

**Rasto atrás e As três irmãs: as personagens em seu espaço.**

Larissa de Oliveira Neves

Programa de Pós-Graduação em Artes - Unicamp

Professora Doutora do Departamento de Artes Cênicas – Unicamp

Fapesp

Resumo: Este trabalho consiste numa análise de personagens e espaço das peças *Rasto Atrás* (1966), de Jorge Andrade, e *As três irmãs* (1901), de Anton Tchekhov. O objetivo é observar como o local em que vivem interfere diretamente no modo de ser dos indivíduos. Andrade, leitor e admirador de Tchekhov, faz de Jaborandi um contraponto da cidadezinha de província russa e, apesar da distância entre as duas tramas, algumas personagens apresentam características análogas, que podem ser melhor compreendidas por meio de um exame conjunto. O cotejo permite elucidar como as personagens de Jorge Andrade, presas durante toda a vida na pequena Jaborandi, acabam vivendo numa esfera utópica de realizações inalcançadas, do mesmo modo que as três irmãs passam o tempo a sonhar com um futuro que nunca se realizará.

Palavras-chave: Jorge Andrade, Anton Tchekhov, dramaturgia.

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<sup>1</sup>. 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, 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. O intuito era 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

---

<sup>1</sup> 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, 2002. Sant’Anna, Catarina, *Metalinguagem e teatro*. Cuiabá: EdUFMT, 1997.

chega a 40 anos. E formal, porque as suas escolhas para conseguir explorar a trajetória desse menino até a maturidade fogem 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. Neste 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.

Alguns críticos, ao analisarem a peça, 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 nesta peça – 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 presente na peça tchekhoviana 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 nas tias e avó de Vicente em *Rasto atrás*, e perdendo o posto de protagonistas. No entanto, apesar de o enredo 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, 1986, 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 início 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.

As tias de Vicente, solteiras, tendo entre sessenta e setenta anos, passaram a vida sonhando com uma vida 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. Jesuína e Isolina continuam sonhadoras como quando moças, e a volta do sobrinho é um pretexto para dinamizar o cotidiano com uma festa que seria quase como voltar ao passado. 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 com 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 amigadas 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 daquele 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.

A partida dos militares e a morte do barão, na peça de Tchekhov, correspondem à morte ou à fuga daqueles que viviam em Jaborandi e preenchiam a existência das tias de Vicente. Macha, 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); já Etelvina 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, 1970, p. 491) O lugar onde não moram as três, e sim “demoram”, aguardando a morte.

A casa, em ambas as peças, é o espaço no qual os enredos se desenvolvem. Em *Rasto atrás*, a trama amplia-se para outros ambientes – como a floresta em que caça

João José, ou a cidade grande onde Vicente vive com a família –, no entanto, para o paralelo que empreendemos aqui, em que se configura apenas uma pequena parte da trama, a casa da rua quatorze constitui o espaço determinante, porque é nela que 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. 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.

O que indica o rompimento com a convenção – principalmente no caso de Tchekhov, em que ainda temos uma peça de formato dramático (SZONDI, 2001) –, consiste no conteúdo dessa conversação. As personagens passam o tempo discorrendo sobre assuntos sem a menor importância dramática, que não geram conflito ou ação. Enquanto as irmãs e os militares filosofam, 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, também é possível observar a apropriação da temática tchekhoviana. 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 essa 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.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Jorge, *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

AZEVEDO, Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro, *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA/USP, 2002.

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.