

**JORGE ANDRADE E O DRAMA MODERNO BRASILEIRO: BREVES
APONTAMENTOS A PARTIR DE A MORATÓRIA**

Renato Cândido da Silva¹

RESUMO: Este artigo parte do pressuposto de que o drama moderno surge em decorrência da crise do drama burguês, a partir do momento em que ocorre a transição do indivíduo para o individualismo (Lukács, 2009), e do inter-subjetivo para o intra-subjetivo (Szondi, 2011). Levando em consideração essas premissas e, atrelando ao que Costa (1998) já vinha evidenciando, no que diz respeito à produção tardia do teatro moderno brasileiro, ou seja, que surge em decorrência da criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC); pretende-se evidenciar o lugar do dramaturgo Jorge Andrade e sua ligação com o drama moderno, partindo de *A Moratória* (1954), peça que integra *Marta, a Árvore e o Relógio*, publicado 1970.

PALAVRAS-CHAVE: Jorge Andrade; Drama Moderno; *A Moratória*.

ABSTRACT: This article assumes that the modern drama emerges in a recession of the crisis of bourgeois drama, from the moment a transition from the individual to the individualism occurs (Lukács, 2009) and makes it inter-subjective to the intra-subjective (Szondi, 2011). Taking into account these pre-issues, in keeping with what Costa (1998) had already shown, with regard to the late production of modern Brazilian theater, that is, that arises as a result of the creation of the Teatro Brasileiro de Comédia (TBC); it is intended to highlight the place of the playwright Jorge Andrade and his connection with the modern drama, starting with *A Moratória* (1954), play that integrates *Marta, a Árvore e o Relógio*, published in 1970.

KEYWORDS: Jorge Andrade; Modern Drama; *A Moratória*.

Introdução

Este artigo procura analisar o drama moderno brasileiro a partir de *A Moratória* (1954), do dramaturgo brasileiro Jorge Andrade. É importante ressaltar que “drama moderno”, aqui, está relacionado com pressupostos teóricos de Lukács e Szondi, que identificam o drama moderno como crise do drama burguês, quando ocorre o deslocamento do “indivíduo” para o “individualismo” (acepção de Lukács) e do “inter-subjetivo para o “intra-subjetivo” (acepção de Szondi). Levando em consideração esses pressupostos, é possível tecer apontamentos sobre o teatro moderno brasileiro. Mas, é evidente que tal posicionamento se volta àquilo que Costa (1998, p. 12) chama atenção sobre a tardia produção do teatro moderno no Brasil, pois só ocorre a partir de 1948, com a criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Este posicionamento, embora choque com toda uma tradição crítica, está calcado em uma análise concisa; talvez aquilo que se tornou mais relevante aos estudos teatrais no Brasil. Ao chamar a atenção para a produção tardia do teatro moderno brasileiro, Costa evidencia que com o TBC

¹Mestrando em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC. E-mail:renatoliteraturauc@gmail.com

começou a haver uma sistematização das produções, bem como um programa economicamente viável. E, por fim, tendo por base fontes teóricas sólidas, Costa parte de autores como Georg Lukács, Peter Szondi e Anatol Rosenfeld. Justamente por conta desta tomada de posição, Costa tece importantes considerações sobre a produção tardia do teatro moderno brasileiro, pois o termo “teatro moderno” “encontra-se ancorado em um processo crítico calcado no historicismo: ele “compreende o processo histórico desencadeado pela crise da *forma do drama* através da progressiva adoção de recursos próprios dos gêneros lírico e épico que culminou com o aparecimento de uma nova forma de dramaturgia – o teatro épico” (COSTA, 1998, 14, itálicos da autora).

Mas, como pontua Maciel, ao se situar por meio deste recorte histórico, Costa deixa evidente um emaranhado problemático de toda sorte, pois, “opõe-se teatro moderno ao velho teatro identificado a atores consagrados, como era comum na década de 1930; afina-se a questão da modernização dos meios de produção teatral ao contexto de modernização sócio-histórica, econômica e cultural brasileira do pós-Vargas” (MACIEL, 2008, p. 15). Desse modo, no intuito de compreender o que convencionou-se chamar “teatro moderno”, faz-se necessário, antes de falar sobre o TBC e Jorge Andrade, recorrer aos pressupostos teóricos de Lukács e Szondi.

Breves considerações sobre o drama moderno

Para Lukács, referindo-se à origem do drama burguês (sinônimo de moderno), localiza-o a partir das obras de Shakespeare, tendo em vista que foi o primeiro a apresentar elementos subjetivos e individualistas da sociedade burguesa. Para o autor, no momento em que o indivíduo atingiu seu ápice, calcado em um emaranhado processo histórico, deixa de ser significativo, “a exemplo do idealismo absoluto, como portador de mundos transcendentais, mas porta seu valor exclusivamente em si mesmo; de fato, os valores da existência parecem antes haurir a justificação da sua validade a partir de sua vivência subjetiva, de seu significado para a alma do indivíduo” (LUKÁCS, 2009, p. 122-123).

Esta premissa mostra o quanto o drama sofreu modificações no mundo moderno, pois “o solo do indivíduo desapareceu, sobrevivendo-lhe o individualismo como ideologia em estado puro, contraposta às concepções que privilegiam o social como tentativa [...] de dar conta da nova realidade” (COSTA, 1998, p.18). Na medida em que ocorre a passagem histórica do indivíduo para o individualismo, que Lukács irá identificar a partir da produção do dramaturgo

norueguês Ibsen, o drama burguês começa a entrar em crise. Szondi localiza o início do drama moderno no Renascimento, assim como Lukács. Enquanto para este o drama burguês é configurado pela passagem do indivíduo para o individualismo; para aquele, o que configura o drama moderno é a passagem do inter-subjetivo para o intra-subjetivo. Quanto ao caráter inter-humano, Szondi tece as seguintes contribuições:

O homem só entrava no drama como ser que existe com *outros*. O estar “entre outros” aparecia como a esfera essencial de sua existência; liberdade e compromisso, vontade e decisão, como as mais importantes de suas determinações. O “lugar” em que ele ganhava realidade dramática era o ato de decidir-se. No momento em que decidia integrar o mundo de seus contemporâneos, sua interioridade tornava-se manifesta e se convertia em presença dramática. Por meio de sua decisão à ação, esse mundo se via, por sua vez, a ele referido, e só assim se realizava dramaticamente (SZONDI, 2011, p. 23-24, itálico do autor).

A partir do momento em que o drama se configura por meio do caráter inter-humano, ele elimina o coro, o prólogo e epílogo, e passa a valer-se do diálogo. Daí a importância dada à “supremacia absoluta do diálogo, ou seja, daquilo que se pronuncia no drama entre homens, espelha o fato deste se constituir exclusivamente com base na reprodução da relação inter-humana e só conhecer o que nessa esfera reluz” (SZONDI, 2011, p. 24). O caráter absoluto do drama desvencilha-se de tudo que está no universo extra-dramático, haja vista que para ser dramático, ele “não conhece nada fora de si” (SZONDI, 2011, p. 25). Neste contexto, o dramaturgo surge de modo ausente, pois não possui voz, apenas “institui o que se pronuncia” (SZONDI, 2011, p. 25). Do mesmo modo, a arte do ator surge em função do caráter absoluto do drama: “sua relação com a figura dramática não deve ser visível ao público; pelo contrário, precisam fundir-se para que o homem do drama surja” (SZONDI, 2011, p. 26). E por falar em público, se o dramaturgo não possui voz; logo, a fala não é direcionada a ele. De modo passivo, apenas assiste em silêncio o que está sendo pronunciado no palco; não há um elo crítico entre quem escreve, quem fala e o que se fala: a relação entre espectador e drama “desconhece tanto a intromissão do espectador no drama, quanto sua interpelação por ele” (SZONDI, 2011, p. 25).

Já o palco é configurado como uma caixa de imagens, pois desconhece passagens (escada, corredor etc) que ligam plateia e palco. Para Szondi (2011), o palco só se torna visível após o início do espetáculo, ou até mesmo após o ator pronunciar as palavras iniciais. Quanto ao caráter temporal, o autor afirma que é sempre uma sequência absoluta de presentes: “sendo absoluto, ele fornece sua própria garantia, funda seu próprio tempo. Por isso, cada momento

tem de conter em si o germe do futuro, ser *prenhe de futuro*. Isso se torna possível graças à sua estrutura dialética, fundada, por sua vez, na relação inter-humana” (SZONDI, 2011, p. 27, itálicos do autor). Do mesmo modo, Szondi chama a atenção para o caráter espacial, evidenciando que “ao espaço justifica a exigência de uma unidade de lugar. O entorno espacial [...] deve ser eliminado da consciência do espectador. Só assim pode surgir uma cena absoluta, *i. e.*, dramática” (SZONDI, 2011, p. 27).

No entanto, a partir do final do século XIX, esta estrutura de drama cerrado, que se desenvolveu no período do Renascimento, apresentando uma ação (1) que ocorre no tempo presente (2) e centrada na relação inter-humana (3), começa a sofrer profundas transformações; corroborando o surgimento da crise do drama, que Szondi localiza em autores como Ibsen, Tchêkhov, Strindberg, Maeterlink e Hauptmann, ao identificar a impossibilidade do drama (absoluto) abarcar os novos conteúdos que começaram a emergir. Diante desta conjuntura, Costa ressalta: “em Tchêkhov não há propriamente *ação dramática*; em Hauptmann o teatro começa a *narrar*, Strindberg e Ibsen *recuam no tempo*” (COSTA, 1998, p. 16, itálicos do autor).

Conforme Szondi nos ensina, a crise do drama pode ser entendida por meio de dois momentos: em seu início, encontrou-se calcada numa tentativa de salvar a forma do drama cerrado, para que assim, em um segundo momento, começasse a buscar solução e superação em sua própria crise. Por conta disso, Rosenfeld afirma que “a crise do drama revela-se como contradição entre a temática épica e a tentativa de manter a forma dramática tradicional” (ROSENFELD, 2017, p. 151).

Neste contexto, os dramaturgos, ancorados em novas possibilidades de abarcar o homem no universo “moderno”, passaram a valer-se de recursos estilísticos, sobretudo as técnicas do teatro épico, que foi o “resultado de uma nova experiência em que o *centro não está mais no indivíduo*, mas no complexo das relações sociais” (COSTA, 1998, p. 18, itálicos do autor). Esse processo de transição, em que as relações humanas estão mais próximas das relações sociais em detrimento do inter-subjetivo, está atrelado à mudança sócio-política, quando ocorre um “descentramento” da burguesia para as relações que privilegiam a classe operária, por exemplo.

[...] não havendo mais como a forma do drama burguês representar os novos conteúdos, que não mais se vinculam exclusivamente à representação da burguesia e de seus modos de vida, sempre tidos como pressupostos formais do drama, e com a emergência do cotidiano, por exemplo, das classes subalternas, do operariado, etc., enquanto objetos de representação, precipita-se uma nova forma que, paulatinamente, adere ao monólogo interior, à redução para o ato único, à “narração” ou o uso de ferramentas de encenação

desenvolvidas com o Expressionismo (como som, luz, projeção), para resolver, assim, a ação que não mais cabia naquela forma tradicional (MACIEL, 2008, p. 17).

Ainda sobre a crise do drama, Szondi afirma que ele começa a negar “em seu conteúdo o que, por fidelidade à tradição, ainda pretende enunciar formalmente: a atualidade da relação inter-humana. O que vincula as diferentes obras desse período e remonta à transformação que altera sua temática é a oposição sujeito-objeto, que determina suas novas fundações” (SZONDI, 2011, p. 78).

Portanto, o núcleo que desencadeia a crise do drama encontra-se ancorado na separação entre sujeito e objeto, que no drama absoluto encontrava-se em sintonia e reciprocidade. Essa separação, que se manifestou em diversos autores, em muito se deu pelo fato da impossibilidade do drama continuar a manter-se centrado no diálogo, bem como pelo fato da crescente inserção do caráter épico². Por conta dessas transformações, a estrutura configurada pelo “tempo presente (1) como acontecimento (2) inter-humano (3)” (SZONDI, 2011, p. 77), começou a ser repensada, conforme aponta Maciel, ao afirmar que

[...] o fato torna-se acessório, [...] o diálogo é convertido em reflexões monológicas ou torna-se “improdutivo”, refletindo uma relação de ordem intrasubjetiva, e [...] o tempo se esgarça, desembocando passado e presente um sobre o outro, na medida em que o já acontecido continua a ter repercussão íntima sobre as personagens e suas ações, principalmente quando o presente evoca o passado recordado. É por conta desse processo de transição que a correspondência entre forma-conteúdo não mais estava dada, marcando o surgimento da contradição interna da forma do drama [...] (MACIEL, 2008, p. 17).

Tendo por base o conceito de drama moderno apontado por Szondi, de que ele deriva da crise do drama burguês, a partir do momento em que o modelo de drama absoluto não mais assimilava as novas insurgências estilísticas, sobretudo a inserção de recursos épicos; é possível traçar alguns apontamentos sobre o drama moderno a partir de *A Moratória*, de Jorge Andrade.

² Épico, nesse contexto, está relacionado aos recursos narrativos empregados pelo dramaturgo; não corresponde à *Iliada* e *Odisseia*, de Homero, por exemplo. Sobre essa distinção, Rosenfeld salienta: “o termo ‘teatro épico’ vem sendo usado desde a década de 1920, depois de ter sido introduzido pelo diretor teatral Erwin Piscator (1893-1966) e por Bertold Brecht (1898- 1956). A palavra ‘épico’ é usada na sua acepção técnica, significando ‘narrativo’ [...]. O termo ‘épico’ refere-se a um gênero literário que abrange todas as espécies narrativas, ao lado da epopeia, do romance, da novela, do conto etc.” (ROSENFELD, 2017, p. 27).

Teatro Brasileiro de Comédia (TBC): o início do Teatro Moderno Brasileiro

A criação do TBC, em 1948, foi idealizada por Franco Zampari, empresário italiano que pretendia criar um teatro profissional onde os artistas pudessem realizar suas encenações sem problemas financeiros. Assim, pode-se dizer que a “consolidação do que poderíamos chamar de novo profissionalismo veio [...] com a criação do Teatro Brasileiro de Comédia. Até aquele instante o centro da criatividade dramática havia sido o Rio de Janeiro” (PRADO, 2009, p. 43). No entanto, “seu programa, esteticamente, não se distanciava muito do que já se fazia no Rio, apoiando-se sobre dois pilares de comprovada solidez: textos consagrados e encenadores estrangeiros” (PRADO, 2009, p. 43).

Ao longo da história do TBC, o público teve contato com diversas montagens como *À Margem da Vida*, *Lembrança de Berta*, *Gata em Teto de Zinco Quente* e *O Anjo de Pedra*, de Tennessee Williams; *Antes do Café*, de Eugene O’Neill; *Seis Personagens à Procura de um Autor*, de Luigi Pirandello; *Antígona*, de Sófocles; *Panorama Visto da Monte* e *A Morte de um Caixeiro Viajante*, de Arthur Miller, entre outros. Assim, como se pode observar, as grandes montagens produzidas pelo TBC foram importadas. Sobre este fato, Maciel afirma que “estreou o drama importado, atrelado ao padrão internacional de produção teatral, relacionado à irrupção de uma burguesia com anseios cosmopolitas e capaz de patrocinar um teatro à altura daquele produzido nos grandes centros” (MACIEL, 2008, p. 19). É importante ressaltar que o drama moderno se encontra agora ancorado nos anseios oriundos da classe operária, não mais nos da sociedade burguesa. Por isso, Costa afirma que “o caráter que o teatro moderno assumiu no Brasil é semelhante ao dos grandes centros, por razões opostas – aqui por falta e lá por ‘excesso’ de experiência com o movimento operário” (COSTA, 1998, p. 35). Sobre a ascensão dos movimentos operários e as montagens realizadas no TBC, Maciel ressalta que

[...] o repertório encenado nessa casa de espetáculo, que passava pelo drama moderno europeu e americano, além de um repertório também de cunho clássico, já trazia para o Brasil discussões próprias a países que haviam acompanhado de perto a ascensão dos movimentos operários, do capitalismo concorrencial, além das consequências diretas de eventos com as duas guerras e a Revolução de 1917 na Rússia. Nesses países, a forma do drama já havia sido superada pelas novas formas, cada vez mais debruçadas sobre a investigação social em torno das personagens (MACIEL, 2008, p. 19-20).

Esse aspecto ajuda a pensar sobre a produção tardia do teatro brasileiro, e ao mesmo tempo, que a importação de dramas se torna justificável: no Brasil, havia carência de dramas e

dramaturgos modernos. Nesse contexto, de descompasso do teatro brasileiro com as inovações que já se afluíram nos grandes centros, Maciel afirma que

[...] demandando em torno da antiga mania de “ideias fora do lugar” e ao anseio de atualização de nossas elites em relação ao padrão estrangeiro, o TBC implementou por aqui uma estrutura de *teatro moderno*, mesmo que ainda não tivéssemos uma produção nem quantitativa, nem qualitativa de *dramas modernos brasileiros*, daí a inicial urgência de importação de repertório. Marca-se assim, a posição defasada do dramaturgo brasileiro diante dos processos teatrais e sociais que aconteceram nos grandes centros em fins do século XIX e que só acompanharíamos, em descompasso, na década de 1950, proximamente ao ascenso do movimento de trabalhadores e à urgência pelo surgimento de uma dramaturgia nacional para nossos palcos (MACIEL, 2008, p. 20, itálicos do autor).

Diante dessa conjuntura – da importância do TBC para a modernização do teatro brasileiro – pode-se destacar que o repertório estrangeiro que teve visibilidade nos palcos brasileiros apresentava um elo favorável aos anseios econômicos e políticos no qual se encontrava o Brasil. Relacionando o desenvolvimento do mercado interno brasileiro com os grandes centros, Costa afirma que o “Brasil dos anos de ‘substituição de importações’ apresentava pressupostos semelhantes para a produção daquele ‘teatro moderno’ que na Europa e nos Estados Unidos regredia o espaço conceitual que vai do naturalismo ao expressionismo” (COSTA, 1998, p. 36).

Quando o teatro moderno finalmente começou a ser produzido por aqui, o país já dava os primeiros sinais (econômicos e sociais) de que a estratégia de retomada do crescimento imposta pelo capitalismo tardio fora adequada – começávamos a produzir bens de consumo! –, o que significa, nos estreitos limites da produção cultural, a proliferação de uma burguesia com anseios cosmopolitas em condições de patrocinar (financiando e consumindo) um teatro de “padrão internacional”. Simplificando bastante, é esta a origem remota do TBC, empresa que demonstrou concretamente a viabilidade do teatro moderno no Brasil (COSTA, 1998, p. 35).

O drama moderno brasileiro a partir de *A Moratória*: breve apontamento

Jorge Andrade (1922-1984), natural de Barretos (SP), é, sem dúvida, um dos maiores dramaturgos brasileiros. Dentre sua produção, merece destaque *Marta, a Árvore e o Relógio*, obra publicada em 1970, que reúne dez peças: *As Confrarias* (1969), *Pedreira das Almas* (1957), *A Moratória* (1954), *O Telescópio* (1951), *Vereda da Salvação* (1957/1963), *Senhora na Boca do Lixo* (1963), *A Escada* (1960), *Os Ossos do Barão* (1962), *Rastro Atrás* (1966) e *O Sumidouro* (1969). Ao se falar em Jorge Andrade, deve-se levar em consideração alguns

aspectos relevantes, principalmente no que tange às suas vivências pessoais. Neto e filho de fazendeiros paulistas, Jorge presenciou, na época criança, os abalos sofridos por família, em decorrência de crise econômica; como a quebra da bolsa de valores de Nova York, de 1929. “A ruína de sua família, dona de 30.000 alqueires da época do apogeu, serviu-lhe de ponto de partida para investigar o destino da classe social a que pertencia, levando em conta os efeitos da derrocada tanto no campo quanto na cidade” (FARIA, 1998, p. 144).

Além disso, merece destaque também a importante formação profissional de Jorge Andrade na Escola de Arte Dramática (EAD), sobretudo o contato que teve com obras de autores como Antón Tchékhev, Eugene O’Neill e Arthur Miller. Quanto à importância desses autores na formação de Andrade, pode-se observar pela fala do próprio dramaturgo:

Penso que prefiro esses autores porque fizeram o teatro que gostaria de fazer. Todos eles, de uma maneira ou de outra, influenciados pela realidade de seu meio, refletiram com maestria grandes problemas sociais. No primeiro, vemos desfilar diante de nós toda uma sociedade e, revelando-a, o autor se transporta para a pintura do humano, superando este meio, esta sociedade. Em Eugene O’Neill são as paixões. Servindo-se de sua própria vida, criou conflitos e tipos que nos aproximam de Ésquilo. E Arthur Miller? É preciso conhecer todo o trágico da desvalorização atual do homem para sentir a solidão de um ser humano num mundo que ele não pode compreender. A fuga à natureza; o abafamento nos coletivos objetos; o valor da produção em massa e não daquele que produz; toda a agonia do homem que ama os outros e que não encontra nem pode encontrar correspondência a este sentimento [...] (ANDRADE *apud* AZEVEDO, 2014, p. 44).

Além das vivências pessoais de Jorge Andrade, faz-se necessário também levar em consideração as insurgências sociais e políticas pelas quais o Brasil passava nas décadas de 1950 e 1960, período em que o dramaturgo mais produziu. Assim, é possível tecer alguns apontamentos sobre o lugar de Jorge Andrade na moderna dramaturgia brasileira que, como se pode observar, surgiu tardiamente, se partirmos do pressuposto de que o drama moderno está calcado em um processo histórico, onde a relação inter-subjetiva, que estava centrada no diálogo, é deslocada para a intra-subjetiva, que valoriza, principalmente, os aspectos sociais. Partindo da importância atribuída ao que se encontra na esfera extra-dramática, pode-se pensar o drama moderno brasileiro a partir de *A Moratória*. Com este drama, o palco brasileiro começa a ser estruturado de modo semelhante ao que ocorreu nos grandes centros. Escrita em 1954, *A Moratória* é ambientada em dois planos: a ação do **primeiro plano** se desenvolve em 1932 (cidade) e a do **segundo plano** em 1929 (fazenda de café); como se pode observar na rubrica feita por Jorge Andrade.

CENÁRIO: Dois planos dividem o palco mais ou menos em diagonal. Primeiro plano ou plano da direita: Sala modestamente mobiliada. Na parede lateral direita, duas portas: a do fundo, quarto de Marcelo; a do primeiro plano, cozinha. Ao fundo da sala, corredor que liga às outras dependências da casa. À esquerda, mesa comprida de refeições e de costura; junto a ela, em primeiro plano, máquina de costura. Encostado à parede lateral direita, entre as duas portas, banco comprido, sem pintura. Na mesma parede, bem acima do banco, dois quadros: Coração de Jesus e Coração de Maria. Acima dos quadros, relógio grande de parede. No corte da parede imaginária que divide os dois planos, preso à parede como se fosse um enfeite, um galho seco de jabuticabeira.

Segundo plano ou plano da esquerda: Elevado mais ou menos uns trinta ou quarenta centímetros acima do piso do palco. Sala espaçosa, de uma antiga e tradicional fazenda de café. À esquerda-baixa, porta do quarto do Joaquim; à esquerda-alta, porta em arco que liga a sala com a entrada principal da casa e as outras dependências. Na parede ao fundo, à direita, porta do quarto de Marcelo; à esquerda, porta do quarto de Lucília. Bem no centro da parede ao fundo, o mesmo relógio do primeiro plano. Na parede, entre a porta do quarto de Joaquim e a porta em arco, os mesmos quadros do primeiro plano (ANDRADE, 2007, p. 12, itálicos do autor).

É interessante observar que estes planos representam um período de transição entre a decadência dos fazendeiros (1929) e as insurgências sociais atreladas à revolução de 1930. Por conta disso, Prado ressalta que “não compreenderá nada do alcance da peça quem não presentir, por detrás dos indivíduos e dos episódios particulares que, ela narra, a agonia de uma sociedade em vias de transição, aquela dolorosa passagem do Brasil dos fazendeiros para o Brasil urbano” (PRADO, 2006, p. 626).

Embora esteja dividida em dois planos, percebe-se que presente e passado estão enalacrados de modo dialógico; ora as cenas ocorrem em momentos separados, ora de modo simultâneo: no **primeiro plano** (1932) Joaquim e Lucília falam sobre o retorno à fazenda; já no **segundo plano** (1929), Helena e Elvira falam sobre a crise que irá arruinar a todos. O passado e presente se mostram em estreito diálogo, onde não há mais uma sequência linear, como ocorria no drama absoluto. Aqui, o presente (1932) vive em função do passado (1929), principalmente se pensarmos que, até ao fim da peça, Joaquim mantém-se na esperança de retornar à fazenda. Tais constatações podem ser melhor visualizadas na citação abaixo:

ELVIRA: Vamos atravessar uma grande crise.

JOAQUIM: (*Primeiro Plano*) Lucília!

HELENA: (*Segundo Plano*) Crise?

ELVIRA: O café caiu a zero.

JOAQUIM: (*Primeiro Plano*) Lucília!

HELENA: (*Primeiro Plano*) (*Aturdida*) Caiu?

ELVIRA: (*Segundo Plano*) Os lavradores foram abandonados pelo Governo.

LUCÍLIA: (*Primeiro Plano*) (*Entrando*) Que foi, papai?
HELENA: (*Segundo Plano*) Não é possível!
JOAQUIM: (*Primeiro Plano*) Minha filha! (*Joaquim fica olhando para Lucília sem poder falar*)
ELVIRA: (*Segundo Plano*) O Governo não pode sustentar a política de defesa do café e...
LUCÍLIA: (*Primeiro Plano*) (*Preocupada*) Que está acontecendo, papai?
HELENA: (*Segundo Plano*) Diga, Elvira!
JOAQUIM: (*Primeiro Plano*) Não disse que íamos voltar para a fazenda?
ELVIRA: (*Segundo Plano*) ... e os preços caíram vertiginosamente. Vamos todos à ruína.
LUCÍLIA: (*Primeiro Plano*) Já pedi tanto ao senhor que não fale mais nisto!
HELENA: (*Segundo Plano*) Meu Deus! Que será de nós?
JOAQUIM: (*Primeiro Plano*) Moratória! Moratória, minha filha!
LUCÍLIA: (*Primeiro Plano*) O que é isto?
ELVIRA: (*Segundo Plano*) É preciso ânimo, Helena!
JOAQUIM: (*Primeiro Plano*) Prazo! Prazo de dez anos aos lavradores.
(ANDRADE, 2007, p. 144-145, itálicos do autor).

Nesta peça, Jorge Andrade atrela sua “memória pessoal” e a conjuntura de todo um processo histórico, pois “procurou redescobrir o passado e repensá-lo nos termos de sua própria condição presente e da realidade da sociedade brasileira” (AZEVEDO, 2014, p. 77). Além disso, ao valer-se de dois planos temporais (e ao mesmo tempo espacial, pois o palco é dividido por uma pequena elevação para distinguir a casa da fazenda, em relação à casa da cidade; e por uma parede imaginária), o dramaturgo traz à baila um recurso épico. Aliás, a configuração do épico, por meio de dois planos, já foi evidenciada por Rahal, ao ressaltar que a partir da quinta cena (no plano de 1929); Jorge Andrade “radicaliza o jogo cênico entre os planos, fazendo com que as personagens de um plano comentem o que está acontecendo no outro [...]. Essa divisão épica em dois planos, em que um comenta o outro, acentua o caráter dramático e às vezes trágico de algumas cenas” (RAHAL, 2015, p. 47).

Rosenfeld, referindo-se ao teatro épico, afirma que o “Coro, prólogo e epílogo são, no contexto do drama, como sistema fechado, elementos épicos, por se manifestar, através deles, o autor, assumindo função lírico-narrativa” (ROSENFELD, 2017, p. 33). Além disso, ressalta que a “dispersão em espaço e tempo – suspendendo a rigorosa sucessão, continuidade, causalidade e unidade – faz pressupor igualmente o narrador que monta as cenas a serem apresentadas, como se ilustrasse um evento maior com cenas selecionadas” (ROSENFELD, 2017, p. 33).

Vale lembrar que o teatro épico se distingue da rigorosa forma cerrada³ do drama tradicional (aristotélico), ao apresentar uma estrutura aberta, que não se restringe a uma ação central. Essa característica faz com que se rompa a tradicional unidade de tempo, lugar e ação. Por conta disso, pode-se pensar em *A Moratória* como um drama moderno pois, como já ficou evidente, apresenta duas ações ao se estruturar por meio de dois planos (1929/1932) que se intercalam, rompendo assim, com a unidade aristotélica. Sobre a forma aberta que o teatro épico apresenta, Rosenfeld ressalta que ela é

[...] repleta de episódios que não se integram na linha de uma ação una, contínua, de tempo reduzido e lugar fixo [...]. Abre-se a um mundo maior pela própria variedade de tempos, lugares e episódios que apresenta e, dessa forma, ultrapassa o diálogo interindividual pela riqueza cênica, pela multiplicidade de elementos visuais imaginários que tendem quase a se sobrepor à exposição puramente verbal, declamada. Há saltos no tempo e no espaço que pressupõem a intervenção de um narrador (mesmo que não explícito) que, sem se preocupar com a concatenação causal rigorosa da ação, seleciona de um tecido múltiplo, entrelaçados com outros eventos, os episódios que se lhe afiguram dignos de serem representados (ROSENFELD, 2012, p. 29).

Os planos como recurso épico já foram utilizados por diversos dramaturgos, como Arthur Miller, em *A Morte do Caixeiro Viajante* (1949). Nesse drama, o conflito do protagonista Willy Loman surge em duas perspectivas: um de origem familiar e o outro de ordem social. De modo semelhante como ocorre em *A Moratória*, o dramaturgo Miller vale-se também de dois planos: um representa o presente da vida do protagonista; o outro, reflexo da imaginação de Willy Loman. Em termo de aproximação de Jorge Andrade com Arthur Miller, ou seja, com o drama moderno; fica mais evidente se pensarmos que *A Morte do Caixeiro Viajante* foi encenada no Brasil pela Companhia de Jayme Costa, e Jorge Andrade teve a oportunidade de assisti-la.

Quando escrevi *A Moratória*, tinha visto uns meses antes o Jayme Costa representando *A Morte do Caixeiro Viajante* no Teatro Cultura Artística. [...] Nunca esqueci esse espetáculo [...]. Por isso posso dizer que Arthur Miller me levava a ter vontade de escrever. Aquele homem me lembrava um pouco o velho caído na fazenda, me lembrava um pouco a derrota (ANDRADE *apud* SAN'ANNA, 2012, p. 16).

³ Pavis afirma que “a oposição entre *forma fechada* e *forma aberta* nada tem de absoluto, os dois tipos de dramaturgia não existindo em estado puro. Trata-se antes de um meio cômodo de comparar tendências formais da construção da peça e de seu modo de representação. Esta distinção só tem se se pode fazer corresponder a casa uma das formas características sobre a visão dramaturgical, e mesmo à concepção do homem e da sociedade que a subtendam. Ela recorta apenas parcialmente os pares *épico / dramático*, *aristotélico / não-aristotélico*, *dramaturgia clássica / teatro épico*” (PAVIS, 2015, p. 174, itálicos do autor).

Outro fato interessante em *A Moratória* é sua aproximação com o dramaturgo Tchéckov, principalmente com o drama *O Jardim das Cerejeiras*. O que liga essas peças é o retrato da decadência aristocrática. Se pensarmos sob o ponto de vista do protagonista, na primeira temos Joaquim (patriarca) e na segunda a Liubov (matriarca), ambos se encontram impossibilitados de enxergar que estão imersos na decadência, pois durante toda a vida estiveram presos à fazenda. No caso de Joaquim, a aproximação com a fazenda (passado) pode ser observada de três modos: por meio do diálogo, da “narração épica” e sobre a ótica do próprio protagonista.

No primeiro fragmento, por meio do diálogo entre Helena e sua filha Lucília, fica evidente a ligação de Joaquim com a fazenda, que se encontra impossibilitado de viver fora de seu meio social.

HELENA: Você ainda não pensou nas consequências que teremos que sofrer, se o Quim perder a fazenda?

LUCÍLIA: Se o papai não fizer isso, não o censurarei.

HELENA: Sem a fazenda ele não será mais ninguém. Vai se sentir inútil.

LUCÍLIA: Ver a nossa fazenda nas mãos do tio Augusto é pior do que perdê-la.

HELENA: Não vê Lucília, que seu pai não pode viver fora daqui?

[...]

HELENA: [...] 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 nossa vida está aqui (ANDRADE, 2007, p. 151).

No segundo fragmento, em termos de inovação do drama moderno, percebe-se um elemento extremamente importante, que se aproxima do teatro épico. A fala de Lucília, ao se reportar sobre a ligação de seu pai Joaquim com a fazenda, surge por meio de uma “narração”, na medida em que passa a falar sobre o “outro”.

LUCÍLIA: Ontem, encontrei papei no meio das jabuticabeiras, olhava-as, quase acariciando-as. Passava de uma para outra, examinando com ansiedade, como se todas estivessem doentes. Por um momento me deu a impressão de estar perdido, sem poder sair do meio delas. Fui ao seu encontro. Quando me viu, apressou o passo, fugiu de mim, como se eu fosse demais. (*Pausa*) Foi ele quem plantou todas! (ANDRADE, 2007, p. 155, *itálico do autor*)

Já no terceiro fragmento, por meio da fala do protagonista Joaquim, fica evidente que, o que o liga à fazenda, está muito além do fato de encontrar-se endividado: a fazenda, simbolicamente, representa a tradição familiar.

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 sobriedade. É meu sangue! Não podem me fazer isso! (ANDRADE, 2007, p. 166).

Além disso, pode-se pensar em *A Moratória* como drama moderno a partir do conflito. Diante do que já foi exposto, fica evidente que o conflito surge, não entre personagens protagonista e antagonista, comum entre a tradição; mas é deslocado para as questões sociais. Essa assertiva, mesmo com ressalvas, pode ser relacionada ao modo como o encenador alemão Piscator⁴ vê o homem no palco, pois faz pensar o sentido do conflito na cena dramática moderna. De acordo com Piscator, o homem no palco não apresenta um conflito consigo mesmo, ou em relação a Deus; mas sim uma intrínseca relação com a sociedade, ou seja, um conflito extra-dramática, pois o homem possui uma função social.

Não é a relação do homem consigo mesmo, nem a sua relação com Deus que está no centro das nossas preocupações, mas as suas relações com a sociedade. Por todo o lado onde aparece, aparecem a sua classe ou o seu estrato social. Quando entra em conflito (moral, físico ou afetivo), é com a sociedade. A antiguidade via essencialmente a posição do homem face ao destino; a Idade Média a sua posição face a Deus; o racionalismo a sua posição face à natureza; o romantismo a sua posição face às paixões. Mas uma época em que as relações no interior da coletividade, a revisão de todos os valores humanos, a perturbação de todas as relações sociais estão na ordem do dia, não pode ver o homem de outro modo a não ser na sua posição face à sociedade e aos problemas sociais do seu tempo; de outro modo senão como ser político (PISCATOR, 1996, p. 443).

Nesse sentido, ao se referir ao teatro épico de Brecht, Pallottini afirma que agora o que passa a existir é o desdobramento das contradições que permeiam as relações sociais, bem como “a evolução dessas contradições num mundo em movimento. O foco não está mais em dois seres que se enfrentam; o foco caminha junto com o protagonista, a fim de mostrar como ele se entende e se desentende com o mundo” (PALLOTTINI, 2015, p. 127). No caso de *A Moratória*, o conflito surge em decorrência da decadência dos latifundiários e das insurgências da revolução de 1930, período em que o Brasil se engatinha rumo à modernização. Por conta disso, Joaquim mantém-se preso à fazenda (estrutura social decadente), local em que não possui mais espaço. Do mesmo modo, encontra-se impossibilitado de se inserir no novo contexto social, como se pode observar no fim da peça: as personagens partem, mas a mobília fica, uma vez que o desejo de retornar à antiga fazenda ainda é latente.

⁴ “Erwin Piscator (1893-1966) foi o encenador alemão que introduziu as ideias de teatro político e de uma forma épica (que alcançará todo o seu desenvolvimento com Brecht). Ansiando por um teatro militante e proletário, busca uma ligação com a atualidade cotidiana” (BORIE; ROUGEMONT; SCHERES, 1996, p. 440).

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Jorge. A Moratória In: *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- AZEVEDO, Elizabeth Ribeiro. *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.
- COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. São Paulo: Editora Vozes, 1998.
- FARIA, João Roberto. *Teatro na estante: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.
- MACIEL, Diógenes André Vieira. O alvorecer do drama moderno brasileiro. *Terra roxa – Revista de Estudos Literários*, Londrina, volume 14, pp. 15-23, dezembro de 2008.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção da personagem*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PISCATOR, Erwin. O teatro político in: BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERES, Jaques. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Tradução de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009. pp. 440-446.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- PRADO, Décio de Almeida. A Moratória In: ANDRADE, Jorge. *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. pp. 625-629.
- RAHAL, Carlos Antônio. *Jorge Andrade: um dramaturgo no espaço-tempo*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- SANT'ANNA, Catarina. *Metalinguagem e teatro: a obra de Jorge Andrade*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

Artigo recebido em fevereiro de 2019.
Artigo aceito em abril de 2019.