

ASPECTOS FORMAIS INOVADORES EM JORGE ANDRADE: EM CONTRAPONTO COM TCHEKHOV

Larissa de Oliveira Neves CATALÃO *

- **RESUMO:** O presente artigo visa apontar alguns aspectos formais presentes em peças de Jorge Andrade (1922-1984) que se configuram inovadores dentro do desenvolvimento da literatura dramática moderna brasileira, no século XX. Para tanto, realizo uma comparação com as características renovadoras da dramaturgia de Anton Tchekhov (1860-1904), autor lido por Jorge Andrade, de modo a observar em que aspectos o estilo andradino se aproxima do tchekhoviano e onde o autor brasileiro, até pela distância temporal existente entre ambos, pode ir estruturalmente além, criando peças que são formalmente inovadoras mesmo dentro da literatura dramática da segunda metade do século XX.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Jorge Andrade. Anton Tchekhov. Dramaturgia. Literatura moderna.

As dez peças que compõem o volume *Marta, a árvore e o relógio* (ANDRADE, 2008), ciclo de dramaturgia concluído em 1970, de Jorge Andrade (1922-1984), apresentam estruturas formais bastante distintas. Têm-se desde dramas convencionais, que seguem, inclusive, a regra das três unidades aristotélicas, como *O telescópio* (1951), até experimentações formais bastante inovadoras, a exemplo de *Rasto atrás* (1966). O presente artigo segue o objetivo de pensar sobre essas diferenças, utilizando, para tanto, uma comparação com a obra de um autor que fez parte da formação de Jorge Andrade: Anton Tchekhov (1860-1904).

Vereda da Salvação, por exemplo, peça finalizada em 1963, apesar de seguir um formato de drama aristotélico, até mesmo em relação às unidades, surpreende pela construção temática forte, sendo inovadora na maneira como o conflito se articula dentro de uma forma classicista. Já *Pedreira das almas* (1957) faz uso de elementos presentes em estruturas de tragédias antigas, com personagens – coro, herói e antagonista – envolvidas em uma trama de perda trágica. Outras peças, como *A escada* (1960) e *Os ossos do barão* (1962), são simples temática e formalmente, aproximando-se do formato de dramas que fizeram bastante sucesso no teatro

* UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas. IA – Instituto de Artes. Departamento de Artes Cênicas. Campinas – SP – Brasil. 13083-970 - larissadeoneves@gmail.com

comercial brasileiro da segunda metade do século XX, a exemplo das peças do escritor também paulista Abílio Pereira de Almeida¹ (1906-1977).

Podemos dizer que as últimas peças, do ciclo, a serem concluídas – *Rasto atrás*, *As confrarias* (1969) e *O sumidouro* (1969) – apresentam, uma complexidade que denota o trabalho de um dramaturgo maduro e experimentado. No entanto, as demais peças se alternam entre a simplicidade de textos que apresentam suas tramas diretamente, de modo evidente, e outras que, embora não sejam tão complexas quanto às já citadas, envolvem enredos construídos por meio de uma rede intercalada de relações entre as personagens, cuja densidade formal e temática amplia-se, já que o entendimento das mesmas não acontece de forma imediata: *A moratória* (1954), *Pedreira das almas* (1957), *Vereda da salvação* (1963). Ao mesmo tempo, obras escritas depois que o ciclo de Marta foi publicado, como a peça curta *O terceiro elo* (1980), são teatralmente menos interessantes do que todas as peças do volume, mesmo as mais simples.

A inexistência de uma escala progressiva constante de experimentação se deu, provavelmente, pelo método de produção do escritor, que nunca terminava uma peça de “uma só sentada”. Ele parava e retomava trabalhos, e alguns demoraram anos para serem terminados: “[...] Agora, tem uma coisa que eu acho que nunca contei: nunca comecei uma peça e terminei. [...] Mas de repente paro, ponho de lado, e escrevo outra, uma parte de outra. Depois é que volto à peça interrompida” (ANDRADE, 1984, p.19-20).

O nível de experimentalismo das peças, portanto, não evoluiu com uma constância cronológica de acordo com a carreira do dramaturgo, e uma das suas peças mais perfeitas e inovadoras, *A moratória*, foi a segunda a ser escrita, enquanto *O terceiro elo*, a última, apresenta qualidade literária questionável, pela superficialidade com que o tema da decadência moral e financeira da aristocracia é trabalhado. Nesse aspecto, Jorge Andrade se diferencia bastante de Anton Tchekhov, dramaturgo russo que fez parte de uma geração de autores cujas obras abriram caminho para o desenvolvimento da literatura dramática moderna e possibilitaram que novas experimentações, como as de Jorge Andrade, fossem possíveis no decorrer do século XX.

Junto com os encenadores Konstantin Stanislavski e Nemirovitch-Dantchenko e o grupo de atores do Teatro de Arte de Moscou, Tchekhov revolucionou o modo de fazer teatral do Ocidente, sendo um dos precursores no caminho para uma superação do realismo novecentista. Segundo Rosenfeld (2004), “[...] Sua influência sobre o teatro contemporâneo é incalculável”, sendo ele, além disso, um dos dramaturgos mais encenados e adaptados atualmente em todo o mundo ocidental. Jorge

¹ Dramaturgo paulista de grande sucesso no século XX, com peças encenadas pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), companhia que centralizava o teatro de São Paulo na década de 1950.

Andrade revelou sua admiração por Tchekhov em alguns depoimentos, citando constantemente esse autor quando falava sobre sua formação:

Num certo sentido, eu sou um produto da Escola de Arte Dramática de São Paulo. [...] Foi lá, estudando teatro, estudando texto, desde a Grécia antiga até hoje, lendo tudo o que era possível sobre teatro, me apaixonando por Ibsen, Tchekhov, que eu me formei (ANDRADE, 1984, p.17).

No mesmo depoimento, um pouco adiante: “[...] Eu lia muito Roger Martin du Gard, por exemplo, Tchekhov, Ibsen” (ANDRADE, 1984, p.19).

Diferentemente de Jorge Andrade, podemos visualizar uma nítida progressão no trabalho dramaturgic de Tchekhov: das curtas peças, simples e humorísticas, escritas no começo de sua carreira, a obras de uma inextrincável densidade como suas duas últimas peças: *As três irmãs* (1901) e *O jardim das cerejeiras* (1904). A análise que Williams (2002) faz da obra de Tchekhov, em *Tragédia moderna*, mostra como um processo de aporia se instala aos poucos na obra do autor, numa espécie de “avanço” formal, que não vemos na obra de Jorge Andrade, na qual a complexidade estética varia sem haver um *crescendo* cronológico, conforme exposto antes.

Segundo Williams (2002), as peças de Tchekhov passam de um primeiro estágio, em que se apresenta um estado de impasse entre sujeito e sociedade – o sujeito que luta contra uma sociedade e é derrubado por ela – a um estado de aporia, quando não há mais sequer a possibilidade de movimento contra essa sociedade em desagregação:

Em um impasse, há ainda empenho e luta, embora não haja nenhuma possibilidade de vitória: aquele que luta corpo a corpo com a vida morre ao gastar as suas últimas forças. Em uma aporia, não há sequer a possibilidade de movimento ou mesmo a tentativa de movimento; toda ação voluntária é autocancelada (WILLIAMS, 2002, p.187).

Esse caminho percorrido – do impasse, no qual ainda se destacam algumas personagens que buscam agir e transformar seu percurso no mundo, presente em peças como *Ivanov* (1887) e *A gaivota* (1898), à aporia de *As três irmãs* e *O jardim das cerejeiras*, na qual existe uma unidade de estagnação que envolve sociedade e indivíduos (e *Tio Vânia* (1899) pode ser considerada uma peça de transição) – consiste numa progressão dramática identificável a cada trabalho do dramaturgo.

Tal percurso pode ser pensado por meio da construção das relações entre as personagens. Em *A gaivota*, por exemplo – apesar de apresentar uma das características recorrentes na dramaturgia tchekhoviana: a de não fazer de nenhuma personagem um caráter secundário ou simplificado –, é possível identificarmos dois protagonistas: Trepliov e Nina. Os dois jovens buscam uma transformação em suas vidas e são esmagados por uma sociedade em vias de desagregação, que não os compreende e nem pode compreender. Trepliov e Nina representam o impasse entre

sujeito e ambiente, delineado por Williams (2002). É óbvio que não vão vencer, mas ao menos tentam buscar uma solução para esse impasse.

Já em *O jardim das cerejeiras* é impossível identificarmos um protagonista, porque a peça ganha uma partitura dramática tão coesa, que todas as personagens formam um conjunto indissociável. Estão todas no mesmo patamar de desilusão (ou ilusão) perante o coletivo, o social. Daí o termo aporia: não existe uma saída possível, e ninguém tenta de fato resolver o embate entre o indivíduo e a sociedade em transformação em que ele vive. A peça, assim, ganha uma unidade que beira à perfeição: cada fala, cada situação, é orquestrada detalhadamente para compor o conjunto dramático. Assim, de *Ivanov* até *O jardim das cerejeiras*, Tchekhov caminhou para a impecabilidade formal, a cada peça ganhando um tom a mais num percurso para a coesão indissolúvel do todo. E Jorge Andrade, embora com uma formação de escritor completamente diversa, pode usufruir dessa construção elaborada pelo dramaturgo russo num momento de intensa transformação social e teatral.

A novidade instaurada pela obra dramática de Tchekhov, afora sua riqueza literária, que encontrou uma unidade primorosa nas últimas peças, como já comentamos, configura-se em trazer para um primeiro plano não eventos dramaticamente importantes – ou enredos cujo foco consiste em caminhar para uma descoberta final, em que os conflitos serão resolvidos –, mas sim o dia a dia de suas personagens, que, enquanto parecem não fazer nada, transformam-se espiritualmente. Se lidas (ou encenadas) superficialmente, tais peças apresentam-se como obras realistas, de costumes, com uma inação exasperante. O desafio de Tchekhov abarca uma compreensão em nível de subtexto, a partir da qual o leitor alcança o entendimento de uma visão de mundo completa, mediante a vivência interior de cada personagem. Por meio de uma leitura que vai além das palavras e ações aparentes, surge a ação dramática tchekhoviana, ação outra, não compatível com uma estrutura dramática convencional na qual as falas determinam de imediato ações significativas dentro de um contexto de inter-relações individuais.

Um exemplo do que chamo de estrutura dramática convencional pode ser observado na primeira peça de Jorge Andrade, que se aproxima bastante do caráter realista empreendido na literatura dramática anterior ao rompimento denominado por Szondi (2001) de “crise do drama”. Segundo Szondi (2004), “[...] *O telescópio* se passa no espaço característico do drama burguês: a sala de estar”. Trata-se, porém, de uma sala de estar tipicamente brasileira, a sala da sede de uma fazenda cafeeira. O enredo não apresenta uma ação específica, que poderia se enquadrar na descrição de uma ação dramática novecentista, aquela na qual o conflito entre as personagens desencadeia uma turbulência inevitável, cujas consequências fogem ao controle das personagens para serem resolvidas de algum modo no final. No entanto, diferentemente de Tchekhov, trata-se de um enredo calcado em atritos bastante diretos entre as personagens.

Na sede da fazenda, quatro filhos disputam as terras dos pais, a herança a que terão direito quando eles morrerem (o quinto filho, o mais velho, passa o tempo a beber na cidade, e só aparece em cena no final da peça). Mostra-se a falta de respeito e a cegueira dos jovens perante os mais velhos, além de nenhum deles ser apto a, de fato, administrar a fazenda. Enquanto os mais velhos passam o tempo observando o céu por um telescópio – metaforicamente representando não só o alheamento deles e sua fuga da realidade que é representada pelos filhos gananciosos e imorais, como também um mundo poético que se transforma –, os jovens jogam cartas e se acusam mutuamente, a fim de, cada um deles, mostrar aos outros que tem direito de ficar com a melhor parte da fazenda quando a mesma for dividida entre eles. Nessa disputa, que envolve um jogo de hipocrisia, sarcasmo, críticas e humilhações, a que os pais buscam fechar os olhos para não sofrer, os defeitos de cada personagem são desmascarados, revelando uma mesquinha dos filhos, grande a ponto de uma irmã seduzir o marido da outra apenas para provar que é mais forte.

A urdidura da trama é tecida num passo a passo. O começo do texto indica o contraste entre os filhos e os pais: os primeiros são preguiçosos, egoístas, piadistas; enquanto o casal se apresenta como pessoas trabalhadoras, que lutaram a vida inteira e, agora, não têm nem quem os ampare, nem para quem deixar o fruto de seu trabalho. No entanto, os irmãos, embora usando de ironia e de jogos de simpatia que são desmascarados aos poucos para o leitor, pelo vocabulário que usam e atitudes que tomam, uns perante os outros, parecem conviver em harmonia, com uma intimidade de irmãos que lhes permite certas liberdades, como se tudo não passasse de uma brincadeira. Conforme cai a noite, porém, o leitor, aos poucos, de cena em cena, vai percebendo que a problemática existente entre aquelas pessoas é muito mais venenosa do que a simples leviandade de irritar um irmão. A relação conflituosa não é brincadeira, ela avança em camadas mais profundas.

O ápice do texto, tanto formal como temático, se dá nas cenas finais, quando se sobrepõem dois ambientes: os pais, com seus compadres, olhando as estrelas no alpendre; e os filhos jogando cartas na sala. A doçura dos mais velhos, em observar o céu e comentar sobre o tempo que passou, contrasta com o materialismo dos jovens, espezinhando uns aos outros e disputando a herança. A tensão chega ao máximo quando duas das irmãs, Ada e Leila, brigam fisicamente e, após separar a briga, por uma resposta desrespeitosa, o pai, Francisco, ameaça bater em Ada. O desfecho impressiona pela força simbólica. O irmão mais velho, que até então não aparecera em cena, sendo apenas mencionado pelos outros por beber e gastar seu dinheiro com mulheres, chega a casa após mais uma noitada, completamente embriagado, e cai inerte em cima do telescópio, quebrando-o.

A primeira peça de Jorge Andrade surpreende pela caracterização precisa das personagens, propiciando a execução de um texto dramático que agrega o que o realismo tem de mais positivo. O leitor se envolve na tessitura bem amarrada do

desenvolvimento contínuo das cenas, que se desenrolam umas após as outras, numa linearidade em que, a cada momento, as fragilidades daquela situação familiar precária mostram-se mais evidentes, coroando o desfecho com uma imagem ao mesmo tempo inesperada e extremamente pertinente.

Apesar, no entanto, de suas qualidades – essa sendo apenas a primeira peça de um autor acostumado a assistir textos realistas sendo encenados no TBC –, a segunda obra de Andrade ganha imenso relevo, porque, mesmo sem fugir ao padrão de concretude realista experimentado em *O telescópio*, aqui ele trabalha de maneira bastante inovadora com o tempo dramático, dando um salto de um realismo bem realizado em sua primeira peça, para um texto em que o deslocamento temporal passa a ser uma determinante fundamental de estruturação do enredo. Sabe-se que uma das grandes novidades empreendidas pela literatura moderna implicou trazer para a narrativa uma forma vigorosa, que se torna indissociável de seu conteúdo: o enredo, se articulado de outra forma, perde sua significação. O mesmo acontece com a literatura dramática, e o tratamento diferenciado do tempo consiste num dos elementos dramáticos alvo de grandes experimentações durante o século XX. A partir de *A moratória*, Jorge Andrade foi um exímio criador de obras que inovaram no uso dramático do tempo.

Suas experimentações são fruto do evoluir teatral que se iniciou com escritores como Tchekhov, no final do século XIX. A partir do momento em que o autor dramático passou a ter o poder de conscientemente manipular o tempo cênico, fugindo de uma estrutura dramática rigorosa, na qual o presente que corre para o futuro deve manter-se constante (SZONDI, 2001; ROSENFELD, 2004) as possibilidades para o desenvolvimento de um enredo teatral ampliaram-se considerável e, talvez, infinitamente. Tal liberdade ocorreu por meio de uma gradual expansão da quantidade de recursos cênicos utilizados nos palcos ao longo dos anos, que contou com alguns encenadores, atores e dramaturgos precursores, cujas obras abriram caminho para a concretização de uma série de inovações formais. Jorge Andrade representa um dos resultados modernos desse desenvolvimento, sendo ele um autor que bebeu na fonte inovadora dos precursores e avançou formalmente, criando obras que dialogam com diversos antecessores.

Paradoxalmente, tal abertura ocorreu por meio da incorporação de elementos teatrais tradicionais, que se mantiveram, durante décadas, ativos em manifestações teatrais voltadas para a diversão popular, como o circo, o teatro de feira e de revista, as festas folclóricas e religiosas. Ao trazerem tais formas espetaculares para a cena “oficial”, artistas de formação erudita construíram um novo arcabouço cênico, que hoje pode ser considerado ilimitado, extrapolando não só o uso do tempo, mas também do espaço (o espaço cênico passou a materializar-se em novos formatos – fugindo da convencional relação frontal entre público e cena – e em lugares diferentes do palco à italiana).

Desse modo, o tempo ganha a força de personagem em peças como *As três irmãs* (1901) e *O jardim das cerejeiras* (1904). Fala-se muito da inação das personagens dessas peças, porque seus enredos se desenvolvem sem que elas tomem resoluções fortes perante a vida, para, até mesmo, mudar situações que as levam ao sofrimento e ao desespero. No entanto, o foco principal, encoberto, consiste nas transformações internas e nas tensões escondidas, que permanecem visíveis apenas nas entrelinhas. Enquanto nada se faz num nível de leitura superficial: as personagens tomam chá, jogam cartas, falam bobagens, cantam, bocejam (elas não entram em conflito, não tomam atitudes, não vão em frente para realizar seus sonhos); existe um consistente drama pessoal abalando as estruturas internas de cada personagem e gerando uma transformação, embora não aparente. Essas transformações acontecem conforme o tempo se estende, vagarosamente.

O crítico Rosenfeld (2004, p.92) descreve de maneira bastante pertinente o modo como o trabalho com o tempo envolve essa criação dramática, sendo responsável pelo desenvolvimento do que se convencionou chamar de atmosfera tchekhoviana:

Para representar esse tempo, que não é apenas condição despercebida dos eventos e sim tema central, Tchekhov tinha de modificar o diálogo, dando-lhe função diversa. Ele já não é instrumento da comunicação antitética e expressão da ação inter-humana suscitando transformações (ROSENFELD, 2004, p.92).

Não são as ações, que surgem por meio de diálogos, as detentoras dos significados primeiros dessas peças, o próprio tempo passa a ser percebido num primeiro plano:

É o próprio diálogo que participa do retardamento do tempo. Em vez de produzir transformações pela dialética comunicativa, isola os personagens, exprimindo essa paralisia da alma, já por si evidente em seres que não vivem em interação atual, mas que se escondem na “concha” de suas vivências subjetivas (ROSENFELD, 2004, p.92-93).

A descrição do trabalho com o tempo, que gera uma estrutura dramática coesa, baseada que seja na inação, não deve, porém, levar a um julgamento errôneo das personagens. A própria análise de Rosenfeld (2004) se mostra restrita ao afirmar que a inação delas parte de uma completa ausência de fé, que elas decaem por não “[...] querer profunda e autenticamente” (ROSENFELD, 2004, p.91). Trata-se de uma visão limitadora. Enquanto as personagens parecem nada fazer ou querer, em seus “diálogos” pouco comunicativos; elas na verdade demonstram ter uma fé incomensurável perante o futuro, uma fé na humanidade e na sua capacidade de criar um mundo melhor. E o tempo retardante, musical, encobre, na banalidade do cotidiano, um lento caminhar para esse mundo melhor, ansioso “profunda e autenticamente” pelas personagens mais positivas de Tchekhov. Um outro tipo de

ação dramática surge, então, gerado pela tensão entre o querer e a incapacidade de realização imediata dessa vontade.

Dentro das condições teatrais de seu momento, auge do naturalismo artístico, Tchekhov rompe com diversos paradigmas teatrais, a ponto de um novo tipo de encenação ser criado para dar conta de suas peças e alcançar o “realismo interno”, transmitindo ao espectador não apenas o tédio vivenciado pelas personagens em seu cotidiano, mas também o “sonho de Tchekhov”.² A partir de Tchekhov, diversas experimentações cênicas acontecem na Rússia, na Europa, espalhando-se rapidamente.

No Brasil, o processo de transformação da literatura dramática moderna inicia-se em meados do século XX, sendo Jorge Andrade um dos autores precursores desse movimento. Não é à toa, portanto, que o autor brasileiro foi leitor e admirador de Tchekhov, afirmando, em diversos depoimentos, que seu estilo dramático foi criado também por meio das leituras empreendidas.

Em relação ao tempo dramático, Jorge Andrade, em razão da distância temporal que o separa dos princípios do século XX, pode trabalhar com recursos que chamamos genericamente de épicos, enquanto Tchekhov, imerso na solidez do teatro naturalista, rigoroso, mantém-se fechado no formato convencional do drama. Apesar das diferenças, ambos os autores fazem do tempo um personagem: Tchekhov, ao colocá-lo em primeiro plano ante a ações, utilizando o tempo para enfatizar a situação de estagnação cotidiana, externa, vivenciada por suas personagens; e Andrade, ao recorrer ao deslocamento temporal para intensificar as mudanças emocionais e físicas pelas quais suas personagens passam.

Em *A moratória*, o autor trabalha com dois planos temporais concomitantes, aproveitando-se das transformações formais empreendidas na primeira metade do século XX – com as quais entrou em contato durante sua formação na Escola de Arte Dramática, de São Paulo – para elaborar uma estrutura dramática bastante original. O palco é dividido em duas partes, e à esquerda o espaço representa uma casa de fazenda, em 1929; e à direita temos a sala de uma pequena casa em uma cidadezinha próxima à fazenda, em 1932. Temos uma estruturação dramática impensável à época de Tchekhov: o passado não é apresentado por meio de relatos, nem *flashback*, nem incorporado ao diálogo da forma dramática rigorosa (como acontece em algumas peças de Ibsen, por exemplo, e no próprio teatro tchekhoviano); o passado divide espacialmente a cena com o futuro, sendo ambos trabalhados como presente.

Em *As três irmãs*, o presente surge como pretexto para o sonho futuro de retornar a um passado: voltar a Moscou, onde a família fora feliz antes de se mudar

² “[...] Se a linha da história e dos costumes levou ao realismo externo, a linha da intuição e do sentimento nos conduziu ao realismo interno” (STANISLAVSKI, 1989, p.307); “[...] Infelizmente é mais difícil transmitir o sonho de Tchekhov no palco do que a vida externa da peça e os seus aspectos de costume” (STANISLAVSKI, 1989, p.368).

para a província, local em que passa o tempo junto a um grupo de militares. Moscou, uma cidade concreta, não aparece com força de uma perspectiva real, porém, e sim como um devaneio, um tempo passado em que as irmãs foram felizes e para onde aspiram voltar. Assim, enquanto em *As três irmãs* apresenta-se um presente sem significação dramática – estando a ação tchekhoviana centralizada em um passado e em um futuro que surge não concretamente, mas sim por meio do tempo que se arrasta no presente e das divagações dialogadas das personagens, compondo a “atmosfera” que leva a uma dimensão ulterior de ação –, em *A moratória* o presente também não tem importância dramática central, porque, mesmo se considerarmos o primeiro plano como presente, ele só ganha sentido quando em contraposição com o segundo plano, do passado, que é, ao mesmo tempo, mote para o futuro, pois é para esse passado que as personagens almejam retornar.

A exemplo do teatro tchekhoviano, aqui o fundamento das ações e pensamentos das personagens também não está ligado ao presente, como o seria num drama rigoroso, em que eventos fortes acontecem, se entrelaçam, levando as personagens a agir. Em *A moratória*, o fio condutor, que motiva o andamento do enredo, puxa, como em *As três irmãs*, para o passado e para o futuro, com o diferencial de que esse passado e esse futuro aparecem concretamente, espacialmente, em cena, convivendo no escoar do enredo.

No primeiro plano as personagens sonham com um futuro que remete ao passado: voltar para a fazenda. Enquanto no segundo plano a vida anterior se apresenta materialmente para o espectador. Diferente de *As três irmãs*, conhecemos de fato como era a vida das personagens antes da mudança. Diferente de Moscou, apresentada por meio da esfera nebulosa do sonho; sabemos concretamente qual é a meta da família de *A moratória*, porque ela nos é mostrada cenicamente, no segundo plano, compondo uma unidade dramática com o futuro em que os acontecimentos dos dois planos ao mesmo tempo enfatizam os sentimentos das personagens e se contrapõem, muitas vezes ironicamente, a eles.

O trabalho com o tempo, de Andrade, materializado no palco, fornece com clareza outra informação importante, que em Tchekhov, seguindo sua perfeita construção dramática, baseada na atmosfera e não da apresentação direta, é deixada em aberto: o desfecho. Em Tchekhov podemos imaginar, até mesmo em razão da ausência de ação imediata apresentada nos enredos, o futuro das personagens, mas o autor não nos fornece esse futuro, que se apresenta, não obstante, repleto de esperança nos “monólogos” finais: o que será de Macha, Irina e Olga, as três irmãs, após a partida dos oficiais? O que será de Vária, Ânia, Trofimov, Gaiev e Liubov, de *O jardim das cerejeiras*, após a perda do jardim? Em Andrade, pelo futuro ser apresentado no primeiro plano, ao mesmo tempo que sabemos com clareza o que é o passado, para onde a família quer voltar, conhecemos também com mais segurança o que será da família após o cair do pano.

Joaquim, Lucília, Helena e Marcelo sonham em retornar para a fazenda, vivem seu cotidiano sofrido na cidade, sem conseguir se adaptar a ele e ser feliz. A única possibilidade de retomar a felicidade consiste em voltar para o modo de vida anterior. Quando, ao final, revela-se que toda a esperança é infundada, nada mais resta, para nenhum deles, e especialmente para Joaquim, o pai: a ele só cabe, agora, esperar pela morte, desfiando trapos de pano. Nesse aspecto, o desfecho de *A moratória* é mais trágico do que o desfecho das peças tchekhovianas, em que, além de não sabermos o que será das personagens, a esperança perante o futuro se manifesta com toda a força nas falas finais. As falas finais de *A moratória* remetem ao passado, a única chance de felicidade, agora perdida. Assim, enquanto em Tchekhov a tragédia se dá pela incapacidade das personagens de agirem de fato em busca do futuro radiante sonhado por elas, embora elas estejam lentamente encaminhando-se para esse futuro; em Andrade a tragédia mostra sua face definitiva: nada pode ser feito.

Temos aqui, portanto, duas situações dramáticas bastante distintas. Embora as duas envolvam famílias em transformação, Andrade mostra materialmente de onde vem e para onde vai essa família; enquanto em Tchekhov o mais relevante é o impalpável, o que está no subtexto, na “subcena”. Por sua vez, *A moratória* trabalha experimentalmente com o tempo e o espaço cênicos diretamente implementados no palco, indo além, ao viabilizar instrumentalmente o que, em Tchekhov, permanece imerso nos diálogos.

A utilização de uma estrutura dramática diferenciada do drama comum, e fortemente justificada pelo enredo, isto é, peça cuja temática é indissociável da forma, ocorre também em *Rasto atrás*, texto cuja complexidade formal avança ainda mais que em *A moratória*.

Em *Rasto atrás*, o ir e vir do tempo não surge separado por planos espaciais cenicamente instalados no palco, ele acontece pela transposição da idade do protagonista, o dramaturgo Vicente, que surge em cena aos 5, 15, 23 e 43 anos, sendo interpretado, em cada fase da vida, por um ator diferente. A criação do espaço cênico, realizada pelo uso da iluminação e de *slides* que são projetados não somente em telões, mas em toda a cena, ajuda a estabelecer uma unidade que se aproxima da atmosfera tchekhoviana. Assim, as “figuras” das quatro idades de Vicente aproximam o ambiente da peça de uma esfera de devaneio, sonho e memória, até porque os três Vicentes mais jovens podem ser considerados frutos dos pensamentos do Vicente mais velho. Jaborandi, a pequena cidade-natal do protagonista, para onde ele volta, depois de 17 anos distante, a fim de se encontrar com seu passado e poder seguir adiante com sua vida e sua arte, assemelha-se à cidadezinha de província onde as três irmãs residem, ou ao ambiente rural de *O jardim das cerejeiras*.

As três tias de Vicente, que passaram suas existências em Jaborandi, sem se casar ou realizar qualquer tipo de atividade que as interessasse de fato, que as modificasse de alguma maneira, vivem numa “atmosfera” de estagnação, em que o dia a dia caminha sem novidades, repetindo cotidianamente as mesmas conversas e se lembrando da juventude. A diferença, fundamental, entre elas e as irmãs tchekhovianas, ocorre na não idealização de um futuro mais belo, exatamente por serem mulheres idosas, cujo futuro já fora todo traçado e a quem, agora, só resta esperar pela morte. Por sua vez, Vicente não é uma personagem tchekhoviana, já que toma uma atitude para mudar de vida e ir atrás de seus sonhos. Vicente age. Aos 43 anos, porém, num momento de angústia, precisa voltar para a casa de sua família, a fim de resolver os problemas deixados para trás e poder retomar sua vida de escritor na cidade grande.

Visualizamos em cena Vicente durante seu processo de formação para se tornar um escritor (5, 15 e 23 anos); e, quando já um artista premiado, de carreira consolidada, (43 anos), sente-se pressionado por dúvidas pessoais e pela incerteza da qualidade estética de sua obra. A mesma personagem, aparecendo em cena com idades diversas, é apresentada aos olhos do espectador em diferentes etapas de sua vida, para que esse possa acompanhar sua trajetória já sabendo onde ela desembocará.

Podemos delinear, aqui, um paralelo com outra peça de Tchekhov, *A gaivota* (1895), que tem entre seus personagens dois escritores, um jovem, em formação, Trepliov, e um mais velho, já famoso, Trigorin. Ainda que sejam duas personalidades antagônicas, ambas se assemelham a Vicente em alguns aspectos de suas personalidades, tanto de escritor em formação como de autor consolidado. Podemos inferir que Jorge Andrade, por ter escrito no final do século XX, tinha em mãos um recurso a mais, indisponível para Tchekhov quase cem anos antes. Andrade não precisou criar duas personagens distintas para mostrar escritores em fases diferentes da vida, ele pode colocar em cena uma única personagem, e apresentá-la diretamente ao espectador nessas diferentes fases, ampliando o uso do tempo literário-teatral de forma que seria praticamente impensável à época de Tchekhov.

Vicente de 43 anos quase se comunica com os mais novos, observa-os, sente angústia ao acompanhar seus movimentos, porque antecipa o que acontecerá com eles. O espectador viaja ao passado junto com a personagem e vivencia com ela a memória de um tempo que já passou. Tal interação propicia outro tipo de entendimento do caminhar de uma personagem, diferente daquele que seria assimilado tão somente por meio do diálogo ou do *flashback*. O leitor não apenas apreende uma memória relatada, ou, até mesmo, mostrada isoladamente, mas conhece os episódios do passado tanto por visualizá-los em cena como pelas reações que as lembranças provocam na personagem que as rememora. A passagem do tempo se concretiza cênica e duplamente, não apenas a partir dos diálogos, nem apenas pela reprodução imagética, mas sim por uma configuração que consegue

se apropriar dos dois recursos simultaneamente, criação possível apenas para um autor com ampla formação dentro da literatura dramática moderna.

Essas observações demonstram a existência de algumas semelhanças e diferenças entre a obra de dois dramaturgos que exploraram temática e formalmente as possibilidades de se trabalhar o tempo e as ações dramáticas. Pelas semelhanças, podemos observar em que aspectos a leitura que Jorge Andrade empreendeu de Tchekhov ajudou-o a construir seu próprio estilo dramático. Pelas diferenças, o quanto as experimentações em torno da literatura dramática ampliaram-se no decorrer do século XX.

CATALÃO, L. de O. N. Innovative structural aspects in Jorge Andrade's playwriting: a counterpoint to Chekhov. **Itinerários**, Araraquara, n.34, p.31-43, Jan./June, 2012.

■ **ABSTRACT:** *This paper aims at outlining some of the structural aspects present in Jorge Andrade's (1922–1984) playwriting that are innovative in the development of the Brazilian modern dramatic literature of the 20th century. For that, I carry out a comparison with the innovative features of Anton Chekhov's (1860 – 1904) playwriting, an author read by Jorge Andrade, in order to observe in which aspects Andrade's style is similar to Chekhov's style, and in which aspects the Brazilian writer, for having lived afterwards, could go beyond to create plays that are structurally innovating even for the dramatic literature of the second half of the 20th century.*

■ **KEYWORDS:** *Jorge Andrade. Anton Chekhov. Playwriting. Modern literature.*

Referências

ANDRADE, J. **Marta, a árvore e o relógio**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. As confissões de Jorge Andrade. **Boletim do Inacen**, Rio de Janeiro, ano 1, n.2, p.15-27, 1984.

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

STANISLAVSKI, K. S. **Minha vida na arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

SZONDI, P. **Teoria do drama burguês**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TCHEKHOV, A. **A Gaivota**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. **Teatro II – As três irmãs. / O Jardim das Cerejeiras**. São Paulo: Editora Veredas, 2003.

WILLIAMS, R. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Recebido em: 26/12/2011.

Aceito em: 31/05/2012.

