

## ***Rasto atrás e A gaivota: o papel do dramaturgo***

LARISSA DE OLIVEIRA NEVES\*

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 literárias. 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 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

---

\* Profa. Dra. do Departamento de Artes Cênicas / IA/ Unicamp – Fapesp.

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.

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 emergja 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 gaiivota*, 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 falariam 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)

Levando em consideração a importância que a construção das personagens tem na obra de ambos os autores, esse artigo propõe uma análise comparada, em que são ressaltadas as analogias existentes entre o tratamento da criação da personalidade dos escritores de *Rasto atrás* e de *A gaivota*.

Em contraste com a inação das irmãs, responsável pela manutenção de uma “atmosfera” tchekhoviana que se mantém em todo o texto, apresenta-se a 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 pungente 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:

Trigórin – 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: 49).

Além da referência a “correr de um lado para o outro, como uma raposa acoitada 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 conseqüentemente, 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: 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.

### **Bibliografia:**

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

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

\_\_\_\_\_, “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 Ribeiro, *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.

\_\_\_\_\_, *A gaivota*. Tradução e posfácio: Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

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