



sala preta  
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i1p50-69

Sala Aberta

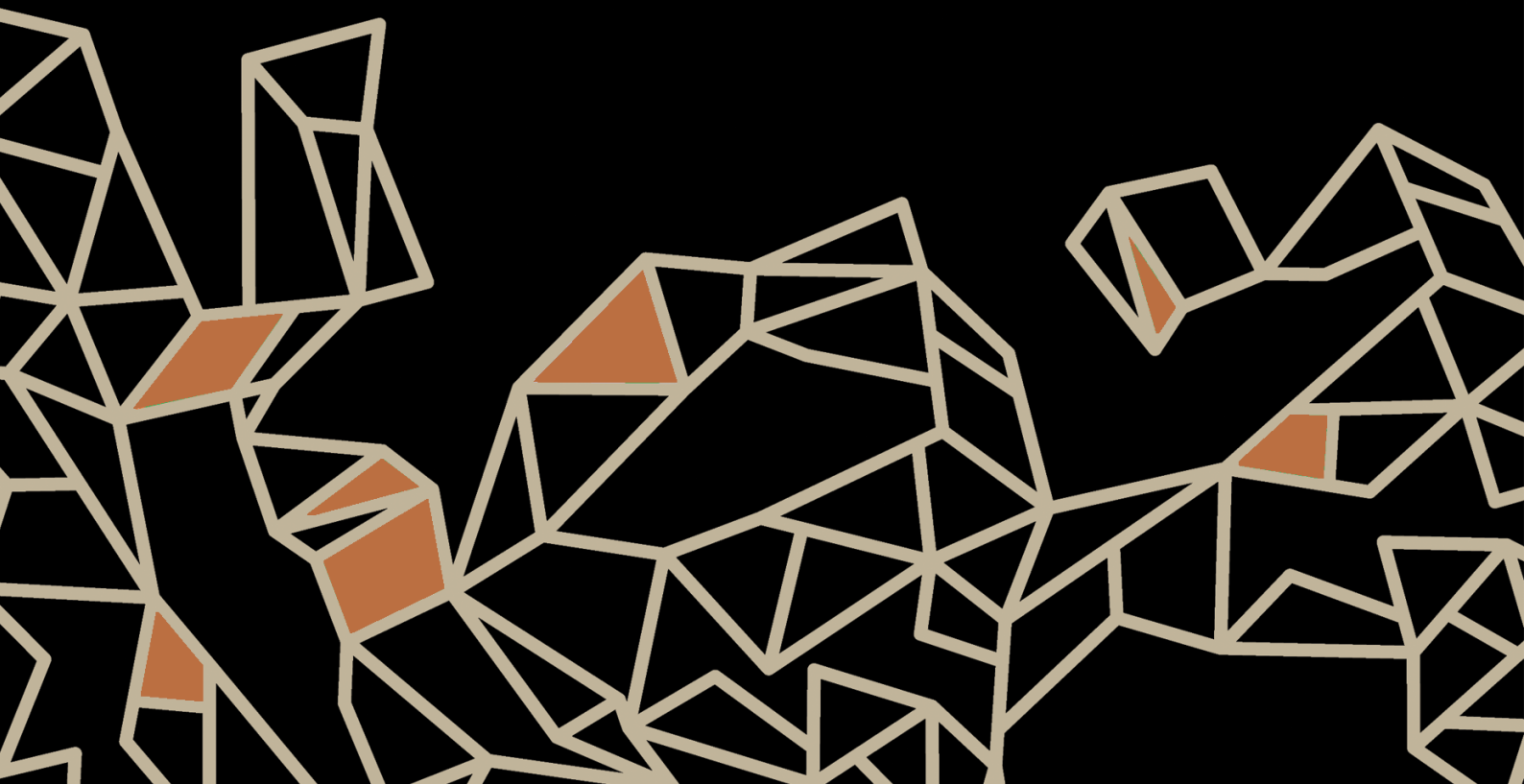
# Jorge Andrade: o autor-criador e seu espaço biográfico

*Jorge Andrade: the author-creator and his biographical space*

Carlos Gontijo Rosa

**Carlos Gontijo Rosa**

Pós-doutorando em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo.  
Pesquisa desenvolvida entre fevereiro de 2018 e janeiro de 2019 sob  
supervisão do Prof. Dr. João Roberto de Faria



## Resumo

Este artigo trata da presença do autor Jorge Andrade no texto dramático *A moratória*. São elencados para a discussão conceitos da teoria bakhtiniana que entende o autor enquanto uma figura textualmente marcada. Para tanto, são aventadas a biografia do autor, entrevistas e o romance autobiográfico *Labirinto* como marcos de comparação da escrita do dramaturgo e construção de seu espaço biográfico, no qual todos estes discursos são colocados em diálogo.

**Palavras-chave:** Jorge Andrade, Escrita do eu, Espaço biográfico, Bakhtin e o Círculo.

## Abstract

This paper approaches the presence of Jorge Andrade as the author on the dramatic text *A moratória*. To lay the foundation of discussion, his biography, as well as interviews and the autobiographical novel *Labirinto* are brought up as milestones to compare the playwright's writing and the building of his biographical space, in which all those speeches will be put in dialogue.

**Keywords:** Jorge Andrade, Self-writing, Biographical space, Bakhtin and the Circle.

## Considerações iniciais

Jorge Andrade, falecido em 1984, pode ser definido por suas próprias palavras, quando de sua apresentação no evento Semana do Escritor Brasileiro, em 1979:

eu me apresento não como contista ou como romancista, mas eu peço que não estranhem a minha maneira de ser, de falar e de me apresentar, porque eu sou em primeiro lugar, não o escritor, o autor de *Labirinto*, o meu romance autobiográfico, mas eu sou um dramaturgo e como homem de teatro. (ANDRADE, 1979, f. 25)

Portanto, este trabalho girará em torno do dramaturgo Jorge Andrade, enquanto autor-criador, tomando por texto fulcral de análise a peça *A moratória*, de 1955.



Para lançar um olhar sobre este autor-criador, partiremos, como pressupõe Soledad Boero acerca da teoria bakhtiniana, de seus textos literários, pois é um autor parcialmente representado em algumas obras ou faz parte delas. Assim, através do autor-criador chegaremos ao autor empírico (*autor-persona real*), pois “apenas na obra se deve buscar o processo criativo do autor e não em suas opiniões ou confissões fora da mesma” (BOERO, 2006, p. 26)<sup>1</sup>.

Entretanto, por tratarmos de um momento literário distinto, em que o pensamento acerca dos textos autobiográficos, autoficcionais e demais escritas do eu se encontram desenvolvidas, desdobradas e complexificadas, convocaremos o conceito de **espaço biográfico** como forma de abarcar este autor-criador.

Tal conceito remete aos demais textos, para além dos literários, que este autor enuncia no mundo, que podem se contrapor, complementar ou elucidar os pontos de vista tratados no texto literário e em sua composição. Assim, além da própria literatura andradina, lançaremos mão de entrevistas que situam o pensamento do autor acerca da composição literária e de sua participação particular no processo – enquanto autor empírico e enquanto “pessoa real” situada no mundo. A utilização de tais materiais objetiva o estabelecimento da mundividência particular que emitem tais enunciados.

## A problemática d’A moratória em relação ao autor Jorge Andrade

A peça *A moratória* constitui-se de três atos em que atuam seis personagens. A narrativa se passa nos anos de 1929 e 1932, que são representados, de acordo com o autor, em:

dois planos [que] dividem o palco mais ou menos em diagonal.  
PRIMEIRO PLANO ou PLANO DA DIREITA: Sala modestamente mobiliada. [...] À esquerda, mesa comprida de refeições e de costura; junto a ela, em primeiro plano, máquina de costura. [...] Na mesma parede, bem em cima 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.

1 No original: “solamente en la obra se debe buscar el proceso creativo del autor y no en sus opiniones o confesiones por fuera de la misma.”

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. [...] 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. [...]

Ação – No segundo plano, ou plano da esquerda, a ação se passa em uma fazenda de café, em 1929; no primeiro plano ou plano da direita, mais ou menos três anos depois, numa pequena cidade nas proximidades da mesma fazenda. (ANDRADE, 2003, p. 22-23)

No segundo plano, a ação ocorre no momento do *crack* da bolsa de Nova Iorque e a desvalorização do café brasileiro, o que leva os fazendeiros do interior paulista à bancarrota. Um desses fazendeiros é Joaquim, cuja família, constituída pela esposa Helena e os filhos Lucília e Marcelo, são obrigados, ao longo dos acontecimentos da peça, a deixar a fazenda descrita como cenário deste plano.

No primeiro plano, por volta de 1932, há a expectativa da volta à antiga vida pela moratória, que é o adiamento de um prazo, como afirma Joaquim: “a lei manda que os editais de praça sejam publicados pela imprensa local, e não foram. O processo está, portanto, nulo” (ANDRADE, 2003, p. 120). Entretanto, mesmo esta fagulha de esperança é quebrada quando Olímpio traz a notícia de que “não procede a nulidade alegada” (ANDRADE, 2003, p. 145). A reação de Joaquim, que todos esperam expansiva e violenta, dado o seu temperamento, é de derrota:

*Joaquim aparece no corredor, para e fica com os olhos presos em Helena. Faz um gesto como se pedisse desculpas; há nele uma angústia inexprimível.*

[...]

*Joaquim (olha para Lucília):* Eu... eu não sofro, não sofro mais, minha filha. Não precisa ter medo. Eu... eu.... (ANDRADE, 2003, p. 185-187)

Em torno da trama da família giram as personagens Olímpio, advogado que trabalha no caso de Joaquim e noivo de Lucília, e Elvira, irmã de Joaquim, fazendeira que conseguiu não falir no momento da crise.

A narrativa da peça retrata um momento que o autor vivenciou ainda menino em sua própria família, como relata no depoimento proferido na Semana do Escritor Brasileiro de 1979:

Vinte e cinco anos depois, quando ia estrear *A Moratória*, a minha primeira peça encenada profissionalmente, que contava a história da espingarda e a história da queda daquele homem que era meu avô, coronel do café e representante de uma oligarquia que caía em 29, com a queda do café em 29 e com a revolução de 30, com Getúlio. (ANDRADE, 1979, f. 29)

A “história da espingarda” é aquilo que o autor chama de “Pietà fazendeira,” “um conjunto estatuário do meu amor e da minha emoção [que] ficou fixa no espaço e no tempo daquela sala” (ANDRADE, 1976, p. 1). Acerca deste momento específico da memória e da representação mnemônica na escrita de Jorge Andrade, trataremos adiante.

Por hora, importa entender aquilo que é explicitado no trecho da entrevista de 1976, a partir da pergunta feita por Carlos Eugênio Marcondes de Moura:

C.M.: [...] Eu queria saber que conhecimento você teve desse passado, desse mundo que ficou, desse mundo seu, de parentes, de gente sua, esse mundo que você transportou para aquilo que você escreve, como é que isso chegou até você como foi essa transposição.

J.A.: Bom, eu não saberia explicar como a transposição, a não ser através de uma memória familiar. É uma memória familiar, quer dizer, atual e anterior ao autor. Aquilo que ele vê falar desde menino. (ANDRADE, 1976, p. 1).

Ou seja, os textos que saíram da pena do dramaturgo Jorge Andrade são uma transposição dos seus processos memorialísticos individuais e coletivos, enquanto figura deslocada do contexto e enquanto indivíduo pertencente a um grupo social específico e que assistiu à sua mudança de *status* na sociedade<sup>2</sup>.

## **A mobilização do conceito de espaço biográfico para apreender a autoria andradina**

Para percebermos o autor-criador Jorge Andrade no contexto de seus enunciados, sejam eles dramáticos, romanescos ou entrevistas

---

<sup>2</sup> Como afirma o crítico teatral Sábato Magaldi (1955, n.p.): “vinculado à sua experiência pessoal, Jorge Andrade tratou em *A moratória* o tema da crise cafeeira que abalou a economia de São Paulo nos anos próximos de 1930”.



memorialísticas ou críticas, evocamos a visão política do autor, a nosso ver muito afeita à ideia de **ideologia**<sup>3</sup> presente no Círculo:

– O lado político de sua dramaturgia já foi interpretado como revolucionário?  
– Não. Sou um dramaturgo de esquerda, mas não partidário. **O homem é um ser essencialmente político**. Tudo que faz é determinado por esta condição. Não escapo à regra. A idiotice é que confundem política com partidarismo: só é político quem é marxista ou fascista, as duas formas que dividem o mundo de hoje, que escravizam o homem. Não sou partidário porque sou um dramaturgo verdadeiro, porque procuro retratar o homem e sua condição. Acho que o artista radiografa o mal, outros que prescrevam o tratamento. Esta posição independente tem me causado muitos dissabores e incompreensões. (ANDRADE, [19--], p. 10, grifo nosso)<sup>4</sup>

Assim, porque o autor acredita que “teatro pra mim é o registro do homem no tempo e no espaço” (ANDRADE, 1976, f. 15), ele retrata uma condição cronotópica do seu momento histórico, de sua condição particular e de classe, pois é a partir de suas próprias vivências que ele representa as personagens nas peças, no romance autobiográfico ou mesmo nas suas entrevistas, por vezes teatrais. Mais do que retratar, o autor-criador de todos estes textos quer deixar marcada uma posição no mundo, lacanianamente apaziguando a relação com esse espelho que, ao mesmo tempo, o representa e anula – o retrato de um momento histórico que o autor empírico, tornado autor-criador pelo ato da escrita poética, reflete e refrata.

Ao tratar dos limites entre os gêneros discursivos, Bakhtin (2016, p. 34, grifos do autor) convoca a figura do autor e de sua marca no texto:

estas fronteiras, ao conservarem a sua *precisão* externa, adquirem um caráter interno graças ao fato de que o sujeito do discurso – neste caso o *autor* de uma obra – aí revela a sua *individualidade* no estilo, na visão de mundo, em todos os elementos da ideia de sua obra. Essa marca da individualidade, jacente na obra, é o que cria princípios interiores específicos que a separam de outras obras a ela vinculadas no processo

3 “Cada campo da criação ideológica possui seu próprio modo de se orientar na realidade, e a refrata a seu modo” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 94).

4 Interessante correlação discursiva pode-se depreender em Bakhtin (2016, p. 19), quando este trata dos gêneros discursivos e sua incompreensão: “Tudo isso é resultado direto da incompreensão da natureza de gênero dos estilos de linguagem e da ausência de uma classificação bem pensada dos gêneros discursivos por campos de atividade”.



de comunicação discursiva de um dado campo cultural: das obras dos predecessores nas quais o autor se baseia, de outras obras da mesma corrente, das obras de correntes hostis combatidas pelo autor, etc.

Retomando o aventado por Boero (2006, p. 26), de que “para Bakhtin, apenas através do autor-criador podemos entender o autor-pessoa real, e não ao contrário”<sup>5</sup>, atualizaremos os conceitos bakhtinianos à realidade que se nos apresenta diversa daquela vivenciada e conhecida por Bakhtin. *Grosso modo* podemos dizer que, após as reflexões de Bakhtin e do Círculo, o autor morreu (com Foucault e Barthes) e retornou à vida na ascensão da escrita de si na literatura. Assim, como levanta Bruno Lima (2015, p. 56, grifos do autor):

a verdade desapareceu, **está perdida entre todas as contradições e os disparates**. Não se trata mais de disputar conceitualmente [...] se um relato de vida é ficção por ser construção discursiva ou se corresponde à realidade empírica *tout court*. Não é mais a vida do autor, enfim, que interessa na autoficção. Os dados referenciais impressos no texto, antes de procurar estabelecer uma conexão entre a vida e o autor, servem como a construção do mito do escritor, de uma *persona*.

Bakhtinianamente, portanto, os discursos serão estudados em sua relação entre si e com a realidade<sup>6</sup>, não com o objetivo de delimitar a influência da vida do autor em sua obra ou mesmo sua existência empírica.

O levantamento do espaço biográfico que constitui o autor-criador Jorge Andrade, através de todos os enunciados concretos que foram colocados no mundo, busca elucidar, ou melhor, desvelar este autor ao entender sua posição enunciativa, a que concretude enunciativa ele responde e quais as projeções que sua obra busca responder, algumas das quais já foram apontadas anteriormente.

---

5 No original: “para Bajtín, sólo a través del autor-creador podemos entender al autor-persona real y no al revés”

6 “O ideológico em si não pode ser explicado a partir de raízes animais, sejam elas pré ou supra-humanas. Seu verdadeiro lugar na existência está em um *material sígnico* específico, que é social, isto é, criado pelo homem. A sua especificidade está justamente no fato de que ele existe entre indivíduos organizados, de que representa o seu meio e serve como *médium* para a comunicação entre eles. [...] A palavra é neutra em relação a qualquer função ideológica específica” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 96-99).

## A Pietà fazendeira como recurso afirmativo da identidade autoral de Jorge Andrade

No romance autobiográfico *Labirinto*, de 1978, Jorge Andrade (1978, p. 63-64) descreve assim a imagem que deu origem à Pietà fazendeira:

Quando vou pendurar a camisa – vela ou bandeira? – ouço o som apavorante. Parece-me grito de pássaro ou de animal ferido de morte, mas que lembra a voz de minha mãe. Agarro a camisa, saio correndo, subo a escadaria e entro na sala: meu avô segura a espingarda com o rosto congestionado, ameaçando um inimigo invisível para mim. A barba branca é negra como o ódio; os olhos bondosos viraram espreita maligna, tocaia. Minha avó, de joelhos, abraçada às pernas dele, paralisa os movimentos assassinos. Minha mãe, agarrada à espingarda, é um anjo lutando – determinação e movimentos não registrados na arte de Michelangelo. As ameaças que eu sentia no ar, deitado no quarto pensando na bicicleta, concretizam-se em palavras:

- Pensei morrer antes de ver este dia. Não se tem mais respeito por nada. Não existem mais amizades. Não se pode acreditar na palavra de ninguém. Não entregarei minhas terras por nada. Pode dizer a eles, na cidade, que se vierem aqui eu os receberei a bala, a bala! Está ouvindo?
- Papai! Entregue-me a espingarda...
- Não me importo de morrer. Nada de bom, nada de decente restará depois disto.
- Não, papai! Acalme-se!
- Nem meus filhos poderão me respeitar.
- Não, papai, pelo amor de Deus, acalme-se.
- São terras que pertenceram a meus pais; que são de meus filhos. São minhas... Meu Deus! Não tire minhas terras. Não tire minha fazenda...

Meu avô cai ajoelhado, ainda abraçado por vovó, silenciosa na sua piedade infinita. O imenso coque desfeito é um manto protetor de cabelos azuis e brancos. Não chora, nem vai chorar nunca. Minha mãe segura a cabeça dele, encostando-a no rosto molhado, que é a expressão máxima da solidão, da desesperança. Os olhos dele, fechados, lembram os de estátuas que vertem água. A espingarda, caída no chão, ao alcance da mão que jaz pendida, inerte. Minha mãe passa as mãos no rosto dele, como passava no meu em quarto escuro: meu avô é criança indefesa e eu, velho de repente. Tenho sete anos: transformam-se em setenta. Assim ficam para sempre: iluminados pela luz colorida das bandeiras, marmorizados na minha “Pietà” fazendeira.

Esta cena é repetida, alterada em detalhes e com uma narrativa menos poética, mais diretiva, ao menos em duas entrevistas dadas pelo autor, em 1976



e 1979. Nesta última, concedida a Mariângela Alves de Lima, Linneu Dias e Carlos Eugênio Marcondes de Moura para o Centro de Documentação e Informação sobre a Arte Brasileira Contemporânea em 22 de outubro de 1976, o autor responde à primeira pergunta com essa transposição da sua “memória familiar”

Já na mais recente, sua fala de abertura dos depoimentos feitos na Semana do Escritor Brasileiro, vemos:

Então, eu gostaria de abrir o diálogo com vocês, com a plateia, com todos, no sentido de registrar uma idade que é fundamental na minha vida e na minha obra, sobretudo porque nessa idade foi esculpida com a dor, com a desesperança e com o sofrimento, aquilo que eu chamo a minha “Pietà fazendeira” que é chave, explicação de todo o meu trabalho dramaturgico. E é fácil dizer que essa “Pietà” e o que determinou esta obra dramaturgica, hoje que eu tenho uma certa independência e uma visão sobre o trabalho que eu fiz, as primeiras lembranças da infância – e a infância é fundamental na vida de cada um, sobretudo na minha, na minha literatura. (ANDRADE, 1979, f. 25)

Percebe-se em ambas as falas uma tentativa de direcionar a leitura de seus textos teatrais a partir dessas exposições posteriores, inclusive com o próprio romance autobiográfico. O autor constrói diretamente, no imaginário de sua audiência, aquilo que lhe interessa de sua mundividência.

Assim também ocorreu na peça *A moratória*, de 1955, quando o autor compôs a cena a que ele intitula “Pietà fazendeira.” Entretanto, como ele relata:

durante quatro meses, Gianni Rato que era o diretor, dirigindo atores do gabarito de uma Fernanda Montenegro, chegava num ponto que não ia para a frente o ensaio. A peça não se armava numa totalidade, mas Gianni Rato querendo respeitar e como respeita o texto e o artista, ele foi até o fim. Uma semana antes da estreia ele chegou para mim e disse: “Jorge, você tem que cortar a cena da espingarda, ela não é teatral, ela não é dramática, ela é melodramática.” E de todo texto d’*A Moratória* a única cena da realidade era a cena da “Pietà”, que era a cena da espingarda, e foi a cena que eu tive que cortar porque ela não era teatral, não era literária, ela era melodramática. (ANDRADE, 1979, f. 29-30)

Há uma tentativa deliberada do autor empírico de sobrepor suas memórias ao material produzido dentro da esfera artístico-teatral, cuja linguagem enunciativa não se concatena. Agregue-se a isto o fato de que Jorge Andrade, quando da escrita e representação de *A moratória*, era ainda um autor pouco

experimentado, embora com já comprovado estro, como deixam entrever os prêmios anteriormente ganhados e as críticas de personalidades como Décio de Almeida Prado e Antonio Candido<sup>7</sup>.

A fim de melhor entender a crítica feita pelo diretor Gianni Ratto, acrescentamos a “cena da espingarda”, cortada do texto final publicado<sup>8</sup>:

*Joaquim*: Pensei morrer antes de ver este dia. Não se tem mais respeito por nada. Não existem mais amizades. Não se pode acreditar na palavra de ninguém. Não entregarei minhas terras por nada! (*Subitamente*) Eu sei o que fazer. (*Entra em seu quarto*).

*Lucília*: Onde o senhor vai?

[...]

*Olímpio*: Lucília! Volte a si. Assim seu pai perderá o controle.

*Lucília*: Não quero que ele sofra esta humilhação. Se for preciso...

(*Lucília para ao ver Joaquim sair do quarto com uma espingarda nas mãos*)

*Joaquim (vai à mesa)*: Pode dizer a eles, na cidade, que se vierem aqui eu os receberei a bala, a bala! Está ouvindo?

*Lucília*: Papai!

*Joaquim (quase apoplético)*: Não me importo de morrer. Nada de bom, nada de decente restará depois disto.

*Lucília*: Não, papai, não! Acalme-se.

*Joaquim*: Nem meus filhos poderão me respeitar.

*Lucília*: Entregue-me esta espingarda.

(*Lucília agarra-se ao pai e tenta tomar-lhe a espingarda. Os cartuchos caem no chão e esparramam*)

*Olímpio*: “Seu” Quim! Não faça isso!

*Joaquim*: Ninguém! Deixe-me, minha filha.

*Lucília*: Não, papai, pelo amor de Deus. Entregue-me esta espingarda!

*Joaquim*: São terras que pertenceram a meus pais. Que são de meus filhos.

(*Larga a espingarda e passa a mão pelo peito*) São minhas! (*Anda, desorientado, pela sala*) Isto é sagrado! Só Deus... só Deus... (*para e fica ofegante*).

*Lucília (desesperando-se)*: Por favor, Olímpio, ajude-nos. Não deixe que o papai fique assim.

*Joaquim*: Ninguém vai me tirar daqui. (ANDRADE, 1955, p. 56-58)

7 Há relatos de diversas personalidades da literatura e do teatro no acervo do Arquivo Municipal Multimeios, do Centro Cultural São Paulo, bem como também é possível depreender estas informações nos textos publicados a respeito do autor, inclusive nos estudos que acompanham o ciclo *Marta, a árvore e o relógio* (1970).

8 Cena consultada no exemplar anotado do diretor Gianni Ratto, de 1955, gentilmente cedido para consulta por sua viúva, Vaner Maria Birolli Ratto, por intermédio do sr. Paulo Pina, da Biblioteca Jenny Klabin Segall do Museu Lasar Segall.

A cena em questão foi substituída apenas pela ameaça de Joaquim (“Pode dizer a eles, na cidade, que se vierem aqui eu os receberei à bala, à bala!”) (ANDRADE, 1970, p. 167) e um embate físico entre Lucília (*Lucília tenta abraçar Joaquim*, p. 167) e o pai, que a repele (*Libertando-se de Lucília [...] Anda, desorientado, pela sala*, p. 167). Completam a cena as personagens Olímpio e, após Joaquim “cai[r] ajoelhado diante dos quadros [de Nosso Senhor e Nossa Senhora]” (p. 167), Helena, que ampara o marido e o retira da cena. Quase todas as descrições de ações são as mesmas, mas sem a presença da espingarda nas mãos do protagonista, o que causa uma construção muito diferente.

A espingarda, entretanto, não é retirada de todo da peça, permanecendo ainda no segundo ato. Ela marca o início da cena entre Marcelo e Joaquim, no primeiro plano, e é limpa pelo pai enquanto, no segundo plano, Olímpio e Lucília discutem o rompimento do namoro:

*(Joaquim entra no Primeiro Plano, trazendo uma espingarda; enquanto fala, vai engraxando-a).*

*Joaquim:* Marcelo!

[...]

*Joaquim:* Quero saber por que é que saiu do frigorífico!

[...]

*Marcelo (voz):* Estou com dor de cabeça.

*Joaquim:* Preguiçoso! Enquanto trocar o dia pela noite, será sempre assim.

[...]

*Joaquim:* Nem no dia mais importante da minha vida, você se anima?

[...]

*Joaquim:* A Lucília parece outra!... e você nesta indiferença! *(Para e olha para o quarto)* Marcelo!

[...]

*(Joaquim põe a espingarda em cima da mesa, vai até a porta do quarto de Marcelo e abre-a).* (ANDRADE, 1970, p. 156-157)

No excerto anterior, todas as interrupções marcadas por sinais de supressão ([...]) são parte da cena entre Olímpio e Lucília, no segundo plano. A cena entre Marcelo e Joaquim, que toma a frente da atenção do público após a entrada de Marcelo, marca o confronto mais abertamente feroz entre as personagens da peça, com acusações mútuas entre pai e filho. No final desta cena, já após Joaquim se retirar, Marcelo conta à mãe que o pai perdeu o recurso judicial da moratória.

Na sequência, entraria a “Pietà fazendeira,” substituída, como exposto anteriormente. Perceba-se, entretanto, que não há indicação de que a espingarda foi retirada de cena, ou seja, a presença da arma ainda paira, embora não seja mais empunhada pelos atores. Ao que tudo indica, cenicamente, os atores empunharem a espingarda, como primeiramente escrito por Jorge Andrade, afastaria o público de uma identificação com os sentimentos das personagens no momento mais importante, o clímax do texto.

Ainda falando sobre a “cena da espingarda” e da sugestão de corte de Gianni Ratto, Jorge Andrade (1979, f. 29-30, grifo nosso) diz:

fica bem claro que a gente usa a realidade para criar, mas nem sempre a realidade pode ser transposta e dizer que aquilo pode ser arte. Então, **de toda aquela experiência, de toda aquela vida, ficou no texto a cena da “Pietà”**. Mas a única que não pôde ir, quando abriu o pano porque ela não era teatral, ela não era literária, ela era melodramática.

O autor entende que sua experiência enquanto pertencente ao grupo social atingido pela crise do café da década de 1930, habitante do interior paulista, pertencente àquela constituição familiar específica, enfim, que toda a experiência relatada nas entrevistas e no livro *Labirinto*, retomada abertamente pela primeira vez em *A moratória*, estaria toda fundamentada na presença da Pietà fazendeira na tessitura narrativa do seu drama. Entretanto, ao ter contato com as suas enunciações posteriores, percebe-se mais domínio dos acontecimentos daquela memória do que se nota no texto dramático. Assim, como aventa novamente Soledad Boero (2006, p. 26-27):

O autor teve que atravessar e tirar todas as máscaras que suas próprias reações casuais ou atitudes outorgaram ao personagem para encontrar sua “verdadeira postura valorativa.” [...] Bakhtin sustenta que a extraposição do autor é o que impregna – no que diz respeito a todos os momentos que constituem a personagem – de dinamismo e intensidade à sua atitude estética diante da sua personagem. [...] O autor deve se colocar fora de si mesmo, deve se converter em outro de si mesmo, deve encontrar um ponto de apoio fora de si mesmo para que esta unidade chegue a ser um fenômeno esteticamente concluído<sup>9</sup>.

9 No original: “El autor ha tenido que atravesar y quitar todas las máscaras que sus propias reacciones casuales o actitudes le han otorgado al personaje para encontrar su “verdadera postura valorativa.” [...] Bajtín sostiene que la extraposición del autor es la que impreg-





Acreditamos que, com o tempo e a prática, Jorge Andrade consegue chegar a uma melhor composição das suas memórias, as comunicando mais efetivamente por meio do gênero discursivo da narrativa oral em suas entrevistas, ou mesmo da narrativa romanesca, como pode ser comprovado no excerto transcrito do livro *Labirinto*. Ao reconciliar-se consigo mesmo e com suas memórias, Jorge Andrade cresce enquanto autor-criador. Entretanto, este fato só se dá a partir da escrita de suas peças:

- Houve reconciliação com esse mundo, contra o qual tanto lutou?
- Houve. E a reconciliação foi completa e profunda, na medida em que ele é o principal tema de tudo que escrevo. Se não conseguia viver nele, nem aceitar seus valores, vivi através das obras escritas, recriando aqueles valores, literariamente. E é sendo o que sou, como dramaturgo, é que provo ter sempre pertencido a ele, como continuo pertencendo, artisticamente. (ANDRADE, [19--], f. 5)

Especialmente, neste quesito, a peça *Rasto Atrás*, que poderia ser chamada autobiográfica, pois nela o autor utiliza abertamente fatos, acontecimentos e personagens de sua vida na composição e organização da estrutura narrativa.

## **A memória de Jorge Andrade em *A moratória* e a presença do autor-criador**

Vimos na seção anterior que Jorge Andrade não considera a inserção de suas experiências vividas na dramaturgia como algo teatral ou literário. Isto porque ele acredita que, repetimos, “de toda aquela experiência, de toda aquela vida, ficou no texto a cena da ‘Pietà’”. Entretanto, sobre o *Labirinto*, o autor afirma que

Se eu perguntar o que é autobiográfico no *Labirinto*, não terei uma resposta concreta. Há no meu livro situações que julgam “realidade” e que são inteiramente de ficção. Talvez porque eu tenha procurado a ambivalência no julgamento. Esta dúvida ninguém pode esclarecer, a não ser eu mesmo. Quando leio o livro, confesso que eu também não sei mais o que é realidade ou ficção. (ANDRADE, [19--], f. 16)

---

na – con respecto a todos los momentos que constituyen al personaje – de dinamismo e intensidad su actitud estética frente a su personaje. [...] El autor debe ubicarse fuera de sí mismo, debe convertirse en otro de sí mismo, debe encontrar un punto de apoyo fuera de sí mismo para que esta unidad llegue a ser un fenómeno estéticamente concluso.”

Ao revisitar diversas vezes a mesma memória e, a partir dela, produzir enunciados artísticos, Jorge Andrade embaralha a relação realidade e ficção, complexificando o que, à época de Bakhtin, era um pouco menos intrincado. Assim, na segunda metade do século XX, já não é mais possível que alguns textos sejam lidos apenas a partir deles mesmos. Ana Cláudia Viegas (2009 apud LIMA, 2015, p. 97) já nos lembra que “a cultura do livro, paradigma da modernidade, vai-se hibridizando com outros suportes, de modo que a literatura do presente se mescla às linguagens cinematográfica, televisiva, da publicidade, do *videoclipe* e ainda à circulação de textos via *internet*”. Ou seja, todo o espaço biográfico que constitui a enunciação de um autor-criador constrói sua *persona* autoral. Tomando o verbo criado por Faraco (2017), o autor-criador “autora” na contemporaneidade, em todas as suas aparições públicas<sup>10</sup>. Para tanto, vale lembrar que “a similaridade entre autor e narrador é apenas aparente, não sendo possível, a partir do que se encontra no texto, encontrar respostas cabais acerca da identidade do autor” (LIMA, 2015, p. 92). Estamos entrando no terreno da autoficção, gênero literário sistematizado apenas em 1977, na França:

Diferentemente do eu da autobiografia, o narrador autoficcional não pretende revelar uma verdade biográfica a seus leitores. É completamente impossível saber se as situações narradas na autoficção, por mais que tenham respaldo autobiográfico, realmente aconteceram ou são pura invenção. Ao fazer de si um personagem autoficcional, o autor está construindo um mito de si próprio, que não é verdadeiro nem falso. (LIMA, 2015, p. 11)

Não nos esqueçamos, portanto, que o *Labirinto* foi publicado em 1978, mas a peça teatral *A moratória* data de 1955. Este espaço temporal seguramente aperfeiçoa, em Jorge Andrade e na literatura em geral, a força da memória na narrativa.

Entretanto, também n’*A moratória* é possível encontrar sinais de contato entre a vida do autor empírico na realização do autor-criador – que o próprio

---

10 Mesmo se deixarmos de lado as questões mais rasteiras de relações vida/obra de autores como Almeida Garrett, que supostamente relata seus amores com a Viscondessa da Luz em *Folhas caídas*, mas encararmos este diálogo de forma mais inter-relacional (dialógica, talvez), teremos pontos de contato com a literatura desde muito antes. Esta não é uma prática exclusiva do âmbito brasileiro ou contemporâneo. Se tomarmos autoras portuguesas como Adília Lopes ou Natália Correia, suas aparições e vidas públicas já eram intervenções que completavam/distorciam seus textos.

autor, a julgar por suas falas posteriores, não se deu ou não fez conta disso. Podemos chamar esses momentos de **recursos autoficcionais**, uma vez que marcam a presença do autor empírico no texto, mas não vinculam o entendimento da obra ao reconhecimento da vida do autor nela.

No mais direto dos casos está o “latãozinho de leite”, não pela imagem dele em si, mas de seus relatos em relação ao avô e à tia:

De longe, sigo vovô pelas ruas de Barretos: sei que vai ao ponto das jardineiras buscar o latãozinho de leite que vem da fazenda de meu pai. [...] – Bom dia, seu Quim.  
– Bom dia.  
A resposta vem seca, amarga, carregada de saudades telúricas. Vovô pega o latãozinho de leite e anda no meio das jardineiras, prisioneiro. [...] Minha tia, sempre sentada à máquina de costura, observa-o com expressão comovida. (ANDRADE, 1978, p. 84)

Embora a casa de *A moratória*, de acordo com a fala de Lucília à tia (“Felizmente não moramos mais em sua casa, e devo isto ao meu trabalho”) (ANDRADE, 1970, p. 182), não seja mais emprestada, Elvira representa toda a ajuda que a família da mãe de Jorge Andrade (1970, p. 125) teve após falar:

*Lucília*: Veio o café?

*Joaquim*: Não.

*Lucília*: Tia Elvira prometeu mandar hoje.

*Joaquim*: Prometeu, mas não mandou.

*Lucília*: O senhor olhou direito na jardineira?

*Joaquim*: Naturalmente que olhei. Só veio o latãozinho de leite.

*Lucília*: Com certeza a Tia Elvira começa a achar que nos ajuda demais. Um latãozinho de leite por dia!

*Joaquim (abaixa ligeiramente a cabeça)*: Deve ter esquecido.

*Lucília*: Ela não se cansa de falar na ajuda que nos dá e nas dificuldades que todo mundo está atravessando.

As emoções presentes nas cenas, tanto na teatral quanto na romanesca, também são retratadas no seguinte depoimento:

Ele teve que entregar a fazenda e mudou-se para Barretos, a cidade mais próxima. E durante dez anos, enquanto eu fazia o primário e o ginásio, eu assisti àquele homem, sentado no banco rústico da copa da casa que ele foi viver – que meu pai deu para ele porque meu pai tinha terras, mas não

era fazendeiro de café – ele foi viver naquela casa, perdeu tudo da noite para o dia e só ficou a grande esperança de voltar às suas terras. Então, durante 10 anos, eu vi ele sentado no banco, ao lado da máquina de costura da filha – que é minha tia – que começava a costurar às cinco da manhã ia até altas horas da noite para sustentar a casa. (ANDRADE, 1979, f. 28)

Todas estas passagens, mais do que a reprodução literal da realidade da infância de Jorge Andrade, evocam as sensações e sentimentos experimentados pelos membros de sua família e que, de certo modo, podem representar um sentimento de época para o seu grupo social. Tal transposição não é a simples reprodução de fatos e acontecimentos, mas a interpretação dos sentimentos em linguagem poética, a fim de operar na esfera artística eficientemente. Assim, novamente retomando o texto de Lima (2015, p. 91):

por mais que reconheçam dados facilmente imputados ao autor, o seu desenvolvimento textual foge da verificabilidade e incute a dúvida no leitor, incapaz de decidir se o que está sendo lido [ou visto] é ou não verdade.

Mais subliminar, contudo mais pungente, é a imagem final de Joaquim, que evoca momentos particularmente marcantes das narrativas posteriores:

*Marcelo (voz):* Sente-se, papai. Vou chamar a mamãe.

*Joaquim (voz):* Não. *(Ouve-se o barulho de alguma coisa que cai no chão. Lucília fica imóvel, tesa, olhando para o corredor. Percebe-se que Helena continua rezando. Joaquim aparece no corredor, para e fica com os olhos presos em Helena. Faz um gesto como se pedisse desculpa; há nele uma angústia inexprimível).*

*Lucília (amargurada):* Papai!

*Helena:* Quim! *(Joaquim vai até a mesa e encosta-se).*

*Lucília:* Sente-se, papai.

*Helena:* Quim, meu velho! Que fizeram com você?

*Lucília (procurando se conter):* Papai! *(Marcelo e Olímpio aparecem no corredor).*

*Helena:* Sente-se, Quim. Não quer se sentar?

*Joaquim (tentando ser violento):* Por que é que todos querem que eu me sente?

*Helena:* Por nada, nada! *(Joaquim, depois de pegar um trapo na mesa, senta-se, lentamente. Pausa longa. Joaquim começa a desfilar o trapo).*

*Lucília (avança na direção do pai):* Não! Isso não. Papai! Proteste, grite, fale alguma coisa. Não fique assim! Não fique assim, pelo amor de Deus!

*Helena:* Lucília!



*Lucília:* É isso mesmo. Proteste. Proteste, papai. O senhor tem direito, nós temos esse direito. As terras são nossas, sempre foram nossas. Ninguém pode nos tomar. Papai! Ainda há esperança, daremos um jeito; é preciso que o senhor não aceite, nós não podemos aceitar.

*Olímpio (tenta segurar Lucília):* Lucília!

*Lucília (repele Olímpio):* Deixe-me.

*Helena:* Minha filha! Respeite o sofrimento de seu pai.

*Lucília:* Não! Não quero ver meu pai assim. Não quero, não quero. Deve haver um jeito. Olímpio! Diga que há. Minta. É preciso que você minta!

*Olímpio:* Mentir como, Lucília?

*Lucília:* Não quero que meu pai fique sem esperança. Não quero. *(Bate com as mãos no peito de Olímpio)* Não quero! Não... *(Lucília cai sentada à máquina, ainda repetindo “não”.* Pouco a pouco começa a soluçar).

*Joaquim (olha para Lucília):* Eu... eu não sofro, não sofro mais, minha filha. Não precisa ter medo. Eu... eu... *(Lucília não resiste mais e começa a soluçar fortemente. Todo o seu corpo é sacudido pela explosão do desespero e ela se agarra em Olímpio. Olímpio leva-a para fora da sala.*

*Helena caminha lentamente e vai ficar atrás da cadeira de Joaquim; põe a mão em seus ombros. Marcelo senta-se no banco. Joaquim, subitamente aflito)* Helena! E as minhas jabuticabeiras? (ANDRADE, 1970, p. 186-187)

Nesta cena, a última da peça, conseguimos perceber a presença de memórias reproduzidas nos demais textos do autor, mas o que prevalece é a imagem de Joaquim, sentado ao lado da máquina, a desfiar trapos. A partir dos demais textos, podemos ver esta cena final do avô tão marcante quanto a “Pietà fazendeira.” Como na entrevista de 1979:

À medida que foi passando os anos, ele foi fazendo desenhos, ele foi fazendo verdadeiras rendas naqueles trapos, que a única coisa que ele fazia era tirar fios daqui, dali e foi fazendo bordados de fios que ele tirava. Até um certo tempo, ainda, a única coisa que brilhava em seu rosto eram os olhos; que ele tinha uma esperança enorme de voltar. Quando ele perdeu a esperança, seus olhos tornaram-se opacos, seus movimentos pararam e ele apenas continuou desfiando os trapos que caíam da máquina da filha. (ANDRADE, 1979, f. 29)

No romance autobiográfico, Jorge Andrade entende um pouco de sua forma de escrita, “pescando”<sup>11</sup> estes sentimentos de sua família, anteriores ao seu próprio entendimento deles:

11 Metáfora utilizada pela personagem Wesley, representação do artista plástico Wesley Duke Lee no romance (p. 19).

Já aprendi há muito tempo que não sei narrar simplesmente os fatos. Tenho necessidade de assumi-los, vivendo-os. Assim, não distingo o que é do passado ou do presente – eles não se contêm? Não separo o que é sentir meu ou dos conjurados perfilados à minha frente – não estão nascendo da mesma visão de mundo? Eu disse que a dor humana, onde acontece, fica sempre presa às paredes, à terra, em nós. Se ela acontece, diz respeito a todos, é herança de cada um. (ANDRADE, 1978, p. 50)

A admiração do início do relato, a construção da personagem forte e autoritária de Joaquim no texto dramático, a forma como este avô serve de guia à memória do narrador na primeira parte do romance, todas estas construções visam retratar a quebra que o menino sofre, aos sete anos de idade. Não apenas a cena, não só o “conjunto estatuário”, mas a própria imagem viva do avô, que se transforma irreparavelmente depois daquele dia:

E ao lado da máquina, durante dez anos, voltando da escola ou indo para a escola, passando pela copa, eu via aquele homem poderoso, aquele homem que eu admirava, aquele homem que tinha tido toda a força na mão dele, sentado perto da máquina, desfiando trapos que caíam da máquina. Ele chegou à perfeição, no desfiar os trapos: tirava um fio aqui, tirava um fio ali. (ANDRADE, 1979, f. 28-29)

Tais sentimentos, tomados por Jorge Andrade como seus, são refletidos também na explosão de Lucília na última cena transcrita. O desespero da personagem reflete e refrata o sentimento do próprio autor – ou assim ele próprio supõe:

Então, nessa paisagem cafeeira, de donos da terra, de coronéis cafeeiros, donos de tudo, representantes de uma oligarquia que era realmente poderosa antes de 29 ou 30, este homem já grisalho – eu me lembro deste café e desta mão estendida e me guiando, não só entre montes de café, não só entre cafeeiros, mas também me ensinando a andar debaixo de mangueiras, que ele tinha dezenas delas no quintal da sua fazenda Santa Genoveva – então desde a mais tenra infância, este homem é uma figura que me marca. (ANDRADE, 1979, f. 26)

Assim, o autor lança mão de seus mais profundos sentimentos, bem como de um sentimento coletivo da classe social à qual pertence, para compor uma das obras dramáticas mais pujantes do teatro brasileiro do século



XX. Sua composição, a partir dos já referidos recursos autoficcionais, apresenta um mundo vivo, que comunica sem a necessidade do conhecimento da vida do autor ou mesmo do momento histórico. Entretanto, quando em contato com eles, a riqueza de significações alcançada é ampliada.

## Considerações finais

A partir destes poucos exemplos de um contato mais irracional-intuitivo<sup>12</sup> com a matéria textual que compõe o espaço biográfico de Jorge Andrade, podemos compreender melhor algumas das questões levantadas ao longo deste trabalho e, por outro lado, apenas aumentar outras tantas.

Para compreender o autor-criador na atualidade, o espaço biográfico precisa ser expandido para outros enunciados que não somente os da esfera artística, a fim de apreender melhor a mundividência do autor em questão. Por outro lado, é evidente que cada texto, referente a cada esfera, contém a sua própria forma e contexto de enunciação, ou seja, os objetivos para os quais cada enunciado é produzido variam e devem ser considerados na sua leitura e análise.

Assim, quando lemos as entrevistas concedidas por Jorge Andrade, entendemos que o autor, neste *locus* de enunciação específico, tem por intenção a condução da leitura de seus textos artísticos – condução essa que nem sempre condiz com a relação estabelecida entre suas obras e o leitor.

Portanto, essencial é a consciência da situação cronotópica de tais enunciados, uma vez que tratam de uma relação entre momentos diferentes. Ressalte-se também que esses momentos, em Jorge Andrade, se configuram em situações de conflitos extremos – a queda e posterior substituição de todo um grupo social. Ou seja, mais do que simplesmente aplicar um conceito, deve-se compreender o momento histórico-social da narrativa através desse conceito.

Por fim, vemos o autor-criador Jorge Andrade em diálogo com o autor empírico a todo momento de sua obra, como já dito, não em aspectos muito marcantes e pontuais, mas num todo que confere coesão aos diversos enunciados envolvidos nesta análise.

---

<sup>12</sup> “A intuição, além de ser algo extremamente valioso para qualquer artista, já que se refere a um conhecimento existente, imediato, mas não elaborado como discurso, traz à luz percepções apreendidas em algum momento” (LAZZARATTO, 2012, p. 34).

## Referências bibliográficas

- ANDRADE, J. **Entrevista**. São Paulo: Arquivo Municipal Multimeios, [19--]. Fundo Jorge Andrade, Doc DT 7704.
- ANDRADE, J. **A moratória**. [S. l.]: [s. n.], 1955. Manuscrito datilografado e anotado do acervo pessoal de Gianni Ratto.
- ANDRADE, J. A moratória. In: ANDRADE, J. **Marta, a árvore e o relógio**. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 117-189.
- ANDRADE, J. **Transcrição de entrevista concedida ao Centro de Documentação e Informação sobre arte brasileira contemporânea**. [Entrevista concedida a] Mariângela Alves de Lima, Linneu Dias, Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Arquivo Municipal Multimeios, 22 out. 1976. Fundo Jorge Andrade, Doc TR 1823.
- ANDRADE, J. **Labirinto**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- ANDRADE, J. **Transcrição do depoimento à Semana do Escritor Brasileiro**. São Paulo: Arquivo Municipal Multimeios, 1979. Fundo Jorge Andrade, Doc TR 0345.
- ANDRADE, J. **A moratória**. 16. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2003.
- BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BOERO, S. Autor. In: ARÁN, O. P. **Nuevo diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín**. Córdoba: Ferreyra Editor, 2006. p. 22-30.
- FARACO, C. A. Autor e autoria. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2017. p. 37-58.
- LAZZARATTO, M. Improvisação, uma necessidade. **Pitágoras 500**, Campinas, v. 2, p. 33-41, abr. 2012.
- LIMA, B. **Eu: itinerário para a autoficção**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- MAGALDI, S. Texto de apresentação da próxima estreia: *A moratória*. In: **PROGRAMA do espetáculo** Com a pulga atrás da orelha. São Paulo: Arquivo Municipal Multimeios, 1955. Fundo Jorge Andrade, Doc. PR 2324.
- VOLÓCHINOV, V. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.

Recebido em 29/01/2019

Aprovado em 19/07/2019

Publicado em 30/08/2019