



PONTEIROS PARADOS: O PASSADO-PRESENTE D'A MORATÓRIA (1955-2005)

Diógenes André Vieira Maciel*
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)
dmaciel@openline.com.br

Marcel Vieira Barreto Silva**
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)
marcelvbs@hotmail.com

RESUMO: Este artigo tem por objetivo reavaliar criticamente, passados cinquenta anos de sua estréia, a peça *A moratória*, do dramaturgo paulista Jorge Andrade. Primeiramente, tentaremos recuperar as impressões dos críticos Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, à época da primeira encenação da peça, no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo. A essas impressões, articularemos uma reflexão sobre o drama moderno e seu desenvolvimento no Brasil. Em seguida, discutiremos a noção de ciclo, que perpassa toda a obra de Jorge Andrade, a partir da perspectiva de Anatol Rosenfeld e, principalmente, dos critérios desenvolvidos por Catarina Sant'Anna. Por fim, procuraremos analisar o texto dramático a partir de uma tentativa de análise dialética, como desenvolve Antonio Candido, buscando compreender como a dialética entre passado e presente funciona como princípio de generalização que formaliza a realidade historicamente datada dentro da estrutura do texto.

ABSTRACT: This article intends to critically revalue, after fifty years of his opening, the play *A moratória*, by Jorge Andrade. Firstly, we will try to recover the criticisms of Décio de Almeida Prado and Sábato Magaldi, by the time of the first staging of *A moratória*, on the Theatre Maria Della Costa, in São Paulo. With these criticisms we will articulate a reflection about the modern drama and its development in Brazil. After that, we will discuss the concept of cycle, which permeate all the work of Jorge Andrade, starting from the perspective of Anatol Rosenfeld and, principally, from the criteria developed by Catarina Sant'Anna. Finally, we will seek to analyze the dramatic text by a dialectical analysis attempt, as developed by Antonio Candido, trying to understand how the dialectic between past and present operates as a generalization principle, which formalizes the historical reality in the structure of the text.

PALAVRAS-CHAVES: *A moratória* – Jorge Andrade – teatro brasileiro moderno – análise dialética

KEYWORDS: *A moratória* – Jorge Andrade – brazilian modern theatre – dialectical analysis

* Doutor em Literatura Brasileira, atuando como bolsista PRODOC/CAPES no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba. As discussões deste artigo são parte dos resultados do projeto de pesquisa "A fazenda e a fábrica: conflito social e representação da realidade no teatro de Jorge Andrade e Gianfrancesco Guarnieri (1955-1964) – 2ª. Fase".

** Graduado em Comunicação Social – Jornalismo, pela Universidade Federal da Paraíba, atuou como bolsista de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq/UFPB) entre 2003 e 2005, no projeto acima citado.

Cinqüenta anos atrás

Passaram-se cinqüenta anos desde a estréia, no Teatro Maria Della Costa – TMDC, em São Paulo, da montagem de uma das peças mais emblemáticas do nosso teatro moderno – *A moratória*, do dramaturgo paulista Jorge Andrade (1922-1984). Ela marca, certamente, a renovação do repertório representado nas salas de teatro paulistas, onde o autor nacional, em oposição aos importados, passava a ser valorizado, não só em termos de qualidades estéticas, mas, e principalmente, como importante chamariz de público. Tanto isso é fato que, em pouco tempo, Jorge Andrade escreveria para o Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, talvez o mais importante edifício teatral deste primeiro momento de nossa modernidade teatral, a peça comemorativa dos dez anos de sua inauguração, *Pedreira das Almas*, em 1958.

Em texto publicado primeiramente no programa da peça *Com a pulga atrás da orelha*, de Georges Feydeau, cartaz que antecedeu a estréia de *A moratória*, em 1955, no TMDC, Sábato Magaldi escrevia:



Cumprindo o programa de realizações audaciosas, o Teatro Maria Della Costa vai lançar *A Moratória*, peça do jovem autor Jorge Andrade. O arrojo da iniciativa se torna mais patente se lembrarmos que se trata de um dramaturgo brasileiro, geralmente visto com desconfiança pelas companhias profissionais e pelo público; de um estreante na prova do palco, cujo êxito não pode ser prejulgado; e de uma empresa que se inicia em casa própria, sem dispor ainda de estabilidade contra qualquer risco.

[...]

A Moratória talvez surpreenda pela maturidade artística. Não deverá ocorrer a muitos que ela seja a estréia do autor, pois nada apresenta de comum com as hesitações, as tibiezas, os erros típicos da primeira experiência. O texto surge como um bloco homogêneo e compacto, seguro na nitidez de suas linhas; cheio de mérito na fusão de um tema atraente com uma forma precisa e adulta.

[...]

O resultado da peça é fruto, também, de um virtuosismo técnico pouco freqüente na literatura dramática brasileira. As personagens são talhadas em traços vivos e fortes, o que, embora com prejuízos da sutileza e da complexidade, lhes confere caracteres esculturais. Se aduzirmos que o veículo é um diálogo excelente – objetivo, vigoroso, teatral, sem devaneios literatizantes – concluiremos que *A Moratória* é uma obra feliz.

E só podemos augurar que o público, compreendendo todos os fatores positivos da próxima encenação do Teatro Maria Della Costa, a prestigie com o aplauso merecido.¹

¹ MAGALDI, Sábato. *A Moratória*. In: _____. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 57-60.

Se nesta primeira e privilegiada apreciação crítica, que antecede a estréia do texto no palco, Sábato Magaldi já destaca como qualidade da dramaturgia de Jorge Andrade a sua composição enquanto um “bloco homogêneo” – formado pelo perfeito imbricamento entre a matéria [tema] e a forma [dramática] pela qual se dá a adequada expressão desta matéria –, não é com espanto que esta peça se torne ponto divisor de opiniões acerca dos famosos ‘marcos’, tão necessários a quem se dispõe a contar a história de qualquer coisa. *A moratória* surge doze anos depois de Nelson Rodrigues ter sacudido a cena carioca com o seu *Vestido de noiva*, em 1943, e sete anos após a inauguração do TBC, em 1948. São muitas as questões envolvendo tais datas.² Primeiramente, temos que distinguir as condições de produção-difusão de um *teatro* moderno brasileiro da efetiva produção sistemática e organizada de *dramas* modernos de autores brasileiros: a estréia da peça de Nelson Rodrigues antecipa a chegada do expressionismo cênico ao nosso teatro, antes que tivéssemos uma produção regular e organizada de dramaturgia ou condições de recepção do drama moderno europeu, por exemplo, o que só se dará a partir da abertura das cortinas do TBC. Considere-se, ainda, que o expressionismo, no teatro, é uma das tentativas de solução da crise da forma do drama [burguês], já estabelecida na Europa e que marca a produção do drama moderno por aqueles lados.

Vale aqui uma rápida digressão teórica: nos escritos de Georg Lukács e Peter Szondi o objeto da atenção é o *drama moderno*, contudo, esses dois autores o vêem de maneiras distintas. Para Lukács, drama moderno está identificado ao drama burguês, que é aquele produzido a partir de Shakespeare que, no entanto, vai entrando em *crise* a partir de Ibsen, o que marcaria o surgimento do drama moderno; já para Peter Szondi, drama moderno é tudo aquilo o que se produz a partir de Ibsen, refletindo a *crise* da forma do drama, mediante a impossibilidade do drama [burguês] abarcar os novos processos e conteúdos sociais que passam a se “precipitar” em novas possibilidades formais, assimilando certos traços estilísticos do romance e da lírica. Ou seja, quando

² Em outro artigo, Diógenes Maciel desenvolve essa discussão, principalmente, opondo as posições de Iná Camargo Costa e Sábato Magaldi, tais posicionamentos serão aqui apenas sumarizados. Para mais detalhes, cf. MACIEL, D. A. V. Do desejo de mudar e do direito de mudar: espaços e personagens do drama moderno brasileiro. In: MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Bigi. (Orgs.). **Reflexões sobre a cena**. Maceió: EDUFAL; Salvador: EDUFBA, 2004, p. 103-119.

falamos de drama moderno, falamos desta *crise* formal e de suas tentativas de *salvamento e superação*, como nos ensina Peter Szondi.³

São os autores do drama moderno europeu que são encenados no palco do TBC, a partir da sua inauguração em 1948, possibilitando um conjunto de condições favoráveis ao consumo deste tipo de repertório por parte do público paulista, entre as décadas de 1940-1950, somando-se ainda os nomes dos dramaturgos do chamado ‘realismo psicológico’ norte-americano, com destaque para Tennessee Williams (1948, *À margem da vida*; 1950, *Lembranças de Berta* e *O anjo de pedra*; 1956, *A rosa tatuada* e *Gata em teto de zinco quente*) e Arthur Miller (1958 e 1960, *Panorama visto da ponte*; 1962, *A morte do caixeiro viajante*).⁴

Estas influências do drama moderno importado sobre a dramaturgia de Jorge Andrade são logo destacadas por Décio de Almeida Prado, em crítica à estréia d’*A moratória*. Contudo, este crítico percebe que tal influência não é tomada em termos servis ou provincianos, ela aparece como possibilidade de universalização dos temas e das formas, por parte de um autor seguro do seu trabalho artístico, que aprendeu, provavelmente, a técnica dramaturgical como espectador de teatro ou em sua época de aluno da Escola de Artes Dramáticas – EAD.⁵ Tudo isso estava à disposição da nacionalização dos repertórios das companhias dramáticas, tarefa tão necessária àquela altura em que o autor nacional ganhava espaço de destaque:

Não é difícil perceber em *A Moratória* reminiscências estéticas de autores como Ibsen ou Tennessee Williams, Tchekhov ou Arthur Miller. Mas isso indica apenas as afinidades literárias do autor, as formas dramáticas que ele admira e sente como suas. O realismo, um discreto simbolismo, e o intimismo poético, marcam as fronteiras naturais do seu temperamento dramático.

³ Para maiores detalhes cf. LUKÁCS, Georg. The sociology of modern drama. In: BENTLEY, Eric. (ed.). **The theory of the modern stage: an introduction to modern theatre and drama**. London: Penguin Books, 1990. p. 425-450; SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001; SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês (século XVIII)**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2004.

⁴ Essas são as datas das montagens destas peças pelo TBC. Cf. **DIONYSOS** (Especial: Teatro Brasileiro de Comédia), n. 25, MEC/SEAC/FUNARTE, Serviço Nacional de Teatro, set. 1980.

⁵ Sobre isso cf. ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Jorge Andrade: dramaturgo de São Paulo. In: _____. **Metrópole e cultura: São Paulo no meio século XX**. Bauru, SP: EDUSC, 2001. p. 135-188. Neste texto, sem pretensão de esgotar o assunto, a autora pontua algumas das influências do drama moderno importado sobre a dramaturgia de Jorge Andrade, relacionando-as ao amplo movimento teatral e cultural de São Paulo, perceptíveis pela crítica especializada ou por entrevistas do próprio autor. Acerca dessas influências ver, também: ARANTES, Luiz Humberto Martins. Quando o teatro tece a trama – apontamentos históricos na dramaturgia de Jorge Andrade. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 21, n. 42, p. 457-481, 2001.

Quanto ao resto, que é tudo, não há peça nenhuma mais genuinamente brasileira do que a de Jorge Andrade. Brasileira, de início, está claro, pelo quadro social. [...] Mas o seu verdadeiro brasileiro não é exterior, não está no cenário, na descrição superficial de certos hábitos e modismos regionais. Brasileira parece-nos ser a própria qualidade de sua emoção. [...].⁶

Voltemos ao repertório do TBC. Abria-se exceção, àquela época, às peças de Abílio Pereira de Almeida, como *A mulher do próximo* (1948), *Pif-Paf* (1949), *Paiol velho* (1951), *Santa Marta Fabril S. A.* (1955), *Rua São Luís, 27 – 8º* (1957), *A dama de copas [Pif-Paf]* (1958). A produção deste último cruza-se com a de Jorge Andrade no ano de 1955. Quando Jorge Andrade arrebatou público e crítica com sua peça *A moratória*, no TMDC, quase simultaneamente, estreava no TBC, *Santa Marta Fabril S.A.*, de Abílio Pereira de Almeida, que também foi um sucesso retumbante naquele ano. Abílio aborda as relações familiares dos protagonistas, todos à sombra da fábrica que dá título à peça, investigando a maneira como certa parcela da nascente burguesia industrial acende uma vela pra Deus e outra pro Diabo tentando manter o seu patrimônio em meio a uma série de eventos como a crise cafeeira de 1929, a Revolução de 1930 e a Revolução Constitucionalista de 1932, além das conseqüências da Segunda Grande Guerra. Composta de três atos, cada um em um dado recorte temporal (o primeiro em 1926, o segundo em 1933 e o último em 1946), nesta peça vemos a família de dona Marta aceitando empréstimos de estrangeiros ricos e assumindo o adultério como um expediente quase oficial, contudo, levando a ação a um final adocicado, quase melodramático: a jovem Martuxa, herdeira do patrimônio, abandona tudo para fugir com um jovem operário, filho de migrantes italianos anarquistas, como se nesta personagem ainda fosse possível se resgatar a idéia de um amor ideal, que não se dobra diante de interesses econômicos.

É Gilda de Mello e Souza quem vai pontuar, em relação a estas peças, que “[...] o teatro se antecipava no Sul aos estudos sociais, encarregando-se da tarefa realizada no Norte pelo romance”.⁷ Num movimento diferente daquele do Nordeste (quando o romance moderno da década de 1930 se debruçou sobre a decadência econômica daquela região, com a perda do poderio da civilização da cana-de-açúcar e do cacau), no

⁶ PRADO, Décio de Almeida. Jorge Andrade [A Moratória]. In: _____. **Apresentação do teatro brasileiro moderno: crítica teatral (1947-1955)**. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 97-101.

⁷ SOUZA, Gilda de Mello e. Teatro ao sul. In: _____. **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1980. p. 109-116. A citação refere-se à página 109. Este texto foi originalmente publicado na revista **Teatro Brasileiro**, n. 3, São Paulo, jan. 1956.

Sudeste, os eventos de ordem social, política e econômica relativos à crise da economia cafeeira de 1929, ocorreram quase que substituindo a antiga aristocracia rural do café pela nova burguesia industrial urbana, processo este que não se formaliza artisticamente antes da década de 1950, quando o *boom* urbano de São Paulo possibilitou um amplo desenvolvimento do cinema e do teatro naquela cidade, atendendo aos anseios cosmopolitas das suas classes abastadas. Contudo, enquanto Abílio Pereira de Almeida escancara em seu texto a “decadência moral da família urbana de alta burguesia”, Jorge Andrade reserva-se ao tratamento artístico da “decadência econômica e conseqüente desnivelamento social do fazendeiro do café”, neste caso, sem estabelecer juízo de valor.⁸

A peça de Jorge Andrade traz à ribalta a discussão em torno das mudanças de concepções de mundo da família de Joaquim, ao perceber que o seu antigo universo já não mais existia e que era impossível o restabelecimento dos antigos valores – metáfora de toda uma classe que passa por um súbito desnivelamento social. Vejamos o que nos diz Décio de Almeida Prado, ainda discutindo esta peça em seu contexto de estréia:



[...] Não se trata de julgar um certo estado de coisas mas de assistir ao sofrimento de alguns seres humanos privados repentinamente não só de sua riqueza mas inclusive de seus padrões sociais e morais, de sua forma de existir e de compreender a existência. Enfrentam uma época difícil e haviam sido educados para viver com facilidade, para mandar e ser obedecido, para receber mais do que dar, seguindo a rota dos avós e bisavós. Acostumados à liberdade do campo, têm de se submeter à disciplina da vida urbana, de onde sairão polidos pela pobreza ou inutilizados em definitivo. O extraordinário equilíbrio da peça é dado pela visão clara de que eles estão, com justiça, condenados a perecer, mas que isto não torna a sua experiência humana menos penosa e amarga.

Assim, se explica a comoção que sacudiu literalmente, em tantas e tantas cenas, o público da estréia, não se extinguindo ao fechar do pano, prolongando-se nas demonstrações de entusiasmo, nas conversas, nos aplausos, nos cumprimentos aos artistas: a peça havia acumulado em nós uma carga emocional que era preciso libertar de alguma maneira. Em todos os olhares, ao sairmos do Teatro Maria Della Costa, havia um ardor, uma irreprimível alegria: por nos termos purgado de nossas paixões – na melhor tradição aristotélica – e por termos assistido ao nascimento de um autor brasileiro que, mais do qualquer outro no presente momento, nos permite ter confiança no futuro da dramaturgia brasileira.

.....

⁸ SOUZA, Gilda de Mello e. Teatro ao sul. In: _____. **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1980. p. 109-116. A citação refere-se à página 109. Este texto foi originalmente publicado na revista **Teatro Brasileiro**, n. 3, São Paulo, jan. 1956.

Podemos dizê-lo sem presunção: nunca, nestes últimos anos, o público de São Paulo desamparou um grande espetáculo. Em companhias nacionais ou estrangeiras, vimo-lo sempre sabendo discernir e distinguir o melhor. Pois bem: *A Moratória* é uma peça original e humana, interpretada de forma magistral. Não somos nós que o afirmamos, mas a totalidade da crítica. Não acreditamos, portanto, que a peça deixe de ter todo o público que merece, sob o pretexto de que é nacional ou de que o autor é jovem e ainda pouco conhecido. [...].⁹

Surge, assim, com *A moratória*, o drama do café, alçado à posição de “similar nacional” dos dramas importados.¹⁰ Opera-se, a partir de então, uma mudança que marcará em definitivo a nossa história do teatro – a valorização efetiva do autor nacional. Por conta desse sucesso, Jorge Andrade chegará aos palcos do TBC em 1958, com *Pedreira das Almas*, sendo seguida por *A escada* (1961), *Os ossos do barão* (1963) e *Vereda da salvação* (1964), espetáculo que marca o fechamento das cortinas do TBC. Todavia, a virada definitiva rumo à hegemonia do repertório nacional só acontecerá em 1958, no Teatro de Arena de São Paulo, quando da estréia do drama de Gianfrancesco Guarnieri, *Eles não usam black-tie*. Mas esta já é uma outra história...

Cinqüenta anos depois

Na fortuna crítica de Jorge Andrade é muito comum encontrarmos referências à relação entre seu trabalho dramaturgico e questões envolvendo memória coletiva e/ou familiar e história, como também ao desenvolvimento da sua obra em ciclo[s], em analogia aos chamados ciclos históricos do ouro, do café e da urbanização, por exemplo. Contudo, parece-nos que este conceito ganha, em termo de crítica dramaturgica, outras possibilidades de uso. Vejamos.

Catarina Sant’Anna, em *Metalinguagem e teatro: a obra de Jorge Andrade*, propõe-se a “examinar o conceito de ciclo, seu funcionamento e seu sentido dentro da obra do autor [Jorge Andrade], bem como tentar determinar a origem do fenômeno”.¹¹ Para executar este exame, Sant’Anna divide sua argumentação na compreensão de cinco critérios básicos. O primeiro deles é o *critério editorial*, visto que a obra de Jorge Andrade começa a ser vista sob o prisma cronológico e temático a partir de 1970

⁹ PRADO, Décio de Almeida. Jorge Andrade [A Moratória]. In: _____. **Apresentação do teatro brasileiro moderno: crítica teatral (1947-1955)**. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 100; 102.

¹⁰ Essa expressão é encontrada no pensamento de COSTA, Iná Camargo. A produção tardia do teatro moderno no Brasil. In: _____. **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 11-50.

¹¹ SANT’ANNA, Catarina. O lugar da metalinguagem na obra de Jorge Andrade. In: _____. **Metalinguagem e teatro: a obra de Jorge Andrade**. Cuiabá: UFMT, 1997. p. 25-61.

quando a Editora Perspectiva lança o volume de peças deste autor intitulado *Marta, a árvore e o relógio*, que reúne o seu trabalho entre 1951 e 1969, sendo possível perceber-se a abrangência que já se apontava quando da publicação de cada peça em separado. Atente-se para o fato de que a ordem de apresentação das peças neste volume segue um critério cronológico-temático e não a ordem cronológica de escritura de cada uma delas, apontando-se para o *critério autoral*, baseado na compreensão de um projeto literário *in progress*: a elaboração de um ciclo estaria presente desde que se esboçou uma primeira tetralogia, denominada “Raízes da Terra”, a ser composta por *Pedreira das Almas* (escrita em 1957), *Sesmarias do Rosário* (peça em planejamento em 1957, mas não concluída, que estabeleceria o elo entre o final de *Pedreira...*, cuja ação se passa em 1842, e o início da ação de *A moratória*, em 1929-32, dando conta da formação das fazendas do café, decorrência da migração mineira para as sesmarias), *A moratória* (escrita em 1954) e *O telescópio* (escrita em 1951).

Do *critério autoral* chegamos a uma derivação, o *critério autobiográfico*. Para Catarina Sant’Anna, o ciclo “Raízes...” acabou por se diluir num outro, bem mais amplo e complexo, o “ciclo de Marta”, por conta do casamento do dramaturgo com Helena de Almeida Prado, filha de famílias tradicionais paulistas, o que faz com que a memória familiar torne-se base para a escrita teatral, alargando-se a perspectiva de modo que possa incluir a do colono, caso de *Vereda da salvação*. O próximo critério também se relaciona a este, é aquele baseado na *experiência intelectual*: mesmo considerando a existência de outros ciclos literários, já consagrados pela crítica, como o ciclo da cana (de Zé Lins) ou do cacau (de Jorge Amado), a configuração de um ciclo em torno do aprisionamento do índio/ouro/café/urbanização em Jorge Andrade se relaciona às suas leituras de Balzac ou da obra de Martin du Gard, visto que o centro da representação artística não está mais “em uma vida individual, mas na história de uma família que poderia atravessar diversas gerações, aliando o estudo psicológico do homem e o estudo histórico social da época a uma preocupação ético-filosófica”.¹²

¹² SANT’ANNA, Catarina. O lugar da metalinguagem na obra de Jorge Andrade. In: _____. **Metalinguagem e teatro**: a obra de Jorge Andrade. Cuiabá: UFMT, 1997, p. 28. Ao se referir à obra de Roger Martin du Gard, *os Thibault*, Sant’Anna destaca que ela abre o gênero do *roman-cycle*.

Por fim, chegamos ao último critério,¹³ relacionado ao *papel da crítica* em relação à arquitetura do ciclo, visto a escritura da obra andradeana ter gozado do privilégio de diálogo especializado, para além da simples apreciação, chegando à dimensão da interferência/acompanhamento por parte de nomes como Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado e Antonio Candido.

Em resumo, a posição de Catarina Sant’Anna em torno do conceito de ciclo, no que se refere à obra de Jorge Andrade, transita entre critérios que perpassam uma compreensão de um projeto literário em suas várias etapas, vazado num amplo diálogo com a crítica imediata, com o universo biográfico (incluindo-se a experiência como leitor) e com o mercado editorial, quando é publicado o volume que contém o “ciclo de Marta”.

Anatol Rosenfeld, refletindo sobre o “ciclo de Marta”, destaca que este projeto literário tem a proposta de

[...] devassar e escavar as próprias origens [do autor] e as da sua gente, de procurar a própria verdade individual através do conhecimento do grupo social de que faz parte e de que, contudo, tende a apartar-se, precisamente mercê do próprio processo de um conhecimento cada vez mais aguçado e crítico, que situa este grupo na realidade maior da nação. [...].¹⁴

Ou seja, ao invés do extremamente particular – a perspectiva paulista e biográfica do dramaturgo – torna-se possível investigar o Brasil, nos vários momentos de sua formação, a partir de um método realista de representação desta realidade, que pode, também, assimilar recursos expressionistas e simbolistas, numa dramaturgia que tem como meio verbal mais amplamente utilizado o diálogo. Abre-se, assim, o percurso que leva do drama naturalista (por exemplo, em *A moratória* e em *Vereda da salvação*) ao teatro épico (em *As confrarias*, *Rasto atrás* e *O Sumidouro*), destacando a importante posição de Jorge Andrade neste contexto de formação do nosso teatro/drama moderno, marcado, óbvio, pela *crise* da forma do drama [burguês] e pela irrupção de novos conteúdos e recursos que se formalizam no palco, tornado espaço, por exemplo, para a

¹³ Carolina Sant’Anna ainda discute a existência de um “Ciclo 2”, que reuniria a produção posterior a 1970, e também a definição de um “ciclo enclave”, de natureza metalingüística, no ciclo de Marta, formado pelas peças *A escada*, *Rasto atrás*, *As confrarias* e *O sumidouro*.

¹⁴ ROSENFELD, Anatol. Visão do ciclo: estudo da obra de Jorge Andrade. In: _____. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 101-122. A citação refere-se à página 102.

precipitação da memória e de estados psicológicos das personagens, como encontramos em *A moratória*.

Um dos pontos mais interessantes desta peça é o fato de sua ação dramática se desenrolar em dois planos: o presente (1932) e o passado (1929), usados de maneira tão nova, tão impactante, que o passado não é simples *flashback*, ilustrando as origens ou motivações do presente. Muito ao contrário, ele serve como diálogo aberto com o presente:

[...] O passado, com a perda da fazenda, ainda não concluíra o retrato da família e era necessário, assim, pintá-la na vida medíocre da cidade, tentando em vão recuperar as posses antigas. As idéias e os movimentos das personagens não se adaptaram às novas condições de existência e, para enunciar a constante psicológica, o texto joga com uma certa atemporalidade: sugere-se um conflito no presente e ele será desenvolvido no passado, como se fosse futuro, porque naquele mundo nada se altera de fato. [...] No presente, por exemplo, fala-se que a mãe foi à igreja e, para determinar a sua psicologia, surge ela no passado, rezando diante de uma imagem. Toca-se em chuva e, na fazenda, lamenta o pai a ausência dela, com prejuízo para a colheita. No passado, o pai chama o filho e, no presente, a mãe logo a seguir pergunta se ele ainda não se levantou. O entrosamento estrutural dos planos alicerça, assim, a unidade e marca as características das personagens. [...].¹⁵

Como podemos perceber, os planos não indicam apenas a diferença na linha temporal, eles também representam espaços diferenciados: em 1929, a ação se passa na fazenda, pouco antes da crise, enquanto que, em 1932, somos levados à casa onde mora a família do antigo fazendeiro, Joaquim, na cidade. Como já indicou, com bastante lucidez, Gilda de Mello e Souza,¹⁶ toda a ação d'*A moratória* converge para a fazenda, unindo presente e passado num tempo único, ao qual ela chama de “tempo da fazenda”, em vistas da concentração da ação em torno do pedido de moratória, que a mantém em suspenso, circunscrevendo o núcleo familiar (Joaquim, Lucília, Marcelo e Helena) ao tempo-espaço da fazenda. É, justamente, a este tempo-espaço uniforme que se contraporá a realidade de 1932, expressa pela vida e relações desses personagens com a cidade.

Os planos, assim, formalizam a situação de decadência social daquele setor da sociedade, que, como veremos, na cidade, só pode viver em torno da esperança do

¹⁵ MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 2001. p. 232-233.

¹⁶ SOUZA, Gilda de Mello e. Teatro ao sul. In: _____. **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p. 113.

pedido de moratória das dívidas, esperança utópica de retomada da antiga ordem e negação da realidade presente, trazida à cena como recurso último que adensa o *pathos*, como já apontou Décio de Almeida Prado.

O passado-presente d'A moratória

Quando se tenta realizar uma análise crítica que busque relacionar a obra literária com a realidade social, corre-se o risco de desviar a atenção do texto para os processos sociais que o envolvem. Cair-se-ia, assim, numa análise mais sociológica que estética. Afinal, como nos ensina Antonio Candido, o elemento social, junto com o psicológico, religioso, lingüístico, etc., é apenas mais um dos que interferem na economia do livro.¹⁷ Desse modo, para desenvolver uma análise que examine, esteticamente, a relação desses dados externos com a obra, o crítico deve levar em conta, antes de tudo, a função desses dados dentro da estrutura (formal) do texto, tendo em vista que:

[...] o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*.¹⁸

Assim, para o desenvolvimento de uma análise, interessa averiguar quais os fatores que contribuem para a organização estrutural do texto, de modo que constitua uma espécie peculiar. Esses fatores, como já fora exposto, são de diversas ordens, mas a análise dialética de tendência marxista, privilegia a apreciação do aspecto social, de modo que, ao analisá-lo:

[...] procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, idéias), que serve de veículo para conduzir a corrente criadora (nos termos de Lukács, se apenas possibilita a realização do valor estético); ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte (nos termos de Lukács, se é determinante do valor estético).¹⁹

Para a crítica marxista, o pressuposto básico, em literatura, é a dialética entre forma literária e processo social. Para tal, o crítico precisa, antes de tudo, construir em teoria a realidade histórica que a obra literária formaliza, procurando encontrar a generalidade que unifica o universo ficcional em questão, e que funciona como

¹⁷ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000, p. 7.

¹⁸ *Ibid.*, p. 4.

¹⁹ *Ibid.*, p. 5.

princípio mediador na relação entre os dois mundos. Nesse vaivém entre ficção e realidade, é preciso ressaltar que, no que diz respeito ao método, é sempre a forma literária que precede a realidade, sendo ela quem põe o problema, cabendo aos dados do real (sejam conhecimentos específicos e estudos críticos de toda ordem) o papel de auxiliar na configuração metodológica, análise e interpretação dos aspectos estruturais.

Desse modo, aparte os aspectos documentários e de conteúdo, na crítica dialética, a junção entre ficção e realidade se estabelece através da forma. Esta, assim, é caracterizada como um princípio mediador entre os aspectos da realidade e da ficção. No entanto, antes de planejada ou intuída pelo artista, a forma literária estudada pelo crítico foi engendrada pelo processo social. Nestes termos, a apreciação crítica deve levar em conta, antes de tudo, a relação entre o processo social e a forma literária, através da pesquisa e do exame de um princípio mediador entre essas duas esferas. Assim, a análise estética sempre vai preceder quaisquer outras considerações, sendo a obra literária que põe o problema e que orienta o desenvolvimento da análise. Para o crítico, é importante se munir de todo o arsenal teórico-conceitual disponível, além de pesquisar, com profundidade, sobre a história e a dinâmica da sociedade que a obra retrata para estabelecer as conexões de significado e encontrar o princípio de generalização que articula dialeticamente as esferas da ficção e da realidade.

Em *A moratória* elabora-se, artisticamente, a transformação pela qual o universo rural paulista passou como decorrência do episódio histórico da crise econômica de 1929, que tem como ponto de eclosão o *crack* da bolsa de valores de Nova Iorque, que atinge a exportação do café brasileiro para os Estados Unidos da América, abalando as estruturas econômicas da oligarquia cafeeira que terão seu processo de ruína acelerado com a Revolução de 1930, ocasionando a esta classe a perda do *status* social e de suas representações políticas.

Tal conflito, todavia, representa, na peça, uma relação ainda mais profunda, qual seja, o embate entre o passado e o presente. Observemos a maneira como Sabato Magaldi já se posicionou sobre isto:

[...] Situando a peça em dois planos e a ação nos anos de 1929 e 1932, Jorge Andrade quis deixar bem marcada a queda irremediável da aristocracia rural. Há ironia e quase sadismo na repetição do jogo de esperança e desespero, até que o pano baixe sobre um silêncio mortal. Apenas 1929 seria o retrato da crise, da perda da fazenda com o aviltamento do preço do café. Mas um grupo não morre de uma vez, a não ser pela revolução, e *A Moratória* compraz-se em consignar os estertores, a última tentativa de sobrevivência. Procura-se alegar,

judicialmente, a nulidade do processo de praxeamento, mas uma sutileza jurídica, arbitrária quase na indiferença com que atua, torna vão o esforço. 1932 encerra em definitivo uma fase da vida nacional e *A Moratória* sela, na literatura, o processo de decomposição. [...].²⁰

Isso se dá porque, como a família não consegue se adaptar ao mundo da cidade, seus pensamentos, desejos e ambições (personificados principalmente na figura de Joaquim) estão voltados para o mundo da fazenda perdida. Podemos verificar isso pelo próprio título da peça, em que “moratória” significa o meio jurídico ao qual Joaquim, com um último laço de esperança, fia-se para reaver sua fazenda. Vemos com isso que, levando em conta a estrutura do texto, podemos averiguar que a maneira como a aristocracia cafeeira paulista sofreu as conseqüências da crise do café e da Revolução de 1930, torna-se dado interno da estrutura da obra, a partir de um ponto de articulação entre ficção e realidade, ou seja, nas palavras de Antonio Candido, a partir de um princípio de generalização²¹: a dialética entre o passado e o presente. Também podemos perceber esse conflito a partir da análise de certas categorias da peça, tais como a organização cênico-temporal-espacial, os discursos das personagens e as relações internas por eles estabelecidas. Cada um desses elementos contribui, formando o conjunto, para a tensão dramática criada pela possibilidade de moratória das dívidas da família, enquanto aos poucos vai se demonstrando que ela nunca poderá reaver o que perdeu. Analisemos, no entanto, cada elemento separadamente, a fim de compreender como o princípio de generalização (neste caso, a dialética entre o passado e o presente), pode ser constatado em cada categoria.

No que concerne à questão da organização cênico-temporal-espacial, pode-se verificar que *A moratória* evoca, em termos de história, o fim do processo social de divisão e perda das fazendas, com a ascensão de novas classes sociais. As cenas se desenvolvem, às vezes concomitantemente, nesses dois espaços cênicos; isso carrega em si um forte sentido, porque o fato de o passado ser encenado – às vezes ao mesmo

²⁰ MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 2001, p. 229-230.

²¹ Princípio de generalização, conforme aponta Antonio Candido, trata-se do elemento da realidade historicamente datada que, identificado como uma dinâmica da sociedade, funciona na estrutura textual como um ponto de articulação entre texto e contexto, formalizando ou reduzindo estruturalmente os dados do real dentro da obra. Sobre isso, ver: CANDIDO, Antonio. *Dialética da malandragem*. In: _____. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 19-54. Roberto Schwarz reavalia criticamente esse ensaio de Antonio Candido, asseverando que **Dialética da malandragem** foi o primeiro estudo literário propriamente dialético no Brasil. Cf. SCHWARZ, Roberto. *Pressupostos, salvo engano, da “Dialética da Malandragem”*. In: _____. **Que horas são?: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 129-155.

tempo em que o presente – mostra como a família não consegue se desvencilhar de seu mundo anterior, tanto fisicamente quanto em relação ao modo de pensar. A fazenda está lá, no palco, como elemento de cena e de discurso.

Em alguns momentos, quando fatos se desenrolam tanto no presente quanto no passado, tem-se a impressão de que os personagens estão dialogando através do tempo. Isso reforça a idéia de um tempo-espaço uniforme, como já pontuamos anteriormente, pois o que é esperança na fazenda, torna-se desespero na cidade, e vice-versa. Um bom exemplo disso é quando, no fim do primeiro ato, no plano do passado, Helena recebe da tia Elvira a notícia de que a família está perdendo a fazenda, e, no mesmo instante, Joaquim, no plano do presente, aparece eufórico contando a Lucília que havia lido no jornal a possibilidade de se obter a moratória de suas dívidas. Além disso, em diversas passagens, o passado é que explica o presente, funcionando não como mero aspecto pictórico ou pitoresco, mas como elemento presentificado pelo discurso e pela cenografia; é por isso que podemos conferir ao embate entre passado e presente o caráter dialético.

A dialética entre o passado e o presente, em *A moratória*, constatada aqui na organização do tempo e do espaço, é a formalização de um dado profundo da psicologia das personagens, que representa a inadequação da família ao novo mundo que lhe surge, e que, sub-repticiamente, denota o conflito entre o universo da fazenda e o universo da cidade do qual falamos. Esse par “cidade” e “campo” é expresso no texto, outrossim, em várias cenas e falas das personagens. Enquanto no campo as relações entre os indivíduos se fiam através da palavra empenhada e do nome de suas famílias, na cidade, as relações sociais se estabelecem pela capacidade de trabalho de cada um e, conseqüentemente, através da acumulação de capital; a importância do nome é diminuída consideravelmente. Na cidade, as pessoas valem não pelo nome que têm, mas pelo que podem pagar. Durante a peça, várias vezes, Joaquim invoca o *status* decadente de seu nome familiar, como forma de aplicar um valor que não mais existe, através da máxima “ainda somos o que fomos”.

A palavra empenhada é um traço que identifica o tipo de sociedade em que certos esquemas mentais dessa família se desenvolveram. Essa sociedade, no entanto, foi suplantada por uma nova ordem (a do capitalismo industrial), e a família, não acompanhando a mudança nas estruturas sociais e políticas, acaba arruinada, perdendo tudo, tendo que ir morar na cidade. No passado, mesmo colocando em risco a situação

de toda a família, Joaquim não hesita em vender café a prazo, confiando apenas na palavra do comprador. Isso demonstra como Joaquim, embora consciente da crise que se aproxima, não deixa de lado suas concepções de vida. Não sendo reembolsado, esta personagem não pode pagar as suas dívidas pessoais, adquiridas em empréstimos bancários para a manutenção da fazenda em meio à crise. É interessante perceber esse esquema de conflitos discursivos na peça:

JOAQUIM: Entre dois homens de bem, a palavra empenhada basta.

HELENA: Vender café a prazo nesta situação é perigoso, Quim!

JOAQUIM: Não há perigo nenhum. As coisas não são feitas assim como você pensa. O que podem me fazer? Tenho os meus direitos. Quando receber o dinheiro do Arlindo, pago os débitos e pronto.²²

Numa cena posterior, com a precipitação da crise, Joaquim vai pedir dinheiro emprestado a Arlindo, seu parente, que era seu devedor, como podemos atestar no diálogo anterior. Voltando para casa, Lucília ao falar com o pai, percebe algo em seu rosto: ele está machucado por conta de uma briga!

JOAQUIM: Pedi a ele que me emprestasse o dinheiro e ele me respondeu... (*contrai-se*) ... que fazia muito em perdoar a minha dívida com Elvira. Perdi a cabeça.

LUCÍLIA: (*Inteiramente retesada*) Espero que o senhor tenha reagido à altura?!

JOAQUIM: Dei-lhe uma bofetada e... brigamos. (*Abaixa a cabeça*)

[...]

JOAQUIM: Não sei como, minha filha, mas, de repente, senti como se estivesse só naquela cidade. Parecia que todas as portas estavam fechadas para mim. Eu não conhecia mais ninguém. Percebia que atrás das janelas todos me olhavam e... ninguém... ninguém... [AM, p. 165-166].

Essa cena marca o rompimento de Joaquim e Lucília com a realidade, com o mundo externo da cidade. Esses dois personagens não mais se reconhecerão na cidade, ou em qualquer outro lugar, presos que estão ao tempo-espço da fazenda, cada um de acordo com suas motivações: Joaquim por conta de suas raízes familiares que o prendem à terra, Lucília por lealdade ao pai. Isso pode ser demonstrado pelo envolvimento que Joaquim tem com suas origens. Na fazenda não é simplesmente o local de sobrevivência, de onde retiram o alimento e a moradia, mas é, antes de tudo, o berço onde a família nasceu e onde ela pode se sentir segura. O apego ao mundo da

²² ANDRADE, Jorge. A moratória. In: _____. **Marta, a árvore e o relógio**. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 117-187. A citação refere-se à página 127. Doravante, as referências serão feitas no corpo do texto, seguindo a sigla AM.

fazenda – bem como às concepções de vida e de mundo que ela denota – representa o vínculo que a família tem com o passado, pois, ao se mudarem para a cidade, a fazenda vai continuar com eles, pois ela é parte daquilo que constitui a integridade destas personagens.

JOAQUIM: Isso é roubo! Não podem tomar o que me pertence.

LUCÍLIA: Não deixaremos.

JOAQUIM: Meus direitos sobre essas terras não dependem de dívidas. Nasci e fui criado aqui. Aqui nasceram meus filhos. Aqui viveram e morreram meus pais. Isto é mais do que uma simples propriedade. É meu sangue! Não podem me fazer isso! [AM, p. 166].

Na cidade, o que move as relações sociais é, antes de tudo, o capital. Para a família, que apesar de já morar na cidade, ainda tem os valores do campo, o trabalho de Lucília como costureira e o de Marcelo no frigorífico, tornar-se-ão a possibilidade de manutenção das condições mínimas de sobrevivência. Isso cria um desconforto em Joaquim, pois, apesar de terem perdido tudo, eles ainda possuem o nome. Assim, o fato de Lucília costurar para gente com nome “inferior” ao dela, revela o embate entre duas concepções de mundo divergentes: a do “nome” e a do “trabalho”, a primeira oriunda do mundo da fazenda, e a segunda, do mundo da cidade.

JOAQUIM: É exatamente o que não suporto.

LUCÍLIA: O quê?

JOAQUIM: Ver você costurando para essa gente. Gente que não merecia nem limpar nossos sapatos!

LUCÍLIA: Não reparo neles. Não sei quem são, nem me interessa. Trabalho, apenas. (*Por um momento, fica retesada*) Por enquanto, não há outro caminho.

JOAQUIM: Gentina! Só têm dinheiro...

LUCÍLIA: (*Seca*) É o que não temos mais. [AM, p. 124].

Ainda sobre isso, vale ressaltar que outro ponto de colisão entre a fazenda e a cidade é que, a partir do capitalismo industrial, o modo de produção urbano é extremamente organizado a partir de máquinas. Um comentário de Helena transparece o quanto a família demorou a compreender a mudança da sociedade em geral, quando as máquinas substituem a produção manual.

LUCÍLIA (*Primeiro Plano*): O quê, mamãe? Que é que preocupa a senhora?

HELENA (*Primeiro Plano*): Trabalhar no frigorífico, no meio de tantas máquinas!

LUCÍLIA (*Primeiro Plano*): Não há perigo nenhum.

HELENA (*Primeiro Plano*): Antigamente, o trabalho era tão simples! Agora é preciso fazer tudo com máquinas! [AM, p. 133].

Um dado importante a ser avaliado é a constatação de Helena de que seu marido, Joaquim, não pode viver num local fora da fazenda, o que a faz, numa conversa com Lucília, apoiar a possibilidade de tia Elvira arrematar a terra. Nesse momento, fica claro o quanto Joaquim, assim como sua família, ainda estão vinculados às suas tradições.

HELENA: Se seu tio arrematar a fazenda, o Quim poderá continuar, trabalhar, morrer em suas terras. Há homens que não sabem, não podem viver fora de seu meio. Seu pai sempre morou na fazenda. Para nós, o mundo se resume nisto. Toda a nossa vida está aqui. (*Joaquim sai no Primeiro Plano, trazendo um embornal, cartuchos, buzina de chifre, pios de passarinho, etc.*) E não se esqueça, Lucília, de que seu irmão não tem profissão, não estudou. Em que condições iríamos viver?

LUCÍLIA: E eu? Por acaso não conto para nada?

HELENA: Você é mulher!

LUCÍLIA: Posso ajudar, também.

HELENA: Viveríamos, mas não é só isto que importa. A gente nasce, vive e trabalha na terra. Não aprendemos a fazer outra coisa, nem a viver de outra maneira. Se tivéssemos que sair, não sei o que poderia acontecer. [AM, p. 151-152].

O que percebemos nesse excerto é que, na fazenda, o mundo se resume a ela própria. Não é apenas a terra, mas é a vida inteira de uma família que está em questão. E essa vida não se basta no que eles conquistaram, mas antes de tudo, nas concepções de mundo que possuem. Na fazenda, o nome da família significa, para a aristocracia, o elemento de sustentação do *status* social, que segrega os indivíduos a partir de sua origem familiar. Na cidade, como já vimos, as relações se estabelecem diferentemente, pois o nome não garante nada a ninguém, e o único modo de se consolidar dentro do mundo social é através do trabalho.

Em outra passagem podemos averbar essa importância dada ao nome em detrimento das qualidades pessoais. Isso se dá quando Joaquim, no plano do passado, descobre que sua filha Lucília está namorando Olímpio, um rapaz da cidade recém-formado em Direito. Joaquim não quer saber o que ele faz da vida, mas apenas o seu nome de família, pois para casar com sua filha, é isso que importa – e Olímpio é filho de um inimigo político de Joaquim. A relação entre Lucília e Olímpio passa a guardar em si, também, um aspecto de ironia, pois ao perder a fazenda, Lucília desiste de casar com Olímpio para cuidar da família. A partir da mudança para a cidade, é Joaquim quem fica

estimulando Lucília a casar com Olímpio, mas ela agora só se preocupa com o trabalho e com o sustento da casa.

As informações do mundo externo à casa, que circunscreve Joaquim e Lucília em 1932, chegam aos seus habitantes através de Marcelo. É ele quem vai perceber a ruína e a perda definitiva dos antigos valores, assumindo uma atitude de confronto com a realidade presente, que estabelece os novos limites para o seu lugar no mundo:

MARCELO: Reconheço, sou um fraco. Não assumi a responsabilidade. E o senhor? O senhor só pensa na sua fazenda, no seu processo, nos seus direitos, no seu nome. Enquanto pensa em si mesmo, na sua honra, não pode sentir o que sinto. O senhor não sai à rua para saber o que os outros pensam de nós. O senhor finge não perceber que não fazemos mais parte de nada, que o nosso mundo está irremediavelmente destruído. Se voltássemos para a fazenda...

JOAQUIM: (*Num grito*) Vamos voltar!

MARCELO: ...tornaríamos a perdê-la. As regras para viver são outras, regras que não compreendemos, nem aceitamos. O mundo, as pessoas, tudo! Tudo agora é diferente! Tudo mudou. Só nós é que não. Estamos apenas morrendo lentamente. [...] [AM, p. 160-161].

“O que importa é aceitar ou não o presente; esquecer, saber esquecer”.²³ Essa fala de Marcelo, durante a briga que ele tem com Joaquim, no plano do presente, traduz a problemática enfrentada pela família na cidade: a de estar apegada ao passado quando ele não mais a pertence, e o presente apresentar uma realidade desconhecida, que a família não compreende, nem se adapta. Na medida em que a sociedade apontou um novo modo de encarar o mundo (o modo da cidade, em que nome familiar vale nada em relação à importância do trabalho), a família ficou para trás, presa ao passado e dependente dele.

Quando estão no plano do passado, preparando-se para deixar a fazenda, Joaquim e Helena conversam sobre o que os levou a perder suas terras. Helena, reiteradas vezes, diz a Joaquim que o problema deles foi que não “evoluíram”, não acompanharam o ritmo geral da sociedade, crescendo em direção às cidades, e lá organizando suas vidas. A família permaneceu fixa ao mundo da fazenda, pois foi lá que cresceu e criou raízes; a cidade é um lugar em que eles não conseguiram se firmar, pois estão vinculados ao passado perdido.

HELENA: Nós nos afastamos de todos, Quim. Não frequentamos nada!

²³ AM, p. 159.

JOAQUIM: E para quê? Uma gatinha, que não sei de onde veio, tomou conta de tudo!

HELENA: As cidades também crescem. É por isso que aparecem tantas caras novas!

JOAQUIM: Vivíamos muito bem sem elas. Gatinha!

HELENA: (*Sorri*) Nós não saíamos daqui, não acompanhamos nada. Antes, as reuniões eram feitas na fazenda! Hoje, são feitas na cidade... e estivemos sempre longe de tudo!

JOAQUIM: Fizemos muito bem.

HELENA: A verdade, Quim, é que não evoluímos! [AM, p. 177].

Visto isso, podemos assegurar, como elemento interno de composição da obra, que a dialética entre passado e presente (este representando o mundo da cidade, e aquele, o mundo da fazenda) exerce a função de *princípio de generalização* em *A moratória*. O dado da realidade, que é a crise das grandes famílias cafeeiras de São Paulo, no momento em que perdem as suas fazendas e têm que, com isso, mudar-se para a cidade, é estruturalmente reduzido dentro da peça a partir dessa dialética, passando a organizar o espaço, o tempo, a ação, as personagens e a cenografia.

Ontem, hoje, amanhã!

A retomada da análise crítica d'*A moratória*, no seu cinquentenário de estréia, é não só mais um passo na reflexão sobre Jorge Andrade, um dos autores mais importantes para a formação do teatro/drama moderno brasileiro, mas também um ato de justiça. A relevância que a obra desse autor possui, seja levando em conta a qualidade estética do seu texto dramático, seja pela empreitada de buscar conhecer uma parte do Brasil que, na metade do século XX, ainda timidamente se tateava tentando se conhecer, foi sumariamente minorada pelo contexto político de sua época. Jorge Andrade se situava num limbo de martírio, entre uma esquerda que, a partir de um projeto nacional-popular de cultura, procurava representar artisticamente as classes subalternas, e que não via com bons olhos a representação dessa burguesia decadente da obra andradeana, e uma direita que, embora se reconhecesse nas peças de Jorge Andrade, não gostava nada do que via.

Poder reler *A moratória*, cinco décadas depois de sua primeira encenação, e encontrar ainda o vigor das cenas, a energia vital nos personagens e a exuberância estética do texto, é reconhecer que se trata ali de um grande escritor, cujas mãos traçaram linhas tão fortes e tão vivas, que o tempo não pôde minar.

Além disso, utilizar como método de análise uma perspectiva dialética se configura como uma tentativa de reconhecer no texto nuances até então obliteradas, como a avaliação de que a dialética entre o passado e o presente, como dado real do grupo social retratado (os cafeeiros arruinados), funciona como princípio de generalização que organiza e compõe o texto, articulando realidade histórica e procedimentos estéticos. Essa tentativa de uma análise dialética, a partir da perspectiva de Antonio Candido, é um caminho que, embora pedregoso, quando bem desenvolvido apresenta grande eficiência crítica. Ela pode nos ajudar a compreender melhor a tessitura dramática da obra de Jorge Andrade, evidenciando os contornos e justificando (quem dera peremptoriamente!) a importância do autor d'*A moratória*.

