


(In)Capacidade e (Im)Potência em a Moratória, de Jorge Andrade / (In)capacity and (im)potency in *A Moratória*, by Jorge Andrade


Roseli Bodnar *

Graduação em Letras - Português/Inglês pela Faculdade Estadual de Filosofia, Ciências e Letras de União da Vitória - PR (atual UNESPAR), Graduação em Direito. Especialização em Língua Portuguesa e Literatura, pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de União da Vitória - PR (Convênio com Universidade Estadual de Londrina - UEL), mestrado em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC e doutora em Letras, área de concentração Teoria da Literatura, pela PUCRS. Docente do curso de Pós-Graduação em Letras, Câmpus de Porto Nacional, Universidade Federal do Tocantins - UFT, e do Curso de Graduação em Licenciatura em Teatro, Câmpus de Palmas, Universidade Federal do Tocantins - UFT. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Observatório das Artes - UFT e do Grupo de pesquisa Literatura, Arte e Mídia, da Universidade Estadual do Tocantins - Unitins.

 <https://orcid.org/0000-0002-8474-2196>

Marcia Regina Schwetner **

Doutora em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal. Mestre em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Possui graduação como Bacharel em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e especializações nas áreas de Literatura Brasileira, de Literatura Infantil e de Ciências Humanas: Sociologia, História e Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Integrou o Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, de Portugal, e atua, como Pesquisadora independente, junto ao Grupo de Pesquisa Observatório das Artes, da Universidade Federal de Tocantins, Brasil.

 <https://orcid.org/0000-0002-0796-422X>

Recebido em: 14 de nov. de 2024. **Aprovado** em: 13 de jul. de 2025.

Como citar este artigo:

BODNAR, Roseli; SCHWETNER, Marcia Regina. (In)Capacidade e (Im)Potência em a Moratória, de Jorge Andrade. *Revista Letras Raras*. Campina Grande, v. 14, n. 1, p. e6781, set. 2025. DOI: 10.5281/zenodo.17211814

RESUMO

O presente artigo aborda questionamentos sociais e identitários observados na peça *A Moratória*, do autor brasileiro Jorge Andrade (1922-1984). A partir da trajetória percorrida pela família de Joaquim e Helena, fazendeiros precarizados pela crise cafeeira de 1929, desvela-se um quadro que ultrapassa a vivência individualizada das

*

 rosebodnar@uft.edu.br

**

 marcia454rs@gmail.com

personagens, assumindo contornos coletivos marcados por transformações políticas e econômicas complexas. Nesse contexto, destaca-se a construção cênica inovadora da peça, estruturada em dois planos físicos nos quais a espacialidade surge como referência temporal. No espaço do palco, conjugam-se momentos temporais distintos: 1929, quando o casal ainda se encontra no casarão da fazenda; e 1932, quando a família reside em uma cidade próxima, enfrentando as dificuldades financeiras e a marginalização decorrentes da perda de suas terras. Uma leitura inicial direciona o olhar para Lucília, a filha do casal, por ser ela a personagem que se torna a provedora do grupo familiar. Contudo, as análises aqui efetuadas apontam a desestruturação física, emocional e afetiva vivenciada por todas as demais personagens, cada uma envolvida em processos (in)capacitantes, marcados pela (im)potência, nos quais a fragilidade da reação e a carência de possibilidades caminham lado a lado com o alienamento e a fuga. Para embasamento teórico, foram pesquisados aspectos estéticos e estruturais relativos à dramaturgia moderna.

PALAVRAS-CHAVE: A moratória; Jorge de Andrade; teatro moderno; (in)capacidade; (im)potência.

ABSTRACT

This article discusses the social and identity questions raised in the play A Moratória, by Brazilian author Jorge Andrade (1922-1984). Based on the journey taken by the family of Joaquim and Helena, farmers made precarious by the coffee crisis of 1929, it reveals a picture that goes beyond the individual experiences of the characters, taking on collective contours marked by complex political and economic transformations. In this context, the play's innovative stage construction stands out, structured in two physical planes in which spatiality emerges as a temporal reference. In the space of the stage, distinct temporal moments are combined: 1929, when the couple is still in the farmhouse; and 1932, when the family lives in a nearby town, facing the financial difficulties and marginalization resulting from the loss of their land. An initial reading focuses on Lucília, the couple's daughter, because she is the character who becomes the family's breadwinner. However, the analysis here points to the physical, emotional and affective disruption experienced by all the other characters, each involved in (in)enabling processes, marked by (im)potency, in which the fragility of the reaction and the lack of possibilities go hand in hand with alienation and flight. For a theoretical basis, aesthetic and structural aspects of modern dramaturgy were researched.

KEYWORDS: A moratoria; Jorge Andrade; modern theater; (in)capacity; (im)potency.

1 Introdução

Natural de Barretos – SP, nascido em uma família de barões do café que conheceram a decadência cafeeira, Jorge Andrade (1922-1984) construiu uma visão única sobre o Brasil e o homem brasileiro. A partir do retrato de conflitos familiares imersos em um contexto social de crise, sua dramaturgia desenha um quadro amplo das mudanças econômicas e políticas vivenciadas pelo país. *A Moratória*, peça objeto do presente estudo, estreia no ano de 1954 e insere-se nesse contexto.

A importância do estudo do autor e de sua obra tem sido ressaltada por pesquisadores de distintas áreas, não apenas nos cursos de Letras. Talvez seja mesmo necessário aceitar, como o faz Maciel (2020, p. 2), inclusive com mais frequência em outras disciplinas, sem a merecida atenção que seu trabalho deveria receber como mote de estudos literários ou em pesquisas acerca da história do teatro:

É fato que a obra de Jorge Andrade tem sido muito mais frequentada pelos historiadores [...] para aqueles da área das Letras, este dramaturgo nem sempre é uma constante – estando sempre eclipsado por Nelson Rodrigues ou Ariano Suassuna,

contudo este estado de coisas tem se modificado recentemente, mediante a reflexão sistemática e crítica em torno da compreensão dos processos ligados à produção de dramas modernos no Brasil (Maciel, 2020, p. 2).

É importante ressaltar aqui que *A moratória* integra um grupo de dez textos, revisados e organizados em ordem definida pelo próprio autor no livro *Marta, a árvore e o relógio*¹. Independentes, porém complementares, quando lidos em conjunto constroem um amplo painel histórico do Brasil nos séculos XVIII, XIX e XX. Constituem-se como um ciclo que esboça um retrato das mudanças econômicas, sociais e políticas verificadas no período e de como essas mudanças refletiram, de forma positiva em alguns aspectos, em outros de modo negativo, sobre parcela significativa da população.

Como pilar norteador, *A moratória* apresenta a trajetória da família de Joaquim e Helena, enfatizando relações, afetos e perspectivas, em dois momentos e espaços específicos: em 1929, na casa da fazenda, e em 1932, no ambiente urbano. Acumulando riqueza e força política, Joaquim, Helena e os dois filhos, Lucília e Marcelo, cresceram sob o manto protetor dos imensos cafezais que então dominavam o interior de São Paulo. Contudo, com a quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque, em 1929, consolida-se a crise do setor cafeeiro no Brasil, o patriarca perde suas terras e a família muda-se para uma pequena cidade nas proximidades da fazenda.

Nessa mudança do ambiente rural para o urbano, desmoronam as bases de uma estrutura familiar antes aparentemente sólida, com reflexos devastadores sobre as personagens. Em uma conversa com o noivo, ainda na fazenda, Lucília demonstra ter conhecimento das consequências de sua nova situação: “Sinto que todos nós vamos ser envolvidos e, depois, não poderemos mais ser os mesmos. Não é só a fazenda que estamos ameaçados de perder” (Andrade, 1986, p. 154).

Como provedora da família após as perdas da terra, Lucília assume um papel protagonista e direcionador por toda a trama. Contudo, as análises aqui efetuadas abordam a desestruturação física, emocional e afetiva vivenciada também pelas demais personagens. Apontam-se, assim, processos (in)capacitantes pessoais formatados por estruturas mais amplas, de teor social e coletivo, nas quais a carência de possibilidades se aproxima de caminhos de alienação e fuga.

¹ *Marta, a árvore e o relógio* foi publicado pela Editora Perspectiva, em primeira edição de 1970.

Representativa do teatro moderno brasileiro, não se observa em *A moratória* a unidade clássica de ação, tempo e espaço, mas um constante entrecruzar desses elementos, salientando as influências que exercem entre si. Os modos temporais conjugam-se mutuamente e interagem como efeito cênico. São planos cenográficos e temporais, distintos, porém intercalados, com aproximações e distanciamentos, linhas que se tensionam seguindo a intenção e a habilidade do autor. Uma habilidade evidenciada no uso de conflitos intergeracionais, supostamente restritos a um ambiente familiar, para a denúncia de questões de amplitude social.

Já a partir do seu título, a peça abre-se para diferentes significados: “moratória” é um termo do direito comercial, Joaquim sonha com o desfecho positivo de um processo com o qual espera conseguir a prorrogação do prazo de pagamento de dívidas e a recuperação da fazenda. Porém, na trama de Jorge Andrade, “moratória” remete não apenas a prazos financeiros, mas também a prazos pessoais, é acordo comercial, culpa, desculpa e refúgio. Inclui-se, nas possibilidades interpretativas da palavra, a própria vivência cotidiana das personagens, suspensas em períodos de transição marcados por intermináveis círculos viciosos de espera, despreparo e impotência. E, dessa forma, inclui também o alerta necessário para as consequências, por vezes devastadoras, do processo de transição econômica e política então vivenciado pelo Brasil.

2 O entrecruzar do teatro e da historiografia

Em *A moratória*, teatro e historiografia atuam de forma conjunta no retrato da decadência financeira enfrentada pela família de Joaquim, personagem representativo da oligarquia rural brasileira do início do século XX. Na trama, confrontam-se formas políticas, estruturas econômicas, vivências culturais e hierarquias familiares.

Conjugam-se, no espaço do palco, simbologias e palavras, gestos, objetos, imagens, fatos historiográficos e ficção, múltiplos elementos e linguagens capazes de orientar o público, espectador ou leitor, nos intrincados caminhos das primeiras décadas do século XX. Como o destaca Magaldi (2004), com a escolha dos anos de 1929 e 1932 como definidores dos dois planos de ação da peça, “Jorge Andrade quis deixar bem marcada a queda irremediável da aristocracia rural” (Magaldi, 2004, p. 229). Esse aspecto também é apontado por Prado (1986):

Não compreenderá nada do alcance da peça quem não pressentir, 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, 1986, p. 626).

O quadro desenhado por Jorge Andrade parte de uma situação experienciada na época por boa parte dos produtores de café, arrastados em meio a uma reorganização política e econômica dirigida por instituições financeiras e grupos industriais. Faria (2013) registra esse ponto:

[...] o dramaturgo nos legou um vasto “romance” com capítulos formados por textos teatrais, registrando o desbravamento do Brasil pelos bandeirantes, as lutas políticas do século XVIII e XIX e o destino dos descendentes dos protagonistas daqueles conflitos do século XX. É uma saga de energia transformada em fraqueza, de vigor que se derreteu em vulnerabilidade. O ímpeto pioneiro metamorfoseou-se em inabilidade para a vida, em incapacidade de luta (Faria, 2013, p. 130).

Em entrevista concedida a Mariângela Alves de Lima e Carlos Eugênio Marcondes de Moura, em 1976, citada por Silveira (2020), é possível encontrar referências que embasam sua dramaturgia, memórias da infância, de sua vivência pessoal como neto de grandes proprietários rurais:

Quando eu entrei no salão eu deparei com o meu avô encostado numa parede, uma espingarda caída no chão, minha avó de joelhos abraçada a suas pernas e minha mãe tentando segurá-lo. E ele dizia: “Eu vou matá-lo!” E elas seguravam nele. Então eu descobri imediatamente que ele ia matar uma pessoa que estava na sala de entrada. Essa pessoa, mais tarde eu descobri que chamava-se Arlindo, e era o homem que fez ele perder a fazenda e que mais tarde, aquela cena que eu hoje chamo de “Pietá Fazendeira”, um conjunto estatutário do meu amor e da minha emoção ficou fixa no espaço e no tempo daquela sala... (Andrade, 1976, *apud* Silveira, 2020).

Nesse contexto, há ternura diluída na crueza quase brutal dos diálogos de *A moratória*. Rosenfeld (1986) afirma que “não se pode negar a presença de uma visão afetiva e afetuosa de um mundo ido a que o autor, apesar de tudo, se sente ligado” (Rosenfeld, 1986, p. 601). Contudo, Rosenfeld ressalta que esse olhar não implica uma defesa do passado e de suas estruturas, “o que prevalece são a indagação e o questionamento dolorosos [...] É a mente crítica, atual, que devassa a história – mente inflexível, severa, honesta até a crueldade” (Rosenfeld, 1986, p. 601).

2.1 A essencialidade da estrutura cênica em *A moratória*

A dramaturgia de Jorge Andrade constrói-se não apenas a partir dos diálogos, mas também ancorada fortemente em sua estrutura cênica. Em *A moratória*, esse aspecto cênico é

ênfatizado já no primeiro ato da peça, no qual o autor demarca, por meio de rubricas detalhadas, uma proposta estrutural física e conteudística a partir da divisão do palco em dois planos:

PRIMEIRO ATO

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. [...]

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 de Joaquim. [...]

Observação: As salas são iluminadas, normalmente, como se fossem uma única [...]
(Andrade, 1986, p. 121).

Assim, observam-se duas construções físicas que acompanham o teor temático e a percepção temporal pretendida: “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, 1986, p. 121-122).

No segundo plano, a sala da moradia é espaçosa, a família ainda é dona de um extenso cafezal. Contudo, a crise do café e suas consequências nefastas já integram o pano de fundo mesmo no ano de 1929. Nas cenas transcorridas no momento passado, entramos em contato com as expectativas das personagens, seus sonhos e possibilidades. E, também, pouco a pouco, percebemos a insatisfação boêmia de Marcelo, as dívidas acumuladas por Joaquim, as disputas políticas, as mesquinharias familiares. Há um efeito dominó de endividamento e precarização que perpassa diferentes camadas da estrutura social rural brasileira da época. Monte (2016) destaca este ponto:

Jorge Andrade nos proporciona uma difusão de comportamentos daqueles que, em primeiro plano, são afetados pelo declínio econômico do país: os donos do cafezal. [...] constata-se uma diversidade de reações formativas-comportamentais, um múltiplo que corresponde ao espírito do mundo em crise, no qual reina a desorientação dos que sempre puderam contar com as propriedades para solucionar problemas tanto na ordem privada, como na pública, pela cultura do coronelismo (Monte, 2016, p. 339-340).

Nesse contexto, *A moratória* apresenta-se como uma obra de denúncia. Seu alerta sobre a necessidade do enfrentamento da indiferença e da insensibilização é ferramenta que viabiliza o movimento. Um movimento cuja fala assume uma linguagem temporal, como o afirma a construção cênica da peça:

É preciso dizer que há um arco divisório entre os planos e encimando-o está a genialidade de uma única peça que serve tanto a um como a outro plano: ponderando o elemento implacável e imperativo da trama, o grande relógio subverte

simbolicamente o tempo que se apressa inexorável e marca as diferenças entre 1929 e 1932. Encenando, alternadamente, os dois planos, o que vemos é o presente do passado e, como efeito dos atos das personagens, sua resultante, pelo presente do futuro (Monte, 2016, p. 340).

A mescla entre espaço e tempo proporcionada por essa estrutura física do palco é também ressaltada por Rahal (2015):

As duas primeiras peças de Jorge Andrade já trazem os procedimentos expressivos que ele utilizará ao longo de toda a sua obra e que tem o papel de trazer o passado vivo para a cena [...] Jorge coloca suas personagens em ação em planos diferentes e, ao trazer o passado em *flashback*, ele o torna presente, isso é, as ações passadas e presentes ocorrem simultaneamente (Rahal, 2015, p.33)

Não apenas o tempo historiográfico, mas temporalidades pessoais e coletivas estão fortemente interligadas. A pesquisadora Iná Costa (1998) destaca este ponto: “Todo o interesse da peça está no exame das relações e reações que se estabelecem” (Costa, 1998, p. 122). Ações e relações que, por serem esboçadas em cenas aparentemente triviais, exigem um olhar atento, capaz de perceber detalhes sutis carregados de imenso significado:

JOAQUIM: Venha tomar café.
LUCÍLIA: Agora não posso.
JOAQUIM: O café esfria.
LUCÍLIA: Meu serviço está atrasado.
JOAQUIM: Ora, minha filha, cada coisa em sua hora.
LUCÍLIA: Para quem tem muito tempo (Andrade, 1986, p. 122).

A xícara de café que poderia simbolizar contato, esfria nas mãos de Joaquim. Em poucas palavras, percepções contraditórias da realidade são expostas: a do pai, alienada em uma ilusão de pausa, liga-se ao café que remete à fazenda, ao ambiente rural, ao passado; a da filha, presa à máquina de costura, remete à pressa, ao ambiente urbano, ao presente e à falta de perspectivas de futuro.

Essa influência e justaposição de temporalidades ressalta-se de forma mais contundente em momentos nos quais os diálogos acontecem intercalados entre os dois planos, contrapondo vivências e fortalecendo sentimentos e percepções. É o que se observa no trecho a seguir, iniciado no passado, segundo plano, no momento em que Helena descobre a crise na qual a fazenda se encontra inserida. Intercala-se ao diálogo angustiado de Helena e Elvira um outro diálogo, este no primeiro plano, marcado pela alegria de Joaquim e Lucília:

ELVIRA: (*Segundo plano*) Vamos atravessar uma grande crise.
JOAQUIM: (*Primeiro plano*) Lucília!
HELENA: (*Segundo plano*) Crise?
[...]

JOAQUIM: (*Primeiro plano*) Moratória! Moratória, minha filha!
LUCÍLIA: (*Primeiro plano*) O que é isto?
ELVIRA: (*Segundo plano*) É preciso ânimo, Helena!
[...]
LUCÍLIA: (*Primeiro plano*) (No auge da alegria) Papai, Papai! (Abraça Joaquim)
HELENA: (*Segundo plano*) (No auge do desespero) Quim! Quim! Quim! (*Elvira abraça Helena*) (Andrade, 1986, p. 144-145).

A cena prossegue intercalando diálogos entre o primeiro e o segundo plano. Une-se, assim, a notícia negativa da crise com a esperança da possibilidade de retorno à fazenda, como se fosse um a continuidade do outro, porém ambos, posteriormente, mostram o mesmo desfecho de perda.

Encontra-se, sempre, nessa conexão entre os tempos, mesmo quando uma cena prioriza um ou outro plano, algum elemento de aproximação, são objetos, personagens ou diálogos ligando os espaços, como, por exemplo, os quadros religiosos frente aos quais Helena rezava na fazenda, ou uma história referida e a realidade vivenciada, uma personagem que surge em um plano e sobre quem se comenta em outro, um início e sua conclusão. Em sua análise acerca da trama de temporalidades observada em *A moratória*, Silveira (2020) aponta:

[...] o binômio presente-passado foi estruturado de forma vertical e horizontal. A vertical consiste na leitura de um só tempo (presente ou passado) de cena para cena, apontando esse recuo ou esse avanço, conforme se enfoque o presente ou o passado. A horizontal consiste na leitura entre presente-passado e vice-versa no âmbito da mesma cena, apontando como o intervalo entre os tempos vai se estreitando (Silveira, 2020, p. 8).

Nesse sentido, torna-se simbólico que, ao ser expulso de suas terras, seja o relógio o objeto que Joaquim abraça e seja Marcelo o filho que o acompanha ao sair da sala:

(*Joaquim abraça o relógio, e fica olhando a sala com grande ansiedade*) [...]
MARCELO: (*Segundo plano*) Vamos, papai. Ânimo!
JOAQUIM: (*Segundo plano*) Quem é que está desanimado? [...]
MARCELO: (*Segundo plano*) Ninguém! Ninguém! [...]
(*Joaquim e Marcelo olham a sala e saem com resolução*) (Andrade, 1986, p. 184).

O tempo, aqui usado como escudo por Joaquim, termina por se mostrar como derrota. Pai e filho, nesse momento ainda esperançosos frente ao futuro, são igualmente destruídos.

3 Retratos demarcados por força, fragilidade e impotência

Ao analisarmos a atuação das personagens sob uma perspectiva de aptidão ou fracasso, assoma em *A moratória* um nome aparentemente sem posição protagonista: Marta. Relembrando

que a peça se insere como um dos textos do livro *Marta, a árvore e o relógio*, dois aspectos chamam a atenção: a inclusão de Marta já no título da coletânea e a sua presença em todas as dez peças ali agrupadas. A ênfase concedida à personagem por Jorge Andrade alerta para simbologias subjacentes: como o relógio e a árvore, Marta é elemento referencial, entrelaça tempos, raízes e futuro, ampliando a percepção do universo retratado.

Lazarotti (2016) registra esse ponto, ao pesquisar simbologias presentes na obra de Jorge Andrade:

Marta marca a dívida social que Jorge Andrade paga para com a classe marginalizada [...] apresenta-se como personagem esférica ao longo de todo o ciclo. Diga-se esférica, porque possui várias outras facetas dentro de si, como uma mitose interna que vai transformando um todo em partes, ou as partes em um todo. Suas encarnações são diversas e, ao mesmo tempo, uma só: o ser excluído (Lazarotti, 2016, p. 74 e 94).

Como destacado por Lazarotti (2016), Marta é uma personagem constante e, mesmo surgindo em diferentes posições e perspectivas, é representativa da necessidade de movimento, impede que esqueçamos a voz daquele geralmente excluído e destituído de voz. Ressalta-se que em *As confrarias*, peça inicial do livro *Marta, a árvore e o relógio*, assume o protagonismo, é figura materna e é retrato da força do desespero. Na peça, carrega o cadáver do filho pelas ruas do vilarejo, uma imagem de dor cujo papel é o do desassossego que inviabiliza a omissão. Nesse contexto, Jorge Andrade, pela boca de Marta, afirma: “A salvação é de todos ou será de nenhum” (Andrade, 1986, p. 67).

A frase utilizada por Marta em *As confrarias* ecoa nas outras peças do livro de Jorge Andrade, nas quais individual e coletivo mostram-se forças e influências sempre interligadas, denotando a ineficácia de caminhos que não abarquem uma compreensão e atuação coletivas.

3.1 Marta e Lucília: a (sobre)vivência em meio a realidades incapacitantes

Em *A moratória*, Marta surge de forma sutil, quase imperceptível. Percorre os dois momentos temporais registrados, torna-se eixo direcionador, mas sua influência diferencia-se entre as personagens. No referente à Helena e Marcelo, não possui acesso aos seus universos de fuga; contudo, parece ser capaz de dar respostas e possibilidades à Lucília e, ainda que rejeitada, é vista por Joaquim:

JOAQUIM: Chega de aprender costura [...]
Dona Marta! Uma costureirinha. Bastam algumas noções. A Lucília não vai ser costureira [...]

Não aprovo esse contato da minha filha com costureirinhas. Sabe-se lá quem frequenta esses cursos. Gente de toda espécie (Andrade, 1986, p. 135-136).

A partir de diferentes formas e máscaras, apresentando-se facilmente reconhecível ou sendo mencionada em comentários das demais personagens, Marta aponta realidades opressivas, invoca e provoca a ação. Neste contexto, constitui-se como recurso utilizado pelo dramaturgo para apresentar realidades e pontos de vista, questões intergeracionais, históricas e políticas:

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

LUCÍLIA: [...] Por enquanto não há outro caminho.

JOAQUIM: Gentinha! Só tem dinheiro...

LUCÍLIA: (Seca) É o que não temos mais (Andrade, 1986, p. 124).

Na peça *A moratória*, a presença de Marta assume contornos de certa forma ambíguos, que merecem um olhar mais atento na sua interpretação: ao mesmo tempo em que, como professora de costura, viabiliza a Lucília os meios de sobrevivência, também restringe o contato direto da jovem com o mundo exterior.

Após a saída da fazenda, Lucília, em sua luta diária como a nova provedora da família, encontra-se em um estágio individual de desestruturação social e afetiva demasiado massacrante para que possibilidades de contato com o mundo externo sejam efetivas. Nesse contexto, Marta, como intermediária entre a clientela e Lucília, parece representar um meio de ligação. Contudo, ao ser elo de intermediação, é elemento que reduz acesso ao coletivo. O diálogo com o outro coletivo que deveria ser feito por Lucília é feito por Marta, e a jovem costureira limita-se ainda mais a uma vivência entre quatro paredes: “LUCÍLIA: Não reparo neles. Não sei quem são, nem me interessa. Trabalho apenas” (Andrade, 1986, p. 124). A crueza do cotidiano vivenciado pela jovem demonstra a ineficácia da sua ação: por mais que se esforce, enquanto esse esforço for seu de forma individualizada, não ultrapassará o carregar incessante da pedra de Sísifo², o dia seguinte será igual ao anterior e igual ao próximo.

Jorge Andrade enfatiza essa restrição crescente de forma exemplar: a imagem de Lucília que permanece no final da trama é a da jovem como objeto, peça da sua máquina de costura, há

² Na mitologia, Sísifo é apresentado como um mortal punido por enganar e desafiar os deuses. Como punição, Sísifo é obrigado a, incessantemente, carregar uma pedra até o topo de uma montanha. Ao chegar lá, a pedra rola montanha abaixo e o trabalho recomeça. Albert Camus (2004) utiliza-se do mito como base para suas análises acerca da inadequação do ser humano em uma sociedade marcada pela exigência de um trabalho muitas vezes massacrante, repetitivo e incapaz de preencher anseios de teor pessoal ou coletivo.

uma mecanização não apenas do trabalho, mas do ser humano que o executa. Dessa forma, nos relembra de que algumas lutas não são passíveis de vitória em um contexto pessoal, englobam um teor histórico e coletivo que exige, da mesma forma, uma resposta que envolva também o coletivo.

É necessário salientar que a peça apresenta dois momentos da relação de Lucília com o trabalho que executa. O primeiro, antes da perda da fazenda, quando a costura é fonte de prazer, possibilidade de criação, de confronto empoderador e liberdade pessoal: “Olhe só o meu vestido! Ninguém nunca teve um igual! [...] Eu! Fui eu quem fez!” (Andrade, 1986, p. 143). No segundo momento, a atividade que a jovem exerce assume uma conotação opressiva, a quebra que provoca é a dos sonhos de felicidade e não das amarras sociais. Costurar, após a perda da fazenda, torna-se trabalho não criativo, é elemento de exploração, reforçando a impotência.

3.2 Joaquim e Marcelo: inabilidades que transitam entre o rural e o urbano

Lucília, assim como seus familiares, não está apta para enfrentar a realidade que vivencia, tornando-se escrava de um sistema que lhe proporciona o sustento, mas não o acesso a mais do que a sobrevivência diária. Contudo, há distinções entre o enfrentamento dessa realidade efetuado por ela, por seus pais e por seu irmão. E essa distinção de enfrentamentos mostra-se mais visível na observação conjunta das personagens de Joaquim e Marcelo.

É significativa, na descrição dos planos efetuada por Jorge Andrade que, no ambiente rural, o quarto primeiramente referido seja o de Joaquim; no plano urbano, é o de Marcelo. O quarto dos homens é o primeiro da casa, a intimidade masculina é a mais preservada e reforçada em ambos os ambientes, ainda que a sala, local de trabalho, seja o espaço que pertença a Lucília, no caso, um espaço social, não íntimo.

No campo, os valores que se projetam são os de Joaquim, seu trabalho, seu cafezal, sua força masculina, mesmo a sua posterior alienação em uma moratória de interminável espera parece dominar sobre os demais. Contudo, é Marcelo, o filho, o “novo” homem urbano que se impõe, já não no primeiro espaço de produção, o campo, mas no segundo, o frigorífico no qual passa a trabalhar. Há uma mudança que simboliza o transitório, um frigorífico é elemento intermediário, não o produto final, nem o inicial, não é pasto, nem é consumo, é o lugar do abate.

A opção de Marcelo pela vida da cidade já era visível na época da fazenda, o que se destaca em trechos como o seguinte:

HELENA: (*Disfarçando*) Onde está o Marcelo?
LUCÍLIA: Não quis voltar.
HELENA: Recomendei que ele não ficasse na cidade.
LUCÍLIA: Ora, mamãe, deixe o Marcelo se divertir (Andrade, 1986, p. 143).

Nesse ponto da trama, a cidade, tanto para Marcelo quanto para Lucília, é vista ainda como fonte de descoberta e diversão. Representa a abertura de possibilidades, de primeiros e novos amores e diferentes perspectivas de vida. O que se altera posteriormente, quando a vivência na cidade se torna obrigação, não escolha, e a sobrevivência exige o ingresso dos dois jovens no mundo do trabalho.

Marcelo destaca-se por sua preferência pelo ambiente citadino nos dois momentos, mesmo no quadro de precarização financeira verificado em 1932. Suas falas denotam um entusiasmo com a mudança, a rapidez, o novo ritmo ao qual tenta, ao seu modo, se ajustar:

HELENA: Você chega tarde todos os dias. O que é que fica fazendo na rua até de madrugada?
MARCELO: Nada. Conversando.
HELENA: Mas conversando o quê?
MARCELO: Nada. Simplesmente conversando, dona Helena. De noite o ar é fresco, gostoso, me faz pensar! A senhora quer que eu venha me trancar neste quarto? Não tem pena de seu filho?
[...]
MARCELO: Trabalhando no meio daqueles ingleses, logo estarei “espikando”. Então, a senhora vai ver! Subirei como um rojão!
[...]
MARCELO: [...] Até que trabalhar não é tão ruim assim. Matamos mil e quinhentos bois por dia, dona Helena! Mil e quinhentos! (*dirige-se para o quarto*) (Andrade, 1986, p. 132-133).

Um olhar confiante sobre o trabalho e o futuro que não convence os demais, como se percebe, logo a seguir: “LUCÍLIA: Só quero ver até quando vai durar esse entusiasmo. / HELENA: Agora ele está satisfeito com o trabalho. / LUCÍLIA: Das outras vezes também ele dizia o mesmo” (Andrade, 1986, p. 133).

No ano de 1929, Marcelo demonstra sua inadaptação aos projetos paternos, seu olhar e sua energia destinam-se apenas ao ambiente urbano: “HELENA: Levante-se, meu filho. Seu pai já chamou. [...] HELENA: Já é hora, meu filho” (Andrade, 1986, p.128). Observa-se, já nesse plano do passado, a preocupação de Joaquim com o comportamento do filho, sinalizando que a passagem intergeracional da terra, caso ocorresse, não se constituiria sem obstáculos:

“JOAQUIM: Tenho lutado para encaminhá-lo, mas é inútil! Não quer reagir, não quer trabalhar, não quer fazer nada!” (Andrade, 1986, p. 161).

Se há dificuldades para acordar o rapaz pela manhã ou para envolvê-lo na rotina do campo, as expressões mudam se atinentes à cidade: “MARCELO: Tenho pressa [...] Vou a cidade” (Andrade, 1986, p. 134). O ambiente urbano é claramente o seu preferido. Porém, nesse primeiro momento, o ir à cidade impregna-se de um aspecto festivo, Marcelo bebe, se diverte, subtrai o dinheiro da família, em especial da mãe.

“Não dou para”, “não sei”, são expressões diretamente ligadas às falas do jovem. Não se sente motivado nem com os estudos, nem com o trabalho, parece estar em suspenso na vida mesmo antes da perda da fazenda. Ou, talvez, não esteja apenas em suspenso, mas percebe a falta de perspectivas que a vivência rural lhe oferece. Um cenário que se desestrutura de forma completa após a ruína familiar:

JOAQUIM: Você não honra o nome que tem.

MARCELO: (*Pausa*) E o que é que vale este nome?

JOAQUIM: Muita coisa. Ainda somos o que fomos.

MARCELO: Não somos nada, esta é que é a verdade (Andrade, 1986, p. 158-159).

Inadaptado em um ambiente que não o completa, Marcelo integra o “novo”, a “velocidade”, o “urbano”, não as tradições e a mentalidade rígida do pai, moldada desde a infância pelo amor à terra, como o afirma Helena: “A gente nasce, vive e trabalha na terra. Não aprendemos a fazer outra coisa, nem a viver de outra maneira” (Andrade, 1986, p. 152).

Por um lado, Marcelo apresenta-se sob um enfoque de quebra de tradições, é o pensamento livre, ainda que falho e sem espaço propício de amadurecimento: “Não sei frear meu pensamento [...] Não sei viver preso” (Andrade, 1986, p. 135). Porém, por outro lado, o jovem também se caracteriza pela inércia, pela omissão, o pensamento livre que não consegue frear reforça a dispersão e o alienamento. Marcelo acaba por se tornar um peso a mais nas costas das mulheres da família:

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

JOAQUIM: (*Num grito*) Vamos voltar!

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

pouco e ficaremos como aquele galho de jabuticabeira: secos! Secos! (Andrade, 1986, p. 160-161).

Para Monte (2016) essa relação conflituosa entre pai e filho deve ser observada como uma das chaves de compreensão da peça, sendo representativa do período de transição vivenciado na época pelo país: “Aquele que deveria ser a geração da continuidade, dando sequência aos fortes valores avoengos e passados, claramente plantados por Joaquim, na verdade, assimila a crise a partir de um ideário derrotista” (Monte, 2016, p. 342). O autor destaca que Marcelo, assim como uma parcela significativa de jovens da época, não encontrava no entorno social, sequer no familiar, uma estrutura que o convencesse como factível em meio à quebra de valores tradicionais e ao sistema econômico que então se consolidava, distinto do ideário para o qual antes se acreditava destinado:

Para esse homem novo, incapaz de lutar contra uma poderosa roda econômica que traz a lume a miséria de nossas vidas, não há motivos para sacrificar o que considera seus pequenos prazeres para o dia e para a noite, ora representados pela bebida e pelo sexo (Monte, 2016, p. 342).

E Monte (2016) encerra, destacando a impossibilidade de adaptação de ambos na nova realidade. Joaquim perde-se em uma alienação inglória que não lhe tira, contudo, a dignidade de seus setenta anos de trabalho com a terra; Marcelo, apesar de um olhar voltado ao urbano, é igualmente massacrado, de modo talvez até mais dolorido, em um círculo vicioso de derrotas, incapaz de se integrar a uma luta maior do que ele: “Marcelo vê apenas uma briga de gigantes, cujos pés arrastam-se para cá e para lá, desfazendo todo o cafezal, e quase já em vias de pisar-lhe a cabeça” (Monte, 2016, p. 347). A cidade não propicia ao jovem o sentido de lar, falta-lhe na vivência do urbano a proximidade que Joaquim possui com a terra; a inadaptação que Marcelo sente em 1932 é similar à que sentia em 1929, quando em meio à tradição na qual o pai transitava com facilidade, mesmo com arrogância.

A forma como Jorge Andrade coloca em dois planos a presença do patriarca antes e depois da ruína enfatiza a desestruturação sofrida pela personagem. O Joaquim de 1932 mostra-se perdido, perambula pela casa, atrapalhando, inclusive, as atividades dos demais; o Joaquim de 1929, apenas três anos antes, é completamente distinto, sua figura carrega-se da força do seu poder como dono da fazenda e, de certa forma, dono da família que criou. A justaposição dos planos realça o custo humano dessa trajetória entre o campo e a cidade. Para Joaquim, a perda

da fazenda representou a perda da única referência concreta presente em sua vida: a terra que pisou por tantas décadas, o chão que semeou e que alimentou sua família.

O conhecimento adquirido por Joaquim na administração de suas terras não lhe viabiliza as condições exigidas pelo novo sistema produtivo que passa a dominar o quadro econômico e político brasileiro. Suas terras dissolvem-se em dívidas, promissórias, leis, acordos políticos, todo um sistema econômico e cultural que não necessita mais nem de seu trabalho, nem de seu conhecimento, talvez apenas de seu afeto, que Lucília e Helena se desesperam por manter. Mas que afeto é capaz de doar um homem que não se reconhece mais?

No final da peça, Joaquim senta-se com um trapo de pano na mão. Com poucos gestos e poucas palavras, o peso da vida reflete-se no peso da cena, expondo a fragilidade humana no momento em que se rompe o último fio de esperança:

(Pausa longa. Joaquim começa a desfilar o pano)

[...]

JOAQUIM: (Olha para Lucília) Eu... eu não sofro mais, não sofro mais, minha filha. Não precisa ter medo. Eu... Eu...

(Andrade, 1986, p. 186-187)

É perceptível a dor subjacente às tentativas de manter um mínimo de dignidade em meio ao caos, suas frustrações, não raro transformadas em momentos de arrogância infantil, soam a um apego desesperado ao patriarca que foi um dia, ao que acreditou que era, que seria sempre. Um desespero de tanto impacto pessoal que se configura como alienação, denotando sua incapacidade efetiva de absorção e superação da perda.

Pela maestria demonstrada por Jorge Andrade na construção de cenas e diálogos, Joaquim e Marcelo tornam-se personagens complexos, reais, capazes de provocar identificação e empatia. Se Marcelo envereda em seu universo individualizado por desistir da esperança, Joaquim segue um caminho contrário, refugia-se exatamente nessa esperança à qual se apegava de forma obsessiva e à qual se nega Marcelo. Ao final, ambos naufragam.

3.3 Helena: um caminho de religiosidade, responsabilização e impotência

Fuga, alienação e enfrentamento são questões também observadas no encaminhamento que o autor concede a Helena, cuja fé religiosa se mostra característica de continuidade nos dois planos da peça. Contudo, é uma religiosidade que assume contornos diferenciados e, de certa forma, contraditórios. Em 1929, Helena reza em casa, a fé é instrumento de permanência no

interior da fazenda. Denota-se em 1932, a partir da prática religiosa, um movimento de Helena para o mundo exterior, no que se distingue de Joaquim e Lucília, talvez se acerque um pouco do movimento empreendido por Marcelo. Contudo, sua força não alcança uma real eficácia cotidiana, a busca religiosa que Helena assume na cidade se mantém, como na fazenda, um refúgio muito próximo da omissão:

(Enquanto Lucília tira o vaso de flores e a toalha, Helena cai ajoelhada na frente dos quadros) Ó Maria concebida sem pecados, rogai por nós que recorremos a vós! Tirai nossas terras, mas conservai, conservai, eu vos suplico...

(Olha o quarto de Joaquim e subitamente esconde o rosto nas mãos. Lucília abre a máquina de costura) (Andrade, 1986, p. 170).

De forma diferenciada da do marido, omitir-se para Helena é opção consciente, não alienação doentia: “HELENA: Nunca tive ilusões. Para mim, tudo acabou naquele dia... *(Olha ligeiramente para os quadros)* ... naquele dia em que eu e seu pai saímos de lá” (Andrade, 1986, p. 163). Os quadros para os quais Helena olha são aqueles na frente dos quais rezava na capela da fazenda.

A força de Helena, comparada ao domínio inicial de Joaquim, cresce à medida que se amplia a alienação do marido. Contudo, a consciência que possui ao se refugiar no universo religioso, talvez a torne mais passível de responsabilização, visto que o conhecimento dos fatos não a leva a impedir a exploração de Lucília. Sua preocupação direciona-se claramente aos sentimentos de Joaquim, não aos da filha, e com relação a Marcelo sua conduta assume um papel mais do que omissivo, de convivência.

JOAQUIM: Só sabe beber e apodrecer nessa cama.

HELENA: Não diga isso, Quim. Ele é moço, é assim mesmo. [...]

HELENA: Ele não está acostumado a trabalhar para os outros. [...]

HELENA: Devemos pensar somente em seu pai, pôr tudo de lado
(Andrade, 1986, p. 131, 132 e 151).

O foco na figura de Joaquim é um dos pontos de conexão entre Helena e Lucília. A preocupação primeira das duas mulheres não é com suas próprias situações, mas com a do esposo e pai, conscientes de que ele não teria estrutura pessoal capaz atravessar a transição necessária sem uma quebra física e/ou moral. E é o que ocorre, com o afastamento da realidade que a personagem incorpora, um alheamento e uma inflexibilidade que acabam por colocar nos ombros das duas mulheres um peso que, em verdade, deveria ser dividido entre todos os membros da família.

Nesse contexto, é simbólico que Jorge Andrade coloque na fala de Helena a frase que encerra a trama, o que pode representar uma abertura para maiores leituras acerca do papel que exerce na obra, seja como mulher, esposa ou mãe: “HELENA: Os que plantaram... vão começar a colher!” (Andrade, 1986, p.187). A frase de Helena demonstra uma percepção clara da impossibilidade de retorno, a plantação agora é de outros, não faz mais parte da vida da sua família, *A moratória* encerra-se sob um quadro de derrota.

Considerações finais

Jorge Andrade remete-nos aos anos de 1929 e 1932. Fala de seres humanos do século XX, envolvidos em problemáticas individuais e coletivas que nem sempre são capazes de compreender. Contudo, no seu registro da angústia da perda e da impotência, sua obra torna-se atual e garante um teor universalizante.

Mudanças sociais, reestruturação financeira e cultural e questionamentos identitários são também marca das décadas iniciais do século XXI. Um universo de crise amplificado nos últimos anos em meio a um quadro de pandemia que revelou nosso despreparo para seu enfrentamento. Crises preexistentes redefiniram seus limites até uma proximidade perigosa do negacionismo, da perda de direitos sociais e da quebra de valores de cunho individual ou coletivo. Torna-se cada vez mais urgente refletir sobre o que somos e o que realmente almejamos como possibilidades de ser.

Nesse sentido, a releitura de Jorge Andrade mostra-se atual e necessária em sua denúncia do enclausuramento e da impotência. Observar o modo como movimento e retrocesso surgem em sua obra amplia nossas possibilidades de compreensão e nos prepara para as mudanças estruturais que se perspectivam como possibilidades em um futuro próximo.

Uma última nota faz-se necessária: a pesquisa efetuada acerca de *A moratória* embasa-se no texto, não na encenação da peça. Ressaltam-se, nessas duas perspectivas, a do livro e a do palco, possibilidades de percepção e interpretação. São duas vias distintas, a da obra e do público leitor e a da obra e do espectador, ambas valiosas e ambas apontando para outras perspectivas possíveis, futuras leituras, encenações, novas experiências criativas.

A sociedade que Jorge Andrade descreve vivencia o confronto, a transformação e a busca desesperada por sobrevivência. Vidas fundem-se às máquinas que garantem o alimento, pessoas

se objetificam, concretadas em posições fixas que possuem como característica comum a incapacidade de sonhar. E não ser capaz de sonhar é a marca mais efetiva da desistência.

Estar apto, em um quadro sem sonhos, é uma aptidão irreal. A efetividade vai além da consciência de uma situação, a efetividade do estar apto representa, acima de tudo, a capacidade de agir. Não falamos em vitórias ou derrotas, mas em sonhos que garantem o movimento, a tentativa. A aptidão, não podemos esquecer, reflete-se na esperança.

| |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| CRedit |
| Reconhecimentos: |
| Financiamento: Não é aplicável. |
| Conflitos de interesse: Os autores certificam que não têm interesse comercial ou associativo que represente um conflito de interesses em relação ao manuscrito. |
| Aprovação ética: Não se aplica |
| Contribuições dos autores: |
| BODNAR, Rosell. Conceitualização, Curadoria de dados, Análise formal, Investigação, Metodologia, Escrita - rascunho original, Escrita - revisão e edição. |
| SCHWERTNER, Marcia Regina. Conceitualização, Conceitualização, Curadoria de dados, Análise formal, Investigação, Metodologia, Escrita - rascunho original, Escrita - revisão e edição. |

Referências

ANDRADE, J. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ANDRADE, J. [entrevista concedida a Mariângela Alves de Lima e Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: CCSP/Arquivo Multimeios/Divisão de Pesquisas. 1976. Centro de Documentação e Informação sobre a Arte Brasileira Contemporânea – SP, *apud* SILVEIRA, R. M. G. *A moratória e seus tempos. Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, v. 2, n. 4, 2020. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/874>. Acesso em: 15 jul. 2023.

CAMUS, A. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

COSTA, I. C. *Sinta o drama*. Petrópolis, RJ: Vozes. 1998.

FARIA, J. R. *História do teatro brasileiro; do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, Edições SESCSP, 2013.

LAZAROTTI, A. A. *Os símbolos na obra Marta, a árvore e o relógio, de Jorge Andrade*. 2016. Dissertação [Mestrado em Teoria da Literatura]. Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2016.

MACIEL, D. A. V. Dossiê Homenagem a Jorge Andrade – 50 anos d'A *Moratória*: encruzilhadas da literatura e da história. *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, v. 2, n. 4, 2020. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/873>. Acesso em: 10 mai. 2023

MAGALDI, S. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 2004. p. 228-235.

MONTE, C. E. O jogo de esperança e desespero em *A moratória*, de Jorge Andrade. *Caderno de Letras*, n. 26, 2016, p. 329-348.

NEVES, L. O. A personagem e seu mundo: uma análise de *A Moratória*, de Jorge Andrade. *Pitágoras 500*. Campinas, SP, v. 1, n. 1, p. 40–55, 2011. DOI: 10.20396/pita.v1i1.8634752. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8634752>. Acesso em: 08 jul.2023.

PRADO, D. A. A moratória. In: Andrade, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 625-629.

RAHAL, C. A. *Jorge de Andrade: um dramaturgo no espaço-tempo*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ROSENFELD, A. Visão do ciclo. In: Andrade, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 599-617.

SILVEIRA, R. M. G. A Moratória e seus tempos. *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, [S. l.], v. 2, n. 4, 2020. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/874>. Acesso em: 24 mai. 2023.