



JORGE ANDRADE E O DRAMA MODERNO NO BRASIL *

Roberto Mesquita Ribeiro **

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

rmribeiro.sj@gmail.com

RESUMO: O presente artigo defende o ponto de vista que situa *A moratória*, de Jorge Andrade, em lugar de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, como a peça inauguradora de uma tradição sistemática de teatro e drama modernos brasileiros. Para tanto, além de destacar alguns elementos do desenvolvimento de uma estrutura teatral moderna no Brasil, serão explicitados os pressupostos teóricos do drama moderno – compreendendo teatro moderno brasileiro como a junção de estrutura teatral e de drama nacional modernos. Propõe-se uma análise dos principais elementos formais e temáticos de *A Moratória*, posto que é a combinação desses que torna esta peça efetivamente moderna.

ABSTRACT: The present article defends the view that it was '*A moratória*' by Jorge Andrade (instead of '*Vestido de noiva*' by Nelson Rodrigues, as some may argue) the play that inaugurated a Brazilian systematic tradition of modern Theater and drama. In order to do so, besides some historical elements of the development of modern theatrical structure in Brazil, the main theoretical framework of modern drama will be established – understanding that modern Theatre as a blend of modern theatrical structures and modern national drama. Then an analysis of the main formal elements and themes of '*A Moratoria*' will be proposed, as we believe that it is the combination of all these features that make the play effectively modern.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro moderno brasileiro – Drama moderno – *A Moratória*

KEYWORDS: Modern brazilian theater – Modern drama – *A Moratória*

O teatro brasileiro moderno conhece uma história escrita em capítulos, cuja ordem se rebela a uma lógica evolutiva que partiria da idéia à sua realização material: uma estrutura de teatro moderno, por exemplo, chega ao Brasil antes da formação de uma tradição dramática nacional, efetivamente, moderna. Afinal, embora persista a polêmica em torno da afirmação de *Vestido de Noiva* (1943), de Nelson Rodrigues,

* Este trabalho é fruto da disciplina “Jorge Andrade e o drama moderno no Brasil”, ministrada no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal da Paraíba, pelo Prof. Dr. Diógenes Maciel, no segundo semestre de 2004. A coincidência do título do trabalho com o nome da disciplina não é ocasional. A maior parte das idéias aqui apresentadas foram desenvolvidas ao longo do curso, não sendo de modo algum mérito pessoal. Cabe ainda um agradecimento ao Prof. Dr. Diógenes Maciel pela criteriosa correção do trabalho original.

** Mestrando em Letras, área de Literatura e Cultura (UFPB). Desenvolve dissertação sobre a dramaturgia de Ariano Suassuna, sob orientação do Prof. Dr. Arturo Gouveia.

como a primeira peça moderna brasileira, aqui atribuiremos este mérito ao drama *A Moratória* (1955), de Jorge Andrade. Esta peça, de fato, segue uma estética e aborda um conteúdo modernos, sem falar na coerência de sua avaliação como tal, se considerarmos os pressupostos teóricos do drama moderno formulados, principalmente, por Georg Lukács e Peter Szondi. Fundamentando tal postura, cabe-nos, agora, explicitar estes pressupostos e destacar os elementos de modernidade do drama do escritor paulista.

O drama moderno e seus pressupostos teóricos

Segundo Iná Camargo Costa, o qualificativo “moderno” está condicionado aos pressupostos teóricos (não com o Modernismo) do drama e da literatura (modernas) no ocidente. Para ela, a expressão *teatro moderno* “estabelece um vínculo explícito com algumas de nossas fontes mais substanciais: Lukács, Peter Szondi e [no Brasil] Anatol Rosenfeld”.¹

Esta afirmação, assim, contesta a posição inaugural de *Vestido de Noiva*, peça cuja forma está mais próxima do expressionismo e, sobretudo, que aparece fora de um contexto maior de estrutura teatral moderna.² De fato, à época da peça de Nelson Rodrigues não se pode ainda falar propriamente de uma estrutura de teatro moderno no Brasil – nem de produção teatral “sistemática” brasileira – embora o Rio de Janeiro tenha conhecido prenúncios importantes com a Companhia de Arte Dramática e com Os Comediantes. Uma real abertura e desenvolvimento acontecerão somente com o aparecimento do Teatro Brasileiro de Comédia em 1948.³

Com a criação do TBC, por iniciativa de Franco Zampari, o Brasil, segundo Alberto Guzik, “saía assim do seu casulo, travando conhecimento com autores tão diversos quanto Sófocles e William Saroyan, Oscar Wilde e Schiller, Gorki e Noel Coward, Arthur Miller e Pirandello, Goldoni e Strindberg, Bem Jonson e Anouilh”.⁴ A

¹ COSTA, Iná Camargo, A produção tardia do teatro moderno no Brasil. In: _____. **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 13.

² Cf. COSTA, Iná Camargo, Alaíde Moreira no purgatório. **Praga** – Revista de Estudos Marxistas, São Paulo, n. 02, p. 69-85, 1997. Neste artigo, a autora discute, além da desconsideração da crítica às importantes contribuições de dramaturgos da década de 1930, a acusação de plágio, por ela sustentada, no que se refere à tessitura da trama do *Vestido de Noiva*, que teria fonte na peça francesa *A desconhecida de Arras*, de Salacrou.

³ Cf. GUZIK, Alberto. **TBC: crônica de um sonho** (O Teatro Brasileiro de Comédia – 1948-1964). São Paulo: Perspectiva, 1986. (Estudos, n. 90).

⁴ PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. SP: Perspectiva, 2003. (Estudos, n. 211), p. 44.

transição para um repertório nacional será feita progressivamente por iniciativa, sobretudo, do Teatro de Arena de São Paulo, fundado em 1953, por José Renato. O marco na valorização do autor nacional será estabelecido, porém, em 1955 com *A Moratória*, encenada pela segunda mais importante companhia permanente, o Teatro Popular de Arte, no Teatro Maria Della Costa.⁵

Voltando aos pressupostos teóricos, segundo Georg Lukács o drama moderno começa a ser produzido com a ascensão da burguesia na Inglaterra elisabetana. Shakespeare seria o primeiro a dar sinal desta radicalização do plano subjetivo, refletindo a progressiva afirmação dos valores individualistas característicos da cultura burguesa. Para ele, o drama moderno está diretamente ligado à noção de drama burguês, devido ao tipo de personagem representado, retrato da passagem do indivíduo para o individualismo.⁶

Peter Szondi, partindo de Lukács, modificará tal ponto de vista para distinguir drama burguês e drama moderno. Segundo ele, o drama moderno apareceria somente no final do século XIX e início do século XX a partir de Ibsen.⁷ Mais do que uma teoria do drama moderno, Szondi descreve a formação desta forma. Há uma progressiva contestação e crise da forma do gênero dramático – iniciada pela modificação da tragédia por Shakespeare – que se radicalizará a partir de Ibsen. Com o dramaturgo inglês nós teríamos o abandono da forma trágica clássica e o surgimento da forma dramática (note-se que se trata de *forma*, diferente de *gênero* dramático). Numa palavra, o drama moderno surge quando a categoria simples de "drama" não serve mais para caracterizá-lo.

Szondi concorda com Lukács, vendo o Renascimento como berço do drama moderno. No entanto, se Lukács vê no drama burguês (para ele sinônimo de drama moderno) a passagem do indivíduo para o individualismo, Szondi observa no drama a

⁵ Cf. MACIEL, Diógenes André Vieira. **Ensaio do nacional-popular no teatro brasileiro moderno**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004, p. 42.

⁶ "O novo drama é portanto o drama do individualismo, e isto com uma força, uma intensidade e uma exclusividade que nenhum outro drama conheceu" LUKÁCS, G. *The sociology of modern drama*. In: BENTLEY, Eric. (ed.). **The theory of the modern drama: an introduction to modern theatre and drama**. London: Penguin Books, 1990, p. 430. (Tradução nossa).

⁷ "Enquanto forma poética do fato presente e intersubjetivo, o drama entrou em crise por volta do final do século XIX, em razão da transformação temática que substitui os membros dessa tríade conceitual por conceitos antitéticos correspondentes. Em Ibsen, o passado domina o lugar do presente. Não é temático um elemento passado, mas o próprio passado, na medida em que é lembrado e continua a repercutir no íntimo. Desse modo, o elemento intersubjetivo é substituído pelo intrasubjetivo". [SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001, p. 91].

progressiva transformação do espaço inter-subjetivo em ambiente intra-subjetivo.⁸ A modernidade surgiria apenas quando das tentativas, das quais Ibsen é um representante exemplar, de salvação da forma do drama, buscando uma solução para a crise.

Szondi observa, porém, que desde Aristóteles há interpenetração de um gênero em outro. Durante muito tempo – até o drama moderno – isso foi condenado como um defeito. Szondi não o nega, chegando a afirmar que o próprio do drama moderno é ser um drama cuja forma está permanentemente em crise ao assumir elementos de outros gêneros (épico e lírico).⁹

Hegel, estabelecendo a relação dialética entre forma e conteúdo, deixa apenas três possibilidades para o desenvolvimento do drama moderno: o abandono das categorias de gênero, o uso dessas categorias apenas com conteúdo adjetivo ou, enfim, a dialética entre o enunciado da forma e o enunciado do conteúdo (semântica da forma)¹⁰. É esta última opção que será tomada.

Szondi destaca que o elemento essencial do drama (burguês) é o diálogo. Neste, o dramaturgo está ausente, havendo uma relação transparente entre autor e papel. O drama é “primário”, sendo não a representação da vida, mas a vida mesmo. O tempo é sempre o presente e não deve ser explicado, mas implícito na montagem. Acrescenta-se uma terceira unidade à teoria aristotélica: a unidade de lugar. Enfim, exclui-se o acaso – tudo deve ser motivado. E é isto que tenderá a ser transformado, numa era de transição que oscila entre a predominância de aspectos intra-subjetivos (naturalismo, peças de conversação, etc.) e a predominância de aspectos intra-subjetivos (monólogos, etc.).

É propriamente essa crise de transição aquilo que este teórico qualifica de drama moderno. Neste, acontece a perda do juízo de valor, próprio do teatro antigo e medieval. Conceitos essenciais que formavam o drama (como a “poética do fato presente e inter-subjetivo”) são colocados em xeque. As ações não mais se justificam moralmente. O conflito entre novos e velhos valores está freqüentemente representado através do conflito de gerações. Os personagens se complexificam, sendo que o choque com o mundo exterior os leva à inação. Isso implica uma progressiva interiorização e

⁸ O que é apenas outra maneira de observar o mesmo fenômeno. Há uma acentuação das relações do indivíduo com sua interioridade, em detrimento das relações inter-pessoais e sociais (coletivas).

⁹ Cf. SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001, p. 96-97.

¹⁰ Ibid., 24-25.

assiste-se à explosão dos monólogos e solilóquios, onde o passado e o presente de um mesmo personagem dialogam na peça, criando uma atmosfera de presente absoluto. O diálogo incorpora o contexto, sendo este elemento insuficiente para mostrar o que se quer mostrar. Elementos novos são convocados à cena, como a ação estática e outros recursos cênicos.

No drama moderno, enfim, os fatores essenciais são relativizados. Os personagens não são mais os elementos essenciais, nem os únicos. O tempo e o espaço ganham relevo no palco. O canto, por exemplo, elemento essencial de uma forma dramática (a ópera), pode entrar no drama moderno como elemento temático (incluindo o aplauso de outros personagens, por exemplo).

Voltando ao contexto nacional, Iná Camargo Costa observa que, no Brasil, o teatro e o drama modernos aparecerão muito tardiamente – em 1948, com a criação do TBC¹¹ – tanto por oposição ao teatro velho (de ator) que se fazia na época, quanto em decorrência dos acontecimentos políticos da era pós-Vargas ('30) e pós-Segunda Guerra. Como já se disse anteriormente, esta definição de teatro e drama modernos está principalmente ligada aos seus pressupostos teóricos.

Surgimento do teatro e do drama modernos no Brasil

O teatro moderno, como já ficou dito acima, surge com o Teatro Brasileiro de Comédia, criado pelo empresário italiano radicado no Brasil, Franco Zampari, em 1948. A Semana de Arte Moderna havia produzido, nas décadas de '30 e '40 uma série de tentativas de consolidação de um teatro nacional, mas nenhuma iniciativa atingiu o resultado esperado. Vários dramas políticos nacionais são escritos (*Deus lhe pague*, em 1932, *Andaime e Amor*, ambas de 1933 e *O rei da vela*, em 1937, para mencionar apenas alguns), sem encontrar a estrutura de que careciam.

Vestido de Noiva, de 1943, é considerada por muitos críticos como a primeira peça moderna brasileira. É a posição assumida, por exemplo, por Décio de Almeida Prado ao afirmar:

¹¹ “Ao tomar a data da fundação do TBC (1948) como o momento em que finalmente o teatro moderno conquistou um espaço no Brasil, estamos nos dispondo mais a suscitar um emaranhado de problemas do que a propor uma espécie de certidão de nascimento com a menção de padrinhos, pais avós e período de gestação da criança”. COSTA, Iná Camargo, A produção tardia do teatro moderno no Brasil. In: _____. **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 12.

Tal milagre [da renovação do teatro brasileiro] explicava-se pelo encontro entre um drama irrepresentável se não em termos modernos e o único homem porventura existente no Brasil em condições de encená-lo adequadamente. *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues (1912-1980), diferia, com efeito, de tudo o que se escrevera para a cena entre nós, não apenas por sugerir insuspeitadas perversões psicológicas, a seguir amplamente documentadas em outros textos do autor, mas, principalmente, por deslocar o interesse dramático, centrado não mais sobre a história que se contava e sim sobre a maneira de fazê-lo, numa inversão típica da ficção moderna.¹²

Além do que já ficou acima dito sobre a polêmica em torno desta peça, acrescentemos apenas que, se a montagem de Ziembinski pode ser considerada moderna ou inovadora (uso de muitos recursos de luz, voz em *off*, jogo de claro e escuro, etc.), o texto obedece a certas estruturas do melodrama características do século XIX.¹³ É o que atesta a observação de Iná Camargo Costa:

Alguns leitores notaram que, salvo pelo recurso ao *flashback*, *Vestido de noiva* apresenta uma estruturação dramática bastante convencional: a seqüência de episódios do plano da realidade (atropelamento, socorro, cirurgia, notícias radiofônicas e jornalísticas, enterro de Alaíde e casamento de Lúcia) tem um encadeamento rigoroso e enquadra as outras informações (memória, alucinação e fusão entre realidade e alucinação, como no velório de Alaíde/Clessi).¹⁴

Somente com a criação do TBC, pois, temos a primeira estrutura de teatro moderno no Brasil, com um corpo de atores brasileiros contratados e cumprindo jornada de trabalho (a peça de Nelson Rodrigues fora montada por um grupo não-profissional). Mais uma vez, como se dá repetidas vezes em terras brasílicas, pairava sobre o TBC a sombra do anseio recorrente de equiparação do nacional ao contexto europeu. Encenadores italianos – que dividiam seu tempo com a companhia de cinema Vera Cruz – foram contratados. Tem-se, enfim, um teatro moderno estruturado e de qualidade. Os dramas encenados, porém, são quase todos importados.

Somente em 1955, o diretor e cenógrafo Gianni Ratto realiza o casamento entre teatro e drama modernos no Brasil, colocando em cena no Teatro Maria Della Costa o primeiro drama moderno escrito por um autor brasileiro sobre uma temática nossa: *Moratória*, de Jorge Andrade. Com quase um século de atraso, o drama moderno chega ao Brasil.

¹² PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 40.

¹³ Cf. HUPPES, Ivete. **Melodrama**: o gênero e sua permanência. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

¹⁴ COSTA, Iná Camargo. Alaíde Moreira no purgatório. **Praga** – Revista de Estudos Marxistas, 1997, p. 85.

A Moratória

O destaque dado pela crítica à peça de Jorge Andrade é a sua nacionalidade. No início de um texto escrito no ano da estréia, Sábato Magaldi elogia a encenação do TMDC dizendo que “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”.¹⁵ Tal observação destaca a novidade para a época, tempo em que imperavam as representações de peças estrangeiras. Mas o fato mais relevante não está, provavelmente, na nacionalidade do autor, e sim na brasilidade do tema e de sua emoção. De fato, é este aspecto que realça com veemência Décio de Almeida Prado, em crítica publicada também em 1955:

Não há peça nenhuma mais genuinamente brasileira. Brasileira, de início, está claro, pelo quadro social. [...] Mas o seu verdadeiro brasileirismo não é exterior, não está no cenário, na descrição superficial de certos hábitos e modismos regionais. Brasileira parecemos na própria qualidade de sua emoção. [...] Uma lágrima autêntica, não filtrada pela estética.¹⁶

O conteúdo social de *A Moratória*, de fato, reflete um aspecto propriamente brasileiro, embora conectado com a crise internacional desencadeada pela quebra da bolsa de Nova Iorque em 1929. Bebendo de sua própria fonte, o dramaturgo paulista conta a história da decadência de uma família cafeicultora que, sofrendo as conseqüências da crescente industrialização e da crise econômica dos anos '20 no Brasil, perde sua propriedade e deve se conformar a viver na cidade, sofrendo as dificuldades de adaptação a um novo ambiente cultural e social. Durante toda a peça, no entanto, paira a esperança de recuperação da propriedade em função de uma possível moratória a ser declarada pelo governo.

A ação é dividida em dois planos, simbolicamente, separados por uma parede (invisível) que divide dois cenários. De um lado, temos o tempo da suspeita da crise financeira familiar até a perda efetiva da fazenda, com a ação se passando na casa desta propriedade rural. Do outro lado, a ação começa com a dura situação da vida na cidade e uma crescente esperança de recuperação da fazenda, esperança que se revelará frustrada

¹⁵ MAGALDI, Sábato. *A Moratória*. In: _____. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 57. (A crítica data de 1955).

¹⁶ PRADO, Décio de A. **Apresentação do teatro brasileiro moderno: crítica teatral (1947-1955)**. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 97.

e destruidora especialmente para o protagonista, Joaquim, símbolo de toda uma classe social que conheceu histórias parecidas. Estes dois planos espaço-temporais estruturam a peça, sendo o elemento formal mais relevante e criativo do conjunto. A inter-relação entre passado e presente produz ótimos resultados, dando Jorge Andrade um exemplo singular de habilidade na construção da trama.

Joaquim é sempre acompanhado de sua filha, Lucília, jovem que efetua com mais sensatez (ou resignação) a passagem do campo para a cidade. Seu outro filho, Marcelo, apresenta-se como uma espécie de negativo de Lucília, não se adaptando nem ao campo nem à vida da cidade. Helena é a mãe de família, outro apoio constante de Quim, e aparece como um outro pequeno foco de sensatez. As mulheres exercem, assim, o papel de religar os sonhos à realidade. A constelação dos personagens se completa com mais dois coadjuvantes: o noivo de Lucília, Olímpio, jovem advogado que passa de indesejado na casa de Quim (filho de um inimigo político, representante de uma nova classe social em ascensão) a seu aliado como advogado; e a tia Elvira, irmã de Joaquim, que manifesta disfarçada arrogância ao aparecer como bem-feitora da família fracassada de seu irmão.

Lucília é a única que aparece trabalhando. E sua máquina de costura não poderia ser melhor escolhida para cozer esses dois mundos – a fazenda no passado e a cidade no presente – sinalizando a vitória da máquina sobre o cultivo. Todo o mundo da família cafeicultora será transtornado. Até o café servido na casa de Joaquim, antes produzido por eles mesmos, passa a ser recebido de outrem – reflexo de um mundo cada vez mais distante, acessível apenas através de mediações cada vez mais longas.

A moratória, figura jurídica evocada no título, destaca essas mediações. Ela funciona, no andamento do drama, como elemento retardador da ação. Sobre ela estão suspensas todas as esperanças das personagens como a mediação definitiva – e frustrada – para voltar ao mundo perdido da fazenda. E se a moratória funciona apenas em um dos planos temporais simultâneos sobre os quais se estrutura a peça – o plano do presente – ela projeta sua sombra sobre o plano do passado uma vez que ela poderia ter evitado a perda da fazenda caso uma providência jurídica semelhante tivesse sido tomada em tempo.

Talvez seja sobre esse jogo articulado de dois planos temporais que se faça sentir, de modo mais evidente, as influências que se atribuem à escritura de Jorge Andrade. Em primeiro lugar, deve-se destacar a obra do dramaturgo americano Arthur

Miller, em particular *A morte do caixeiro viajante*. Observa-se também a herança recebida de Eugene O’Neil e, talvez, de Nelson Rodrigues, cuja leitura fora recomendada por seu professor Sábato Magaldi como possível solução para problema do tempo em *A Moratória*.¹⁷ De todo modo, *A Moratória* tem traços realistas, dentro dos quais os aspectos de brasilidade e de ruralidade paulista não aparecem como pitorescos, mas são dotados de função dramática. Podemos destacar, por exemplo, o ramo de jabuticabeira que aparece florido em um plano e seco em outro, sinal da esperança frustrada de retornar a um passado já morto.

Mas são os personagens que têm, evidentemente, a função de representatividade no drama. No caso da peça de Jorge Andrade, os personagens são todos representativos de uma coletividade ou, como diz Décio de Almeida Prado, “padrões exemplares de sua classe social”.¹⁸ Em termos análogos, dirá Sábato Magaldi: “A personagem, sem perder as características próprias, foi sempre para ele representante da coletividade retratada”.¹⁹ Vale aqui a ressalva de que, em termos de individualidade, o caráter de cada personagem resiste à diluição na coletividade. Por exemplo, Joaquim é ‘ele mesmo’, ainda que represente os cafeicultores paulistas tradicionais atingidos pela crise de ’29. Já Lucília, a filha, é um personagem complexo que vive um duplo conflito: independentemente da crise econômica, ela detona uma crise familiar com o desejo de se casar com o filho de um inimigo familiar e, depois da crise, ela reforça o fracasso do pai ao aparecer como única fonte produtiva da família (para isso, paradoxalmente, renunciando ao seu casamento). Nessa complexidade, ela representa, ao mesmo tempo, a filha que, tenazmente, procura abrir uma brecha no muro da moral tradicional familiar, como também as inúmeras mulheres que estabilizam as famílias com profundo bom-senso.

Amparado por Helena, sua esposa, Joaquim concentrará diversas oposições. Embora possamos elencar inúmeras relações antagônicas entre Joaquim e outros personagens (Alípio, causa de sua derrocada financeira – somente reportada na peça; mas também Olímpio, filho de seu rival que, no plano do presente, representa a classe

¹⁷ Embora se observe, sem voltar à polêmica em torno a *Vestido de Noiva*, que os planos simultâneos da peça de Nelson Rodrigues não correspondam exatamente a planos temporais, mas a níveis diferentes de realidade.

¹⁸ PRADO, Décio de Almeida. *A Moratória*. In: ANDRADE, Jorge. **Marta, a árvore e o relógio**. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 627.

¹⁹ MAGALDI, Sábato. Incorporação das fontes rurais. In: _____. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.

daqueles que progridem enquanto os fazendeiros fracassam; ou ainda Elvira, a tia que se salva da crise e ajuda “caridosamente” a família, humilhando-a), essas oposições têm um sentido mais profundo, vistas de perto. Este sentido aparece de forma mais evidente na relação entre Joaquim e Marcelo, cujo princípio de generalização, para usar a categoria de Antonio Candido,²⁰ pode ser resumido como o conflito entre novo e velho.

Este princípio de generalização, de fato, está presente em inúmeras oposições, como podemos ver abaixo:

Velho

Joaquim (perda da fazenda)
Joaquim (honestidade)
Joaquim (produtores de café)
Joaquim (produção e comércio)
Joaquim (proprietário
dos meios de produção)

Novo

x Elvira (manutenção da posse)
x Alípio (trapaça)
x Olympio (profissionais liberais)
x Lucília (manufatura)
x Marcelo (empregado)

Mais do que isso, tal princípio estrutura a peça, fazendo aparecer simultaneamente os dois planos temporais. E nisto precisamente se manifesta a genialidade de Jorge Andrade: a construção laboriosa do plano temporal da peça. Em sua organização do tempo, o passado e o presente estão em constante interação, sendo separados apenas por um muro aparentemente intransponível, mas que serve de parede tanto à casa rural quanto à pequena casa urbana. Um passado sempre presente (não apenas na memória, mas vivo, apresentado como presente para o público e sempre projetando sua sombra sobre este presente e dialogando com ele) atrita com o desejo de reverter a situação de fracasso através da tão esperada moratória. A interpenetração dos planos é talvez o elemento mais significativo deste drama, o elemento mais representativo da modernidade da forma deste texto.

No entanto, mais do que passado e presente, a “parede central” do cenário separa a velha ordem rural do progressivo desenvolvimento urbano. Os planos representam um tempo irremediavelmente passado e uma nova ordem mundial. Desta

²⁰ O ponto central do método difundido por Antonio Candido é a determinação de um princípio estrutural presente na realidade social da qual o romance (ou qualquer texto literário) é a *mimesis*. Ou seja, um mesmo princípio de generalização rege tanto o romance quanto a realidade. No entanto, é necessário salientar a precedência da forma literária neste processo de análise. É essa atenção que parte primariamente da obra e que volta a ela que garante o caráter propriamente literário desse tipo de crítica. Cf. CANDIDO, Antonio. *Dialética da malandragem*. In: _____. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 19-54. Ver também: SCHWARZ, Roberto. *Pressupostos de “Dialética da malandragem”*. In: _____. **Que horas são?: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 129-164.

forma, encontramos a mesma dialética presente na realidade, representada pelas oposições:

Velho	Novo
Decadência da oligarquia rural	x Ascensão da burguesia liberal
Produtores de café	x Donos de indústrias
Decadência do campo	x Desenvolvimento urbano
Trabalho autônomo	x Trabalho assalariado
Estilo de vida da geração rural	x Estilo de vida da geração urbana

É provavelmente sobre isso que Décio de Almeida Prado se apóia para afirmar sua tese de que *A Moratória* seja uma peça-julgamento:

O que ela [a peça] faz é o julgamento de uma sociedade já destruída, ou em vias de aniquilamento. [...] Hoje já temos suficiente recuo no tempo para que possamos considerar tais fatos sem a necessidade de nos pronunciarmos contra ou a favor, de atacá-los ou defendê-los. Podemos encará-los objetivamente – qualidades e defeitos – com essa espécie de simpatia alerta, de compreensão não destituída de crítica, que se chama perspectiva histórica. Foi o que fez Jorge Andrade, com extrema honestidade, e mantendo perfeita isenção de espírito.²¹

Refletindo o conflito vivido pela sociedade cafeicultora paulista, Jorge Andrade faz coincidir a crise do desenvolvimento da modernidade brasileira (progressiva industrialização, contraposta à primazia agrária) com a crise da forma própria ao drama moderno, como observaram Lukács e Szondi. *A moratória* não é um drama moderno por causa do seu tema – a sua forma é que é moderna, na medida em que as unidades fundamentais são rompidas, por exemplo, dando lugar a uma ação dupla, entrelaçada, cujo tempo se desenvolve paralelamente em dois planos. Mesmo o espaço é cindido, reflexo da ruptura mais profunda na vida dos personagens e da sociedade que eles representam. Aliás, os elementos mais tradicionais da peça talvez sejam os personagens, mas eles são justamente vítimas de uma crise que se abate sobre eles, feito uma mácula.

A menção da mácula, aqui, evocando o teatro grego, tem uma pertinência especial se considerarmos a peça inserida no ciclo de *Marta, a árvore e o relógio* (São Paulo: Perspectiva, 1986 [1ª edição em 1972]), no qual a saga da família vai desfiando um rosário de conquistas e de derrotas desde o fundo quase arquetípico da construção de São Paulo até sua atualidade. Esse contexto mais amplo realça, também, a

²¹ PRADO, Décio de Almeida. **Apresentação do teatro brasileiro moderno**: crítica teatral (1947-1955). São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 98.

interpenetração dos gêneros, outro elemento característico do drama moderno, como observa Anatol Rosenfeld.²²

Além da modernidade do texto, porém, *A moratória* representa um marco para o teatro brasileiro ao conciliar-se com uma estrutura teatral nacional e moderna. Levada à cena num momento histórico em que já se havia instalado no Brasil um teatro moderno desde a fundação do TBC, *A Moratória* terá uma montagem moderna e rigorosa, elogiada pelos críticos e sucesso de público:

A peça de Jorge Andrade apóia-se inteiramente, não sobre o espetáculo, mas sobre o desempenho individual dos atores. Propunha, portanto, uma nova prova para Gianni Ratto, que a venceu com a maior maestria, oferecendo-nos uma representação primorosa, pouco menos do que perfeita, uma das melhores que já vimos em palcos nacionais.²³

Ocaso

Ao sucesso de *A Moratória* (e, simultaneamente, de *Santa Marta Fabril S.A.*), segue-se o período de ouro do drama moderno brasileiro. Entre 1948 e 1958, enquanto outras companhias desenvolvem o teatro político e nacional, o TBC encena o repertório moderno importado. Curiosamente, é uma peça de Jorge Andrade que marcará o início do fim do TBC, quando, em 1958, com *Pedreira das Almas*, este teatro conhece um fracasso de bilheteria.²⁴ O sucesso de *Eles não usam black-tie*, encenado na mesma época, eclipsa a montagem do texto de Jorge Andrade. O TBC se redimirá parcialmente com a montagem, dois anos mais tarde, de *O pagador de promessas*, de Dias Gomes. Pouco a pouco a hegemonia do autor brasileiro se firma até que o Golpe de 1964 desarticule o drama moderno no Brasil, em suas facetas políticas e épicas.

Jorge Andrade, por sua vez, conhecerá outro fracasso retumbante junto ao TBC com *Vereda da Salvação*, levada à cena por Antunes Filho, no ano de 1964. A peça, inicialmente censurada, é montada segundo técnica revolucionária para a época. Talvez por isso, associado ao tumulto ideológico da época (a peça foi tachada simultaneamente de esquerdista e direitista), *Vereda da Salvação* fica muito pouco tempo em cartaz. Este

²² Cf. ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

²³ PRADO, Décio de A. **Apresentação do teatro brasileiro moderno**: crítica teatral (1947-1955). São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 101.

²⁴ Cf. MACIEL, Diógenes André V. **Ensaio do nacional-popular no teatro brasileiro moderno**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004, p. 44.

fracasso não será redimido pelo filme, feito pouco depois sobre roteiro elaborado pelo próprio autor. O reconhecimento só virá postumamente, quando o público estava finalmente pronto para contemplar a segunda montagem de Antunes Filho. O alcance da odisséia dramática do escritor paulista só seria plenamente revelada, porém, quando da publicação do ciclo *Marta, a árvore e o relógio*, em 1970. Em palavras do próprio dramaturgo, para uma visão clara do propósito de sua obra, “seria necessário que encenassem as dez peças em dez noites consecutivas”.²⁵

Essa “visão do ciclo”, para usar a expressão de Anatol Rosenfeld²⁶, revela tardiamente a grandeza do escritor, cujo ocaso foi marcado pelo sinal do fracasso (especificamente na teledramaturgia), causa possível, aliás, de sua depressão e doença. Inaugurador da tradição moderna no teatro brasileiro, Jorge Andrade desenvolveu uma obra comparável aos grandes monumentos do teatro mundial, como *O sapato de cetim*, de Paul Claudel. Buscando resgatar suas próprias raízes, mas contribuindo para revisitar as raízes do todo um povo, Andrade fez avançar a produção dramática. Retomando o velho, recriou o novo. Explorando formas clássicas, fê-las vez por outra explodirem para dar lugar a um vento renovador que soprou, junto com outros autores, sobre o teatro brasileiro por um tempo. E, depois dessa época de ouro, o retorno atrás se tornou felizmente impossível. Outras formas dramáticas surgirão, costuradas por hábeis autores como Lucília cozera a nova condição da família paulistana. Uma última imagem, das muitas contidas na peça, nos ajuda a ilustrar essa mudança no cenário dramático nacional: levado da fazenda para o apartamento, o relógio itinerante é símbolo do tempo que transforma as coisas e permanece, como testemunha silenciosa, para mostrar que o novo vem do velho.

²⁵ ANDRADE, Jorge. São Paulo, 22 de outubro de 1976. 2 fitas cassete. Entrevistadores: Mariângela Alves de Lima, Linneu Dias, Carlos Eugênio Marcondes de Moura. SP: CCSP/Arquivo Multimeios/Divisão de Pesquisas. 1976. Duas fitas K7. Entrevista concedida ao Centro de Documentação e Informação sobre a Arte Brasileira Contemporânea – SP. Datilografado, transcrito e mimeografado (22 p.).

²⁶ 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.