

JORGE ANDRADE EM RASTO ATRÁS: LENDO TCHEKHOV

JORGE ANDRADE IN RASTO ATRÁS: READING TCHECOV

Larissa de Oliveira Neves Catalão

Professora do Departamento de Artes Cênicas
da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp.

Resumo: Esse artigo consiste numa análise da peça *Rasto atrás*, de Jorge Andrade, realizada por meio da comparação com duas peças de Anton Tchekhov, *As três irmãs* e *A gaivota*. O objetivo consiste não só em demonstrar o modo como o autor brasileiro se apropriou de elementos da dramaturgia tchekhoviana para criar sua peça, como também em utilizar os textos russos para enriquecer o exame analítico.

Palavras-chave: Jorge Andrade; *Rasto atrás*, Anton Tchekhov.

Abstract: This paper contains a study of the play *Rasto atrás* (Track behind), of Jorge Andrade, accomplished using a comparative analysis with two of Anton Chekhov's plays: *The three sisters* and *The seagull*. The aim is not only to demonstrate how the Brazilian writer has applied elements of the chekhovian dramaturgy to create his play, but also to use the Russian texts to enrich the analytical examination.

Keywords: Jorge Andrade; *Track behind*; Anton Chekhov.

Jorge Andrade (1922–1984) nunca negou quais fontes lhe serviram de inspiração para criar sua obra dramática; pelo contrário, em muitos depoimentos revelou suas preferências literárias¹. Na peça *O Sumidouro*, tais figuras surgem penduradas

no cenário, em estampas fotográficas de Tchekhov, Eugene O'Neill, Arthur Miller e Bertolt Brecht, que decoram a parede do escritório de Vicente, a personagem, alter-ego do autor, por meio da qual ele buscou dar vazão às suas memórias. Além desses, outros autores foram lembrados pela crítica, como Tennessee Williams, Sófocles e Dostoiévski (PRADO, 2003), entre outros.

A parte mais importante de sua obra compreende o ciclo publicado em conjunto no volume *Marta, a árvore e o relógio* (Ed. Perspectiva, 1970), resultado de um trabalho realizado durante quase vinte anos (1951 a 1970), pensado conscientemente, no decorrer

1 Algumas obras de referência importantes, em que esses depoimentos são utilizados são: Arantes, Luiz Humberto Martins, *Teatro da memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade*. São Paulo: Annablume, 2001. Azevedo, Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro, *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA/USP, 2001. Sant'Anna, Catarina, *Metalinguagem e teatro*. Cuiabá: EdUFMT, 1997.

do processo de elaboração das dez peças que o compõe, com o intuito de criar uma obra coesa, que explora amplamente uma temática comum – “a trajetória da ‘família paulista’ e a da história de São Paulo durante quatro séculos, ou quatro ciclos econômicos (apresamento do índio, ouro, café, indústria)” (SANT’ANNA, 1997, p. 30).

Dentro do ciclo, *Rasto atrás* (1966) consiste num dos textos de maior complexidade temática e formal. Temática porque, por meio deste grande drama épico, o dramaturgo refaz o percurso de sua história – de menino que cresceu numa pequena cidade rural do interior, o mesmo Vicente de *A escada* (1960) e *O sumidouro* (1969), a escritor, cuja vocação contraria os planos de seu pai – colocando em cena uma amplitude temporal que chega a 40 anos. E formal, porque as suas escolhas para conseguir explorar a trajetória desse menino até a maturidade foge completamente à ordem cronológica, colocando no palco anacronicamente, e por vezes simultaneamente, o protagonista em quatro fases de sua vida (com 5, 15 e 13 anos, na rememoração de Vicente aos 43 anos).

Nesta peça, portanto, Andrade explora ao máximo a alternância de planos criada com mestria para *A moratória* (1954), sem perder-se, tornar-se confuso ou cansativo. Nesse aspecto, estrutural, o texto corresponde às mais audaciosas experimentações dramáticas realizadas na segunda metade do século XX, quando o teatro moderno, já tendo passado por diversas instâncias de ruptura com a forma dramática convencional, apropria-se

das diversas linguagens cênicas possíveis, a fim de narrar uma história por meio de um ângulo específico.

A imobilidade e a frustração das três irmãs

Alguns críticos, ao analisarem *Rasto atrás*, observaram semelhanças no tratamento de espaço e personagens com a obra *As três irmãs* (1901), do dramaturgo russo Anton Tchekhov. Anatol Rosenfeld, no ensaio *Visão do ciclo* (ANDRADE, 1970), elogia enfaticamente a construção das personagens – sendo essa, aliás, apontada como uma das qualidades principais de toda a obra de Andrade. Ao citá-las, o crítico menciona “as três irmãs tchekhovianas, tias de Vicente”. Conhecendo um pouco a história da elaboração do texto, comprovamos que Jorge Andrade se apropriou da ambientação interiorana e da inação presentes na peça russa para compor o seu universo.

Rasto atrás surge da reelaboração de uma outra peça própria, escrita em 1957 e intitulada *As moças da rua 14*, cujas semelhanças com *As três irmãs* seriam mais evidentes, já que o enredo girava em torno das solteironas Etelvina, Jesuína, Isolina e Elisaura, transformadas, em *Rasto atrás*, nas tias e avó de Vicente, perdendo o posto de protagonistas. Apesar da peça se centrar na história de Vicente, as tias continuam tendo papel determinante, o que permite afirmar que, se a trama antiga “guardava nítida atmosfera de *As três irmãs* de Tchekhov” (Magaldi, *Apud*. ANDRADE, 2008, p. 658), a atual não perdeu

completamente essa “atmosfera”: ela se preserva na caracterização da vida morna que levam as irmãs de Jaborandi.

Tal caracterização apresenta-se, principalmente, na primeira parte de *Rasto atrás*, até o começo da segunda. Após o sarau de recepção a Vicente, inicia-se com mais força o processo de rememoração do protagonista e a exposição dramática do conflito entre pai e filho, que passa a centralizar a cena, diminuindo, então, a “atmosfera” tchekhoviana, para dar lugar ao embate entre gerações que não se compreendem. No entanto, ao final, o que encerra o texto/espetáculo consiste no retorno a essa “atmosfera”. Resolvido o conflito, as tias reaparecem para formar o quadro final, retomando o monótono diálogo que repetem a cada dia.

Embora o conflito entre pai e filho emerja como um componente dramático mais absoluto, no sentido de gerar uma ação, característica essa praticamente inexistente nas peças mais importantes do dramaturgo russo, podemos fazer um outro paralelo entre os dois autores, referente à caracterização do protagonista. As angústias de Vicente fazem associação a temas trabalhados por Tchekhov em *A gaivota*, peça cujas personagens principais são dois escritores e duas atrizes. Desse modo, constatamos que o diálogo ocorre não somente em relação a um texto específico, mas na concepção dramática como um todo.

Alguns aspectos estilísticos aproximam os dois autores, em especial a

importância da construção das personagens na condução dos enredos e o modo como a trama se configura por meio das falas das personagens, que relatam os acontecimentos mais importantes de maneira bastante natural. Essa semelhança no tratamento do conteúdo dramático foi observada pelo crítico Paulo Francis, logo no início da carreira do autor brasileiro. Em artigo publicado em agosto de 1957, escreveu ele:

O parentesco do dramaturgo Tchekhov, no tocante a método, entra pelos olhos de qualquer um. Ambos encontram no trivial o que lhes parece ser a essência das coisas. Suas personagens falam a linguagem delas. Em *O telescópio*, por exemplo, Pai e Mãe discutem a incompatibilidade entre si próprios e seus filhos. Ninguém filosofa, cita Freud ou Fromm. O autor omite-se da conversa aparentemente. Falam eles como falaria nossos pais e mães, sem se lembrarem que estão num palco, ou assim nos parece ao ouvi-los. E, no entanto, por um processo de seleção verbal, de diversidade de ritmos, de classificação da língua, de alinhavo de assuntos, ficamos sabendo tudo quanto necessitamos saber sobre as personagens, no contexto escolhido pelo autor. Tudo é registrado indiretamente, como em Tchekhov. (FRANCIS, 1957)

O texto citado como exemplo no trecho consiste em *O telescópio*, a primeira peça do autor. No entanto, a qualidade de “se omitir” e de transmitir todo um conteúdo por meio de falas que não dizem nada aparentemente, mas que, no conjunto do texto, constroem uma verdade, manteve-se e se aprimorou no decorrer da carreira de Jorge Andrade. Tal semelhança significa uma identificação sobre a maneira de engendrar a trama, colocando as

personagens em primeiro plano e elaborando-as por meio de falas que as inserem num cotidiano bastante verossímil. O próprio crítico enfatizou a brasilidade incontestável do teatro andradino:

O moderno realismo, firmado por Ibsen e Tchekhov, compreende o homem como vítima das circunstâncias e de si próprio. Jorge Andrade empenha-se em transferir isto para a realidade brasileira, sem jamais permitir que estrangeirismos, em maneira e tom se interponham em seu caminho. (FRANCIS, 1957)

Para além da semelhança estilística, portanto, cuja identificação provavelmente favoreceu a admiração de Andrade pelo teatro do autor russo, ou vice-versa (a admiração por Tchekhov teria favorecido uma identificação), o dramaturgo brasileiro soube empreender uma leitura direcionada à criação de uma realidade típica do interior de São Paulo, que remete à distante Rússia de maneira correspondente, porém sem imediatismo. Poderíamos, não obstante, citar uma analogia contígua: tanto em *As três irmãs* como em *Rasto atrás* a família é composta por três irmãs e um irmão, sendo que o irmão é o único que se casa, e esse casamento, infeliz em ambas as peças, traz infelicidade também aos outros membros das famílias. No entanto, esse paralelismo não é tão importante para uma análise que busca compreender em profundidade as motivações internas de *Rasto atrás*.

Sábato Magaldi, no já mencionado ensaio *À procura de Rasto atrás*, traçou um

estudo das relações entre a peça e a história pessoal do autor. Segundo o crítico, nessa peça, mais que nas outras do conjunto, Jorge Andrade realizou um mergulho em seu passado, a fim de compor uma obra autobiográfica, cujo foco principal dirige-se para a relação conflituosa entre o dramaturgo e seu pai. Apesar de autobiográfica, a obra não consiste num espelho da verdade e o escritor alterou as informações sobre sua família de modo a incorporá-las na trama. As três tias, de acordo com o crítico, teriam sido inspiradas em amigas da avó do autor, pertencentes à aristocracia decadente, que viviam na cidade natal do mesmo, Barretos, interior de São Paulo. Tal constatação reforça a importância de Tchekhov na elaboração de *Rasto atrás*: não existindo, em sua família, três irmãs solteironas, sendo essas inspiradas em amigas da avó, a escolha pode, de fato, ter sido efetuada com base na leitura da famosa obra russa. A criação dessas personagens a partir de senhoras da aristocracia decadente, rural, de Barretos, justifica a escolha de Jorge Andrade, porque as três irmãs tchekhovianas são exatamente mulheres cultas, refinadas, “aristocráticas”, obrigadas a viver numa cidade em que sua esmerada educação “não serve para nada”: “Macha: Saber três línguas nesta cidade é um luxo desnecessário. É até mais que um luxo: é simplesmente uma coisa inútil, como um sexto dedo” (TCHEKHOV, 2003, p. 18).

As tias de Vicente, solteiras, tendo entre sessenta e setenta anos, passaram a vida sonhando com uma realidade diferente

da que levam, com um casamento que nunca acontece, com uma vida social que a pequena cidade não oferece. Apenas Etelvina é realista e trabalhadora; no “plano” do presente, sustenta a casa, não por opção, mas exatamente pela falta de. Jesuína e Isolina continuam sonhadoras como quando moças, e a volta do sobrinho consiste num pretexto para dinamizar o cotidiano com uma festa que seria quase como voltar ao passado. A compreensão dessa cena, em que ocorre um sarau literário em homenagem ao retorno de Vicente, ganha corpo por meio de uma análise comparativa. A mediocridade do meio intelectual em que as mulheres residem contrasta com a vontade de desfrutar de uma outra realidade, evocada constantemente por meio de uma conferência de Coelho Neto; do mesmo modo, as irmãs Prozorov anseiam por vivenciar um ambiente mais ilustrado, em Moscou.

Jesuína, Isolina e Etelvina seriam um contraponto amargo de Irina, Macha e Olga envelhecidas, quando a vida insossa transcorreu agora quase completamente, trabalhando para viver, entre devaneios que permanecem na esfera da utopia, sem que nenhuma delas tenha agido para concretizá-los. O final de *As três irmãs* corrobora a inação apresentada em todos os seus quatro atos. Embora a fala final, de Olga, seja repleta de esperança, essa se dirige a um futuro distante, aos que virão, porque a sina daquelas que permanecem é simplesmente permitir que a vida transcorra, sem que verdadeiros acontecimentos possibilitem qualquer mudança significativa ou reveladora.

O trabalho, o amor (quando acontece, no caso de Macha), as amizades e as festas não preenchem o vazio que elas sentem em seu dia a dia.

A ausência de felicidade se dá pela consciência que as três delicadas mulheres têm da sua realidade mesquinha. Ao envelhecerem, não é possível imaginar, para elas, um destino muito diferente do que aquele que vemos na casa da rua quatorze. Isolina e Jesuína, porém, conseguem ser mais felizes que as irmãs tchekhovianas, porque mantêm uma inocência quase infantil, sendo capazes de se alegrar genuinamente com pequenas coisas, como um vestido, ou um agrado - inocência essa que Etelvina não tem, por haver herdado da mãe o modo prático de lidar com as dificuldades e desilusões. Elizabeth Azevedo constatou essa diferença em um rápido comentário, no qual afirma que, quando jovens, as tias, principalmente Isolina e Jesuína, divertem-se e tem esperança. No entanto, é o tempo que se encarrega de trazer a falta de expectativa ao cotidiano das três. Envelhecidas e sozinhas, no “plano” da atualidade, a utópica Moscou das três mulheres seria um voltar ao passado, mas cujo desfecho fosse diferente do real. “As tias de Vicente (bem como Pacheco, eterno pretendente de Jesuína e antigo amigo da família) sonham não com um lugar, mas com um tempo, justamente aquele em que ainda existia esperança, quando ainda haveria um futuro” (AZEVEDO, 2001, p.149).

Na cena mencionada acima, da festa em homenagem a Vicente, a simplicidade

das tias torna-se patente. Elas não são estranhas àquele ambiente interiorano, elas se sentem sinceramente encantadas com as apresentações do sarau. A festa apresenta um forte caráter irônico, que pode ser ainda mais ressaltado no palco, revelando uma comicidade amarga, típica de Jorge Andrade (sendo essa outra semelhança entre os dois dramaturgos). Nesse caso, a obtusidade dos moradores, procurando demonstrar uma erudição que não têm, contrasta principalmente com a figura de Vicente, intimidado pela situação de “grande estrela” da noite. As tias estão em seu meio habitual, embora a ausência de sentido em suas vidas, devido aos sonhos não realizados e à falta de ação – presente em todo o texto, mesmo nos pequenos momentos de ternura – permaneça visível e seja escancarado no final da cena, quando a travessa quebra.

Entre as irmãs Prozorov, a incompatibilidade com a vida na província parece maior, “estrangeiras” que são. Além dos sonhos irrealizados, elas sofrem pela futilidade representada pelo cotidiano da vila: o trabalho na escola é cansativo para Olga, o casamento não traz a Macha a felicidade almejada, o entusiasmo juvenil de Irina não encontra em que extravasar. Os oficiais consistem numa possibilidade de alcançar um futuro potencialmente produtivo de alguma maneira, além de representarem o contato com pessoas de mesmo nível de erudição, mas, como tudo na peça, trata-se de uma possibilidade frustrada. Indolentes, os militares preenchem o vazio das jovens

de modo certamente artificial, entregues a conversas e discussões filosóficas, sem que nenhuma atitude seja tomada. Retomando o paralelo, a partida da brigada e a morte do barão (pretendente de Irina que, depois de passar a vida sem trabalhar, morre num estúpido duelo, quando finalmente resolvera lançar-se em busca de modificar o mundo por meio da ação – sua morte, portanto, mostra-se bastante emblemática) correspondem à morte ou à fuga daqueles que viviam em Jaborandi e preenchem a existência das tias de Vicente.

Enquanto Macha, no final de *As três irmãs*, vislumbra o futuro sem sentido que as espera, em que uma terá apenas a outra para seguir vivendo: “Eles vão embora, um já se foi completamente... Completamente e para sempre. E nós ficaremos sozinhas, e recomeçaremos a vida. É preciso viver... É preciso viver...” (TCHEKHOV, 2003, p. 69); Etelvina, no final da cena do sarau, olha para trás, observando de um momento futuro todos os anos que Macha ainda teria que passar até envelhecer: “Você disse bem: fizemos um saque contra a morte. Foi o que nos restou de tudo” (...) “Os amigos foram desaparecendo, um a um! A pobreza acabou levantando uma cerca de espinhos em volta desta casa. O lugar... onde demoram as moças da rua quatorze.” (ANDRADE, 2008, p. 467) O lugar onde não moram as três, e sim “demoram”, aguardando a morte.

O espaço como parte determinante das ações

A casa, em ambas as peças, tem papel decisivo no andamento do enredo. As escolhas formais dos autores, a partir das quais o espaço cênico se constitui, revelam, mais que os aspectos temáticos, a distância temporal entre as obras. O estudioso Raymond Williams, no seu livro *Drama em cena*, traçou um panorama da evolução no tratamento das relações entre texto e cena no decorrer do tempo. O seguinte trecho, presente nas conclusões de seu estudo, revelam de modo bastante acurado as diferenças relativas ao uso do espaço, consequência das transformações que a arte dramática passou no decorrer do século XX:

A primeira forma dessa estase foi a utilização do palco como se fosse uma sala, o que foi possível não só por causa do sucesso da carpintaria cênica, mas por causa da convicção de que uma realidade importante ocorria dentro das residências particulares, nos espaços das casas nos quais se davam notícias, dos quais as pessoas olhavam para fora, iam e vinham, mas, principalmente, onde todo o interesse central – chamado de ‘o que acontecia às pessoas e não à sociedade’ – era representado. Dessa forma, a experimentação dentro do naturalismo era, em grande medida, uma série de indicações – feitas pelo ambiente, por recursos visuais, descrições e inserções – do que acontecia e existia além da sala de estar e do palco. A segunda forma dessa estase foi de fato uma liberação do palco pela supressão da sala, a qual, no entanto, foi substituída pelo drama de uma só mente em que, por assim dizer, aqueles homens olhando pelas janelas de uma sala naturalista, sentindo-se presos e confusos enquanto observavam o mundo lá fora, foram substituídos por

uma forma dramática em que o olhar através da janela era o ponto de vista fundamental sobre a realidade, e o que era visto, na ação, era a versão, criada por um homem, de seu próprio mundo, dentro da qual ele criava figuras para encená-lo. (WILLIAMS, 2010, p. 225)

O crítico aponta a utilização do “palco como se fosse uma sala” como sendo um dos recursos encontrados pelo naturalismo para a comunicação de uma estase, de uma imobilidade e fixidez de ação, cujos objetivos seriam transmitir as angústias e os problemas do homem moderno. A descrição do palco naturalista, presente em *As três irmãs*, serve de exemplo para a análise referida. Toda a “ação”, se é que podemos chamar de ação os acontecimentos de um texto teatral que prima pela ausência de conflitos, ocorre dentro da casa dos Prozorov.

Da casa naturalista, Raymond Williams passa, então, a comentar uma segunda etapa dentro das transformações sofridas pelo espaço na busca por uma representação que conseguisse pensar a imensidão de problemas, internos e externos, vividos pelo homem do século XX. Seria a “supressão da sala, substituída pelo drama de uma só mente”, cujo exemplo maior seria o drama expressionista. *Rasto atrás*, elaborada num momento posterior a essa segunda etapa, faz uso de ambas as formas de utilização do espaço, mesclando-as, a fim de conceber um texto teatral que é, ao mesmo tempo, fruto “de uma só mente” – as angústias do protagonista Vicente – e apresentação da realidade por

meio do que “acontecia às pessoas”, dentro da casa².

Em *Rasto atrás*, a trama amplia-se para outros ambientes, além da casa da rua quatorze – como a floresta em que caça João José, ou a cidade grande onde Vicente vive com a família –, no entanto, para o conhecimento do passado de Vicente, que ele almeja reencontrar e compreender, a casa da rua quatorze constitui o espaço centralizador, e é nela que quase toda a história das irmãs se revela. Como em *As três irmãs*, a cidade surge por meio dos comentários efetuados pelas personagens no interior da casa. Naquela peça, os moradores da província encontram-se na casa dos Prozorov para o chá, as reuniões, ou simplesmente bater papo. As instituições, como a escola, a prefeitura, o correio, invadem o espaço a partir da conversação e da entrada e saída de personagens. Nesse texto, do começo do século XX, encontramos, em seu formato de “drama burguês”, a despeito das inovações temáticas (SZONDI, 2001) – que acabam por comprometer, ainda que involuntariamente, também a forma – a “convicção de que uma realidade importante ocorria dentro das residências particulares, nos espaços das casas nos quais se davam notícias, dos quais as pessoas olhavam para fora, iam e vinham”.

Em *Rasto atrás* visualizamos o mesmo procedimento, bastante recorrente na história

do teatro: a estação de trem, o comércio, a igreja, toda a vidinha pacata de Jaborandi podem ser vislumbrados ao ocupar o centro do diálogo, dentro da casa. Os recursos épicos, porém, possibilitam uma variação grande de espaços. Mesmo assim, a casa continua sendo o centralizador dos acontecimentos de Jaborandi. A novidade passa-se num outro teor de exploração formal: o ir e vir no tempo e a presença de personagens de tempos diferentes concomitantemente em cena. O casamento de João José e Elisaura demonstra o jogo realizado por Jorge Andrade ao misturar um recurso teatral tradicional (a casa centralizadora de ações externas – como realizado por Tchekhov) e criar uma multiplicidade de “planos” temporais.

A cerimônia não é representada no palco, mas presenciamos desde a expectativa em torno do grande evento, que acontece no mesmo dia da inauguração da estrada de ferro, até a sua conclusão, de forma indireta. O texto não é dividido em cenas, mas, para fins de análise, podemos considerar que o trecho se estende por seis cenas, das quais quatro se passam na casa da rua quatorze. Primeiramente, Isolina e Jesuína, chegando da rua, contam a França e a Etelvina as novidades de fora: a igreja está arrumada, o noivo João José se veste no hotel, a estação de trem está em festa; ouve-se a banda passando lá fora. É a cidade invadindo a casa. Em seguida, na segunda cena, as irmãs tentam amolecer o coração da mãe, Mariana, que não aprova o casamento e não participará da cerimônia. Além disso, evidencia-se a desilusão das

2 Para uma análise detalhada sobre os aspectos épicos e expressionistas do texto, ver: Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro, *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA/USP, 2002.

moças, por não encontrarem pretendentes a marido, e a dureza da mãe, o que gera uma discussão ríspida.

A próxima cena se passa no presente, interrompendo a progressão temporal constituída até então. Etelvina recebe Maruco, o italiano que vende os seus doces em tabuleiro, pelas ruas: novamente a cidade invade o espaço da casa. Além de mostrar o modo como Etelvina sustenta as irmãs, o diálogo compõe um contraponto entre os preparativos para o casamento, no passado, e os preparativos para chegada de Vicente, no presente. As três cenas ocorrem na casa da rua quatorze e, embora a terceira aconteça no tempo do presente e as duas primeiras no passado, nas três a casa serve como espaço dentro do qual se potencializam as relações das personagens com a cidade onde residem.

Logo após, há o retorno para o dia do casamento, com a noiva sendo vestida pela mãe (em sua própria casa), e a despedida dos noivos após a cerimônia, concomitantemente à inauguração da estação (apresentada por meio da projeção de slides). Nessas duas cenas o espaço se diversifica, acentuando o caráter épico pela inclusão de um espaço público no palco. A última cena da sequência, porém, situa-se novamente no quarto de Mariana, dentro da casa. Etelvina lê a notícia de jornal sobre o casamento, entremeada pelos comentários ranzinzas da mãe. O leitor/espectador tem acesso, por meio do relato, à cerimônia e à festa, mesmo que essas não tenham sido encenadas.

Como podemos perceber pela leitura do fragmento, Jorge Andrade joga com as possibilidades que lhe são oferecidas pelo naturalismo e pelo épico. A casa consiste no foco onde a cidade se apresenta, por meio das pessoas que nela vivem; ao mesmo tempo, quando necessário, outros ambientes, caracteristicamente épicos por serem externos ao recinto familiar (a estação, a floresta), podem surgir repentinamente, quebrando o andamento espaço-cronológico da ação. O uso inteligente da combinação de recursos formais culmina na cena seguinte, que encerra a primeira parte do texto. Vicente chega a Jaborandi e encontra seu passado. A evocação expressionista, na qual diversos “planos” temporais se misturam, ao mesmo tempo em que o espaço se dilui, apresenta os quatro Vicentes (de 5, 15, 23 e 43 anos) ao mesmo tempo no palco, dialogando com outras personagens. A rememoração intensa constitui um momento potencialmente dramático, que, paradoxalmente, se manifesta por meio de um rompimento radical com as convenções da dramática tradicional.

Temos, portanto, um texto em que ação e inação não apenas se alternam, como estabelecem uma rica movimentação de troca. No caso de Tchekhov, o rompimento com a convenção consiste no conteúdo da conversação. As personagens passam o tempo discorrendo sobre assuntos sem a menor importância dramática, que não geram conflito ou ação. Se, em *As três irmãs*, as jovens e os militares filosofam, em *Rasto atrás*, Isolina e Jesuína tricotam e repetem os mesmos

temas em suas conversas com Pacheco: a estrada de ferro, os troles, o desastre do Titanic. No sarau literário organizado para homenagear Vicente os assuntos correm uns após os outros, como acontece em toda a peça russa, que se constitui, em grande parte, na reunião das pessoas da cidade, com poucas cenas envolvendo, por exemplo, apenas duas personagens dialogando sobre um assunto específico.

O ambiente de Jaborandi, com sua “atmosfera” interiorana e estagnada, apresenta-se principalmente na primeira parte, sendo retomado, como vimos, na conclusão da peça. O fato de o autor intercalar a estrutura de inação a uma outra temática, indicativa de um forte conflito, que é, ao mesmo tempo, expressionista (por se revelar eminentemente a partir da visão de mundo de apenas uma personagem - Vicente, no caso) e dramático (no sentido de propiciar uma relação intersubjetiva e conflituosa entre caracteres), comprova o quanto Jorge Andrade soube utilizar as leituras empreendidas de modo a criar uma obra em que tais recursos são reelaborados no sentido de obter um resultado extremamente bem construído e original, no qual a forma é trabalhada conscientemente para dar conta de transmitir um conteúdo bastante complexo.

Algumas imagens: as angústias de um escritor

Em contraste com a inação das irmãs, responsável pela manutenção de uma

“atmosfera” tchekhoviana que se mantem em todo o texto, apresenta-se uma personagem que age: Vicente. Osman Lins, no artigo “Significação de *Rasto atrás*”, trata do modo como Jorge Andrade explorou as questões relativas ao trabalho do escritor, e afirma: “Vicente não se transforma, como certos personagens de Tchekhov, num adulto inativo, que espera dia após [dia] a morte, em algum solar provinciano, recordando sonhos de sua juventude” (LINS, 2008, p. 655). A comparação “às avessas” indica, no entanto, que a presença das questões trabalhadas por Tchekhov não se restringem às analogias de mesmo tom dramático.

De fato, é possível pensar que, se Vicente fosse uma personagem tchekhoviana, teria se casado com Maria, a primeira namorada, e permanecido em Jaborandi, vivendo, como suas tias, uma existência “sem sentido”. Por outro lado, quando analisamos as angústias do escritor aos 43 anos, visualizamos problemas semelhantes aos que afligem os dois literatos de *A gaivota*. Em uma sequência fundamental na trama tchekhoviana, localizamos duas imagens simbólicas importantes que, na obra andradina, perpassam todo o enredo. A primeira consiste na metáfora da caça e a segunda na referência à lua enquanto símbolo poético. Ambas surgem no diálogo entre Nina e Trigórin, que acontece, no segundo ato, logo após Trepliov depositar a gaivota abatida aos pés da amada (TCHEKHOV, 2004, pp. 43-51). Embora seja uma conversa, o que sobressai são as confissões autocentradas do escritor,

disposto a se desvelar frente a uma ouvinte atenta e apaixonada.

A caça, esporte popular entre os aristocratas russos do final do século XIX, representa, tanto em *A gaivota* como em *Rasto atrás*, a busca de um escritor por atingir suas metas. No caso específico de Vicente, também evoca a volta ao passado para investigar suas raízes, na figura do animal que engana seu perseguidor, fugindo “rasto atrás”. Ao mesmo tempo, os escritores-personagens colocam-se no lugar da presa, não do caçador, quando, acossados, almejam transpor para a obra literária a verdade. Aparecido Nazário, em seu estudo sobre a peça de Jorge Andrade, realizou uma investigação sobre o modo como a caça surge em obras literárias de dois outros autores – Ligia Fagundes Telles e William Faulkner –, examinando a simbologia da imagem, que sempre representa algo maior do que um simples “esporte”, e comparando-a, também, com o símbolo do labirinto, a partir de um conto de Jorge Luís Borges. Suas análises envolvem, principalmente, uma comparação não com os dilemas de escritor de Jorge Andrade / Vicente, mas com seus conflitos perante o pai (NAZÁRIO, 1997).

O universo representado pela caça fazia parte da vida de Jorge Andrade, do meio rural em que cresceu, onde “os três grandes valores eram o cavalo, o cachorro, a caça” (ANDRADE, 1984, nº 2, p. 15), da oposição latejante entre o ser fazendeiro, macho, rústico e o ser escritor, intelectual, “delicado”. Essa dualidade faz parte do crescimento de Vicente, cuja mãe, que não chega a conhecer, recebeu uma fina educação

e, no momento de se casar com João José, recebe a advertência da mãe: “É uma gente violenta, indiferente, só pensam em caçadas, cachorros e cavalos” (ANDRADE, 2008, p. 481). Portanto, é bastante provável que Andrade se identificasse com uma fala tão pujante como a de Trigórin, de *A gaivota*, quando se lamenta, utilizando a imagem da caça, da dificuldade em descrever literariamente, com fidelidade, a vida real das pessoas. A complexidade do símbolo se expande, então, para uma rica gama de expressividade, indo além do choque existente entre os sonhos do pai caçador e a personalidade do filho, intelectual, artista, poeta:

Trigorin – Que sucesso? Eu nunca agradei a mim mesmo. Não gosto de mim como escritor. O pior de tudo é que me sinto numa espécie de embriaguez e muitas vezes nem entendo o que escrevo... Veja, eu adoro essa água, essas árvores, esse céu, sinto a natureza, ela desperta em mim um entusiasmo, um desejo irresistível de escrever. Mas não sou apenas um paisagista, sou também um cidadão, amo o país, o povo, sinto que, se sou um escritor, estou obrigado a falar do povo, dos seus sofrimentos, do seu futuro, a falar da ciência, dos direitos do homem etc. etc., e então falo sobre tudo, me afobo, me pressionam de todos os lados, se irritam comigo, eu corro de um lado para o outro, como uma raposa acossada por cães de caça, vejo que a vida e a ciência avançam cada vez mais, enquanto eu vou ficando sempre para trás, como um mujique que chegou atrasado para pegar o trem, e no fim tenho a sensação de que só sei mesmo descrever paisagens e em tudo o mais sou falso, sou falso até a medula dos ossos. (TCHEKHOV, 2004, p. 49)

Além da referência a “correr de um lado para o outro, como uma raposa acossada

por cães de caça”, referindo-se à dificuldade do artista em acompanhar a correria e as transformações de seu país, a fala transmite o desejo de conseguir expressar a verdade do povo por meio da literatura. Os dois elementos atingem de forma direta o universo ficcional criado por Jorge Andrade em *Rasto atrás*. O próprio autor revelou, em depoimento, sua ansiedade em trazer à cena “o que o homem brasileiro pensa e como vive” (ANDRADE, 1984, nº 2, p. 19), tal qual ele conheceu no convívio com os lavradores na fazenda e com a aristocracia decadente, no campo e na cidade. Em *Rasto atrás*, o dramaturgo Vicente faz uma viagem ao passado, de modo a obter essa mesma representação, uma representação da vida capaz de ir além da “paisagem”. Ao se despedir da esposa, Vicente explica: “A pior coisa que pode acontecer a um autor, Lavínia, é perceber que mente e não saber como sair da mentira” (ANDRADE, 2008, p. 460).

No estudo *Tempo e memória no texto e na cena de Jorge Andrade*, Luiz Humberto Martins Arantes descreve a personagem da seguinte maneira: “Em *Rasto atrás*, Vicente é a representação do escritor bem-sucedido, mas insatisfeito com o grau de verdade interior daquilo que escreve” (ARANTES, 2008, pp. 150-151.). A frase remete ao estado de espírito de Trigórin, em seu diálogo-monólogo com Nina: um autor bem sucedido, mas insatisfeito que, apesar de reconhecido pela crítica e pelos leitores comuns, não alcançou um patamar literário à altura de outros prosadores russos. Consciente de suas limitações artísticas, Trigórin, no entanto, não tem consciência de

sua falta de caráter e, “percebendo que mente” nada faz para tentar “sair da mentira”, porque simplesmente não percebe sua incapacidade em se aprofundar no conhecimento dos fatos e pessoas que o cercam, de modo a poder transmitir essa verdade na literatura.

Segundo Silvia Fernandes, em comentário que remete à análise de Raymond Williams, as personagens de *A gaivota* são “indivíduos que consomem sua energia na tentativa de tomar consciência da própria incapacidade” (FERNANDES, 2010, p. 14). Trigórin reconhece suas próprias falhas como escritor, mas não tem consciência de sua ineficiência em expandir os limites nos quais se encontra. Ele jamais será um escritor apto a transmitir a verdade. No terceiro ato, por exemplo, ele simplesmente não se lembra da gaivota, que mandou empalhar. O esquecimento consiste num indício evidente de que, limitado e insensível, jamais se deu conta do mal que fez à jovem atriz Nina, como “profetizou” naquela conversa. Tendo sido amante de Nina, nunca soube compreendê-la. E o leitor não pode nem recriminá-lo, porque o “criminoso” não é mau, é apenas fraco, e obtuso em relação aos sentimentos das pessoas, por isso nunca será um grande escritor, que conhece as fraquezas e virtudes do ser humano. Nisso, ele se diferencia significativamente de Vicente.

Vaidoso, Trigórin, apesar de se apaixonar por Nina, não abandona Arkádina, que o bajula e sustenta; nem age, como Vicente, de modo a alcançar a dimensão que almeja obter em seus escritos. Para ter êxito

nessa empreitada, o dramaturgo precisa, antes de tudo, encontrar a si mesmo. Vicente compartilha tal angústia com o jovem Trepliov. A busca pelo autoconhecimento, de modo a transmitir uma ideia artística verdadeira e profunda, não plana e paisagística, como de certo é a obra de Trigórin, torna-se meta do protagonista de *Rasto atrás*. Trepliov, porém, pela juventude e caráter intempestivo, não faz essa busca de modo consciente, como Vicente, que parte para uma viagem ao passado tendo como foco a redescoberta do seu eu, para poder progredir na carreira já consolidada de autor teatral. Em depoimento, Jorge Andrade, ao comentar o processo de descoberta de sua personagem, revelou: “A busca não é somente a procura de uma pessoa, mas sobretudo das verdades deixadas ao longo do caminho” (ANDRADE, 1966).

A principal diferença entre o escritor Trepliov e o escritor Trigórin consiste no primeiro partir de si mesmo, de suas inquietações frente à vida e à arte para escrever, enquanto o segundo observa as pessoas e os fatos exteriormente, sem se envolver, anotando tudo vorazmente, mas sem refletir sobre as imagens que lhe são apresentadas; assim, seus escritos não passam de uma descrição superficial. Trigórin reconhece essa ausência, anseia por saná-la, mas não sabe como. Ele não percebe que, o que falta a ele e a sua literatura consequentemente, é buscar “sobretudo as verdades deixadas ao longo do caminho.” Nesse sentido, Vicente se aproxima de Trepliov, embora, à primeira vista, pela

maturidade e desejo de conhecimento, a semelhança com Trigórin transpareça de modo mais saliente. Como o jovem dramaturgo de *A gaivota*, Vicente produzirá uma arte que supera a superficialidade da observação descritiva de Trigórin ao mergulhar nas suas próprias angústias, descortiná-las com apoio da realidade que o cerca, e escrever sobre elas.

Vicente, porém, não é um jovem deprimido e desesperado como Trepliov, que desiste de viver. Apesar disso, as perguntas que norteiam Vicente aos 23 anos assemelham-se às da personagem russa, aos 25. Num momento de autorreflexão, quando ansioso pelo início da representação de sua peça, Trepliov pensa sobre sua posição perante a mãe e demais artistas de sua convivência e questiona: “Quem sou eu? O que sou eu?” (TCHEKHOV, 2004, p. 14) – perguntas repetidas por Vicente, quando, em confronto com o pai, que caça, resolve finalmente tomar uma atitude em relação ao seu futuro: “Quem sou eu? Quem?” (ANDRADE, 2008, p. 486). Trepliov, no entanto, na permanência da atmosfera tchekhoviana de impotência, desiludido do amor, se suicida; Vicente não, ele toma uma decisão, age, e vai atrás da sua lua.

Do mesmo modo que a metáfora da caça, a imagem da lua se apresenta, n’*A gaivota*, em uma fala de Trigórin, naquele mesmo diálogo: “Às vezes, há ideias que nos dominam, como quando uma pessoa fica o tempo todo, dia e noite, pensando na lua, por exemplo, e acontece que eu também tenho a minha lua. Dia e noite, uma ideia obsessiva me persegue: tenho de escrever, tenho de

escrever, tenho...” (TCHEKHOV, 2004, p. 46). Em *Rasto atrás*, a lua simboliza, positiva ou negativamente, dependendo da personagem que a menciona, o alheamento e a inação dos poetas, o viver “no mundo da lua”. No sentido positivo, a lua expressa o mesmo que para Trigórin: a obsessão pela literatura, a urgência em escrever; além de representar a poesia das palavras, que podem significar muito mais do que seu sentido prosaico. No negativo, o “viver na lua” indica a inação, a falta de comprometimento com o trabalho manual, aquele que dá origem ao alimento, a resultados concretos.

O menino Vicente, de cinco anos, sente uma obsessão por entender por que a lua se transforma a cada semana. Sem saber a resposta, João José reclama da inutilidade daquele tipo de conhecimento, frente a aprender uma atividade prática, como laçar: “Laçar é mais importante do que saber por que a lua fica quebrada” (ANDRADE, 2008, p. 464). A menção acontece em outros momentos da peça, com igual conotação: “Pacheco: Falar à lua, perdido em alamedas, é mais pra aluados.”; “Mariana: Isolina! Minhas filhas não têm nenhuma iniciativa. Pensam em vocês e falam da lua.”; “João José: Quem sabe onde esse menino anda! Do mundo da lua ele não sai nunca.” (ANDRADE, 2008, p. 466; p. 471; p. 504). De Vicente de cinco anos, que se interessa por desvendar poeticamente o mundo, ao de 15, que já percebe o quanto as palavras podem dizer muito mais do que o sentido trivial, o símbolo da lua é usado para

contrapor o mundo racional e prático dos “caçadores”, à sensibilidade dos artistas.

Vicente: (5 anos. *Abraça-se às pernas de Mariana*) Por que a lua está quebrada? Por quê?

Mariana: Nós somos assim. Pra que serve uma igreja coberta de flores se cada mulher que nasce é motivo de tristeza? Lua é lua, flor é flor, rio é rio. No fundo só tem lodo.

Vicente: (15 anos. *Caminha, transfigurado*) Não diga isto, vovó! A lua mora nas nuvens, as flores são lindas!... e os rios estão sempre caminhando, cobertos de flores e de luas! (*Os três Vicentes caminham, desaparecendo*). (ANDRADE, 2008, p. 484-485).

Esse trecho demonstra, em poucas falas, toda a dualidade presente no mundo de Mariana e no mundo de Vicente. Àquele, em que as coisas são o que são, onde no fundo do rio só existe lodo, e o universo de descobertas poéticas vivenciadas por Vicente em seu amadurecimento. O escritor foge daquele ambiente racional, prático, dominado pelo trabalho físico e mergulha num processo de aprendizagem cultural e literária. No entanto, quando, já no auge de sua carreira, tendo recebido prêmios, depara com um momento em que tudo perdeu o sentido, seja sua obra, seja sua vida, apenas ao voltar para aquele universo rural, tão denotativo, de sua infância, poderá reencontrar o caminho da poesia.

Artigo recebido em 16 de fevereiro de 2011.

Aprovado em 06 de abril de 2011.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Jorge. Marta, a árvore e o relógio. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ANDRADE, Jorge. “Rasto atrás: fim de um ciclo e novo início” (depoimento do autor). In. O Estado de São Paulo, 24 de agosto de 1966.

ANDRADE, Jorge. “As confissões de Jorge Andrade”. Depoimento reproduzido em: Boletim do Inacen, Ano 1, nº 2 (01 a 15 de abril de 1984) e nº3 (16 a 30 de abril de 1984).

ARANTES, Luiz Humberto Martins. Tempo e memória no texto e na cena de Jorge Andrade. Uberlândia: EDUFU, 2008.

AZEVEDO, Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeir., Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA/USP, 2001.

FERNANDES, Silvia. Teatralidades contemporâneas. São Paulo: Perspectiva / Fapesp, 2010.

FRANCIS, Paulo, “Impressões de Jorge Andrade”. In. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 11 de agosto de 1957. LINS, Osman. “Significação de Rasto atrás”. In. Andrade, Jorge, Marta, a árvore e o relógio. São Paulo: Perspectiva, 1970. Pp. 652 – 656.

NAZÁRIO, Aparecido José Carlos. Tempo e memória no teatro de Jorge Andrade, uma leitura de Rasto atrás. Dissertação de mestrado. Campinas: Unicamp, 1997.

PRADO, Décio de Almeida. O teatro brasileiro moderno. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SANT’ANNA, Catarina. Metalinguagem e teatro. Cuiabá: EdUFMT, 1997.

SZONDI, Teoria do drama moderno (1880-1950). São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TCHEKHOV, Anton. Teatro II – As três irmãs / O jardim das cerejeiras. Tradução: Gabor Aranyi. São Paulo: Editora Veredas, 2003.

TCHEKHOV, Anton. A gaivota. Tradução e posfácio: Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

WILLIAMS, Raymond. Drama em cena. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

