

# Cadernos letra e ato

## ***Rasto atrás: a nostalgia de Jorge Andrade na encenação de Gianni Ratto*** **uma análise cênica da peça de maior sucesso do TNC**

Sofia Fransolin Pires de ALMEIDA<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo pretende analisar cenicamente a primeira montagem de *Rasto Atrás*, realizada por Gianni Ratto, em 1967. A partir de um estudo dramaturgicamente da peça de Jorge Andrade e de sua linguagem, o intuito é compreender de quais maneiras o encenador trouxe para cena a linguagem jorgeandradina.

**Palavras-chave:** Jorge Andrade; Gianni Ratto; encenação.

A única montagem realmente marcante realizada pela companhia é *Rasto atrás*, de Jorge Andrade, com direção de Gianni Ratto, sua última encenação. Nela somam-se uma peça emocionante e bem-construída a uma direção que, trabalhando a interpretação de modo a iluminar cada frase do texto, renova a linguagem cênica por meio de uma criação cenográfica que dinamiza a ação e um elenco que desempenha com maturidade suas funções. (TROTTA apud FARIA, 2012, p. 472)

É assim que Rosyane Trotta descreve em *O teatro e o Estado*, capítulo do livro *História do teatro brasileiro – volume II*, a montagem de *Rasto atrás* realizada por Gianni Ratto, que estreou em janeiro de 1967. A peça escrita por Jorge Andrade, em 1965, ganhou esta encenação como prêmio de melhor dramaturgia pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), em 1966. Na época, o dramaturgo declarou em entrevista para o *Jornal do Brasil*:

O prêmio significa que estou no caminho certo. Devia pensar nos dois milhões que ele representa, mas honestamente não consigo. O prêmio ou qualquer início que indiquem que estou cumprindo o que me propôs é o que dá a maior satisfação. (ANDRADE apud AZEVEDO, 2012, p. 47)

---

<sup>1</sup> Graduanda em Artes Cênicas na Unicamp. Integrante do Grupo de Estudos em Dramaturgia *Letra & Ato*.  
E-mail: sofia.fransolin@gmail.com

Segundo Jorge Andrade, *Rasto atrás* é o fim de um ciclo, e sendo fim também é síntese de tudo o que preexistiu (as outras peças de Andrade possuem uma forte linha dramática entre si, contando uma história maior, ambientada no interior do sudeste brasileiro), como ele coloca: “Sempre afirmei, inclusive na peça (*Rasto atrás*), que pretendia fazer um painel do mundo a que pertenci”. (ANDRADE apud AZEVEDO, 2012, p. 47). Em *Rasto atrás*, o dramaturgo aproveita para trazer ao texto um caráter mais pessoal, com diversos elementos autobiográficos e, como ele mesmo coloca, faz da escrita de *Rasto atrás* um mecanismo para “libertação de fantasmas” (ANDRADE apud AZEVEDO, 2012, p. 46). O espetáculo foi um dos maiores sucessos de público que o Teatro Nacional de Comédia teve em seus dez anos de funcionamento e, certamente, o maior sucesso artístico realizado pela Companhia.

Ratto e Andrade já haviam trabalhado juntos, em 1956, na montagem de *A moratória*, primeira peça de Jorge Andrade a alcançar níveis profissionais de aperfeiçoamento poético e dramaturgício. *A moratória* já apresentava um trabalho formal inovador, mas foi com *Rasto atrás* que o diretor conseguiu extrapolar as convenções de encenação, até então, presentes no teatro brasileiro, e utilizar-se de novos recursos técnicos para a transmissão da história de Jorge Andrade. Sendo assim, é possível afirmar que *Rasto atrás* é um marco na encenação brasileira moderna.

Reconheço (que seu teatro é de difícil encenação), mas é o que tive vontade de escrever. Além do grande número de personagens, descrevo cenários e movimentações complicadas, e nem sempre o empresário ousaria se arriscar a montar. Mas, para não escrever o que quero, é melhor não escrever nada. Se fosse para comercializar-me e ganhar dinheiro, sei de métodos vários, mais fáceis, imediatos e seguros. Não me dedicaria, então, ao teatro. Se tivesse de pensar em condições preliminares e restritivas ao conceber uma peça, numa poderia fazer teatro. Tenho uma história a contar e vou contá-la. (ANDRADE In AZEVEDO, 2012, p.141)

Na entrevista acima, realizada em 1981, Jorge Andrade assume que suas peças não são de fácil encenação – faz parte de sua linguagem, de seu estilo de escrita, a criação de dramaturgias complexas, com indicações precisas e muitas personagens – e com *Rasto atrás* não foi diferente. O dramaturgo deixa claro também que o caráter biográfico faz parte de sua obra, sabendo exatamente a história que deseja transmitir e como irá realizá-la. Não é à toa que todas as peças do dramaturgo possuem entre si elementos que as unem, tornando cada qual pedaço de uma história maior, a história do interior paulista.

Ademais, a peça – que possui mais de trinta personagens e abrange um período de pouco mais de quatro décadas (desde antes do nascimento de Vicente, protagonista da peça, até a sua volta à cidade natal, Jaborandi, aos quarenta e três anos) – exigiu uma equipe

gigantesca para a criação e execução da obra. Ao todo, eram mais de quarenta artistas em cena, entre personagens, figurantes e músicos. A produção também contava com uma equipe técnica, executiva e criativa que atuava fora da cena, entre auxiliares, produtores e o próprio diretor, Gianni Ratto.

Segundo documentos oficiais, encontrados nos arquivos CEDOC da Funarte, a montagem custou 103.942.000 cruzeiros. Uma produção colossal se comparada às outras peças do Teatro Nacional de Comédia, ainda mais considerando que todo o incentivo financeiro foi estatal, haja vista que tanto o Serviço Nacional de Teatro como o Teatro Nacional de Comédia eram projetos vinculados ao Governo Federal.

### **Um pouco sobre a linguagem de *Rasto atrás***

*Rasto atrás*, escrita em 1965, por Jorge Andrade, é caracterizada pelo forte aspecto autobiográfico. A peça conta a história de Vicente, um dramaturgo de 43 anos, frustrado com sua profissão, que resolve voltar para a sua cidade natal, Jaborandi, após vinte anos de partida, afim de rever o seu pai, e resolver a relação conflituosa entre ambos. Neste caminho de volta, Vicente rememora situações e acontecimentos de sua infância e juventude, que se misturam com a história de sua família, desde antes de seu nascimento. Tais situações explicitam a decadência da aristocracia cafeeira ao longo dos anos, a perda do dinheiro e da propriedade, as mortes, os desentendimentos e ressentimentos. Em suma, as razões de sua partida.

A peça de Jorge Andrade é, *per se*, complexa. Sua linha dramaturgica não segue uma cronologia explícita, havendo diversos *flashbacks*, além de ações e temporalidades simultâneas. O tempo que a peça abrange, mais de quarenta anos, também é um fator que dificulta a encenação. Vicente, protagonista da peça, aparece em *Rasto Atrás* com quatro idades diferentes, aos 5, 17, 23 e 43 anos. Além disso, a história se passa em diversos espaços, que, por vezes, se amalgamam. Um exemplo disso aparece logo no início da peça, em um diálogo de João José (pai de Vicente) e o Vaqueiro (seu comparsa):

(...) JOÃO JOSÉ (*Sorri*): Nem eu. (*Pausa*). Minha mãe costumava dizer: p'ra catingueiro, só caçador matreiro.

(*Quando João José pronuncia a palavra MÃE, ilumina-se o quarto da casa da rua 14, onde MARLANA, deitada, fuma um cachimbo de barro. Mariana tem mais ou menos quarenta e cinco anos, é forte e tem uma expressão um pouco masculina. Os cabelos são puxados para a nuca em um grande coque. Percebe-se que ela não conhece a vaidade, a não ser como coisa censurável nos outros. As sobrancelhas são grossas, as mãos ásperas e tem buço ligeiramente acentuado.*)

VAQUEIRO: Só Mariana sabia o que falava. (*Observa João José*) Compadre!

JOÃO JOSÉ: Que é?

VAQUEIRO: Sei que o senhor não gosta de...

JOÃO JOSÉ (*Corta*): Se eu não gosto, não diga, compadre.

VAQUEIRO: Às vezes, carece de falar.

JOÃO JOSÉ: Que é?

VAQUEIRO: Não tem vontade de voltar, compadre?

JOÃO JOSÉ: Não.

VAQUEIRO: Eu tenho.

JOÃO JOSÉ (*Sem acreditar*): Verdade, compadre?!

VAQUEIRO: Tenho, sim.

JOÃO JOSÉ: Lá, tem muita cerca.

VAQUEIRO: Cerca a gente corta.

JOÃO JOSÉ: Cortava! Aqui é que é bom. A gente corre um dia inteiro sem encontrar uma única cerca. Se minha mãe me visse aqui, aí, sim, ela podia dizer que vivo num mundo sem porteira.

VAQUEIRO (*Satisfeito*): Ééééé!

JOÃO JOSÉ: Não tem rios nem espinhos que nos segurem. Levantamos até cinco caças por dia.

VAQUEIRO (*Sorriso aberto*): É uma riqueza!

JOÃO JOSÉ: Não tem luz, rádio, padre e missa.

VAQUEIRO (Ri): Nem terço.

JOÃO JOSÉ (*Algo retesado, fugindo de um pensamento*): Como é mesmo a história da Santa Casa?

VAQUEIRO: As freiras eram muito boas, mas todo dia, às seis horas, faziam a gente ajoelhar e desfiar um terço maior do que laço. O queixo ficava doendo de dizer ave-maria.

JOÃO JOSÉ (*Crispado e a si mesmo*): Estamos longe de tudo isto!

VAQUEIRO (*Volta a examinar João José*): A gente pode ficar doente.

JOÃO JOSÉ: Se ficar, a natureza cura. (*Meio odiento*) Melhor do que aquela Santa Casa. E se não curar, morro onde sempre tive vontade: no meio da mata. Depois, compadre, somos pagos p'ra olhar essas terras. Dez mil alqueires! Onde vamos encontrar uma coisa assim? Já pensou?

VAQUEIRO: Só p'ra dar uma olhada, compadre. Dezessete anos é muita coisa!

JOÃO JOSÉ: Se notícia ruim não veio até aqui, é porque está tudo bem.

VAQUEIRO: Tenho saudade das meninas.

*(Quando Vaqueiro diz MENINAS, uma luz difusa ilumina a sala da casa da rua 14. Isolina e Jesuína, sentadas, e Pacheco, de pé, estão estáticas. Jesuína e Isolina vestem-se mais ou menos iguais: vestidos em tons escuros, compridos e de mangas até os pulsos, gola alta fechada sobre o pescoço. A maneira de vestir é uma mistura de antigo e moderno, onde predomina o antigo. Dão a impressão de extremo asseio. Percebe-se que os vestidos estão gastos, mas não remendados. Usam meias grossas e sapatos de bico fino. Pacheco apoia-se em uma bengala e a roupa é nitidamente de começo de século. Estão todos entre os sessenta e setenta anos. Tanto eles como Mariana, parecem figuras de um quadro onde os contornos não estão bem definidos.)*

JOÃO JOSÉ: Aposto que estão na sala conversando com Pacheco. Se é que ele ainda vive.

VAQUEIRO: Homem soberbo, aquele. (ANDRADE, 1965, s/p)<sup>2</sup>

No trecho acima, percebe-se que o recurso de misturar espaços e tempos diversos em uma mesma cena foi usado de forma bastante contundente. O dramaturgo soube conciliar momentos precisos do diálogo principal (entre João José e Vaqueiro) para

<sup>2</sup> Todas as citações do artigo são do texto original, encenado por Gianni Ratto.

apresentar cenicamente as demais personagens da peça, no caso, a mãe de João José e suas três irmãs. Para além disso, a partir de tal recurso, Jorge Andrade pôde apontar qualidades mais sutis da relação entre essas personagens, pertencentes à mesma família.

É interessante observar os momentos escolhidos por Andrade para colocar cada novo foco na cena, sempre buscando uma relação intrínseca entre fala e ação. Outro detalhe significativo é o tempo em que as personagens estão inseridas. Por exemplo, mãe ainda jovem é apresentada com toda sua força e altivez com um cachimbo, símbolo um tanto quanto masculinizante, já as suas irmãs aparecem velhas, em um período após a morte da própria mãe, em um ambiente monótono e cotidiano.

Junto a isso, Jorge Andrade acrescenta um diálogo repleto de respostas rápidas, cortes e mudanças de situação, que exige dos atores muito ritmo de cena para funcionar. Tudo isso com uma linguagem que, apesar de não ser arcaica é de um português quase que erudito (aliás, muitas das críticas referentes à encenação apontavam que o texto de Jorge Andrade era “literário” demais para o teatro). Um exemplo pode ser observado na cena copiada abaixo:

(...) VICENTE (43 anos. *Consigo mesmo*): Entre o que foi e o que é, perdida no silêncio de tudo, está a verdade de cada um, a chave para se criarem razões verdadeiras de viver...e um futuro. (*Subitamente, desliga-se, virando-se para Lavínia. Muda o tom*). Há muitas coisas em minha vida, Lavínia, pedindo explicações. De muitas, lembro-me bem. Mas, são as escondidas que nos atormentam. (*Volta a cabeça, ligeiramente, numa recordação fugidia. O garoto esconde alguma coisa, surge correndo, para, meio assustado, olha para os lados e desaparece, rápido. Vicente retoma o tom*). As que ficam perdidas não sei em que imobilidade, agarradas às paredes como hera, guardadas em fundo de gavetas de cômodas velhas, refletidas em caixilhos...! (*A Empresária, o Padre e o Ginásiano passam no fundo e desaparecem, numa impressão fugaz. Vicente volta-se, atormentado, para Lavínia*). Ver a nós como os outros nos veem, é uma vantagem moral, Lavínia!

LAVÍNIA: Quando se refere às coisas de sua vida que pedem explicações, você pensa no passado, ou no presente?

VINCETE (*Confuso*): Creio que...nos dois.

LAVÍNIA (*Resolvendo-se*): Quer saber como é que eu vejo você? O que pensam os outros, não sei. Como um grande egoísta, que só pensa em seu trabalho. Mas, é assim mesmo, não é? O mais importante, para você, é escrever. Mas, é verdade também que nunca reclamei. Reclamei?

VICENTE (*Deprimido*): Não. (ANDRADE, 1965, s/p)

O maior exemplo da erudição do texto de Andrade está presente nas falas de Vicente. Tanto no exemplo acima quanto ao longo da peça, o personagem possui falas compridas e com construções pouco coloquiais. A fala acima é quase a recitação de um poema, ainda que direcionado à esposa, fica claro que Vicente está falando para si mesmo. O uso excessivo de

metáforas e até mesmo a colocação pronominal nas frases, por vezes, acarretam em um tom literário, complexo de ser entoado de forma orgânica na cena.

Por mais que essa crítica seja válida, e a qualidade do texto de Andrade torne alguns momentos da peça mais ralentados e densos dramaticamente, essa escolha linguística é compreensível e cabe muito bem em uma personagem como Vicente, dramaturgo, escritor, homem da palavra. Talvez, o deslize de Jorge Andrade tenha sido não diferenciar suficientemente a qualidade do discurso de cada personagem.

Na cena acima, porém, a dinâmica das personagens poderia atrair o espectador que não conseguisse acompanhar o diálogo. Junto com a esposa, com a qual dialoga, surgem na cena Vicente menino, a Empresária, o Padre e o Ginásiano. A passagem exemplifica o ritmo imagético que rege o espetáculo. O espectador é chamado a prestar atenção em cada detalhe, que compõem, junto com as falas, os significados complexos da dramaturgia.

Além de tudo, a peça acaba sendo longa se comparada aos outros textos de Jorge Andrade. Isso se deve à complexidade da história que, para se tornar clara ao espectador, precisava ter cada um de seus acontecimentos bem explicitados. E, diante de uma trama que abrange um longo período, como é o caso de *Rasto atrás*, com um grande número de personagens e acontecimentos, fez-se necessária uma dramaturgia mais extensa para que situações não ficassem mal encaminhadas, ações e personagens pouco desenvolvidas, o que poderia gerar um desfecho sem muito sentido.

Para alguns críticos, em certas peças, o autor foi prolixo demais, tornando a primeira versão do texto explicativa, em alguns momentos. Entretanto não podemos esquecer que a linguagem escolhida por Jorge Andrade para contar a história de Vicente não é das mais simples, principalmente pela opção de não colocar a trama em uma linha cronológica.

Nesse âmbito, o dramaturgo se vale de um recurso que fora utilizado pela primeira vez por Nelson Rodrigues em *Vestido de Noiva* (1943), e que ele próprio explorou (ainda que de forma mais tímida) em *A moratória* (1954): a mistura de diferentes planos de ação. Em *Vestido de Noiva*, Nelson Rodrigues aborda a tragédia de Alaíde sob a perspectiva da realidade e da alucinação da personagem. Já em *A moratória*, Andrade mistura passado e presente, criando dois espaços cênicos bastante distintos. Mas, em *Rasto atrás*, Jorge Andrade vai além, coloca em ação presente, passado e memória em um mesmo espaço, sem quebras muito evidentes na dramaturgia, os planos são, nesse sentido, bastante misturados.

Pois, tanto a memória quanto as cenas de *flashback* se passam em diferentes tempos, não apenas no passado (como ocorre tanto em *A moratória* como em *Vestido de Noiva* – nessa última, embora em determinado momento do texto os planos se misturem, existem três

planos, não mais que isso). Essa fluidez na amalgamação dos tempos em um só plano de ação, ou então, da criação de diferentes planos de ação para um mesmo período de tempo torna *Rasto atrás* um grande desafio não só para os artistas, mas também para o público.

Segundo Elizabeth Azevedo (2014), autora do livro *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*, *Rasto atrás* apresenta três camadas ficcionais. A primeira é a do presente, na qual o protagonista Vicente age – a decisão de voltar a Jaborandi, os diálogos com sua esposa antes de partir, a chegada à casa das tias e a sua recepção. A segunda refere-se às memórias do personagem, quando Vicente relembra de fatos e situações que aconteceram com ele no passado, desde a sua infância até o passado mais recente, em diálogos com a produtora de teatro, com o diretor e com seus alunos. E, por último, a terceira e mais bem explorada camada, é aquela que apresenta situações e fatos que Vicente não participou, sejam referentes ao passado anterior ao seu nascimento (o casamento de seus pais, a tentativa de Mariana casar Isolina) ou aqueles situados no presente, porém, em momentos em que Vicente não está fisicamente na ação (a espera por sua chegada em Jaborandi, os diálogos entre João José e Vaqueiro, ao saberem que Vicente está de volta à cidade).

Ainda na versão da peça escrita em 1965, o plano da memória de Vicente algumas vezes se desdobrava em imaginação, como nas cenas em que ele dialogava diretamente com suas personagens, momentos esses que reforçam a metalinguagem na obra de Jorge Andrade. Para abranger tantas mudanças, foi necessário a Jorge Andrade agregar funções narrativas distintas em seu protagonista. Sendo assim, ora Vicente é colocado em cena como testemunha dos acontecimentos, ora surge como narrador (ainda que implícito) de sua própria história, nos momentos que abordam situações nas quais ele não se faz presente.

Essas alternâncias nos planos e na abordagem das personagens traz uma complexidade ainda maior na compreensão da linguagem cênica proposta por Jorge Andrade. Sendo assim, Elizabeth Azevedo propõe a divisão da peça em dois grandes blocos. O primeiro compreende uma linguagem épica, é quando se encontram as ações mais objetivas da peça, referente a assuntos externos que circundam a história da família, como a crise de 1929, por exemplo. Também dentro dessa linguagem se encontra as cenas que abordam a história da família de Vicente, antes de seu nascimento. Este caráter épico é bastante trabalhado na estrutura cênica da peça, com a mudança dinâmica de planos e a postura narrativa que Vicente assume. A metatetralidade também corrobora para implementação da epicidade: um dramaturgo que escreve sobre um dramaturgo e suas frustrações, quebra com a representação puramente ficcional.



O segundo bloco traz como principal linguagem o expressionismo. São os momentos mais intimistas da personagem, normalmente quando ele relembra seu passado. Esse recurso aparece com muita frequência, principalmente na segunda parte do texto, quando aparecem em cena Vicentes de diferentes idades, que agem, ora sozinhos, ora em conjunto como um coro. Nestes momentos, geralmente, o Vicente do presente, com seus quarenta e três anos, assiste às suas memórias.

Essa parte da peça, que foca diretamente na história de Vicente e suas memórias, foi escrita posteriormente. Segundo críticos da época como Yan Michalski, Jorge Andrade pecou pelo excesso, ao tentar enfatizar a relação destrutiva entre pai e filho, abusando do recurso da memória, tornou a dramaturgia um tanto quanto repetitiva.

Além de toda a complexidade da trama, na própria dramaturgia há rubricas com apontamentos cênicos que Jorge Andrade deu para a peça, e que se referem principalmente às imagens e sonoridades que deveriam aparecer em determinados momentos da trama.

Este apuramento cênico que Jorge Andrade aponta em sua dramaturgia, indicando elementos que devem estar presentes na encenação e, que são carregados de sentidos pouco literais traz “ao drama mais uma camada narrativa: simbólica”. (AZEVEDO, 2014, p.126)

### **Sobre a encenação de Gianni Ratto**

Tendo Jorge Andrade ganhado o prêmio de melhor dramaturgia pelo Serviço Nacional de Teatro em 1965, ano em que a peça foi escrita, Gianni Ratto, que fez parte da banca avaliadora, é convidado a encenar a peça *Rasto atrás* nos palcos do Teatro Nacional de Comédia. A peça, que começou a ser ensaiada em 1966, teve sua estreia prorrogada para janeiro de 1967. A complexidade da encenação juntamente à alta verba que a peça exigia obrigou o TNC a adiar a estreia.

O esforço foi recompensado. O sucesso de público fez com que a peça (que tinha temporada prevista para dois meses) ficasse em cartaz no Rio de Janeiro até dia 14 de maio. Além disso, convites para apresentações em outras cidades foram feitos, entre elas: São Paulo e Porto Alegre. A repercussão foi tamanha que a peça ganhou sessões especiais só para estudantes, e foi a primeira montagem no Brasil a receber o recurso de tradução simultânea com uso de pontos eletrônicos, em sessão especial feita para estudantes norte-americanos. Mesmo que a crítica da época tenha sido bastante cruel com o texto de Jorge Andrade, a encenação de Gianni Ratto superou expectativas, ultrapassando limites técnicos presentes no teatro brasileiro da época.



A encenação de Gianni Ratto fugiu do realismo presente na cenografia de *A moratória*, montada onze anos antes pelo mesmo diretor, e que colocava em cena, em dois planos distintos, a sala da família em 1929 e em 1932, com cadeiras, lustre, mesinhas, máquina de costura e portas. Em *Rasto atrás*, Gianni Ratto foi mais ousado. É incontestável que o crescimento na qualidade da dramaturgia de Jorge Andrade, ao longo dos anos, contribuiu para a criação de um espetáculo mais inovador cenicamente, mas não podemos deixar de evidenciar a importância do apuro técnico e poético que Ratto obteve na montagem de *Rasto Atrás*.

Como colocado anteriormente, a peça possui forte caráter expressionista, pelo uso do recurso da presentificação de memórias do protagonista, *flashbacks*, e diferentes situações acontecendo simultaneamente. Em *Rasto atrás*, o significado implícito nas cenas é mais importante do que a primeira leitura que ela traz, pouco importa a caracterização explícita dos espaços onde ocorre a ação, muito mais importante é a relação que esses espaços estabelecem dentro da história de Vicente.

Por isso, a escolha de Gianni Ratto, em fazer da encenação a mais crua possível, condiz bastante com a proposta dramaturgic. O encenador escolheu realizar a peça em palco giratório, num espaço quase vazio, apesar do uso de algumas cadeiras em cena, a réplica de uma árvore e telões brancos para projeção no espaço. O uso das projeções e efeitos sonoros, juntamente com espaço quase vazio permitiam diferentes jogos cênicos além de possibilitarem facilmente a recriação de diversos ambientes a partir da maneira que são utilizados.

A seguir discorre-se um pouco sobre cada um dos principais elementos cênicos da montagem:

### **O palco giratório**

Pouco se é dito sobre o uso do palco giratório nesta montagem, porém, tendo em vista que a história de *Rasto atrás* é quase uma autobiografia de Jorge Andrade, que relata a vida de um dramaturgo frustrado com sua profissão, que resolve voltar para sua cidade natal para resolver a relação conflituosa com o pai e que, dentro desta trama, lembranças do passado se fazem presentes cenicamente, é possível constatar que o uso deste elemento traz, através do efeito vertiginoso do giro, a ideia de ciclo infinito, de repetição, de volta ao passado, de rememoração.

A utilização do palco giratório traz diferentes qualidades e leituras para a obra. As mais óbvias, como a visão de uma situação por diferentes pontos de vista, uma vez que,

mesmo com a plateia estática, esse recurso consegue fazer com que mais de um ponto de vista da mesma cena possa ser mostrado para todo público. Esse aspecto contribui para tornar o palco italiano um pouco menos hierarquizante (onde tudo acontece na frente de cena e as laterais são constantemente mal aproveitadas).

Até conceitos mais complexos, atrelados intimamente à história apresentada em *Rasto atrás*, puderam ser aproveitados com esse recurso. Como é o caso do efeito vertiginoso do giro, que agrega em si ideias como a de ciclo e eterno recomeço, metáfora para a relação de João José e Vicente, que, apesar de tão diferentes, possuem semelhanças inegáveis. Ambos usam de um escape para fugir da dura realidade imposta a eles. Para João José esse escape é a caça, para Vicente, a escrita.

Alguns momentos da peça, em que Vicente aparece em todas as suas idades, são quase “alucinantes”, memórias que geram verdadeira agonia para o personagem. O giro, nesses momentos, propiciaria essa sensação em toda sua potência cênica.

Num outro aspecto da dramaturgia, podemos relacionar o giro com a repetição e a monotonia, uma vez que toda a ação retoma ao ponto inicial e se repete, não há surpresas: esse efeito é bastante semelhante à vida das tias de Vicente, que deixando a juventude e as escolhas passarem, vivem uma velhice monótona e contínua, tanto que é a chegada de Vicente à Jaborandi que as tira da mesmice de suas vidas.

### **As projeções**

O uso de projeções na peça foi uma escolha inovadora para a época, tanto pela tecnologia que exige quanto pelo efeito que o recurso traz. Gianni Ratto soube explorar este mecanismo de forma a não esgotá-lo, e também não torná-lo óbvio. Isto, por conta dos diferentes materiais que foram projetados.

A peça começava com a exibição de uma gravação do filme *As aventuras de Tom Jones*, já ambientando o primeiro espaço da peça: uma sala de cinema, na qual Vicente e Lavínia se encontram. Aqui é interessante observar a escolha pela exibição de um filme pois, além de servir como signo do espaço cinema, também é o desígnio mais óbvio da projeção, portanto temos à primeira vista esse recurso sendo utilizado sem muita inovação.

Porém, no decorrer da peça, Gianni Ratto utiliza o recurso de forma cada vez mais subjetiva. Depois da exibição do filme, passa a exibir gravações de cenas (em uma estação ferroviária, ou na rua), depois faz uso de fotografias, até chegar ao ápice da subjetividade exibindo telas que ele próprio pintou, como nas cenas de João José (pai de Vicente) na

floresta. Tais imagens contribuíram para a criação de um efeito impressionista na encenação. Percebe-se uma sequência bem construída de signos para o mesmo recurso técnico.



**Figura 1:** *Ensaio de Rasto atrás.* Fonte: CEDOC/Funarte (2016)

Na imagem acima, tem-se em primeiro plano Leonardo Villar, que representava Vicente aos 43 anos, na cena de sua chegada em Jaborandi, quando é recebido com grande festa na casa de suas tias. Essa foto é de um ensaio da peça, mas fornece dados importantes para a reconstituição da cena. Pode-se observar ao fundo os grandes painéis brancos nos quais eram projetadas as imagens. É interessante observar a maneira que eles são sobrepostos uns nos outros, criando algumas angulações e quinas, o que ajuda a garantir à projeção um efeito tridimensional e fluído. As projeções se recortavam de acordo com os recortes dos telões, diferente da imagem cinematográfica que é projetada e uma tela plana e bidimensional. Infelizmente não vemos, na imagem, o efeito já com as projeções, mas torna-se mais factível reconstituir a cena a partir de uma imagem como essa, em que a angulação dos painéis, além do posicionamento dos atores e das cadeiras, está visível concretamente.

Como colocado por Elizabeth Azevedo:

As projeções [...] servem a propósitos tanto épicos como expressionistas. As imagens projetadas (da estação de fero, do cemitério, do cinema, por exemplo) estão ligadas à representação da ambientação e remetem ao passado ou ao presente, em que pode ou não haver a presença do protagonista, mas que, de toda maneira, ampliam o universo ficcional. As projeções de *slides* também podem ter duas funções: ou como substitutivo de cenário, ou como projeção do estado mental do protagonista. (AZEVEDO, 2014, p.124)

Um dado importante a ser ressaltado é que na primeira versão da dramaturgia, usada na encenação de Gianni Ratto, poucas são as indicações do autor para uso de projeções. Porém, na reformulação da dramaturgia para a publicação, em 1970, Andrade adiciona rubricas de *slides*, o que ocorreu a partir do sucesso no uso do dispositivo na encenação de Ratto. O autor incorporou à dramaturgia àquilo que o encenador criou e, inclusive, criou outras ações a partir disso.

De forma que, até mesmo a árvore presente na encenação de Gianni Ratto (uma réplica de tronco) se torna um elemento dispensável na segunda versão do texto. A fisicalidade do tronco foi substituída por *slides* coloridos, que sugeriam uma floresta. Esta imagem, proveniente da própria encenação de Gianni Ratto, passa a ser rubrica da peça, em sua versão de 1970.



**Figura 2:** *Ensaio de Ratto atrás.* Fonte: CEDOC/Funarte (2016)

Acima, temos João José (Rodolfo Arena) com Vicente aos 5 anos, interpretado pelos atores Jorge Carlo Júnior e Paulo Roberto Hofacker, que revezavam as apresentações. A árvore é o signo mais forte associado a João José, tanto que a maioria das cenas que envolvem a personagem iniciam-se com o foco de luz na árvore, é assim inclusive que a primeira aparição de João José se dá:

*(O apito de trem se transforma, lentamente, em som de buzina de caça. Voltam os latidos dos cães. Vicente e Lavínia desaparecem. A medida que aumentam os latidos dos cães e se acentua o som da buzina, uma árvore vai sendo iluminada. É necessário que a árvore dê a impressão de majestade. JOÃO JOSÉ, olhando fixamente para frente, está encostado a ela e VAQUEIRO, mais distante, anda à volta, tocando a buzina. João José é grisalho e está com barba de uma semana. Apesar da idade ainda é forte, disposto e ágil. Os dois interrompem a matula e ouvem, satisfeitos, os cães.*

*Vaqueiro é um negro claro, de idade indefinida: tanto pode ter cinquenta como setenta anos. Vaqueiro observa João José, revelando certa preocupação).*

JOÃO JOSÉ: Não adianta, compadre. A caça amoitou.

VAQUEIRO: Velhaca como esta, eu nunca vi. (ANDRADE, 1965, s/p)

A imagem oferece um signo concreto da árvore criada para o espetáculo: um tronco da largura de uma pessoa, que se ergue um pouco inclinado, sem folhagens. Ao lado dos atores, o efeito não chega a ser de “majestade”, como pede a dramaturgia, mas consiste em uma indicação pungente sobre a personagem que se liga à floresta. Na cena, João José e o filho ainda pequeno, estão alegres e demonstram uma intimidade que se perderia no decorrer dos anos. As diferenças de caráter entre pai e filho os afastarão a um ponto quase irremediável, que Vicente deseja entender e recuperar, quando volta para sua cidade natal.

### **Os efeitos sonoros**

A música foi outro elemento fundamental para a ambientação da peça. Por não serem utilizados muitos elementos materiais, efeitos sonoros e visuais demonstraram-se indispensáveis para a criação de atmosfera na montagem. Em *Rasto atrás*, Gianni Ratto utilizou efeitos sonoros de forma semelhante à usada por Stanislavski, na montagem de *A gaivota* de Tchecov (grande inspiração de Jorge Andrade). Ou seja, Ratto criou sons para expressar sensações mais subjetivas.

No livro *Drama em cena*, Raymond Williams escreve que na cena de *A gaivota*, que acontece no jardim da propriedade de Sórin, a rubrica apontava “*Pausa (Silêncio)*”, Stanislavski inseriu na encenação sons de coxar de rãs e sapos, deixando evidente ao público não somente o espaço como também a qualidade do silêncio, tão sepulcral que até os mais ínfimos barulhos são ouvidos.

Seguindo as rubricas presentes no próprio texto: latidos de cães, som do apito de trem ou de flauta, Gianni Ratto explorou a dupla função do efeito sonoro em *Rasto atrás*. O som tornou-se elemento crucial tanto para a indicação de espaços, como também para a explicitação de elementos mais abstratos que fazem referência direta à história da personagem. Gianni Ratto soube misturar imagem e sonoridades, fazendo com que um recurso apoiasse e completasse o outro, garantindo símbolos mais bem construídos.

O melhor exemplo disso está no som do apito de trem que se mistura ao da buzina de caça (colocado o recorte acima), criando a transição da cena menos abrupta e fazendo uma amarração bastante sutil entre pai e filho. O som do apito do trem permeia a encenação inteira, e é constantemente amalgamado com sons semelhantes, nos quais as arestas que distinguem um signo do outro são pouco definidas. Em outro exemplo, o apito de trem se

assemelha ao apito da flauta do avô de Vicente, signo que remete à delicadeza artística presente em avô e neto, e que os tornam tão diferentes do resto da família.

### **A nostalgia dentro da encenação**

Nostalgia: 1. Saudade da terra natal.  
2. *P.ext.* Desejo de se voltar ao passado.  
3. *p. ext.* tristeza sem causa definida.  
(HOUAISS, 2008)

A sábia escolha de Gianni Ratto, de não trazer o texto para cena de uma forma naturalista, foi um ganho para a transmissão do caráter nostálgico da dramaturgia de Jorge Andrade. Quase nada, além das próprias personagens, se faz materialmente presente em cena, o que contribui para a leitura de que a personagem principal se encontra em um lugar de rememoração, muito mais etéreo e passageiro.

Jorge Andrade coloca em suas personagens o peso do passado, principalmente nas mais velhas, como é o caso das tias de Vicente. São figuras que se apegam tão fortemente ao que já se foi e ao que nunca tiveram, que acabam por viver um presente vazio e repetitivo. Isso é evidenciado nas cenas em que as tias de Vicente conversam com Pacheco. Os assuntos são sempre os mesmos e se repetem ao longo da peça, assim como os pesares: por não terem casado, pela relação conturbada do irmão com o filho, pela morte da mãe, pelos tempos em que eram jovens e tinham dinheiro. Enfim, tudo é motivo para uma lembrança nostálgica, que as aprisiona nesta rememoração. O presente, por outro lado, é vazio e sem sentido, e isso só muda com o bilhete de Vicente anunciando sua volta.

Vicente também sobrecarrega essa nostalgia de certa forma, afinal, ele sofre de uma crise profissional, ocasionada por não ter bem resolvida sua relação familiar. A volta dele a Jaborandi é um retorno ao passado, tanto que sua chegada à casa das tias suscita a lembrança dos momentos mais icônicos de sua vida e de sua relação com o pai.

Sendo assim, grande parte do trabalho para a criação da nostalgia se torna função dos atores, que de maneira geral, segundo a crítica da época, souberam trabalhar muito bem, não havendo grandes discrepâncias entre os atores. Leonardo Villar (Vicente, 43 anos) recebeu elogios pelo seu trabalho que era muito mais interno, uma vez que a personagem mais assiste às ações das cenas do que age. Sobre isso, Van Jaffa escreve no *Correio da Manhã* “Leonardo Villar é o protagonista sem papel. A rigor nada tem para fazer”. Por mais ácida que tenha sido a crítica, ela carrega uma verdade irremediável: a personagem, apesar de ser protagonista, não possuía ação durante a peça, mesmo com o exímio trabalho do ator Leonardo Villar, como coloca Edigar de Alencar (1976, s.p):

Outro problema crucial da peça reside em seu protagonista, um protagonista incolor, sem ação, que passa boa parte da peça observando acontecimentos passados, e quando fala, descola-se de sua idade ou situação social por conta do caráter literário que Jorge Andrade trouxe à peça. Na encenação de Gianni Ratto, Leonardo Villar, Vicente (43 anos), tem um trabalho fisionômico, de observador e ouvinte, papel que apesar de realizar razoavelmente bem, não traz desafios.

Por outro lado, as três tias de Vicente, núcleo muito elogiado pela crítica, souberam perfeitamente utilizar suas personagens a favor da nostalgia. Como aponta Edigar de Alencar: “Destacam-se na atuação a avó de Vicente e suas três tias, que colocando de lado o talento das atrizes, são as personagens que *per se* carregam maior humanidade, conflitos internos e profundidade, aquilo que faltou a Vicente”. (ALENCAR, 1967, s/p)

Outro crítico, Henrique Oscar, afirma que as três atrizes, Selma Caronezzi, Maria Esmeralda e Izabel Ribeiro souberam trazer para a cena a delicadeza e a força que as personagens Etelvina, Jesuína e Isolina carregam.

Para além do trabalho dos atores, Gianni Ratto conseguiu trazer à encenação esse caráter nostálgico através da forma como utilizou os recursos técnicos. Um exemplo disso é o uso das projeções em cenas, como ocorre no início do segundo quadro da peça: a chegada de Vicente a Jaborandi e a festa que as tias organizam para sua recepção. Projeções de pessoas vestidas de gala surgem ao fundo da cena, e Vicente rememora a noite em que ganhou o prêmio de autor do ano. Ou seja, a ação presente é entrecortada por uma lembrança do passado. Mas essa lembrança não é cenicamente concreta, as pessoas são projetadas, assim, o ambiente fugaz que a imagem proporciona enfatiza o caráter onírico e, por consequência, nostálgico.

Também a escolha por projetar imagens mais subjetivas, como na cena em que *slides* de livros são projetados enquanto os Vicentes de diferentes idades surgem em cena, não só traz o caráter expressionista que falamos anteriormente, como também aproxima o público do estado que a personagem se encontra no presente, confusa e contemplativa, rememorando situações já passadas. Nessa cena, a confusão também é enfatizada pelo palco giratório e seu efeito vertiginoso de eterno ciclo.

Os efeitos do palco giratório também trouxeram à encenação a nostalgia das personagens, que se veem presas em uma mesma situação há décadas, sem saída, em um ambiente onde tudo as faz recordar o que já se foi. Assim como as sonoridades propostas por Jorge Andrade nas rubricas da dramaturgia que, além de criarem atmosfera para as cenas, produzem significados mais subjetivos, atrelados às memórias das personagens.



É válido enfatizar que o conceito de nostalgia é bastante subjetivo, dialoga diretamente com noções como saudade e melancolia, sentimentos bastante pessoais e, portanto, intransferíveis. Logo, o trabalho de Gianni Ratto foi bastante delicado, uma vez que não é possível trazer concretamente a nostalgia para cena. O que ele teve de fazer foi um trabalho muito mais atento e minucioso, isto é, a partir de escolhas técnicas muito práticas e objetivas, como o uso de projeções, de palco giratório, de sonoplastia, entender como esses materiais poderiam ser abordados poeticamente para transmitir essa sensação tão humana e pessoal.

### Referências bibliográficas:

- ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. 2.ed. São Paulo, Perspectiva, 2008.
- AZEVEDO, Elizabeth R. *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*. São Paulo, Edusp, 2014.
- FARIA, João Roberto (Org.). *História do teatro brasileiro*. volume II. São Paulo, Perspectiva, 2012.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro, Zahar, 1998.
- WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. São Paulo, Cosac Naify, 2010.
- ALENCAR, E. Espetáculos do Rio: Rasto atrás. In: *A Notícia*. Rio de Janeiro. 09. Fev. 1967.
- JAFFA, V. Rasto atrás. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 19. Fev. 1967.
- JAFFA, V. Rasto atrás (2). *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 21. Fev. 1967.

**Abstract:** The following article intends to analyse the first staging of the play *Rasto atrás*, written by Jorge Andrade and directed by Gianni Ratto (1967). Having studied the dramaturgy of *Rasto Atrás* and its language, the objective is to comprehend how Gianni Ratto apply Andrade's Nostalgia to stage.

**Keywords:** Jorge Andrade; Gianni Ratto; *mise en scène*