

## A poética do decadentismo em *A Moratória*, de Jorge Andrade

Francisco Baraglia

As mudanças nos modos de produção acarretam, nas sociedades, choques e traumas. Muda a economia, mudam os modos de viver a vida das pessoas. Aqueles que antes habitavam o campo transladam-se para os aglomerados urbanos; se na fazenda, da janela, antes se via o horizonte ao longe, na cidade, essa janela dá para a empena cega de um edifício. Mudam os modos de produção, mudam as classes dominantes, mudam os governos.

A economia, política, lei, religião, educação de cada civilização estão ligados – um depende do outro e é condicionado pelos outros. De todas essas forças a economia é a mais importante – fator básico. A chave. A chave de tudo são as relações existentes entre os homens, como produtores. A forma pela qual os homens vivem é determinada pela forma de ganhar a vida - pelo modo de produção predominante dentro de qualquer sociedade, em determinado momento. (HUBERMAN, 1977, p.237)

Em 1883 o poeta Paul Verlaine publica, na revista parisiense *Le chat noir*, um poema intitulado *Langueur* em que afirmava identificar-se com a atmosfera de cansaço e extenuação espiritual do Império Romano da decadência, incapaz de gestos heróicos e enérgicos, desfeito em tédio e vazio. Era um sentimento difuso, à época, a sensação do aproximar-se do fim de um tempo, de um modo de vida, de um *ritmo*; as estradas de ferro substituíam as carroças puxadas a cavalo, ligando rapidamente uma cidade à outra, diminuindo as distâncias; num instante, daguerreótipos e máquinas fotográficas capturavam fisionomias que um retratista teria demorado semanas para imprimir à tela; as lâmpadas de Edison iluminavam todo canto escuro; máquinas a vapor teciam, num dia, metros de fazendas que anteriormente um tear teria demorado meses para completar e que, agora, se tingiam das cores mais absurdas, verdes, azuis, vermelhos sintetizados em laboratórios de químicos em Manchester, ou na Alemanha, nos novos centros industriais da Europa e dos Estados Unidos; chegavam sedas japonesas do outro lado do planeta carregadas nos vapores que navegavam contra o vento; aumentava a riqueza, aumentavam as cidades; Paris cheirava a esgoto e sândalo; as casas dos ricos se atulhavam de preciosidades de todo canto da terra, sem que um espaço sequer fosse deixado vazio: o progresso avançava a passos largos e se de um lado o entusiasmo pela ciência promovia um carnaval de grandes mudanças, as grandes vias abertas na cidade luz por Haussmann eram um grande vazio que tinha enchido, nos anos anteriores, a gente de angústia, que tornava, agora, irreconhecíveis os lugares da infância que havia desfigurado as memórias.

Dessa angústia nasce uma espécie de *saudade* e um movimento literário que críticos como Benedetto Croce chamariam, com desprezo, *Decadentismo*, por causa do título de um periódico, dirigido por Anatole Baju, *Le Décadent*. Mas não só nessa revista publicaram os artistas que compartilharam dessa sensibilidade: havia também *Lutèce*, *La Revue Indépendante*, *La Revue wagnérienne* etc., em que escreveram nomes como Arthur Rimbaud, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Tristán Corbière. Romance-manifesto do movimento foi *À rebours* (À deriva) de Joris-Karl Huysmans (1884). Trata-se de um livro interessantíssimo: Des Esseintes, enojado do mundo, retira-se para a solidão de uma sua mansão que mobiliou e reformou para satisfazer seus caprichos e sentidos: flores artificiais, um órgão de perfumes – os decadentes são próximos aos simbolistas em seu amor pela sinestesia, pelos preciosismos e artificialidades – um salão de jantar cujas janelas davam para aquários. Os poetas desse movimento serão bêbados, fumarão haxixe e ópio, verão a si mesmos como sibilas – videntes – na sociedade industrial nascente. Onde lá amam o que é prático, claro e cordial, serão intratáveis, obscuros, preciosistas. A ciência, que é também uma forma de ver o mundo, pretende mostrar as coisas como são, descobrir uma verdade objetiva, una, lúcida; esses poetas e artistas mostram o mundo como invenção da subjetividade, vário e fragmentado, amam os estados alterados da consciência.

Em seu brevíssimo prefácio a **Leite Derramado**, de Chico Buarque, Leyla Perrone-Moysés afirma que a saga familiar marcada pela decadência é um gênero consagrado no romance ocidental moderno e, em seguida, aponta como, na especificidade daquela obra, a narrativa é construída através da fala truncada, fragmentária e delirante do narrador, internado no hospital sob efeito da morfina, em fim de vida, entre sonho e vigília, numa tessitura de suspenses, associações livres, falsidades e não-ditos que o escritor, com mão firme, domina, a fim de prender o leitor. Afirma também que a lembrança de Matilde, a mulher amada, percorre todo o relato como um *baixo contínuo*; sobre isso direi algo mais, adiante.

A peça **A moratória**, de Jorge Andrade, trata da temática da decadência: de uma perda, do fim de toda uma classe social que detinha prestígio e *status* por ser detentora dos meios e modos de produção que, por um motivo ou por outro, caem na obsolescência; enfim, duma morte coletiva, política e econômica, da catástrofe que se abate sobre aqueles que não se adaptam aos novos tempos, às novas mentalidades, aos novos modos de agir. A crise de '29, a industrialização, a urbanização do Brasil, antes agrário, são fenômenos coletivos que, contudo, tiveram também seu aspecto privado, humano, que é do que trata esta peça.

Em 1929, a crise de outubro - a quebra da Bolsa de Valores em Nova Iorque - teve repercussões no Brasil, como em todo o resto do mundo capitalista. O preço do café despenca.

Vivíamos no Brasil, então, a República Velha, dita do café com leite, que eram os principais produtos das regiões que se revezavam no poder, então, São Paulo e Minas Gerais, as fontes da riqueza das elites que detinham o poder econômico e, portanto, também político. Segundo afirma Caio Prado Júnior,

É nesse momento então que se verificará plenamente a exigüidade da base econômica em que se assentava a vida brasileira. Tornara-se patente a incompatibilidade substancial entre o novo ritmo de existência e progresso material atingido pelo país, e sua modesta categoria de mero produtor de um punhado de matérias-primas destinadas ao comércio internacional. [...] Não era mais possível manter-se a economia brasileira e alimentar a vida do país dentro de seu antigo sistema produtivo tradicional. Para promover o progresso do país e de suas forças produtivas, mesmo para simplesmente conservar o nível adquirido, tal sistema era evidentemente insuficiente. Apresenta-se então a perspectiva da estagnação e decadência; e é o que efetivamente ocorreu na maior parte do país. (PRADO JR., 2008, p.287-288)

Numa dessas fazendas do interior paulista é que se desenrola a ação da peça, em torno das vicissitudes e da decadência de uma família dona de uma produção de café que se abate a tragédia: mas isso aqui é teatro, então não é *uma* família: é a família de Joaquim, o patriarca: um homem acostumado ao mando e de sua esposa, Helena, modelo de mulher do lar, católica, religiosa, como eram e deviam de ser as mulheres desse tempo; são ambos, Joaquim e Helena, personagens paradigmáticos do *ethos do passado*; são exatamente o que deveriam ter sido e continuam sendo: “Ainda somos o que fomos!” Ele não sabe como alguém “pode dormir depois que o sol nasce”; ela, mãe extremada, tem na parede o coração de Jesus e de Maria, lado a lado; aos domingos, comunga. Estamos tratando, é claro, da história do Brasil; mas no palco os atores estão personificando indivíduos, gente que deseja, que ama e que sofre. Os filhos são dois, Marcelo e Lucília. Marcelo se levanta ao meio dia, não trabalha na fazenda, não estudou. De noite, bebe, *beberica* – cachaça não é cerveja e é tão mais verdadeiramente brasileira – frequenta as *meninas* da cidade com o dinheiro que pede emprestado à mãe; no entanto, ele *sabe*. Ao contrário do pai e da mãe, que até o fim seguirão negando a perda, Marcelo é a personagem que conhece a derrota, que experimentou o trabalho humilhante para o estrangeiro de quem é empregado, os ingleses do matadouro. Logo ele vai estar *espicando*. Também ele quer o direito às ilusões: por isso que bebe, bebe e conversa na rua. Lucília, antes da tragédia, da perda, é uma moça elegante e jovial que está para se casar com o filho do líder local do PRP, o Partido Republicano Paulista, para grande desgosto do pai, seu rival político. Os filhos são paradigmáticos do *ethos do futuro*, dos dois possíveis caminhos a seguir: Marcelo, da inadaptação, da queda, do fracasso; Lucília, da adaptação aos novos valores, mais ainda: do papel ativo que a mulher está destinada a desempenhar nessa nova sociedade prática

e que já se prefigurava desde a Primeira Grande Guerra, quando as mulheres se livraram de seus espartilhos para ingressar no mundo do trabalho, os homens da casa empenhados na lama das trincheiras. Causa estranheza a desaprovação de Joaquim ao PRP: afinal, esse partido é o representante político da elite cafeeira e seria, então, o *seu* partido; mas ele é, enfim, um homem do passado, de outros tempos; não é homem feito para essa época nova de bancos e máquinas, mas do tempo do nome, do trabalho simples, da confiança, do patrimonialismo, do favor; é um partidário do *ancien régime*; o R, de PRP, não deve ter-lhe caído bem.

**Leite Derramado**, como mencionei anteriormente, é narrado de modo fragmentário por um moribundo sob efeito da morfina; trata, ademais, da narrativa sobre diversas gerações de uma mesma família; em **A Moratória**, a história é a desse núcleo familiar que apresentei acima, não estamos falando de várias gerações de uma estirpe aristocrática; a ruptura, a decadência, o rebaixamento social, aliás, materializa-se fisicamente no palco sob a forma de um degrau que divide a cena em dois planos, caracterizando aquilo a que se chama de *cena simultânea*, expediente que, no teatro brasileiro, foi utilizado pela primeira vez no espetáculo **Amor...** de Oduvaldo Vianna.



*Cenário* (Gianni Ratto, Teatro Maria della Costa, São Paulo, 1955)

(imagem disponibilizada em: <http://materiavertente.blogspot.com/2017/10/a-moratoria-e-caranguejo-overdrive.html>. Acessado em 02/05/2018)

Dois planos dividem o palco mais ou menos em diagonal.

*Primeiro plano:*

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 em cima do banco, dois quadros: Coração de Jesus e Coração de Maria. A cima dos quadros, relógio grande 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:*

Elevado mais ou menos uns trinta ou quarenta centímetros acima do palco (grifo nosso). Sala espaçosa de uma antiga e tradicional fazenda de café. À esquerda baixa, porta do quarto de Joaquim [...] Bem no centro da parede do 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.

Segundo Anatol Rosenfeld, a cena simultânea tem origem no teatro medieval:

Na cena simultânea do teatro medieval, os vários lugares onde se desenrola a paixão de Jesus – Belém, Jerusalém, o palácio de Pilatos, o paraíso, o inferno, etc. – estavam de antemão justapostos num estrado, às vezes muito extenso. Essa simultaneidade (imediatamente visível ao público, visto que não havia pano de boca) é expressão de um pensamento que concebe a sucessão temporal como prefigurada na eternidade atemporal do logos divino. Segundo Sto. Agostinho, a temporalidade sucessiva é apenas aparência humana. A eternidade divina é a simultaneidade de todos os tempos; nela, a origem coincide com o fim. O palco simultâneo é, pois, a cenarização precisa de uma concepção segundo a qual a plenitude real cabia às essências intemporais na mente divina e não à sua concretização material na sucessão do tempo (ROSENFELD, 1973, p. 126-127)

Por conseguinte, acompanhamos a ação, contemporaneamente, em dois tempos: à esquerda, em 1929, imediatamente antes da crise; espelhada a esta, a casa na cidade, três anos mais tarde, num *contraponto* temporal-espacial. Contraponto na peça de Jorge Andrade, baixo-contínuo no romance de Chico Buarque: duas marcas da música barroca, período áureo, na Europa, da classe social que chamamos de *aristocracia* ou *nobreza*, cujas relações sociais se davam por meio da vassalagem, da troca de favores, cuja principal riqueza era a detenção do direito à posse de terras e dos servos que *eram parte* dessas terras mesmas; aquela que, a partir de 1789 especialmente, mas já com a proclamação de independência dos Estados Unidos, progressivamente iria perder seu lugar de prestígio e poder; a classe por detrás, inclusive, do nome do movimento poético de que se falava acima, pois *decadentes* eram eles.

A descrição não menciona, mas sobre cada porta, no cenário da casa da fazenda, há um retrato: Joaquim e Helena, o patriarca e a matriarca, que no plano da casa na cidade, sumiram: não são mais nada, não tem mais nome agora que perderam as terras; o banco (de jacarandá?) da fazenda, na cidade, é outro, tão mais simples; a cadeira de balanço, trono do ócio de quem pode mandar fazer o trabalho aos outros, sumiu junto com os retratos: virou a máquina de costura sobre a qual Lucília se debruça para manter a família, o novo meio de produção: “Antes o trabalho era tão mais simples, agora tudo é feito por máquinas!” lamenta-se Helena – na cidade não é mais ela quem empresta dinheiro para o filho inútil, não mais a mãe, que em três anos ficou velha e curva, é Lucília, que por sinal, na vida de outrora, nem deveria trabalhar: era moça de casar, o que, aliás, ela já não quer mais: a nova classe social a que pertence agora, a classe trabalhadora, tem outras morais: seu orgulho (que mais lhe resta?) brota da capacidade de produzir riqueza através de seu próprio esforço como costureira. Subversão dos tempos e dos valores: o patriarcado depende do trabalho da filha; restaram trapinhos para passar o tempo, agora é catar botões embaixo da mesa. O relógio subiu à altura do crucifixo: regula o trabalho, através do qual se consegue o dinheiro, a nova *salvação*. Tia Elvira contribui com leite e café: presentes que são troças cruéis, remetendo ao poder perdido.

É isso: de Verlaine a Wilde, Tchecov, Baudelaire, D’Annunzio e Huysmans, estão todos estupefatos pela ascensão da nova classe dominante em cena: a classe burguesa, que se poderia até chamar de classe *citadina*, pois etimologicamente a origem da palavra é essa, gente da cidade, onde o Quim não é ninguém; profissionais liberais, comerciantes, gente cuja dignidade se fez pelo trabalho, sem ancestrais: *parvenus*, *self made men*; essa nova classe *empreendedora* não tem nome de família, não tem honra, não tem palavra; o que importa é o lucro, é o canudo de doutor, é a utilidade das coisas, é ser esperto. Que tenha sido Joaquim a ceder as terras para que se fizesse ali a cidade, ninguém se lembra, nem ninguém se importa. O galho seco de jabuticabeira pendurado na parede é um trambolho estranho. Para ele, tem significado: é ele mesmo, cortado de seu tronco, seco, pendurado à parede; já foi florido. A **Moratória** poderia se chamar, comparando-a ao **Jardim das Cerejeiras** de Tchecov, espetáculo com que guarda não poucas similaridades, “O jardim das jabuticabeiras”. Afinal, as flores brancas da jabuticaba estão para o Brasil como as floradas das cerejeiras estão para a Rússia do começo do novecentos; flores puríssimas de árvores que frutificam de ano em ano (se não chove, de dois em dois) e têm escasso valor comercial, *não servem para nada*. São lindas, são deliciosas, mas não se vendem, estragam rápido; têm sim, grande valor sentimental: aquelas para Liuba, essas para Joaquim; significam a ligação de classe com a

posse da terra, significam o amor, a ligação à terra. Darão lugar a empreendimentos imobiliários, *vulgares* casas de veraneio na peça de Tchecov, não sabemos o quê na peça de Jorge Andrade. Millôr Fernandes, em sua nota à tradução d'O Jardim das cerejeiras, cita, por meio de uma lembrança de Stanislavski, que desempenhou a parte de Gaiév, a explicação de Tchecov para o título de sua peça:

‘Ouça, achei um título maravilhoso’, me disse Tchecov, em sua casa. ‘Vishneviy Sad (O cerejal), e ria, feliz. Pedi que me explicasse o que via de extraordinário no título. Mas ele repetia apenas, com várias entonações: ‘Vishneviy Sad. Vishneviy Sad’. Compreendi que se referia a alguma coisa linda, amada com ternura, porém que o sentido não estava no nome, mas na entonação. Com todo o cuidado, disse isso a ele. Imediatamente a alegria e o triunfo desapareceram do rosto de Tchecov.

Só uma semana depois entrou no meu camarim e conseguiu se explicar: ‘Ouça, não é Vishnevy Sad. É Vishněviy Sad. Aí compreendi a grande diferença. Vishnevyi Sad é um cerejal comum, que dá lucro. Mas Vishněvyi (Vichiniövii) Sad não é utilitário. Esconde na sua brancura florida a grande poesia da vida aristocrática que se acaba. Cresce apenas para a beleza, para os olhos dos estetas privilegiados. (FERNANDES, M. In: TCHECOV, 1983, p.5-6)

Neste ensaio não buscamos enquadrar A Moratória, de Jorge Andrade, numa moldura “decadente”; não se trata de rotular a peça neste ou naquele movimento artístico. Jorge Andrade, como muitos escritores brasileiros de sua época – Carlos Drummond de Andrade, Décio de Almeida Prado, José Lins do Rêgo etc, - era membro de uma família latifundiária, transplantado na cidade grande. Bianca Ribeiro Manfrini, em artigo intitulado *Da decadência ao lixo: A moratória, de Jorge Andrade e Pedacos da fome, de Carolina Maria de Jesus*, nos manda ao estudo de Sergio Miceli, *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)* para verificar o quadro de escritores que corrobora essa tese. Paulo Mendonça, em seu prefácio a *Pedreira das Almas e O telescópio*, chega a dizer ser infantil afirmar, como devem ter feito, ser reacionarismo escrever sobre os senhores do passado quando se prepara a coletivização (quanta fé no futuro tinha essa gente nos anos '50! Mal sabiam eles). Jorge Andrade, portanto, escreve a partir de um ponto de vista muito parecido com o desses poetas decadentes dos anos '80 do dezenove: essa nostalgia de um modo de vida que foi definitivamente sepultado no passado, esse progresso, que estampa nossa bandeira, que inexoravelmente atropela os incautos, os inadaptados, atira à margem, desfazendo-se das gentes que já não prestam. Jorge Andrade olha para esses sem afetação: sabe que as mudanças em muito contribuíram para a democratização do país; no entanto, trata-se de pessoas, de subjetividades, e é com imensa compaixão e sensibilidade que ele se aproxima de personagens como Joaquim e Marcelo, tão imperfeitos em seus vícios e virtudes, e, justamente por isso, tão humanos.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, J. **A moratória**. Rio de Janeiro: Agir, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Pedreira das Almas – O Telescópio**. Rio de Janeiro: Agir, 1986.
- BUARQUE, C. **Leite derramado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- HUBERMAN, L. **História da riqueza do homem**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- MANFRINI, B. R. Da decadência ao lixo: A moratória, de Jorge Andrade, e Pedacos da fome, de Carolina Maria de Jesus. In: **Outra Travessia**, s/d.
- PARANHOS, K. Um olhar para a cena simultânea no teatro brasileiro moderno e contemporâneo. In: PARANHOS, K (Org.) **Grupos de teatro, dramaturgos e espaço cênico – cenas fora de ordem**. São Paulo: Mercado das Letras, 2012.
- PRADO JR., C. **História econômica do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- TCHECOV, A. **O jardim das cerejeiras**. Porto Alegre: L&PM, 1983.