

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
Milene Hemann Moreira**

O TRÁGICO EM *A MORATÓRIA*

Porto Alegre, dezembro de 2011.

Milene Hemann Moreira

O TRÁGICO EM A Moratória

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à banca da UFRGS como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Letras – Língua Portuguesa e respectivas literaturas.

Orientadora: Prof. Dra. Rita Lenira de Freitas Bittencourt

Porto Alegre, dezembro de 2011.

Para o Amaral, pelo amor e compreensão.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a algumas pessoas especiais, as quais contribuíram para que este trabalho se realizasse.

À minha família, pais e irmãos, pelo apoio.

À Camila, pela amizade que me deu forças para continuar.

Em especial a meu namorado, que me acompanhou, incentivou e principalmente, consolou-me nos momentos difíceis, aqueles em que quase desisti de acreditar que era possível chegar ao final deste curso.

Agradeço também à orientadora, pelo conhecimento adquirido, pelo apoio e disponibilidade.

“Vejam os senhores: se em vez de um palácio houver um galinheiro, e se começar a chover, talvez eu suba no galinheiro para não me molhar, mas nem assim vou achar que o galinheiro é um palácio, só por gratidão por ele ter-me protegido da chuva. Os senhores estão rindo e dizendo que num caso como esse tanto faz um palácio como um galinheiro. Sim, respondo eu, se o único objetivo de viver fosse não se molhar.”

Dostoiévski em “Notas do Subterrâneo”

RESUMO

Neste trabalho analisei a peça *A Moratória*, de Jorge de Andrade, escrita em 1954 e encenada em 1955. Primeiramente, apresento um pouco da biografia do autor, o contexto histórico e literário da obra. Demonstro que, a partir de aspectos simbólicos e da alternância de planos cênicos, o dramaturgo constrói a tensão dramática e o sofrimento dos personagens. O último capítulo trata de alguns referenciais teóricos sobre a tragédia grega, como Aristóteles, Leski e Gerd Bornheim. Encerro aplicando alguns desses à peça e discutindo a chamada “morte da tragédia”, anunciada por alguns autores.

Palavras-chave: Teatro. Trágico. Tragédia. Jorge Andrade. *A Moratória*.

RESUMEN

En este trabajo analicé la pieza *La Moratoria* de Jorge de Andrade, escrita en 1954 y escenificada en 1955. Primeramente, presento un poco de la biografía del autor, el contexto histórico y literario de la obra. Muestro que, a partir de aspectos simbólicos y de la alternancia de planos escénicos, el dramaturgo construye la tensión dramática y el sufrimiento de los personajes. El último capítulo trata de algunos referenciales teóricos sobre la tragedia griega, como Aristóteles, Leski y Gerd Bornheim. Encierro aplicando algunos de estos a la pieza y discutiendo la llamada “muerte de la tragedia”, anunciada por algunos autores.

Palabras llave: Teatro. Trágico. Tragedia. Jorge Andrade. *La Moratoria*.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2. O AUTOR E SUA OBRA	10
2.1 JORGE ANDRADE: O AUTOR PERDIDO EM SEU LABIRINTO	10
2.2 PASSADO E PRESENTE COMO UMA BALANÇA DE DOIS PRATOS	13
2.3 "A PIETÁ FAZENDEIRA": O MENINO ALUÍSIO E O ADULTO JORGE PERDIDOS NA ENGRENAGEM DA SOCIEDADE MODERNA	17
2.4 O CICLO DO CAFÉ: DO AUGE À RUÍNA	22
2.5 JORGE ANDRADE E CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE: A SENSIBILIDADE DOS FILHOS DE FAZENDEIRO	24
3. A FAMÍLIA E A DECADÊNCIA DO MUNDO RURAL	26
3.1 A PERDA DE <i>STATUS</i> DA FAMÍLIA	26
3.2 O PROCESSO DE DECADÊNCIA DA FAMÍLIA	34
3.3 A ESPERANÇA NA MORATÓRIA	36
4. ANÁLISE DA SITUAÇÃO TRÁGICA VIVIDA EM A MORATÓRIA	37
4.1 CONCEITUANDO A TRAGÉDIA CLÁSSICA.....	38
4.2 "TODO O TRÁGICO SE BASEIA NUMA CONTRADIÇÃO INCONCILIÁVEL"	40
4.3 A SITUAÇÃO TRÁGICA DA FAMÍLIA DE JOAQUIM	42
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	44
REFERÊNCIAS	46

1 INTRODUÇÃO

Atualmente a peça *A Moratória*, devido a sua forte relação com a História, tem sido estudada por historiadores em trabalhos relacionados à memória. Trabalhos importantes em suas áreas, mas não devemos esquecer que o objetivo inicial do teatro é artístico-literário. Uma peça que fizera sucesso na ocasião de sua encenação, fora aclamada pela crítica e somada a importância histórica e os prêmios que ganhou, certamente não deve ser esquecida. Na opinião de Gilda de Mello e Souza, publicada inicialmente em *Teatro Brasileiro*, revista contemporânea à peça, e mais tarde publicada no livro *Exercícios de Leitura*, *A Moratória* seria a primeira obra prima do teatro moderno brasileiro.

Na época, o teatro político-social era quase inexistente. As encenações teatrais brasileiras estavam ainda, principalmente, voltadas para a encenação de peças estrangeiras. Além disso, os diretores e cenógrafos mais renomados eram estrangeiros¹. A produção de peças brasileiras era ainda bastante escassa e necessitava de incentivos. Em 1956 um decreto exigia, dentre outros itens, que as companhias de teatros nacionais estavam obrigadas a apresentar uma peça brasileira a cada duas estrangeiras². Tal quadro começa a ser modificado em 1955, com a estreia de *A Moratória*, que comparada aos dramas modernos importados, opera uma mudança que marcará a história do nosso teatro: a valorização do autor nacional. Dentro do século XX, antes de Andrade o destaque nacional foi para Nelson Rodrigues em *Vestido de Noiva*. E antes de Rodrigues, destacam-se as peças de Oswald de Andrade, que na época, não foram bem compreendidas e demoraram a ser encenadas devido ao fato de o Modernismo ser ainda muito incipiente no Brasil. As peças de Oswald de Andrade foram encenadas e valorizadas apenas mais tarde.

Neste trabalho, além da análise da peça *A Moratória*, pretendo destacar a sua importância histórica e artística e ressaltar a importância cultural e literária do autor e de sua obra.

¹ Refiro-me a Ziembiski, Ruggero Jacobbi e Gianni Ratto.

² Decreto nº 39.423 de 19 de junho de 1956.

Nos dois primeiros capítulos analiso os aspectos estéticos da peça, sua riqueza e importância artística e cultural, o processo de construção da tensão dramática e apresento também um pouco do contexto histórico e da biografia do autor. No terceiro e último capítulo conceituo o trágico e situação trágica usando como referências autores que escreveram clássicos sobre o assunto: Aristóteles, Gerd Bornheim, Albin Leski e outros. Encerro aplicando alguns desses termos à peça e discutindo a chamada “morte da tragédia” anunciada por autores como Nietzsche.

2. O AUTOR E SUA OBRA

Tive ouro, tive gado, tive fazendas.
Hoje sou funcionário público
Itabira é apenas uma fotografia na parede.
Mas como dói!

Drummond em “Confidência do Itabirano”³

2.1 JORGE ANDRADE: O AUTOR PERDIDO EM SEU LABIRINTO

Sinto paz quando compreendo que, além do dramaturgo, sou um repórter que gosta, não de fornecer dados, mas de encontrar o homem, e só ele, dentro do fato. É sua face que procuro, tentando encontrar a minha. (ANDRADE, 1978, p. 51)

Aluísio Jorge Andrade Franco nasceu em Barretos, estado de São Paulo, em 1922 e cresceu na fazenda de seu avô, perdida em decorrência da crise de 29 ainda na infância do autor. Com tal perda, a família viu-se obrigada a mudar para a cidade. O pai ainda manteve uma pequena propriedade na região, porém, morreu sem conseguir que ela prosperasse. Jorge Andrade estudou Direito por dois anos, mas acabou voltando a sua terra natal para trabalhar na fazenda do pai. Ao assistir a uma peça em que a atriz Cacilda Becker atuava, descobriu o ofício e a vontade de ser ator. Procurou a atriz nos

³ Todos os poemas de Drummond encontram-se no livro *Drummond Poesia Completa*

bastidores e por sua sugestão ingressou em 1951 na Escola de Arte Dramática (EAD) da USP, onde conheceu sua verdadeira vocação: ser dramaturgo.

A partir de então, teve uma longa trajetória de criação dramática, que vai da década de 1950 até 1984, quando veio a falecer. Nesse período, escreveu importantes peças teatrais que marcaram a dramaturgia brasileira. Durante o período da ditadura, porém, reduziu a sua produção devido ao seu desgosto diante da situação política e da censura.

A maior parte de sua obra está reunida na coletânea intitulada *Marta, a Árvore e o Relógio*, publicada em 1970 e até hoje leitura fundamental para quem pretende estudar o panorama do teatro brasileiro no século XX. As dez peças foram reunidas por Jorge e são costuradas com o fio da memória. A *Moratória* está presente nessa coletânea, e todas as referências deste trabalho à peça se referem a ela. A importância histórica deste livro é imensurável, visto que apresenta um panorama dos ciclos da mineração, seguido do ciclo do café, e com a derrocada deste, do ciclo da industrialização. A obra abrange cinco séculos de História. Ao realizarmos a leitura das peças reunidas em *Marta, a Árvore e o Relógio* percebemos inúmeros temas, tais como: a volta ao passado e à memória familiar do autor, os conflitos familiares, decadência da aristocracia rural, etc. As peças “funcionam como um microcosmo que representa a própria história do Brasil”, nas palavras do crítico Antonio Hohlfeldt (2006). Jorge afirmou em depoimentos e entrevistas que sua obra é uma busca de encontrar-se na engrenagem da sociedade moderna, e que tentou fixar o drama do homem e da terra paulista dentro da história brasileira. As obras reunidas em *Marta, a Árvore e o Relógio* foram escritas em vinte anos. Jorge Andrade sugeriu que para melhor se compreenda a sua intenção ao escrevê-las o espectador deveria assisti-las por dez noites seguidas, desejo que nunca se realizou.

Labirinto também é um importante livro do autor. “Livro de memórias, autobiografia, romance na primeira pessoa com reportagens feitas na realidade, ou simplesmente prosa, apenas texto?” O questionamento lançado no prefácio em sua primeira edição escrito por Sábato Magaldi persiste. Publicada como romance, a obra revela muito dos pensamentos do autor. É comumente chamada de “romance autobiográfico”. Em *Moderna Dramaturgia*

Brasileira, Magaldi descreve *Labirinto* como uma espécie de ensaio. Constantemente citada em trabalhos sobre Andrade, nela o autor mistura realidade, ficção, memórias e reflexões. A obra desenvolve-se na linguagem poética própria de Andrade. O dramaturgo revela-se ao leitor ao refletir sobre situações de sua vida, seu trabalho de repórter e o que marcou de encontros com autores como Érico Veríssimo e Murilo Mendes. Através de *Labirinto* podemos conhecer um pouco sobre o autor, suas opiniões e o processo de criação de suas obras. No seu único romance, o autor insere no texto trechos literais de algumas de suas peças. Magaldi no prefácio afirma: “Sem diminuir o alcance deste *Labirinto*, penso-o às vezes como um imenso prefácio de *Marta*, *a Árvore* e *o Relógio*, constelação de dez peças de Jorge Andrade.”

A peregrinação no labirinto é a procura dos elementos significativos de sua vida, o levantamento de suas origens. O labirinto simboliza a busca das origens do autor, conforme explicação dele próprio:

Com raízes mergulhadas na memória e na vivência, eu tinha que fazer o levantamento das minhas origens, na medida em que minha consciência me impelia à consciência do outro. Buscando a mim mesmo e o meu chão na engrenagem da sociedade moderna, tentei fixar o drama do homem e da terra paulista dentro da história brasileira. (ANDRADE, 1978, p. 219)

Andrade viveu a decadência de sua família desencadeada, principalmente, pela crise de 1929. Em *Labirinto* afirma que “o passado é um monstro que nos persegue” e usa a expressão “enterrar os mortos”, ao se referir a essa busca pelo seu passado⁴. Um trabalho interessante para um historiador é investigar a memória pessoal presente em seus textos e a transformação desta para memória social.⁵ Nas palavras de Andrade:

⁴ É a retomada de um diálogo de Vivente e Lavínia, em *O Sumidouro*.

⁵ Luiz Humberto Arantes realizou pesquisa com apoio da Fapesp sobre o assunto, resultando em sua dissertação de mestrado, publicada mais tarde em livro: *Teatro da Memória: História e Ficção na Dramaturgia de Jorge Andrade*, usada na bibliografia deste trabalho. Esta pesquisa originou também o livro *Tempo e memória* do mesmo autor.

Memória familiar pessoal só interessa na medida em que deixa de ser nossa para ser de todos. A arte consiste em descobrir o pessoal que é memória do coletivo. (ANDRADE apud ARANTES, 2008, p. 181)

Antônio Hohlfeldt (2006) destaca da obra de Andrade três perspectivas: a histórica, a ética e a formação cultural do Brasil. Afirma que Andrade reflete sobre as nossas raízes e os sentidos mais profundos do *ethos* brasileiro. Arantes aborda três problemáticas: a relação memória/história, a questão do nacional e a passagem rural-urbano. E também destaca a descrição do início da industrialização.

2.2 PASSADO E PRESENTE COMO UMA BALANÇA DE DOIS PRATOS

O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,
a vida presente.

Drummond no poema “Mãos Dadas”

Escrita em 1954, *A Moratória* foi a primeira obra do autor a ser encenada, em 1955. Através dela Jorge Andrade tornou-se conhecido. É opinião de muitos críticos que a sua qualidade não foi superada por nenhuma outra peça escrita por ele. Por essa peça, o dramaturgo ganhou um concurso e recebeu um convite do governo norte-americano para visitar os Estados Unidos. Lá passou três meses, assistindo teatro e visitando grupos amadores e Universidades. Na ocasião conheceu Arthur Miller, grande nome da dramaturgia americana, e dele recebeu importantes conselhos.

A peça *A Moratória*, de Jorge Andrade tem alta importância na história do teatro brasileiro, sendo considerada por Magaldi a mais importante depois de *Vestido de Noiva*⁶. Foi sucesso de público quando encenada. Isto porque inovou na estrutura e também no tema: retratou o brasileiro decadente da época e o apego aos valores antigos. Aprofundou-se no seu psicológico, no

⁶ Em *Moderna Dramaturgia Brasileira*, página 44 e *Panorama do teatro brasileiro*, página 212.

seu modo de ser e na sua esperança. Através de sua história buscou retratar a realidade nacional, buscando as raízes do homem brasileiro. Na ocasião de sua encenação, Jorge fora chamado por Flávio Carvalho de “sociólogo-teatral” e a peça, de “profundamente humana”⁷

O tema é o fracasso, o tom é trágico. Décio Prado, em *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno* (p. 145) afirma que não há peça mais genuinamente brasileira.

A peça incorporou à Literatura o ciclo do café. O enredo discute temas relacionados à sociedade brasileira da época do coronelismo e das elites cafeeiras e a sua queda pelo impacto da crise de 1929. Algumas consequências dessa decadência foram o empobrecimento de muitos importantes barões de café, o desajuste perante a migração da zona rural à urbana, a perda do poder dos coronéis e fazendeiros. Tudo isso era realidade conhecida pelo autor, como já relatei ao apresentá-lo. Como o próprio Andrade afirmou várias vezes, tanto em seu livro autobiográfico quanto em entrevistas, a peça é inspirada em seu avô e no sofrimento dele com a perda de sua fazenda. Ele tinha apenas sete anos, mas jamais se esquecera da cena em que vira seu avô com espingarda na mão, sendo segurado pela família para não atirar em Arlindo, seu devedor, em um momento de extremo desespero. O desespero de seu avô diante da perda de sua fazenda marcou a infância do autor.

A história é a narração do drama de uma família composta pelo patriarca Joaquim, sua esposa Helena e dois filhos, já adultos: Lucília e Marcelo. Todos nasceram e criaram-se no mundo rural. Outros personagens são Elvira, irmã de Joaquim e Olímpio, noivo de Lucília. Jorge Andrade estruturou a peça criando dois planos: o primeiro plano ocorre no ano de 1932 e o segundo plano, em 1929. O passado é usado para explicar o presente, e as cenas são intercaladas como se fossem simultâneas. São dois cenários postos lado a lado. Em 32 é a modesta casa na cidade, em 29, a pomposidade da fazenda. Apenas um galho de jabuticabeira, bastante simbólico na história, é compartilhado pelos dois planos. O argumento da peça é, no segundo plano, a perda da fazenda de Joaquim para saldar as dívidas por ele contraídas durante a crise de 1929, e no primeiro plano, em 1932, a tentativa de retorno de Joaquim à fazenda por meio

⁷

Na orelha da 1ª edição de A Moratória.

de um processo que anularia o leilão. De posse da fazenda, Joaquim teria direito à moratória — um prazo maior para pagamento da dívida a ser concedido pelo governo. Nos dois planos há a expectativa, no segundo plano é a ilusão de salvar a fazenda e no primeiro plano o retorno a ela.

A despedida e a impossibilidade de retorno à fazenda são as duas situações geradoras do sofrimento ocorrem concomitantemente nos dois planos. O desespero e a perda da esperança são crescentes. A notícia da moratória concedida pelo governo aumenta a esperança da família, principalmente a de Joaquim, e conseqüentemente, traz mais sofrimento por sua não realização. O ápice do sofrimento, no plano que representa a fazenda, é a sua despedida e no plano da cidade, a sua perda em definitivo em decorrência da perda do processo.

O primeiro plano mostra a realidade da família no ano de 1932, vivendo na cidade: perda do prestígio causada pela saída da fazenda, as humilhações sofridas pela decadência, a incompatibilidade com a vida na cidade, a apreensão pelo resultado do processo de nulidade e a luta desesperada de Joaquim para provar que ainda são o que foram. No segundo plano, a luta é pela permanência na fazenda, a busca de soluções para que a fazenda não vá à praça e o sofrimento perante a perda do bem. Passado e presente ocorrem como um tempo único, mesmo que em duas ambientações distintas.

Assim o passado e a memória são evocados no presente sem ideia de *flash-back*. O passado apresentado no segundo plano tem um valor dinâmico, no qual ele interrompe o presente. Devido aos planos distintos, tem-se a impressão que os personagens estão dialogando através do tempo. Um plano prepara, explica ou reforça o outro. Há momentos em que os planos se intercalam na medida em que apresentam situações semelhantes. As situações dos planos tornam-se assim, equivalentes.

LUCÍLIA: (*Primeiro Plano*) A senhora estava aí na sala?

HELENA: (*Primeiro Plano*) Estava esperando seu pai.

MARCELO: (*Segundo Plano*) Vamos papai. Ânimo!

JOAQUIM: (*Segundo Plano*) Quem é que está desanimado?

LUCÍLIA: (*Primeiro Plano*) A senhora... já sabe?

MARCELO: (*Segundo Plano*) Ninguém! Ninguém!

HELENA: (*Primeiro Plano*) Já.

(*Joaquim e Marcelo olham a sala e saem com resolução.*)

LUCÍLIA: (*Primeiro Plano*) Papai, onde foi? Ele também soube?

HELENA: *(Primeiro Plano)* Não. Saiu daqui para se encontrar com você e Olímpio.
(Joaquim volta à sala no Segundo Plano e pega o galho de jabuticabeira que havia esquecido em cima da mesa. Torna a sair, procurando não olhar nada. Depois que Joaquim sai, as luzes do Segundo Plano vão diminuindo pouco a pouco até a sala ficar escura.) (ANDRADE, 1970, p.184)

O plano passado não é uma lembrança dos personagens. Há necessidade de se retornar ao passado perdido para o leitor/espectador melhor compreender a situação, as emoções e sentimentos do plano presente. A quebra da linearidade do tempo da ação e o jogo entre passado e presente contribuem para manter a tensão dramática. Os dois planos se completam.

Vejamos mais um trecho onde há um diálogo entre os planos. No segundo plano, o momento em que Helena, através da cunhada Elvira, fica sabendo das dívidas do marido e conhece a real situação da família, desesperando-se diante da possibilidade de perder a fazenda. No primeiro plano, Joaquim está eufórico com a notícia da moratória.

ELVIRA: *(Segundo Plano)* O Governo não pôde sustentar a política de defesa do café e...
 LUCÍLIA: *(Primeiro Plano)* *(Preocupada)* Que está acontecendo, papai?
 HELENA: *(Segundo Plano)* Diga, Elvira!
 JOAQUIM: *(Primeiro Plano)* Não disse que íamos voltar para a fazenda?
 ELVIRA: *(Segundo Plano)*... e os preços caíram vertiginosamente. Vamos todos à ruína.
 LUCÍLIA: *(Primeiro Plano)* Já pedi tanto que o senhor não fale mais nisto!
 HELENA: *(Segundo Plano)* Meu Deus! Que será de nós?
 JOAQUIM: *(Primeiro Plano)* Moratória! Moratória, minha filha!
 LUCÍLIA: *(Primeiro Plano)* O que é isto?
 ELVIRA: *(Segundo Plano)* É preciso ânimo, Helena!
 JOAQUIM: *(Primeiro Plano)* Prazo! Prazo de dez anos aos lavradores. (ANDRADE, 1970, p. 145)

Neste excerto, através da alternância dos planos o autor ressalta os dois polos, o medo e a esperança. Gilda de Mello (1980) elogiando a construção dos planos afirma serem como “como uma balança de dois pratos, ora se abaixam, ora se levantam”. Sábato Magaldi, que na época era seu professor na

EAD, afirma ter sugerido a Jorge a leitura de *Vestido de Noiva* para solucionar o problema da apresentação do passado na peça. Décio de Almeida Prado tem razão quando afirma, no prefácio da obra, que “a história contada em sequência cronológica não seria a mesma história”. Magaldi, evidentemente, é da mesma opinião.

Podemos dizer que a peça tem como tema central a decadência e a perda de prestígio dos fazendeiros. A peça transmite o desânimo, a exaltação, a esperança, o sofrimento, a angústia da perda, o saudosismo de um passado glorioso arrasado pela modernidade e a luta para manter-se num mundo onde as pessoas não têm mais nada de valor, nem o nome, nem o prestígio. Somente o que vale é o dinheiro. O nome nada vale numa sociedade capitalista. Os diálogos transmitem tensão ao mesmo tempo que ternura.

2.3 A “PIETÁ FAZENDEIRA”: O MENINO ALUÍSIO E O ADULTO JORGE PERDIDOS NA ENGRENAGEM DA SOCIEDADE MODERNA

Tudo o que há de melhor ou pior no Brasil de hoje, nasceu no de ontem. Daí a necessidade de se localizar o passado no presente. (ANDRADE, 1978 p. 193)

Um menino de apenas sete anos presencia uma cena que acabaria por marcar sua vida e ficando incrustada em sua memória. O avô desse garoto, de espingarda em punho, desespera-se ao não receber o pagamento de uma dívida. Um drama familiar que fora comum durante a grande de crise. Comum, mas sem dúvida, único para quem o vivenciou. Nessa idade um garoto não poderia entender muito bem o que estava se passando. O menino Aluísio, porém, é sensível. Tão sensível a ponto de fixar, naquela sala, todo o amor e emoção do momento. “A dor humana, onde acontece, fica para sempre presa às paredes, à terra, em nós.” (ANDRADE, 1978, p. 50). Sensível a ponto de, já adulto, conseguir compartilhar essa história passando a todos nós um pouco dessa emoção sem apelações melodramáticas.

Segue um trecho de uma entrevista de Andrade em que ele narra um pouco sobre estes acontecimentos da sua infância: o momento por ele

chamado de “Pietá fazendeira”, quando seu avô desespera-se perante a perda de sua fazenda. Conta-nos com a beleza poética de sua linguagem, como “um conjunto estatuário do meu amor e da minha emoção ficou fixa no espaço e no tempo daquela sala”. *A Moratória* revela tudo o que o autor trazia dentro de si desde menino.

[...] tudo realmente começou, do que eu me lembro, aos 7 anos. E geralmente aos 7 anos as crianças são desligadas, estão muito perdidas no seu mundo infantil, e eu perdi esse mundo infantil, e decerto eu tinha – ou tenho – uma sensibilidade diferente. Eu dizia a eles que eu me lembrava o motivo, a cena que determinou tudo. Eu estava brincando na fazenda do meu avô, debaixo de mangueiras – tinha dezenas de mangueiras no fundo da casa – estava brincando com um toquinho de madeira (eu brincava de automóvel. Naquele tempo não tinha os brinquedos de que tem hoje. A gente usava manga pra boi, vaca, e toquinhos pra automóvel, carros. Eu estava brincando). E de repente eu ouvi um grito horrível que me pareceu assim uma coisa estranha. Eu corri, apavorado, fiquei com medo, porque estava sozinho. Corri e no fundo da casa tinha uma escada que dava para uma copa e da copa abria num grande salão da sede da fazenda. 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 estatuário do meu amor e da minha emoção ficou fixa no espaço e no tempo daquela sala...[...] E a partir daí então eu aprendi a observar. Naquele momento em que meu avô estava encostado na parede, e que chorava, eu descobri que os grandes desesperavam, que aquela pessoa que era uma espécie de deus e ídolo pra mim chorava, e que os grandes não eram exatamente os deuses que eu imaginava que fossem.⁸

A cena descrita pelo autor é comovente. Em *Labirinto*, a descrição deste momento é, agora com a liberdade literária, ainda mais comovente:

⁸ ANDRADE, Jorge: entrevista [22 de out. 1976]. Entrevistadores Mariângela Alves de Lima, Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: CCSP/Arquivo Multimeios/Divisão de Pesquisas. 1976. 2 fitas K7. Entrevista concedida ao Centro de Documentação e Informação sobre a Arte Brasileira Contemporânea – SP. Datilografado, transcrito e mimeografado. 22p. Transcrito em SILVEIRA, 2005. p.2.

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 de estátuas que querem 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, marmorizadas na minha “Pietá” fazendeira.

Procuro refúgio nas mangueiras. Mas elas estão secas, sem folhas e mangas, garfos imensos. Corro ao rego d’água, mas só encontro lodo e cavalos-marinheiros mortos. Meus patos e marrecos, pendurados pelo pescoço no pé de azedinha. O jabuticabal é uma fogueira imensa. Recuo, encosto-me ao tronco agonizante da mangueira e, lentamente, deslizo para o chão. Meus olhos estão secos. Vejo a terra coberta de borboletas amarelas... e começo a comê-la, antes que ela me devore. Com a fúria dos deuses lançada contra mim, fico sozinho, exposto pelo quintal em fragmentos... até que alguém, na escuridão da noite, vem me buscar: é meu avô. Ele diz manso:

– Vem meu filho. Vovô dará um jeito.

Firme, seguro a mão vacilante dele... e até hoje ainda não paramos de andar. Nem vamos parar: nossos caminhos jamais poderão chegar à sala de bandeiras coloridas — ela não existe mais. Só existe, na lembrança, o bloco cinzelado pela dor: meu avô com as mãos no rosto tentando esconder as lágrimas; minha mãe abraçada a ele num gesto de impossível consolo; minha avó agarrada em suas pernas — *mater* dolorosa caída no assoalho de tábuas largas. [...] Vovô não deu jeito: teve que entregar a Santa Genoveva. (ANDRADE, 1970, p. 64 e 65)

“Para Jorge de Andrade, olhar o passado equivale a construir a história, voltar-se às suas próprias raízes, às origens do homem brasileiro.”, escreveu Luiz Humberto Arantes ao analisar as relações das obras de Jorge Andrade e a História – onde é memória individual e onde é memória coletiva. “Se a vida de cada um monta um museu, é a soma de todos que se transforma em memória coletiva, em história.”, escreveu Andrade em *Labirinto*. As ligações entre sua obra e a História e com a história pessoal do autor são muito fortes. Andrade, para sua produção, além da experiência individual, incorporou os estudos que fez em documentos históricos e sobre a formação brasileira, com autores como: Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Jr. e outros. Por conselho de Caio

Também viria das idéias de Holanda que a busca das origens do brasileiro deve estar amarrada à questão de sua ruralidade.

O autor realizou pesquisas históricas diretamente nas fontes e documentos, conforme o conselho de Prado Jr. Sua obra é uma “escavação” do passado, uma volta às origens. Articulou memória, história e teatro para retratar, antes de tudo, os dramas humanos, que segundo ele, são esquecidos pelos historiadores nas análises dos fatos, documentos e monumentos.

Berilo Nosella afirma em sua tese de doutorado que “a memória individual é também coletiva, uma só existe dentro da outra”. Cita Halbwachs: “Como seres sociais, nossa memória também seria social.” Jorge Andrade “desenterra” os dramas pessoais de sua memória para melhor compreendê-los. Depois de compreendidos, pode enfim, “enterrá-los” novamente. As suas lembranças de garoto são divididas com o leitor/espectador, fazendo a passagem de sua memória individual à memória coletiva.

Assim, a memória familiar tem uma realidade ampla, não se referindo às pessoas classificadas em registros civis ou religiosos, mas a tudo que se conheceu e se compreendeu. São pessoas, paisagens, conflitos, situações, tudo o que passa a pertencer ao mundo criado dentro de nós. (ANDRADE, 1970, p. 12)

Para Andrade, é o presente que importa. O passado é evocado para dar uma resposta para seu tempo. O dramaturgo também afirma que confunde o passado e o presente, pois eles se contêm (1978, p.50). Desde as primeiras impressões que ficaram da peça, Jorge Andrade é considerado um dramaturgo com “cores locais”.

As personagens são brasileiras, agem e sofrem como agimos nós, parecem gente conhecida, gente de nossas famílias. A linguagem é nossa, mas sobretudo são nossas as maneiras de pensar, reagir, sofrer, amar. A casa, o ambiente, os móveis, o cenário, de *A Moratória* têm uma naturalidade, uma autenticidade nossa, pura.⁹

⁹ Crítica da época escrita por Mattos Pacheco, publicada no *Diário da Noite* de 11 de maio de 1955 e citada na revista “Teatro Brasileiro”, número 9.

A busca pela “cor local” é herança da Escola de Arte Dramática, onde o autor se formou ator. Conforme Nosella¹⁰, na obra de Jorge Andrade, à pergunta “Quem sou eu?” lê-se “Quem somos nós, brasileiros?” Jorge Andrade, valendo-se de suas vivências buscou retratar a todos nós. Na busca por uma brasilidade acabou por representar-nos através de personagens que facilmente ganham a nossa simpatia e admiração. Outra crítica da época coloca como uma das principais características de Jorge Andrade saber retratar a realidade brasileira:

Seus peças falam da realidade brasileira em seus aspectos históricos, sociais, morais e psicológicos, em um diálogo forte, seco, incisivo. É uma dramaturgia atual, apesar de falar muito no passado e ter momentos de autêntico saudosismo. A arte de Jorge Andrade não tem pretensão de engajamento político. É uma observação acurada e profunda da realidade brasileira, Dedicando-se a esta realidade nacional, o valor universal está sempre presente em suas ideias. (Revista de teatro SBAT apud ARANTES p. 78)

O diretor italiano Gianni Ratto na ocasião em que conheceu Andrade, afirmou que

O medo maior que eu tinha quando pensei na necessidade de encenar peças de autores brasileiros, foi justamente aquele de não poder conseguir me ligar em profundidade a uma linguagem que fosse essencialmente presa a motivos e razões exclusivamente regionais e nacionalistas. Tinha medo em suma, de não conseguir encontrar uma linguagem comum, independente da “língua” do país. Lendo *A Moratória*, ao contrário, percebi logo que as palavras de Joaquim, Lucília, Marcelo, eram as palavras da minha gente e podiam pertencer a qualquer pessoa de qualquer nacionalidade. (RATTO apud ARANTES, 2008, p. 61)

Também nas palavras de Gianni Ratto, *A Moratória* teria a qualidade de retratar a todos nós. Ratto vai além ao ressaltar o caráter universal dos personagens de Andrade. Eles “parecem gente conhecida” até mesmo para estrangeiros.

¹⁰

No artigo: *Jorge Andrade e a formação: A história como dramaturgia.*

2.4 O CICLO DO CAFÉ: DO AUGÉ À RUÍNA

Nenhum autor de ficção revelou melhor, a meu ver, a área cultural do café do que Jorge Andrade.

Fernando Correia Dias na contracapa da 3ª edição de A Moratória

Contextualizando historicamente a peça, devemos lembrar que estamos no tempo da monocultura, do latifúndio, do coronelismo, do “voto de cabresto”. Mais precisamente no início da transição da migração da zona rural para a urbana. Os personagens vivem no chamado Ciclo do Café, já no início de sua decadência. O Brasil começa a desenvolver manufaturas, e estamos no início de uma democracia.

O segundo plano nos apresenta como vivia a elite cafeeira no início da crise de 1929. Poucos antes da crise, os barões do café dominavam a política pelo voto a força. O Brasil era o principal produtor cafeeiro do mercado mundial, chegando a produzir um quarto da produção global de café. Na verdade, durante aqueles anos, na chamada República Velha, praticamente toda a política girava ao redor da cafeicultura. A maioria da população brasileira vivia no meio rural ampliando o poder dos coronéis, que utilizavam seus “currais eleitorais” como moeda de troca em busca de concessões junto ao poder central. O governo sustentava planos de valorização do café, comprando e estocando o produto como estratégia para manter o seu preço. A oferta era tanta que se chegou a proibir a plantação de mais café. A economia cafeeira foi responsável pelo crescimento econômico da região Centro-Sul, pela abertura de ferrovias e pelo surgimento de várias freguesias como Barretos, cidade natal do autor.

Em 1929, porém, aconteceu uma grave crise mundial. A crise iniciada em Nova Iorque acabou interferindo na situação econômica do Brasil, na época, dependente do café. Como explicado na peça por Elvira, o governo acabou por “abandonar os lavradores”, ou seja, não conseguiu manter essa política de defesa do café. A retenção do café tornou-se insustentável. O

governo viu-se obrigado a queimar seus estoques, e assim liberar os abarrotados armazéns. Entre 1931 e 1944 mais de 78 milhões de sacas de café acabaram sendo queimados.

O Partido Republicano Paulista, o PRP citado na peça, fora bastante importante nesse momento. O PRP era bastante ligado à política cafeeira, principalmente na chamada “política do café com leite”, onde São Paulo e Minas Gerais estavam no controle do poder. Com fraca oposição, controlava os mecanismos de distribuição das rendas, dos cargos públicos e das obras públicas. Quim é contra o PRP e culpa-o pela crise: “É por causa deles que nós, lavradores, estamos nessa situação” (ANDRADE, 1970, p. 139)

No plano de 32 podemos apreender que algumas alterações no campo e na cidade estão acontecendo. O modo de vida é outro. A personagem Helena comenta o surgimento de máquinas: “Antigamente, o trabalho era tão simples! Agora é preciso fazer tudo com máquinas!” (ANDRADE, 1970, p. 133). As máquinas representam a aceleração do crescimento urbano, a (correção) qual a família não está adaptada.

Na medida em que muitos jovens, filhos dos barões e coronéis viajam para estudar e voltam com um diploma, há modificações na ordem rural, na vida econômica e social. O diploma era a possibilidade de ascensão social. Voltando formado em Direito, Olímpio é o personagem que representa esse filho. Olímpio é filho do Coronel político inimigo de Joaquim, personagem apenas citada na peça. A peça sugere o Coronel é autoritário a partir das conversas de Quim e de seu próprio filho. Olímpio afirma não compactuar com “esse coronelismo que não reconhece razão a ninguém, que destrói tudo, que é cego!” (ANDRADE, 1970, p. 156).

Júlio Prestes, do PRP, foi o candidato a presidente eleito para suceder Washington Luís. A Aliança Liberal denunciou fraudes e após alguns acontecimentos, num golpe de Estado, Getúlio Vargas sobe ao poder, iniciando o “Governo Provisório”. No segundo plano, Getúlio é chamado de “Ditador”. A referência é sutil:

LUCÍLIA: Alguma novidade?

JOAQUIM: Estes políticos são todos uns sujos!

LUCÍLIA: Que foi?

JOAQUIM: Entregam-se ao “Ditador” com uma facilidade de vendidos!

LUCÍLIA: Não é à toa que não gosto de política.

JOAQUIM: Também a única coisa boa que ele fez foi acabar com o P.R.P.

LUCÍLIA: Com os outros partidos políticos também.

JOAQUIM: (*exaltando-se*) O meu partido nunca fez o que o P.R.P. fez!

LUCÍLIA: Pra mim são todos iguais.

JOAQUIM: É por causa deles que nós, lavradores, estamos nesta situação. (ANDRADE, 1970 p. 138)

O jornalista Aristides Lobo comentou, com um pouco de exagero que “o povo assistiu a tudo bestializado”. Historiadores confirmam que a participação popular foi, realmente, pequena. Com a revolução de 30, a oligarquia cafeeira perdeu terreno na política e sofreu a mesma queda de Quim.

2.5 JORGE ANDRADE E CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE: A SENSIBILIDADE DOS FILHOS DE FAZENDEIRO

Não sou alegre. Sou até muito triste.

A culpa é da sombra das bananeiras de meu pais, esta sombra mole, preguiçosa.

Há dias em que ando na rua de olhos baixos para que ninguém desconfie, ninguém perceba que passei a noite inteira chorando.

Estou no cinema vendo fita de Hoot Gibson, de repente ouço a voz de uma viola... saio desanimado.

Ah, ser filho de fazendeiro!

Drummond no poema “Explicação”

A obra de Jorge Andrade apresenta alguns traços em comum com Drummond. Décio de Almeida Prado no prefácio que escreveu em *A Moratória* nos apresenta semelhanças, como a sensibilidade de filho de fazendeiro, o sentimento preso à memória, a conservação do passado divergente do contemporâneo:

A sensibilidade de Jorge Andrade pertence a um tipo muito comum, embora pouco estudado, na moderna literatura brasileira, aparecendo, sob outras formas, em autores tão diversos como José Lins do Rego e Carlos Drummond de Andrade: a sensibilidade do filho de fazendeiro, do homem que se conserva sentimentalmente preso, pela memória, a um passado patriarcalista que sabe já não ter qualquer significação atual. (PRADO apud ANDRADE, 1959 p. 9)

Drummond, assim como Andrade, é um saudosista. Também colocou em sua obra sentimentos próprios. Em vários de poemas seus percebemos, também, o apego ao passado e a sua terra natal. “Confidência do Itabirano”, “Explicação” e “Infância”, poemas citados em epígrafes neste trabalho, são alguns exemplos. A preocupação histórica também é bastante forte no poeta. “Toda a história é remorso”, conclui em seu poema “Museu da Inconfidência”.

Na coletânea *Marta, a Árvore e o Relógio*, cada peça é apresentada por uma epígrafe, excertos do poema “Os Bens e o Sangue”, de Drummond, inexistente nos originais. Esse poema fora publicado na revista Anhembi em fevereiro de 1951. Escrito a partir “da leitura de um maço de documentos de compra e venda de datas de ouro no nordeste de Minas Gerais, operações essas realizadas, em meados do século XIX.”, conforme explicação publicada na revista.

Reunindo as epígrafes das dez peças, obtém-se o excerto transcrito abaixo, o que seria a parte final do poema. A epígrafe da peça objeto deste trabalho encontra-se destacada em negrito:

VII
 Ó monstros lajos e andridos que me perseguis com vossas
 [barganhas
 sobre meu berço imaturo e de minha minas me expulsais.
 Os parentes que eu amo expiraram solteiros.
 Os parentes que eu tenho não circulam e mim.
 Meu sangue é dos que não negociaram, minha alma é dos pretos,
 minha carne dos palhaços, minha fome das nuvens,
 e não tenho outro amor a não ser o dos doidos.
 Onde estás capitão, onde estás, João Francisco,
 do alto de tua serra eu te sinto sozinho
 e sem filhos e netos interrompes a linha
 que veio dar a mim nesse chão esgotado.
Salva-me, capitão, de um passado voraz.
Livra-me, capitão, da conjura dos mortos.

**Inclui-me entre os que não são, sendo filhos de ti.
E no fundo da minha, ó capitão, me esconde.**

VIII

- Ó meu, ó nosso filho de cem anos depois,
que não sabes viver nem conheces os bois
pelos seus nomes tradicionais... nem suas cores
marcadas em padrões eternos desde o Egito.
Ó filho pobre, e descorçoado, e finito
ó inapto para as cavalhadas e os trabalhos brutais
com a faca, o formão, o couro... Ó tal como quiséramos
para a tristeza nossa a consumação de eras,
para o fim de tudo o que foi grande!
Ó desejado
ó poeta de uma poesia que se furta e se expande
à maneira de um lago de pez e resíduos letais...
És nosso fim natural e somos teu adubo,
tua explicação e tua mais singela virtude...
pois carecia que um de nós nos recusasse
para melhor servir-nos. Face a face
te contemplamos, e é teu esse primeiro
e úmido beijo em nossa boca de barro e de sarro.

A partir da parte VII inicia-se um monólogo. Drummond deixa das falas proféticas e faz-se presente dirigindo-se aos seus ancestrais. É a fala do homem urbanizado sozinho diante de um “passado voraz”. Essa parte é construída no presente, dirige-se ao passado e a revela ânsia e expectativa projetada para o futuro. A citação soa como um apelo muito forte, quase um desespero. Um grito de salvação. Exatamente o que fica engasgado na família durante toda a peça. Joaquim na peça que a fazenda é seu próprio sangue: “Isto é mais do que uma simples propriedade. É meu sangue.” (ANDRADE, 1970, p.166)

3. A FAMÍLIA E A DECADÊNCIA DO MUNDO RURAL

3.1 A PERDA DE *STATUS* DA FAMÍLIA

Na peça não há a ideia de cidade como “promoção social”, como foi para algumas pessoas na época. Para o personagem, a perda da propriedade representa a perda de sua dignidade e de seu nome. Estão opostos na peça o mundo da cidade e o mundo rural. Enquanto na cidade prevalece o capital, no campo prevalece o nome e a tradição da família. Os habitantes da cidade são

sempre chamados por Joaquim de “gentinha” porque não têm o nome e a tradição presentes na fazenda. Este é principal embate da família quando migra para a cidade: a perda do *status*, a perda do significado de seu nome e de tudo que significavam quando residiam na fazenda.

Com a da crise cafeeira e o deslocamento do polo de influência da fazenda para a cidade, o personagem Joaquim não aceita as transformações e apresenta forte apego à terra. A inconformidade perante as mudanças da sociedade é bastante evidente. Ao ser criticado por vender fiado numa época de crise, afirma que a palavra é suficiente: “entre dois homens de bem, a palavra empenhada basta.” (ANDRADE, 1970, p. 127)

No meio rural, a palavra é que mais importa. Esta é a realidade conhecida por Quim e pela família. Para ele isso é tão natural que ele vende café fiado mesmo nos tempos de crise, pois acredita acima de tudo na palavra.

JOAQUIM: Entre dois homens de bem, a palavra empenhada basta.

HELENA: Vender café a prazo nesta situação é perigoso, Quim!

JOAQUIM: Não há perigo nenhum. As coisas não são feitas assim como você pensa. O que podem me fazer? Tenho os meus direitos. Quando receber o dinheiro do Arlindo, pago os débitos e pronto. (ANDRADE, 1970, p. 127)

No dia em que a fazenda vai à praça Joaquim sente-se abandonado na cidade. Sem receber o dinheiro do credor e sem a ajuda do cunhado, ele fica sem ninguém a socorrer. A cidade é para ele um lugar de pessoas frias e fechadas.

Não sei como, minha filha, mas, de repente, senti como se estivesse só naquela cidade. Parecia que todas as pessoas estavam fechadas para mim. Eu não conhecia mais ninguém. Percebia que atrás das janelas todos me olhavam e ... ninguém ... ninguém ... (ANDRADE, 1970, p. 166)

Joaquim desespera-se ao perceber que não se tem mais respeito por “nada”, referindo-se ao nome e nas amizades. Ele não conhece mais as pessoas, porque realmente elas são outras. Augusto e Elvira, o cunhado e sua

irmã, é um casal perfeitamente adaptado à vida urbana e já se apropriou à lógica da cidade, onde o dinheiro é mais forte que “tudo”. O apego ao mundo rural e ao passado faz Joaquim sofrer ainda mais na cidade. Como lembrança da fazenda, levara consigo um galho de sua jabuticabeira. Já seco, exerce o papel de sinalizar a ruína e a queda contínua. As esperanças da família secam pouco a pouco, assim como o galho de jabuticabeira que trouxeram da fazenda.

Lucília, a filha que toma a frente diante da família, sente-se responsável por todos e é quem primeiro percebe que só há uma maneira de superar isso: trabalhando. A única saída para a situação está no trabalho, fonte do dinheiro que não mais possuem. Orgulhoso, o pai é contra o trabalho da filha.

JOAQUIM: É exatamente o que não suporto.

LUCÍLIA: O quê?

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

LUCÍLIA: Não reparo nele. Não sei quem são, nem me interessa. Trabalho, apenas. *(Por um momento fica retesada)*. Por enquanto não há outro caminho.

JOAQUIM: Gentinha! Só tem dinheiro...

LUCÍLIA: *(Seca)* É o que não temos mais. (ANDRADE, 1970, p. 124)

No decorrer da peça observamos um amadurecimento de Lucília: a mocinha que volta da cidade apaixonada e radiante com a expectativa de casamento dá lugar a uma moça forte e decidida no primeiro plano. Age como “solteirona”, nas palavras de Marcelo. Sustenta a casa com seu trabalho, frente à máquina de costura. É capaz de sacrificar-se para não ver seu pai sofrer e decide não se casar para continuar apoiando a família nessa situação difícil. Sabe que os pais não podem contar com Marcelo, visto que o irmão é um desajustado que não adquire responsabilidades. Na peça, Marcelo aparece como um preguiçoso que só dorme e não gosta de trabalhar. A filha, então vê-se obrigada a arcar com as responsabilidades trabalhando como costureira. É Lucília quem sustenta a família na crise e é a que mais tem senso de realidade. Sabe que a única saída da família está em trabalhar. Ela é quem primeiro abre os olhos do pai, dizendo-lhe que não irá à festa que fora convidada, pois só

recebeu convite “por obrigação”. Ela sabe que eles não pertencem mais àquele meio.

JOAQUIM: (*Pausa. Reaparecendo*) Não sei por que, depois que viemos para Jaborandi, você se afastou de tudo e de todos.

LUCÍLIA: Convidaram por amabilidade, apenas.

JOAQUIM: Convidaram por que você é minha filha. É uma obrigação.

LUCÍLIA: Conheço essa gente.

JOAQUIM: Você precisa se divertir, também.

LUCÍLIA: Preciso, mas não posso. (ANDRADE, 1970, p. 123)

Marcelo, o filho inadaptado, trabalhou num frigorífico de estrangeiros e percebeu logo em seguida a lógica da cidade. Desistiu de trabalhar no frigorífico afirmando ao pai que não se adaptou ao meio e que a culpa seria dele que não lhe educara para ser operário.

MARCELO: O senhor finge não compreender o que digo. Não me adapto a esta ordem de coisas.

JOAQUIM: Servia para ajudar sua irmã até voltarmos para a fazenda. Mas é melhor ficar na cama do que enfrentar a vida.

MARCELO: O senhor me ensinou?

JOAQUIM: Mostrei o caminho. Fiz minha obrigação.

MARCELO: O caminho. É exatamente o que estou querendo provar: que o senhor mostrou o caminho errado. O caminho que para nós, principalmente para nós, não tem mais sentido. O senhor não me educou para ser operário. (ANDRADE, 1970, p. 159)

Na discussão entre pai e filho, Marcelo diz algumas verdades dolorosas ao pai. Para convencê-lo de que a família não é mais o que foi, conta a Joaquim que foi à Casa Confiança e o dono não quis lhe vender fiado. Ao afirmar ser filho de seu Quim, obteve a resposta: “Quem é seu Quim?”. Marcelo diz que agora eles vivem num mundo diferente, onde o nome não conta mais. Até mesmo a Casa “Confiança” não confia mais na família de Joaquim.

MARCELO: (*Pausa*) Papai! Há dias fui à Casa Confiança comprar um par de sapatos. Pedi para pagar no fim do mês e o dono me perguntou: “Quem é o senhor?” “Sou o filho de seu Quim”, respondi. Sabe o que ele me perguntou ainda? “E quem é seu Quim?”

JOAQUIM: (*Empertiga-se*) Ele se atreveu?!

MARCELO: Vivemos num mundo diferente, onde o nome não conta mais... E nós só temos o nome. (ANDRADE, 1970, p. 159)

Não acostumado com o mundo capitalista, Joaquim considera um absurdo, um “atrevimento” a Casa de Confiança não vender fiado ao seu filho.

Por conviver com diferentes pessoas, inclusive com ingleses, os donos do frigorífico que simbolizam o capitalismo, Marcelo percebe claramente as diferenças entre as relações pessoais da cidade. Critica o pai, afirmando que o pai não sai à rua para saber o que pensam deles.

MARCELO: Até quando o senhor vai mentir a si mesmo? Não percebe, não vê que não contamos mais para nada? Ninguém mais tem consideração por nós. [...] Vivemos num mundo diferente, onde o nome não conta mais... E nós só temos nome. (ANDRADE, 1970, p. 159)

Ou seja: não são mais nada, apesar da insistência do personagem Joaquim em afirmar: “ainda somos o que fomos” — expressão que deixa implícita uma ideia de que inconscientemente ele sempre soube que um dia foram algo e que agora não mais o são. Na mesma discussão há um, dentre vários exemplos que o patriarca afirma:

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, 1970, p. 159) (Grifo nosso)

Aqui fica evidente que Marcelo não soube aceitar a situação e em nenhum momento esqueceu-se da liberdade vivida da no campo. Não soube esquecer, por isso não se adaptou ao emprego e também a nenhum outro. Para o personagem, o trabalho no frigorífico é uma prisão.

MARCELO: [...] O que importa é aceitar ou não o presente; esquecer, saber esquecer. (Pausa) Papai! O senhor não compreende que depois de se ter vivido solto, no meio do campo;

depois de se ter conhecido uma outra segurança, não é possível ficar preso o dia inteiro dentro de um salão com o chão sujo de sangue e receber ordens de gente que... que... Não aguentava aquilo. Estava farto. Era lá que a saudade, a consciência do que fomos, mais me oprimia. (ANDRADE, 1970, p. 159)

Joaquim não quer aceitar mais essa perda, e quer viver a ilusão que ainda são como antes, ou quer pelo menos aparentar que ainda são. Quando Joaquim diz à Lucília que não apareça na sala com o vestido velho e que não costure para essa “gentinha” tenta convencê-la - assim como o faz a toda a família - que nada mudou, que eles ainda são o que foram. Ele insiste com a ideia de manter as aparências.

(Lucília encaminha-se para o corredor.)

JOAQUIM: Lucília! *(Falam, abaixando a voz)*

LUCÍLIA: Senhor?

JOAQUIM: Você vai à sala, assim?

LUCÍLIA: Assim, como?

JOAQUIM: Com esse vestido?

LUCÍLIA: O que é tem o meu vestido?

JOAQUIM: Está velho, minha filha.

LUCÍLIA: Não posso trocar de vestido para atender uma freguesa. (ANDRADE, 1970, p. 141)

A esposa Helena também parece ter discernimento em relação ao que estão passando. Antes mesmo da partida para a cidade já conhecia as suas transformações.

HELENA: As cidades também crescem. É por isso que aparecem tantas caras novas!

JOAQUIM: Vivíamos muito bem sem elas. Gentinha!

HELENA: *(Sorri)* Nós não saímos daqui, não acompanhamos nada. Antes as reuniões eram feitas nas fazendas! Hoje, são feitas nas cidades... e estivemos sempre longe de tudo!

JOAQUIM: Fizemos muito bem.

HELENA: A verdade, Quim, é que não evoluímos! (ANDRADE, 1970, p. 177)

Helena sabe que eles “pararam no tempo”, mas sempre acompanhando o marido, vive juntamente com ele a nostalgia e o saudosismo dos tempos passados. Helena aparece sempre bastante presa aos sentimentos e opiniões

do marido e em sintonia com suas esperanças. Alimentou as esperanças do marido enquanto pôde, pois sabia que era somente ela que restava a Joaquim. “Uma pessoa como seu pai não vive sem esperança. E era a única coisa que lhe restava”. (ANDRADE, 1970, p. 185) À Lucília, justifica o sofrimento de Joaquim afirmando: “Há homens que não sabem, não podem viver fora de seu meio. Seu pai sempre morou na fazenda. Para nós o mundo se resume nisto. Toda a nossa vida está aqui.” (ANDRADE, 1970, p. 151). No final da peça, porém, Helena confessa a Marcelo que nunca teve ilusões, e se representava ter, era por solidariedade ao marido: “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. Falo em voltar para não desanimar o Quim.” (ANDRADE, 1970, p. 163)

Há também a personagem Elvira, irmã de Joaquim. Elvira exemplifica aqueles que superaram a crise e se inseriram ao ambiente urbano. Elvira frequenta festas, e a cada uma encomenda um vestido novo, todos feitos por Lucília. Com setecentos mil pés de café em sua fazenda, consegue fazer caridade. Por certo, participar da Diretoria do Asilo é mote para melhor incluir-se na sociedade urbana, pois fica visível que a sua caridade ao Asilo não é feita de boa vontade. Elvira reclama constantemente de quão cansativo é ajudar ao próximo.

ELVIRA: (*Primeiro Plano*) Queria experimentar o vestido. Não tem importância, volto mais tarde. Trouxe esses queijos da fazenda.

JOAQUIM: (*Primeiro Plano*) Não vai esperar?

ELVIRA: (*Primeiro Plano*) Não posso. Preciso ir ao Asilo. Hoje temos reunião da Diretoria. E como são cansativas e cacetes! Mas precisamos ajudar o próximo! (*Suspiro*)

[...]

LUCÍLIA: Tenho a impressão de que a senhora não vai envelhecer nunca.

ELVIRA: Por quê?

LUCÍLIA: Por não ter nada com que se aborrecer.

ELVIRA: Você é que não sabe! Se soubesse o trabalho, as dores de cabeça que me dá esse Asilo! Se não tomar a iniciativa de fazer o que é preciso, ninguém toma. Não me incomodo em ajudar, mas acho que é preciso cooperação. Todos devem dar! Só eu, sempre eu! Já tenho muitas despesas. E depois, minha filha, o Augusto...

(ANDRADE, 1970, p. 153 e 179)

A ajuda que oferece à família do irmão também lhe parece ser uma obrigação custosa, pelo menos é essa a constatação de Lucília. Na verdade, é apenas uma troca, já que Lucília costura de graça para a tia.

LUCÍLIA: Com certeza 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.

JOAQUIM: (*Incomodado*) Sua mãe não devia ficar tanto tempo na igreja!

LUCÍLIA: Ou achou melhor trazer pessoalmente, para não esquecermos que devemos favores a eles. Aposto como vai contar a luta que teve para conseguir um pouco de café!

JOAQUIM: (*Olha para Lucília durante um instante, contrai o rosto e abaixa a cabeça.*)

LUCÍLIA: A verdade é que ela deve ter a consciência bem pesada.

JOAQUIM: Por quê?

LUCÍLIA: O senhor não se lembra mais?

JOAQUIM: (*Levanta-se*) Não preciso deles para recuperar o que é meu.

LUCÍLIA: Um dia hei de dizer tudo isso a ela.

(ANDRADE, 1970, p. 125)

E Lucília acaba por dizer mesmo à tia tudo o que gostaria. O seu orgulho fala mais forte. A família acredita que há um ressentimento forte por parte de Elvira em relação a divisão da herança: ela sente-se lograda por Joaquim ter ficado com a melhor parte da fazenda e por esse motivo não o ajudou no momento em que a fazenda ia à praça. Seu marido Augusto é apenas citado, pouco podemos conhecê-lo.

A mocinha da história tem seu par romântico, Olímpio. O advogado descende de família pertencente à elite paulista. Filho do Coronel João José, desafeto de Joaquim por questões políticas. Por pertencer ao PRP, o Coronel é mal visto por Quim. Por esse motivo, inicialmente Lucília não poderia namorar o filho de seu inimigo político. Este personagem exemplifica as transformações da época: os pais da elite ainda rural mandavam seus filhos para fora a fim de obter um diploma. Ao voltar, Olímpio torna-se “o melhor partido da cidade”. Joaquim, a princípio não valoriza os conhecimentos de Olímpio. Para ele, mais importante é saber olhar a idade de um cavalo e montá-lo. Mais tarde, porém, é

aceito. O pai chega a insistir com a filha que se case com ele. No momento em que Quim sente-se abandonado por todos da cidade, é Olímpio quem oferece ajuda para tentar reaver a fazenda e assim conquista o patriarca. Além do mais, na cidade, a situação da família é bastante diferente. Agora a esperança de felicidade da filha está no casamento. Seria a única maneira de libertar a filha de sua máquina de costura.

A família acaba não se inserindo ao meio urbano, ao mesmo tempo que não pertence mais ao meio rural. É visível sua inadaptação e o desconforto perante à sociedade. Há uma nostalgia, lembranças de um passado glorioso arrasado pela crise. O mesmo tema aparece na peça *A Escada* onde um casal de idosos pertencentes à linhagem dos antigos barões, não se adapta à vida na cidade. Presos a apartamentos, o único lugar onde têm um pouco de liberdade é na escada, momento em que lembram com saudosismo os tempos passados.

3.2 O PROCESSO DE DECADÊNCIA DA FAMÍLIA

A descrição da decadência da família é apresentada paulatinamente, em pequenos detalhes, em ironias e em diálogos. Já na descrição do cenário podemos contrastar a riqueza na fazenda com a simplicidade do campo. O plano mais elevado é o de 29, representando que na época o *status* da família era também mais elevado em relação a 32. Ainda no cenário podemos observar o ramo de jabuticabeira. Segundo a rubrica do autor, o galho situa-se entre os dois planos. Além de toda a questão simbólica, de apego à fazenda e do carinho da família por ela, o galho também adquire a função de unir presente e passado. O ramo de jabuticabeira fora arrancado por Joaquim na despedida. A alegria de ver a árvore florida demonstra o que o carinho que o patriarca tem pelas jabuticabeiras por ele plantadas é enorme.: “ Helena! Olha como está florido este galho de jabuticabeira.” (ANDRADE, 1970, p. 181). A preocupação com a água das jabuticabeiras é um indício do carinho que o personagem tem por sua fazenda.

JOAQUIM: (*Pausa*) O que me preocupa mais são as minhas jabuticabeiras.

HELENA: Por quê?

JOAQUIM: Ora, Helena! É preciso soltar a água das valetas para molhar as jabuticabeiras. Fiz isso a vida inteira, será que você não sabe?!

HELENA: Naturalmente que sei.

JOAQUIM: Se não molhar, a florada não abre.

(ANDRADE, 1970, p. 176).

Na rubrica da última cena do segundo plano o autor sugere que Joaquim saia, mas retorne à sala para pegar o ramo esquecido sobre a mesa.

Lucília também demonstra carinho pela lembrança da fazenda trazida pelo pai. Num momento de esperança de retorno, pergunta: “Ele vai voltar conosco, não vai, papai?” (ANDRADE, 1970, p. 147) referindo-se ao galho já seco.

Outros detalhes também nos mostram o amor e o sofrimento de Joaquim: a esperança e a felicidade com a notícia da moratória, o nostalgia da cena em que o casal se despede da fazenda, a melancolia ao falarem da salinha, da lua-de-mel e do cheiro de terra molhada. O sofrimento dos personagens é assim apresentado, aos poucos durante toda a peça. Daí vem a afirmação de Prado que o autor narra sem ser melodramático. Não há necessidade de mostrar desespero: mostrando a angústia o autor obtém um efeito ainda mais comovente. No decorrer da peça nos apaixonamos por Quim e sofremos por ele, exatamente por percebermos sua angústia. Percebemos que a esperança de retorno à fazenda é vazia, pois está baseada apenas no argumento de que todas as suas recordações e lembranças felizes se passaram nessas terras, sendo que as leis exigem que as dívidas sejam pagas, e não há sem preocupação com as lembranças do devedor.

Os aspectos simbólicos são muitos, cito o relógio, objeto retirado na despedida. Presente do avô de Joaquim, o relógio simboliza o tempo vivido na fazenda. No seu único romance, Andrade mostra a importância simbólica e pessoal do relógio: “Em 1929, meu avô tirou o relógio da parede da fazenda, mudando-se falido para Barretos. Presenciei tudo!” (ANDRADE, 1978, p. 187). O balaústre rachado e invasão das formigas, assim como o ramo simbolizam a ruína iminente. A fazenda está ruindo ao mesmo instante que a família a deixa.

Na cidade, os personagens principais sucumbem ao novo modo de vida ao qual eles não se adaptam, excetuando-se Lucília, que segue a trabalhar em sua máquina de costura.

3.3 A ESPERANÇA NA MORATÓRIA

Tão logo surge uma possibilidade de retorno breve, Joaquim sai a buscar sementes para a nova horta e jardim da fazenda. Mas ele não as compra, ele troca um presente de sua irmã pelas sementes. Lucília diz que o pai fora logrado, mas, desdenhando o presente da tia, aceita a troca. O presente de Elvira é um prendedor de gravatas, um objeto típico da cidade. Joaquim não precisará dele na fazenda. Neste diálogo percebemos que Lucília também está confiante com a notícia da moratória. Ao falarem sobre a jabuticabeira, ela faz planos junto com o pai: “Vamos fazer, para ela, um rego d’água especial.” (ANDRADE, 1970, p. 147)

Antes da conversa, na descrição do cenário ao iniciar o segundo ato, a máquina de costura de Lucília encontra-se coberta por uma toalha e sobre ela, um vaso de flores. Mais tarde os planos de Lucília de abandonar as costuras são revelados. Na conversa com a tia, Lucília é questionada se é verdade que não mais costurará.

O processo de nulidade e a moratória surgem na peça como recursos para retardar a esperança de retorno da família, aumentando ainda mais a dor na derrota final. Cabe lembrar que o avô de Jorge não teve a esperança retardada como Joaquim.

Os personagens ora acreditam no retorno, ora sofrem com a falta de esperança. “Somente aqueles que não têm esperança é que morrem lentamente.” Diz Joaquim. (ANDRADE, 1970, p. 162). O jogo entre esperança e desesperança aparece na alternância dos planos. No exemplo a seguir, enquanto no segundo plano a esperança está no arremate da fazenda pela irmã de Joaquim, Elvira, no primeiro está em Olímpio, o advogado que cuida o processo de Joaquim:

LUCÍLIA: *(Primeiro Plano)* Senhor.
 MARCELO: *(Segundo Plano)* Por que esta aflição?
 JOAQUIM: *(Primeiro Plano)* O Olímpio não disse nada na carta?
 LUCÍLIA: *(Primeiro Plano)* Não.
 HELENA: *(Segundo Plano)* Preciso conversar com sua tia Elvira. Vá chamá-la.
 JOAQUIM: *(Primeiro Plano)* Nem quando pretendia voltar?
 MARCELO: *(Segundo Plano)* Há duas coisas que não nego nunca a você: levantar e ir à cidade.
 LUCÍLIA: *(Primeiro Plano)* *(Ligeira vacilação)* Não... não senhor.
 HELENA: *(Segundo Plano)* Depressa. Nada de brincadeira.
 JOAQUIM: *(Primeiro Plano)* Ele trata dos meus negócios e não tem nada a me dizer?
 MARCELO: *(Segundo Plano)* Mande o Benedito arrear meu cavalo.
 (ANDRADE, 1970, p. 128 e 129)

Elvira e Olímpio são as únicas alternativas que Joaquim e a família dispõem para reverter as situações em que se encontram em cada momento.

A alternância dos planos também é fundamental como recurso cênico mais adiante, no momento em que Helena conhece a real situação financeira de Joaquim. Helena desespera-se diante da possibilidade da perda do bem enquanto Joaquim lê a notícia sobre a moratória e se enche de esperança:

ELVIRA: *(Segundo Plano)* O Quim deve ao Banco e a muita gente, Helena.
 HELENA: *(Segundo Plano)* *(Angustuada)* Não! Não!
 JOAQUIM: *(Primeiro Plano)* *(Lendo o jornal)* Aqui está bem claro...
 ELVIRA: *(Segundo Plano)* O que estiver ao meu alcance...
 JOAQUIM: *(Primeiro Plano)* Prazo de dez anos para pagamento das dívidas!
 ELVIRA: *(Segundo Plano)* ... eu farei para ajudar vocês.
 LUCÍLIA: *(Primeiro Plano)* Será verdade que vamos voltar?
 HELENA: *(Segundo Plano)* Minha casa!
 JOAQUIM: *(Primeiro Plano)* Não tenha dúvida, minha filha!
 HELENA: *(Segundo Plano)* *(Ainda mais angustiada)* Minha família!
 LUCÍLIA: *(Primeiro Plano)* E a fazenda vai ser inteiramente nossa?
 HELENA: *(Segundo Plano)* *(Num desespero crescente)* Nossas terras!
 JOAQUIM: *(Primeiro Plano)* Sempre foi nossa!
 (ANDRADE, 1970, p. 128 e 129)

4. ANÁLISE DA SITUAÇÃO TRÁGICA VIVIDA EM A MORATÓRIA

A tragédia é um fenômeno histórico, surge condicionada por certa situação histórica. (BORNHEIM, 1992, p.92)

4.1 CONCEITUANDO A TRAGÉDIA CLÁSSICA

Uma característica crucial do teatro trágico é suscitar emoções e comover o leitor/espectador. A essa sensação dá-se o nome de *catarse*. Essa afirmação é consenso e data de milhares de anos, visto que se encontra na *Poética* de Aristóteles.

É a tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a *catarse* própria dessas emoções. (ARISTÓTELES, 2006, p.24)

Para Aristóteles, a tragédia seria a imitação de uma ação da vida, não de pessoas. As personagens adquirem os caracteres de acordo com as ações. O enredo passa da felicidade ao infortúnio através de um erro grave do herói trágico. Para suscitar a *catarse*, o herói deve sofrer consciente de seu infortúnio, visto que, caso contrário, não despertaria a compaixão esperada. “Onde uma vítima sem vontade é conduzida surda e muda ao matadouro não há impacto trágico”, escreveu Leski no clássico *A Tragédia Grega* (p. 34). Além disso, o herói deve ter o caráter semelhante ao nosso, não se distinguindo nem por virtude exagerada, nem por vício.

Dentre algumas das características da tragédia, estendendo-se também ao gênero dramático, estaria a completude, ou seja, o texto dramático deve existir por si mesmo. Cada parte de uma peça se liga a outras, como consequência da anterior e causa da seguinte. Com isso, é preciso que haja concentração no essencial. A isso Aristóteles chamou de unidade de ação. As outras unidades discutidas na *Poética*, as de tempo e lugar não mais se referem mais ao nosso tempo desde Shakespeare.

O conceito de Schelling também remete à unidade de ação: “a mais alta manifestação do em si e na essência da arte em geral, a manifestação do Todo como unidade realizada e do conflito”. (apud LOPES, 1993, p. 51). Schiller também definiu tragédia referindo-se à unidade de ação e também destacou a importância da semelhança do herói:

Primeiramente, o objeto de nossa compaixão tem de pertencer à nossa humana espécie no sentido integral do termo, e a ação da qual devemos participar, tem de ser moral, isto é, compreendida dentro do âmbito da liberdade. Em segundo lugar, o sofrimento, as suas origens e seus graus, têm de nos ser transmitidos completamente numa sequência de acontecimentos interligados. E terceiro, tais acontecimentos devem ser produzidos sensivelmente, não indiretamente pela descrição, mas sim diretamente, representados pela ação. A arte reúne todas essas condições e as remata na tragédia. (SCHILLER, 1964, p. 96)

Leski afirma que para uma situação ser trágica deve apresentar o homem que não vê saída para seu conflito:

Há as forças contrárias, que se levantam para lutar umas contra as outras, há o homem, que não conhece saída da necessidade do conflito e vê sua existência abandonada à destruição. Mas essa falta de escapatória que, na situação trágica, se faz sentir com todo o seu doloroso peso, não é definitiva. (LESKI, 1996, p. 38)

Voltando a Aristóteles, os elementos da tragédia seriam o enredo, o desfecho, a peripécia, o clímax. Passando por diversas etapas de uma peça, como nó, reconhecimento e peripécia, o filósofo descreve o que seria o desfecho ou clímax. O objetivo da peça seria criar uma forte expectativa no espectador até atingir o auge, o chamado clímax. O momento chamado por Aristóteles como clímax, o ápice de *A Moratória* seria as notícias de perda da fazenda e perda de processo, no segundo e no primeiro plano respectivamente. Estas, para maior dramaticidade, são apresentadas quase que simultaneamente. Assim como o desespero frente aos dois fracassos: a fazenda foi à praça e o juiz deu sentença negativa ao processo.

Alguns aspectos formais descritos por Aristóteles como o prólogo, o êxodo, o canto coral, esse dividido em párodo e estásimo, não mais ocorrem em teatro, visto que o coro fora abolido nos dias de hoje. A tragédia, em sua plenitude, ocorre apenas nos autores gregos.

4.2 “TODO O TRÁGICO SE BASEIA NUMA CONTRADIÇÃO INCONCILIÁVEL”¹¹

A situação trágica, de acordo com Gerd Bornheim, resulta da soma de um homem propício a um meio propiciador. A tragédia encontra-se no encontro de duas concepções de vida. Toda tragédia quer saber qual é a medida do homem. O não reconhecimento dessa medida resulta no trágico. O homem entra em conflito com a ordem e o sentido que forma o seu existencial. O conflito trágico seria a bipolaridade entre justiça e injustiça. O homem busca a justiça quando acredita estar na injustiça.

O conflito trágico deriva de um não estar — ou não poder estar — completamente na justiça: o homem como que vive entre a justiça e injustiça, entre o ser e a aparência. E a evolução do trágico consiste na des-coberta da aparência e na conquista consequente do ser. (BORNHEIM, 1992, p.105)

Comparando com os termos clássicos, seria uma espécie de conflito medida *versus* desmedida. A medida de Joaquim está nos seus cafezais, na tranquilidade da salinha, no cheiro de terra molhada... A desmedida é a cobrança judicial que resulta no praxeamento do bem e a consequente vida urbana. A justiça, para ele, é possuir as terras que sempre foram de sua família e a injustiça é ser retirado dela. Aqui, não se trata da justiça humana. Segundo as leis do Direito, o processo de nulidade de Joaquim não procede. Por isso as palavras “medida” e “desmedida” são as mais adequadas nessa situação.

Segundo Emil Staiger (apud SOARES, 2002, p. 59), o dramático reúne o *pathos* e o problema. O *pathos* seria o tom da linguagem que comove gerando paixão no espectador, o que abrangeria a dor e o prazer. A ausência de narrador permite que os personagens mostrem suas personalidades através de atos e palavras. Sendo assim, muito mais do que em outro texto, no gênero dramático sentimos o sofrimento dos personagens. Já tratamos neste trabalho a respeito da construção cênica em planos, dos diálogos e rubricas que

¹¹ Palavras de Goethe ao Chanceler Von Müller” apud LESKI, 1996, p. 31

contribuem para o efeito de comoção esperado e podemos concluir que sentimos comoção e *catarse* pelo seu destino.

Gerd Bornheim cita Hegel para confirmar a tese que ação trágica está entre a realidade objetiva e o subjetivo e individual. Na opinião de Bornheim, a tragédia em um sentido forte e pleno é a grega. Na tragédia moderna há o excesso de subjetividade.

A palavra “tragédia”, hoje, adquiriu outros significados. A tragédia no sentido acadêmico, a nascida na Grécia e assim como conceituada por Aristóteles, não é mais possível em nossos tempos. Os valores mudaram e não podemos responder qual é a medida do homem. Nietzsche (2007) mostra que a estrutura trágica a partir da qual se faz a história do mundo ocidental não é outra coisa senão a recusa, o esquecimento e a recaída silenciosa da tragédia.

Não há um consenso entre os teóricos em relação a chamada “morte da tragédia”. Nietzsche defende que a tragédia é incompatível com o cristianismo. O primeiro a contribuir com essa morte teria sido Sócrates.

A tragédia, quando se torna em si mesma um assunto para a investigação filosófica, já não existe. Quando Aristóteles realiza sua Poética não se escrevem mais tragédias na Grécia. Há quem diga, como Nietzsche, que ela morreu com Sócrates e o nascimento da filosofia, mas há também quem só situe seu desaparecimento definitivo muito mais tarde, no romantismo, com o surgimento da filosofia do trágico. (LOPES, 1993, p. 46)

Os Estudos Culturais afirmam que a estrutura social deslocou-se do eixo central e que vários eixos centrais substituem o anterior. O homem moderno estaria, então, fragmentado, e cheio de paradoxos. O drama é a peça teatral construída em tensões sociais ou individuais. No drama, o homem não é vítima do destino, como na tragédia grega, mas responsável por seus atos. As dívidas de Joaquim não são apenas um golpe do destino, uma fatalidade, mas resultado de uma série de situações provocadas pelo homem. Édipo ter discutido com seu próprio pai sem saber, ter desvendado o enigma e casado com Jocasta foram ações do destino imposto por deuses, a sua *hybris*. Questões econômicas, partidos políticos e processos de nulidade não são questões naturais. “O que nos interessa é a constatação de que a ‘tragédia’,

dentro da cultura a que este fenômeno deve sua origem, pode ser compreendida como fenômeno histórico bem concreto.” (LESKI, 1996, p.36) Os tempos são outros e os sofrimentos também. O mundo que viveu a tragédia em sua totalidade não mais voltará.

4.3 A SITUAÇÃO TRÁGICA DA FAMÍLIA DE JOAQUIM

Considerando a bibliografia clássica a respeito da tragédia grega e aplicando os conceitos à peça podemos observar alguns aspectos semânticos que se aproximariam dos conceitos, características e elementos da tragédia.

O enredo, a parte anterior à mudança, é apresentado de maneira inovadora ao ser intercalado durante toda a peça. Como já sabemos, o momento anterior a perda da fazenda se estende em todo o segundo plano. O desenvolvimento da ação trágica consistiria na progressiva descoberta da verdade.

O conflito entre o homem e a ordem é evidente: o direito natural de Joaquim sobre a fazenda é contrário ao Direito estabelecido em leis. Qual tem mais valor, o direito (natural) ou o Direito (dos homens)?

Meus direitos sobre essas terras não dependem de dívidas. Nasci e fui criado aqui. Aqui nasceram meus filhos. Aqui viveram e morreram meus pais. Isto é mais do que uma simples propriedade. É meu sangue! Não podem me fazer isso! (ANDRADE, 1970, p.166)

O direito natural seria uma lei divina. Nas palavras de Joaquim, só Deus poderia tirá-lo de suas terras: “São terras que pertenceram a meus pais; que são de meus filhos. São minhas! (*Anda, desorientado, pela sala*) Isto é sagrado! Só Deus... só Deus...” (ANDRADE, 1970, p.166) Em algum momento da peça, Helena se refere às duas justiças, afirmando: “A justiça de Deus é a única que não falha”. (ANDRADE, 1970, p.183)

Caracterizando o herói trágico, Aristóteles afirma que a vítima trágica não poderá ser, nem moralmente perfeito nem de todo reprovável. Ela precisa ser semelhante ao público, e nele identificar-se. Passa para o infortúnio não por

ser malvado, mas devido a algum erro, talvez por desconhecimento de uma situação. A falha não deve ser uma falha moral, e se for, que seja por desconhecimento. Antígona erra ao querer enterrar o irmão e certamente o espectador não a achou má, mas percebeu nela sentimentos nobres. Em *Antígona* o conflito lei natural *versus* lei estatal é bastante forte. A heroína acredita que deva enterrar o irmão, apesar da proibição do tio Creonte, agora o mais poderoso da cidade. Antígona não cede às exigências do tio e faz o que obriga a lei natural ou divina: enterra o corpo morto. Édipo é um caso que erra por desconhecer uma situação. Ele não sabia que o homem que matou era seu pai e nem que Jocasta, com quem se casou, era sua mãe. Em Bornheim lemos que a realidade humana abrange: finitude, contingência, imperfeição e limitação. Joaquim representa essa realidade. Orgulhoso, e autoritário, não compartilhou com família o início da crise financeira e brigou com o cunhado que não se dispôs a ajudá-lo. O velho acaba por despertar a nossa simpatia por tudo isso: o público percebe-o humano e identifica-se com ele. Como disse Schiller (1964, p.19): “O sofrimento do homem virtuoso nos comove mais dolorosamente do que o do depravado.” A desgraça só desperta compaixão quando não é merecida. O verdadeiro sofrimento trágico é imerecido.

O erro, também descrito por Aristóteles, traduzido também por falha, origina o conflito e a situação trágica. Se há erro, há um culpado. A questão da culpa é bastante complexa. Qual seria o erro de Quim? Seria dela a culpa? Ele, assim como os demais personagens tentam eximir-se da responsabilidade atirando-a no governo, na política, na irmã e no cunhado que não quiseram ajudar, no Arlindo - o inadimplente que não pagara o café. Joaquim culpa o P.R.P. pela situação política. Elvira afirma que o Governo abandonou os lavradores e que muitos estão na mesma situação. Helena também exime o marido da culpa. Diz a Lucília: “Tivemos anos difíceis, minha filha. Falta de chuva, geadas, tantas coisas! Não é uma questão somente de seu pai.” (ANDRADE, 1970, p.150) Porém, mais adiante, ao defender o filho, critica o marido: “Você pode afirmar que nunca errou? Pode?”

Décio Prado, no prefácio da peça, afirma que a falha está dentro, não fora das personagens. Se pensarmos que o erro de Joaquim fora a ingenuidade, a

confiança na palavra, o seu o orgulho: sim, o erro está dentro dele, na sua personalidade.

Considerando as informações transmitidas pela História de que a crise atingiu até mesmo os grandes empresários e banqueiros de vários países, facilmente imaginamos que Joaquim fora apenas mais uma vítima das circunstâncias da época. Inexperiente, não soube encontrar soluções e afundou-se em dívidas. A única forma que conhecia de conseguir dinheiro era contar com empréstimos. Na medida em que não podia mais recorrer ao Banco (sic) e que seus conhecidos e parentes não mais podiam ou queriam ajudá-lo, ele acabou sem saída.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A reconstituição histórica, a dramaticidade, o elevado nível estético, o tema moderno e a inovação na estrutura de *A Moratória* colocaram o autor na lista dos grandes dramaturgos brasileiros. *A Moratória* é uma das mais importantes peças produzidas no Brasil do século passado. O saudosismo, a volta ao passado, a esperança, e muitos dos sentimentos do autor estão presentes na peça.

Narrando os infortúnios de um homem semelhante a nós, sentimos comoção e compaixão, liberando sentimentos como a *catarse*. A tragédia clássica, é consenso, não mais é possível existir nos dias de hoje. Se o trágico grego era construído sobre a ideia de Destino como vontade dos deuses que leva à *hybris*, isso não mais acontece. A *hybris* da peça é construída pelo orgulho de Joaquim. A família de *A Moratória* foi vítima das circunstâncias históricas, e de falta de competência para lidar com a situação.

Mudaram-se os tempos, as mentalidades, as corporeidades, e a palavra Destino entrou em desuso, mas isso não conseguiu afastar ou desfazer o sentimento do trágico que inunda cada um de nós, nem nos faz esquecer perguntas como: somos predestinados ou somos livres? O que significa ser livre? Podemos interferir nos rumos de nossas vidas?

Os métodos podem ser outros, mas a busca por decifrar os enigmas continua. (VANIRA in SANTOS, 2002, p.76 e 77)

Conforme os autores mencionados, a peça embora apresente elementos e situações trágicas, não pode ser considerada uma tragédia clássica, no sentido acadêmico do termo. Na peça analisada observamos várias situações dramáticas geradoras da tensão dramática. São elas: a organização cênico-espacial, os aspectos simbólicos, o conflito entre as gerações e entre os polos rural e urbano, na possibilidade não concretizada de anulação do leilão e principalmente na expectativa de retorno criada, frustrada ao final da peça. Ao final, Joaquim não vê mais saída para seu problema, e a peça acaba em lamentações.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Jorge. **Marta, a Árvore e o Relógio**. São Paulo: editora Perspectiva. 1970

_____. **Labirinto**. Editora Paz e Terra, 1978

_____. **A moratória**. Rio de Janeiro: Agir, 1995

ARANTES, Luiz Humberto Martins. **Tempo e memória** no texto e na cena Jorge Andrade. Uberlândia: EDUFU, 2008

_____. **Teatro da Memória** história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade. São Paulo: Fapesp, 2001.

ARISTÓTELES, Poética. In: ____ et alii. **A poética clássica**; Aristóteles, Horácio, Longino. São Paulo, Cultrix, 1985.

BORNHEIM, Gerd. Breves considerações sobre o sentido e a evolução do trágico In: ____ **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva

HISTÓRIA VIVA TEMAS BRASILEIROS. São Paulo: Ed. Duetto.

HOHLFELD, Antonio. O teatro brasileiro contemporâneo: depois da censura, quase mais nada aconteceu de verdadeiramente novo entre nós. In: __. AXT, Gunter e SCHÜLER, Fernando (org.) **Brasil contemporâneo** crônicas de um país incógnito. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2006.

HUPPES, Ivete Suzana Kist. A tragédia como gênero In: __. **Letras de hoje**. Porto Alegre: PUCRS p. 77-88, 1987.

LESKI, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

LEITE, Vlader Nobre. **O passado alimentando o porvir**: discussões em torno do drama moderno brasileiro a partir de *Pedreira das Almas* (1957/1970), de Jorge Andrade. 2007. 121 f. Dissertação de Mestrado. UFPB.

LOPES, Ângela Leite. **Nelson Rodrigues**: Trágico, então moderno. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993.

MACIEL, Diógenes André Vieira. **Ponteiros parados**: o passado-presente d'A *Moratória* (1955-2005). In: FÊNIX – Revista de História e Estudos Culturais, outubro/novembro/dezembro de 2005b, v.2, Ano II, nº4. Disponível em <www.revistafenix.pro.br> acesso em 13 nov. 2006.

MELLO e SOUZA, Gilda de. Teatro ao sul. In: __. **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

MAGALDI, Sábato. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia** ou Helenismo e pessimismo. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

NOSELLA, Berilo. **Jorge Andrade e a formação**: a história como dramaturgia. V Reunião Científica de pesquisa e Pós-graduação em artes cênicas. Acesso em 20 abr. 2011.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva : Ed. da Universidade de São Paulo, 1988.

RIBEIRO, Roberto Mesquita. **Jorge Andrade e o drama moderno no Brasil**. In: FÊNIX – Revista de História e Estudos Culturais, outubro/novembro/dezembro de 2005b, v.2, Ano II, nº4. Disponível em <www.revistafenix.pro.br> acesso em 10 out. 2006.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva: Ed. da Universidade de São Paulo, 1993.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Carlos Drummond de Andrade**: análise da obra. Rio de Janeiro: Ed. Documentário, 1977.

SILVEIRA, Marcel Vieira Barreto. **A fazenda e a cidade**: notas para uma leitura de *A Moratória*, de Jorge Andrade. Disponível em <<http://www.mafua.ufsc.br/marcelfilho.html>>. Acesso em 24/09/06

SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. **A Moratória e seus tempos**. In: FÊNIX – Revista de História e Estudos Culturais, outubro/novembro/dezembro de 2005b, v.2, Ano II, nº4. Disponível em <www.revistafenix.pro.br> acesso em 10 out. 2006.

SCHILLER, Friedrich. **Teoria da tragédia**. São Paulo: Ed. Herder, 1964.

VANIRA, Teresinha Codato. Destino e o sentimento do trágico. In SANTOS, Volnir (org.) __. **O trágico e seus rastros**. Londrina: Ed. UEL, 2002.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.