Fausto (orgs.). *Jorge Andrade 90 anos: (Re)Leituras*, vol. 1. São Paulo: Usp, Tusp, Papesp, pp.189-190, 2012.

“Os Mágicos”. Programa de Entrevista com Jorge Andrade e Aldemir Martins. TV Cultura, 27/12/1977.

“Panorama”. Programa com entrevistas com os dramaturgos que participaram da Feira Brasileira de Opinião. TV Cultura, 1978.

Entrevista de Jorge Andrade sobre seu trabalho como romancista. TV Cultura, 18/10/1983 (última entrevista do autor pois logo adoeceu e veio a falecer em 13 de março de 1984)

“Depoimento de Gianni Ratto”. SNT (Serviço Nacional de Teatro). Rio de Janeiro, 09 jun. 1976. Entrevistadores: Aldomar Conrado, Fernanda Montenegro e Fernando Torres. (Transcrição do Depoimento faz parte do Dossiê Gianni Ratto do Cedoc/Funarte)

Entrevista de Gianni Ratto concedida para Tânia Brandão em São Paulo no dia 27 abr. 1987, publicada no livro *A Máquina de Repetir e a Fábrica de Estrelas - Teatro dos Sete*. Rio de Janeiro: 7 Letras/Faperj, pp. 248-269, 2002.

“Depoimento de Gianni Ratto”. Projeto Depoimento Artes Cênicas/Fundacen. Entrevista realizada em São Paulo, 22 ago. 1988. Entrevistadores: Mariângela Alves de Lima, Sonia Maria Freitas, Reinaldo Maia e Ilka Marinho Zanotto.

“O Teatro é um filho da mãe que não morre nunca”. *Folhetim*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, nº 5, 1999. Entrevista de Gianni Ratto concedida para Isaac Bernat.

## 9. Entrevistas, reportagens, artigos e críticas assinadas

ALENCAR, E. “Teatro: rasto atrás”. *A Notícia*, 9 fev. 1967.

ALMEIDA PRADO, D. “A moratória”. *O Estado de São Paulo*, 13 mai.1955.

ALVES DE LIMA, M. “Rasto atrás: acerto de contas entre sujeito e história”.

*O Estado de São Paulo*, 16 dez. 1995.

AMANCIO, M. e PUCCI. C. “O labirinto, Jorge e os outros”. *Folha de São Paulo*, 16 jun. 1978.

ARCO E FLEXA, J. “Estante”. *Veja*, pp. 121-122, 4 mai. 1978.

ARRABAL, J. “Resistir é preciso”. *Isto É*, pp.48-50, 15 jun. 1977.

BEUTTENMULLER, A. “Milagre na cela: A tortura vencida pelo sexo”. *Jornal do Brasil*, p. 10, 13 out. 1977 (Caderno B).

BIVAR, A. “Jorge Andrade também é o melhor”. *O Estado de S. Paulo*. p.12, 17 dez. 1995.

BRASIL, Ubiratan. “Antunes Filho, renomado diretor de teatro, morre aos 89 anos”. *O Estado de S. Paulo*, 2 mai. 2019.

LOYOLA BRANDÃO, I. “Jorge Andrade”. *Shopping News*, 25 mar. 1984.

CALLADO, A. “Rasto atrás, ou o dia da caça”. *Visão*, p. 37, 17 fev. 1967.

CICCACIO, A.M. “Jorge Andrade busca saída do labirinto”. *O Estado de São Paulo*, p. 28, 11 jun. 1978.

DELLA COLETA, E. “Jorge Andrade: não estou aqui para agradar”. *Revista Audiência*, pp. 46-50, 1977.

- FARIA, J.R. "O Painel Paulista de Jorge Andrade". *O Estado de São Paulo*, pp. 6-7, 8 ago. 1987.
- FUSER, F. "O dramaturgo de São Paulo". *Veja*, p. 61, 26 mar. 1984.
- GARCIA, C. "A moratória, de Jorge Andrade". *O Cruzeiro*, p. 83, 11 jun. 1955.
- \_\_\_\_\_. "Teatro em São Paulo". *O Cruzeiro*, p. 17, 22 jan. 1955.
- \_\_\_\_\_. "Escola de arte dramática II", *O Cruzeiro*, 16 jan. 1954
- GONÇALVES, D. "Drama do café encontrou seu autor". *Visão*, pp. 20-23, 19 jun. 1964.
- GONZALES, L. "Os ossos do ofício: Jorge Andrade e a TV". *Fatos e Fotos*, 19 nov. 1973.
- GUZIK, A. "Uma viagem ao passado do Brasil". *Jornal da Tarde*, p. 1A, 28 nov. 1995.
- \_\_\_\_\_. "Um rasto luminoso". *Jornal da Tarde*, 4 dez. 1995.
- IGLESIAS, F. "Teatro de Jorge Andrade". *O Estado de São Paulo*, p. 5, mar. 1971(Suplemento Literário).
- JACOBBI, R. "A moratória". *Folha da Noite*, 9 mai. 1955.
- JAJA, V. "Rasto atrás" (2). *Correio da Manhã*, 21 fev. 1967.
- \_\_\_\_\_. "Rasto atrás". *Correio da Manhã*, 19 fev. 1967.
- \_\_\_\_\_. "Lançamento de rasto atrás". *Correio da Manhã*, 25 jan. 1967.
- LEITE, Luiza B. "Rasto atrás". *Jornal do Comércio*, 10 fev. 1967.
- \_\_\_\_\_, "Rasto atrás" (II). *Jornal do Comércio*, 16 fev. 1967.
- LEITE, P.M. "Milagre na cela traz novo Jorge Andrade". *Folha de São Paulo*, 13 jul. 1977.
- LUIZ, M. "Rendilhado afetivo sem pieguismo". *Jornal do Brasil*, 5 fev. 1996.
- MAGALDI, S. "São Paulo perde seu dramaturgo". *O Estado de São Paulo*, p. 15, 14 Mar. 1984.
- \_\_\_\_\_. "Um texto que o tempo não desgastou". *Jornal da Tarde*, 2 out. 1976.
- MARANHÃO, M. "Uma guerra particular". *Última Hora*, 15 set. 1976.
- MICHALSKI, Y. "A Corrente que se desfaz". *Jornal do Brasil*, p.11, 13 mar.1981 (Caderno B).
- \_\_\_\_\_. "Nas Celas não há milagres". *Jornal do Brasil*, p.2, 9 abr. 1981(Caderno B).
- \_\_\_\_\_. "Rasto atrás e suas raízes". *Jornal do Brasil*, 15 fev. 1967.
- \_\_\_\_\_. "Rasto atrás" (II). *Jornal do Brasil*, 1 fev. 1967.
- \_\_\_\_\_. "Rasto atrás" (I). *Jornal do Brasil*, 31 jan. 1967.
- \_\_\_\_\_. "Rasto atrás" (Primeira Crítica). *Jornal do Brasil*, 26 jan. 1967.
- \_\_\_\_\_. "Rasto atrás a estréia da semana. *Jornal do Brasil*, 22 jan. 1967.
- \_\_\_\_\_. "A moratória em 1955 e hoje". *Jornal do Brasil*, 6 ago. 1964.
- MOSER, G.M. "O ciclo paulista de Jorge Andrade". *O Estado de São Paulo*, p. 5, 3 out. 1971 (*Suplemento Literário*).
- NADER, A. "No romance, um novo Jorge Andrade". *O Estado de São Paulo*, p.22, 26 mar. 1978.
- OLIVEIRA, R. "O Dia do caçador". *Jornal do Brasil*, pp. 24-25, 2 a 8 fev. 1996 (Revista Programa).
- OSCAR, H. "Rasto atrás no TNC: o espetáculo". *Diário de Notícias*, 1 fev. 1967.
- \_\_\_\_\_. "Rasto atrás no TNC: a peça". *Diário de Notícias*, 31 jan. 1967.
- \_\_\_\_\_. "Rasto atrás estréia no TNC". *Diário de Notícias*, 22 jan. 1967.
- \_\_\_\_\_. "Peça premiada de Jorge Andrade no TNC". *Diário de Notícias*, 30 set. 1966.
- RANGEL, F. "Jorge Andrade, um fazendeiro do ar". *Senhor*, pp. 52-55, 1959.
- ROCHA FILHO, R. "Rasto atrás". *O Estado de São Paulo*, 18 fev. 1967 (Suplemento Literário).

- \_\_\_\_\_. “Conversa com Jorge Andrade”. *Cadernos Brasileiros*, pp. 43-56, nº 6, nov-dez. 1965.
- ROSENFELD, A. “Teatro ou televisão”. *Argumento*, pp.72-77, nov. 1973.
- SANZ, L. A. “A Direção de Gianni Ratto”, *Última Hora*, 31 jan. 1967.
- \_\_\_\_\_. “O Lamento de rasto atrás”. *Última Hora*, 28 jan. 1967.
- \_\_\_\_\_. “Rasto atrás, hoje no TNC”. *Última Hora*, 26 jan. 1967.
- TAVARES, T. “Conflitos de um Brasil passado”. *Tribuna da Imprensa*, p.6, 2 fev. 1996 (Tribuna Bis).
- TÁVOLA, A. “Jorge Andrade”. *O Globo*, 14 mar. 1984.
- VASCONCELOS, A. “Rasto atrás, um passo à frente do teatro brasileiro”. *O Dia*, 19 mar. 1967.
- VIANNA, L.F. “A busca do passado de Jorge Andrade”. *O Globo*, 2-4 fev. 1996 (Rio Show).
- VIANA, Hilton. “Os ossos do Barão”. *Revista de Teatro SBAT*, jan./fev. 1964.
- WOLF, F. “Teatro: Rasto atrás”. *Tribuna da Imprensa*, 24 fev. 1967.
- \_\_\_\_\_. “Teatro: Rasto atrás”. *Tribuna da Imprensa*, 25-26 fev. 1967.
- \_\_\_\_\_. “Teatro”. *Tribuna da Imprensa*, 1 mar. 1967.
- ZIROLODO, A. e SALEM, A. “A TV não tem culpa”. *Veja*, pp. 3-6, 24 abr. 1974, (Páginas amarelas, entrevista com Jorge Andrade e Dias Gomes).

## 10. Reportagens, artigos e notas não assinadas

- “A moratória”, *Anhembi*, vol. 9, n. 5, pp. 139-141, 1955.
- “A moratória”. *O Estado de São Paulo*, 13 de mai. 1955.
- “A moratória” *O Estado de São Paulo*, 8 mai. 1955.
- “A morte de um criador de vida”. *Jornal do Brasil*, 14 mar. 1984 (Caderno B).
- “Clô prega mais uma peça”. *Correio da Manhã*, 14 fev. 1965.
- “Concurso de peças: SNT. *Jornal do Brasil*. 18 ago. 1966.
- “Enigma paterno”. Crítica do romance *Labirinto*. *Veja*, 12 jul. 1978.
- “Ficamos sem Jorge Andrade”. *Diário da Tarde*, 14 mar. 1984.
- “História narrada em ciclo teatral”. *O Estado de São Paulo*, p. 12, 23 out. 1970.
- “Jorge Andrade”. *Jornal da Tarde*, p. 4, 14 mar. 1984.
- “Jorge Andrade (1922-1984). *Revista da SBAT*, vol. 450, pp. 12-16, 1984.
- “Jorge Andrade (1922-1984): Um dramaturgo atento a seu tempo”. *O Globo*, 14 mar.1984.
- “J. Andrade: um grito em sua memória”. *Jornal de Brasília*, 14 mar. 1984.
- “Jorge Andrade recusa critério da censura”. *O Estado de São Paulo*, 14 fev. 1968.
- “Jorge Andrade fala sobre sua *Vereda da salvação* montada pelo TBC”. *Revista da SBAT*, vol. 340, p. 25, 1964.
- “Memória. Jorge Andrade (1922-1984)”. *Isto É*, p. 51 mar. 1984.
- “Morre o dramaturgo de São Paulo”. *Folha de São Paulo*, p. 25, 14 mar. 1984.
- “Morreu Jorge Andrade, autor de *A moratória*”. *Correio do Povo*, 14 mar. 1984.
- “O Teatro Político que Jamais Quis Ser Partidário”. *Jornal do Brasil*, P. 1, 27 mar.1981 (Caderno B).
- “O Inconfidente do nosso teatro”. *Realidade*, p. 159, nov. 1970.
- “Os Escritores paulistas denunciam seus impasses... conspiração do silêncio”. *O Estado de São Paulo*, p. 24, 13 ago. 1978.
- “O teatro brasileiro perde um de seus grandes talentos”. *Zero Hora*, 14 mar. 1984.

“Primeiro prêmio pela primeira vez: láurea para “Rasto atrás”, Gazeta de Notícias, 1 jan. 1967.

“Qual é a sua... Jorge Andrade”? *A Tribuna*, 14 jul. 78.

“Rasto atrás em São Paulo”. *O Estado de São Paulo*, p. 9, 9 mar. 1967.

“Rasto atrás”. *O Jornal*, 23 mar. 1967

“Rasto atrás, ou o Dia da Caça”. *Visão*, 17 fev. 1967.

“Rasto atrás”. *O Jornal*, 2 fev. 1967.

“Rasto atrás, Peça Mais Difícil Montagem”. *O Jornal*, 22 jan. 1967.

“Rasto atrás, fim de um ciclo e novo início”. *O Estado de São Paulo*, p.10, 24 jun. 1966.

“Resistir é preciso”. *Isto é*, pp. 48-50, 15 jun. 1977.

“Teatro brasileiro perde Jorge Andrade”. *O Estado de São Paulo*, p.15, 14 mar. 1984.

“Um Homem se inclina sobre seu passado”. *O Jornal*. 2 fev. 1967.

“Um milhão para o 2º de O Incêndio”. *Folha de São Paulo*, 20 jul. 1965.

“Uma peça de teatro”. *O Estado de São Paulo*, 19 ago. 1967 (Suplemento Literário).

## 11. Programas de espetáculos:

*A escada*. Programa de sala original. Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), São Paulo, 1961.\*

*A escada*. Programa da sala original. Rubens Correa e Ivan Albuquerque/Secretaria da Educação e Cultura, Serviço de Teatros do Estado da Guanabara, 1963.\*\*

*A moratória*. Programa de sala original. Teatro Popular de Arte, São Paulo, 1955.\*

*A moratória*. Programa de sala original. Teatro Jovem, Rio de Janeiro, 1964.\*\*

*A moratória*. Programa de sala original. Lenine Tavares e Teatro FAAP, São Paulo, 1976.\*\*

*A moratória*. Programa de sala original. Limite 151 Cia Artística, Rio de Janeiro, 2001.\*\*

*As confrarias*. Programa de sala original. Lucia Machado e a Companhia Teatro de Serafim, Recife, 2013.\*\*

*O telescópio*. Programa de sala original. Teatro Nacional de Comédia (TNC), Rio de Janeiro, 1957.\*

*Os ossos do Barão*. Programa de sala original. Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), São Paulo, 1963.\*\*

*Pedreira das almas*. Programa de sala original. Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), São Paulo, 1958.\*

*Pedreira das almas*. Programa de sala original. Grupo Nacional de Comédia Sociedade Cultura Ltda. São Paulo, 1977. \*\*

*Rasto atrás*. Programa de sala original. Teatro Nacional de Comédia (TNC), Rio de Janeiro, 1967. \*\*

*Rasto atrás*. Programa de sala original. Panorama do Teatro Brasileiro. Grupo TAPA, Rio de Janeiro, 1996.\*\*

*Santa Marta Fabril S.A.* Programa de sala original. Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), São Paulo, 1955.\*\*

*Senhora na boca do lixo*. Programa de sala original. Serviço de Teatros do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura. Rio de Janeiro, 1968.\*

*Vereda da salvação*. Programa de sala original. Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). São Paulo, 1964. \*

*Vereda da salvação*. Programa de sala original. Centro de Pesquisa Teatral do Sesc. São Paulo, 1993.\*\*

\*Cedoc/Funarte

\*\* Acervo Antonio Gilberto

## **12. Internet:**

Site da Academia Brasileira de Letras ([www.academia.org.br](http://www.academia.org.br))

Site de Augusto Boal ([augustoboal.com.br](http://augustoboal.com.br))

Site Hemeroteca da Biblioteca Nacional

Site da Funarte ([funarte.gov.br](http://funarte.gov.br) › [brasilmemoriadasartes](http://brasilmemoriadasartes))

Site da Unirio ([www.unirio.br](http://www.unirio.br))

Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019.