

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

HUGO DO NASCIMENTO PAES

**“FUI À HISTÓRIA PROCURAR”: VESTÍGIOS BENJAMINIANOS E ŽIŽEKIANOS
EM *A MORATÓRIA* (1955) DE JORGE ANDRADE**

MARINGÁ/PR

2026

HUGO DO NASCIMENTO PAES

**“FUI À HISTÓRIA PROCURAR”: VESTÍGIOS BENJAMINIANOS E ŽIŽEKIANOS
EM A *MORATÓRIA* (1955) DE JORGE ANDRADE**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marisa Corrêa Silva

MARINGÁ/PR

2026

HUGO DO NASCIMENTO PAES

**“FUI À HISTÓRIA PROCURAR”: VESTÍGIOS BENJAMINIANOS E ŽIŽEKIANOS
EM A MORATÓRIA (1955) DE JORGE ANDRADE**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá pelo Programa de Pós-graduação em Letras, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Aprovado em: **27 de abril de 2026**

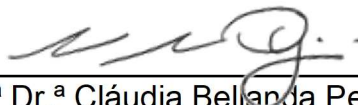
BANCA EXAMINADORA



Prof.ª Dr.ª Marisa Corrêa Silva
Presidente da Banca (UEM/PLE)



Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory
Membro Titular (UEM/PLE)



Prof.ª Dr.ª Cláudia Bellanda Pegini
Membro Titular Externo (PUC/PR)

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central Maria Grazia Zolet - UEM, Maringá - PR, Brasil)

P126f

Paes, Hugo do Nascimento

"Fui à história procurar" : vestígios benjaminianos e žižekianos em A moratória (1955) / Hugo do Nascimento Paes. -- Maringá, PR, 2026.
170 f.

Orientadora: Profa. Dra. Marisa Corrêa Silva.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2026.

1. Andrade, Jorge, 1922-1984. A moratória. 2. Teatro brasileiro. 3. Crítica literária. 4. Benjamin, Walter, 1892-1940. 5. Žizek, Slavoj, 1949-. I. Silva, Marisa Corrêa, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 23.ed. 801.95

Síntique Raquel de C. Eleutério - CRB 9/1641

Dedico este trabalho à minha família, aos meus amigos e a todos que, de forma direta ou indireta, contribuíram para a minha vida acadêmica ao longo desta caminhada.

AGRADECIMENTOS

Concluir esta dissertação representa não apenas o encerramento de uma etapa acadêmica, mas também o resultado de uma trajetória construída coletivamente. Por isso, este espaço é dedicado a expressar minha sincera gratidão a todas as pessoas e instituições que, de diferentes formas, contribuíram para que este trabalho se tornasse possível.

Agradeço, inicialmente, a todos os professores e professoras que fizeram parte da minha formação, desde os primeiros anos escolares até a pós-graduação. Em especial, à Prof.^a Dr.^a Claudia Bellanda Pegini, por ter me apresentado ao teatro, provocando um novo olhar para essa linguagem e possibilitando o início de um caminho que se tornou central na minha pesquisa e na minha formação crítica. Da mesma forma, agradeço ao Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory, cuja escuta atenta, provocações instigantes e generosidade intelectual ampliaram ainda mais meu interesse e desejo de aprofundamento no estudo do teatro.

Aos meus amigos, que caminharam ao meu lado para além da vida acadêmica, minha mais sincera gratidão. Obrigado pela escuta paciente, pelas palavras de incentivo, pelo acolhimento nos momentos de dúvida e pelas risadas que tornaram os dias mais leves. Estar cercado por vocês fez toda a diferença neste percurso, muitas vezes solitário e desafiador.

Aos colegas da Pós-Graduação, oriundos dos mais diversos departamentos e áreas do conhecimento, agradeço pelas trocas, pelas reflexões compartilhadas e pelos diálogos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a construção deste trabalho. A convivência nesses espaços de aprendizado coletivo foi enriquecedora e deixará marcas significativas na minha trajetória.

À minha família, fundamento da pessoa que sou e do profissional que busco me tornar, agradeço imensamente pelo amor incondicional, pela paciência nas ausências, pela compreensão diante das minhas escolhas e pelo apoio constante, mesmo quando os caminhos percorridos eram distantes ou pouco compreendidos.

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Marisa Correa Silva, registro minha profunda gratidão pela orientação atenta, cuidadosa e generosa. Sua escuta, sensibilidade, rigor acadêmico e confiança foram fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa e para meu crescimento enquanto pesquisador.

Aos grupos de estudos dos quais tive o privilégio de participar, espaços potentes de construção coletiva, diálogo e partilha de saberes, agradeço pelas trocas que tanto contribuíram para alargar minhas perspectivas teóricas e práticas.

À CAPES, pelo suporte financeiro e incentivo à pesquisa, que possibilitaram a realização deste mestrado.

Por fim, a todas as pessoas que, de alguma maneira, estiveram presentes nesta caminhada – nas palavras, nos gestos, nas conversas, nas leituras ou simplesmente na torcida silenciosa – deixo aqui o meu mais sincero agradecimento. Este trabalho carrega um pouco de cada um de vocês.

Veio das sombras,
Da memória de todos os tempos.
Do menino nascendo, veio [...].

Veio de livros roubados e de pedras
procuradas.
Veio dos momentos vividos e
sonhados.
Veio das sombras.
Da memória de todos os tempos.
Do menino libertado, veio!

– Jorge Andrade, *Marta, a árvore e o relógio* (1970).

RESUMO

Esta dissertação, intitulada “Fui à História Procurar”: vestígios benjaminianos e žižekianos em *A Moratória* (1955), investiga a peça de Jorge Andrade (1922 – 1984) a partir de um diálogo crítico entre a filosofia da história de Walter Benjamin (1892 – 1940) e o materialismo lacaniano de Slavoj Žižek (1949 – Atual). O estudo propõe uma leitura interdisciplinar que articula estética, história e psicanálise, compreendendo *A Moratória* (1955) como uma dramaturgia atravessada por tensões sociais, memórias ameaçadas e estruturas de violência. Embora a pesquisa se concentre exclusivamente nessa peça, indica-se de modo pontual como certos procedimentos presentes nela refletem traços recorrentes na escrita dramática de Andrade. A pesquisa sustenta que *A Moratória* (1955) funciona como um dispositivo de escavação histórica, capaz de reconstituir fragmentos de uma experiência social marcada pela derrocada da aristocracia cafeeira paulista e pela transição do Brasil rural para o urbano no início do século XX. A expressão “fui à história procurar”, cunhada pelo dramaturgo, sintetiza o gesto de interrogar o passado a partir de suas ruínas e contradições, gesto esse que se torna particularmente visível na construção dramática da peça. A fundamentação teórica organiza-se em três eixos. O primeiro explora a relação entre arte e sociedade, articulando a concepção benjaminiana da obra de arte como forma histórica e a noção de alegoria enquanto método crítico que desestabiliza a linearidade do progresso. O segundo, aplica o materialismo histórico-dialético à análise das contradições encenadas, destacando a crise econômica e simbólica de uma elite rural que, ao perder sua centralidade histórica, expõe os conflitos de classe e as vozes marginalizadas que a narrativa oficial costuma suprimir e o terceiro, mobiliza o materialismo lacaniano de Žižek, especialmente os registros do Real, Simbólico e Imaginário, bem como a noção de violência, para examinar os impasses subjetivos e ideológicos que estruturam as relações familiares e sociais representadas na peça. Os resultados indicam que a peça não apenas tematiza, mas formaliza teatralmente as tensões de um Brasil em transformação. Vestígios benjaminianos tornam-se perceptíveis na montagem de fragmentos históricos interrompidos, na crítica às teleologias do progresso e na possibilidade de reinscrever o passado em chave alegórica. Já os vestígios žižekianos emergem nas formas de violência estrutural que atravessam o cotidiano dos personagens, revelando sintomas ideológicos que sustentam a manutenção das hierarquias sociais. Conclui-se que *A Moratória* (1955) constitui um gesto crítico que reconfigura o tempo histórico ao entrelaçar memória, subjetividade e crise social. O teatro de Andrade, tal como se manifesta nesta peça, ultrapassa a representação mimética e torna-se um espaço de resistência e reflexão filosófica, cuja atualidade ressoa com os impasses estruturais do Brasil contemporâneo.

Palavras– chave: Jorge Andrade; Teatro Brasileiro; Walter Benjamin; Slavoj Žižek.

ABSTRACT

This dissertation, entitled "I went to History to Search": Benjaminian and Žižekian vestiges in *The Moratorium* (1955), investigates the play by Jorge Andrade (1922 – 1984) from a critical dialogue between the philosophy of history of Walter Benjamin (1892 – 1940) and the Lacanian materialism of Slavoj Žižek (1949 – Present). The study proposes an interdisciplinary reading that articulates aesthetics, history and psychoanalysis, understanding *The Moratorium* (1955) as a dramaturgy crossed by social tensions, threatened memories and structures of violence. Although the research focuses exclusively on this play, it is indicated in a punctual way how certain procedures present in it reflect recurrent traits in Andrade's dramaturgical writing. The research maintains that *A Moratorium* (1955) functions as a historical excavation device, capable of reconstituting fragments of a social experience marked by the collapse of the São Paulo coffee aristocracy and the transition from rural to urban Brazil at the beginning of the twentieth century. a gesture that becomes particularly visible in the dramaturgical construction of the play. The theoretical foundation is organized in three axes. The first explores the relationship between art and society, articulating Benjamin's conception of the work of art as a historical form and the notion of allegory as a critical method that destabilizes the linearity of progress. The second, applies historical-dialectical materialism to the analysis of staged contradictions, highlighting the economic and symbolic crisis of a rural elite that, by losing its historical centrality, exposes the class conflicts and marginalized voices that the official narrative usually suppresses and the third, mobilizes Žižek's Lacanian materialism, especially the registers of the Real, Symbolic and Imaginary, as well as the notion of violence, to examine the subjective and ideological impasses that structure the family and social relationships represented in the play. The results indicate that the play not only thematizes but theatrically formalizes the tensions of a Brazil in transformation. Benjamin's vestiges become perceptible in the assembly of interrupted historical fragments, in the criticism of the teleologies of progress and in the possibility of re-inscribing the past in an allegorical key. Žižekian traces, on the other hand, emerge in the forms of structural violence that cross the daily lives of the characters, revealing ideological symptoms that sustain the maintenance of social hierarchies. It is concluded that *The Moratorium* (1955) constitutes a critical gesture that reconfigures historical time by intertwining memory, subjectivity and social crisis. Andrade's theater, as manifested in this play, goes beyond mimetic representation and becomes a space of resistance and philosophical reflection, whose actuality resonates with the structural impasses of contemporary Brazil.

Keywords: Jorge Andrade; Brazilian Theater; Walter Benjamin; Slavoj Žižek.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

EAD - Escola de Arte Dramática

TBC - Teatro Brasileiro de Comédia

TMDC -Teatro Maria Della Costa

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 ARTE E SOCIEDADE: A CRÍTICA COMO FORMA HISTÓRICA	17
1.1 A ARTE COMO FORMA SOCIAL DE EXPRESSÃO	17
1.2 RELAÇÃO ENTRE ARTE, ALEGORIA, HISTÓRIA E MODOS DE PRODUÇÃO.....	21
2 TEATRO DIALÉTICO E RUPTURA FORMAL: FUNDAMENTOS PARA A LEITURA DE JORGE ANDRADE	25
3 PARTE I – O PERCURSO ANDRADINO	29
3.1 JORGE ANDRADE E O TEATRO BRASILEIRO	32
3.1.1 O AUTOR EM SEU LABIRINTO	34
3.1.2 AUTOR-HISTORIADOR: JORGE ANDRADE NO CAMPO HISTÓRICO.....	37
3.2 A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA NA DRAMATURGIA ANDRADINA	42
3.2.1 O TEMPO E A SUBJETIVIDADE NA DRAMATURGIA DE JORGE ANDRADE.....	45
3.2.2 SINTESE E ESTRUTURA DA PEÇA.....	54
3.2.3 MEMÓRIA DA PERSEGUIÇÃO: CONFLITOS E IDENTIDADE	66
4 PARTE II – MATERIALISMO HISTÓRICO E WALTER BENJAMIN.....	80
4.1 A MORATÓRIA (1955): UMA ANÁLISE HISTÓRICO-DIALÉTICA	83
4.1.1 CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL D'A MORATÓRIA	87
4.1.2 AS VOZES SILENCIADAS/MARGINALIZADAS.....	93
4.2 A MORATÓRIA (1955) COMO REPRESENTAÇÃO DA FORMAÇÃO DA SOCIEDADE BRASILEIRA.....	100
4.2.1 A CRISE DA ARISTOCRACIA RURAL E A TRANSIÇÃO DO BRASIL NO SÉCULO XX	102
4.2.2 A TRANSIÇÃO DO BRASIL RURAL PARA O URBANO E A PERDA DE UM MUNDO TRADICIONAL.....	105
5 PARTE III – MATERIALISMO LACANIANO E SLAVOJ ŽIŽEK	109
5.1 A MORATÓRIA (1955): UMA ANÁLISE A PARTIR DO MATERIALISMO LACANIANO.....	111
5.1.1 OS DIÁLOGOS D'A MORATÓRIA (1955) COMO REPRESENTAÇÃO DO MATERIALISMO LACANIANO	120
5.1.2 A TRÍADE RSI: MATERIALISMO LACANIANO E A MORATÓRIA	123
5.1.3 A MORATÓRIA (1955) E A TRÍADE RSI: SUBJETIVIDADE EM COLAPSO	131
5.1.3.1 O IMAGINÁRIO: FICÇÕES DE AUTORIDADE DE IDENTIDADE	131
5.1.3.2 O SIMBÓLICO: ESTRUTURA, LEI E DESLOCAMENTO	134
5.1.3.3 O REAL: FALHA, TRAUMA E INDIZÍVEL	138
5.2 A VIOLÊNCIA EM A MORATÓRIA (1955): UMA LEITURA A PARTIR DE SLAVOJ ŽIŽEK.....	139
5.2.1 DIÁLOGOS DE VIOLÊNCIA: ANÁLISE ŽIŽEKIANA EM A MORATÓRIA	143

5.2.1.1	VIOLÊNCIA OBJETIVA SIMBÓLICA	146
5.2.1.2	VIOLÊNCIA OBJETIVA SISTÊMICA	148
6	JORGE ANDRADE ENTRE O MATERIALISMO HISTÓRICO E LACANIANO: UMA SÍNTESE CRÍTICA	151
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	157
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	166

INTRODUÇÃO

O título “*Fui à História Procurar*”: vestígios benjaminianos e Žižekianos na dramaturgia de Jorge Andrade encapsula, de maneira poética e investigativa, a essência deste trabalho: um deslocamento crítico em busca das forças latentes da memória e das estruturas de poder ocultas nas dobras do tempo e da cena teatral brasileira. Propõe-se aqui uma leitura filosófica da dramaturgia de Jorge Andrade (1922 – 1984), articulada a partir de duas matrizes teóricas fundamentais – Walter Benjamin (1892 – 1940) e Slavoj Žižek (1949 – atual). As ideias desses pensadores oferecem ferramentas potentes para a análise da história, da ideologia e da arte como campos de disputa simbólica. A expressão do próprio autor, “fui à história procurar”, utilizada por Jorge Andrade em referência ao seu processo criativo, implica uma postura ativa de escavação e inquietação diante das versões oficiais do passado. Essa formulação reforça a proposta deste estudo ao sugerir que o teatro andradino não se limita a ser um repositório de memórias, mas constitui-se como um campo vibrante de resistência, onde se torna possível encontrar o que foi silenciado, negado ou deformado pelo discurso hegemônico do progresso histórico.

A hipótese que sustenta este estudo é a de que a dramaturgia de Jorge Andrade opera como um palimpsesto da história brasileira do século XX – um espaço no qual camadas temporais se sobrepõem e o texto teatral se torna um terreno fértil para o surgimento de vestígios benjaminianos: marcas, fragmentos e lampejos de uma temporalidade interrompida, capazes de resgatar experiências soterradas e de desafiar a linearidade das narrativas triunfais da modernidade. O conceito de palimpsesto, aplicado aqui à análise cênica, evidencia como a história nacional, longe de ser um fluxo contínuo e progressivo, revela-se como uma sucessão de apagamentos e sobreposições. A dramaturgia andradina atua, portanto, como um dispositivo de resistência a esse apagamento, mantendo, na superfície do palco, as cicatrizes do que precedeu a modernização industrial.

Simultaneamente, a presença de sintomas žižekianos se revela na forma como as obras de Andrade dramatizam violências estruturais invisíveis, tensões ideológicas subterrâneas e mecanismos de exclusão que operam sob a superfície do cotidiano. Tais elementos funcionam como sintomas de um real recalcado que irrompe na cena como crítica radical à normalidade instituída. Enquanto Benjamin provê a lente para identificar os fragmentos da história em ruínas, Žižek fornece o instrumental

psicanalítico e materialista para compreender por que esses fragmentos permanecem como fontes de desconforto e de tensão sistêmica, mesmo sob a égide da funcionalidade social.

A relevância desta pesquisa engloba os limites da análise literária e teatral, situando-se no cruzamento entre filosofia da história, estética, psicanálise e crítica cultural. Jorge Andrade, amplamente reconhecido por sua representação das transformações sociais, culturais e econômicas do Brasil rural e urbano, oferece em sua obra uma cartografia simbólica das rupturas e continuidades da história nacional. No entanto, são raros os estudos que, para além de descrições temáticas ou biográficas, propõem um mergulho teórico que dialogue com o pensamento de Walter Benjamin. A concepção benjaminiana de história – não como progresso, mas como interrupção, catástrofe e possibilidade de redenção – encontra um eco profundo na dramaturgia andradina. Este trabalho propõe preencher essa lacuna, oferecendo uma leitura crítica e interdisciplinar que ilumina o teatro como um instrumento de escavação, ressignificação e reconfiguração do tempo histórico.

A atualidade desta articulação é evidente, dado que o momento histórico contemporâneo enfrenta, de forma aguda, a manipulação das narrativas de memória. A análise de Andrade sob a luz de Benjamin e Žižek funciona como um antídoto contra a amnésia coletiva. A pesquisa não busca apenas a exegese do autor, mas a compreensão de como sua obra incide sobre os dilemas do Brasil contemporâneo. As "moratórias" retratadas pelo autor no século XX encontram correspondência nas precarizações e nas crises de identidade que marcam o tecido social brasileiro em 2026.

Benjamin, ao formular dispositivos como a imagem dialética, o agora da cognoscibilidade e a figura alegórica do Anjo da História, propôs um modo de pensar o passado que recusa a imobilidade. Enquanto a imagem dialética se apresenta como um conceito móvel¹, o agora da cognoscibilidade funciona como um operador crítico², e o Anjo da História encena, de forma representacional, o materialismo dialético benjaminiano³. A metáfora do arqueólogo – aquele que desenterra ruínas para construir sentido – é aqui adotada para compreender o teatro de Andrade como gesto

1

2

3

de escavação. O arqueólogo não busca o objeto de valor estético para a contemplação; busca o fragmento que prova a existência de uma vida suprimida.

Em peças como *A Moratória* (1955), Andrade dramatiza personagens dilacerados por mudanças estruturais que não compreendem plenamente, atingidos por uma temporalidade fraturada que evidencia o colapso da tradição diante das promessas vazias da modernidade. São nessas fissuras que se encontram os vestígios benjaminianos: lampejos de um passado interrompido que, ao serem atualizados pela cena, desafiam a narrativa oficial do progresso. A reação dos personagens a essas ruínas, na dramaturgia de Andrade, não é apenas melancolia; é uma resposta a um tempo que foi interrompido e que exige, de maneira imperativa, um acerto de contas.

Este trabalho ancora-se também nas reflexões de Slavoj Žižek, especialmente no que se refere à violência simbólica, ideológica e sistêmica. Tais conceitos possibilitam aprofundar a leitura dos conflitos presentes na obra de Andrade, revelando a presença de sintomas sociais que transcendem o enredo e afloram como sinais de estruturas invisíveis, porém operantes. A violência que interessa aqui não é a agressão física imediata, mas a violência objetiva, aquela que sustenta a própria estrutura da realidade e que faz com que a exploração apareça como algo "natural" ou inerente à ordem das coisas.

A Moratória, por exemplo, dramatiza uma forma de violência econômica que desintegra laços comunitários sob o disfarce da modernização; *Rasto Atrás* (1965) expõe os fantasmas da exclusão social e da desigualdade sob a forma de memórias que insistem em retornar. Nessa perspectiva, o teatro torna-se não apenas espaço de representação, mas de revelação: o palco transforma-se em um lugar onde a ideologia é exposta em sua nudez.

Além disso, esta pesquisa adota uma perspectiva baseada no materialismo lacaniano, desenvolvido por Žižek, cuja leitura de Lacan em chave hegeliano-marxista permite compreender os sintomas sociais, ideológicos e subjetivos como expressões do real que irrompe sob a aparência de normalidade histórica. Tal abordagem será mobilizada para investigar como a dramaturgia de Jorge Andrade não apenas tematiza os conflitos sociais, mas os estrutura formalmente, revelando tensões e impasses que escapam à simbolização e denunciam a persistência de uma violência sistêmica latente. Os “vestígios žižekianos” analisados não se limitam ao conteúdo

das peças, mas operam como rupturas discursivas que evidenciam o colapso da ordem simbólica dominante.

Benjamin (1966, p. 240) observa que a memória opera como um meio de sedimentação da experiência, comparável ao solo que guarda vestígios de histórias soterradas. A partir dessa concepção, este trabalho interpreta a dramaturgia de Jorge Andrade como um mecanismo de escavação e ressignificação do passado, em diálogo com a tradição crítica da filosofia da história. Tal como um arqueólogo, o dramaturgo desenterra ruínas e relíquias para reinscrever trajetórias sociais, tensões familiares e impasses políticos que definem a identidade brasileira moderna. A cena teatral, nesse sentido, cristaliza momentos históricos em estado de latência, permitindo sua reaparição como crítica à racionalidade histórica linear e como disputa simbólica pelo sentido. Aqui, a memória não é uma lembrança pacificada, mas uma memória traumática que, se não for processada, tende à repetição.

Este estudo reflete sobre a atualidade das questões levantadas por Andrade, Benjamin e Žižek. As dinâmicas de exclusão, o apagamento de memórias e os conflitos de classe e identidade continuam a marcar o tecido social brasileiro, fazendo com que o teatro de Andrade ressoe com inquietante atualidade. Ao articular sua obra a uma constelação de ideias que questionam a historicidade, a violência e a memória, esta dissertação propõe uma reinterpretação crítica e inventiva de seu legado, posicionando-o como um dramaturgo histórico-dialético. A contribuição da pesquisa ultrapassa o campo artístico para incidir diretamente sobre os modos de narrar e compreender o Brasil.

O teatro, objeto central desta dissertação, é situado como um espaço privilegiado de mediação entre arte e sociedade. Mais do que mero entretenimento, o teatro atua como um dispositivo de ressignificação de histórias, memórias e experiências silenciadas pelo curso hegemônico da história oficial. A partir da filosofia da história benjaminiana, propõe-se compreender o teatro como uma forma de interrupção e reconfiguração do tempo histórico. O gesto teatral, assim, não apenas encena, mas convoca o passado, mobiliza fragmentos esquecidos e potencializa a emergência de novos sentidos e narrativas, contribuindo para uma reflexão crítica sobre a sociedade e suas formas de constituição.

Ao conceber o teatro como um espaço de ressignificação, segue-se a perspectiva benjaminiana segundo a qual o passado não é um campo fechado, mas um território em disputa, passível de ser reinscrito a partir das necessidades e

inquietações do presente. Benjamin, especialmente em suas Teses sobre o Conceito de História (2012), denuncia o caráter progressista e contínuo da história oficial, propondo uma visão descontínua, onde os fragmentos do passado podem ser ativados como imagens dialéticas. Nesse sentido, a cena teatral adquire uma potência política singular: ela interrompe o fluxo homogêneo do tempo, reinstaura ausências e convoca memórias soterradas, oferecendo aos espectadores uma experiência que é, simultaneamente, estética e de reflexão histórica.

Portanto, esta dissertação propõe pensar o teatro como uma forma de filosofia em ato: um espaço onde a arte se articula com a crítica da sociedade, onde a memória se transforma em resistência e onde o passado ressurge como força ativa na configuração do presente. Assim, a arte não apenas reflete a vida, mas participa da sua elaboração, numa relação intrínseca e dialética que marca a experiência estética e filosófica contemporânea.

A análise aqui proposta revela como Jorge Andrade constrói, por meio da linguagem cênica, uma crítica das narrativas lineares da história, abrindo espaço para que outras vozes – silenciadas, desviantes, excêntricas – sejam escutadas. Ao entrelaçar filosofia, teatro e crítica social, este trabalho reafirma o poder da arte de escavar o tempo, iluminar as ruínas e transformar os fragmentos do passado em matéria viva de reflexão coletiva. O teatro de Jorge Andrade revela-se, enfim, como um dispositivo de leitura da história, capaz de reinscrever o passado no presente sob a forma de problema. A dramaturgia andradina constitui, assim, um mapa da desorientação histórica e um esboço, ainda que precário, de um possível reencontro com a própria historicidade.

1 ARTE E SOCIEDADE: A CRÍTICA COMO FORMA HISTÓRICA

A estética benjaminiana rompe com a ideia de autonomia da arte ao reconhecer que toda forma artística é, em essência, histórica. Diferente do classicismo e da indústria cultural, que concebem a arte como produto isolado, Benjamin (1993) a entende como condensação das forças de seu tempo, campo de tensões em que se inscrevem ruínas do passado e promessas de futuro.

A crítica, nesse sentido, assume um papel mediador: ela é a leitura dessas tensões, a tentativa de apreender, no interior da forma, os conflitos e contradições que compõem a história. O gesto crítico não se limita a interpretar o conteúdo das obras, mas busca revelar o movimento dialético que as constitui – o entrelaçamento entre estética e política, forma e experiência. A partir dessa perspectiva, a arte deixa de ser um objeto de contemplação e passa a ser compreendida como expressão social, como modo de produção de sentido que reflete, refrata e transforma o mundo.

Pensar a arte como forma histórica significa, portanto, compreender que ela nasce das condições materiais de existência, mas também as ultrapassa, instaurando possibilidades de experiência que escapam à lógica dominante. É nessa dimensão que a arte adquire seu potencial crítico: ela interrompe a continuidade da história oficial, abrindo brechas para o novo, para aquilo que ainda não tem nome. Benjamin, ao trazer a obra de arte para o interior da história, redefine também a tarefa do pensamento estético – não mais o de isolar a beleza, mas o de reconhecer na forma artística o lugar da luta e da memória.

1.1 A ARTE COMO FORMA SOCIAL DE EXPRESSÃO

A partir do paradigma inaugurado por Benjamin (1993), a arte não pode ser compreendida como um fenômeno isolado, restrito ao domínio do belo ou da contemplação estética. O filósofo nos aponta que a obra artística se insere em uma rede de relações sociais, históricas e políticas, e que sua materialidade e sua forma não apenas expressam tensões do seu tempo, mas também participam da construção do próprio entendimento da realidade. A crítica, nesse contexto, deixa de ser um julgamento externo, universal e atemporal, tornando-se um gesto imanente à obra, que acompanha seu processo e expõe suas contradições. Ao perceber a arte como uma prática histórica, Benjamin analisa a produção artística não apenas como

expressão de subjetividade ou habilidade técnica, mas como reflexo e agente das transformações sociais.

No caso do teatro, esse entendimento adquire especial relevância. Por sua natureza performativa e coletiva, o teatro opera simultaneamente em diferentes níveis: como narrativa, como espaço de encenação e como experiência compartilhada entre artistas e espectadores. Ele manifesta tensões sociais, articula conflitos políticos e sociais, e permite que diferentes vozes da comunidade se tornem audíveis. A arte teatral, portanto, não apenas reflete a sociedade; ela participa da constituição da consciência coletiva, oferecendo modos de interpretação, crítica e intervenção. Benjamin, ao pensar a crítica como um instrumento dialético, fornece os conceitos necessários para compreender como a forma artística dialoga com o contexto social, e como a estética pode ser mobilizada como forma de resistência ou denúncia.

A função social da arte se torna ainda mais evidente quando se observa o teatro como veículo de representação de experiências vividas e sofrimentos coletivos. Através da encenação, atores e dramaturgos podem materializar as tensões de sua época, denunciando injustiças e revelando contradições que muitas vezes permanecem ocultas. No teatro político-social, por exemplo, observamos como a narrativa dramática se articula com a memória coletiva de períodos de repressão e censura, permitindo ao público experimentar e compreender essas experiências de maneira sensível e emocional. Ao registrar e dramatizar essas vivências, o teatro atua como instrumento de problematização histórica, capaz de criar consciência crítica sobre o passado e sobre as condições presentes.

Esse papel social da arte não é apenas teórico. Como observa Buoro (2000, p. 23), em momentos específicos da história, o homem recorre à arte para satisfazer necessidades socioculturais, utilizando-a como meio de comunicação e expressão das experiências coletivas. O teatro, nesse sentido, exemplifica essa função de maneira privilegiada: ao representar o drama vivido por indivíduos e grupos, ele expõe ao público a dimensão política e social do cotidiano, oferecendo interpretações que não se restringem à aparência superficial da realidade, mas alcançam sua complexidade estrutural. Fischer (1987, p. 51) afirma que o artista atua como porta-voz da sociedade, traduzindo seus conflitos, angústias e desejos em linguagem estética. No contexto dos anos 1967–68, por exemplo, o teatro, a música e outras formas de expressão artística revelaram as tensões e repressões do período,

contribuindo para a conscientização coletiva e para a reflexão crítica sobre a experiência histórica.

A relação entre artista e sociedade é, portanto, intrinsecamente dialética. O artista depende da comunidade para encontrar inspiração, ritmo e intensidade, enquanto a sociedade depende do artista para perceber e interpretar a própria realidade. Read (1968, p. 175) destaca essa interdependência: “existem profundas inter-relações entre o artista e a comunidade. O artista depende da comunidade – vai buscar o seu tom, o seu ritmo, a sua intensidade à sociedade de que é membro.” Nesse sentido, a obra artística torna-se um espelho da vida social, mas também um instrumento capaz de a transformar. Ao registrar, representar e, ao mesmo tempo, problematizar a experiência coletiva, o teatro manifesta a sua dimensão pedagógica e política.

Integrando essas reflexões ao pensamento de Benjamin, podemos afirmar que a arte possui um caráter histórico e social que vai além da simples expressão estética. Para o autor, a obra de arte moderna deve ser entendida como produto de seu tempo, inseparável das condições materiais e sociais de sua produção, e capaz de revelar ideologias, relações de poder e tensões históricas. Infere-se que, na modernidade, a arte pode tanto reproduzir a fantasmagoria do mundo burguês – a aparência ilusória que mascara contradições sociais – quanto intervir criticamente nesse mesmo mundo, despertando consciência e reflexão. Essa perspectiva é particularmente útil para analisar o teatro, cujo efeito se realiza plenamente na experiência coletiva do público e na articulação entre forma, conteúdo e contexto histórico.

O teatro, portanto, exemplifica a possibilidade de Benjamin de vincular forma artística e realidade social. Assim como ele observa que a fotografia e o cinema podem intervir criticamente na percepção da vida moderna, a encenação teatral oferece meios para compreender e contestar estruturas sociais, políticas e culturais. Ao explorar a linguagem dramática, o corpo, o espaço cênico e a narrativa, o teatro permite que a sociedade veja a si mesma em seus conflitos e contradições, promovendo um autoconhecimento coletivo que transcende a contemplação individual. A crítica benjaminiana, nesse contexto, não se limita a analisar a obra como objeto, mas se envolve em sua realização, acompanhando seu desenvolvimento e expondo os processos históricos e sociais que a atravessam.

Além disso, a riqueza semântica da arte – sua polissemia – garante múltiplos modos de engajamento com o público. Uma peça de teatro, por exemplo, pode

provocar diferentes reações em cada espectador, dependendo de seu contexto social, cultural e histórico. Essa multiplicidade de sentidos reforça a dimensão política da arte, pois ela não impõe interpretações, mas abre espaço para reflexão e debate. Ao reconhecer a pluralidade de significados, a arte se torna ferramenta para a formação da consciência social, permitindo que os indivíduos percebam as relações de poder, as injustiças e as possibilidades de transformação dentro de seu próprio contexto.

No caso do teatro político-social brasileiro, essa função torna-se ainda mais evidente. Durante períodos de repressão, censura e autoritarismo, os dramaturgos assumem o papel de mediadores entre a experiência social e a expressão artística, utilizando o palco como espaço de denúncia, reflexão e resistência. A obra teatral, nesse sentido, não se limita a reproduzir o cotidiano, mas atua ativamente na construção da memória coletiva, registrando experiências de violência, exclusão e opressão. Por meio da dramaturgia, os artistas documentam as contradições do presente, oferecendo ao público instrumentos para compreender e questionar a realidade social.

Benjamin (1993) oferece, assim, uma base teórica robusta para compreender a arte como prática social e histórica. Ele demonstra que a crítica e a criação artística não podem ser dissociadas da realidade social, política e econômica que as produz. No teatro, essa abordagem permite analisar a obra não apenas como expressão estética, mas como instrumento de leitura crítica da sociedade, capaz de revelar conflitos, interdependências e possibilidades de transformação. A arte, nesse sentido, pode atuar como mediadora entre o indivíduo e a coletividade, promovendo reflexão, conscientização e participação social.

Ao integrar a perspectiva benjaminiana ao estudo do teatro, podemos concluir que a arte é inseparável da sociedade, pois uma influencia a outra. A estética moderna, conforme revelada por Benjamin, permite compreender a obra artística como fenômeno histórico e social: ela registra a realidade, expõe tensões e contradições, e, ao mesmo tempo, oferece meios para intervenção crítica. O teatro, em particular, exemplifica esse princípio, funcionando como espaço de experiência coletiva, expressão política e mediação social. Ao acompanhar o movimento da obra, a crítica benjaminiana revela o potencial emancipatório da arte, abrindo caminhos para a análise de sua função social, política e histórica, e mostrando que a estética não pode ser dissociada da realidade que a produz.

Portanto, podemos afirmar que, com a inauguração de uma nova estética, Benjamin não apenas reformula a crítica da arte, mas também estabelece as bases para discutir a arte como fenômeno social, histórico e político. A obra artística deixa de ser um objeto isolado de contemplação e se torna agente ativo no mundo, refletindo tensões, registrando experiências e contribuindo para a formação de uma consciência crítica. O teatro, ao combinar expressão estética e engajamento social, ilustra plenamente essa perspectiva, mostrando que a arte é, ao mesmo tempo, produto e transformadora da sociedade. Assim, Benjamin nos oferece instrumentos teóricos para compreender que a crítica e a criação artística são inseparáveis da realidade social e que a análise do teatro como prática histórica permite perceber a interdependência entre estética, política e sociedade.

1.2 RELAÇÃO ENTRE ARTE, ALEGORIA, HISTÓRIA E MODOS DE PRODUÇÃO

A compreensão da arte como prática social e histórica exige reconhecer que cada obra não é um objeto isolado, mas sim um fenômeno inserido em uma rede complexa de relações materiais, culturais, políticas e econômicas. Dentro do contexto desta dissertação, nenhum objeto artístico pode ser analisado fora de seu contexto histórico, pois sua concepção, execução e recepção são atravessadas por forças sociais que condicionam suas formas, conteúdos e efeitos. A produção artística, portanto, não é meramente um ato individual de criação; ela se configura como um processo dialético, em que a obra, o criador e o público interagem, respondendo e modificando o ambiente social e cultural no qual emergem.

A reflexão benjaminiana reforça essa perspectiva ao propor uma compreensão da arte que rompe com a visão de objeto estanque, desvinculado de seu contexto histórico. Nas *Teses Sobre o conceito de História* (2012), escritas em meio à perseguição nazista, Benjamin adota uma escrita alegórica e fragmentária, rompendo com a narrativa linear tradicional. Essa forma responde às urgências de seu tempo, em que apenas fragmentos podiam condensar a experiência histórica em lampejos críticos. Essa abordagem permite pensar a história de maneira dialética e não sequencial, abrindo espaço para múltiplas interpretações e leituras críticas. Como observa Cantinho (2015), o olhar alegórico do filósofo conduz o crítico a percorrer infinitas significações, movendo-se

no reino das significações, perdendo— se dialeticamente de símile em símile, em direção ao abismo do mal e do saber, isto é, em direção ao reino de Satã, onde apenas reina a noite eterna da tristeza e da melancolia, iluminada pelo clarão subterrâneo que irrompe das profundezas da terra (Cantinho, 2015, p. 222).

A forma alegórica de Benjamin não se restringe a um estilo literário, mas constitui uma maneira de compreender o tempo histórico, a memória e a experiência humana como processos complexos e multifacetados. A alegoria rompe com a linearidade e a teleologia da história oficial, ampliando a capacidade de intervenção crítica da arte. A imagem da “escovação a contrapelo da história” (Benjamin, 2012, p. 70) sintetiza essa postura crítica: o materialista histórico não aceita a narrativa dominante, mas busca revelar dimensões de sofrimento, opressão e violência que frequentemente permanecem invisíveis nas interpretações hegemônicas. Nesse sentido, cada obra artística torna-se simultaneamente registro de criação e documento da experiência social, evidenciando a interdependência entre produção cultural e contexto histórico.

Jameson (1985, p. 69) reforça essa perspectiva ao destacar que Benjamin desenvolveu sua política radical a partir de sua própria prática literária, percebendo a influência da técnica, do público e das transformações históricas sobre a obra. Eagleton (1978, p. 78) observa que, para Benjamin e Brecht, a arte deve ser entendida como prática social, inseparável das condições de produção. Como apontado por Wizisla (2013), essa afinidade se traduziu em uma interlocução constante, quase um projeto crítico conjunto, que articulava teatro épico e materialismo histórico. A tradição marxista já previa analisar a relação entre arte e sociedade, situando a obra dentro do contexto das relações de produção de seu tempo. Benjamin, porém, vai além ao questionar não apenas a influência dessas relações sobre a obra, mas a própria posição do objeto artístico diante delas, interrogando: “qual é a posição da obra literária no contexto das relações de produção de seu tempo?” (Eagleton, 1978, p. 79). Essa reflexão permite compreender a criação artística como fenômeno integrado às forças produtivas, instituições culturais e experiências humanas.

A concepção benjaminiana redefine também o papel do artista, que deixa de ser mero transmissor de mensagens políticas ou estéticas. Segundo Eagleton (1978, p. 80), o comprometimento artístico revela-se na medida em que o criador reconstrói as formas à sua disposição, transformando autores, leitores e espectadores em colaboradores ativos. O caráter fragmentário e alegórico da escrita de Benjamin

reforça essa ideia, permitindo que a obra funcione como ponto de entrada para múltiplas interpretações e apropriações sociais, refletindo tensões, contradições e experiências humanas complexas.

Além disso, a alegoria evidencia a função de resistência da arte frente às tradições dominantes. Nas *Teses*, a crítica a contrapelo da narrativa oficial revela a violência estrutural que sustenta os bens culturais, demonstrando que toda produção artística está imbricada nas relações sociais e nos modos de produção de seu tempo. Benjamin propõe uma nova noção de forma artística, que valoriza a contradição interna e o caráter inacabado da obra. Nesse modelo, sujeito e objeto interagem dialeticamente: enquanto o criador transforma os elementos materiais e conceituais da obra, o contexto histórico, social e o público interpelam essas transformações, gerando múltiplos sentidos e novas possibilidades de interpretação. Assim, a arte não é uma realidade estanque, mas uma prática integrada à dinâmica social e histórica.

A reflexão de Benjamin sobre a alegoria aprofunda-se em seu projeto de tese de 1928, *A Origem do drama trágico alemão* (2013), em que dedica extensa análise à doutrina alegórica. Ele demonstra abertura especulativa incomum, articulando reflexões que atravessam a estética romântica, barroca e moderna, e que se tornariam fundamentais em seu pensamento filosófico. A alegoria, segundo Benjamin, não se limita a uma relação convencional entre signo e significado, como postulavam muitos teóricos, mas constitui uma forma de expressão autônoma, equivalente à linguagem e à escrita (Benjamin, 2013, p. 173). Diferentemente do símbolo, que manifesta uma plenitude imediata e redentora, a alegoria acompanha a decadência histórica, refletindo o caráter transitório da existência e a passagem do tempo.

Benjamin distingue o símbolo da alegoria em termos de universalidade e particularidade: enquanto o símbolo permite que o particular seja suficiente em si mesmo, a alegoria opera pelo desvio para alcançar a universalidade, realizando o método do afastamento e da leitura crítica (Benjamin, 2013, p. 171). Essa dialética alegórica envolve o abismo entre ser figural e significação, estabelecendo uma relação profunda com a morte e a decadência histórica: “Quanto maior a significação, maior a sujeição à morte, porque é a morte que cava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a *physis* e a significação” (Benjamin, 2013, p. 177).

No Barroco, a alegoria não visa uma bem-aventurança terrena ou moral, mas orienta-se para um conhecimento secreto e superior, em que a história é reduzida a adereço cênico, e a natureza se apresenta como objeto de significação (Benjamin,

2013b, p. 181-182). As alegorias barrocas expressam uma pluralidade de significados, irradiando-se por múltiplos domínios – da teologia à poesia, da moral à heráldica – e encontram seu poder na dialética entre convenção e expressão: “A dialética da convenção e da expressão [que] é o correlato formal dessa dialética religiosa de conteúdo [profano/sagrado], pois a alegoria é ambas as coisas, convenção e expressão, e ambas são por naturezas antagônicas” (Benjamin, 2013b, p. 186).

A força das alegorias reside em sua capacidade de tornar visível o conhecimento encoberto nas profundidades das coisas e de preservar, ao longo do tempo, a densidade do saber contido nas ruínas e nos detalhes, tornando cada pormenor um objeto de conhecimento (Benjamin, 2013b, p. 193-194). A experiência alegórica exige leitura ativa e melancólica, na qual o sujeito observa o mundo em sua fragmentação e transitoriedade, encontrando significados sempre novos: “enquanto o símbolo atrai a si o homem, o alegórico irrompe das profundezas do ser para ir ao encontro da sua intenção no seu caminho e a abater” (Benjamin, 2013b, p. 195).

Assim, a alegoria, para Benjamin, transcende o plano estético, atravessa o tempo e a história, e propicia a emergência de um saber profundo, oculto, irredutível ao mero signo ou símbolo. Ela permite que a obra artística funcione como instrumento de crítica social e política, mediando passado e presente, revelando injustiças e tensões sociais, e abrindo espaço para novas interpretações e transformações culturais. A obra, nesse sentido, torna-se simultaneamente testemunho histórico e ferramenta de intervenção crítica, capaz de instigar reflexão e ação.

O diálogo entre forma e conteúdo, característica central da abordagem alegórica, também redefine o papel do público e da técnica na experiência estética. Em última instância, a reflexão benjaminiana sobre arte e alegoria amplia o conceito de crítica artística. Ao situar a obra no epicentro de uma rede complexa de relações entre produção, recepção e contexto histórico, Benjamin transforma a experiência estética em um processo de reflexão crítica, mostrando que a arte não apenas registra a realidade, mas participa ativamente de sua configuração. A alegoria, com seu caráter fragmentário, dialético e aberto a múltiplas interpretações, torna-se instrumento para compreender e intervir no mundo, articulando literatura, filosofia e experiência histórica em um diálogo constante entre criação e crítica.

2 TEATRO DIALÉTICO E RUPTURA FORMAL: FUNDAMENTOS PARA A LEITURA DE JORGE ANDRADE

A história do teatro e de suas formas perpassa diferentes culturas e épocas. No mundo ocidental, estudar teatro remete à cultura da Grécia Antiga, quando os gêneros Lírico, Épico e Dramático se consolidaram. Essa classificação tem sua raiz na *República* de Platão, quando Sócrates diferencia as obras poéticas. A partir dessa classificação, o referencial de Lírico como o relato do poeta, Dramático como a imitação que faz desaparecer o poeta e sobressair a personagem, e épico como aquele que reúne as duas coisas (Rosenfeld, 2010).

Em Aristóteles, no terceiro capítulo da *Arte Poética*, as várias maneiras de imitar a natureza também são descritas, o que garante ainda mais contornos para os gêneros literários, segundo Rosenfeld (2010). Apesar de essas delimitações serem constantemente revisitadas, continuam a orientar a criação literária, seja por negação ou retomada. Mais do que pela sua precisão conceitual, são questionadas por sua necessária historicidade: cada época reinscreve e redefine esses modelos, oferecendo novos sentidos às relações entre poema, peça ou narrativa.

Outro fator determinante no modelo que acabou se tornando a base do teatro ocidental encontra-se no Renascimento. Segundo Costa (2001):

O teatro convencional, de palco italiano, em prosa etc., que conhecemos, de novo confinamento. Mas esse se deve ao aparecimento da nova religião – a do mercado. A construção de edifícios próprios para os espetáculos, com bilheteria na porta, corresponde a transformações em mercadoria daquilo que tinha sido durante séculos uma atividade a que se dedicavam todos os habitantes de uma cidade. Não se pode ignorar, por outro lado, que a essa apropriação privada de uma prática social coletiva corresponderam enormes avanços de ordem técnica e estética – basta pensar nos complicadíssimos teatros do século XVIII (Costa, 2001, p.115).

O processo descrito por Costa sintetiza a apropriação do mercado das práticas teatrais, tirando-as do domínio do povo e relegando-as a grupos profissionais. Se, por um lado, o avanço técnico é inegável, como a estudiosa afirma, é também evidente a redução das críticas sociais ao sistema vigente. Como produto do mercado, o teatro passa a contribuir, muitas vezes, para a legitimação dos mandatários. Além disso, temas e personagens populares deixam de ter papéis expressivos, revelando uma forma de exclusão que reforça hierarquias de poder.

Será apenas a partir do final do século XIX, após a absolutização da teoria dos gêneros, que se intensificará a crítica aos modelos de beleza vigentes. O teatro romântico e mesmo autores como Diderot já haviam questionado os padrões estabelecidos, mas é nesse momento que a ruptura se torna mais sistemática, preparando o terreno para a arte moderna do início do século XX, com sua potência de reflexão social-popular. O Naturalismo, por sua vez, abriu caminhos para a tematização dos problemas sociais, embora, como observa Dort (1977), tenha limitado-se a apresentar a realidade como determinadora e intransponível, apontando mais para a submissão do homem ao mundo do que para sua resistência.

Ainda assim, o Naturalismo foi importante para gerar obras com foco em relações sociais deterioradas por um mundo repleto de tensões. Esse tom crítico se intensificou com as vanguardas artísticas. Em meio ao Simbolismo e ao Naturalismo nas artes, sobretudo na Alemanha, surge o Expressionismo artístico, um movimento com expressão em diferentes linguagens das artes (Dort, 1977).

O Expressionismo, marcado por seu exagero, o peso da morte e a angústia existencial, nasce em um contexto de desmoronamento mundial acentuado pela Primeira Guerra Mundial. É nesse cenário que o problemático termo “teatro épico” irá se desenvolver. Se a teoria dos gêneros for considerada de maneira fechada, uma vez que o teatro se conecta com o dramático e o épico com o narrativo, não há caminhos para um teatro épico. Compreender essa aliança exige um salto para o início do século XX:

O termo ‘teatro épico’ vem sendo usado desde a década de 1920, depois de ter sido introduzido pelo diretor teatral Erwin Piscator (1893-1966) e por Bertolt Brecht (1898-1956). A palavra ‘épica’ é usada na sua acepção técnica, significando ‘narrativo’, que não deve ser confundida com a acepção popular, mais ou menos sinônima de ‘epopeia’, poema heroico extenso, por exemplo, *Ilíada* ou *Os Lusíadas*. O termo ‘épico’ refere-se a um gênero literário que abrange todas as espécies narrativas, ao lado da epopeia, do romance, da novela, do conto etc. (Rosenfeld, 2012, p.27).

Nesse sentido, o teatro épico não se confunde com o teatro dramático moderno, cuja estrutura é frequentemente aproximada, de modo metafórico, à tradição aristotélica. Enquanto Aristóteles concebia a tragédia vinculada ao coro e à crise da aristocracia, o drama burguês posterior se construiu sobre o diálogo interindividual e a expressão psicológica de sentimentos vivenciados no tempo presente, produzindo uma ilusão que envolve emocionalmente o espectador. Brecht rompe com essa lógica ao propor um teatro fragmentário, em que o público é instigado a pensar criticamente.

Em suas obras, os personagens são situados em lugares e momentos específicos, revelando as relações entre vida individual e história coletiva em um fluxo descontínuo. É dessa dinâmica que o espectador extrai uma moral (Dort, 1977).

Para Brecht, uma peça de teatro se compõe de fragmentos da realidade em combinação com situações bruscas localizadas no mundo. Ele parte do pressuposto de que a vida cotidiana coexiste com o painel histórico, mantendo uma relação dialética entre aquilo que é particular (de um indivíduo) e o que é social (da coletividade à qual ele pertence) (Dort, 1977). Essa composição fragmentária é explicada em seus Escritos sobre Teatro: "Uma obra épica, ao contrário de uma obra dramática, suporta bem o fato de ser literalmente cortada em pedaços, permanecendo cada um desses pedaços vivos" (Brecht *apud* Dort, 1977, p. 288-289).

Brecht propõe que a dinâmica de suas peças combine cenas que podem ser destacadas, vistas como partes, e que o espectador deduza o sentido global da obra, sendo provocado a pensar nas diferentes possibilidades de interpretação. O público, nesse modelo, é o juiz das questões apresentadas, sem uma sentença prévia (Dort, 1977).

Esse distanciamento permite que os atores rompam com o *mise en scène*, explorando recursos como cartazes, canções, comentários dos próprios atores e quebras na linha do tempo. Esses elementos estimulam o espectador a refletir criticamente sobre as ações das personagens (Marques, 2019).

O reconhecimento da produção de Bertolt Brecht relaciona-se ao seu projeto de teatro anticulinário e dialético, que recusa "servir pratos prontos" ao espectador e se opõe à hipnose sentimental, buscando despertar uma atitude crítica no público (Peixoto, 1981). Tal proposta, que se concretiza no teatro épico, encontra ecos na dramaturgia de Jorge Andrade, adaptada ao contexto brasileiro da segunda metade do século XX. N'A *Moratória* (1955), Andrade confronta problemas sociais e históricos por meio de personagens individuais que tomam decisões e vivenciam dilemas pessoais, mas sempre perspectivados historicamente. Nesse sentido, sua dramaturgia articula o registro quase realista do teatro dramático, próximo ao naturalismo de Guarnieri, com uma dimensão crítica que resgata vozes marginalizadas e desafia narrativas dominantes. A operação final, portanto, consiste em tensionar o drama individual com a história coletiva, produzindo uma reflexão que dialoga com a proposta brechtiana de um teatro voltado à consciência social.

Entender os pressupostos teóricos do teatro brechtiano, portanto, contribui para os resultados analíticos aqui empreendidos e evidencia como Jorge Andrade se posiciona como um dramaturgo dialético, que utiliza o palco para dar vida às tensões sociais e promover reflexões críticas sobre a sociedade brasileira.

3 PARTE I – O PERCURSO ANDRADINO

A primeira parte desta dissertação é dedicada à construção de um panorama crítico sobre a trajetória artística e intelectual de Jorge Andrade, com o objetivo de situar sua dramaturgia no contexto histórico, estético e subjetivo que a constitui. Ao longo de sua obra, Andrade revela uma profunda inquietação com os processos de transformação social e com os impasses vividos pelos sujeitos diante das rupturas históricas que atravessam o Brasil do século XX. Sua dramaturgia não se limita à representação de eventos ou personagens, mas se configura como um espaço de elaboração simbólica da memória, da identidade e do tempo. Por isso, compreender o percurso andradino exige mais do que uma análise biográfica ou estilística: é necessário investigar os modos como o autor articula história e subjetividade, tradição e ruptura, silêncio e palavra.

A peça *A Moratória* (1955), que será objeto de análise nas partes seguintes, não surge como um ponto isolado na produção de Jorge Andrade, mas como parte de um projeto dramático mais amplo, que busca pensar o Brasil a partir de suas contradições internas. Para isso, Andrade constrói personagens complexos, inseridos em contextos históricos densos, cujas experiências individuais refletem tensões coletivas. O autor não se limita a narrar fatos: ele os interroga, os dramatiza, os tensiona. Sua escrita é marcada por uma constante busca de sentido diante da descontinuidade histórica, e por uma tentativa de dar forma ao que escapa à linearidade dos discursos oficiais. Nesse sentido, sua dramaturgia pode ser compreendida como uma espécie de arqueologia da memória, em que o passado é escavado não para ser preservado, mas para ser confrontado.

O capítulo “Jorge Andrade e o teatro brasileiro” inaugura essa parte com uma reflexão sobre o lugar do autor na tradição dramática nacional. Ao mesmo tempo em que dialoga com os grandes nomes do teatro moderno, Andrade constrói uma linguagem própria, marcada pela densidade simbólica e pela atenção aos processos históricos. Sua obra não se limita à crítica social, mas incorpora elementos da psicanálise, da filosofia e da historiografia, criando uma dramaturgia que é, ao mesmo tempo, estética e política. O subtítulo “O autor em seu labirinto” aprofunda essa dimensão, explorando os impasses vividos por Andrade diante das exigências de representação e da complexidade dos temas que aborda. O labirinto, aqui, não é

apenas metáfora da criação artística, mas também da condição subjetiva do autor, que se vê interpelado por múltiplas vozes, memórias e contradições.

Em “Autor-historiador: Jorge Andrade no campo histórico”, a análise se volta para a relação entre dramaturgia e historiografia. Andrade não é apenas um autor de peças teatrais: ele é também um pensador da história, que busca compreender os processos sociais a partir das experiências vividas pelos sujeitos. Sua dramaturgia não reproduz os fatos históricos, mas os reinscreve em uma lógica simbólica que permite revelar seus efeitos sobre a subjetividade. Ao dramatizar a decadência das elites agrárias, a ascensão da lógica urbana-industrial e os conflitos familiares que emergem nesse contexto, o autor constrói uma narrativa que articula o coletivo e o individual, o estrutural e o afetivo. Essa dimensão historiográfica de sua obra será fundamental para as análises posteriores, que buscarão compreender como a violência, o tempo e a memória se inscrevem na dramaturgia.

O capítulo “a construção da memória na dramaturgia andradina” marca uma inflexão na análise, ao deslocar o foco para os mecanismos de construção da memória na obra de Andrade. A memória, aqui, não é apenas lembrança do passado, mas campo de disputa simbólica, em que diferentes versões da história se confrontam. Andrade não busca preservar o passado, mas interrogá-lo, revelando seus silêncios, suas exclusões e suas marcas traumáticas. A dramaturgia torna-se, assim, espaço de elaboração da memória coletiva, em que os sujeitos tentam dar sentido às suas experiências diante da descontinuidade histórica. Essa caçada da memória é também uma caçada de si: os personagens de Andrade estão em constante busca de identidade, tentando se localizar em um mundo em transformação.

Nos subtópicos “O tempo e a subjetividade na dramaturgia de Jorge Andrade” e “O tempo subjetivo na dramaturgia andradina”, a análise se aprofunda na relação entre temporalidade e experiência. Andrade não trabalha com uma concepção linear de tempo, mas com uma temporalidade fragmentada, marcada por rupturas, retornos e suspensões. O tempo subjetivo, vivido pelos personagens, não coincide com o tempo histórico, mas o atravessa, revelando suas contradições e seus impasses. Essa abordagem permite compreender como a dramaturgia de Andrade articula passado e presente, memória e desejo, história e subjetividade. Os personagens não apenas vivem no tempo: eles são moldados por ele, interpelados por suas exigências e marcados por suas ausências.

Por fim, o capítulo “Memória da perseguição: conflitos e identidade” encerra esta parte com uma reflexão sobre os processos de exclusão e marginalização presentes na obra de Andrade. A perseguição, aqui, não se refere apenas à violência explícita, mas também aos mecanismos simbólicos que desestabilizam identidades e posições historicamente consolidadas. Em *A Moratória*, Andrade não centra sua atenção nos sujeitos economicamente subalternizados, mas na elite agrária paulista em processo de decadência, evidenciando os efeitos da crise estrutural e da modernização sobre aqueles que ocupavam lugares de poder. A peça dramatiza o colapso de uma classe que se imaginava estável e permanente, revelando as fissuras internas de uma ordem social sustentada por privilégios que se mostram historicamente transitórios.

Ao expor a fragilidade dessa elite diante das transformações econômicas, Andrade desloca o olhar do heroísmo tradicional para a crise da autoridade, convertendo o palco em espaço de elaboração crítica da história. A dramaturgia torna-se, assim, campo de problematização das hierarquias sociais, no qual memórias, perdas e deslocamentos evidenciam que nenhuma posição histórica está imune às forças de mudança, reconfigurando a compreensão da identidade e do poder no interior da sociedade brasileira.

Ao longo desta primeira parte, portanto, busca-se construir uma leitura abrangente do percurso andradino, articulando os elementos biográficos, históricos e simbólicos que constituem sua dramaturgia. A obra de Jorge Andrade será compreendida como espaço de elaboração crítica da história e da subjetividade, em que o teatro se torna instrumento de reflexão sobre o Brasil, seus impasses e suas possibilidades. Essa abordagem preparará o terreno para as análises das partes seguintes, em que os conceitos de materialismo histórico, materialismo lacaniano e violência serão mobilizados para aprofundar a leitura da peça *A Moratória*, revelando suas múltiplas camadas de sentido e sua potência crítica.

3.1 JORGE ANDRADE E O TEATRO BRASILEIRO

Jorge Andrade, um dos grandes nomes do teatro brasileiro do século XX, é amplamente reconhecido por sua habilidade em capturar, por meio de suas obras, as transformações sociais, econômicas e culturais do Brasil. Seu trabalho não apenas revolucionou a dramaturgia brasileira, mas também se tornou um reflexo profundo das tensões e mudanças que marcaram o país ao longo do século passado.

Nascido em 1922, em Barretos, no estado de São Paulo, uma região predominantemente rural e profundamente influenciada pela economia cafeeira, Jorge Andrade cresceu em um ambiente no qual os ecos da aristocracia rural ainda eram intensamente sentidos. Sua vivência nessa transição entre o Brasil agrário e urbano teve um impacto direto e profundo em sua obra, oferecendo um prisma único para retratar as consequências das transformações estruturais do país.

Durante as décadas de 1950 e 1960, um período marcado pelo amadurecimento da dramaturgia brasileira, Jorge Andrade emergiu como uma figura pioneira, desafiando as convenções tradicionais do teatro nacional. Ele não apenas inovou ao integrar elementos de múltiplas influências estilísticas e temáticas, mas também se destacou pelo uso de estruturas narrativas não lineares, explorando múltiplas temporalidades e dando vida a personagens com grande complexidade psicológica. Sua abordagem única trouxe profundidade ao teatro brasileiro e abriu novos caminhos para a reflexão crítica sobre as contradições da sociedade nacional.

As obras de Andrade são marcadas por uma profunda reflexão histórica e social, fazendo dele um cronista da alma brasileira. Entre os temas mais recorrentes estão o declínio da aristocracia rural, como em *A Moratória* (1955), que explora a falência das famílias de fazendeiros, especialmente aquelas produtoras de café. Essa peça evidencia o impacto psicológico e social dessa crise, funcionando como um espelho para os efeitos da modernização econômica. Outro tema frequente é a transição entre o rural e o urbano, que o dramaturgo aborda por meio de narrativas de migração interna, deslocamento cultural e reorganização social em um Brasil em industrialização, também se aprofundando nos conflitos familiares, revelando o choque entre valores tradicionais e as necessidades pragmáticas impostas pelas transformações modernas.

Suas peças funcionam como pontes para os diálogos nacionais sobre desigualdade social e identidade cultural, mostrando como os conflitos regionais e de

classe moldam a formação da identidade brasileira. Peças como *Pedreira das Almas* (1958) abordam temas de fé, política e sobrevivência em um contexto de turbulência histórica, enquanto *Vereda da Salvação*⁴ (1964) explora a questão do fanatismo religioso, contextualizado no interior do Brasil, onde espiritualidade e pobreza estão profundamente entrelaçadas em uma relação de desespero e luta pela esperança.

A contribuição de Andrade não se limita ao seu impacto temático, pois é frequentemente associado ao movimento do Teatro Moderno Brasileiro, que buscava romper com as formas tradicionais da dramaturgia e criar uma linguagem cênica alinhada às complexidades da realidade nacional. Ao explorar múltiplos pontos de vista em suas narrativas e construir personagens de subjetividade marcante, o autor estabeleceu um marco no teatro brasileiro e abriu novos horizontes para a dramaturgia nacional.

Outro aspecto fundamental de sua carreira foi sua contribuição para o roteiro televisivo, expandindo sua visão crítica e criativa para novas mídias. O seu trabalho na televisão reafirma sua capacidade de adaptar sua linguagem narrativa para diferentes formatos, mantendo sua essência reflexiva e crítica sobre as complexas dinâmicas sociais brasileiras.

Além disso, o teatro andradino ressoa com conceitos dialéticos e históricos que estabelecem um diálogo com o pensamento de Walter Benjamin. A memória como instrumento de resgate de vozes e o confronto com as narrativas oficiais de progresso são elementos recorrentes em sua obra. Assim, o teatrólogo não apenas captura os fragmentos da história brasileira, mas os revela em peças indispensáveis para a compreensão das contradições de um país em transformação.

Jorge Andrade faleceu em 1984, deixando um legado duradouro para as artes e a cultura brasileiras. Seu trabalho continua a ser estudado e apreciado, não apenas como testemunho de uma época, mas como uma obra que ainda reverbera nas questões centrais da identidade brasileira. Com peças profundamente reflexivas, carregadas de significados históricos e críticas sociais, o escritor consolidou seu lugar como um marco no Teatro Brasileiro, inspirando novas gerações de dramaturgos, atores e acadêmicos.

⁴ Talvez a única peça de Jorge Andrade que tenha pobres como protagonistas, em contraste com outras obras centradas na elite agrária em crise.

3.1.1 O AUTOR EM SEU LABIRINTO

Descendente de famílias tradicionais, o teatrólogo viveu desde cedo em um ambiente de expectativas conservadoras e dinâmicas sociais que não dialogavam com sua sensibilidade artística e intelectual. Essas circunstâncias contribuíram para o sentimento de deslocamento que permeou sua infância e juventude, moldando não apenas sua visão de mundo, mas também os temas que posteriormente se tornariam centrais em sua dramaturgia.

Mais do que o simples reflexo de seu tempo e espaço, a obra de Jorge Andrade nasce também das ruínas de sua experiência pessoal. Em seus textos, o drama social se entrelaça ao drama íntimo. Em cada peça, em cada personagem, estão ecos de um homem às voltas com suas memórias, seus medos e um passado que insiste em não se calar. Nesse jogo entre vida e criação, o autor parece construir – palavra a palavra, cena a cena – o seu próprio labirinto.

Ele não compreendia, nem conseguia compreender o mundo que o rodeava. Era um mundo agreste e duro, que não o entendia. Realmente, posso dizer hoje, na idade que estou, que ele tinha uma sensibilidade diferente, que era fácil julgá-lo errado. Ele gostava, por exemplo, de ler. Tinha paixão pelos livros, pelos desenhos e estampas. Ele gostava demais de música e vivia num mundo de fazendeiros, de coronéis, num mundo agreste, que não conhecia arte, que não conhecia a sensibilidade (Andrade, 2012, p. 75).

Apesar da pressão familiar para dar continuidade ao legado dos fazendeiros e assumir o papel de gestor das propriedades rurais, o autor não se identificava com os valores que lhe eram impostos, tentou cumprir as expectativas dos seus familiares, estudando Direito e ingressando na escola militar, mas essas escolhas não lhe proporcionaram um verdadeiro propósito. Sentia-se estrangeiro tanto em relação ao contexto social em que cresceu quanto à realidade que o rodeava.

Ele estudou. Fez essa carreira: começou direito – não era direito; começou uma outra, não era aquela; entrou numa escola militar, também não era aquilo; ele era absolutamente só no mundo dele, e só no mundo em geral. Porque não encontrava correspondência, não encontrava diálogo, não encontrava compreensão (Andrade, 2012, p. 75).

Esse sentimento de inadequação se intensificou durante os anos em que trabalhou no empreendimento familiar, período marcado por embates recorrentes com o pai, que esperava que Jorge assumisse o papel de fazendeiro. “Durante dez anos

trabalhei na fazenda de meu pai como fiscal. E como fiscal, ia para o cafezal às sete da manhã e voltava à noite. Almoçava, tomava café, trabalhava, conversava com os colonos, vivia com eles o dia todo” (Andrade *apud* Gonçalves, 2012, p. 32). Apesar de cumprir com suas obrigações no campo, se sentia deslocado: enquanto sua família e a cidade de Barretos giravam em torno da economia bovina e da cultura cafeeira, ele buscava algo além – mergulhava na literatura, alimentando sua paixão pela arte e pela escrita. O ambiente em que vivia parecia incapaz de compreendê-lo, como o próprio autor revela em suas memórias.

A agressão, o conflito foram crescendo: se eu não queria ser fazendeiro, o que estava fazendo lá? A suspeita me envolvia como uma coisa viscosa, inclusive na cidade, pois Barretos é cidade bovina, de engorda de bois, de corte. A mentalidade reinante entende muito de chifres e cascos, não poderia haver um diálogo comigo. A solidão foi crescendo, eu não tinha com quem conversar. A luta chegou a um ponto em que a agressão foi definitiva. Devolvi com a mesma dureza as coisas duras que ouvia, pois sentia que estava sendo morto. Se estava morto, passei a querer matar e, na hora em que um mata o outro, você tem que partir (Andrade *apud* Patriota, 2005, p. 02).

Esse conflito contribuiu para a decisão de Jorge Andrade de deixar sua cidade natal e estabelecer-se em São Paulo. Nesse período, assistiu ao espetáculo *Anjo de Pedra*, com Cacilda Becker, no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), experiência que reforçou seu interesse pela atividade teatral. A aproximação com Cacilda Becker foi relevante para sua inserção no meio artístico e para a consolidação de sua escolha profissional. Posteriormente, ingressou na Escola de Arte Dramática (EAD), etapa que marcou o início sistemático de sua formação como dramaturgo.

Foi no meio deles que surgiu o sentimento do paraíso perdido como também surgiu a consciência de uma família exilada e abandonada. Uma família atolada no analfabetismo, escrava da farmácia e de médicos; desorientada num mundo vazio de amor e diante de um céu mais vazio ainda, que transferia tudo ao demônio, que aceitava tudo para não chegar ao inferno, mas não compreendia nunca qual o verdadeiro inferno (Andrade *apud* Gonçalves, 2012, p. 32-33).

Na EAD, Jorge Andrade teve acesso aos fundamentos teóricos e práticos que moldariam sua dramaturgia. Sob influência de nomes como Anton Tchekhov, Henrik Ibsen e Arthur Miller, começou a construir uma linguagem teatral que unia introspecção psicológica, crítica social e profundidade histórica. Foi nesse período que escreveu suas primeiras peças, *O Faqueiro de Prata* (1951) e *O Telescópio* (1951), ambas revelando sua habilidade em captar dilemas humanos e sociais com sensibilidade única. Não se tratava ainda de um contato direto com autores do teatro épico, o que evidencia como suas influências foram múltiplas e heterogêneas,

articulando tradições diversas que mais tarde seriam revisitadas em diálogo com outras matrizes teóricas.

No entanto, foi com *A Moratória* (1955) que Jorge Andrade alcançou reconhecimento nacional. Encenada no Teatro Maria Della Costa (TMDC), em São Paulo, a peça explora o declínio de uma família rural que perde suas terras cafeeiras devido a dívidas contraídas durante a crise econômica. Joaquim, o patriarca da família, acredita que a moratória decretada por Getúlio Vargas pode ser a solução para recuperar suas terras, mas a peça revela os efeitos devastadores das mudanças econômicas e sociais na vida dos personagens. Segundo Arantes (2001, p. 24), “Joaquim é o processamento poético de uma forte imagem de sua infância, quando viu o avô perder as terras”. Assim, Andrade consegue fundir memória e história em sua dramaturgia, criando uma conexão profunda entre o pessoal e o coletivo.

Com o sucesso de *A Moratória*, o dramaturgo recebeu uma bolsa de estudos para aprofundar seus conhecimentos teatrais nos Estados Unidos. Durante esse período, ele ampliou suas referências artísticas e fortaleceu sua capacidade de combinar narrativas históricas com reflexões sociais. Ao retornar ao Brasil, ele continuou sua produção criativa com peças que se tornaram marcos na dramaturgia nacional, como *Pedreira das Almas* (1958), *Os Ossos do Barão* (1963) e *Vereda da Salvação* (1964). Essa última peça, ambientada no interior brasileiro, aborda o fanatismo religioso e as condições de pobreza extrema, provocando reflexões sobre a relação entre espiritualidade e desigualdade social.

A trajetória do dramaturgo se deu junto aos momentos mais importantes do teatro brasileiro, sobretudo no período de modernização da dramaturgia nacional na segunda metade do século XX. Esse movimento buscava romper com as formas tradicionais do teatro e criar uma linguagem que dialogasse diretamente com a realidade brasileira. Jorge Andrade se destacou ao integrar questões históricas, sociais e políticas às suas peças, com foco nas transformações da sociedade brasileira. Ele explorava temas como os ciclos econômicos do Sudeste, a industrialização, a decadência da aristocracia cafeeira e os conflitos familiares resultantes dessas mudanças. Como o próprio autor afirmou:

Eu só entendo o teatro como representação viva de um fato e, neste fato, o personagem principal deve ser sempre o homem. O homem brasileiro. Acho que, se a arte não registra o homem, no tempo e no espaço, para mim não é arte, não é teatro, não é literatura, não é nada. As gerações futuras vão querer saber como o homem brasileiro pensava, como vivia, como trabalhava, como

lutava. Penso que esta é a missão principal, essencial, da arte e do teatro" (Andrade, 1978, p. 45-46).

Apesar do sucesso, o teatrólogo enfrentou desafios significativos durante o regime militar brasileiro. Sua peça *Vereda da Salvação* (1964) foi alvo de críticas severas por denunciar as condições da população rural, tornando-se exemplo da repressão enfrentada por artistas no período. Mesmo em meio à censura, continuou a criar, usando o teatro como espaço de resistência e reflexão crítica. Participou do evento multiartístico *Primeira Feira Paulista de Opinião* (1968), dirigido por Augusto Boal, com sua peça *A Receita* (1968), demonstrando seu compromisso com a observação da realidade brasileira e a formação de uma consciência nacional.

A contribuição de Jorge Andrade para a cultura brasileira ultrapassa o âmbito estritamente dramatúrgico. Sua obra promove a revisitação crítica de processos históricos e evidencia as contradições estruturais da sociedade brasileira. Ao explorar as tensões entre tradição e modernização, bem como entre memória e transformação social, o autor problematiza a constituição histórica da identidade nacional. Jorge Andrade faleceu em 1984, mas sua produção permanece como referência para os estudos do teatro brasileiro.

3.1.2 AUTOR-HISTORIADOR: JORGE ANDRADE NO CAMPO HISTÓRICO

A trajetória acadêmica e a produção dramatúrgica de Jorge Andrade são fundamentais para compreender o desenvolvimento e a consolidação do teatro brasileiro no século XX. Sua obra não apenas reflete as profundas transformações sociais, políticas e econômicas do Brasil, mas também serve como um testemunho da complexidade e riqueza do país em um período de transição. Reconhecido como um autor-histórico, Jorge Andrade centrou sua dramaturgia na representação do "homem brasileiro", abordando as transformações espaciais e temporais que marcaram a realidade nacional, com ênfase na dicotomia entre o rural e o urbano, o passado e o presente. Seu trabalho busca entender o Brasil como uma construção contínua, permeada por conflitos e desafios que refletem as disparidades sociais e culturais de seu povo. Como Arantes (2001) destacou, sua obra trata da transformação "do homem brasileiro a partir das transformações ocorridas no espaço – rural e urbano – e no tempo – passado e presente –, [...] muito evidente na dramaturgia de Jorge Andrade" (Arantes, 2001, p. 463).

Além disso, em sua obra autobiográfica (Andrade, 1978, p. 45-46), delineia sua visão sobre o teatro como representação viva de fatos, sempre centrada no homem brasileiro em seu tempo e espaço. Para ele, a arte só alcança autenticidade quando reflete a experiência humana em sua historicidade, o que revela seu apreço por relacionar vida e teatro. Essa concepção sublinha seu compromisso com a representação fiel das realidades sociais e históricas do Brasil, atribuindo ao teatro a função de iluminar desigualdades e conflitos que estruturam a sociedade. É nesse sentido que sua dramaturgia se afirma como campo de reflexão histórica, reexaminando o passado à luz das tensões sociais e culturais do presente e desafiando narrativas dominantes sobre a formação social e política do país.

Entre 1951 e 1969, Jorge Andrade produziu dez peças teatrais, posteriormente reunidas pelo autor em um ciclo histórico intitulado *Marta, a Árvore e o Relógio*. Esta coletânea foi publicada como um volume único pela editora Perspectiva em 1970, seguindo uma estrutura cuidadosamente elaborada pelo próprio autor. O dramaturgo determinou que as peças seriam organizadas conforme a ordem cronológica dos acontecimentos narrados, respeitando a linearidade histórica das tramas que compõem o decálogo. Em uma entrevista concedida ao jornal *O Estado de S. Paulo*, o dramaturgo explicou os critérios que fundamentaram suas escolhas para essa publicação, revelando sua intenção de conectar os eventos históricos apresentados em suas obras em um arco narrativo coeso e representativo das transformações sociais brasileiras.

Cada peça está no lugar que deveria ocupar, na sequência de uma exigência interna da história, não na ordem do aparecimento de cada uma delas. (...) Gostaria que ficasse claro que *Marta, a árvore e o relógio* não é um volume com peças escolhidas ou teatro até agora, mas um livro que conta uma história, não em dez capítulos, mas através de dez peças teatrais. Portanto é a conclusão do ciclo, do painel paulista que eu me havia proposto fazer; mais do que isso, é o resultado de 19 anos de um trabalho que procurava alcançar um objetivo fundamental: compreender uma realidade e atuar nela (Andrade, 1970a, p. 12).

Andrade também revela seu apreço por dramaturgos como Tchekhov, Eugene O'Neill e Arthur Miller, que, segundo ele, conseguiram abordar com mestria as questões sociais inerentes às realidades de seus próprios meios culturais. Andrade citou esses autores como influências importantes, reconhecendo que suas obras demonstravam uma profundidade psicológica as questões humanas e que poderiam

ser associadas às complexas relações sociais e políticas que ele buscava explorar em seu próprio teatro (Andrade *apud* Azevedo, 2001, p. 50).

O reconhecimento de sua produção artística é corroborado por diversos críticos, incluindo Magaldi, que enfatiza o esmero de Andrade na elaboração de seus textos teatrais, destacando sua busca pela eficácia cênica e a beleza literária. Magaldi (1999, p. 228) observa que “[...] ele cuidou sobremaneira do texto, para que, além da eficácia teatral, não lhe faltasse a beleza literária”. Essa preocupação com a beleza e a estética de seus textos é uma característica que distingue o trabalho de Jorge Andrade dentro do teatro brasileiro, tornando sua obra não apenas uma análise crítica da sociedade, mas também uma experiência artística de grande força e profundidade.

Arantes (2001) concorda com essa perspectiva, argumentando que Andrade desempenhou um papel crucial na elaboração de uma narrativa histórica do Brasil, particularmente no que diz respeito à transição do contexto rural para o urbano. O autor observa as tensões entre o velho e o novo, entre a tradição rural e a modernidade urbana, criando um retrato das contradições e dificuldades enfrentadas pela sociedade brasileira nesse processo de transformação.

Se, por um lado, o meio social do qual Jorge Andrade é originário – elites cafeeiras – é presença marcante em seus textos, por outro lado, não deixou de trazer para os mesmos as mais variadas partes de um país que se constituía a partir do conflito das diferenças. É pela perspectiva de que o texto teatral é movido pelo conflito, de que o passado deve ser atualizado também pelo conflito e de que a nacionalidade é uma construção sempre aberta e tensa que o dramaturgo pensou seu país. (Arantes, 2001, p. 162-163).

O teatro de Andrade também se destaca por sua capacidade de representar a complexa organização social brasileira, na qual as elites cafeeiras, origem social do dramaturgo, convivem com uma multiplicidade de realidades e conflitos. A perspectiva de que o texto teatral é intrinsecamente marcado pelo conflito e que o passado deve ser reexaminado por meio desse conflito moldou a abordagem de Andrade à construção da nacionalidade brasileira e de sua dramaturgia. Suas peças buscam refletir as profundas desigualdades sociais e as contradições de um país em que diferentes classes sociais coexistem, mas nem sempre de forma harmoniosa ou equitativa.

Em sua peça *Vereda da Salvação*, por exemplo, observa-se uma mudança de foco em direção aos problemas enfrentados pelos oprimidos. O autor amplia sua perspectiva para incluir as vozes das classes mais marginalizadas, dos trabalhadores

rurais e das mulheres, que frequentemente ficam à margem da narrativa histórica oficial (Arantes, 2003, p. 15). Essa ênfase na amplificação das vozes silenciadas sublinha o papel de Andrade como um autor-historiador, comprometido em recontar a história e dar voz aos marginalizados, ao mesmo tempo que convida o público a se envolver na luta dialética que perpassa as várias realidades sociais. Suas peças não apenas oferecem uma visão crítica da sociedade brasileira, mas também convidam o público a refletir sobre o papel de cada um na construção da história nacional.

Entre as realidades apresentadas nas obras de Andrade, destaca-se a divisão social do trabalho e das classes, como destacado por Anatol Rosenfeld (1986). Este observa que a análise social presente na dramaturgia de Andrade se baseia não apenas em estudos, mas também na sensibilidade do autor às condições e adversidades da sociedade circundante. A obra de Andrade captura as contradições sociais de seu tempo, oferecendo um retrato profundo das dinâmicas de poder e da luta por sobrevivência em um país em transformação (Rosenfeld, 1986, p. 600). Essa sensibilidade social permite que Andrade trate de temas complexos como a desigualdade, a exploração e as lutas de classes, sem perder de vista a humanidade e os dilemas pessoais de seus personagens.

Ainda que Jorge Andrade não seja considerado um seguidor estrito da estética brechtiana, seu teatro exhibe traços da dramaturgia épica, particularmente em relação à divisão do palco em dois planos, à construção das cenas e à recorrência a eventos passados e presentes, a memória e a temporalidade. Segundo Nazário (1997), “[...] poderíamos dizer que mesmo existindo uma forma dramática rigorosa, deparamo-nos com um conteúdo épico de profundo trabalho com a memória e a temporalidade” (Nazário, 1997, p. 45). A construção de suas peças, com suas tensões temporais e históricas, revela uma clara influência do teatro épico, que visa não apenas entreter, mas também provocar reflexão crítica sobre os acontecimentos históricos e as implicações dessas transformações para as gerações futuras.

A dialética, de acordo com Szondi (2001), é um elemento intrínseco à totalidade do drama, no qual o diálogo funciona como meio de exposição e confronto das contradições entre os personagens. É nesse movimento que se constrói a tensão dramática, tornando o diálogo a base do drama. O diálogo, como uma ferramenta fundamental na construção da possibilidade do drama, é essencial para a dramaturgia de Jorge Andrade. Em suas peças, o diálogo não é apenas um meio de comunicação, mas uma maneira de construir e desconstruir as tensões entre passado e presente,

tradição e modernidade, rural e urbano. Cada linha de diálogo é uma manifestação das contradições que permeiam a sociedade brasileira.

Para fundamentar sua compreensão da história brasileira, Jorge Andrade se apoiou em importantes sociólogos do país, tais como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior. Estes historiadores foram fundamentais para a construção de sua visão sobre a sociedade brasileira, que Andrade incorporou em sua dramaturgia. Entre eles, destacam-se as influências de Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior em sua dramaturgia. Andrade reconhece Holanda como um dos poucos historiadores brasileiros que verdadeiramente compreendem a história nacional: “é um dos poucos historiadores brasileiros que tem uma verdadeira visão da nossa história” (Andrade, 1978, p. 92).

Através das leituras desses historiadores, Jorge Andrade desenvolveu uma perspectiva dialética do processo histórico, sublinhando a importância de iluminar o passado com o presente e vice-versa: “Escrever história é ter visão dialética do passado e, eventualmente, de suas consequências no presente. É iluminar o passado com o presente, ou vice-versa” (Andrade, 1978, p. 173). Essa perspectiva dialética, que permeia tanto sua visão histórica quanto sua dramaturgia, é uma das chaves para entender sua abordagem única ao teatro. Andrade não vê a história como um processo linear ou unidimensional, mas como algo que está constantemente sendo reescrito, reinterpretado e reavaliado.

O mundo brasileiro, saído principalmente de casas— grandes e senzalas — em engenhos, fazendas de criar, estâncias, fazendas de café, fazendas de cacau — é o mais meu dentre os mundos que formam o Brasil total e estão à sua raiz dentro do seu presente e do seu futuro e não apenas do seu passado. Por isso, procurando revelá-lo, interpretá-lo, compreendê-lo e fazer não só outros brasileiros coo estrangeiros senti-lo e compreendê-lo, creio ter conseguido revelar uma parte essencial e até germinal do homem brasileiro, como um homem situado num espaço e num tempo diferentes dos outros: dos europeus, asiáticos, africanos e do anglo-americano. (Andrade, 1978, p. 95).

Embora o dramaturgo tenha retratado e denunciado as realidades sociais, sua abordagem não se destaca pelo engajamento político-partidário, diferenciando-o de outros artistas mais politicamente comprometidos. Ele se destaca por sua abordagem sensível e humana perante o contexto em que estava inserido. Ademais, a figura do dramaturgo como um autor que se destaca por sua capacidade de “andar” pelo campo histórico, possibilita compreender o teatro como um documento histórico de representação de momentos que antecederam a sua apresentação.

3.2 A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA NA DRAMATURGIA ANDRADINA

A dramaturgia de Jorge Andrade parte de uma inquietação essencial: compreender o homem brasileiro em seu tempo e espaço, investigando como ele viveu, sentiu e se transformou ao longo da história. Para isso, o autor recorre à memória como ponto de partida – não apenas à memória individual ou familiar, mas àquela que se amplia em direção a um território coletivo e nacional. Suas peças se alimentam de vivências próprias, marcadas pela infância no interior paulista e pelas experiências familiares ligadas à decadência do ciclo do café, mas vão além, ao buscar, na história do Brasil e em figuras centrais da sociologia e do pensamento brasileiro, fundamentos que deem sentido à sua escrita.

Compreendo que [...] com Gilberto (Freyre) encontrei meu avô e seu mundo morto, com Érico (Veríssimo) descobri um pai impossível e que, com Sérgio (Buarque de Holanda), vou enfrentar a verdade histórica de tudo – terrível verdade, mas a única libertadora. (Andrade, 1978, p. 165)

Assim, a memória, em Andrade, torna-se uma ferramenta de investigação existencial e histórica. É a partir dela que o autor constrói tramas que refletem não apenas dramas íntimos e familiares, mas também as estruturas sociais que moldaram o país. Em diálogo com autores como Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior, Andrade configura uma dramaturgia que se ancora em um tripé: o pessoal, o histórico e o nacional. Essa convergência dá à sua obra um caráter único, em que a experiência do indivíduo se entrelaça à memória coletiva, e o teatro se transforma em espaço de reflexão sobre a identidade brasileira. Tal perspectiva é explicitada em diversas passagens de sua obra, nas quais o autor destaca como os vícios, culpas e crimes do passado reverberam no presente e constituem uma herança comum: “Nossos antepassados ensinaram os mesmos vícios, cometeram crimes semelhantes!” (Andrade, 1978, p.111) ou “Porque, muitas vezes, os crimes não estão no passado imediato, mas no remoto. Não falei que nossos antepassados cometeram crimes semelhantes? Os meus com tabaco e os seus com café?” (Andrade, 1978, p. 158).

A construção dos textos dramáticos de Jorge Andrade revela uma articulação constante entre sua experiência pessoal e uma consciência histórica mais ampla. Essa relação se manifesta na forma como dilemas vividos por personagens individuais – muitas vezes inspirados em memórias familiares ou em vivências do interior paulista

– são perspectivados como expressão de processos coletivos. Assim, Andrade transforma experiências particulares em matéria dramática, inscrevendo-as em quadros históricos que revelam as contradições da formação social brasileira. Compreendendo que, para investigar o sujeito brasileiro, é necessário retornar às origens – às famílias, às tradições, às estruturas sociais que foram se constituindo ao longo dos séculos. Como propõe Rosenfeld (1986), esse retorno não se dá de forma nostálgica, mas crítica: seu teatro expõe as marcas do tempo, os traumas herdados, os silêncios que atravessam gerações. Ao reviver esses elementos por meio da cena, o autor propõe não apenas uma reencenação do passado, mas uma tentativa de compreender o presente à luz daquilo que foi vivido e herdado.

Memória familiar pessoal só interessa na medida em que deixa de ser nossa para ser de todo o mundo. A arte consiste em descobrir o pessoal que é memória coletiva. *Vereda da Salvação*, antes de ser fato real longínquo ao meu mundo, está profundamente enraizada em minha memória. Suas personagens fazem parte da mesma paisagem social, da mesma realidade política e econômica a que todos nós pertencemos. E eu em particular (Andrade, 2012, p. 31-32).

Esse depoimento de Andrade revela como o processo criativo se ancora em uma memória inicialmente íntima, mas que se abre ao coletivo e se torna elemento de reconhecimento social. Trata-se de um movimento que dialoga diretamente com as reflexões de Maurice Halbwachs sobre a memória autobiográfica: aquela que nasce das vivências em diferentes grupos desde a infância e se apoia sobre o “passado vivido”, capaz de constituir uma narrativa singular do sujeito em contraste com o “passado apreendido pela história escrita” (Halbwachs, 2004, p. 75).

Nesse processo, a memória familiar desempenha papel central. Andrade parte de lembranças íntimas, como as perdas econômicas da família, a rigidez dos costumes do interior paulista e a decadência de um modo de vida sustentado pelo café, para representar uma classe social em declínio e um país em transformação. Essas experiências ganham dimensão coletiva à medida que são inseridas em um contexto histórico mais amplo – especialmente quando o autor revisita períodos como o Ciclo do Café, o Ciclo do Ouro ou a Inconfidência Mineira, sempre ancorado em extensa pesquisa documental e diálogo com pensadores brasileiros. Essa relação entre o individual e o coletivo está em sintonia com a reflexão de Maurice Halbwachs (2004), para quem compreende que:

A memória individual, construída a partir das referências e lembranças próprias do grupo, refere-se, portanto, a “um ponto de vista sobre a memória coletiva”. Olhar este, que deve sempre ser analisado considerando-se o lugar ocupado pelo sujeito no interior do grupo e das relações mantidas com outros meios (Halbwachs, 2004, p. 55).

Seu teatro, portanto, não se restringe ao testemunho pessoal, mas se amplia como forma de reflexão sobre a formação da identidade brasileira. Ao fundir memória, história e imaginação, Jorge Andrade transforma o palco em lugar de escavação – onde camadas do passado são reveladas, confrontadas e reinterpretadas. Em suas peças, o drama individual está intrinsecamente ligado ao drama do país, e cada personagem carrega, em alguma medida, o peso de uma memória coletiva que ainda pulsa no presente. O próprio dramaturgo reconhece esse movimento de retorno às origens como forma de compreender o coletivo, quando afirma:

Compreendo que a minha obstinada procura, que a peregrinação no labirinto à busca dos elementos vitais e dos significados da minha vida – desde a velha ordem colonial e patriarcal até os problemas de ser ou não ser no mundo de hoje – começou embaixo de uma cama branca e no alto de um abacateiro. 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. 218-219)

Nesse processo de reconstrução da memória como ponte entre o individual e o coletivo, a linguagem exerce um papel central na dramaturgia andradina. É por meio da palavra – dita, lembrada ou silenciada – que o autor estrutura as tensões emocionais de seus personagens, ao mesmo tempo em que atualiza os sentidos de pertencimento histórico e cultural. Essa centralidade da linguagem na socialização da memória também foi destacada por Bosi (1994), ao observar que: “o instrumento decisivamente socializador da memória é a linguagem. Ela reduz, unifica e aproxima no mesmo espaço histórico e cultural a imagem do sonho, a imagem lembrada e as imagens da vigília atual” (Bosi, 1994, p. 56). A linguagem, portanto, permite que as lembranças individuais se inscrevam em um espaço coletivo, tornando-se parte de uma memória compartilhada. Em Andrade, essa dimensão simbólica da linguagem – entre o vivido, o sonhado e o lembrado – estrutura a subjetividade de seus personagens, que oscilam entre a realidade presente e as marcas emocionais de um passado que ainda os habita.

Essa imbricação entre memória familiar, memória nacional e história coletiva constitui, portanto, a base sobre a qual Jorge Andrade constrói sua dramaturgia. No entanto, mais do que representar fatos passados ou retratar figuras históricas, o autor preocupa-se em revelar como esses elementos atuam na constituição da subjetividade de seus personagens. O tempo, nesse contexto, não é apenas uma linha cronológica ou um dado histórico, mas um fator emocional e psicológico que afeta o modo como o indivíduo percebe a si mesmo, o outro e o mundo. A seguir, será possível observar como o tratamento do tempo, entrelaçado à memória e à experiência subjetiva, constitui um dos aspectos mais densos e originais da obra do dramaturgo brasileiro.

3.2.1 O TEMPO E A SUBJETIVIDADE NA DRAMATURGIA DE JORGE ANDRADE

Andrade se destaca por explorar a relação entre tempo, memória e identidade, especialmente no que diz respeito à esfera familiar. Em sua dramaturgia, a memória não é apenas pano de fundo ou recurso narrativo: ela se transforma em força estruturante das tramas e dos personagens. As relações familiares, carregadas de afetos, silêncios e conflitos, surgem como núcleos de tensão, nos quais o passado influencia diretamente as escolhas e dilemas do presente.

Na peça *Rasto Atrás* (1965) por exemplo, o autor constrói um universo em que o passado familiar assume um papel central. As lembranças emergem como enigmas emocionais, fragmentadas e difíceis de conciliar, moldando a trajetória dos personagens e evidenciando como experiências anteriores podem permanecer vivas e atuantes, mesmo sem plena compreensão. A memória, nesse contexto, revela-se seletiva, subjetiva e por vezes distorcida – um mecanismo psicológico e narrativo essencial para a construção das identidades e dos conflitos dramatúrgicos.

Conforme já exposto, a trajetória de Andrade como dramaturgo está profundamente enraizada em sua vivência pessoal. Sua infância no interior paulista, marcada pela decadência da aristocracia cafeeira, configura o ponto de partida de uma memória que, inicialmente íntima, vai se alargando para abranger a memória coletiva. As primeiras peças, voltadas ao chamado Ciclo do Café, têm como pano de fundo essa experiência vivida, que mais tarde o autor reconheceria como geradora de suas inquietações artísticas. *A Moratória*, por exemplo, é inspirada no drama familiar

de seu avô, afetado pela crise econômica que abalou a estrutura das fazendas de café.

Com o tempo, essa memória particular se amplia e passa a dialogar com acontecimentos históricos mais amplos, revelando o interesse do autor por compreender o país por meio de suas origens sociais e culturais

Esse percurso evidencia um traço fundamental da obra andradina, a interdependência entre memória pessoal, memória do outro e memória histórica. A narrativa do autor se constrói nesse entrelaçamento, onde o passado individual se projeta sobre o coletivo, e vice-versa. Em seu romance autobiográfico *Labirinto*, Andrade menciona diversos encontros com amigos e intelectuais, nos quais as trocas de memórias e vivências contribuíram para que ele elaborasse sua própria identidade. Nesse processo, a memória torna-se um campo compartilhado, onde fragmentos de diferentes trajetórias se cruzam e se ressignificam.

No seu conjunto, esta obra é única na literatura teatral brasileira. Acrescentada à visão épica da saga nordestina a voz mais dramática do mundo bandeirante. É única, esta obra, pela grandeza da concepção e pela unidade e coerência com que as peças se subordinam ao propósito central [...] (Rosenfeld, 2008, p. 599).

Assim, sua dramaturgia reflete um movimento contínuo de retorno ao passado, não como mera nostalgia, mas como uma tentativa de compreender o presente e o próprio lugar no mundo. A memória familiar e nacional, na obra de Jorge Andrade, atua como espelho e como bússola – é por meio dela que o autor examina não só suas origens, mas também as transformações sociais e históricas do país.

Embora as peças revolvam de preferência o passado, seria um erro dizer que sejam devotadas ao passado ou que o exaltem ou manifestem saudade dele. Foi dito de Jorge Andrade que é “o nosso grande poeta do ontem.” Isso certamente não significa que seja o poeta de ontem. O poeta do ontem pode ser perfeitamente o poeta de hoje (Rosenfeld, 2008, p. 610).

Em *A Moratória*, por exemplo, a memória do Brasil agrário, com sua forte base na economia cafeeira, é representada pelas angústias e perdas da família de Joaquim, que vive a decadência das oligarquias rurais. A crise da economia cafeeira, ocorrida na década de 1920, é um ponto crucial para a trama, e a memória de um Brasil rural, próspero e tradicional se torna um elemento que constrange os personagens, especialmente o patriarca, que não consegue se adaptar às novas condições econômicas e sociais que surgem com a modernização e urbanização do país. Nesse

contexto, a memória familiar é carregada de frustração e resistência à mudança, com a nostalgia de tempos que já se foram, mas continuam a assombrar os personagens.

Em suma, Jorge Andrade, ao longo de sua obra, emprega a memória – tanto familiar quanto nacional – como um tema que vai além de um simples resgate do passado. Ela se torna uma força ativa, que molda os destinos dos personagens, propicia conflitos e, muitas vezes, constrange as possibilidades de transformação. Essa abordagem da memória, seja ela individual ou coletiva, revela a complexidade das relações familiares e sociais no Brasil, abordando as dificuldades de reconciliação com o passado e a constante reinterpretação das experiências vividas.

A investigação do passado, dentro do contexto das obras de Jorge Andrade, pode ser compreendida como uma forma de autoconhecimento e reflexão crítica sobre o presente. A partir dessa análise, emerge a possibilidade de explorar as profundezas do ser, permitindo-lhe enfrentar os fantasmas do passado que, sem esse processo de revisão e ressignificação, continuariam a existir de forma indefinida e insustentável. O passado, assim, deixa de ser um peso estático para se tornar um ponto de partida para a transformação pessoal e a compreensão das ações presentes.

Nos escritos de Jorge Andrade, a interação com o conceito de tempo é uma constante, permeando suas obras de maneira intrínseca e fundamental. O tempo como personagem, Szondi e Rosenfeld veem isso em Ibsen, bem como em Tchekhov. O passado é o lugar onde os conflitos que importa ocorreram. A introspecção torna-se uma parte de um movimento interior que busca respostas para questões urgentes do presente, promovendo uma maior compreensão das dificuldades mentais e existenciais que afligem os personagens. Nesse processo, surge o que pode ser denominado de tempo psicológico ou interior, um tempo subjetivo, no qual o sujeito revisita momentos passados que o desafiam, confrontando-o com a necessidade de tomar decisões e refletir sobre os eventos que o conduziram ao seu estado atual de paralisia emocional ou existencial.

Andrade assume o tempo como uma categoria coletiva, do andar da história, que só por erro pode ser reduzido à mera categoria interna dos personagens ou ao desdobramento contínuo da história, em um leito sucessivo sem abalos. O tempo é tomado em chave materialista, objetivo, em Andrade (Leonardo, 2020, p. 106).

Peças como *Rasto Atrás* (1965), *O Sumidouro* (1969) e *As Confrarias* (1969) não se limitam a abordagens superficiais sobre o tempo, mas são reflexões profundas

que buscam revelar ao homem contemporâneo a trajetória de uma alma dilacerada. Tomemos o exemplo do personagem Vicente, de *Rasto Atrás*, cuja jornada difícil de ascensão como escritor está entrelaçada com uma relação conturbada com o passado. Este se configura não apenas como uma sucessão de eventos, mas como uma busca interna constante, onde a memória, as escolhas e os traumas familiares se entrelaçam de forma intrincada. Em *O Sumidouro* (1969), o conflito se intensifica, e a relação entre autor e obra se vê mediada pelo sofrimento do criador ao lidar com seu personagem, Fernão Dias, cuja existência e dilemas questionam as questões sobre o processo criativo e o controle sobre a criação. O passado histórico, embora distante – referindo-se às expedições dos bandeirantes atrás de esmeraldas, é essencial para entender o papel da escrita e da memória histórica dentro da trama.

Em outras obras, como *A Moratória*, a abordagem do tempo deixa de ser uma introspecção solitária e passa a se vincular diretamente à História, recriando o passado glorioso – e em declínio – da aristocracia cafeeira paulista. Fatos históricos e dinâmicas sociais emergem como elementos centrais para ilustrar o papel da História na estrutura dramática, ampliando a compreensão do passado e permitindo uma leitura mais profunda dos dilemas e tensões que a obra propõe. Como observa Engelman, “em *A Moratória*, os planos são relacionados à objetividade histórica, estando ambos à vista, todo o tempo. Apesar das distinções, nos dois casos esses recursos rompem com a cena ilusionista e apresentam os fatos distanciados do público leitor” (Engelman, 2017, p. 132). A peça, portanto, não apenas dramatiza uma experiência pessoal ou familiar, mas a insere em um contexto coletivo, revelando como a História se infiltra nas relações íntimas e nas escolhas individuais.

N’*A Moratória*, a reflexão do personagem Quim representa a introspecção em sua forma mais pura, expressando uma saudade de um tempo que já não pode ser recuperado. No entanto, o cerne da peça não reside apenas na análise interior, mas na emergência de uma outra dimensão temporal, em que o passado deixa de ser apenas lembrança e passa a exercer uma função pedagógica e reveladora. Quando os tempos – o subjetivo e o histórico – se entrecruzam, cria-se uma dinâmica distinta daquela encontrada em *Rasto Atrás*, em que a reflexão pessoal é o ponto de partida central da ação dramática.

Essa incursão no passado, que atravessa a obra de Jorge Andrade, seria impossível sem um elemento essencial para compreender o ser humano em sua busca por identidade e sentido: a memória. Por meio dela, o passado pode ser

revivido, analisado e reinterpretado, permitindo que o sujeito confronte suas experiências e redescubra os caminhos de sua trajetória. As memórias, sejam evocadas de forma voluntária ou involuntária, nos transportam a tempos remotos, trazendo à tona lembranças nem sempre agradáveis ou confortáveis. O modo como essas lembranças surgem – de forma ordenada ou fragmentada, consciente ou acidental – desafia a estabilidade da experiência vivida, colocando em questão a verdade dos fatos e revelando o caráter subjetivo da própria realidade.

O filósofo Walter Benjamin (1989), em seu famoso ensaio sobre a história, compara o ato de recordar a um processo de escavação. Argumentando que, assim como se escava o solo para descobrir o que está enterrado, quem busca entender o passado deve adotar uma abordagem semelhante. Para Benjamin, a memória não é um simples instrumento para explorar o passado, mas o próprio meio em que a vivência se deu. A memória é o solo onde as experiências estão enterradas, e, para acessá-las, é preciso escavar com paciência e cuidado, sem tentar apressar o processo de revelação. Em suas palavras, "a língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava" (Benjamin, 1989, p. 90). Essa metáfora de escavação se aplica de maneira profunda à obra de Jorge Andrade, especialmente em *Rasto Atrás*, em que o autor se dedica a escavar o passado de seus personagens de diferentes formas, extraíndo imagens e símbolos que possam servir de orientação para o futuro, seja na vida pessoal de seus personagens ou no processo criativo do próprio escritor.

Ao revirar o passado, a escavação do passado não é apenas um processo de busca por respostas, é uma jornada de autodescoberta e ressignificação, essencial para o amadurecimento dos personagens e para o desenvolvimento da dramaturgia de Andrade.

Com base nessas premissas, podemos compreender que, na obra dramática de Jorge Andrade, o tempo e a memória estão profundamente entrelaçados, funcionando como pilares essenciais para o amadurecimento de sua dramaturgia. Ao longo de suas peças, a memória assume diversas formas e significados, ora se conectando mais intimamente com a História, ora surgindo como um meio de interação social entre os personagens. Em determinados momentos, a memória se

apresenta como o elo principal que preserva a tradição, dando início às genealogias e estabelecendo uma continuidade entre o passado e o presente. Diante dessa diversidade, é possível analisar, a partir de diferentes perspectivas, os temas e processos mais profundos presentes na obra de Jorge Andrade, buscando sempre relacioná-la ao autor e à sociedade que o inspirou, influenciando diretamente a construção de seu repertório dramático.

Ao considerarmos a memória individual, é imprescindível refletir sobre os aspectos subjetivos que a permeiam, reconhecendo a complexidade de sua formação e as diversas camadas que a constituem. A memória, enquanto construção subjetiva, é indissociável da experiência pessoal de cada indivíduo, e ao revisitar o passado, o sujeito não apenas busca respostas, mas também reinterpreta sua própria trajetória, estabelecendo conexões entre o ser presente e o ser do passado. Nesse processo, o tempo e a memória deixam de ser meros conceitos abstratos para se tornarem ferramentas valiosas ao dispor do ser humano, que, por meio da escavação da memória, busca compreender sua jornada e o papel das experiências vividas na configuração de sua identidade e destino.

No que diz respeito à memória pessoal, a peça mais emblemática de Jorge Andrade é *Rasto Atrás*. Esta obra se destaca não apenas como um importante marco na carreira do dramaturgo, mas também como uma reflexão profunda sobre ele mesmo. As demais produções de Andrade – sejam anteriores ou posteriores – podem ser vistas como tentativas de autocompreensão, mas em *Rasto Atrás*, a busca por esse autoconhecimento alcança um nível mais explícito e direto. O personagem Vicente torna-se o veículo principal para essa exploração da memória pessoal, expondo os dilemas internos do autor. Ao contrário das convenções tradicionais do drama, Andrade manipula a estrutura temporal de forma criativa, permitindo que o personagem se envolva em uma autoanálise que transcende a linearidade do tempo. O autor rompe com a estrutura rígida do drama, na qual o tempo é uma constante imutável, para oferecer uma visão mais flexível e fluida do tempo, capaz de se sobrepor e coexistir de formas inesperadas.

Acompanhamos ao longo da peça a jornada de Vicente, que, em sua busca por respostas, encontra um motivo para finalmente tomar uma decisão. No processo, ele revisita suas próprias vivências, mas de forma não sequencial, priorizando lembranças que surgem de maneira desordenada e desconexa. Em certos momentos, Vicente se vê tanto como sujeito quanto como objeto de suas próprias experiências, projetando-

se simultaneamente como protagonista e observador de seu passado. Ao se esconder, ele se revela; ao tentar viver como um homem de 43 anos, mostra-se dependente e em constante confronto com as versões mais jovens de si mesmo, aos 5, 15 e 23 anos. Esses "outros Vicentes" tornam-se, de forma caótica, companheiros do Vicente atual, conduzindo-o, de maneira inusitada, a decisões que ele não seria capaz de tomar sem a intermediação da memória. Trata-se de uma dinâmica de fragmentação do eu, em que a linearidade biográfica é cindida para dar lugar a um espaço de confrontação introspectiva.

Esse processo vivido por Vicente (e, em muitos aspectos, também por Jorge Andrade) se alinha ao que Anatol Rosenfeld descreve em *O Teatro Épico* (2004, p. 88), ao discutir o papel da memória no drama:

A memória encerra o indivíduo na sua própria subjetividade, isola-o e suspende a situação dialógica, básica para o drama rigoroso. Ademais, o sujeito atual tende a objetivar o sujeito passado, estabelecendo-se, deste modo, a típica oposição sujeito-objeto da Épica (I, 2, c). [...] A preponderância da memória de qualquer forma suscita um processo de subjetivação.

É importante salientar que a formulação de Rosenfeld delineia-se, originalmente, a partir de uma análise comparativa do drama moderno, tendo como foco a dramaturgia de Ibsen. Para o crítico, enquanto o teatro clássico grego se estruturava na pura atualidade da ação presente, é em Ibsen que o passado e o peso da recordação passam a invadir a cena, operando essa transição em direção ao caráter analítico e épico. Ao transferirmos essa chave de leitura para o contexto brasileiro, percebemos que Jorge Andrade herda e aprofunda essa mesma fatura ibseniana.

Em *Rasto Atrás*, testemunhamos, de fato, esse "processo de subjetivação", à medida que Vicente se reconecta com seu passado por meio do retorno mnemônico, e suas versões mais jovens se manifestam como fragmentos de sua identidade. O protagonista embarca em uma exploração total de sua subjetividade, buscando o autoconhecimento e a reconciliação com as diversas versões de si mesmo que o compõem. Esta subjetivação torna-se central no processo de memória, pois é através dela que Vicente é capaz de acessar os sentimentos reprimidos, que se apresentam como marcas profundas de um passado que nunca deixou de afetá-lo. Ao refratar o mundo exterior através do prisma de suas recordações, a própria realidade material da peça passa a orbitar exclusivamente dentro dos limites da consciência do eu central.

Vários momentos da peça nos mostram Vicente completamente imerso em sua subjetividade. O nível de questionamento de Vicente é tão profundo que suas expectativas para o futuro dependem da reconstrução de seu passado. Em um estado de isolamento, ele se distancia tanto do mundo externo quanto de si mesmo, criando um espaço mental onde pode refletir sobre suas ações e escolher. Sua decisão final não é influenciada por diálogos com os outros personagens, mas pelas lembranças de um mundo que ele tenta, agora, reconstruir. Para Vicente, os diálogos que mais marcam sua vida são aqueles do passado: as conversas com seu pai, nem sempre agradáveis, e os conselhos de sua tia, que o aconselhava a deixar a cidade. Em outros momentos, o monólogo interior assume o protagonismo, em que Vicente se torna seu próprio interlocutor, buscando respostas que estão enterradas nas camadas mais profundas de um mundo perdido e destruído pelo tempo. Ele não precisa de novos diálogos, pois as brigas passadas com seu pai já bastaram para moldar sua solidão, e suas dependências das lembranças. Essa autossuficiência mnemônica confirma o diagnóstico de Rosenfeld sobre a suspensão da situação dialógica: o conflito dramático deixa de ser interpessoal (vontade contra vontade) e passa a ser inteiramente intrapessoal, digerido no claustro da própria mente do protagonista.

A subjetivação, portanto, se torna evidente. Vicente, o sujeito atual, assume o controle sobre seus predecessores (aos 5, 15 e 23 anos), que, agora, são reduzidos a objetos em sua mente. Esses "outros Videntes" existem para orientá-lo, servindo como guias na busca pela reconciliação consigo mesmo. O dilema que se manifesta através da memória cria uma narrativa fragmentada da vida de um homem, onde o "retorno ao passado" se torna uma forma de sondagem e reconstitution. Cada parte de sua história parece ser manipulada por um narrador interno, que a conta de maneira não convencional, mas coerente, alternando os pontos de vista a cada fragmento da memória. Opera-se aqui a exata operação épica apontada pela crítica rosenfeldiana: ao olhar para trás, o eu lírico do presente se distancia de si mesmo, convertendo suas próprias fases biográficas anteriores em "objetos" de análise, transformando o palco em um tribunal interior onde o sujeito presentificado julga e é julgado pelas suas próprias projeções passadas.

Para que esse caráter narrativo se torne mais eficaz, é necessário refletir sobre a questão do tempo na peça. Observamos que, em *Rasto Atrás*, a memória carrega uma carga subjetiva tão forte que a reflexão interna do personagem se sobrepõe à lógica do tempo físico e cronológico. A memória de Vicente se insere dentro de um intervalo temporal que não pode ser medido de maneira objetiva. Nesse contexto, a escolha do tempo a ser utilizado pelo autor é fundamental. Em meio às diversas possibilidades temporais (como o tempo físico, cronológico, histórico, etc.), Jorge Andrade opta por um tempo que traduz o caráter subjetivo da memória – um tempo que, mais do que qualquer outra coisa, transmite a dor do protagonista. Esse tempo, por sua vez, não segue as convenções temporais da narrativa convencional; ele é uma categoria mais fluida e emocional, que podemos denominar de tempo psicológico ou duração interior. É um tempo medido não pelos ponteiros do relógio, mas pela densidade dos afetos e pela força dos traumas que retornam à tona.

Quando nos referimos à duração interior, é importante lembrar que esse tipo de tempo depende diretamente do tempo cronológico, pois sua duração é proporcional ao grau de questionamento que o indivíduo experimenta. Quanto mais profunda a reflexão, mais dilatada se torna a experiência vivida. O processo de reflexão, portanto, pode se estender por segundos, dias, meses, ou até anos, criando uma distensão temporal que reflete uma vivência intensa, onde o ser é consumido por uma dor que tem raízes profundas em sua história. Interiormente, o sujeito se encontra amargurado, e suas reflexões se estendem para além da medida cronológica, criando uma sensação de "eternidade" que, muitas vezes, dura o tempo necessário para que o processo de cura aconteça, de forma lenta e gradual. Esse "retorno" ao passado, então, não se limita a um mero movimento de lembrança, mas torna-se uma reinterpretação do tempo, em que o passado é revivido de forma fragmentada e reorganizada, dando voz a uma subjetividade que vai além da temporalidade cronológica e se enraíza na busca introspectiva. A experiência qualitativa e emocional de Vicente sobrepõe-se ao tempo quantitativo, transformando sua narrativa em uma busca contínua por respostas, onde o tempo parece dilatar-se conforme a intensidade da reflexão. Assim, Jorge Andrade desconstrói a tirania do cronômetro para dar vazão à pura vivência bergsoniana do fluxo da consciência, onde o passado não é o que passou, mas o que permanece vivo e pulsante no agora.

3.2.2 SINTESE E ESTRUTURA DA PEÇA

A Moratória (1955) é uma das obras mais marcantes da dramaturgia moderna brasileira, abordando com profundidade cênica e psicológica as transformações sociais, econômicas e familiares que marcaram a transição do Brasil do modelo agrário tradicional para o avanço urbano e industrial do século XX. Essa passagem não ocorreu de forma gradual, mas sim de maneira brusca, catalisada pela crise de 1929, que abalou profundamente a economia cafeeira, e pela Revolução de 1930, que pôs fim ao domínio das oligarquias rurais e abriu caminho para a centralização política e para o impulso à industrialização sob Getúlio Vargas. A peça, composta em três atos, utiliza um cenário dividido em dois planos distintos: um representa uma ampla e tradicional sala de uma fazenda de café, enquanto o outro retrata uma sala modesta e mobiliada de uma casa na cidade, onde se destaca, em primeiro plano, uma máquina de costura. Essa divisão de cenários permite ao autor criar uma narrativa que transita entre o passado recente e o presente, vinculando ambas as realidades às experiências das personagens. Essa dinâmica revela uma realidade de decadência e adaptação, imposta pela urbanização e pelo colapso econômico do café.

O palco é dividido ao meio, em diagonal: numa das partes está a fazenda, na outra a casa. Os elementos de cena são os mesmos, ou fazem analogia: as mesmas figuras religiosas, alguns móveis, até o galho seco de jabuticabeira na casa faz menção às jabuticabeiras da fazenda. A diferença notável é que, na casa, ocupa o centro do espaço a máquina de costura, de onde sai o sustento da família, que na fazenda ainda era vista apenas como um passatempo para uma filha com pendor aristocráticos (Leonardo, 2020, p. 107).

Conforme apontado por Leonardo (2020, p.106), Magaldi observa que tanto *Vestido de Noiva* quanto *A Moratória* (1955) rompem com a linearidade temporal, mas de modos distintos: em Nelson Rodrigues, o tempo se fragmenta no plano psicológico e subjetivo, enquanto em Jorge Andrade assume caráter histórico e coletivo, vinculado às contradições sociais. Essa perspectiva se confirma em Engelmann (2017, p.132), ao destacar que, em *A Moratória*, os planos se relacionam diretamente à objetividade histórica e permanecem visíveis ao longo da peça. Apesar das diferenças, em ambos os casos tais recursos desestabilizam a cena ilusionista e apresentam os fatos de forma distanciada ao público leitor.

No centro da trama está Joaquim, um fazendeiro que representa a figura da aristocracia rural em declínio. Aos setenta anos, Quim (como também é chamado) é

apresentado como um homem profundamente apegado à terra e aos valores do passado, que enfrenta a ruína em função de maus negócios e da crise cafeeira. Marcado por uma solidão crescente, Joaquim se vê desconectado de sua comunidade e da sociedade que começa a mudar com a chegada de novos valores e a ascensão de forças externas à sua classe tradicional. Ele reflete, melancolicamente:

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

A peça captura com sensibilidade a luta de Joaquim para preservar sua identidade e seu legado, mesmo que isso signifique manter-se iludido quanto às possibilidades de recuperar a fazenda que perdeu. Ele deposita suas esperanças em uma moratória – que, ironicamente, nunca chega – como forma de saldar dívidas e retomar a antiga vida. Entretanto, essa luta se revela cada vez mais desgastante e sem sentido, na medida em que os demais personagens ao seu redor começam a aceitar o inevitável.

Helena, esposa de Joaquim, é apresentada como a mais resiliente da família, alguém que enfrenta com coragem as adversidades da falência. No entanto, sua ação se dá sempre em função da coletividade: procura manter a casa em pé, apoiar o marido e os filhos, mas não reivindica um espaço próprio. Essa postura não decorre apenas de uma escolha individual, mas de um aprendizado social que a ensinou a ser submissa, inserindo-a em uma estrutura de violência simbólica e enraizada. Sua subjetividade é subjugada à da família, funcionando mais como sustentação do núcleo doméstico do que como afirmação individual. Lucília, a filha solteira, assume o papel de arrimo da família, costurando compulsivamente para sustentar os pais em meio ao caos financeiro. Mais do que resiliente, ela se revela pragmática: enxerga a família como um fardo, mas aceita a responsabilidade de evitar o colapso doméstico, satisfazendo os desejos do pai e apoiando o irmão quando necessário. Sua postura não é fruto de rebeldia, mas de uma adaptação às circunstâncias – ela sabe “jogar o jogo da realidade” e age para preservar o núcleo familiar. Criada para ser dondoca, Lucília não rompe com a ordem patriarcal, mas a realidade dura a obriga a se posicionar como voz da razão, confrontando as ilusões do pai e sustentando a sobrevivência coletiva, ainda que à custa de seus próprios sonhos, como o casamento com Olímpio.

Por outro lado, Marcelo, o filho, é um jovem inadaptado e marcado pelo desespero, incapaz de se ajustar a qualquer emprego ou à nova realidade. Sua visão amarga e desiludida reflete as profundas mudanças sociais que ele e sua geração não conseguem compreender ou aceitar. Ele resume a sensação de ruptura ao dizer:

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 [...] tornaríamos a perdê-la. (Andrade, 1970, p.160-61).

Além dos conflitos familiares, a peça inclui personagens externos que evidenciam tensões sociais. Elvira, irmã de Joaquim, pensa apenas em ajudar o irmão, e o faz na chave do favor, mas também da humilhação. Fornece mantimentos, mas exige costuras gratuitas de Lucília em troca. Essa relação expõe a desigualdade e a dependência que atravessam mesmo os vínculos familiares. Já Olímpio surge como possibilidade de saída para Lucília, mas sua presença é limitada pelas proibições de Joaquim e pelas dificuldades da época. Importa destacar que a família decaída não representa os trabalhadores, trata-se da elite rural em crise.

A peça utiliza uma rica simbologia para refletir os dilemas vividos pelos personagens e as tensões do período histórico que representa. A fazenda perdida de Joaquim simboliza não apenas sua ligação emocional com a terra, mas também o colapso de uma classe e de um modo de vida baseado no patriarcado e na exploração da economia agrária, fato corroborado com a leitura realizada por Leonardo (2020, p. 108) que interpreta Joaquim como um tipo que “representa um tempo já ultrapassado, boa parte da sua história são memórias de uma época de força e dedicação”. Já a máquina de costura de Lucília destaca-se como um símbolo da força feminina e da adaptação à modernidade, mas também a uma nova alienação – do mundo do trabalho. Enquanto Joaquim se prende ao passado, Lucília utiliza seu trabalho como meio de resistir às adversidades, representando um novo paradigma de independência e pragmatismo. Ademais, conforme elucidado por Leonardo (2020, p. 108) Lucília “simboliza a ruptura do mundo agrário e garante o mínimo de estrutura financeira para sua família”.

Outro símbolo poderoso é o galho seco de jaboticabeira, que Joaquim traz da fazenda na tentativa de preservar algo de seu passado glorioso – mas que, na cidade,

já não possui vida. O galho representa o rompimento com o ciclo natural e a esterilidade das tentativas de reviver o que não pode ser restaurado. “Remete, contudo, à inexorável realidade presente e é signo de morte, de perda irremediável, diante dos olhos lúcidos dos filhos” (Sant’Anna, 1997, p. 139). Além disso, os quadros de santos presentes na casa funcionam como vestígios da religiosidade de Helena e da tradição familiar, elementos que também se mostram em declínio diante das novas realidades impostas pela modernidade.

A estrutura em três atos é construída para acompanhar o aumento progressivo das tensões e dos conflitos. O primeiro ato apresenta a decadência da família e as tentativas de Joaquim de encontrar alternativas, sendo que ao fim deste ato Andrade encapsula uma série de conflitos que colocam em xeque a esperança e a frustração o que Rosenfeld (2008, p. 614) compreende que “a justaposição simultânea de dois planos temporais é, evidentemente, um recurso épico. Só um narrador, no caso encoberto, pode manipular os dois níveis de tempo, fazendo com que as personagens vivam simultaneamente ambos”. Nesse sentido, o “narrador encoberto” segundo as considerações de Leonardo (2020, p. 113) tem o papel de quebrar esse conflito antecipando os fatos que ainda serão vivenciados pelas personagens. Com isso, a afirmação de Elizabeth Ribeiro elucida essa ideia, pois “o efeito de ironia dramática [...] amplia o horizonte do espetáculo sem diminuir a força do drama. Poder-se-ia pensar que o interesse no que se passa em 1929 diminuiria, já que o público já sabe que a família terá de deixar a fazenda” (Azevedo, 2014, p. 83). Desse modo, dois diálogos elucidam e marcam esse final, sendo eles entre Helena e Elvira e o outro entre Lucília e Joaquim. Elvira, portadora de más notícias anuncia para Helena que houve uma queda significativa no preço do café e Helena enxerga a ruína da família. No outro plano, Joaquim, lendo o jornal encontra uma possibilidade de reaver a fazenda, por meio de uma Moratória⁵.

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!

⁵ Moratória é um termo utilizado geralmente no campo da economia para referir-se à espera ou dilação que o credor concede ao devedor e que vai além do prazo estipulado como final para a conclusão de uma determinada dívida.

JOAQUIM: (Primeiro Plano) Prazo! Prazo de dez anos aos lavradores. [...]

HELENA: (Segundo Plano) (Não se contendo mais) Nossas terras! Não! Será o fim de tudo! [...]

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, 1970, p. 145-146).

A personagem Helena vai sendo construída gradualmente ao longo da peça. No primeiro ato, suas atitudes revelam sintonia com as ações de Lucília, já que Jorge Andrade confere às duas mulheres o papel de sustentação do lar. Helena manifesta força emocional e solidariedade, enquanto Lucília encarna o vigor e uma postura pragmática diante da luta pela sobrevivência na cidade e no novo mundo que se anuncia. Em contraste, Joaquim e Marcelo permanecem presos ao passado: o primeiro pela lógica do trabalho rural, o segundo pela dificuldade de se inserir em uma nova organização social do trabalho, entendido como “[...] sinônimo de sofrimento e aprisionamento, é sinal proletarização e desqualificação do indivíduo” (Arantes, 2001, p.102). Ambos, portanto, estão fadados ao fracasso.

Nesse contexto, cabe às mulheres a tentativa de manter o grupo unido e, por meio de um processo dialético, elaborar uma nova síntese de família capaz de sobreviver no mundo capitalista. Sobre Lucília, Souza (2008, p.140) observa: “A sua força é a da criatura sem liberdade, empenhada nos compromissos, na aceitação do mundo e do presente. Por isso, apenas ela conseguirá se libertar da fazenda e penetrar no novo universo que se constrói”.

O primeiro ato já antecipa ao leitor/espectador que a família não permanecerá na fazenda, pois a cena inicial se passa em 1932, na cidade. Essa quebra temporal impede uma recepção passiva: o público é levado a refletir sobre a impossibilidade de uma solução dramática apenas pelos diálogos e ações das personagens. O recurso temporal, trabalhado por Jorge Andrade, não promove um mergulho nostálgico no passado, mas um enraizamento no presente, que evidencia os limites do modo de produção capitalista como processo desumanizador. Não há saída no âmbito do drama -seja pelo sucesso em reaver a fazenda, como compensação simbólica de curto alcance, seja pela perda em função de decisões individuais –, já que o obstáculo central é a impossibilidade de moratória para a maioria das propriedades rurais.

No segundo ato, a ação dramática se organiza em dois planos simultâneos. Em primeiro plano, instaura-se uma atmosfera de entusiasmo que domina a cena: Lucília surge elegantemente trajada e dirige-se à missa na companhia de Olímpio, compondo um quadro de aparente harmonia. Ao mesmo tempo, no plano secundário, Helena chama Lucília para a recitação da ladainha, estabelecendo um contraste entre o júbilo exterior e a tonalidade recolhida da devoção religiosa. No decorrer da prece, Helena enuncia: “Helena: (Segundo Plano) Mãe do bom conselho (Helena vacila)” (Andrade, 1970, p.149).

Conforme analisa Leonardo (2020, p.116), tal enunciação evoca a tensão que estrutura o núcleo familiar, uma vez que a ideia de “bom conselho” se opõe à atitude autoritária de Joaquim. Sua rigidez e seus preconceitos não se explicam apenas por traços individuais, mas articulam-se a uma mentalidade patriarcal sustentada por determinações históricas mais amplas. Desse modo, o embate encenado ultrapassa o âmbito privado e revela-se como expressão de uma racionalidade social própria ao modo de produção capitalista, que incide diretamente sobre as relações familiares.

O terceiro ato conduz ao clímax dramático, em que a verdade irrefutável da falência e da impossibilidade de retorno ao passado é finalmente confrontada, encerrando a narrativa com um tom melancólico e de resignação.

Com *A Moratória*, Jorge Andrade constrói uma obra que transcende a especificidade de seu contexto histórico e oferece uma análise universal sobre o apego ao passado e a luta para enfrentar as mudanças impostas pela realidade. A peça explora não apenas o colapso econômico da sociedade cafeeira brasileira, mas também os efeitos psicológicos, emocionais e familiares dessa transformação. arte. *A Moratória* (1955) é a primeira obra-prima do moderno teatro brasileiro (Souza, 2008, p. 140).

Os personagens de Joaquim, Helena, Lucília e Marcelo encapsulam os dilemas de uma sociedade em transição, enquanto os elementos simbólicos e a divisão entre os cenários reforçam o contraste entre a nostalgia de um passado perdido e as duras exigências do presente. *A Moratória* (1955) é, portanto, uma reflexão poderosa sobre resistência, memória e adaptação, permanecendo relevante como um marco da dramaturgia nacional e como um testemunho das forças que moldam a história e as relações humanas.

A sequência dramática mantém-se, inicialmente, no segundo plano, estruturada pelo diálogo entre Helena e Lucília acerca da iminente perda da fazenda. Joaquim partira para a cidade na tentativa de reaver o dinheiro junto a Arlindo,

enquanto se aventava a possibilidade de Augusto, seu cunhado, arrematar a propriedade para mantê-la sob controle familiar. Nesse contexto, Helena sustenta:

HELENA: Se seu tio arrematar a fazenda, o Quim poderá continuar, trabalhar, morrer em suas terras. Há homens que não sabem, não podem viver fora do meio. Seu pai sempre morou na fazenda. Para nós, o mundo se resume nisto. Toda a nossa vida está aqui. (Joaquim no primeiro plano trazendo um embornal, cartuchos, buzina de chifre, pios de passarinhos etc.) E não se esqueça, Lucília, de que seu irmão não tem profissão, não estudou. Em que condições iríamos viver?" (Andrade, 1970, p.151).

Como aponta Leonardo (2020, p.117), a fala de Helena reafirma a dependência material e simbólica da família em relação à terra, revelando uma visão de mundo circunscrita ao espaço rural. O apego à fazenda não é apenas afetivo, mas estrutural: ele evidencia a dificuldade de adaptação às transformações impostas pela modernização e pela expansão do capitalismo urbano, que desloca o eixo de poder do campo para a cidade.

A cena é tensionada com a entrada de Elvira no primeiro plano. Ao comentar que Lucília já não costura, Joaquim abre espaço para que Elvira exponha sua atitude afetadamente elegante:

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 (Suspira)." (Andrade, 1970, p.152-153).

Concordando com Leonardo (2020, p.118), esse momento explicita o contraste entre a decadência econômica da família e a superficialidade da postura de Elvira, cuja filantropia soa protocolar e vazia. Ao inserir tal diálogo, Andrade intensifica a crítica a uma elite rural que, mesmo em processo de ruína, preserva gestos sociais de aparência e distinção.

Na continuidade da ação, o foco retorna ao segundo plano com a visita inesperada de Olímpio a Lucília. Ele retoma a conversa sobre o noivado e comunica que a fazenda será levada a leilão:

OLÍMPIO: (Com esforço) O Arlindo... não conseguiu se salvar também. A fazenda de seu pai vai à praça hoje.
LUCÍLIA: Não!
OLÍMPIO: Lucília
LUCÍLIA: Não!
OLÍMPIO: Não queria que soubesse por intermédio de outra pessoa." (Andrade, 1970, p.155).

A cena dramatiza a consumação da ruína familiar, mas desloca o eixo do drama para uma dimensão histórico-social. Como observa Leonardo (2020, p.118), Andrade evita qualquer resolução melodramática: o romance entre Lucília e Olímpio não se converte em saída redentora. Ao contrário, o vínculo amoroso é inscrito numa perspectiva épica, em que o verdadeiro conflito reside no colapso da ordem agrária e do coronelismo.

Essa inflexão se explicita na fala de Olímpio:

OLÍMPIO: (Pausa) Sei que sente. Acha humilhante depender de mim, o filho do inimigo político de seu pai. Como se casamento fosse isto: combinação de fortunas ou de partidos políticos. Nunca aprovei esta mentalidade e espero que isto acabe de uma vez. Sempre achei vergonhoso o que meu pai fez ao seu e o que seu fez a muita gente. Esse coronelismo que não reconhece razão a ninguém, que destrói tudo, que é cego.” (Andrade, 1970, p.156).

Leonardo (2020, p.119) destaca que Olímpio encarna uma geração que se contrapõe à lógica coronelista, denunciando sua violência e seu caráter destrutivo. Ao conferir centralidade a essa voz, Andrade transfere o conflito do plano sentimental para o político-histórico, recusando o desfecho conciliador típico do melodrama. O dramaturgo privilegia, assim, a dimensão estrutural do embate, sugerindo que os impasses vividos pela família não se resolvem por alianças individuais, mas exigem o enfrentamento das contradições sociais que atravessam o período.

No primeiro plano do segundo ato, o embate entre Joaquim e Marcelo ultrapassa o âmbito doméstico e adquire densidade histórica. Ao tentar acordar o filho para anunciar a Moratória, Joaquim reafirma valores vinculados ao prestígio familiar e à memória de um passado de estabilidade: “Ainda somos o que fomos” (Andrade, 1970, p. 159). A permanência simbólica do “nome” aparece, para ele, como último bastião de identidade.

Marcelo, entretanto, contesta essa lógica ao evidenciar que o capital simbólico herdado já não possui eficácia social:

MARCELO: Vivemos em um mundo diferente, onde o nome não conta mais... E nós só temos nome.

[...]

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

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 nós tomamos, não tem mais sentido. O senhor não me educou para ser operário (Andrade, 1970, p. 159).

A recusa de Marcelo em aceitar o “caminho” indicado pelo pai não se configura apenas como rebeldia juvenil. Como analisa Leonardo (2020), a peça inscreve esse conflito no processo mais amplo de transformação social, em que a antiga ordem agrária perde sustentação diante das novas exigências econômicas. A percepção de que não há retorno possível é explicitada quando Joaquim clama pela volta ao passado e Marcelo responde:

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, 1970, p. 161).

A metáfora do galho seco sintetiza a condição de uma classe social que já não encontra lugar na nova configuração histórica. Nesse sentido, o comportamento autodestrutivo de Marcelo não pode ser explicado apenas por sua dimensão psicológica; ele expressa, conforme sugere Leonardo (2020), o impasse coletivo de sujeitos formados sob parâmetros que perderam validade.

Helena também passa a tensionar a autoridade de Joaquim, rompendo com a adesão incondicional que marcara sua postura anterior:

JOAQUIM: Defenda, defenda seu filho. Deixe que ele fique um perdido, um inútil.

HELENA: Não acuso você de nada Quim. Sempre aceitei o que fazia ou determinava, como sendo o mais certo. Em tudo! Mas você pode afirmar que nunca errou? Pode?

[...]

HELENA: Nunca tive ilusões. Para mim, tudo acabou naquele dia... (Olha ligeiramente para os quadros) ... naquele dia saímos de lá. Falo em voltar para não desanimar o Quim (Andrade, 1970, p. 162-163).

Ao admitir que a esperança do retorno era apenas estratégia para sustentar o marido, Helena revela consciência da irreversibilidade da perda. Marcelo, por sua vez, confessa que já sabia da derrota jurídica e que o medo o levou à embriaguez:

MARCELO: (Com esforço) Foi por isso que bebi ontem à noite. Papai ia ficar sabendo. Tive medo!

HELENA: (Temerosa) Sabendo o que?

MARCELO: Ele... ele perdeu.

HELENA: Perdeu?!

MARCELO: O processo de nulidade. Não pude me controlar. Não tive coragem de dizer. Mamãe! Não queria que você sofresse. Não posso vê-la sofrer! (Andrade, 1970, p. 164).

No segundo plano, a recusa de Joaquim ao pedido de Olímpio reforça a sobreposição entre honra familiar e propriedade:

OLÍMPIO: Procure compreender “seu” Quim. Eu e Lucília queremos casar e acho que...

JOAQUIM: (Corta, brusco) A fazenda vai à praça, não minha filha. Minha família não está em liquidação (Andrade, 1970, p. 164).

A fala associa diretamente o destino econômico à integridade moral da família, como se o casamento pudesse significar capitulação. Ainda que Olímpio prometa recorrer da decisão – “Não é possível que ele deixe uma classe inteira ir à ruína...” (ANDRADE, 1970, p. 168) –, a leitura do despacho judicial confirma a derrota.

O ato encerra-se com a súplica de Helena:

HELENA: (Segundo Plano) (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 suplico... (Olha o quadro de Joaquim e subitamente esconde o rosto nas mãos. Lucília abre a máquina de costura.) (Andrade, 1970, p. 170).

O gesto final de Lucília, ao acionar a máquina de costura, projeta uma alternativa prática diante do colapso da ordem agrária. Em consonância com a leitura de Leonardo (2020), a peça não oferece solução sentimental ou conciliatória, mas evidencia a necessidade de reorganização diante das novas determinações históricas. Assim, as personagens encarnam diferentes respostas ao mesmo processo de transformação social, culminando na configuração apontada por Azevedo: “Joaquim e Marcelo são os perdedores [...] Lucília é uma lutadora [...] Helena também vence, na medida em que se resigna à nova situação” (Azevedo, 2014, p. 83).

O terceiro ato se abre no segundo plano, logo após a confirmação judicial que obriga a família a deixar a fazenda. Joaquim permanece recolhido em um quarto escurecido, detendo-se minuciosamente nos objetos ao redor, como se, ao examiná-los, pudesse suspender o curso dos acontecimentos. Helena o chama a sair e a interromper esse gesto reiterado de “examinando tudo” (Andrade, 1970, p. 171). O que se segue assume a forma de um inventário afetivo: balaústres danificados, forro comprometido, janelas com defeito, os latidos dos cães na colônia. O casal se apegua a detalhes aparentemente banais para evitar nomear o essencial – a despedida de um espaço habitado por trinta e cinco anos.

A conversa deriva para lembranças do casamento e para a evocação de um passado que, sob seu olhar, parecia mais autêntico. No entanto, Helena introduz uma fissura nessa idealização ao expor a lógica dos matrimônios arranjados:

JOAQUIM: O que foi que você pensou de mim no momento em ficamos a sós?

HELENA: Nada.

JOAQUIM: Nada?! [...]

JOAQUIM: Não queria se casar comigo?

HELENA: Não sei, não me perguntaram.

JOAQUIM: E se tivessem perguntado?

HELENA: Não me perguntaram nunca (Andrade, 1970, p. 176).

A resposta de Helena relativiza a suposta harmonia do passado e evidencia que a tradição também implicava silenciamentos. Ainda assim, ambos tratam a partida como se fosse apenas uma viagem temporária, sustentando a ilusão do retorno. Entre os poucos objetos escolhidos para levar estão os quadros religiosos, o galho de jabuticabeira e o relógio herdado do avô Gabriel:

JOAQUIM: (Pausa) Foi presente de casamento de meu avô Gabriel ao meu pai. [...] “Martiniano! Não deixe nunca o sol pegar você na cama, meu filho, e saiba dividir o seu tempo que tudo...”. Disto ninguém poderá me acusar, Helena. Em toda minha vida, somente aquela vez quando tive maleita não vi o sol nascer (Andrade, 1970, p. 176).

O relógio concentra, como observa Sant’Anna (1997), uma dimensão simbólica decisiva: deixa de operar apenas como objeto utilitário e passa a figurar como emblema de um tempo que não coincide mais com o presente histórico. Se, no campo, a vida era regulada pelo ciclo natural, na cidade o tempo se submete à disciplina do trabalho. Paradoxalmente, ao ser deslocado para o espaço urbano – onde teria maior funcionalidade prática – o relógio interrompe seu curso, marcando a estagnação de uma classe que não acompanha o novo ritmo social.

Outra construção significativa do ato está na alternância entre os dois planos. No segundo plano, Joaquim e Helena comentam o reaparecimento das formigas – “Você viu que as formigas tornaram a sair?” (Andrade, 1970, p. 177) – temendo que destruam plantas e invadam a casa. Simultaneamente, no primeiro plano, desenrola-se o diálogo entre Elvira e Lucília:

ELVIRA: (Primeiro Plano) Bom dia Lucília.

[...]

ELVIRA: O Olímpio voltou, não é?

[...]

ELVIRA: Soube que não pretende costurar mais.

LUCÍLIA: Quem disse?

ELVIRA: Seu pai (Andrade, 1970, p. 177).

A justaposição produz um efeito irônico: enquanto se fala de pragas que corroem silenciosamente a casa, Elvira encarna, no outro plano, uma presença igualmente corrosiva. Sua postura caritativa e sua recusa em remunerar adequadamente o trabalho de Lucília revelam uma relação marcada por dependência e humilhação. O confronto atinge o ápice quando Lucília rompe o silêncio acumulado:

ELVIRA: Se não ajudei foi porque não pude, e isto basta.

LUCÍLIA: Pode ficar com o seu dinheiro. Faça bastante caridade! [...]

LUCÍLIA: Ficamos pobres e continuaremos pobres à nossa custa. Agora saia daqui! Já não moramos mais em sua casa, e devo isto ao meu trabalho (Andrade, 1970, p. 182).

A saída da fazenda é atravessada por um sentimento de esvaziamento: “Trinta e cinco anos, Quim! Trinta e cinco anos aqui e agora... tudo isto!” (Andrade, 1970, p. 182). Helena ainda se preocupa com a poeira, com quem regará os vasos, com a manutenção mínima da casa – gestos que evidenciam a dificuldade de romper com o espaço. Cada personagem carrega aquilo que condensa seu mundo: Joaquim leva o relógio e o galho florido; Helena, o quadro religioso; Lucília, a máquina de costura; Marcelo promete colaborar: “... farei o que for possível para ajudar” (Andrade, 1970, p. 184).

Na cena final, já na cidade, Joaquim é o último a saber oficialmente da derrota definitiva da Moratória. O silêncio que o envolve intensifica a tensão, e Lucília tenta insuflar esperança: “Proteste, papai. [...] As terras são nossas, sempre foram nossas. [...] Ainda há esperança... (Andrade, 1970, p. 186)”.

Mas a resposta de Joaquim revela esgotamento: “Eu... eu não sofro mais...” (Andrade, 1970, p. 187). Resta-lhe a memória – “O feijão da seca começa a soltar vagens!” (Andrade, 1970, p. 187) – como último refúgio. O encerramento, com as vozes transformadas em murmúrio e o apagamento das luzes, sela não apenas a perda material, mas a extinção de uma forma de vida.

Conforme argumenta Leonardo (2020), em *A Moratória*, o passado não comparece apenas como referência cronológica, mas como eixo estruturador da crise encenada. A derrocada da economia cafeeira não constitui, isoladamente, o núcleo do conflito; ela se articula a uma tensão de ordem formal, pois o drama se desloca em direção a uma configuração que incorpora traços épicos. Não há apagamento da

dimensão subjetiva, mas tampouco predomina uma psicologização isolada: o que se constrói é uma relação dinâmica entre experiência individual e processo histórico.

À primeira vista, poderia parecer que a peça se limita a dramatizar, sob tonalidade nostálgica, o sofrimento de Joaquim, figura ligada aos valores da burguesia agrária. Contudo, a composição formal impede essa leitura simplificadora. O texto não idealiza o passado, nem o condena de maneira panfletária; antes, situa historicamente a transição em curso. A disposição dos planos cênicos, a fragmentação temporal e a maneira como conflitos familiares se expandem para além do âmbito privado revelam que a crise íntima é inseparável de transformações estruturais mais amplas.

É nesse ponto que o debate entre realismo e expressionismo se torna produtivo. Diferentemente do expressionismo centrado na distorção subjetiva, a peça apresenta personagens concretamente situados, inscritos em determinações materiais precisas – traço que a aproxima de uma tradição realista. Por outro lado, há um procedimento que dialoga com certo expressionismo de viés social: a explicitação da construção formal, perceptível sobretudo na manipulação do tempo e na articulação dos planos, evidencia que os sentidos não são dados como naturais, mas organizados pela própria estrutura dramática.

A tensão entre forma e conteúdo, portanto, não é acessória; ela orienta a leitura da obra. As mudanças no plano social exigem uma inflexão na forma do drama, que se abre a um horizonte épico ao evidenciar forças históricas que ultrapassam a vontade das personagens. Como sintetiza Engelmann (2017, p. 152), “O conflito principal é épico: a peça expressa um mundo que está se desmanchando e os personagens, nada podendo fazer, são entregues a um percurso histórico já traçado de antemão pela lógica da forma épica-dialética”.

3.2.3 MEMÓRIA DA PERSEGUIÇÃO: CONFLITOS E IDENTIDADE

Em seu livro *O Tempo na Narrativa* (2003), Benedito Nunes elabora uma definição significativa para o conceito de tempo interior, que se aplica diretamente ao protagonista de *Rasto Atrás* (1965) de Jorge Andrade:

A experiência da sucessão dos nossos estados internos leva-nos ao conceito de tempo psicológico ou de tempo vivido, também chamado de duração interior. O primeiro traço do tempo psicológico é a sua permanente

descoincidência com as medidas temporais objetivas. Uma hora pode parecer-nos tão curta quanto um minuto se a vivemos intensamente; um minuto pode parecer-nos tão longo quanto uma hora se nos entediamos. Variável de indivíduo para indivíduo, o tempo psicológico, subjetivo e qualitativo, por oposição ao tempo físico da Natureza, e no qual a percepção do presente se faz expressão temporal humana (Nunes, 2003, p. 18).

Nunes introduz o conceito de "tempo psicológico" ou "tempo vivido", também conhecido como duração interior, que descreve a experiência da sucessão dos estados internos do indivíduo, com uma descoincidência permanente em relação às medidas temporais objetivas. Ele explica que a percepção do tempo psicológico é profundamente subjetiva, variando de pessoa para pessoa. Uma hora pode parecer tão curta quanto um minuto quando vivida intensamente, ou um minuto pode se estender por uma hora quando o indivíduo se encontra entediado. O tempo psicológico, portanto, é qualitativo e não se alinha com o tempo físico da natureza. Ao contrário do tempo "objetivo", que segue uma linha cronológica rígida, o tempo psicológico está em constante transformação, moldado pela experiência humana e pela percepção interna do presente. Nunes conclui que, no tempo psicológico, a percepção do presente se torna uma expressão temporal profundamente humana.

Essa definição se aplica com precisão à construção do tempo dentro da obra *Rasto Atrás*. Ao longo da peça, observamos como o personagem Vicente é constantemente confrontado com diferentes estados de tensão interna, uma série de emoções conflitantes que o levam a revisitar seu passado e a refletir sobre suas escolhas. Através de recordações e reflexões sobre o que poderia ter sido e o que ainda está por vir, Vicente busca uma compreensão mais profunda de si mesmo e de seu lugar no mundo. A tensão do personagem, que parece estar permanentemente no limite entre o presente e o passado, revela uma desconexão entre o tempo vivido e o tempo real, uma característica definidora do tempo psicológico.

Ao longo da peça, é evidente que Vicente não vive seu tempo de maneira linear. Ele transita entre memórias, momentos de reflexão e projeções de futuros possíveis, criando uma experiência temporal altamente subjetiva. Nesse processo, o tempo e a memória se entrelaçam e se alimentam mutuamente, configurando uma narrativa em que o protagonista não apenas revisita eventos passados, mas também busca entender como suas escolhas anteriores o definiram e o que essas memórias significam para seu futuro. Cada momento de tensão interna revela algo sobre o

estado psicológico de Vicente, e essas tensões ajudam a moldar sua decisão de voltar ao passado e buscar um novo sentido para sua vida.

As peças de Jorge Andrade – de forma geral – se caracteriza, assim, por uma estrutura de tempo psicológico que depende fortemente da subjetividade do protagonista. Vicente é apresentado como um ser dividido entre o passado e o presente, constantemente intercalando lembranças e projeções de futuros possíveis. Ele se vê não apenas como alguém que está tentando entender seu passado, mas também como alguém que busca encontrar um significado para o futuro, algo que será moldado pela maneira como ele lida com os desafios e as tensões internas que enfrenta ao longo da narrativa. A obra se constrói, portanto, a partir da sucessão de momentos interiores e da reflexão sobre o que poderia ter sido, o que foi, e o que pode vir a ser, com o tempo psicológico oferecendo um reflexo da complexidade da experiência humana.

Essa abordagem do tempo também se reflete no tom narrativo da obra. A peça de Andrade adota uma estrutura que pode ser associada ao caráter épico de algumas narrativas literárias. Como Nas peças de Ibsen, em que o passado se impõe como o lugar onde os conflitos se radicam, a história de Vicente revela-se como uma narrativa em que o presente existe apenas em função do passado. Não há propriamente um entrelaçamento entre tempos, mas uma subordinação: o presente é decisivo apenas por engano, já que é o passado que determina e organiza a experiência. Ao contrário de Édipo, em que tudo é presentificado e o passado se encontra a serviço do presente, em *Rasto Atrás* (1965) é o passado que governa, e o protagonista busca reunir os pedaços partidos de sua vida a partir dessa raiz temporal. Assim, a peça assume uma qualidade reflexiva e introspectiva, próxima ao romance moderno, que não deixa de situar essa interioridade em meio a uma sociedade complexa. O aspecto narrativo advém justamente dessa introspecção, que, como observa Rosenfeld, produz um efeito épico: o impulso lírico-emocional interrompe a ação, deslocando o foco para a memória e para o mergulho subjetivo do protagonista. Vicente, de maneira quase narrativa, compartilha suas recordações com o público e, ao fazê-lo, assume uma postura de quem está tentando entender sua própria história e a razão de sua existência. Ele se coloca, portanto, como um narrador da sua própria trajetória, refletindo sobre sua vida de forma similar ao que encontramos em grandes romances de introspecção.

Esse tom narrativo, caracterizado pela introspecção e pela reflexão sobre o próprio passado, é um dos elementos que tornam, a peça, uma obra única no teatro brasileiro. Embora a peça seja escrita para o palco, sua construção dramática evoca a mesma dinâmica de análise e exploração interna que encontramos nos romances modernos. Ao contrário de um teatro tradicional em que a ação é frequentemente mais imediata e objetiva, a peça de Andrade requer que o público se envolva profundamente na subjetividade do protagonista, acompanhando suas lutas internas, suas memórias e suas tentativas de encontrar sentido no que parecia ser uma existência fragmentada.

É interessante observar como o autor utiliza essa estrutura narrativa para criar um personagem que, ao mesmo tempo em que se encontra dividido entre o passado e o presente, também se vê preso em uma busca constante por respostas que lhe deem sentido. Assim como em romances de reflexão, como *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, no qual o personagem Paulo Honório tenta entender o próprio passado, Vicente de *Rasto Atrás* (1965) também faz uso de suas recordações como uma forma de tentar compreender seus próprios dilemas existenciais. No entanto, ao contrário de Paulo Honório, que não manifesta desejo de mudança e se apegua à lógica do passado, Vicente almeja uma transformação, uma virada que permita a ele se libertar das amarras de sua história e dos conflitos com seu pai.

Essa reflexão sobre a memória e a identidade não é exclusividade do teatro, mas também se reflete na própria trajetória de Jorge Andrade. O autor, em seu romance *Labirinto*, aborda a luta interna de um homem diante das dificuldades com seu pai e os dilemas existenciais que surgem a partir dessa relação. Essa conexão entre a peça e o romance se torna evidente ao analisarmos as semelhanças entre os personagens, que são movidos por angústias semelhantes e buscam, em última instância, se entender e se reconciliar com o próprio passado. Tanto Vicente quanto o narrador de *Labirinto* enfrentam questões de identidade, de busca por sentido e de um desejo de superar os obstáculos impostos pelo passado.

Em ambas as obras, o tempo e a memória desempenham papéis cruciais. Em *Rasto Atrás*, o protagonista se vê constantemente revivendo o passado, em busca de respostas e de uma compreensão mais profunda de sua própria vida. Esse processo de reflexão e revisão do passado, que é um tema recorrente no teatro de Jorge Andrade, também se manifesta em *Labirinto*, onde o narrador se confronta com suas próprias angústias e dilemas, refletindo sobre a relação com o pai e a busca por sua

identidade. O tom narrativo dessas duas obras é profundamente introspectivo, e a memória se torna uma ferramenta essencial para a construção da narrativa, permitindo aos personagens, e ao público, uma análise mais profunda das escolhas e dos conflitos que definem suas existências.

Portanto, tanto *Rasto Atrás* (1965) quanto *Labirinto* podem ser vistos como obras que compartilham uma mesma preocupação, personagens que, por meio da memória e da reflexão, buscam compreender seu passado e dar um novo sentido à sua trajetória. Isso, contudo, não as torna complementares, já que cada uma desenvolve essa problemática a partir de uma lógica própria e de tensões específicas. Andrade, ao trabalhar com a subjetividade e a introspecção, oferece aos seus personagens e ao público a oportunidade de revisitar a própria história, não apenas como um processo de lembrança, mas como uma forma de encontrar respostas para as questões existenciais que permeiam a vida humana. Ao final, as obras de Andrade nos mostram que, por mais que o passado nos defina, é através da revisão e da reflexão sobre ele que podemos, finalmente, encontrar o sentido e a resolução que buscamos.

Andrade demonstra, de maneira clara e incisiva, que é possível construir uma narrativa, seja no formato de romance ou peça teatral, em que o tema central seja o aprisionamento. Essa recorrência aproxima as duas obras, pois tanto a peça quanto o romance exploram as angústias e inquietações de personagens imersos em dilemas existenciais e familiares. No entanto, em *Rasto Atrás*, não se trata apenas da projeção subjetiva de Vicente: as irmãs, abandonadas na cidade, vivem um tempo travado; o pai encarna uma distorção expressionista em sua caçada interminável. Esses elementos revelam que a peça mobiliza múltiplas camadas sociais, históricas e artísticas que vão além da interioridade do protagonista, alcançando até mesmo o lugar do teatro na sociedade e suas tensões no contexto da ditadura e do mercado da arte. Embora as abordagens exijam leituras diferenciadas sendo uma mais intimista e subjetiva, como no caso da peça, e a outra mais voltada à narrativa de profundidade de um romance, ambas as obras não deixam de apresentar um valor narrativo único que é essencial para o entendimento da trajetória dos protagonistas. Jorge Andrade e Vicente, ao longo de suas jornadas, se veem enfrentando os mesmos desafios, e, de forma paralela, ambos são levados à necessidade de encontrar respostas para seu futuro, um futuro que, tanto em suas vidas quanto nas suas respectivas histórias, se mostra em constante construção e transformação.

É justamente essa trajetória compartilhada que aproxima as duas narrativas. A busca por respostas se torna um elo comum entre o autor e o personagem, o que permite que Vicente, tal como Jorge Andrade em sua própria vida, se veja atravessando uma jornada onde o autoconhecimento e a compreensão de seu lugar no mundo são questionados de forma constante. Nesse processo, a memória de Vicente, que muitas vezes se parece com a lembrança de um personagem de ficção, é carregada de intensas reflexões, nas quais ele tenta, através de sua história, explicar sua própria angústia e as motivações que o levaram a tomar certas decisões. A analogia entre o escritor e seu personagem é, portanto, uma estratégia narrativa eficaz, pois é através dela que o público pode perceber a profunda conexão entre o autor e a obra, além da possibilidade de se identificar com os dilemas universais enfrentados por ambos.

Em uma análise mais detalhada, podemos perceber que as trajetórias de Jorge Andrade e Vicente não são apenas paralelas, mas, de certa forma, complementares. Ambos compartilham uma relação tensa com seus pais, especialmente com seus respectivos pais, figuras de autoridade que questionam e até rejeitam as escolhas de vida dos filhos. No caso de Jorge Andrade, sua experiência de vida o levou a seguir o caminho da dramaturgia, uma carreira que, ao mesmo tempo, o aproximava da arte e da intelectualidade, mas também o afastava da compreensão e aceitação de sua família. Essa experiência se reflete na trajetória de Vicente, que também tem uma relação difícil com seu pai, um homem que não compreende a decisão do filho em optar pela arte em vez de seguir a tradição da família. Essa frustração e o isolamento emocional que ambos experienciam – tanto Jorge Andrade quanto Vicente – se manifestam nas obras de maneira similar, com o autor colocando, de forma clara e impactante, como a busca por identidade e autoconhecimento pode ser dolorosa quando um ser humano não consegue se desvencilhar dos impedimentos externos, como as expectativas da família e a pressão social.

A obra *Rasto Atrás* (1965) pode, portanto, ser vista como uma crítica contundente à trajetória do ser humano, não apenas no campo da arte, mas também no âmbito da vida pessoal e familiar. Jorge Andrade, ao construir a história de Vicente, problematiza as dificuldades enfrentadas por um intelectual que deseja reconhecimento e sucesso, mas que, ao mesmo tempo, se vê frustrado pelas limitações impostas pela sociedade e pela falta de apoio familiar. A peça revela como a busca por reconhecimento pode ser dolorosa, como no caso de Vicente, que, apesar

de suas peças serem premiadas e reconhecidas pela crítica, ainda se vê à margem, sem a devida valorização de seu trabalho. As frustrações do personagem se refletem na necessidade constante de fazer concessões para continuar escrevendo, como no caso da adaptação de sua obra para a televisão, algo que evidencia a tensão entre a arte purista e a adaptação às necessidades do mercado e da indústria cultural.

Nesse contexto, a trajetória do artista deixa de ser um simples obstáculo intelectual para se transformar em um drama humano de proporções complexas. Vicente, ao rejeitar a carreira de caçador e seguir sua vocação artística, não apenas rompe com as expectativas do pai, mas também com o modelo de vida que lhe foi imposto. Esse rompimento é decisivo e doloroso, pois coloca Vicente em um caminho de solidão e de busca incessante por um propósito maior. A decisão de rejeitar a vida de caçador, que seria o desejo do pai, reflete um desejo profundo de autoafirmação e de escolha pessoal. No entanto, Vicente sente-se cada vez mais encurralado, como se fosse uma presa em fuga, pressionado pela figura paterna e por suas próprias inseguranças quanto à sua escolha de vida.

O conflito de Vicente com o pai revela a tensão central na narrativa de *Rasto Atrás*: a luta entre a liberdade de escolha e a imposição da autoridade. O personagem, ao se colocar em posição de caça, busca escapar da pressão e do controle que o pai exerce sobre sua vida, ao mesmo tempo em que, em certos momentos, assume a postura de caçador, desafiando o pai e mostrando sua resistência. Os confrontos entre pai e filho são intensos, e Vicente, ao lembrar-se dessas brigas, sente-se fortalecido. Nessas lembranças, ele não é mais uma presa indefesa, mas um caçador destemido, capaz de desafiar o pai, colocar-lhe contra a parede e, por vezes, fazer o próprio pai chorar com suas respostas cortantes. Esses momentos de confrontação, embora possam parecer vitórias momentâneas, são etapas de uma jornada muito mais complexa, que ainda exige reflexão e autoconhecimento. Quando as quatro versões de Vicente estão em cena simultaneamente, não se reduzem à perspectiva do mais velho; ao contrário, coexistem em sua autonomia. Se fosse apenas projeção subjetiva, bastaria um monólogo em que o protagonista evocasse suas vozes passadas. A presença dos atores, porém, confere densidade própria a cada idade, compondo uma polifonia dramatúrgica que revela não apenas a complexidade da experiência individual, mas também a força da teatralidade como recurso para materializar conflitos internos e coletivos.

Vicente percebe que, para resolver seus conflitos e alcançar a paz interior, precisa continuar sua trajetória de volta, uma trajetória que é, ao mesmo tempo, de cura e de autoaceitação. A metáfora da caça, presente nas lembranças de Vicente, torna-se ainda mais significativa quando ele se recorda de uma frase de seu pai: "Certas caças são muito ágeis". Seu pai, ao referir-se a caças extremamente bem treinadas, sugere que, muitas vezes, a presa é capaz de despistar o caçador, escondendo-se em lugares óbvios onde ninguém imagina que ela possa estar. Vicente se vê refletindo sobre essa metáfora, sentindo-se como essa caça ágil, que, apesar de perseguida pela figura paterna, é capaz de escapar, se ocultar e, de certa forma, confundir seu perseguidor.

Essa reflexão final de Vicente – sobre a caça e sua habilidade de despistar o caçador – encapsula a luta interna que ele enfrenta. Ele não é apenas um ser perseguido, mas também um ser que se transforma, que aprende a lidar com a pressão e as expectativas, buscando sua própria maneira de existir no mundo. O retorno ao "rasto atrás", nesse sentido, não é apenas uma fuga, mas uma tentativa de reconciliação consigo mesmo e com sua história, buscando encontrar um equilíbrio entre o passado, o presente e as possibilidades futuras que se abrem diante dele.

A resolução do dilema de Vicente parece se desenrolar, talvez, no final da peça. Esse momento marca o desfecho de laços confusos e interligados que, finalmente, são desfeitos. Em Jaborandi, Vicente tem um reencontro com seu pai, que estava em uma caçada distante, acompanhado de seu fiel discípulo, Vaqueiro. João José revela ao filho que aquele encontro seria o seu destino final, um momento em que ele chega a compreender muitos aspectos da vida que, até aquele instante, estavam ocultos para ele. Como uma espécie de revelação, ele finalmente se dá conta do grande erro que cometeu ao se manter preso a um mundo particular, isolando-se de tudo e todos. Emocionado, ele oferece a Vicente alguns presentes. Surpreendentemente, o filho os aceita de boa vontade, algo impensável em tempos passados, quando esses presentes, ligados à atividade da caçada, seriam rejeitados. Nesse contexto, pode-se entender que a caçada está terminando, e que os dois, antes presos em seus mundos internos, finalmente compreendem que a verdade de ambos possui um peso e uma dimensão que antes não eram percebidos, pois estavam cegos por suas próprias crenças e convicções intransigentes.

Neste ponto, não se trata de afirmar que o jogo de despistar chegou ao fim, como se houvesse uma resolução dramática entre caça e caçador. Ao contrário, *Rasto*

Atrás (1965) evidencia que esse jogo se prolonga por toda a vida de Vicente, atravessado por sua distância da esposa, pela situação travada do país e por uma modernidade apenas aparente, sustentada por relações de poder marcadas pelo compadrio. Seria por demais individualista dizer que a peça se encerra resolvida; o que se impõe é a necessidade de olhar para o lugar social que ela ocupa, mobilizando questões que ultrapassam a interioridade do protagonista e alcançam o papel do teatro na sociedade, na ditadura e no mercado da arte. Após uma vida inteira de tentativas frustradas de despistar o pai, Vicente encontra coragem para enfrentá-lo, mas esse gesto não dissolve os impasses: reinscreve-os na memória, onde ambos permanecem presos a uma perseguição interminável. O pai, em sua figura expressionista de caçador, e o filho, em sua condição de caça orgulhosa, revelam que a perseguição é menos um conflito resolvido do que um processo recorrente, em que cada um se alimenta de suas frustrações. O confronto final, portanto, não é catarse, mas parte de uma jornada épica, marcada pela reflexão e pela impossibilidade de resolução plena.

Entretanto, não podemos afirmar que a perseguição tenha terminado com o reencontro. Na última cena da peça, ao contrário do que seria esperado, os personagens não se abraçam nem firmam um pacto de união até o último suspiro do pai. Isso pode ser interpretado como um sinal de que a caçada, de certa forma, terminou, mas que ainda existe a possibilidade de um rastreamento residual, traços de uma memória que persiste. Quando Vicente se lembrar de seu pai após sua morte, é provável que alguns dos antigos conflitos ressurgam, retomando o movimento de rastreamento que havia sido interrompido. Embora a caçada possa parecer resolvida, a memória ainda pode proporcionar o reencontro com antigos conflitos, com algumas "pegadas" sendo abandonadas, como ecos de uma história não completamente encerrada.

O título da peça, *Rasto Atrás*, também faz referência ao conceito de "rasto", que pode ser entendido como as pegadas deixadas no caminho por um animal. Nesse contexto, a figura de Vicente se comportando como uma caça, deixando pegadas nem sempre fáceis de decifrar, é um reflexo de sua tentativa de complicar a vida de seu adversário – o pai. Através dessas pegadas, Vicente tenta recuperar os rastros deixados por seu pai, e, ao analisá-los, reconhecer que ambos, tanto ele quanto o pai, foram igualmente responsáveis pela forma como se distanciaram e se perderam ao longo do tempo.

Jorge Andrade, ao elaborar essa narrativa, realiza uma reflexão profunda sobre sua própria trajetória, um processo de análise e autocompreensão. Ele revisita sua vida, suas experiências, e, por meio de diálogos com pessoas que respeita e admira, ele redescobre o seu mundo interior e os motivos que o levaram à busca incessante por respostas. Nesse sentido, a obra *Labirinto* pode ser vista como uma espécie de acerto de contas do autor com seu passado. A busca por respostas e a reconciliação consigo mesmo e com o tempo vivido são temas centrais, e a memória se torna uma ferramenta importante nesse processo de reconciliação e libertação.

O narrador de *Labirinto* compartilha suas experiências mais marcantes com algumas figuras importantes, como Murilo Mendes, poeta com quem teve conversas significativas durante sua época como jornalista. Murilo, que morava em Roma na época, também vivenciou momentos de nostalgia e reflexão, o que se revela no livro *A Idade do Serrote* (1947), onde ele expõe eventos que marcaram sua trajetória, com suas alegrias e decepções. Juntos, Jorge Andrade e Murilo Mendes utilizam a memória como uma ferramenta capaz de reviver o passado, criando uma perspectiva sobre o presente e, assim, traçando um caminho de compreensão e superação.

Em um fragmento da narrativa de Andrade, há uma alusão direta a Murilo Mendes: “[...] em todos os momentos, Murilo vai me conduzindo pela mão. Como me conduz pela angústia, internamente, a memória” (Andrade, 2009, p. 62). Aqui, o autor se vê guiado por essa memória que traz à tona lembranças de conflitos com seu próprio pai. A menção a Murilo Mendes, uma figura significativa em sua vida, representa não só a conexão com pessoas que o influenciaram, mas também o impacto das memórias que o autor evoca. No entanto, essas memórias nem sempre são agradáveis, sendo mais frequentemente marcadas por desentendimentos e perdas.

À medida que Jorge Andrade percorre seu caminho de lembranças, ele também se depara com a face do esquecimento, um fenômeno natural da memória humana. Muitas imagens e acontecimentos se perdem com o tempo, mas o autor reconhece que até os momentos esquecidos possuem uma certa importância, pois podem, de alguma forma, colaborar na reconstrução da vida. Como ele mesmo afirma:

[...] todas as coisas – lembradas ou não – ficam depositadas, formando um museu intenso, onde as alas se sucedem, repletas de ruídos, palavras, livros, imagens, pensamentos infantis, que vão formando o espelho que reflete o mundo que nos cercou, refletindo-nos também” (Andrade, 2009, p. 130).

Para Jorge Andrade, a memória e o esquecimento estão entrelaçados. Ambos são desafios essenciais para a construção da identidade humana, e mesmo os sons mais distantes e as imagens mais vagarosas têm um papel fundamental nesse processo de reconstrução. O autor utiliza a metáfora do “labirinto” para descrever a complexidade da memória, sugerindo que os acontecimentos podem estar ocultos, mas prontos para emergir quando evocadas as lembranças. O labirinto, nesse sentido, também pode ser interpretado como a casa do esquecimento, um espaço onde a confusão e a distorção dificultam a busca por uma solução. No entanto, a chave para a libertação está justamente na resolução desses conflitos internos, e a memória é o caminho para essa revelação.

A figura do pai, em muitas obras literárias, representa não apenas uma figura parental, mas também um obstáculo simbólico e uma fonte de conflito essencial para o desenvolvimento do protagonista. Em *Rasto Atrás*, de Jorge Andrade, essa figura do pai se torna ainda mais relevante, pois representa não apenas um obstáculo físico e psicológico, mas um reflexo das limitações e tensões familiares que permeiam a vida do autor. Nesse processo de autodescoberta, Jorge Andrade mergulha fundo na sua própria experiência, refletindo sobre a relação com seu pai e as implicações dessa relação na formação de sua identidade e no caminho que percorre como ser humano e escritor.

O *Labirinto* (2009) que o autor apresenta não é apenas uma construção metafórica de confusão e busca por respostas, mas também um espaço onde a confrontação com o passado e a análise da memória se tornam centrais para a compreensão do presente. Assim, o pai, essa figura imponente e intimidante, se transforma em um obstáculo necessário, sem o qual a jornada de autoconhecimento e de superação não teria sentido. Jorge Andrade, ao se colocar como caçador e caça ao mesmo tempo, sugere que esse confronto é uma das formas mais intensas de alcançar a verdade, uma verdade que não é simplesmente dada, mas que exige esforço, dor e enfrentamento.

Essa busca por si mesmo e por um entendimento mais profundo sobre sua identidade também se traduz na dor de ser incompreendido. Ao refletir sobre a maneira como seu pai o via, e como isso influenciava a percepção que ele tinha de si, Jorge Andrade nos transporta para uma realidade interna repleta de angústias e desentendimentos. O pai, ao criticar o filho, não apenas o reprovava, mas também refletia

a sua própria visão de mundo e a imposição de expectativas, as quais, no entanto, se revelam também um reflexo da incompreensão mútua:

Você solta peixe, defende caças matando meus cachorros, em vez de laçar e marcar bezerros, vive em cima daquele abacateiro agarrado em porcária de livro! O que quer? Quem é você que me mata de vergonha? É! Quem era eu que comecei a viver, sendo caçado no campo espinhento da incompreensão! ... ou na mata sombria e pegajosa da suspeita! Como é que ele podia entender que, como o mateiro, eu também caíra no meio de um terreiro, com os dentes de uma tia mordendo-me, esfaqueando minha mente infantil! Ele havia me ignorado, talvez pensando que eu estivesse com sapatos de salto-alto, deixando-me nu, pendurado nos dentes da cachorra com dentes de coração, pinta no focinho, cabelos a la garçonne, melindrosa maldita com vestido no meio de coxas que ansiavam ser violadas pelos Ataídes da vida, um Ataíde que a jogasse entre sacos de café da tulha, penetrando-a com a dureza do aço (Andrade, 2009, p. 136).

Neste longo trecho, a intensidade do conflito entre o pai e o filho é palpável. O pai não apenas exprime uma frustração existencial, mas também um certo desespero ao tentar compreender a escolha de vida do filho, que se afasta das atividades que ele, como figura paterna, considerava essenciais para a construção de uma identidade. A referência ao "campo espinhento da incompreensão" e à "mata sombria da suspeita" revela que o pai não consegue compreender a verdadeira essência do filho, e sua incompreensão, por sua vez, se transforma em uma sombra que persegue Jorge. Essa alegoria da caçada, como um processo contínuo e doloroso, é reforçada, pois Jorge sente-se constantemente sendo perseguido, como se fosse um animal selvagem que busca desesperadamente a liberdade.

Entretanto, ao refletir sobre sua posição nesse conflito, Jorge também se percebe como alguém que, ao longo do tempo, aprendeu a se defender. Ele se posiciona como caçador de sua própria vida, mas ao mesmo tempo, ainda sente a perseguição do pai. Ao se colocar em ambas as posições, de caça e caçador, ele nos mostra a complexidade de suas emoções e como ele se vê constantemente preso em um ciclo vicioso de confronto e busca por liberdade. O que se coloca em jogo não é apenas a liberdade física, mas uma liberdade interna, onde a verdadeira conquista seria a reconciliação consigo mesmo, e, nesse caso, a superação da figura do pai, ou pelo menos da imagem que ele criou do filho.

Ao compararmos Jorge Andrade com outros personagens literários que passam por situações semelhantes, como o menino de Faulkner, fica claro que, embora todos esses personagens compartilhem a experiência da caçada, suas relações com a caçada são distintas. No conto de Faulkner, o menino busca o urso

como um rito de passagem, uma oportunidade de mostrar sua força e coragem. A caçada para ele é uma afirmação de sua identidade, um momento de transformação. Já para Jorge e Vicente, a caçada é uma experiência marcada pela dor, pelo desconforto e pela busca incessante por algo que os liberte, mas que, até o momento, permanece fora de alcance. Para ambos, a caçada não é um prazer ou um rito de amadurecimento; ela é uma perseguição imposta por uma figura de autoridade, e como tal, se torna uma experiência angustiante e muitas vezes opressiva.

Em ambas as narrativas, a morte desempenha um papel crucial na resolução da caçada. No caso de Jorge Andrade, a morte do pai é a chave para a libertação. Assim como no conto de Faulkner, onde a morte do urso simboliza o fim de uma perseguição implacável, a morte do pai traz a possibilidade de um novo começo. Ao narrar sua reação à morte de seu pai, Andrade revela a complexidade de sua relação com ele, marcada por amor, raiva, arrependimento e, finalmente, libertação. Ao segurar os pés do pai já sem vida, ele se depara com a morte como um ponto de inflexão em sua vida:

Eu não sabia, meu filho. Eu não podia compreender! Lembro-me apenas que caí de joelhos, levei as mãos e segurei seus pés já quase frios. Findava a sua maior caçada: encontrar ali, naquela cama, a morte amoitada. As Melindrosas do arrependimento pularam em minha garganta e eu comecei a soluçar, estraçalhado pelos dentes da dor. Durante a noite não vi nem ouvi ninguém. Só me lembro quando entrou o compadre Chiquito e chorou aos pés do caixão. Eu o via com perneiras de couro, botas, esporas, buzina, cartucheira ----caçador chorando no funeral do caçador! E eu, caça perseguida, mas não alcançada, ali, bem junto deles, amoitado nas coivaras da desesperança. Naquele momento eu passava a ser o caçador e ele_, a caça, mas nos campos e matas da lembrança. Senti que somente depois daquele momento eu partiria realmente, mas voltaria sempre para rastejá-lo nos trilhos da memória (Andrade, 2009, p.166).

A morte, nesse contexto, não é apenas o fim de uma vida, mas também o fim de um ciclo de perseguição e de busca por aprovação. Com a morte do pai, Jorge finalmente sente que pode parar de correr, de ser perseguido. A imagem de "caçador chorando no funeral do caçador" é profundamente simbólica: ela sugere que, após a morte do pai, a guerra entre caçador e caça chega ao seu fim, mas a memória dessa guerra nunca será completamente apagada. Jorge, agora, sente que pode ser o caçador, mas esse caçador não está mais em busca de algo no mundo físico. Ele é agora um caçador na memória, alguém que percorre os trilhos do passado à procura de uma compreensão mais profunda de si mesmo e de sua história.

Essa complexidade na relação entre Jorge e seu pai revela como a busca por identidade, memória e autoconhecimento é intrínseca à trajetória humana. A morte do pai, como um símbolo de resolução, abre um novo caminho para a reflexão e para a reinvenção da identidade. No entanto, a liberdade que Jorge alcança não é absoluta. Ele permanece preso ao passado, às memórias e às imagens que a figura paterna deixou em sua vida. E como ele mesmo reconhece em suas reflexões:

Com raízes mergulhadas na memória 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. Mas foi estranha e inútil a maneira que segui de escrever e de me esconder ao mesmo tempo. Inútil, porque escrever é nos revelar, mesmo quando nos escondemos. Agir assim é uma fuga! E o que é esta fuga se não a falta de coragem de encarar a si mesmo, quando é possível ser sempre verdadeiro? É necessário ser como Rousseau: “mostrei-me tal como sou: desprezível e vil, quando fui; bom, generoso, sublime, quando assim agi; revelei minha alma tal qual Tu mesmo a viste, Oh! Ser Eterno”. Nas será que não cheguei a revelar minha alma através de tantos temas, situações e personagens? Afinal, não são projeções do meu próprio ser? Não compreendi que era dramaturgo porque senti um impulso irresistível de me transformar e de falar mediante outros corpos e almas? Quando Joana grita por liberdade, não sou eu mesmo quem grita? Quando Marta e Mariana tentam enterrar o corpo exposto, não sou eu querendo enterrar meus mortos? Quando Joaquim tenta se libertar do demônio que o corrói por dentro, alçando seu voo impossível, não sou eu mesmo lutando contra a suspeita que se aninhou em mim, dilacerando-me? Quando Lucília, desesperada, chora pela morte lenta do pai desfiando um trapo xadrez, não sou eu sentado embaixo do filtro, chorando pela agonia do meu mundo? Quando Francisco admira pelo telescópio as estrelas que nunca saem do mesmo lugar, não sou eu amando valores fixos no tempo e no espaço do passado? Quando Fernão Dias se perde no dédalo escuro da mata, buscando obsessivo suas pedras, não sou eu procurando determinado a minha verdade? Quando Egisto põe à venda os ossos do barão, não sou eu tentando me livrar de uma tradição que sufocava? Por que tenho procurado minha explicação longe de mim, se posso encontrá-la em mim mesmo? (Andrade, 2009, p. 292-93).

Esse trecho se torna uma poderosa reflexão sobre a natureza da escrita, da memória e da identidade. Ao revisitar o passado, Jorge Andrade não está apenas tentando entender o que aconteceu, mas também tentando se libertar de um ciclo vicioso de autoengano e fuga. A escrita, então, se torna uma forma de enfrentamento. Ao escrever, Andrade se revela, mesmo nas suas tentativas de esconder partes de si. Mas essa revelação não se limita ao indivíduo: como ele próprio afirma, trata-se de buscar suas origens na engrenagem da sociedade moderna e de fixar o drama do homem e da terra paulista dentro da história brasileira. Em *Rasto Atrás*, essa dimensão coletiva se manifesta na articulação entre memória pessoal e memória

social, mostrando que o autoconhecimento de Vicente é inseparável das tensões históricas e culturais que moldam sua trajetória.

A obra de Jorge Andrade, portanto, não se limita a um relato sobre sua relação com o pai ou com a terra paulista, nem se reduz a uma meditação sobre a identidade humana. Ela se constrói justamente na tensão entre essas duas dimensões, que se alimentam mutuamente: a busca interior por significado e autoconhecimento só se realiza em diálogo com a história coletiva, com os conflitos sociais e com a memória da terra paulista. É nesse entrelaçamento dialético que se funda a força de sua dramaturgia, como se verá também em *A Moratória*. A escrita se torna a ferramenta pela qual ele não apenas confronta sua história, mas também nos convida a refletir sobre a nossa própria jornada de autodescoberta. A caçada, nesse contexto, não é apenas uma busca externa, mas uma jornada interna que se perpetua, pois, como o próprio autor diz, "escrever é nos revelar".

4 PARTE II – MATERIALISMO HISTÓRICO E WALTER BENJAMIN

Ao abordar a peça sob a perspectiva do materialismo histórico, esta segunda parte da dissertação propõe uma leitura que articula os elementos estéticos da obra com os processos sociais, econômicos e políticos que a atravessam de modo

constitutivo. A escolha por esse referencial teórico não se dá apenas pela centralidade que o materialismo histórico ocupa nas ciências humanas, mas também pela sua capacidade de revelar as contradições estruturais que moldam as relações assimétricas entre os sujeitos e as instituições. Nesse sentido, a peça não será analisada como um objeto isolado ou um mero epifenômeno cultural, mas como produto e reflexo de uma conjuntura histórica específica. Trata-se de um cenário marcado pela transição complexa do modelo agrário-exportador para uma economia de base urbano-industrial, processo este que desencadeia a crise das elites tradicionais e a reconfiguração profunda das identidades sociais brasileiras.

Para aprofundar essa abordagem, recorreremos às contribuições de Walter Benjamin, cuja leitura do materialismo histórico-dialético se distingue por sua fina sensibilidade estética, sua crítica radical à linearidade do progresso e sua atenção obstinada aos silêncios e apagamentos que permeiam a história oficial. Benjamin não apenas revisita os fundamentos marxistas, mas os tensiona produtivamente, propondo uma concepção de história que valoriza os fragmentos, os vestígios e as experiências dos vencidos. Sua crítica à ideia de um progresso contínuo, homogêneo e inevitável abre espaço para pensar a historicidade como um campo aberto de disputas simbólicas e materiais, onde o passado não se encontra encerrado em uma cronologia morta, mas pode ser reativado como potência crítica e fulguração dialética no presente.

Esta perspectiva benjaminiana será fundamental para a análise da peça de Jorge Andrade, pois permite compreender como o drama familiar encenado na clausura doméstica não se limita à esfera privada, mas se conecta visceralmente a processos históricos mais amplos. A ruína da fazenda cafeeira, o conflito insolúvel entre gerações, a desvalorização social e o estranhamento diante das novas formas de trabalho mercantilizado, bem como os silêncios que atravessam a narrativa, são expressões formais de uma crise estrutural que afeta não apenas os personagens, mas toda a sociedade brasileira em transformação. Ao colocar em cena os impasses vividos por Joaquim, Lucília e Marcelo, Andrade revela as tensões entre a permanência da tradição e os imperativos da modernidade, entre o poder patriarcal residual e a emergência de novos sujeitos sociais, e, fundamentalmente, entre a memória anacrônica do passado rural e os desafios imediatos postos pelo futuro urbano-industrial.

A leitura benjaminiana do materialismo histórico nos fornece o instrumental teórico para problematizar a própria estrutura formal de *A Moratória*, permitindo-nos perscrutar seus tempos descompassados, seus ritmos fragmentados, mas, sobretudo, seus silêncios e suas ausências deliberadas. Walter Benjamin nos ensina que a compressão da história não se esgota no inventário dos grandes eventos ou na linearidade dos discursos oficiais; ela se deixa apreender, fundamentalmente, nos gestos cotidianos residualmente preservados, nas palavras interrompidas e nos fragmentos que restaram à margem do processo civilizatório. Em *A Moratória*, essa perspectiva ganha corpo na maneira como os trabalhadores rurais e as classes subalternas são inseridos na trama: eles não figuram como protagonistas de um embate manifesto, mas se insinuam de forma extremamente sutil e periférica, sendo apenas brevemente mencionados em momentos específicos.

Longe de esvaziar a dimensão social do drama, esse aparecimento pequeno, contido e estritamente sutil constitui uma chave de interpretação de extraordinária potência heurística, cuja complexidade e desdobramentos críticos demandarão uma discussão em maior grau posteriormente. Sob a ótica benjaminiana de "escovar a história a contrapelo", esse ocultamento cênico funciona como um sintoma histórico estruturante. A ausência física desses sujeitos no espaço da fazenda em decadência opera como uma força invisível que tensiona e acelera a ruína da elite cafeeira; a subsistência deles nas frestas do texto revela que o colapso econômico daquela família está umbilicalmente ligado a uma estrutura social muito mais ampla e recalcada. Portanto, é justamente nessas lacunas, nos desejos frustrados das personagens e na atmosfera de clausura que Jorge Andrade expõe as contradições imanes de um Brasil em transição. O silêncio sobre o subalterno na superfície do texto torna-se, assim, o elemento mais eloquente para desmascarar a precariedade da modernização do país e as fraturas expostas de uma elite que tenta se encastelar em seus próprios discursos anacrônicos.

Além disso, a concepção benjaminiana de história como constelação – em que diferentes tempos se entrelaçam e se iluminam mutuamente – oferece uma chave interpretativa potente para compreender a dramaturgia de Andrade. A peça não se organiza de forma linear, mas apresenta rupturas, deslocamentos e sobreposições que remetem à complexidade da experiência histórica. O passado da fazenda, por exemplo, não desaparece com sua falência, mas continua a assombrar os personagens, moldando suas ações e seus afetos. Lucília, em menor medida, resiste

a esse peso, sua postura aponta para um desejo de desprendimento, funcionando como contraponto àqueles que permanecem aprisionados pela memória da terra. Joaquim, em especial, encarna essa temporalidade ambígua: preso a uma ordem que já não existe, ele resiste às mudanças e tenta impor valores que perderam sua eficácia simbólica. Essa insistência no passado revela não apenas uma recusa individual, mas também uma crítica à forma como certas estruturas de poder se perpetuam mesmo diante da transformação social.

Outro aspecto relevante da leitura benjaminiana é sua atenção à memória e à experiência. Para Benjamin, a história dos vencidos deve ser revisitada e analisada como forma de resistência ao esquecimento imposto pela narrativa oficial. Essa dimensão aparece na figura de Lucília no plano de 1932, cuja experiência de trabalho e resistência cotidiana através do labor manual é constantemente deslegitimada por Joaquim, mas que, ao longo da peça, revela uma força silenciosa que desafia a ordem estabelecida. A costura torna-se símbolo de sobrevivência e de autonomia, contrapondo-se à lógica da dependência e da submissão aristocrática que outrora ditava os rumos da família.

Por fim, a abordagem histórico-dialética proposta nesta parte busca articular os diferentes níveis da análise para oferecer uma leitura abrangente da peça. A partir dos pressupostos do materialismo histórico e das contribuições de Walter Benjamin, será possível compreender como a obra dramatiza as contradições de seu tempo, denuncia os mecanismos de exclusão de sua própria estrutura e aponta para as tensões da transformação histórica. A análise se organizará em três momentos: primeiro, uma síntese da estrutura da peça, destacando seus elementos formais e narrativos; em seguida, uma contextualização histórico-social, situando a obra no cenário brasileiro da primeira metade do século XX; e, por fim, uma reflexão sobre os silêncios estruturais e as lacunas da representação cênica, que revelam os limites do discurso dominante e a necessidade de escavar os sentidos ocultos da história, abrindo caminho para o debate posterior acerca das ausências periféricas do texto.

4.1 A MORATÓRIA (1955): UMA ANÁLISE HISTÓRICO-DIALÉTICA

A Moratória (1955), de Jorge Andrade, ocupa um lugar central na história da dramaturgia brasileira, não apenas por sua riqueza artística e literária, mas também

pela forma como representa as transformações econômicas e sociais que redefiniram o Brasil no contexto do colapso da economia cafeeira. A peça constitui um retrato metafórico da transição do país de uma sociedade agrária para outra, urbana e industrial, evidenciando os conflitos dialéticos entre tradição e modernidade, entre a elite rural em decadência e as classes emergentes, e entre as forças do passado e os desafios do futuro. Estreada sob a direção de Gianni Ratto no TMDC (Teatro Maria Della Costa), em São Paulo, a obra utiliza o drama familiar como veículo expressivo para explorar as contradições e tensões de um Brasil em crise.

Composta em dois planos temporais – um situado em 1929, durante a crise econômica global que afetou profundamente a economia cafeeira brasileira, e outro em 1932, já em um cenário de falência e desesperança –, a peça vai além de uma narrativa familiar convencional. A divisão temporal, mais que um recurso estilístico, opera como estrutura dramática dialética, contrapondo momentos históricos para evidenciar as mudanças que impactam não apenas a sociedade, mas também a subjetividade de seus personagens. Andrade utiliza essa arquitetura temporal para alternar passado e presente, reforçando o contraste entre o que se perdeu e o que não mais pode ser recuperado, acentuando o impacto psicológico, emocional e simbólico da transformação histórica. Como lembra Magaldi (1998, p. 44), Jorge Andrade relatava a dificuldade de unir os tempos de 1929 e 1932, indispensáveis à estruturação da peça. O crítico recorda que lhe aconselhou a leitura de uma peça rodrigueana, que havia resolvido muito bem o problema de três planos: o da realidade (presente), o da memória e o da alucinação. A solução de Andrade, no entanto, não foi subjetiva, mas objetiva. Em *A Moratória*, a divisão temporal não se dá como projeção da memória ou da alucinação, mas como contraponto histórico, estruturando o drama em torno da crise da economia cafeeira e da falência da elite rural.

A crise de 1929, provocada pelo colapso dos preços do café no mercado internacional, constitui o pano de fundo histórico para os eventos de *A Moratória*. O Brasil, cuja economia era fortemente dependente da exportação do café, sofreu intensamente, com a falência de milhares de fazendas e o esfacelamento das elites rurais. Esse momento marca o início de uma reorganização estrutural que levaria à industrialização e urbanização do país nas décadas seguintes. Andrade projeta essas transformações na trajetória da família de Joaquim, cuja falência simboliza o declínio de um sistema econômico e de seus valores fundantes. O autor revela como as forças

do mercado não apenas colapsam estruturas econômicas, mas também desintegram identidades e modos de vida historicamente consolidados.

[...] Andrade apresenta tipos históricos que se debatem em um momento de profunda transição da sociedade brasileira, no período da crise do café, entre 1929 e 1932. Nesses momentos de ruptura é mais evidente o caráter ideológico, falso, forjado e histórico de determinadas visões de mundo, de modos de organização da vida social, de justificativa de ordenação econômica, de criação de subjetividades – nada disso é visto em chave ontológica, universalista, pois exatamente esse caráter é exposto pelos interesses que defendem de modo subreptício. Jorge Andrade é um mestre em se mover nesses lugares espaciais e temporais em que as contradições estão à flor da pele, em que suas marcas afloram à superfície, como em *A Moratória* (Leonardo, 2020, p. 104-105).

A peça evidencia a dificuldade da elite rural em adaptar-se à nova realidade imposta pela modernidade. Joaquim, o patriarca, encarna essa incapacidade, enquanto sua filha Lucília emerge como figura de resistência e adaptação. A relação entre pai e filha expõe o conflito entre gerações acentuado pela crise, sendo Lucília marcada por um pragmatismo que contrasta com a nostalgia paralisante de Joaquim.

Um aspecto notável da carpintaria dramática são as referências extra-cenográficas, que desviam do foco principal da narrativa aristocrática, funcionando como espaços de revelação das contradições sociais mais profundas. Nesses momentos de menção sutil, os sujeitos invisibilizados pela sociedade patriarcal e agrária – como os trabalhadores rurais e os credores que pressionam a família de fora da cena – revelam sua presença incômoda. Essas alusões periféricas operam como contrapontos silenciosos, mas eloquentes, à narrativa central, denunciando que a derrocada da casa grande não ocorre no vácuo.

Essas ausências demarcadas funcionam como um subtexto dramático que amplia a análise social proposta pela obra. O impacto da crise cafeeira aparece de forma transversal: não apenas na derrocada de uma família, mas na reverberação dessa ruína sobre os diferentes estratos sociais que sustentavam, de forma desigual, o sistema rural-aristocrático. A crise expõe o esgotamento desse modelo, dando lugar a tensões que atravessam os vínculos familiares, as estruturas de trabalho e os valores simbólicos que definiam o Brasil oligárquico. Ao mesmo tempo, os limites desse confinamento familiar revelam, por contraste, as urgências de novas formas de sobrevivência.

No cerne dessa tensão, o confronto entre Joaquim e Lucília encarna o embate entre dois horizontes opostos: de um lado, o desejo obstinado de restaurar a fazenda e reviver o passado; de outro, a urgência de se adaptar às exigências de um novo tempo. Joaquim permanece preso à lógica de um mundo em ruínas, enquanto Lucília, ao fazer da costura um meio de sustento e autonomia, redefine, mesmo que posteriormente, seu lugar na família e na sociedade. Como observa Sant’Anna (1997, p. 116), “Marta⁶ está por trás de Lucília, a primeira personagem do ciclo que reage à decadência econômica e se adapta com lucidez à nova situação”. Assim, a máquina de costura adquire um valor substituível e simbólico: é mais do que instrumento de trabalho – é expressão silenciosa de enfrentamento ao modelo patriarcal em declínio.

Podemos situar aqui a gênese do símbolo de “Marta”: além de ação, esboçam-se os semas da mudança, ou resistência, de realismo (em oposição a quimera), algo de plebeu (em oposição a aristocracia), algo de novo (em oposição ao tradicional) e de solidariedade (Sant’Anna, 1997, p. 116).

Esse núcleo familiar, com suas tensões internas, ecoa as transformações sociais que marcaram o Brasil das primeiras décadas do século XX. Lucília representa não só a mulher que rompe com o destino imposto, mas também o sujeito histórico que encarna a transição entre modelos econômicos e culturais. Andrade, no entanto, não romantiza essa transição: o progresso não é redentor, tampouco o passado é idealizado. O autor nos convida a refletir sobre os custos humanos e simbólicos envolvidos nas mudanças. Para Engelmann (2017, p. 145), “As unidades de espaço reafirmam a temporalidade, isto é, passado–fazenda, presente–cidade. E colocam em foco a questão social: rural versus urbano, e histórica: decadência da aristocracia rural e formação da nova burguesia industrial”.

Essa abordagem permite uma leitura dialética da peça, especialmente à luz do materialismo histórico de Marx e Engels (2014). *A Moratória* (1955) encena, com clareza, a luta de classes e os conflitos entre modos de produção em transição e os germes da perda de privilégios senhoriais. Joaquim representa a classe senhorial em declínio; Lucília, as possibilidades abertas pela nova ordem urbana e industrial. A peça não se limita à denúncia, mas propõe um diagnóstico crítico das forças sociais em disputa. Com isso, Andrade não apenas retrata sua época, mas também antecipa discussões contemporâneas sobre desigualdade, adaptação e modernização. A

⁶ “Marta, para mim, simboliza a história que tudo presencia” (Andrade, 2012, p. 145).

relevância da obra permanece viva, pois os conflitos que ela dramatiza – entre tradição e mudança, exclusão e reinvenção – continuam a marcar o imaginário social brasileiro.

Ao dar relevo analítico às figuras apagadas pela historiografia dominante através das lacunas do texto, Jorge Andrade transforma o palco em arena de crítica e reflexão. Sua dramaturgia articula história, memória e conflito social, revelando que o teatro pode ser tanto espelho quanto intervenção. Nesse processo, a memória, como enfatizado por Bosi (1994), assume um papel fundamental. Para Bosi, a memória, especialmente quando mediada pela linguagem, funciona como um "instrumento decisivamente socializador", conectando o sonho e a vigília, o passado e o presente. No contexto dialético da peça, essa memória coletiva não serve como refúgio alienante, mas como o próprio material de confronto: é por meio dela que os personagens são obrigados a reviver e encarar os ecos de um passado que insiste em intervir no presente. Assim, a peça se torna uma ponte entre o Brasil de ontem e o de hoje, desafiando o espectador a refletir sobre os custos da modernização e as fissuras deixadas pelas mudanças sociais e econômicas.

Revisitar *A Moratória* é, portanto, revisitar o Brasil – em suas rupturas, suas contradições e suas possibilidades ainda abertas, mediadas pela memória de um passado que continua a interferir nas disputas do presente.

4.1.1 CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL D'A MORATÓRIA

A peça de Jorge Andrade situa-se no intervalo histórico compreendido entre 1929 e 1932, período decisivo da história brasileira, marcado pela crise terminal da República Velha, pelo colapso do modelo agroexportador e pela redefinição das formas de exercício do poder político. Trata-se de um momento atravessado por profunda instabilidade econômica, disputas intransmissíveis e pela ampliação do papel do Estado como mediador de conflitos sociais e econômicos de grande magnitude. Conforme observa Arantes (1994), a dramaturgia de Andrade não se limita a reconstruir passivamente um passado histórico, mas opera como forma crítica de interpretação da história, expondo seus impasses, suas ruínas e seus efeitos subjetivos na consciência burguesa. *A Moratória*, nesse sentido, constitui-se como uma peça histórica não por narrar os grandes eventos factuais ou os bastidores palacianos da Revolução de 1930, mas por dramatizar, no interior do espaço doméstico, a experiência social e o impacto estrutural da crise.

Quando se busca relacionar literatura e realidade social, é preciso cuidado metodológico para não reduzir a obra a um mero reflexo mecânico ou a um documento ilustrativo do contexto histórico. Como lembram Maciel e Silva (2005, p. 10), o social deve ser considerado não apenas como um contexto externo e estático, mas como um elemento dinâmico que se integra à estrutura estética, desempenhando uma função ativa dentro da própria forma literária. Nesse sentido, o olhar crítico deve observar atentamente como os dados externos – sejam eles de ordem social, psicológica, religiosa ou linguística – sofrem uma transvaloração e se tornam internos ao texto, constituindo parte indissociável de sua economia formal e de sua eficácia dramática.

É por isso que Antonio Candido ressalta que “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (Candido, 2000, p. 7). A crítica dialética, de inspiração marxista, privilegia essa relação intrínseca entre forma literária e processo social, procurando compreender se o social atua apenas como matéria documental amorfa ou se participa ativamente da constituição do valor estético e da fatura da obra. Como observa Lukács (1989), o social pode ser o vetor determinante da própria forma artística, funcionando como o princípio mediador fundamental entre a ficção e a totalidade da realidade histórica. A forma se torna, assim, conteúdo sedimentado.

Em *A Moratória*, Jorge Andrade formaliza esteticamente a crise da oligarquia cafeeira paulista após 1929, momento em que o crack da bolsa de Nova Iorque abalou a exportação de café e precipitou a derrocada da República Velha. Essa transformação histórica não aparece apenas como um pano de fundo decorativo, mas como o conflito motor dramatizado: o embate insolúvel entre passado e presente, entre uma ordem rural-patriarcal em decadência e a emergência compulsória de novas formas sociais e urbanas. Leonardo (2020, p. 117-119) observa que Andrade desloca o conflito do plano puramente individual ou psicológico para o coletivo, fazendo do tempo histórico a verdadeira categoria dramática e o princípio ordenador das ações das personagens.

Sábato Magaldi já havia destacado esse aspecto fundamental ao afirmar que Andrade não se limita a narrar a crise isolada de uma família, mas inscreve o drama em um processo histórico mais amplo, em que o tempo se torna categoria decisiva da dramaturgia. Assim, a peça não apenas documenta a falência de uma fazenda, mas

transforma a experiência social da crise em forma estética, mediando ficção e realidade por meio da estrutura dramática bipartida, que tensiona continuamente o que foi e o que sobrou.

A quebra da Bolsa de Nova York, em 1929, revelou de maneira contundente os limites estruturais e a vulnerabilidade da formação econômica brasileira. Segundo a análise clássica de Caio Prado Júnior (1973), a centralidade do café como eixo da economia nacional e a dependência absoluta em relação ao mercado consumidor externo tornavam o país sobremaneira vulnerável às oscilações cíclicas e às crises agudas do capitalismo internacional. A queda abrupta e violenta dos preços do café comprometeu a base material que sustentava o poder das oligarquias rurais, acelerando a falência em cadeia das fazendas e desorganizando o complexo sistema econômico assentado na grande propriedade e no colonato.

Em *A Moratória*, essa crise não aparece como um dado estatístico exterior, mas como uma força histórica destrutiva que atravessa verticalmente as relações familiares, dissolvendo identidades sociais e papéis de gênero que antes eram considerados estáveis e perenes. A ruína de Joaquim não é, portanto, de ordem individual, psicológica ou moral; ela é estritamente histórica e estrutural. Trata-se do impacto macroeconômico internacional refratado no microcosmo das microrrelações individuais, afetando desde a autoridade do pai até as expectativas de casamento e herança dos filhos.

Diante do colapso iminente da economia cafeeira, o Estado brasileiro passou a intervir de forma mais direta e agressiva, buscando administrar os efeitos desastrosos da crise sem, contudo, promover uma ruptura efetiva ou revolucionária com as estruturas latifundiárias herdadas da Primeira República. A chamada lei da moratória – que encontrou sua expressão máxima no Decreto Federal de Getúlio Vargas em 1933, prevendo a suspensão temporária e o reescalonamento das dívidas hipotecárias rurais – deve ser compreendida historicamente como um mecanismo de contenção política e de salvaguarda das elites, e não como uma resposta de reestruturação agrária. Conforme indicam os estudos de história econômica mobilizados por Fraga, Lago e Mourelle (2022), tais medidas de emergência tinham como objetivo primordial preservar parcialmente a ordem fundiária tradicional e evitar uma desagregação social ou revolta camponesa no campo.

Na peça de Jorge Andrade, a moratória adquire um sentido simbólico e existencial decisivo: ela representa a tentativa desesperada da elite em suspender o

próprio tempo histórico. É o artifício jurídico transformado em quimera existencial, o adiamento da ruína definitiva e o esforço paralisante de manter viva a ilusão de que a ordem anterior, agrária e senhorial, poderia ser restaurada assim que os papéis fossem assinados.

Essa expectativa de restauração revela o que a crítica dialética aponta como a falsa consciência das elites agrárias, ou seja, a incapacidade histórica de reconhecer o esgotamento de seu papel dirigente no processo civilizatório nacional. Joaquim encarna essa resistência obsessiva, insistindo na recuperação das terras perdidas para os credores e na reafirmação dogmática de valores associados à honra, à propriedade inalienável e à autoridade patriarcal incontestável. Tal postura dialoga de perto com a interpretação historiográfica de Boris Fausto (2008), segundo a qual a Revolução de 1930 não configurou uma ruptura de bases radicais, mas sim um complexo rearranjo político intraelites que deslocou o centro dinâmico do poder sem eliminar as estruturas fundamentais de dominação e a concentração fundiária.

Essa leitura encontra ressonância conceitual em Raymundo Faoro (1975), para quem o Estado brasileiro se organiza historicamente a partir da permanência de um estamento burocrático e de um patronato político que atravessa regimes, sobrevive a crises e se adapta plasticamente às novas conjunturas econômicas. Na peça, porém, essa adaptação no plano individual fracassa tragicamente: Joaquim não possui a maleabilidade necessária para se reinscrever na nova ordem mercantil-urbana. Ele se torna uma figura espacial e socialmente deslocada, um anacronismo vivo, confinado em uma sala de estar urbana na cidade, preso a um passado que já não encontra qualquer correspondência material na base histórica do país.

O avanço da industrialização e o processo de substituição de importações, significativamente intensificados e centralizados pelo Estado a partir da década de 1930, aprofundaram a reconfiguração da sociedade brasileira. Conforme analisa Marcelo de Paiva Abreu (2014), esse processo de transição fortaleceu o papel regulador do Estado e impulsionou o crescimento urbano-industrial, mas ocorreu de forma altamente concentrada, excludente e desigual, preservando velhas hierarquias sociais e assimetrias regionais. Como observa Vavy Pacheco Borges (1998; 1999), a década de 1930 deve ser compreendida como um período de transição profundamente ambígua, no qual coexistem a modernização econômica acelerada e o conservadorismo social persistente, a mudança de fachada política e a continuidade das estruturas de exclusão. Essa ambivalência estrutural atravessa a dramaturgia de

Andrade, que expõe com sensibilidade os custos humanos, os sacrifícios subjetivos e o sofrimento ético-político desse processo, especialmente para aqueles sujeitos que são triturados pela engrenagem e não conseguem se adaptar às novas exigências do mundo urbano e industrial.

As diferenças gritantes de comportamento e destino entre Marcelo e Lucília evidenciam que essa modernização conservadora não se impõe de maneira homogênea sobre os corpos, sendo atravessada e determinada por marcadores sociais estruturantes, como o gênero. Marcelo representa uma forma possível, ainda que psicologicamente instável e eivada de ressentimento, de adaptação masculina à nova ordem. Sua tentativa de inserção na dinâmica urbana é sustentada por privilégios simbólicos herdados do nome de sua família e pela expectativa social de continuidade do seu papel tradicional de provedor e herdeiro.

Lucília, por sua vez, ocupa uma posição estruturalmente distinta e muito mais violenta. Sua inserção no mundo do trabalho fabril ou manufatureiro não decorre de um projeto ideológico de emancipação feminista ou de busca por autonomia liberal, mas sim de uma necessidade material imediata e drástica imposta pela ruína econômica completa da família. Conforme destaca Ângela de Castro Gomes (1988), a incorporação em massa das mulheres ao mercado de trabalho, no contexto da industrialização brasileira incipiente, ocorreu sob condições severas de precariedade, salários aviltantes, disciplina fabril severa e superexploração, revelando as vísceras e os limites sociais do projeto modernizador das elites.

É nesse ponto que a trajetória de Lucília se estabelece como o eixo da ruptura histórica e teórica da peça, escancarando como o capitalismo age como força estruturante e invisível na dramaturgia de Jorge Andrade. A aparente libertação de Lucília frente à autoridade paterna esconde uma nova e severa modalidade de sujeição. Ao romper com os grilhões da ordem patriarcal e agrária – que a confinava à condição de filha dependente de um senhor de terras – a personagem não alcança a emancipação humana autêntica; em vez disso, ela é capturada e subsumida pela lógica impessoal do capital. O capitalismo atua na obra como um elemento de reificação (coisificação) das relações: o prestígio nobiliárquico da terra e os laços tradicionais de dependência pessoal são substituídos pela mediação universal do valor de troca e do dinheiro. Se antes Lucília respondia ao arbítrio subjetivo do pai, agora ela deve responder às exigências abstratas, cegas e inflexíveis do mercado urbano.

Essa transição da opressão patriarcal para a exploração capitalista manifesta-se formalmente na alteração da própria percepção do tempo e do espaço cênico. Na fazenda (1929), o tempo possuía uma dimensão orgânica, ligada às safras de café e ao usufruto da propriedade; na cidade (1932), o tempo se torna abstrato, quantificado e mercantilizado. A máquina de costura de Lucília opera como o metrônomo dessa nova era: cada batida da agulha representa a conversão de sua força de trabalho em mercadoria de subsistência. A liberdade conquistada por ela é, portanto, a "liberdade" tipicamente burguesa analisada por Marx: a dupla liberdade do trabalhador assalariado, que está livre das amarras servis do passado, mas igualmente livre de qualquer meio de produção, restando-lhe apenas a necessidade de vender a si mesma cotidianamente para não perecer.

Lucília simboliza, assim, a face oculta e o preço real da modernização brasileira. Embora sua entrada no mercado de trabalho formal por meio da costura represente uma ruptura factual com a dependência econômica e com a estrutura patriarcal claustrofóbica da família rural, essa ruptura está longe de se traduzir em libertação plena ou emancipação humana. Edgar Decca (1981) aponta com precisão que os processos de modernização induzidos no Brasil frequentemente silenciaram os sujeitos subalternos, incorporando-os de maneira puramente instrumental e disciplinada ao projeto estatal e ao desenvolvimento econômico das classes dominantes.

A trajetória dramática de Lucília expressa exatamente essa contradição dialética: ao mesmo tempo em que ela se afasta fisicamente e economicamente da caduca autoridade paterna de Joaquim, ela se submete a um regime alienante de trabalho incessante e doméstico. Atrás de sua máquina de costura, a promessa burguesa de progresso e ascensão se converte, no cotidiano, em desgaste físico, alienação e confinamento emocional. O tear da costura substitui o cultivo do café, mas a lógica da exploração do tempo e do corpo permanece inalterada, provando que o advento do capitalismo na sociedade brasileira não extinguiu as velhas violências sociais, mas conferiu-lhes uma eficiência racionalizada e moderna.

Dessa forma, *A Moratória* (1955) constrói, por meio de sua arquitetura cênica e de sua linguagem precisa, uma crítica contundente à ideologia burguesa do progresso linear e redentor. A peça revela esteticamente que a transição dolorosa do Brasil agrário para a sociedade urbano-industrial não eliminou as desigualdades históricas e os passivos coloniais, mas simplesmente os reorganizou sob novas roupagens

modernas e urbanas. A decadência e o definhamento da família de Joaquim funcionam como uma metonímia da crise das elites tradicionais cafeeiras, enquanto os esforços desesperados de adaptação dos demais personagens expõem os custos sociais altíssimos de uma modernização conservadora e pelo alto.

Como indicam as análises de Fausto (2008) e Borges (1999), os rearranjos políticos e econômicos que sucederam a década de 1930 redefiniram as formas de dominação e incorporaram novas frações de classe ao poder sem, contudo, produzir uma democratização efetiva, uma reforma agrária ou uma real inclusão da sociedade brasileira.

Ao articular história, memória individual e crítica social, Jorge Andrade propõe uma dramaturgia que se aproxima de uma leitura histórica materialista. Ele recusa o drama burguês aristotélico tradicional e o melodrama sentimental para revelar a modernização brasileira a partir do ponto de vista de suas ruínas, de suas contradições internas e dos sujeitos que foram sacrificados na transição de modelos econômicos.

4.1.2 AS VOZES SILENCIADAS/MARGINALIZADAS

Jorge Andrade constrói uma obra que ultrapassa os limites do drama familiar tradicional, afirmando-se como uma refração crítica das desigualdades sociais e das transições econômicas vividas pelo Brasil ao longo do processo de modernização do século XX. Sua dramaturgia articula com maestria o íntimo e o histórico, entrelaçando angústias individuais com tensões coletivas mais amplas. Por meio dessa estrutura, Andrade joga luz sobre as fraturas de sujeitos frequentemente marginalizados, transformando fragmentos históricos e lacunas cenográficas em plataformas de reflexão sobre a condição humana, as contradições do progresso e as disparidades sociais estruturais que sustentam o país.

A marginalização emerge como um dos núcleos centrais da peça, manifestando-se de forma aguda no interior das relações familiares e na própria organização do espaço. Joaquim, o patriarca, representa a resistência obstinada dos valores aristocráticos e rurais frente às transformações modernizadoras. Sua condenação veemente do trabalho assalariado, expressa na frase “Isso é lá lugar de homem trabalhar”, revela o embate frontal entre a tradição latifundiária e a nova ordem econômica que se impõe. Essa fala não apenas reflete um julgamento individual e

idiossincrático, mas expõe um sistema de valores rigidamente hierarquizado que associa a honra, o status social e a masculinidade à posse originária da terra e ao controle semi-feudal sobre o corpo alheio, rejeitando terminantemente os novos modelos de trabalho ligados ao capital industrial e urbano.

Marcelo, o filho de Joaquim, se encontra precisamente nesse ponto de máxima tensão, tentando de maneira claudicante se adaptar às novas realidades do mercado e do trabalho livre. Ele se vê encurralado entre dois mundos: o do latifúndio cafeeiro decadente e o da modernidade urbana em expansão. Sua opção de trabalhar em um frigorífico, embora pragmática e necessária diante da miséria iminente, é desvalorizada e estigmatizada pela família e pela mentalidade senhorial que sobrevive à falência material. A reação do pai revela o desprezo de classe pela transformação social em curso e a recusa aristocrática de aceitar o trabalho assalariado como uma atividade digna. Marcelo, assim, encarna a figura do sujeito socialmente deslocado: em processo irreversível de desfiliação da tradição, mas sem encontrar um solo firme de pertencimento na modernidade. Essa crise de identidade evidencia que a modernização no Brasil, longe de ser um processo inclusivo ou pacífico, constitui um violento campo de disputas, onde aqueles que tentam aderir ao novo modo de produção frequentemente o fazem sob o peso do estigma e da exclusão.

No entanto, a manifestação mais radical da marginalização social em A Moratória ocorre por meio de uma operação dramatúrgica de ausência. Os trabalhadores rurais, cujos braços sustentaram a riqueza da economia cafeeira por gerações, estão inteiramente excluídos do espaço físico da cena. Não se trata meramente de personagens silenciados no palco, mas de sujeitos historicamente apagados que habitam o espaço invisível, o extra-cenográfico. Em uma cena de forte teor simbólico, Marcelo, ainda tragado pela lógica da distinção aristocrática, orgulha-se de outrora ter tido funcionários para arrear seu cavalo – um gesto que traduz sua tentativa desesperada de simular um status extinto.

Contudo, a estrutura da peça silencia por completo sobre o destino real desses trabalhadores após a falência e o abandono da fazenda pela família de Joaquim. Essa ausência material denuncia o apagamento historiográfico e a negligência das elites em relação às classes subalternas. O colapso do centro oligárquico joga os trabalhadores não no silêncio dialógico, mas na invisibilidade social absoluta. O não-dito sobre o destino daqueles que sempre estiveram à margem, trabalhando na terra que os senhores perderam para os bancos, coloca o espectador diante de uma

inquietação ética e política fundamental, revelando que a derrocada da "casa-grande" não arrasta consigo apenas os proprietários, mas desampara de forma muito mais severa a força de trabalho que os sustentava.

Em consonância com a filosofia da história de Walter Benjamin, as figuras marginalizadas, as fraturas familiares e as ausências estruturadas de *A Moratória* (1955) não funcionam como meros detalhes realistas da narrativa social dominante, mas operam como verdadeiras imagens dialéticas. Na formulação benjaminiana, a imagem dialética não é uma mera ilustração do que aconteceu, tampouco uma representação estática do passado; ela é o lugar onde "o que foi entra, com o agora, em uma constelação" (Benjamin, 2006, p. 502). É o estilhaçamento do tempo cronológico e linear da burguesia.

Na arquitetura cênica de Jorge Andrade, a imagem dialética se materializa na própria fricção entre os anos de 1929 e 1932: o passado latifundiário e o presente urbano-capitalista não se sucedem de forma pacífica, mas colidem dramaticamente no mesmo espaço condensado da sala. A modernização brasileira, com sua promessa ideológica de ascensão econômica, universalização jurídica e progresso, é capturada pela peça não como uma redenção histórica, mas sob a forma de uma ruína. O palco de *A Moratória* transforma-se, assim, em um arquivo de tempos justapostos, onde cada objeto – como a máquina de costura de Lucília operando sob os escombros da autoridade de Joaquim – funciona como um estilhaço de tempo congelado que reluz a contradição da nossa formação social: a transição dolorosa que liberta o sujeito da servidão pessoal para entregá-lo à engrenagem impessoal do mercado.

Dessa forma, a imagem dialética em Andrade age como um curto-circuito na ideologia do progresso. Ela obriga o espectador a perceber que o presente mercantilizado de 1932 não superou o passado patriarcal de 1929; antes, o incorporou e o reestruturou sob novas roupagens. Os vencidos da história – tanto as mulheres confinadas à reprodução do lar quanto os trabalhadores rurais cuja ausência material grita no espaço extra-cenográfico – encontram nessas frestas do texto o seu registro de denúncia. A dramaturgia recusa a reconciliação histórica e mantém as feridas da transição abertas, permitindo que a memória dos derrotados emergja não como nostalgia paralisante, mas como força crítica capaz de desmistificar o presente.

As mulheres, por sua vez, ocupam um lugar complexo de marginalidade na obra, resistindo sutilmente a essas tentativas cotidianas de silenciamento. Uma dimensão fundamental da marginalização de gênero em *A Moratória* pode ser

observada na relação entre Helena e seu marido, Joaquim. Ela ocupa uma posição de estrita subordinação, não apenas no contexto privado da dinâmica familiar, mas dentro da macroestrutura social patriarcal que relega as mulheres ao papel subalterno de suporte emocional e manutenção reprodutiva da ordem. Em várias passagens da obra, Helena se mostra uma personagem cujas vontades, dúvidas e desejos são frequentemente sufocados e subordinados às necessidades e expectativas neuróticas de seu esposo, refratando um sistema de relações em que a mulher não possui voz ativa institucionalizada, mas apenas o dever da resposta passiva às imposições do marido.

Esse comportamento de submissão e abdicação de si é desafiado, ainda que de forma velada, por uma cena emblemática em que Helena, tomada pela dúvida provocada pela crise, questiona retrospectivamente seus próprios sentimentos por Joaquim. Ela confronta a percepção de se o afeto que sentia era genuíno ou se sua obediência cega ao longo da vida foi o resultado mecânico de uma dinâmica imposta pela violência da tradição e pela estrutura familiar patriarcal que anulava a subjetividade feminina antes mesmo do matrimônio.

O questionamento de Helena, nesse sentido, vai além da dúvida sentimental sobre o amor conjugal; trata-se de uma reflexão tardia sobre sua própria identidade, sobre o papel alienado que ocupa dentro dessa unidade familiar e sobre a natureza coercitiva da relação que mantém com o marido. Ela se apresenta como uma mulher amparada e protegida pela figura do patriarca, mas esse amparo não decorre de uma escolha consciente ou de um reconhecimento intersubjetivo efetivo. Sua fala não configura um momento de questionamento revolucionário ou de tomada de consciência política de sua posição, mas põe a nu a naturalização de um lugar social previamente definido, no qual o amor, o destino e as expectativas vitais das mulheres são decididos exteriormente pelos homens. Nesse sentido, Helena não verbaliza sua angústia em termos de discurso emancipatório: ela a encarna teoricamente através do registro da memória, tornando visível ao espectador a condição feminina aprisionada em uma ordem patriarcal que não oferece alternativas de sobrevivência fora do espaço asfixiante do ambiente doméstico.

HELENA (Recordativa) – A casa me pareceu grande demais.

JOAQUIM – Só para nós dois.

HELENA – Pensei que não fosse dar conta.

JOAQUIM – Você só podia ser uma boa dona de casa!

HELENA – Foi o que mamãe me ensinou.

JOAQUIM (Pausa) – Há uma coisa que sempre quis perguntar, Helena.
 HELENA – Diga.
 JOAQUIM – O que foi que pensou de mim no momento em que ficamos a sós? HELENA – Nada.
 JOAQUIM – Nada?
 HELENA – Nada. Não conhecia você direito.
 JOAQUIM (Irritado) – Você tem cada uma! A gente vê uma pessoa e sente alguma coisa!
 HELENA – Não sei; não me lembro. Sabia, desde menina, que ia casar com você, mas... (sorri) acho que ouvi sua voz pela primeira vez quando disse "Sim" lá na capela!
 JOAQUIM – Não queria casar comigo?
 HELENA – Não sei. Não me perguntaram.
 JOAQUIM – E se tivessem perguntado?
 HELENA – Não me perguntariam nunca.
 JOAQUIM (Violento) – Mas, e se perguntassem?
 HELENA – Como vou saber, Quim? Eu nem sabia o que era isso.
 JOAQUIM – E depois?
 HELENA – Naturalmente que sim. (Entreolham-se evocativos). (Andrade, 1970, p.174)

O comportamento submisso de Helena, portanto, reflete um modelo de feminilidade histórica construído à custa do aniquilamento de sua própria autonomia existencial. Ela é repreendida por Joaquim diversas vezes ao longo do drama e não ousa contrariá-lo abertamente, o que ressalta a rigidez da hierarquia que organiza a estrutura familiar. Mesmo quando há lampejos de resistência ou uma tentativa de afirmação de seus próprios desejos mínimos, ela se vê imediatamente limitada pelas expectativas culturais e familiares que não lhe permitem transitar por outras formas de ser e viver. A imposição dessa submissão passiva deve ser compreendida como uma forma de violência simbólica, na qual as mulheres são privadas do direito elementar de expressar livremente seus sentimentos, dúvidas ou aspirações.

Nesse sentido, a relação entre Helena e Joaquim não funciona apenas como uma metáfora para as desigualdades históricas de gênero no Brasil, mas também para a impossibilidade radical de emancipação feminina dentro de um contexto agrário-patriarcal. As ações de Helena refletem uma fratura interna, na qual ela tenta se ajustar às expectativas tradicionais enquanto lida com uma crescente insatisfação e com um persistente vazio existencial. Sua dúvida sobre o amor pelo marido não é meramente uma crise afetiva ou conjugal de ordem privada, mas uma reflexão profunda sobre a reificação da condição feminina, expondo a imensa tensão entre o papel tradicional que a sociedade lhe impõe e as aspirações humanas que ela foi impedida de concretizar.

Ao longo da peça, essa subordinação se intensifica na medida em que Helena é constantemente silenciada e moldada pelas demandas materiais e psicológicas do marido decadente. Mesmo em momentos em que ela tenta exercer alguma agência, como quando se recusa a descansar para continuar trabalhando na manutenção do lar, seu desejo de autonomia é desconsiderado e engolido pela centralidade do sofrimento masculino do patriarca decaído. Aqui, a dramaturgia de Jorge Andrade se alinha com a crítica à invisibilidade histórica das mulheres dentro das estruturas sociais dominadas pelo patriarcado. Helena, ao esboçar sua liberdade, encontra-se emparedada por um sistema que se recusa a reconhecer sua subjetividade enquanto ser humano autônomo.

Essa marginalização também se manifesta no fato de que Helena, embora ocupe uma posição central na costura cotidiana da trama, é reiteradamente subordinada à lógica da dominação masculina que organiza e impulsiona os rumos da narrativa. Sua presença não se configura como um movimento explícito de afirmação de si, mas como a encarnação viva de um lugar social marcado pelo deslocamento e pelo silenciamento compulsório. O espaço de sua ação e de sua enunciação é rigidamente restrito, e sua aparente aceitação da opressão não aparece como uma escolha consciente, mas como o resultado trágico da ausência de um horizonte social, econômico ou histórico que possibilite outras formas de existência feminina fora da tutela masculina.

A obra de Andrade, ao sublinhar essas dinâmicas de opressão, não apenas denuncia a subordinação histórica das mulheres, mas coloca em questão a permanência dessas estruturas de poder e controle, levando o espectador a refletir sobre a modernização e suas implicações para as relações de gênero. O silêncio de Helena, suas hesitações e suas tentativas truncadas de resistência dentro de um sistema que a marginaliza funcionam como um microcosmo das experiências de milhares de mulheres que, ao longo da história brasileira, foram silenciadas e subjugadas pela força das normas patriarcais.

Se Helena representa o confinamento no interior da velha ordem, Lucília, personagem central no núcleo feminino, personifica a aparente ruptura histórica e o vetor de transição para o novo modelo de sociedade. Ela assume o fardo da crise familiar, costura incessantemente, analisa com lucidez os conflitos domésticos e tenta manter a unidade material da casa diante da falência iminente. Sua insistência obsessiva em continuar trabalhando, mesmo diante das sugestões paternalistas do

pai para que descanse, revela sua vinculação a uma necessidade premente de autonomia e reconhecimento através do esforço próprio. Como observa Souza (2008, p. 140), “sua força é a da criatura sem liberdade, empenhada nos compromissos, na aceitação do mundo e do presente. Por isso, apenas ela conseguirá se libertar da fazenda e penetrar no novo universo que se constrói.”

No entanto, é preciso operar uma leitura crítico-dialética rigorosa sobre essa trajetória: a ruptura promovida por Lucília revela como o capitalismo age de forma invisível e reificadora na peça. Ao se libertar dos grilhões da ordem patriarcal e agrária encarnada por Joaquim – que a reduzia à condição de objeto dependente da herança e da autoridade paterna, Lucília cai imediatamente sob o jugo da dominação impessoal do capital. Sua aparente emancipação pelo trabalho não se traduz em libertação humana plena, mas sim na sua conversão em sujeito assalariado e produtor de mercadorias. A personagem livra-se da opressão pessoal do pai senhor de terras para prender-se à tirania abstrata do mercado e do valor de troca.

O capitalismo atua na peça transformando a própria natureza do tempo e do espaço: o tempo cíclico e orgânico da fazenda (1929) dá lugar ao tempo abstrato, quantificado e mercantilizado da cidade (1932). A máquina de costura de Lucília torna-se o símbolo maior dessa engrenagem capitalista que invade a intimidade do lar. Cada batida da agulha marca o ritmo do tempo transformado em dinheiro, onde a personagem se vê obrigada a desgastar sua força de trabalho para garantir a subsistência de uma família que se recusa a aceitar a nova realidade. A liberdade de Lucília é, fundamentalmente, a “dupla liberdade” de que falava Marx: livre das amarras servis e patriarcais do passado agrário, mas também inteiramente livre e desprovida dos meios de produção, restando-lhe apenas a necessidade imperiosa de vender sua força de trabalho ao mercado urbano para não perecer na miséria.

O silêncio, portanto, não é apenas a ausência física de fala, mas uma linguagem cênica de resistência e denúncia dos limites ideológicos do discurso dominante. A peça explora magistralmente as pausas, as hesitações e as ausências de enunciação como formas de evidenciar o “não-dito” da história nacional. Para Walter Benjamin, o silêncio é um campo politicamente carregado de memória histórica, onde as vozes suprimidas e os vencidos da história reverberam, mesmo quando não são formalmente articulados. No contexto da peça, os silêncios resignados das mulheres, o apagamento radical e a ausência física dos trabalhadores rurais e os impasses dos filhos em desacordo com a ordem tradicional tornam-se

índices eloquentes da violência simbólica e material que estrutura a narrativa histórica oficial do progresso brasileiro. Andrade não tenta preencher defensivamente esses silêncios com discursos conciliatórios ou saídas melodramáticas; ele os mantém abertos, fragmentários e tensionados no palco, como ruínas de um passado oligárquico que recusa desaparecer e que continua a assombrar e determinar o presente.

Por fim, o autor utiliza a dialética entre o confinamento cenográfico e as referências ao espaço exterior para ampliar radicalmente a perspectiva crítica da narrativa. A ausência material dos trabalhadores no palco e o enclausuramento da família na sala funcionam como microcosmos das desigualdades e contradições mais amplas da modernização conservadora da sociedade brasileira, transformando o palco em um espaço de escavação histórica e denúncia política. Ao expor os limites da dominação patriarcal e a nova sujeição imposta pela lógica do capitalismo emergente, Jorge Andrade insere sua obra no campo mais avançado da crítica social literária, desvelando as engrenagens ocultas do poder, da reificação e da exclusão. A *Moratória*, assim, desafia o espectador a encarar as estruturas de dominação que perpetuam a desigualdade no país. A história do definhamento de uma família agrária em crise se torna uma alegoria potente de um Brasil em dolorosa transformação estrutural, onde o passado senhorial recusa-se a morrer, o presente mercantil é instável e alienante, e o futuro social permanece profundamente incerto.

4.2 A *MORATÓRIA* (1955) COMO REPRESENTAÇÃO DA FORMAÇÃO DA SOCIEDADE BRASILEIRA

Em *A Moratória* (1955), Jorge Andrade não apenas desenha o crepúsculo de uma família de cafeicultores, mas constrói seus personagens como complexas mediações estéticas das contradições estruturais que fundam a sociedade brasileira. A decadência do sistema agrário e a correlata ascensão do modelo urbano-industrial são apreendidas pela dramaturgia não como meras transformações exteriores ou superficiais, mas como processos traumáticos que fraturam as relações intersubjetivas, as identidades e as formas de sociabilidade. A crise familiar, portanto, atua como um laboratório formal onde se evidenciam as linhas de força do desenvolvimento histórico nacional.

Nessa engrenagem cênica, Joaquim encarna a rigidez da ordem latifundiária e conservadora. Ao resistir obstinadamente à modernização jurídica e econômica, o patriarca manifesta a parálise de uma classe acostumada ao mando pessoal, cuja visão de mundo colide com a impessoalidade das novas relações de mercado. Por outro lado, sua filha Lucília não se configura como uma heroína de ruptura consciente ou revolucionária em relação ao passado. Inicialmente, sua energia dramática volta-se para a preservação da propriedade e para a restauração da legalidade patriarcal. Contudo, sua trajetória é progressivamente capturada por uma necessidade histórica que a força a mediar o abismo entre o mundo agrário em dissolução e as exigências prementes da vida urbana. Essa mediação, longe de resultar de um projeto autônomo de emancipação, constitui uma imposição material de sobrevivência que a desloca para o centro das tensões entre tradição e modernidade.

Diferente de Lucília, Helena permanece ancorada no espaço doméstico e nas formas tradicionais de submissão, funcionando como o índice cênico da permanência e da resiliência do patriarcado. Sua posição revela menos um movimento de negociação com o novo e mais a naturalização de um lugar social subalterno que limita historicamente sua ação e interdita sua fala. A dinâmica feminina na peça divide-se, assim, entre a reprodução da passividade e a urgência do trabalho assalariado.

O embate entre tradição e modernidade delineia-se, desse modo, como um processo marcado pelo que Roberto Schwarz (2000) conceitua como a convivência de tempos históricos distintos em uma mesma totalidade social. Andrade demonstra que a ruptura com o arcabouço oligárquico é historicamente incontornável, mas destituída de qualquer teor redentor. A urbanização e o progresso técnico surgem indissociáveis de perdas humanas, culturais e existenciais profundas. O advento do moderno no Brasil não se faz pela superação radical do arcaico, mas pela reconfiguração e incorporação deste sob os imperativos da acumulação capitalista, substituindo antigos modos de vida por paradigmas mercantis que reificam as relações humanas e desconsideram a historicidade dos sujeitos envolvidos.

4.2.1 A CRISE DA ARISTOCRACIA RURAL E A TRANSIÇÃO DO BRASIL NO SÉCULO XX

A crise cafeeira de 1929, que resultou em colheitas arruinadas e um mercado internacional em colapso, é o pano de fundo da peça, revelando como a desvalorização do café arrastou a aristocracia rural para a miséria. No contexto de uma sociedade ainda marcada pelo domínio das oligarquias agrárias, Jorge Andrade utiliza sua obra para mostrar como a crise de 1929 não foi apenas uma desventura econômica, mas também um reflexo das profundas contradições do Brasil republicano, que se via obrigado a lidar com a falência de um modelo que já não atendia às necessidades de uma nação em processo de modernização.

Segundo Prado (1970, p. 629), *A Moratória* (1955) é construída como uma "curva", onde a esperança dos personagens vai se transformando em desespero até a derrocada final. Este "gráfico" de incerteza e decadência reflete a agonia de uma classe rural que, incapaz de se adaptar às novas dinâmicas sociais e econômicas, se vê submersa em um processo irreversível de declínio. A Moratória – o adiamento da falência – é o último fio de esperança, um recurso que nunca chega a ser concretizado. Nesse sentido, a peça se torna uma alegoria do próprio Brasil da época, que, à medida que o modelo agrário cafeeiro se esvai, luta para encontrar novas formas de se reconstruir.

O retrato de uma família de cafeicultores que perde suas terras é, portanto, um microcosmo das mudanças mais amplas que ocorrem no país, especialmente a transição do Brasil rural para o Brasil urbano. A luta de Joaquim, o patriarca da família, para recuperar sua fazenda, simboliza o esforço da elite rural em manter sua posição no novo contexto que se desenha com o avanço da industrialização e urbanização. A revolução de 1930 e a ascensão de Getúlio Vargas ao poder, como aponta Prado (1970, p. 626), são marcos dessa transição, responsáveis por impulsionar a democratização do país e promover a ascensão de novas classes sociais, em detrimento da velha aristocracia rural.

Jorge Andrade não se limita a representar uma crise familiar, mas utiliza a situação da família de Joaquim como metáfora de um recorte específico da sociedade brasileira em transformação. Os cenários centrais da peça, a casa simples na cidade e a antiga sala ampla da fazenda, evidenciam o contraste entre um passado marcado

pela riqueza agrária e um presente de empobrecimento e adaptação forçada, sinalizando a passagem da aristocracia rural para um mundo urbano em que o trabalho assume novas formas.

Nesse sentido, a peça não acompanha diretamente a formação da classe trabalhadora como coletivo histórico, mas observa esse processo a partir do ponto de vista de uma família deslocada de sua antiga posição social. A máquina de costura de Lucília, filha do casal e figura central da trama, torna-se um elemento emblemático dessa transição: ela não representa a industrialização em sentido pleno, mas a inserção precária e individualizada no mundo do trabalho, marcada pela necessidade de sobrevivência.

A presença dos demais trabalhadores do frigorífico cumpre uma função narrativa importante, ainda que limitada: eles aparecem sobretudo como contraponto à figura de Marcelo, evidenciando que sua condição não se confunde com a dos operários plenamente integrados ao trabalho industrial. Essa distinção reforça o caráter intermediário e ambíguo da experiência representada na peça, que não tematiza a classe trabalhadora em sua totalidade, mas o lugar incerto daqueles que transitam entre a perda do status agrário e uma adaptação incompleta à nova ordem urbana.

Lucília, ao contrário de seu pai, demonstra uma maior capacidade de adaptação ao novo cenário, não como expressão de vitória ou emancipação, mas como resposta à necessidade imposta pela crise. Sua inserção no trabalho e sua disposição em enfrentar a realidade não a transformam em heroína, mas a colocam como figura que sustenta, no plano cotidiano, o peso da transição histórica. Em um momento decisivo da peça, ao afirmar “Não! Chega! Vamos enfrentar de uma vez a realidade” (ANDRADE, 1970, p. 185), Lucília não anuncia a superação do conflito, mas a aceitação lúcida de uma situação sem saída redentora.

Sua trajetória não conduz à recuperação da fazenda nem à recomposição da ordem perdida, mas acompanha o esgotamento definitivo do mundo agrário e a entrada precária no universo urbano. Nesse sentido, demonstra uma personagem atravessada pela modernização, cuja adaptação não elimina a perda, apenas a torna suportável. Sua experiência funciona, assim, como metáfora das classes trabalhadoras no Brasil, que, diante da crise e da urbanização acelerada, foram obrigadas a reconfigurar suas formas de vida e identidade sem que isso significasse ascensão social ou promessa de progresso efetivo.

O uso de dois planos temporais na peça não apenas organiza a narrativa, mas produz um efeito dramático decisivo, ao apresentar simultaneamente o passado (1929) e o presente (1932), Jorge Andrade elimina qualquer expectativa de reversão do destino da família. O espectador, ao já conhecer o desfecho material da crise, a casa modesta da cidade, acompanha as tentativas de Joaquim no passado como esforços condenados ao fracasso desde o início. Esse recurso desloca a ação do campo da possibilidade para o da inevitabilidade histórica. As decisões tomadas em 1929 não são avaliadas como erros individuais ou escolhas mal calculadas, mas como respostas limitadas a uma crise estrutural que já se sabe insolúvel. A falência da fazenda, assim, deixa de ser apenas uma tragédia familiar para se configurar como expressão de um processo histórico mais amplo: o colapso da ordem agrária e a impossibilidade de retorno a um mundo social que já não existe. Ao articular passado e presente de modo simultâneo, a peça constrói uma experiência trágica marcada não pela surpresa, mas pelo reconhecimento. O espectador não espera que os personagens triunfem, mas percebe, a cada tentativa frustrada, como o tempo histórico se impõe sobre as ações individuais, transformando a crise econômica em destino social.

Em termos dramáticos, *A Moratória* (1955) é uma análise profunda das contradições que marcaram a transição do Brasil rural para o Brasil urbano, e como essas transformações afetaram tanto as elites cafeeiras quanto as classes trabalhadoras. A peça se torna um espelho da sociedade brasileira, abordando a resistência das antigas estruturas sociais à mudança e o surgimento de novas formas de organização e resistência. A luta de Lucília para garantir a sobrevivência da família representa, assim, a luta do Brasil para se adaptar a um novo tempo, superando as dificuldades e reconhecendo a necessidade de mudança.

Em consonância com a filosofia da história de Walter Benjamin, as figuras e as fraturas temporais de *A Moratória* operam como verdadeiras imagens dialéticas. Na formulação teórica de Benjamin (2006, p. 502), a imagem dialética ocorre quando "o que foi entra, com o agora, em uma constelação", num lampejo que estilhaça a concepção burguesa de história como um progresso linear, cumulativo e homogêneo. Na estrutura dramática de Jorge Andrade, essa constelação emerge precisamente do choque cênico e simultâneo entre 1929 e 1932. O passado da opulência latifundiária e o presente da degradação urbana não se sucedem cronologicamente na percepção do público; eles colidem no mesmo espaço cênico da sala. Essa justaposição violenta

funciona como um curto-circuito na ideologia do progresso moderno nacional: a modernização não surge como uma superação redentora do passado, mas como a produção continuada de ruínas. Cada tentativa desesperada de Joaquim em reaver a fazenda no plano do passado é imediatamente confrontada pelo espectador com o silêncio e o empobrecimento do plano do presente, revelando que a transição para a modernidade brasileira se assenta sobre a fratura e o sacrifício de seus sujeitos.

4.2.2 A TRANSIÇÃO DO BRASIL RURAL PARA O URBANO E A PERDA DE UM MUNDO TRADICIONAL

Helena, ao afirmar que “há homens que não sabem, não podem viver fora de seu meio” (ANDRADE, 1970, p. 151), expressa não só a aflição de seu esposo, Joaquim, ao ser removido de sua terra, mas também um dos temas centrais da obra de Jorge Andrade: a transição do Brasil rural para o urbano e a perda de um modo de vida que parecia imutável. Sua dramaturgia reflete essa transformação não apenas como um conflito pessoal de Joaquim, mas como uma experiência coletiva de uma região que, em seus tempos áureos, era fortemente dependente da agricultura e das oligarquias rurais, mas que agora se vê confrontada com a ascensão de novas classes sociais e a crise que vai moldar o futuro do país. A frase de Joaquim, “Ainda somos o que fomos” (ANDRADE, 1970, p. 159), dita enquanto ele aguarda em vão o perdão de sua dívida para recuperar a fazenda perdida, resume essa nostalgia do passado e a frustração com o presente de declínio.

A peça nos transporta para o fim de um ciclo econômico e social, de acordo com Décio de Almeida Prado (1986), ela evoca o “ocaso” do Brasil rural, evidenciado pela falência das grandes propriedades cafeeiras e pela ascensão das novas classes urbanas que começam a redefinir o cenário político e econômico do país. A crise do café e a Revolução de 1930, com a consequente queda do Estado Oligárquico, são os marcos históricos que mudam irreversivelmente o destino dos personagens, refletindo as tensões e as angústias de muitos brasileiros daquela época.

A obra de Andrade, portanto, não se limita a retratar o sofrimento de um homem, mas também a angústia de uma sociedade que perde suas bases tradicionais e precisa se adaptar a um novo Brasil. A narrativa dramatiza essas transformações com a dialética entre “campo” e “cidade”, onde a mudança de cenário e a perda de poder são refletidas na decadência de uma família de fazendeiros. Ao mudar-se para

a cidade, a família de Joaquim experimenta a perda não só do espaço físico da fazenda, mas também do status social e do poder que detinham em sua terra. A opulência do campo cede lugar à "sala modestamente mobiliada" na cidade (ANDRADE, 1970, p. 121), sinalizando não apenas uma mudança de espaço, mas também de valores, de identidade e de modo de vida. Enquanto no campo, o nome da família e o prestígio da terra eram fundamentais, na cidade esse nome perde rapidamente sua relevância. A transição de uma sala espaçosa e imponente para uma sala simples e despojada é um símbolo claro da queda social e econômica que a família enfrenta.

O contraste entre campo e cidade é vivido por Joaquim, que, preso ao passado e à memória da riqueza rural, não consegue compreender o novo contexto urbano, onde a sobrevivência e as relações são ditadas pelo dinheiro, não mais pela tradição familiar. A tentativa de Joaquim de manter o "nome" da família como valor central é retratada com a sua constante referência ao passado de glória e à ideia de que, com esforço, poderiam recuperar o que perderam. Contudo, a cidade, impessoal e capitalista, exige uma adaptação que vai contra tudo o que ele conhece.

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 como você pensa. O que podem me fazer? Tenho meus direitos. Quando receber o dinheiro do Arlindo, pago os débitos e pronto." (ANDRADE, 1970, p. 127)

A mudança no trabalho de Lucília, costurando para pessoas "inferiores" e "sem nome", revela o conflito entre a nova realidade do trabalho urbano e o velho valor do nome familiar que ainda rege as expectativas de Joaquim. A atividade de Lucília ilustra a transição das antigas relações de poder, baseadas na terra e no nome, para as novas relações de mercado, baseadas na sobrevivência diária.

A máquina de costura, que nunca para, representa o ritmo implacável do capitalismo e da transformação social. Ao trabalhar incessantemente, Lucília se adapta ao novo sistema econômico, mas também se submete a uma nova forma de aprisionamento: o trabalho contínuo como única forma de sobrevivência. Ela rompe com o paradigma patriarcal ao sustentar sua família, mas essa liberdade vem com o custo do aprisionamento ao sistema capitalista que exige produtividade sem fim. Essa dinâmica estabelece um diálogo estético e conceitual direto com o drama naturalista *Os Tecelões* (1892), de Gerhart Hauptmann. Assim como na obra alemã os teares

domésticos deixam de ser meios de subsistência tradicional para se converterem em instrumentos de suplício e degradação física – nos quais o ritmo da máquina fagocita o tempo e a subjetividade dos operários, em *A Moratória*, o ruído contínuo da costura de Lucília funciona como o vetor de uma violência impessoal. Opera-se aqui uma transição crucial na natureza do poder: a dominação pessoal e subjetiva, antes exercida pela figura do patriarca rural, é substituída pela coerção abstrata das relações mercantis. O tear em Hauptmann e a agulha em Jorge Andrade materializam essa ironia histórica: os instrumentos que outrora simbolizavam o trabalho artesanal e doméstico são reificados pela lógica do valor de troca, transformando-se em prisões portáteis onde o sujeito moderno, desprovido de meios de produção e impelido pelas leis cegas do mercado, consome a própria vida para alimentar a engrenagem do capital.

A peça explora, assim, o dilema entre liberdade e aprisionamento, com Lucília se tornando um símbolo da luta feminina em um Brasil que se transforma de rural para urbano, de agrário para industrial. A máquina de costura, que é tanto ferramenta de trabalho quanto metáfora da opressão do capitalismo, reflete a tensão entre o passado de riqueza e o presente de luta pela sobrevivência. Através de seus diálogos e ações, os personagens de Andrade revelam os dilemas de um Brasil em mutação, onde a identidade e as relações sociais estão sendo redefinidas à medida que o país passa por uma revolução econômica e social.

A mudança de cenário e a transformação do espaço, de uma fazenda próspera para uma casa modesta na cidade, são a metáfora central para a perda do Brasil rural e a entrada de um novo Brasil urbano, industrial e capitalista. A peça, portanto, não apenas narra o drama de uma família, mas também simboliza a transição de toda uma sociedade que, à medida que o café perde seu valor econômico, é forçada a se reintegrar e a reconfigurar seus valores, seus modos de vida e suas identidades.

Essa narrativa se conecta diretamente com o histórico da crise do café de 1929, que marca o fim de um ciclo e o início de outro no Brasil. Como observa Rosa M. G. Silveira (2020), a peça reflete o impacto da crise cafeeira e do fim do Estado Oligárquico, uma transição que afetou muitas famílias e que continua a ressoar nas questões de identidade, pertencimento e adaptação social. A crise não apenas desestrutura as famílias cafeeiras, mas também representa o nascimento de um novo Brasil, urbano e industrial.

Com isso, a obra de Jorge Andrade se torna não apenas uma reflexão sobre o passado de uma família, mas também sobre o próprio processo de transformação do Brasil, do rural para o urbano, do agrário para o industrial, e dos antigos valores patriarcais para as novas relações de trabalho e consumo que marcarão o futuro do país.

5 PARTE III – MATERIALISMO LACANIANO E SLAVOJ ŽIŽEK

Embora esta pesquisa tenha se desenvolvido, até aqui, sob os fundamentos do materialismo histórico – com especial atenção às contradições de classe, às estruturas sociais e aos processos históricos que atravessam a dramaturgia de Jorge Andrade –, torna-se necessário ampliar o escopo teórico para abarcar dimensões que escapam à análise estritamente econômica e estrutural. A peça, ao mesmo tempo em que dramatiza o colapso de um modelo agrário e a ascensão de uma lógica urbano-industrial, também revela impasses subjetivos, conflitos simbólicos e formas de violência que tensionam os limites da crítica marxista tradicional. Nesse sentido, a incorporação do materialismo lacaniano – especialmente nas formulações de Slavoj Žižek – oferece uma chave interpretativa complementar, capaz de iluminar os mecanismos ideológicos e os processos de subjetivação que operam na constituição dos personagens e na organização do campo social representado na peça.

O materialismo lacaniano, tal como desenvolvido por Žižek, parte da releitura da psicanálise de Jacques Lacan, deslocando o foco da clínica individual para os efeitos coletivos da linguagem, do desejo e da ideologia. Trata-se de uma abordagem que não abandona os pressupostos do materialismo histórico, mas os radicaliza ao incluir o inconsciente como instância produtora de sentido e conflito. Para Žižek (2010), o sujeito não é apenas produto das relações materiais, mas também efeito de estruturas simbólicas que o antecedem e o excedem. A linguagem, nesse contexto, não é um instrumento neutro de comunicação, mas um campo de disputa, de imposição de sentidos e de constituição de identidades. Assim, o materialismo lacaniano permite compreender como os sujeitos são interpelados por discursos que os posicionam dentro de determinadas coordenadas sociais, afetivas e ideológicas – muitas vezes de forma violenta e excludente (Žižek, 2014).

Essa perspectiva é particularmente fecunda para a análise de *A Moratória* (1955), pois a peça não apenas encena uma crise econômica, mas também dramatiza os efeitos dessa desestruturação sobre a subjetividade dos personagens. Joaquim, Helena, Lucília e Marcelo não são meros reflexos mecânicos de classes sociais em conflito, mas sujeitos atravessados por discursos que moldam seus desejos, suas frustrações e suas margens de ação. A resistência de Joaquim à modernização, por exemplo, não se limita à defesa de um modelo econômico ultrapassado; ela revela uma estrutura simbólica rígida, na qual o valor ontológico do indivíduo está

indissociavelmente atrelado à posse da terra, à manutenção da autoridade patriarcal e à reprodução de uma tradição coronelista em declínio. Lucília, por sua vez, ao assumir o trabalho de costura para sustentar a casa, fratura esse sistema simbólico, mas enfrenta a deslegitimação de sua prática, vista pelo pai como inferior ou inadequada. Marcelo, ao ingressar no ambiente fabril do frigorífico, insere-se em uma nova lógica produtiva, mas é constantemente desqualificado por Joaquim, que se recusa a reconhecer o valor de uma ocupação urbana e assalariada.

A análise lacaniana permite, portanto, deslocar o olhar da superfície dos conflitos factuais para as estruturas simbólicas que os sustentam. Os diálogos da peça, os silêncios, os gestos e as repetições revelam impasses na constituição do sujeito diante de uma ordem simbólica em transição. O conceito de *point de capiton* (ponto de amarração), por exemplo, opera aqui como o nó no qual determinados significantes se estabilizam e passam a organizar a realidade de forma coesa. Em *A Moratória*, o significante “terra” funciona como o *point de capiton* central: ele estrutura todo o campo simbólico da família, define os valores morais e legitima as posições de poder. A perda da terra, portanto, não se reduz a uma falência econômica; trata-se de uma catástrofe subjetiva, uma ruptura radical na forma como os personagens significam a si mesmos e o mundo ao redor.

Slavoj Žižek, ao articular Lacan com Marx, propõe uma leitura da ideologia que não se limita à noção clássica de “falsa consciência”, mas que opera no nível do desejo e da fantasia suporte (*phantasm*). A ideologia, segundo o autor, não mascara a realidade social; ela a constitui, oferecendo ao sujeito a narrativa fantasmática necessária para dar sentido à sua existência e encobrir o trauma do Real. Essa dimensão ideológica transparece na insistência anacrônica de Joaquim em manter uma ordem senhorial que já foi destituída pela realidade material. Sua recusa em aceitar o trabalho dos filhos, sua agressividade e seu autoritarismo revelam uma tentativa desesperada de preservar a fantasia de poder e controle que ruiu. A violência que ele exerce – tanto simbólica quanto subjetiva – é a expressão sintomática dessa fratura entre a estabilidade ficcional de seu universo simbólico e a intrusão traumática do Real da crise econômica.

A leitura žižekiana da violência, que será aprofundada nos capítulos seguintes, insere-se precisamente nesse campo de análise. Ao distinguir entre violência subjetiva (explícita, visível, com um agente identificável) e violência objetiva (dividida em simbólica e sistêmica), Žižek (2014) permite compreender como os conflitos da peça

ultrapassam os embates diretos entre os membros da família. A própria linguagem da casa é um instrumento de violência simbólica: ao desqualificar o labor dos filhos, Joaquim impõe um universo de sentido que marginaliza as novas identidades urbanas e o trabalho assalariado. Por outro lado, a completa ausência cênica das vozes subalternas – como os trabalhadores rurais que outrora dependiam da fazenda – revela a operação de uma violência sistêmica, que exclui esses sujeitos do campo de representação e os condena ao silêncio estrutural.

Ao incorporar o materialismo lacaniano e as formulações de Žižek, esta parte da dissertação busca expandir a análise de *A Moratória*, explorando as dimensões simbólicas, ideológicas e subjetivas que sustentam a tessitura dramática. A investigação se organizará em dois momentos principais: primeiro, uma leitura da peça focada nos processos de subjetivação e nos impasses discursivos dos personagens; em seguida, uma abordagem centrada na tipologia da violência de Žižek, demonstrando como as tensões encenadas no microcosmo familiar desvelam as fraturas estruturais de um Brasil em transição.

5.1 A MORATÓRIA (1955): UMA ANÁLISE A PARTIR DO MATERIALISMO LACANIANO

O materialismo lacaniano não se propõe a substituir o materialismo histórico, tampouco a rechaçar ou secundarizar a centralidade das determinações materiais e econômicas no desenrolar da história humana. Ao contrário, essa vertente teórica estabelece-se em estreita afinidade, complementaridade e diálogo com a tradição crítica de Walter Benjamin, Theodor Adorno (2008) e Raymond Williams (2011) – autores fundamentais que, ao longo do século XX, operaram uma ruptura drástica com o determinismo econômico vulgar da Segunda e Terceira Internacionais ao conferirem estatuto de centralidade às superestruturas, à cultura e à mediação estética. A contribuição de matriz lacaniana, especialmente quando filtrada pela leitura política de Slavoj Žižek (2013), surge como um esforço de adensamento e estiramento conceitual desse legado materialista cultural. Esse aporte integra à análise das macroestruturas socioeconômicas as dinâmicas imanentes da linguagem, da economia libidinal, do desejo e do inconsciente, reconhecendo que há dimensões da experiência humana que, embora intimamente ligadas à infraestrutura capitalista,

operam por meio de impasses subjetivos que exigem categorias específicas de legibilidade. Compreende-se, sob esse prisma, que a ideologia não atua meramente como uma "falsa consciência" abstrata e cerebral que esconde passivamente as relações de produção, mas sim como uma rede simbólica e fantasmática encarregada de moldar a própria textura da realidade que percebemos. Nesse sentido, a violência deixa de ser apreendida exclusivamente em suas manifestações físicas, coercitivas ou institucionais mais evidentes para se revelar como uma operação simbólica primordial, cuja função primordial é estruturar o campo do possível, do visível e do dizível para os sujeitos inseridos em uma determinada formação social.

É imperativo destacar, por um imperativo de rigor metodológico, que os teóricos contemporâneos que se apropriam da obra de Jacques Lacan para decifrar o campo social e político não o fazem por meio de uma transposição mecânica ou literal de sua práxis clínica. Lacan, embora tenha edificado seus seminários e escritos tensionando os limites de saberes extra-psicanalíticos – como a linguística estrutural de Ferdinand de Saussure, a antropologia estrutural de Claude Lévi-Strauss e a filosofia de Georg Wilhelm Friedrich Hegel, sempre manteve o horizonte de sua produção teórica estritamente vinculado aos impasses do sofrimento na clínica psicanalítica. O uso complexo que o psicanalista francês fazia da matemática, da topologia (como os nós borromeanos e a garrafa de Klein) e da lógica não visava à fundação de um sistema filosófico totalizante, mas sim à elucidação dos nós e desvios que emergiam no manejo da transferência e da cura individual. Contudo, pensadores do quilate de Slavoj Žižek e Alain Badiou realizam um movimento de translação epistêmica de enorme envergadura: eles extraem dessa ontologia lacaniana conceitos fundamentais para pensar o coletivo, as dinâmicas da cultura, as mutações ideológicas e a ação política. Ao operarem esse deslocamento do eixo analítico, retiram as categorias lacanianas do confinamento do divã e as lançam na esfera pública, permitindo a investigação dos efeitos não clínicos da linguagem, da alienação discursiva e da estrutura simbólica que organiza as massas e as instituições no interior do modo de produção capitalista.

Essa abordagem de transição da clínica para a cultura tem se mostrado especialmente frutífera e sofisticada no âmbito da crítica literária e da análise dos produtos culturais contemporâneos. Slavoj Žižek converte-se no maior expoente dessa metodologia ao aplicar de forma ubíqua e radical as categorias lacanianas a objetos estéticos e históricos radicalmente heterogêneos: desde a decifração da

gramática cinematográfica em diretores como Alfred Hitchcock e David Lynch, passando pelas fraturas ideológicas expostas nos atentados geopolíticos de 11 de setembro, até o funcionamento alienante do programa Big Brother, a estrutura repetitiva das novelas mexicanas e as microviolências encenadas nas relações cotidianas. Essa ubiquidade teórica e interpretativa demonstra que o materialismo lacaniano funciona como uma poderosa lente para a leitura de textos literários e dramatúrgicos. O objetivo dessa visada não é, sob hipótese alguma, cair no psicologismo estéril de tentar "interpretar" ou "diagnosticar" clinicamente o comportamento ou o caráter dos personagens como se estes fossem pacientes reais de carne e osso – vício metodológico que marcou negativamente as primeiras incursões da crítica psicanalítica tradicional. O verdadeiro escopo reside em compreender a obra literária como um tecido sintomático, mapeando os efeitos simbólicos, os recalques discursivos e as fraturas ideológicas que atravessam a narrativa e revelam as contradições da formação histórica em que o texto foi gestado.

No contexto acadêmico brasileiro, essa vertente de crítica cultural e literária baseada no materialismo lacaniano ainda se configura como um campo em expansão, mas que vem conquistando espaços de alta relevância conceitual. A introdução sistemática dessa matriz analítica na teoria literária nacional deve-se ao pioneirismo intelectual da Professora Doutora Marisa Corrêa Silva, da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Em seu capítulo intitulado precisamente “Materialismo Lacaniano”, publicado no influente *Manual de Teoria Literária* (2009), Silva realiza um esforço hercúleo de sistematização ao apresentar os principais conceitos de Lacan relidos sob o crivo político-ideológico de Žižek, demonstrando a operacionalidade dessas ferramentas na dissecação de textos literários complexos, como os contos de Clarice Lispector e as narrativas de José Saramago. O desdobramento definitivo dessa pesquisa consolidou-se na obra *O percurso do Outro ao mesmo: Sagrado e profano em Saramago e Helder Macedo* (2010), resultado de seu estágio pós-doutoral nos Estados Unidos. Nesse livro pioneiro, a autora aprofunda substancialmente a abordagem ao articular de maneira rigorosa os conceitos de sagrado e profano às teorias sociais de Lacan, Badiou e Žižek, fornecendo um instrumental analítico inédito para que os pesquisadores brasileiros possam investigar como a literatura encena as crises de sentido e as transformações da ordem simbólica ocidental.

Para os fins específicos que norteiam esta investigação sobre a dramaturgia de Jorge Andrade, interessa-nos sobremaneira mobilizar e desdobrar alguns desses

conceitos fundamentais do materialismo lacaniano, elegendo como prioritários aqueles que permitem apreender e desvelar a violência em seu estatuto de estrutura simbólica e invisível. Entre essas categorias, assumem centralidade absoluta os três registros da experiência humana propostos por Lacan – o Real, o Simbólico e o Imaginário (a tríade RSI) –, bem como o conceito fundamental de quilting point — conceitualizado na tradição em língua portuguesa como o point de capiton, ou ponto de amarração. Este último designa o mecanismo discursivo exato por meio do qual o deslizamento incessante dos significantes na linguagem é temporariamente estancado, fixando sentidos e organizando uma versão coesa, estável e ideologicamente palatável da realidade social.

Segundo a formulação lacaniana, o Real não guarda qualquer relação de identidade com a realidade empírica, factual e cotidiana que experimentamos no dia a dia. O Real é, por definição, o avesso absoluto dessa realidade: ele representa aquilo que escapa por completo a qualquer tentativa de simbolização, o resíduo traumático e inapreensível que não pode ser domesticado ou representado pelas malhas da linguagem. Dialogando detidamente com essa herança conceitual, Silva (2009) nos oferece uma precisa e contundente elucidação acerca do estatuto ontológico do Real a partir da leitura žižekiana:

Se o que chamamos de realidade é um produto distorcido das nossas percepções, o Real é um excesso (surplus) que não cabe nessa realidade, só pode ser percebido pelo seu brilho, para o qual não se pode olhar diretamente, como o brilho do sol. É indizível e, portanto, chocante, traumático (Silva, 2009, p. 213).

Adensando essa perspectiva teórica, Žižek complementa e radicaliza essa definição ao demonstrar que o Real não se apresenta de forma harmoniosa, mas irrompe na existência histórica do sujeito e das coletividades por meio de eventos traumáticos devastadores. Esses momentos de crise aguda rasgam a normalidade do tecido social, desestabilizam por completo a ordem simbólica vigente e colocam a nu a fragilidade constitutiva e a inconsistência radical das certezas ficcionais que organizam a vida em sociedade.

O registro do Simbólico, por sua vez, é formalmente inaugurado quando o sujeito opera sua entrada irrecusável no universo da linguagem e da cultura. É no interior desse registro que se estruturam os códigos compartilhados, as leis jurídicas, os pactos sociais e os interditos primordiais que tornam a socialização do indivíduo viável e inteligível. Lacan vincula esse momento crucial do desenvolvimento subjetivo

à internalização do significante do “Nome-do-Pai” – a instância metafórica encarregada de introduzir a lei da proibição do incesto e de operar o corte radical no tempo fusional e alienante da relação originária entre mãe e filho. O registro do Imaginário, por fim, diz respeito à dimensão do ego, da identificação especular com o semelhante e da elaboração de imagens e projeções fantasmáticas destinadas a sustentar e dar corpo ao desejo do sujeito. Como explica Žižek (2014, p. 16), o funcionamento integrado e borromeano dessa tríade indissociável pode ser comparado didaticamente às dinâmicas de um jogo de xadrez: as regras formais e abstratas que determinam as jogadas legítimas pertencem estritamente ao registro do Simbólico; a anatomia visual das peças, seus nomes históricos e a imagem idealizada do tabuleiro vinculam-se ao registro do Imaginário; ao passo que as contingências brutas do jogo, os erros trágicos e os movimentos totalmente imprevisíveis dos jogadores encarnam a dimensão disruptiva do Real.

O conceito de capitonê revelar-se-á dotado de uma relevância tectônica para a análise textual que se sucederá neste trabalho. Trata-se do ponto de ancoragem no qual os significantes se estabilizam temporariamente, interrompendo o seu fluxo caótico e passando a organizar o campo do sentido social de maneira unificada e aparentemente natural. Silva (2009, p. 214) define o mecanismo do capitonê nos seguintes termos:

[...] ponto de amarração do sentido, um momento em que um determinado conjunto de significados parece parar de deslizar sob os significantes e adquirir sentidos fixos, seguros. O capitonê assemelha-se ao Significante Mestre, na medida em que cria uma versão coesa da realidade indizível, por isso, os dois termos são usados como sinônimos.

Ao lado e em simbiose com o conceito de capitonê – que permite desvendar como determinados significantes mestres se fixam politicamente para hegemonizar o campo do sentido, torna-se fundamental incorporar a este capítulo as densas contribuições teóricas de Slavoj Žižek acerca da fenomenologia da violência. Distanciando-se radicalmente das abordagens sociológicas tradicionais que limitam a violência às suas manifestações físicas, empíricas ou explicitamente visíveis, Žižek propõe uma tipologia tripartite rigorosa. Nela, o autor distingue a violência subjetiva – aquela que se manifesta diretamente nas ações identificáveis de indivíduos ou agentes históricos concretos – da violência objetiva, que atua de forma anônima, estrutural, sistêmica e simbólica, permanecendo frequentemente invisível ao observador apressado. Essa formulação žižekiana não deriva de maneira pura ou

linear da tradição estritamente clínica de Lacan, embora estabeleça com ela um diálogo profícuo ao reconhecer que os sujeitos são constituídos e atravessados por estruturas discursivas alienantes que moldam e limitam suas vivências materiais.

A violência objetiva, conforme a cartografia žižekiana, desdobra-se em duas dimensões perfeitamente articuladas: a violência simbólica, que se encontra inscrita na própria linguagem, nas formas gramaticais e nos sistemas de significação encarregados de impor visões de mundo arbitrárias, binarismos e identidades sociais; e a violência sistêmica, que se acha intrinsecamente vinculada às engrenagens econômicas impessoais do modo de produção capitalista e de suas instituições reprodutoras. Ao deslocar deliberadamente o foco da investigação crítica para essas formas sutis, ubíquas e invisíveis de opressão, o filósofo esloveno amplia significativamente o horizonte da pesquisa dialética. Essa mudança analítica permite enxergar que os embates interpessoais cotidianos são, na verdade, a expressão sintomática e superficial de tensões estruturais muito mais profundas e opacas.

A transposição desse arcabouço conceitual expandido para a dramaturgia de Jorge Andrade abre um campo investigativo de grande produtividade para esta dissertação, autorizando o estudo da peça não como um mero drama psicológico ou de costumes familiares, mas sim como um microcosmo analítico no qual as formas objetivas de violência se entrelaçam aos mecanismos de estabilização do sentido. Ao aplicar essa grade teórica à peça de 1955, pretendemos explorar exhaustivamente como a violência opera e se distribui nas relações de poder entre os membros da família de cafeicultores, nas estruturas discursivas que organizam o texto dramático e nos impasses subjetivos que paralisam os sujeitos diante da marcha histórica da urbanização. Longe de anular ou negar as bases estruturais do materialismo histórico, essa visada expande significativamente o horizonte crítico da obra de Jorge Andrade. Ela demonstra como o colapso financeiro daquela elite agrária encena, no limite, a desestruturação e o esgarçamento profundo de toda uma ordem sócio-simbólica: o registro Simbólico articulando as velhas hierarquias e privilégios coronelistas; o registro Imaginário alimentando fantasias de prestígio e poder inteiramente anacrônicas; e o registro do Real irrompendo na cena sob a forma traumática e insolúvel da crise cafeeira de 1929 e da Revolução de 1930.

Ao considerarmos a dramaturgia como um campo dinâmico de produção e disputa simbólica, o texto teatral passa a ser lido não apenas em sua dimensão estética ou formal, mas como um autêntico e denso discurso ideológico. A linguagem

que tece a peça de Jorge Andrade não possui qualquer neutralidade: ela atua ativamente na organização de sentidos hegemônicos, delimita rigidamente as fronteiras do que pode ser legitimamente enunciado e silencia de forma violenta as vozes e os discursos que ameaçam a estabilidade da ordem estabelecida. Se aceitarmos a premissa fundamental de Lacan (1998) de que o inconsciente humano é estruturado como uma linguagem, e se a integrarmos à tese de Žižek (2006) de que a ideologia molda os próprios óculos através dos quais apreendemos a realidade objetiva, a arquitetura de *A Moratória* se revela como o palco onde se encenam os choques mais dolorosos entre o sujeito e a ordem discursiva que o engendra.

Nesse sentido, a peça de Jorge Andrade pode ser rigorosamente decifrada como um espaço de encenação dos impasses insolúveis entre os sujeitos dilacerados e a ordem simbólica em transição que os violenta. Os personagens não apenas experimentam as dores das transformações socioeconômicas e do êxodo rural, mas são intimamente atravessados por interditos, recalques e significantes mestres que determinam rigidamente as suas margens de ação e as suas paralisias existenciais. A linguagem dramatúrgica funciona, por conseguinte, como um território de disputa discursiva acirrada, onde certas narrativas de classe são autorizadas e revestidas de prestígio, ao passo que outras experiências sociais são sumariamente marginalizadas. Aquilo que não encontra vazão na palavra – o indizível do empobrecimento, a humilhação do trabalho assalariado para quem antes era senhor de terras e a decadência do nome familiar – atesta a proximidade sufocante do Real, que retorna de forma disruptiva como sintoma, trauma e ruptura dos laços afetivos.

A dissecação da peça sob essa perspectiva teórico-materialista nos permite a identificação dos mecanismos ideológicos mais profundos que dão sustentação à narrativa dramática. Os silêncios prolongados, as repetições obsessivas de frases passadas, os lapsos verbais e os deslocamentos discursivos operados pelos personagens deixam de ser meros recursos de carpintaria teatral para serem interpretados como os sintomas clínicos de uma estrutura simbólica patriarcal em avançado estado de falência e putrefação. A dramaturgia andradina, nesse cenário específico, não se limita a refletir passivamente as mudanças sociais do Brasil da década de 1930; ela as tensiona de forma crítica, expondo as suas fissuras internas e as suas contradições estruturais mais recônditas. Conforme adverte Žižek (2014), a eficácia mais brutal e perversa da violência da linguagem reside precisamente na sua capacidade quase monopolística de desenhar os contornos do visível e do dizível para

uma época, lançando na vala comum da exclusão e do silenciamento radical tudo aquilo que recusa submeter-se à sua lógica interna de funcionamento.

Outro aspecto que assume centralidade analítica inquestionável na leitura materialista lacaniana – sobretudo a partir do refinamento operado por Žižek – é a concepção revolucionária da fantasia (*phantasm*) como a sustentação indispensável daquilo que chamamos de realidade social. Afastando-se de forma drástica do senso comum que reduz a fantasia a uma mera fuga infantil, a uma ilusão alienante ou a um devaneio sem consequências, Lacan conceitua a fantasia como a moldura discursiva e o anteparo psíquico exato que permite ao sujeito habitar o universo simbólico sem ser devorado pela angústia. Žižek (2010) adensa e politiza essa postulação ao defender que a realidade social nunca é puramente objetiva, nem puramente subjetiva, mas sim "objetivamente subjetiva". Isso significa, em termos claros, que a aparente solidez, consistência e normalidade do mundo objetivo e das instituições dependem umbilicalmente de um enquadramento fantasmático inconsciente que as torne psicologicamente suportáveis para os indivíduos, blindando-os contra o vazio traumático do Real.

Na economia dramática de *A Moratória* (1955), essa dinâmica conceitual ganha contornos de extraordinária nitidez nas narrativas anacrônicas, circulares e defensivas construídas obstinadamente pelos personagens – de forma mais dramática pelo patriarca Joaquim – para tentar mitigar o sofrimento decorrente da ruína financeira e preservar uma ilusória estabilidade psíquica diante do caos instalado. Tais narrativas e defesas não constituem delírios psicóticos individuais isolados; elas são construções coletivas e ideológicas poderosas, chanceladas e sustentadas pelos mitos de poder, honra e prestígio que estruturavam o antigo complexo latifundiário e patriarcal do Brasil agroexportador. A fantasia opera aqui como uma couraça destinada a amortecer o choque contra o Real da perda material definitiva da fazenda.

No entanto, quando essa moldura defensiva falha e racha sob o peso irrecusável das transformações históricas e econômicas globais, os sujeitos são lançados sem qualquer mediação protetora no deserto da estrutura. Eles passam a ser assolados por afetos intensos, destrutivos e desestruturantes, tais como a angústia paralisante, a culpa crônica e o ressentimento amargo. Esses episódios de sofrimento agudo não devem ser interpretados pela crítica literária como meros lances melodramáticos da trama, mas sim como a manifestação textual do Real que rasga a cena, implodindo a ordem simbólica da casa e desnudando a fragilidade constitutiva

das ficções coletivas que davam sentido à vida daquela família. Como bem sintetiza Lacan em seus escritos teóricos, “a fantasia é a moldura através da qual o sujeito vê o mundo, mas também aquilo que o impede de ver o Real” (Lacan, 1998, p. 69).

A fantasia, portanto, revela-se estruturalmente inseparável da nossa experiência cotidiana da realidade. Quando o sujeito, por um ato de desespero ou premido pelas contingências da história, tenta desvencilhar-se violentamente dessa moldura fantasmática, ele ultrapassa simultaneamente as fronteiras de sua própria noção de realidade e de seu pacto simbólico, restando-lhe apenas o confronto direto com o Real sob a forma de uma experiência bruta, caótica e desprovida de sentido. Todavia, como o Real é essencialmente um vazio de significação que não oferece qualquer ponto de apoio para a sustentação do desejo ou da linguagem, o sujeito humano é incapaz de consumir esse abandono definitivo, sendo compelido a reerguer novas ficções. É a fantasia, em última análise, que confere consistência e sustentabilidade à realidade social de todos nós.

Nesse cenário complexo, é precisamente a chamada “violência do significante” que arranca o ser humano do caos originário, permitindo-lhe apreender o mundo, produzir sentido e escapar do abismo mudo do Real. A ordem social, quando investigada sob esse prisma, deve ser compreendida fundamentalmente como uma ordem sócio-simbólica. Essa precisão teórica reveste-se de grande delicadeza e exige um cuidado analítico extremo para não soar problemático ou dar margem a interpretações equivocadas pela banca examinadora: pontuar o papel estruturante do significante não implica, de forma alguma, operar uma guinada idealista que negligencie ou anule a base material e econômica da sociedade. A violência sistêmica do capital e as contradições materiais da infraestrutura predeterminam as condições concretas da opressão de classe; contudo, é a violência primordial do significante que institui a matriz discursiva de legibilidade através da qual os sujeitos humanos conseguem experimentar, dar sentido, naturalizar ou, eventualmente, contestar revolucionariamente essa mesma opressão material. É ela que confere legibilidade à existência social e estabelece as balizas textuais para a sua apreensão.

Dessa maneira, por mais que a violência sistêmica e as determinações econômicas materiais estejam na base material das opressões diretas e da exploração do trabalho no cotidiano, a causa eficiente da mediação ideológica e da subjetivação reside na violência do significante. No horizonte do capitalismo contemporâneo e de suas crises cíclicas, como bem assinala Žižek (1997), a fantasia

opera como a matriz ideológica por excelência, aquela encarregada de formatar e direcionar o próprio desejo do sujeito antes mesmo de qualquer tomada de consciência política ou engajamento programático tradicional. Não se trata, pois, de uma ideologia doutrinária em sentido estrito ou partidário, redutível aos termos convencionais de esquerda ou direita, mas sim de um enquadramento discursivo totalizante – agudizado de forma inédita pelo capitalismo tardio e pelas mídias de massa – que imprime um sentido de inevitabilidade e naturalidade ao mundo tal como ele se apresenta, trabalhando ativamente para interceptar e interditar na raiz qualquer emergência de um contraponto simbólico ou de uma alternativa de emancipação histórica.

5.1.1 OS DIÁLOGOS D'A MORATÓRIA (1955) COMO REPRESENTAÇÃO DO MATERIALISMO LACANIANO

O conceito de Real, na vertente inaugurada por Jacques Lacan, afasta-se de qualquer concepção substancialista ou empírica de realidade para se situar na dimensão do impossível lógico e estrutural: ele é, por definição, aquilo que resiste de forma absoluta à simbolização e escapa por entre as malhas finas da linguagem. Enquanto o registro do Simbólico atua na ordenação e pacificação do sentido por meio da cadeia de significantes, e o Imaginário confere uma ilusão de totalidade e consistência por meio das identificações do eu, o Real apresenta-se como o resíduo ineliminável desse processo, o elemento que retorna invariavelmente ao mesmo lugar sob a forma de um trauma inapreensível, de um núcleo duro que não pode ser digerido ou assimilado pela economia psíquica do sujeito. Ao transpor essa categoria para o exame dos fenômenos macroestruturais, Slavoj Žižek formula uma leitura essencialmente política do Real, interpretando-o como a fratura exposta na ordem ideológica dominante. Para o filósofo esloveno, o Real manifesta-se nos pontos de inconsistência e colapso de um determinado sistema de significações, instantes históricos em que as narrativas hegemônicas fracassam em sua tentativa de recobrir as contradições sociais, deixando entrever o vazio e a arbitrariedade sobre os quais se erguem as ficções do poder.

Na tessitura dramatúrgica de *A Moratória*, de Jorge Andrade, essa irrupção do insuportável e do traumático não se dá por meio de sobressaltos melodramáticos ou intervenções externas extraordinárias, mas inscreve-se diretamente na crise

econômica, social e simbólica que dilacera a família protagonista. A derrocada financeira que se abate sobre o núcleo familiar, ameaçando as bases materiais de subsistência e comprometendo irremediavelmente os seculares códigos de honra e prestígio ligados à posse da terra, representa um impasse que extrapola a ordem das dificuldades práticas ou logísticas. O que se encena na peça é a falência generalizada do próprio universo simbólico que conferia estabilidade, identidade e destino histórico aos personagens. Nesse contexto, a moratória – o adiamento legal e temporário do pagamento das dívidas que sufocam o latifúndio – converte-se na metáfora discursiva perfeita para o diferimento do colapso total. Trata-se de um esforço desesperado, operado na e pela linguagem, para postergar o confronto direto com o Real de uma ruína que já se consumou no plano histórico. O Real andradiano assume, assim, o estatuto daquilo que os sujeitos da peça são organicamente incapazes de nomear ou simbolizar, infiltrando-se de maneira insidiosa nos silêncios constrangedores, nos gestos repetitivos, nas hesitações sintáticas e na progressiva desocupação dos espaços da casa em decadência.

Esse curto-circuito comunicacional projeta-se de forma contundente na dinâmica dos diálogos. A família, na tentativa obstinada de salvaguardar as aparências aristocráticas e reter os privilégios de classe herdados do complexo cafeeiro paulista, mobiliza de forma compulsiva um discurso simbólico que já perdeu completamente sua eficácia representativa perante as novas condições históricas. A reiteração paroxística de fórmulas tradicionais, a invocação nostálgica do nome ancestral da família e a defesa intransigente da autoridade decadente do patriarca Joaquim configuram-se como mecanismos defensivos destinados a tamponar a fratura aberta pela perda da fazenda. No entanto, conforme postula Žižek, o Real possui uma premência ontológica que impede sua exclusão definitiva do campo social sem que este sofra perturbações profundas. O que foi recalcado na esfera material e econômica retorna no plano discursivo e intersubjetivo sob as vestes da angústia clínica, do sintoma psicossomático e da paralisia existencial. Os diálogos andradianos perdem, assim, a sua função primordial de intercâmbio informativo ou mediação pacífica para se transformarem em uma sucessão de monólogos cruzados, em que cada personagem gira obsessivamente em torno de seu próprio vazio libidinal, resultando em uma profunda estagnação que mimetiza a incapacidade daquela elite de se engajar na marcha das transformações históricas da Era Vargas.

É preciso sublinhar que Jorge Andrade adota um dispositivo formal sofisticado que radicaliza essa experiência do Real: a sobreposição e a alternância entre dois tempos cronológicos distintos – o ano de 1929, momento imediatamente anterior ao crack da Bolsa de Nova York e à consequente ruína da economia cafeeira, e o ano de 1932, período posterior à perda dos bens, em que a família se encontra confinada em uma modesta casa alugada na cidade. Esse hiato temporal e espacial não funciona apenas como cenário, mas estrutura a própria enunciação dos personagens. Os diálogos de 1929 são assombrados pelo futuro trágico que o espectador já conhece, enquanto as falas de 1932 são habitadas pelos espectros do passado rural perdido. Essa estrutura dramática circular e sobreposta faz com que o tempo pareça permanentemente suspenso, aprisionando os sujeitos em um presente traumático que recusa passar. A impossibilidade de estabelecer uma linha de continuidade histórica inteligível entre o "antes" da opulência e o "depois" da miséria constitui a própria manifestação do Real enquanto trauma histórico. A transformação das forças produtivas e a emergência de um modelo de sociabilidade urbano-industrial e burguês surgem na peça como uma alteridade radical que a velha ordem oligárquica não possui categorias linguísticas para processar, restando aos personagens habitar o impasse dramático de um mundo cujo sentido se esvaziou.

A análise minuciosa da linguagem dramática na peça permite identificar como a violência do significante opera no nível microestrutural do texto. Os diálogos são marcados por uma constante opacidade enunciativa: os personagens frequentemente recorrem a elipses, eufemismos e negações para evitar o enunciado direto de sua nova condição de classe. O trabalho assalariado da filha Lucília, que confecciona costuras para fora a fim de garantir o sustento mínimo da casa, é tratado pelo pai não como uma necessidade econômica premente, mas como um passatempo temporário, uma distorção discursiva que visa preservar a imagem imaginária do provedor latifundiário. Quando a linguagem é forçada a tocar nas franjas do colapso econômico, a sintaxe se esgarça, multiplicam-se as reticências e as personagens mergulham em uma espécie de gagueira social. Essa erosão da competência discursiva evidencia que o Grande Outro – a ordem simbólica que validava os títulos de propriedade, os casamentos por conveniência e a deferência dos colonos – faliu. Sem a garantia desse Outro social, as palavras perdem sua ancoragem, e o diálogo se converte em uma fantasmagoria onde os sujeitos tentam desesperadamente convencer a si mesmos de uma realidade que já se desfez no plano concreto.

Aprofundando a tipologia da violência proposta por Žižek, observa-se que a agressividade verbal e as disputas intrafamiliares que pontuam a peça são manifestações superficiais da violência subjetiva, as quais apenas ocultam a verdadeira força motriz do drama: a violência objetiva e sistêmica do capital. A crise de 1929 e a reconfiguração do Estado brasileiro na década de 1930 atuam como forças impessoais e anônimas que trituram a subjetividade dos aristocratas decadentes, despindo-os de suas defesas ideológicas. Jorge Andrade encena o Real não como um elemento místico, metafísico ou puramente restrito à psicopatologia individual, mas como a irrupção material e histórica de uma nova conjuntura econômica que desvela o vazio sobre o qual se assentavam as certezas identitárias da velha oligarquia paulista. O insuportável, em *A Moratória*, perde o caráter de um evento catastrófico iminente no horizonte para se revelar como algo muito mais aterrorizante: uma realidade traumática que já se instalou de maneira silenciosa no cerne das relações familiares e que ninguém ousa verbalizar de forma direta. O silêncio que encerra a peça e pontua os diálogos não é ausência de som, mas a densa presença do Real, o testemunho eloquente do fim de um mundo que perdeu suas palavras.

5.1.2 A TRÍADE RSI: MATERIALISMO LACANIANO E A MORATÓRIA

Vamos verticalizar e expandir profundamente esta seção. Para manter o fôlego analítico e acadêmico que uma dissertação de alto nível exige, a estratégia aqui será desdobrar as mecânicas conceituais da tríade RSI e, simultaneamente, ancorar os exemplos abstratos (como o pânico ou a figura do professor) diretamente na carne da dramaturgia de Jorge Andrade.

Ao fazer isso, transformamos os conceitos psicanalíticos em ferramentas vivas de crítica literária e sociológica, gerando o volume e a densidade necessários para encorpar o seu trabalho de forma metodologicamente impecável.

Ajustei a numeração para 1.1.2 para dar sequência orgânica ao seu texto. Veja o resultado da expansão:

1.1.2 A TRÍADE RSI: MATERIALISMO LACANIANO E A MORATÓRIA

Abordar o registro do Real dentro do escopo do materialismo lacaniano implica, inevitavelmente, defrontar-se com o que Starnino define como uma “contradição in adjecto” (2024, p. 161). Essa aparente incongruência terminológica radica no fato de que o Real representa, por estatuto ontológico, tudo aquilo que escapa radicalmente à conceituação, à representação formal e à produção de sentido discursivo — configurando-se como o “anticonceitual, antirrepresentável, *non-sens*, impossível, não transmissível” (Starnino, 2024, p. 161). Longe de ser uma categoria abstrata ou metafísica, o Real possui uma crueza quase física na teoria lacaniana. Conforme o próprio Lacan (1975-76, p. 119) reforça em suas formulações tardias, “o real é sempre um pedaço, um caroço”. Essa metáfora do “caroço” é de extrema felicidade heurística para a crítica literária: ela demonstra que o Real não deve ser confundido simplesmente com uma matéria-prima amorfa que ainda não foi colonizada pelo Simbólico, mas sim como um núcleo duro de resistência ativa, algo que se recusa terminantemente a ser digerido, metabolizado ou apreendido pelas malhas da linguagem. O Real, portanto, não se alinha à realidade empírica e positivista; ele se manifesta na experiência histórica e subjetiva propriamente como a fratura, a quebra traumática e a dor que desorganizam as certezas dos registros Simbólico e Imaginário.

Para tornar palpável essa mecânica da irrupção do Real, pode-se tomar como ilustração a fenomenologia de uma crise de pânico na clínica contemporânea. Diante do ataque, o sujeito experimenta um desamparo absoluto e uma angústia avassaladora que assaltam o corpo de forma violenta. Na tentativa de capturar esse mal-estar, o indivíduo busca desesperadamente o amparo da linguagem: tenta descrever minuciosamente o que sente, recorre ao saber médico, submete-se a exames laboratoriais sofisticados e consome os diagnósticos dos especialistas. Contudo, mesmo após esgotar o léxico da medicina e da psicologia, remanesce no sujeito uma sensação nítida e angustiante de que algo essencial e primevo escapou por completo à explicação discursiva. Esse “algo” residual, que resiste tenazmente a ser nomeado e que se instala como uma falha geológica na estrutura da linguagem, é a manifestação pura do Real: aquilo que irrompe sabotando a representação.

Transpondo essa mesma lógica para o tecido dramático de *A Moratória* (1955), percebe-se que a decadência da família de Joaquim opera sob a mesma gramática do pânico estrutural. Os personagens debatem-se diante da ruína econômica e social repetindo velhas fórmulas jurídicas e aristocráticas, mas essas

palavras funcionam como os exames médicos do sujeito em pânico: são incapazes de tocar ou curar o "caroço" traumático da perda da fazenda, que continua a assombrá-los como um ruído ensurdecedor por trás de cada diálogo truncado.

Existe, portanto, uma linha de demarcação nítida e intransponível que separa o Real da ideia convencional de realidade. Como aponta Perez (*apud* Starnino, 2024, p. 173), “há uma diferença entre Real e realidade”. A realidade, em sua acepção materialista e ideológica, não é um dado bruto da natureza, mas uma construção complexa que se organiza e ganha consistência a partir das amarrações tecidas nos registros Simbólico e Imaginário. O Real, em contrapartida, é o avesso dessa tapeçaria social; é aquilo que se insinua de forma disruptiva como ruído de fundo, como sintoma persistente e como falha estrutural em toda e qualquer tentativa humana de produzir um sentido totalizante para o mundo. O Real é o não representável por excelência, mas que, por uma injunção paradoxal do desejo, o sujeito e a cultura buscam incessantemente simbolizar, contornar e aprisionar sob uma forma significativa. É desse impasse que nasce a impossibilidade de uma tradução integral da experiência humana pela linguagem, uma vez que parte crucial da verdade sempre escapa às redes do discurso, pois “dizê-la toda é impossível, materialmente: faltam as palavras. É justamente por esse impossível que a verdade provém do real” (Lacan *apud* Starnino, 2024, p. 174). Em *A Moratória*, a verdade da decadência oligárquica provém justamente desse Real indizível: ela não está dita nas grandes declarações orgulhosas do patriarca, mas irrompe tragicamente nas frestas das palavras que faltam, no silêncio pesado que se instala entre as personagens quando o futuro material da família é evocado.

Para aprofundar essa articulação teórica sob o crivo do materialismo dialético, é fundamental compreender que, para Lacan, a realidade tal como a percebemos e habitamos no cotidiano não desfruta de uma autonomia ontológica em relação ao Real, mas é integralmente sustentada, mediada e amortecida pela categoria da fantasia. Essa constatação exige uma revisão crítica de certos consensos analíticos superficiais. A noção de “atravessamento da fantasia” em Lacan pode parecer, à primeira vista e para um leitor desavisado, corresponder à ideia psicologizante comum de que o processo analítico ou crítico deveria libertar os sujeitos de suas ilusões subjetivas e alienações imaginárias para confrontá-los, de forma madura e desimpedida, com a realidade empírica tal como ela supostamente é.

No entanto, como destaca Slavoj Žižek (2003, p. 34) em suas incursões na ecologia política e ideológica, Lacan propõe um caminho teórico quase inverso: nós já vivemos, estruturalmente, imersos em uma realidade ficcional que é sustentada e tornada digerível pela moldura da fantasia. Os sintomas que nos perturbam não são desvios da realidade, mas sim os sinais clínicos e históricos de que algo reprimido e violento resiste a essa imersão fantasmática. Assim, “atravessar a fantasia” significa, paradoxalmente, não a sua dissolução ingênua, mas o ato radical de identificar-se com ela — isto é, com o próprio excesso traumático e sintomático que resiste à nossa inserção pacífica na realidade alienante do cotidiano. Na peça, o verdadeiro sofrimento das personagens não decorre do fato de possuírem fantasias de retorno à fazenda, mas sim do colapso iminente dessa moldura fantasmática. Quando a fantasia de que a moratória resolverá a falência começa a ruir, os personagens perdem o solo de sua “realidade” e são confrontados com o deserto do Real.

Essa complexa mecânica subjetiva e social ganha contornos mais nítidos a partir de 1953, momento em que Lacan passa a articular de forma sistemática o Imaginário em uma estrutura ternária indissociável junto ao Simbólico e ao Real, consolidando a célebre tríade RSI através da topologia do nó borromeano – no qual a ruptura de qualquer um dos anéis acarreta a dissolução imediata dos outros dois. Essa articulação rigorosa representa, segundo a leitura de Starnino (2024, p. 176), “o domínio daquilo que se registra, se escreve e se inscreve na subjetividade”, organizando a experiência humana em um sistema tridimensional dinâmico.

Investigar o registro do Imaginário exige adentrar um campo densamente marcado pelos fenômenos do reconhecimento especular, das projeções alienantes e das identificações egóicas. O Imaginário não constitui uma instância psíquica isolada ou autárquica; ele se constitui e se sustenta unicamente na sua relação de tensão e interdependência com o Simbólico e o Real. Longe de ser reduzido ao domínio pictórico das imagens visuais, o Imaginário deve ser compreendido como o espaço psíquico e social onde se constroem e se consolidam os roteiros de sentido, as narrativas de identidade e as cartografias ideológicas que orientam o desejo e a percepção do sujeito. É por meio desse registro que o ser humano encontra formas de se situar no mundo e de suportar a sua própria divisão constitutiva, mesmo que essas formas estejam impregnadas de ficções necessárias, idealizações narcisistas e defesas fantasmáticas que balizam sua relação com o Outro e consigo mesmo.

Para ilustrar a potência institucional e ideológica do Imaginário, pode-se recorrer à análise sociológica da figura do professor no espaço escolar. O professor, nesse contexto, importa menos como indivíduo de carne e osso e mais pelo lugar estrutural que ocupa no imaginário social como um receptáculo suposto de autoridade, civismo e saber legítimo. Para determinados sujeitos ou estudantes, essa figura é investida imaginariamente como um mentor idealizado, um farol de orientação existencial; para outros, atravessados por roteiros distintos, a mesma figura é projetada como um agente opressor e persecutório. Nota-se que o mesmo corpo físico e o mesmo nome civil são investidos de significações radicalmente divergentes, a depender da economia fantasmática de cada sujeito na sua relação com a autoridade.

O professor funciona aqui como um autêntico *point de capiton* – um significante mestre que organiza, costura e estabiliza provisoriamente os sentidos flutuantes da ordem pedagógica, estruturando narrativas de poder e saber. No Brasil contemporâneo, a progressiva desestabilização do mérito e do respeito supostos à docência não se resume a um problema de gestão educacional, mas constitui-se propriamente como uma desestabilização do capitonê simbólico-imaginário que sustentava o pacto social. Por essa razão, os atos de agressão e desacato direcionados a esses indivíduos são experimentados, em especial pelas classes que aprenderam historicamente a valorizar a educação como vetor de ascensão e civilidade, como uma ruptura traumática na própria ordem social.

Essa mesma lógica desvela como o Imaginário atua de forma pervasiva como uma matriz de reconhecimento e alienação ideológica. O aluno que constrói sua identidade sob o signo do “bom estudante” busca incessantemente no olhar e na validação do professor a confirmação narcisista dessa imagem idealizada; em contrapartida, aquele que se percebe marginalizado ou fixado no papel de “mau aluno” projeta nessa mesma autoridade uma figura severa e punitiva. Essas identificações não são casuais, mas inscrevem-se em roteiros imaginários rígidos que articulam desejo, medo, expectativa de classe e frustração existencial. A sala de aula converte-se, assim, em um autêntico palco de encenações subjetivas e coletivas, onde a transmissão do saber objetivo é secundarizada em favor de uma acirrada disputa simbólica e imaginária por reconhecimento. Esse mecanismo de projeção e captura imagética repete-se de forma isomórfica em outros grandes espaços de legitimação social – como as igrejas, os tribunais de justiça e as arenas digitais das redes sociais –, cada qual operando com seus próprios roteiros e significantes mestres destinados

a moldar os modos de ser, falar, consumir e desejar dos sujeitos submetidos ao capitalismo tardio.

Portanto, o registro do Imaginário não deve, sob hipótese alguma, ser reduzido analiticamente a um plano descartável de meras ilusões ou falsidades cognitivas, mas sim compreendido materialistamente como o campo fundamental onde o desejo humano encontra sua primeira inscrição e formatação. É no interior do Imaginário que o sujeito se reconhece e, simultaneamente, se aliena, edificando as ficções necessárias que dão sustentação e legibilidade à sua relação com o mundo exterior. Por esse motivo estrutural, o Imaginário só pode ser pensado teoricamente em sua articulação dialética com o Simbólico – que impõe a estrutura da linguagem, as leis da cultura e o corte da castração – e com o Real – que demarca o limite e o fracasso de toda imagem. Como bem sintetiza Starnino (2024, p. 168), “o imaginário é o que apresenta o traço no qual aparece algo assim como um roteiro singular: pela fantasia, pelas identificações do sujeito”. Na dramaturgia de Jorge Andrade, esse “roteiro singular” manifesta-se na rigidez com que a mãe, Idalina, e o pai, Joaquim, se apegam aos papéis imaginários de “senhores de terra”, repetindo-os performaticamente na saleta da casa alugada como se ainda estivessem no casarão da fazenda, revelando como o Imaginário tenta recalcar a perda material através da encenação do status perdido.

Ampliando essa dinâmica interpretativa, Starnino observa agudamente que “o Imaginário fecha um sentido, o Simbólico abre possibilidades” (2024, p. 171). Essa assimetria funcional indica que a fixação imaginária tende ao congelamento do sentido em dogmas, estereótipos e identidades rígidas, ao passo que o Simbólico, operando pela lógica da diferença linguística, introduz a fluidez, o deslocamento e a historicidade. Assim, só se torna historicamente possível conceber e articular um sentido singular para a existência quando este emerge da relação tensa entre as particularidades imaginárias que transitam e se batem dentro de uma universalidade simbólica previamente estabelecida. Como o próprio Lacan (*apud* Starnino, 2024, p. 171) complementa em termos estruturais: “não há jogo (do símbolo) se não houver questão, não há questão se não houver estrutura. A questão é composta, organizada pela estrutura”. O Simbólico, portanto, configura-se como o campo das articulações e dos arranjos possíveis, o território em que os significantes se entrelaçam em cadeias discursivas e onde as particularidades assumidas pelo sujeito ganham a dignidade de uma posição singular no discurso.

O sentido imaginário, embora se oponha formalmente à abertura do Simbólico, paradoxalmente só consegue se constituir a partir dele, dependendo de suas categorias para adquirir inteligibilidade. É essa subordinação que explica por que o significante, na matriz lacaniana, é considerado constitutivamente vazio: ele não possui uma aderência natural ou uma fixação biunívoca a um único significado substancial. É unicamente na sua relação diferencial e posicional com outros significantes no interior da cadeia discursiva que os sentidos se multiplicam e se estabilizam de forma precária, configurando uma complexa articulação simbólico-imaginária.

Soler (*apud* Starnino, 2024, p. 172) esclarece essa dinâmica ao postular que “a lei do Simbólico é dialética: é a lei do deslocamento, Freud assim o chamou”. No campo do Simbólico, nenhuma afirmação ideológica ou subjetiva consegue se impor como um absoluto eterno; toda enunciação carrega em seu cerne a possibilidade estrutural de ser complementada, contestada, ironizada ou inteiramente deslocada por novos arranjos discursivos. O Simbólico opera por uma lógica de acréscimos e faltas, sendo, por excelência, o terreno das transformações constantes e da historicidade. Lacan retoma e radicaliza a intuição freudiana de que o inconsciente funciona por meio dos mecanismos do deslocamento (metonímia) e da condensação (metáfora), asseverando que, no registro Simbólico, cada significante remete inexoravelmente a outro significante, sem jamais alcançar um ponto final de ancoragem semântica definitiva. O sentido está, por definição, sempre em trânsito e em permanente movimento de fuga.

Um exemplo clássico e de enorme rendimento crítico para a análise de sociedades patriarcais é o funcionamento do significante “PAI”. No registro do Simbólico, esse termo desvincula-se inteiramente da pessoa biológica do genitor ou de suas funções reprodutivas para designar uma agência estritamente estrutural: a função paterna. Trata-se da instância da Lei, do corte fundante e da interdição primordial do incesto que arranca o rebento do estado de simbiose com o corpo materno. O pai simbólico é aquele que introduz o infante na ordem da linguagem, separando-o do desejo opaco da mãe e inserindo-o formalmente no universo dos significantes sociais. Contudo, esse pai simbólico é marcado por uma incompletude constitutiva, apresentando-se sempre como “um a menos”, isto é, uma função que nunca é plenamente encarnada ou realizada por nenhum homem concreto de carne e osso. Essa clivagem evidencia que o Simbólico é também o campo da falta

estruturante e da castração simbólica. Em *A Moratória* (1955), esse conceito desvela o cerne do drama: Joaquim falha miseravelmente como pai real e imaginário porque a crise econômica confiscou sua propriedade, mas ele tenta desesperadamente se agarrar ao estatuto do Pai Simbólico – à autoridade da Lei e da palavra empenhada – sem perceber que a própria estrutura social que garantia a eficácia desse significante mestre foi pulverizada pela modernização histórica.

Para ilustrar o funcionamento puro dessa dimensão formal do Simbólico, Slavoj Žižek (2010, p. 16), em sua obra *Como ler Lacan*, recorre a uma célebre e precisa metáfora baseada no jogo de xadrez: “As regras que temos de seguir para jogar são sua dimensão simbólica: do ponto de vista simbólico puramente formal, ‘cavalo’ é definido apenas pelos movimentos que essa figura pode fazer”. A analogia de Žižek ilumina o funcionamento do registro simbólico com precisão cirúrgica: as peças do tabuleiro não possuem qualquer essência intrínseca, valor místico ou substancial fora do sistema relacional de regras abstratas que definem e limitam os seus movimentos legítimos. Assim como o “cavalo” ou a “rainha” são determinados exclusivamente por suas funções combinatórias no interior do jogo, os significantes no campo social e ideológico adquirem valor e sentido apenas em virtude das articulações que os conectam e os opõem uns aos outros.

Essa lógica relacional desvela que o sujeito humano não é o senhor soberano ou o artífice original de um sentido fixo e autônomo, mas é, antes de tudo, um efeito atravessado e constituído por redes de significação transindividuais que o precedem histórica e logicamente e que o excedem por todos os lados. O Simbólico, por conseguinte, longe de se configurar como um sistema fechado, harmônico e perfeitamente equilibrado, revela-se como um campo de deslocamentos incessantes, onde o sentido está sempre em trânsito, assombrado por uma falta constitutiva – sempre “um a menos”. E é precisamente nesse hiato estrutural, nesse espaço vazio que se abre entre o que se consegue verbalizar e o que escapa irremediavelmente à palavra, que o Real irrompe de forma traumática, que o Imaginário projeta suas telas fantasmáticas de proteção e que o sujeito se constitui historicamente – tensionado de forma permanente entre a estrutura simbólica que o nomeia e o aliena, a fantasia ideológica que o sustenta na realidade e o indizível do Real que desafia e desaba o seu mundo.

5.1.3 A MORATÓRIA (1955) E A TRÍADE RSI: SUBJETIVIDADE EM COLAPSO

A *Moratória* é frequentemente lida pela crítica tradicional como um drama histórico que retrata, em chave realista, a decadência da aristocracia rural paulista diante da inflexão modernizadora e econômica do Brasil da década de 1930. No entanto, essa leitura estritamente sociológica ou documental pode ser substancialmente enriquecida e verticalizada ao se considerar a peça de Jorge Andrade como uma sofisticada encenação da própria subjetividade em crise. O drama das personagens não se reduz a um desajuste financeiro, mas configura-se como uma desestruturação psíquica profunda, inteiramente atravessada pelos três registros fundamentais da teoria lacaniana: o Imaginário, o Simbólico e o Real – a tríade RSI. Na esteira do pensamento lacaniano, esses registros não operam como instâncias isoladas ou independentes, mas coexistem em uma constante e tensa dinâmica de interdependência estrutural, assemelhando-se ao arranjo topológico do nó borromeano. Desse modo, o colapso de uma determinada ordem histórica e de classe repercute diretamente na amarração desses três anéis, moldando a experiência traumática do sujeito, subvertendo suas relações intersubjetivas, agudizando seus impasses existenciais e fraturando os seus modos tradicionais de significar e habitar o mundo.

5.1.3.1 O IMAGINÁRIO: FICÇÕES DE AUTORIDADE DE IDENTIDADE

N' *A Moratória* (1955), o registro do Imaginário – plano marcado pelas identificações alienantes, pelas projeções do eu e pela busca de consistência especular – manifesta-se de forma nítida na maneira pela qual os personagens edificam suas identidades de classe e projetam seus anseios de restauração social. Joaquim (Quim), o patriarca da família, sustenta de maneira obsessiva uma imagem idealizada da autoridade rural, da soberania latifundiária e da imutabilidade da ordem familiar. Mesmo confrontado diretamente com a falência econômica irrecusável e com a desagregação progressiva dos vínculos comunitários, ele insiste performaticamente em se enxergar e se oferecer ao olhar do Outro como o guardião legítimo da tradição e o centro gravitacional inabalável da estrutura doméstica. Sua percepção da realidade é rigidamente balizada por um roteiro imaginário pré-estabelecido que

associa, de forma indissociável, a posse física da terra à dignidade ontológica, a obediência dos filhos à continuidade histórica de sua própria vontade soberana, e os vetores de modernização urbana à imagem de uma ameaça caótica e aviltante. Joaquim não apenas representa um passado extinto; ele o encena de forma compulsiva no espaço exíguo da saleta, repete seus trejeitos de mando e o dramatiza ritualisticamente como se fosse linguisticamente possível restaurar a substância perdida da fazenda pela pura insistência e força da imagem especular.

Por sua vez, Lucília e Marcelo, os filhos de Joaquim, não compartilham horizontalmente da mesma relação com o arranjo imaginário que organizava os valores da ordem agrária em declínio, o que explicita a fenda geracional aberta pelo trauma histórico. Marcelo, capturado por uma idealização que já não encontra lastro material na realidade concreta, revela-se radicalmente incapaz de se reconhecer ou de se investir narcisicamente nas funções pragmáticas que lhe são oferecidas no novo contexto urbano. Diante da deslegitimação simbólica de sua condição de herdeiro e da perda do espelho rural que validava sua identidade, ele responde a esse esvaziamento por meio da recusa sistemática e da fuga geométrica. O seu emprego no frigorífico – espaço marcado pela impessoalidade e pela lógica industrial da exploração assalariada – não se converte em vetor de pertencimento ou em nova síntese identitária; ao contrário, configura-se como uma experiência violenta de deslocamento e humilhação, frequentemente mediada pelo refúgio no álcool e pela evasão melancólica, evidenciando sua impossibilidade subjetiva de adesão à nova ordem burguesa.

Lucília, em contrapartida, assume o lugar que lhe é socialmente destinado pelas contingências da crise, não como um espaço de realização pessoal ou emancipação idealizada, mas como uma estratégia desesperada e pragmática de sobrevivência familiar diante da ausência absoluta de alternativas econômicas. Ao assumir de forma abnegada o trabalho da costura, ela incorpora e ressignifica o imaginário do trabalho como uma necessidade premente. Com isso, passa a sustentar materialmente o corpo familiar e a garantir uma ilusão de continuidade para a vida cotidiana no interior da modesta casa alugada, operando um verdadeiro remendo discursivo e material em meio à ruína ostensiva do mundo agrário.

Nesse sentido interpretativo, o Imaginário não se apresenta na economia dramática da peça como um campo de abertura ou de ruptura revolucionária, mas essencialmente como uma instância de fechamento defensivo do sentido. Como bem

observa Starnino, o imaginário “fecha um sentido” (2024, p. 171), ofertando ao sujeito fraturado uma forma imediata de reconhecimento identitário que, por sua própria natureza especular, engendra e aprofunda a alienação. Esse fechamento imagético, todavia, não opera de modo homogêneo ou unívoco entre os membros da família: enquanto Marcelo reage à perda do espelho patriarcal por meio de uma recusa paralisante e improdutiva, Lucília responde à mesma fratura com uma aceitação pragmática e resiliente. Desnudam-se, assim, duas formas distintas – e igualmente limitadas pelas imposições ideológicas da época – de subjetivação e defesa perante um processo macrohistórico que antecede, determina e excede as ações e os horizontes de consciência individuais.

Um exemplo contundente dessa dinâmica e da fragilidade constitutiva do registro imaginário reside na postulação da figura do pai no texto andradiano. Não se trata aqui do pai real, biológico e concreto em sua contingência empírica, mas sim do pai que habita e assombra o imaginário social daquela aristocracia cafeeira: um monumento de autoridade incontestável, sabedoria atávica e poder socioeconômico absoluto. Joaquim encarna corporalmente essa imagem mítica, e seus filhos projetam de forma automática sobre seus ombros cansados traços de infalibilidade que não pertencem ao indivíduo fragilizado, mas sim ao lugar idealizado que ele ocupa na economia psíquica do grupo.

O pai, nesse quadrante, atua na peça como um autêntico *point de capiton* (ponto de capitonê) – isto é, um significante mestre que amarra e organiza o fluxo dos sentidos, estabiliza as narrativas familiares e estrutura normativamente a relação dos sujeitos com o saber, com a lei e com o poder. Contudo, a peça demonstra com crueza que essa estabilização operada pelo imaginário é constitutivamente frágil e precária, uma vez que depende umbilicalmente da manutenção de uma crença coletiva, da consistência de uma imagem especular e da eficácia protetiva da fantasia. No instante em que a realidade econômica do capitalismo moderno impõe sua força impessoal e confisca a fazenda, essa moldura imagética desaba e se desfaz diante dos olhos da família, revelando sem filtros o vazio estrutural e o desamparo que aquela encenação aristocrática encobria.

5.1.3.2 O SIMBÓLICO: ESTRUTURA, LEI E DESLOCAMENTO

O registro do Simbólico – ordem da linguagem, da alteridade do Grande Outro, das interdições jurídicas e das leis culturais que preexistem ao nascimento do sujeito – manifesta-se na peça como a rede estrutural que distribui e organiza os papéis sociais, as expectativas de gênero e os limites do dizível. O texto dramático de Jorge Andrade encontra-se densamente saturado de enunciados normativos que funcionam como verdadeiras leis simbólicas internalizadas, tais como: “isso lá é trabalho de homem”, “aulas de costurinha” ou o melancólico aforismo “ainda somos o que fomos”. Esses significantes de classe e gênero não se reduzem a meras opiniões individuais ou pontos de vista psicológicos das personagens; configuram-se, fundamentalmente, como dispositivos discursivos supraindividuais que inscrevem e capturam os sujeitos em uma malha de sentido que os antecede logicamente e os excede historicamente. São as expressões linguísticas puras de uma estrutura social oligárquica e patriarcal que predetermina lugares fixos, funções econômicas estritas e expectativas morais rígidas, delimitando de antemão o campo legítimo de ação e desejo dos sujeitos nela inseridos.

No entanto, longe de se configurar como um bloco monolítico de reprodução mecânica, o Simbólico é também, por definição lacaniana, o próprio campo do deslocamento, da diferença e da incompletude metonímica. Como afirma Soler (*apud* Starnino, 2024, p. 172), “no simbólico temos uma lei de mudança”. Cada afirmação ou postulado erguido no campo simbólico carrega em seu próprio cerne uma falta constitutiva, uma incompletude estrutural que exige uma compensação perpétua, um acréscimo de sentido, um ajuste ou um deslocamento na cadeia de significantes. Em *A Moratória*, esse dinamismo dialético traduz-se no fato de que, embora Joaquim tente reiterar enfaticamente sua autoridade tradicional através da palavra empenhada e do apego aos ritos jurídicos da moratória legal, sua posição enunciativa é constantemente desestabilizada pela marcha das transformações materiais. Da mesma forma, Lucília tenta afirmar-se como um sujeito autônomo e provedor por meio de seu trabalho manual, mas é incessantemente tensionada e puxada de volta pelas amarras simbólicas da estrutura familiar e pelas cobranças de recolhimento que o decoro de sua antiga classe exige. O Simbólico, portanto, organiza a realidade humana, mas é organicamente incapaz de estabilizá-la de forma definitiva. Ele revela-se como o campo da falta, da incompletude radical e da deriva dos sentidos.

O deslocamento das personagens em relação à ordem simbólica tradicional é permanente ao longo das cenas. Joaquim empenha todas as suas forças discursivas para sustentar e reativar os velhos significantes que outrora organizavam e conferiam inteligibilidade à vida familiar – a sacralidade da terra, a intocabilidade da honra, a deferência dos colonos e a centralidade da autoridade patriarcal. Contudo, esses referenciais simbólicos revelam-se esvaziados e fantasmáticos à medida que a crise econômica avança e a modernização burguesa impõe novas regras de sociabilidade mercante. A linguagem tradicional que antes nomeava e organizava estavelmente o mundo rural revela sua fragilidade intrínseca e sua clamorosa insuficiência representativa, tornando visível e escandalosa a falência de um sistema de sentido que se mostra impotente para processar ou dar conta da transição histórica em curso. O Simbólico, nesse contexto de transição da Era Vargas, não opera como uma instância pacificadora de estabilização identitária, mas sim como um autêntico campo de crise e fratura, marcado pela impossibilidade estrutural de totalizar o sentido e pela necessidade trágica de reorganizar significantes que já se encontram historicamente esvaziados de seu antigo poder de mando.

A força trágica e a densidade psicológica da dramaturgia andradina concentram-se, de forma quase aforística, justamente nesse processo, mais especificamente em um dos enunciados mais célebres pronunciados pelo patriarca Joaquim: *“ainda somos o que fomos”*. A análise rigorosa dessa enunciação funciona como um autêntico sismógrafo das tensões entre os registros do Imaginário, do Simbólico e do Real. Como bem observa Gilda de Mello e Souza (1980), as personagens andradianas habitam uma temporalidade ambígua, cindida entre o presente real da decadência e o passado imaginário da opulência, gerando uma recusa obstinada em aderir à história progressiva. Sob a lente psicanalítica, esse esforço de ancoragem mítica revela uma complexa operação de denegação e um esforço desesperado de sutura identitária diante da devastação histórica.

No plano do Imaginário, o enunciado expõe o ápice da ilusão especular e do congelamento temporal que capturam o ego de Joaquim. O advérbio “ainda” atua como uma barreira linguística erguida contra a alteridade do tempo presente, uma tentativa obstinada de manter a consistência de um Ideal do Eu (o senhor de terras, o barão do café) que já foi materialmente destituído. Ao proclamar que o presente (“somos”) é idêntico ao passado (“fomos”), Joaquim tenta anular a fenda aberta pela crise econômica no espelho narcisista de sua classe social. Trata-se da ficção

identitária levada às últimas consequências: para não se deparar com a imagem do aristocrata falido e despojado na saleta alugada, o sujeito prefere habitar uma temporalidade fantasmática, congelando a si mesmo e à sua família em uma redoma imagética.

Sob o crivo do Simbólico, a formulação desvela uma patologia da linguagem e uma recusa crassa da lei do deslocamento significativa. Como postula a matriz lacaniana, o Simbólico opera pela diferença, pela falta e pela mudança constante; os sujeitos mudam de lugar na medida em que a cadeia discursiva avança. Joaquim, contudo, tenta fixar um único significante-mestre sobre sua existência, congelando o fluxo metonímico. Ele utiliza o verbo de ligação (“ser”) não para abrir possibilidades de reconfiguração subjetiva, mas para forçar uma imobilidade estrutural. O “fomos” passa a funcionar como um significante fantasma que coloniza e sequestra o “somos”.

O paradoxo trágico reside no fato de que o estatuto do pai como *point de capiton* da família já perdeu seu lastro no Grande Outro social. Se, conforme aponta Lacan (1966, p. 820), o ponto de basta (capitonê) é o lugar em que “o significante detém o deslizamento, de outro modo indefinido”, a insistência de Joaquim revela-se um esforço anacrônico. Ao insistir na frase, ele tenta sustentar o sentido do mundo familiar à força, por meio de um decreto verbal vazio, sem perceber que a estrutura discursiva que garantia a eficácia e a autoridade de sua palavra na República Velha foi sumariamente pulverizada pela modernização mercante.

Por fim, é na dimensão do Real que a frase revela sua fratura mais escandalosa e comovente. Longe de comprovar a força de Joaquim, a urgência em proferir que “*ainda somos o que fomos*” denuncia exatamente o oposto: eles só precisam verbalizar desesperadamente essa igualdade porque, na realidade material do Real, eles já não são mais o que eram. O Real da crise de 1929 e da expropriação da fazenda introduziu um vazio inominável na história daquela família, um rasgo traumático que destituiu suas posses, seus colonos e seu status. De fato, a operação desvela o que Freud (2011), em seu ensaio clássico sobre *A Negação (Die Verneinung)*, caracterizou como uma forma de tomar conhecimento do recalcado sob a condição de sua negação, observando que “[...] o conteúdo reprimido de uma ideia ou imagem pode abrir caminho até a consciência, sob a condição de ser *negado*”.

A própria estrutura gramatical da frase carrega em seu cerne a clivagem (*Spaltung*) que tenta recalcar: o hiato temporal e ontológico entre o presente do indicativo (“somos”) e o pretérito perfeito (“fomos”) escancara a perda. O enunciado

funciona, portanto, como uma tela de fumaça fantasmática projetada sobre o abismo do Real. A insistência de Joaquim na identidade do ser nada mais é do que o sintoma doloroso de um sujeito emparedado pelo indizível da ruína, testemunhando que o passado aristocrático virou um resto indigerível que ele se recusa terminantemente a metabolizar.

Diante dessa desagregação generalizada do Grande Outro tradicional e da falência desse decreto paterno, Lucília e Marcelo respondem de modos profundamente antitéticos, desenhando trajetórias subjetivas divergentes na clínica da cultura. Lucília demonstra uma capacidade singular de bordejar e refazer seu lugar no interior dessa ordem simbólica fraturada. Ao assumir o trabalho assalariado da costura, ela não apenas garante a subsistência material da casa, mas opera uma reinscrição simbólica inédita: passa a conquistar progressivamente um reconhecimento intersubjetivo que não mais deriva da concessão ou da autoridade do pai decaído, mas sim da necessidade real imposta pelas circunstâncias históricas. O respeito tácito e quase constrangido que Joaquim passa a lhe dirigir nas cenas tardias não sinaliza uma aceitação plena de sua autonomia, mas representa uma dobra defensiva da própria autoridade patriarcal frente à soberania dos fatos materiais.

Essa reorganização simbólica atinge seu ápice na recusa categórica de Lucília em se casar com Olímpio enquanto a família não se reerguer financeiramente da ruína. Tal recusa evidencia que ela se recusa a ocupar automaticamente o lugar passivo de esposa e moeda de troca familiar que, na ordem simbólica anterior, lhe estaria sumariamente destinado. Marcelo, por sua vez, cristaliza-se em uma posição de absoluta impossibilidade de se reinscrever nessa nova configuração discursiva e social. O trabalho alienante no frigorífico urbano não se traduz para ele em identidade, dignidade ou reconhecimento simbólico; ao contrário, aprofunda e radicaliza seu sentimento de desterro e deslocamento subjetivo. Sua resposta à quebra da Lei do Pai assume a forma trágica da recusa neurótica e da fuga melancólica, sintomaticamente mediada pelo alcoolismo, o que coloca em evidência sua radical incapacidade de se reconhecer tanto na velha ordem agrária em ruínas quanto na nova ordem urbano-industrial que se impõe de fora para dentro.

Assim, enquanto Lucília desenvolve um saber-fazer com a falta, conseguindo bordejar a falência generalizada do Simbólico por meio de uma reinscrição precária, pragmática e cotidiana – que opera na costura do tecido social o que o jargão lacaniano tardio identificaria como um remendo do *Sinthome* –, Marcelo permanece

tragicamente à margem, paralisado no umbral do trágico. Essa clivagem dramática revela que a crise estrutural do Simbólico não produz respostas psicológicas homogêneas, mas sim trajetórias subjetivas multifacetadas, marcadas por diferentes graus de adaptação pragmática, sofrimento sintomático e exclusão social.

5.1.3.3 O REAL: FALHA, TRAUMA E INDIZÍVEL

É precisamente nesse intervalo irreduzível – nesse hiato intransponível que se abre entre o que a linguagem consegue formalizar e aquilo que escapa irremediavelmente às malhas do discurso – que o registro do Real irrompe com toda a sua violência traumática. O Real, compreendido na metapsicologia lacaniana como aquilo que resiste de forma absoluta à simbolização, surge na arquitetura cênica de *A Moratória* sob as vestes da falha estrutural, do trauma histórico e da dor corporal que recusa a tradução verbal. A falência material da fazenda de café e o crack econômico de 1929 não constituem meramente um colapso contábil ou um acidente logístico no horizonte da peça; representam, fundamentalmente, um rasgo violento e definitivo na própria pele da estrutura simbólica e imaginária que dava consistência e sustentação à existência da família.

Joaquim, colocado diante do deserto dessa perda material, revela uma incapacidade orgânica de simbolizar ou dialetizar o acontecimento histórico. Ele reage ao Real da ruína por meio de descargas de agressividade impotente, desespero paroxístico e colapso psicossomático. Lucília recolhe-se em um sofrimento mudo e interiorizado, enquanto Marcelo consome-se em um ressentimento estéril contra o tempo presente. Todos, à sua maneira, encontram-se emparedados diante de um Real traumático que recusa a tradução significativa, mas que, fiel ao seu estatuto ontológico, insiste e retorna sempre ao mesmo lugar sob a forma de sintoma.

A peça de Jorge Andrade recusa as facilidades do fechamento ideológico: ela não oferece ao espectador uma resolução conciliadora, não recompõe a harmonia da ordem desfeita e não organiza teleologicamente o sentido da história. Pelo contrário, sua força estética reside justamente na sua capacidade de expor o impasse estrutural, o despedaçamento subjetivo e a crueza da ruína de um mundo. Observa-se ao longo do drama uma tentativa desesperada, por parte das personagens, de bordear e tamponar o avanço do Real por meio de palavras repetitivas, gestos obsessivos e rituais aristocráticos vazios. Todavia, o Real resiste e permanece ali, instalando-se na

cena como resto ineliminável, como falha geológica do discurso e como intruso inabalável. Como afirma Lacan (*apud* Starnino, 2024, p. 174), “dizê-la toda é impossível, materialmente: faltam as palavras. É justamente por esse impossível que a verdade provém do real”. O Real, portanto, não equivale àquilo que simplesmente falta ser dito em um momento de desabafo e que uma conversa esclarecedora poderia resolver; ele é o constitutivamente não dizível. É aquilo que escapa por princípio à estrutura da linguagem, o que sabota e resiste à representação mimética e o que se impõe soberanamente sobre o sujeito sob as modalidades da dor intratável, do silêncio ensurdecedor e do colapso institucional.

Em *A Moratória*, o Real adquire uma presença quase palpável nos momentos exatos em que a linguagem dramática claudica e falha, nos instantes em que a linearidade do sentido se rompe abruptamente e o trauma histórico se impõe sem mediações. A dor silenciosa e contida de Lucília, o ressentimento paralisante de Marcelo e o colapso emocional e físico de Joaquim funcionam como índices clínicos e estéticos de um Real que excede e satura as capacidades expressivas da linguagem. A genialidade da escrita de Jorge Andrade reside no fato de que a peça não tenta de forma ingênua ou ilustrativa “representar” ou explicar didaticamente esse Real histórico e psíquico; ao revés, o texto dramático o expõe em sua crueza, o borda continuamente por meio de diálogos truncados, o contorna através de uma estrutura temporal duplicada (entre os anos de 1929 e 1932) e o deixa aparecer de forma assombrada como falha sintática, como ruína arquitetônica e como resto indigerível. O silêncio pesado e grávido de angústia que encerra a peça não sinaliza a mera ausência de som ou a calma após a tempestade, mas constitui a própria manifestação cênica do Real: o testemunho eloquente e radical de um sujeito e de um mundo que perderam, em definitivo, as suas palavras.

5.2A VIOLÊNCIA EM *A MORATÓRIA* (1955): UMA LEITURA A PARTIR DE SLAVOJ ŽIŽEK

Segundo Žižek (2014), a violência simbólica não se restringe às práticas explícitas de dominação ou provocação, mas se manifesta na própria linguagem, no modo como o discurso impõe um universo de significados e de valores sobre os indivíduos. Para o filósofo esloveno, essa modalidade violenta:

[...] não está em ação apenas nos casos evidentes – e largamente estudados – de provocação e de relações de dominação social que nossas formas de discurso habituais reproduzem: há uma forma ainda mais fundamental de violência que pertence à linguagem enquanto tal, à imposição de um certo universo de sentido (Žižek, 2014, p. 17).

Essa perspectiva desloca a análise do âmbito meramente visível das agressões físicas ou verbais para o nível mais profundo da produção simbólica, onde os sujeitos são enquadrados por categorias de reconhecimento ou de desvalorização radical. Nesse sentido, é crucial destacar que, segundo o autor, a própria existência da linguagem já constitui uma forma de violência invisível, anterior a qualquer manifestação explícita. Só em um segundo plano é que essa violência intrínseca à linguagem se direciona de maneira mais incisiva contra grupos minoritários, reforçando e perenizando estruturas de exclusão e marginalização social.

Na peça de Jorge Andrade, essa violência objetiva de caráter simbólico manifesta-se de forma contundente quando Joaquim desqualifica sistematicamente o trabalho de Lucília ou despreza a ocupação de Marcelo no frigorífico urbano. As palavras do patriarca não devem ser interpretadas como meras expressões de frustração pessoal ou idiossincrasias psicológicas; elas estruturam ativamente um campo simbólico rígido, no qual o valor ontológico de cada indivíduo é medido estritamente pela posse da terra, pelo status nobiliárquico e pela manutenção de uma tradição coronelista em severo declínio.

Nessa mesma malha discursiva, a personagem Helena ocupa um lugar marcado pela ausência crônica de reconhecimento, um espaço social que se constitui historicamente justamente pela negação de sua voz e de sua agência. O seu "não lugar" na dinâmica familiar não é vazio por natureza, mas sim produzido por uma engrenagem específica de violência simbólica que a mantém estritamente funcional à ordem doméstica, sem jamais convertê-la em um sujeito pleno de fala ou de decisão política no seio familiar. A invisibilidade que atravessa a existência de Helena não decorre de uma exclusão explícita ou segregacionista, mas sim da naturalização compulsória de um papel de gênero que a reduz à sustentação silenciosa do lar, tornando sua presença materialmente indispensável e, ao mesmo tempo, inteiramente desprovida de legitimidade simbólica. Essa violência, como observa Žižek (2014), é invisível e persistente porque se inscreve no tecido mais íntimo das relações sociais, naturalizando hierarquias históricas e limitando severamente a autonomia dos personagens.

Ainda de acordo com o filósofo esloveno, mesmo quando os indivíduos renunciam à agressão física e recorrem ao debate ou à troca de palavras, persiste uma dimensão indelével de violência, uma vez que o ato comunicativo implica impor determinados sentidos e contornos ao outro: “em vez de exercermos uma violência direta uns nos outros, procuramos debater, trocar palavras, e esta troca de palavras, mesmo quando agressiva, pressupõe um mínimo de reconhecimento da outra parte” (Žižek, 2014, p. 59).

Essa constatação essencial leva Žižek a concluir que a violência simbólica configura-se como “o último recurso de toda a violência especificamente humana” (Žižek, 2014, p. 63). Em *A Moratória*, esse tipo de violência sutil e onipresente manifesta-se no silêncio obstrutivo e na imposição autoritária de valores por parte de Joaquim. O patriarca molda e constrange as experiências existenciais de Lucília e Marcelo ao enquadrá-los dentro de expectativas sociais e de gênero anacrônicas e inflexíveis, mesmo diante de uma realidade econômica devastadora que contradiz e invalida tais padrões. Lucília, ao costurar para garantir a subsistência material da casa, e Marcelo, ao submeter-se ao trabalho assalariado no frigorífico, não enfrentam apenas obstáculos práticos de adaptação de classe; eles lidam, fundamentalmente, com a deslegitimação simbólica de suas escolhas por parte da autoridade paterna, refletindo a violenta tensão entre a permanência da tradição e a iminência da mudança histórica.

A violência subjetiva, por sua vez, constitui a dimensão que se apresenta de forma mais evidente e fascinante aos olhos do espectador, e Jorge Andrade a dramatiza com grande intensidade cênica. Ela irrompe na superfície dos conflitos diretos entre Joaquim e seus filhos, materializando-se em palavras ásperas, ameaças de ruptura, expressões agudas de frustração e atitudes manifestamente agressivas que carregam um pesado dano emocional. A ruína financeira da fazenda de café não apenas desestrutura a posição socioeconômica da família no cenário paulista, mas fragiliza a própria integridade subjetiva do patriarca. Incapaz de processar ou reelaborar a perda traumática do poder de mando, Joaquim reage por meio de uma hostilidade defensiva e de um autoritarismo exacerbado. A agressividade do antigo senhor de terras direciona-se tanto para Lucília quanto para Marcelo, criando um ambiente doméstico asfixiante em que a violência psicológica atravessa a rotina familiar, moldando comportamentos neuróticos, constrangendo escolhas afetivas e intensificando ressentimentos históricos.

Já a violência objetiva de caráter sistêmico desdobra-se na narrativa de forma ainda mais complexa e estruturante. Para Žižek (2014), nas sociedades modernas, essa violência acaba por se configurar como uma característica intrínseca ao desenvolvimento do capitalismo, sendo sentida de maneira profundamente perturbadora justamente por operar de forma impessoal, abstrata e anônima: “essa violência não pode ser atribuída a indivíduos concretos e às suas ‘más’ intenções, mas é puramente ‘objetiva’, sistêmica, anônima” (Žižek, 2014, p. 26).

N’A *Moratória*, essa modalidade sistêmica revela-se na transição violenta do modelo agrário tradicional para uma economia urbano-industrial em franca ascensão durante a Era Vargas. A falência da fazenda de Joaquim simboliza não apenas a ruína isolada de uma família aristocrática, mas também a marginalização socioeconômica de todos aqueles que dependiam organicamente dessa estrutura latifundiária — os trabalhadores rurais, os peões e os empregados temporários que, sintomaticamente, permanecem inteiramente ausentes da representação cênica.

Essa ausência dos subalternos, longe de ser um mero detalhe formal ou uma limitação da escrita de Jorge Andrade, evidencia a própria eficácia da exclusão sistêmica: enquanto os dramas, os dilemas morais e os sofrimentos da família central são plenamente dramatizados e expostos sob os refletores, o destino histórico das classes subalternas é sumariamente silenciado e empurrado para fora de cena. Demonstra-se, assim, que a violência objetiva atua de maneira invisível, estruturando desigualdades profundas e perpetuando hierarquias sociais rígidas mesmo na ausência completa de agressões interpessoais diretas.

Ao entrelaçar de forma orgânica essas dimensões da violência, Jorge Andrade constrói uma dramaturgia de alta voltagem política, na qual a esfera íntima do colapso familiar conecta-se diretamente à esfera coletiva da história nacional. Os conflitos domésticos, os ressentimentos acumulados e as frustrações individuais das personagens refletem, como um sismógrafo, as crises econômicas e as transformações políticas mais amplas do país. A peça evidencia como a violência é um fenômeno multifacetado e insidioso. A interação tensa entre Joaquim, Lucília, Marcelo e Helena funciona como o microcosmo perfeito de uma sociedade em transição traumática, onde o colapso das estruturas tradicionais de poder se manifesta tanto na reorganização forçada das relações de dominação familiar quanto na redefinição dolorosa das identidades e dos papéis sociais.

Além disso, a escrita de Andrade permite perceber com clareza como a modernização econômica impõe novas e implacáveis condições de sobrevivência que reconfiguram as alianças afetivas e sociais. O trabalho manual de Lucília, a ocupação assalariada de Marcelo no frigorífico e a incapacidade radical de Joaquim em metabolizar essas mudanças evidenciam que a adaptação às novas exigências do capital não é um mero arranjo prático, mas sim uma arena de disputa simbólica: cada ação ou concessão das personagens reflete um posicionamento político em relação ao poder, à tradição oligárquica e à busca por legitimidade social. Nesse sentido, a obra consolida-se como um espaço de análise privilegiado da violência moderna, demonstrando que sua dimensão histórica se manifesta tanto nos atos visíveis da discórdia familiar quanto nas forças silenciosas, simbólicas e estruturais que moldam e determinam o destino dos indivíduos.

Em última instância, *A Moratória* revela que a violência não opera como um fenômeno isolado ou acidental, mas sim como uma matriz complexa que atravessa discursos, subjetividades e sistemas macroeconômicos. A obra de Jorge Andrade comprova de forma contundente que os efeitos da crise econômica e da transição histórica não se limitam à esfera material da perda das terras; eles repercutem de maneira devastadora na constituição psíquica dos sujeitos, na falência da organização familiar e na desfiguração dos papéis de gênero, fornecendo uma radiografia multifacetada do Brasil em transformação e das marcas indeléveis que a violência estrutural deixa na experiência humana.

5.2.1 DIÁLOGOS DE VIOLÊNCIA: ANÁLISE ŽIŽEKIANA EM A MORATÓRIA

No âmbito subjetivo, a peça põe em cena os embates diretos entre Joaquim e seus filhos, Lucília e Marcelo. A ruína financeira da fazenda de café desestrutura não apenas a posição socioeconômica da família no cenário paulista, mas fratura a própria subjetividade de Joaquim. Incapaz de processar ou reelaborar a perda do poder patriarcal, o antigo proprietário reage por meio de uma agressividade defensiva e de um autoritarismo exacerbado. Consumido pela frustração crônica e pela impotência diante da falência familiar e da perda da propriedade rural, Joaquim descarrega suas angústias mais profundas sobre Lucília, saturando o ambiente doméstico de uma intensa tensão emocional. Esses atos de violência psicológica, que emergem na superfície de discussões acaloradas e acusações mútuas, refletem a incapacidade

estrutural do patriarca de lidar com a nova realidade histórica, marcada pela dissolução irreversível dos valores oligárquicos tradicionais.

O patriarca projeta suas frustrações diretamente nos filhos: na filha, cuja costura garante a subsistência mínima da casa, e no filho, que se submete ao trabalho assalariado em um frigorífico urbano. É fundamental pontuar que a reação de Joaquim não se configura como uma desaprovação prática ou um veto absoluto ao trabalho de Lucília; o patriarca, premido pela escassez, tolera e absorve a sustentação material que a filha provê ao lar. A violência subjetiva, portanto, desloca-se para o plano do orgulho ferido e do narcisismo de classe. Joaquim aceita o benefício econômico da atividade, mas reage com hostilidade à degradação simbólica que ela representa para o seu sobrenome. Ao tentar desqualificar a atividade de Lucília, ele busca salvaguardar uma dignidade fantasmática, em um esforço desesperado de manter uma ordem familiar e social que a história já pulverizou. O diálogo entre Joaquim e Lucília expõe com clareza essa fricção:

JOAQUIM: (*Impaciente*) – O mal de vocês é não ter esperança. Essa é que é a verdade.

LUCÍLIA: E o mal do senhor é ter demais.

JOAQUIM: Esperança nunca é demais.

LUCÍLIA: Não gosto de me iludir. [...] Até lá preciso costurar e com calma.

JOAQUIM: É exatamente o que não suporto.

LUCÍLIA: O quê?

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

LUCÍLIA: Não reparo neles. Não sei quem são, nem me interessa. Trabalho, apenas. (Andrade, 1970, p. 124).

Nesse trecho, a violência subjetiva não se manifesta como uma proibição do trabalho, mas sim no profundo desprezo com que Joaquim se refere às pessoas para quem Lucília presta serviços. A agressividade verbal do patriarca funciona como uma formação reativa de seu orgulho ferido: incapaz de sustentar a casa e dependente do labor da filha, ele ataca a clientela burguesa para mascarar sua própria castração socioeconômica. Não se trata de impedir Lucília de costurar, mas de tentar despojar essa atividade de qualquer dignidade nova, forçando a manutenção dos antigos parâmetros oligárquicos. A insistência do patriarca em impor valores tradicionais – associando a honra exclusivamente à posse da terra e ao prestígio político do coronelismo em declínio – transforma o espaço do diálogo cotidiano em um autêntico campo de batalha e conflito emocional.

Marcelo, por sua vez, torna-se alvo de uma deslegitimação idêntica. Para Joaquim, o frigorífico simplesmente não é um espaço social legítimo: “isso é lá lugar de homem trabalhar”. Essa formulação verbal revela não apenas os preconceitos de classe ligados ao trabalho manual assalariado, mas expõe a resistência radical de Joaquim em aceitar que as coordenadas do mundo mudaram e que seus filhos precisam obrigatoriamente se adaptar a uma economia em rápida transição industrial. A tensão gerada por esse choque de visões atravessa toda a estrutura narrativa da peça, demonstrando como a violência subjetiva encontra-se organicamente entrelaçada à história traumática da família e ao colapso dos referenciais tradicionais de sentido.

Ao mesmo tempo, a escrita de Jorge Andrade permite perceber os efeitos dramaticamente assimétricos da violência subjetiva na constituição psíquica de Lucília e de Marcelo. No caso de Lucília, essa violência não se desdobra em alienação de sua condição ou em um enfraquecimento de sua percepção de si; ao contrário, empurra-a para a necessidade de assumir, de forma plenamente consciente, um lugar de responsabilidade ética e material que lhe é imposto pelas circunstâncias históricas vigentes. Lucília compreende a gravidade do fardo da sustentação familiar e age a partir dessa lucidez, reorganizando suas escolhas afetivas e materiais de modo estritamente pragmático. A sua firme decisão de adiar o casamento com Olímpio até que a família alcance uma estabilização econômica mínima evidencia não um ato de submissão aos ditames paternos, mas sim a recusa categórica em reinscrever-se em uma nova dependência que apenas reproduziria, sob outra roupagem, a ordem patriarcal em ruínas.

Marcelo, em contrapartida, reage aos impactos da violência subjetiva por meio de um percurso psíquico inteiramente distinto. Ao ser reiteradamente desautorizado e deslegitimado pelo pai em função de seu emprego no frigorífico, o jovem confronta-se com a cobrança anacrônica de uma identidade masculina que ainda exige o lastro da posse da terra e da soberania patriarcal – uma exigência fantasmática e impossível de ser cumprida no novo contexto histórico da Era Vargas. Incapaz de processar e reelaborar simbolicamente essa contradição estrutural, Marcelo internaliza o conflito sob a forma de evasão, declínio e desagregação subjetiva, sintomas que se manifestam abertamente no alcoolismo e no progressivo apagamento de sua presença física e discursiva ao longo da trama dramática.

Constata-se, assim, que a violência subjetiva não opera de modo homogêneo sobre os sujeitos, enquanto Lucília a enfrenta e a bardeia por meio de uma reorganização consciente de sua própria vida e de seus vínculos sociais, Marcelo a absorve como um impasse psíquico insolúvel que o paralisa. Em ambos os casos, porém, as saídas encontradas pelas personagens representam menos uma escolha individual livre e soberana do que respostas desiguais a uma mesma engrenagem de violência sistêmica subjacente que encurrala a família e restringe severamente as suas possibilidades reais de agência.

Segundo Žižek, a violência subjetiva funciona exatamente através desses mecanismos, ela jamais opera de forma isolada, mas atua diretamente sobre o campo simbólico das relações intersubjetivas, garantindo a manutenção do controle social por meio da proliferação do medo, da frustração e da repressão emocional (Žižek, 2009, p. 26). A peça de Jorge Andrade ilustra com precisão clínica essa formulação conceitual, demonstrando que a violência doméstica e familiar é simultaneamente uma questão pessoal e um fato social, refletindo de maneira concentrada as macroestruturas de poder que cortam e determinam o espaço privado.

O diálogo travado entre Joaquim e Lucília funciona, portanto, como um microcosmo perfeito da violência social ampla. A imposição violenta das hierarquias de gênero, a defesa cega de privilégios históricos de classe e a manutenção forçada de normas patriarcais ecoam intensamente nas pequenas tensões da rotina doméstica, expondo como o sofrimento psíquico individual vincula-se de forma indissociável a processos políticos e econômicos coletivos. Jorge Andrade demonstra, desse modo, que a violência subjetiva não constitui um fenômeno psicológico isolado, mas opera como o elo de ligação fundamental entre o domínio social, a estrutura macroeconômica e a economia afetiva dos personagens, revelando a trágica complexidade das relações humanas diante de profundas crises históricas.

5.2.1.1 VIOLÊNCIA OBJETIVA SIMBÓLICA

Porém, não se trata apenas de agressões pontuais ou de meros excessos temperamentais. O desprezo manifesto por Joaquim ancora-se em uma engrenagem de violência simbólica muito mais profunda, que visa reativar e cancelar os valores de uma ordem agrária em franco declínio, rigidamente marcada por relações tradicionais de dominação. Como lembra Žižek (2009, p. 10), “há uma forma ainda

mais fundamental de violência que pertence à linguagem enquanto tal, à imposição a que a linguagem procede de um certo universo de sentido”. Ou seja, mesmo diante da ausência de uma coerção física direta, a própria materialidade da fala e a circulação dos discursos sociais operam como dispositivos capazes de subjugar, capturar e controlar os indivíduos, orientando compulsoriamente suas escolhas existenciais e estreitando as margens de sua autonomia subjetiva.

Joaquim, ao “ridicularizar” a costura artesanal da filha ou o emprego assalariado do filho no frigorífico, não externa uma simples opinião pessoal ou um desabafo isolado; ele impõe ativamente uma visão de mundo totalizante, na qual a dignidade humana e o valor social encontram-se indissociavelmente atrelados à posse da terra e às prerrogativas do poder coronelista. Essa modalidade de violência manifesta-se de maneira sutil, porém devastadora, precisamente porque coloniza a percepção e a autoimagem de Lucília e de Marcelo. Ela atua diretamente na raiz de suas ações, no horizonte de suas expectativas e na maneira fundamental como ambos compreendem e performam seus respectivos lugares no tecido social.

Nesse sentido, a linguagem mobilizada por Joaquim atualiza e tenta perenizar hierarquias sociais e assimetrias de gênero ancestrais: a mulher de elite deve ser zelosamente preservada no espaço privado, interdita ao trabalho produtivo; o homem deve exercer a liderança soberana, recusando terminantemente submeter-se a um patrão ou à lógica do operariado urbano. A crítica contundente direcionada ao labor de Lucília e de Marcelo, portanto, abdica de qualquer caráter individual ou casual. Ela ecoa a macroestrutura de um sistema de valores que enquadra os sujeitos de antemão, amputando suas possibilidades de reconhecimento intersubjetivo e resguardando a manutenção de privilégios históricos de classe. Cada palavra proferida pelo patriarca carrega consigo o peso de uma tradição simbólica encarregada de organizar a sociedade segundo critérios rígidos de status, gênero e propriedade – uma estrutura que teima em permanecer ativa e imperativa mesmo quando o subsolo econômico que a sustentava já desmoronou por completo.

O que se encontra em jogo na dinâmica cênica, sob essa perspectiva, é a violência invisível e inercial da tradição, que persiste operando silenciosamente nas dobras das interações cotidianas. Esta violência simbólica engendra uma divisão subjetiva complexa: enquanto a sobrevivência material da família exige a aceitação tácita do salário e do trabalho, o orgulho de Joaquim exige a desautorização discursiva desse mesmo fazer. Essa opressão simbólica engendra efeitos psíquicos profundos

e duradouros na economia afetiva dos filhos: Lucília é empurrada a lidar com os afetos da vergonha ou da dúvida metódica quanto à sua própria capacidade operativa, ao passo que Marcelo vê-se tragicamente encurralado entre a urgência material do sustento e o massacre subjetivo decorrente do desprezo paterno. Dessa forma, Jorge Andrade descortina como a imposição dos valores tradicionais molda ativamente as subjetividades, ilustrando com fidelidade o caráter eminentemente estrutural da violência simbólica teorizada por Žižek.

Ademais, a imposição obstinada desses valores por parte de Joaquim ultrapassa a mera reprodução mecânica de uma ordem social decadente, denunciando a operação de uma fantasia que serve de sustentáculo ideológico à sua leitura da realidade. Para Žižek (2006), a fantasia não se reduz a uma cortina de fumaça que encobre a crueza do real; ao contrário, ela constitui a própria matriz que torna a realidade realidade minimamente suportável, funcionando como uma estrutura formal que organiza o desejo e confere inteligibilidade à experiência humana.

Joaquim, ao insistir de forma anacrônica na centralidade mítica da terra e na intocabilidade da autoridade patriarcal, não apenas oferece resistência às transformações econômicas da modernização; ele agarra-se defensivamente a uma fantasia de continuidade e controle absoluto encarregada de mascarar e recalcar o colapso estrutural iminente. Essa arquitetura fantasmática opera como o esteio fundamental da violência simbólica, na medida em que legitima e naturaliza a desvalorização das escolhas adaptativas de Lucília e Marcelo, mantendo artificialmente intacta uma teia de significação que já não guarda qualquer correspondência com a realidade histórica material. A peça, ao dramatizar o violento curto-circuito entre essa fantasia defensiva e as exigências da nova ordem social burguesa, revela como o registro do Simbólico converte-se em um vetor de violência precisamente quando se enrijece para preservar sentidos e privilégios que já perderam todo o lastro na experiência concreta do Real.

5.2.1.2 VIOLÊNCIA OBJETIVA SISTÊMICA

A Moratória (1955) também desvela a presença fulcral da violência sistêmica, aquela que atua de modo estrutural, anônimo e impessoal nas engrenagens da sociedade. A falência da fazenda de café não simboliza apenas a derrota pessoal ou o drama psicológico de Joaquim; representa, fundamentalmente, a transição violenta

de um modelo econômico inteiro. A derrocada da economia cafeeira e o avanço inexorável da industrialização redefinem as posições de classe, condenando ao empobrecimento e à marginalidade famílias outrora poderosas que extraíam sua soberania da estrutura agrária tradicional.

Nessa transição histórica, a peça mostra como o sistema econômico impõe novas condições de existência sem dar voz ou agência aos sujeitos diretamente afetados por suas transformações. Os trabalhadores rurais, por exemplo, não possuem qualquer representação direta na trama: sua existência é apenas insinuada pelas memórias e logo apagada do espaço cênico. Enquanto a ruína da família aristocrática de Joaquim é exaustivamente dramatizada sob os refletores, o destino histórico dos peões permanece invisível. Para Žižek, essa invisibilidade já constitui a expressão mais pura da violência estrutural, que normaliza a exclusão das classes subalternas como se fizesse parte da ordem natural das coisas. Além disso, a premência material que empurra Lucília para a costura e Marcelo para o trabalho assalariado no frigorífico demonstra como o avanço do capitalismo reconfigura identidades e papéis sociais, subordinando a subjetividade humana à lógica estrita do lucro e da sobrevivência.

Esse silêncio narrativo sobre os trabalhadores rurais ultrapassa a mera escolha estilística ou limitação de elenco; configura uma poderosa crítica ao sistema econômico que perpetua desigualdades estruturais profundas. A falência da fazenda expõe a ruína da classe dominante, mas evidencia, simultaneamente, o desamparo daqueles que sustentaram a base dessa economia rural por décadas através do trabalho braçal. Em uma cena significativa, na qual Marcelo evoca com nostalgia o orgulho de outrora, lembrando-se de quando possuía funcionários dedicados apenas a arrear o seu cavalo, o contraste entre o privilégio intocado da elite e a invisibilidade histórica dos peões torna-se evidente. Após a falência, a peça não oferece respostas ou saídas sobre o futuro desses trabalhadores despojados, ilustrando com precisão a violência sistêmica que Žižek descreve como uma força impessoal, destituída de um rosto visível, mas terrivelmente eficaz em seus efeitos de exclusão.

Ademais, essa violência objetiva manifesta-se nas pressões econômicas macroestruturais que moldam e constroem a vida íntima dos personagens, expondo a face mais destrutiva do modo de produção capitalista. A violência do capitalismo, como aponta Žižek (2014), reside na sua capacidade de operar de maneira invisível e despersonalizada, reduzindo todas as relações humanas à fria lógica do mercado.

Segundo o filósofo esloveno, o perigo dessa estrutura está no fato de que “[...] essa violência não pode ser atribuída a indivíduos concretos e às suas ‘más’ intenções, mas é puramente ‘objetiva’, sistêmica, anônima” (Žižek, 2014, p. 26). O capital funciona como uma força invisível que reifica as relações sociais, fazendo com que as necessidades subjetivas dos indivíduos sejam inteiramente subordinadas às exigências reprodutivas do sistema.

Lucília, ao assumir a costura para sustentar a família, vê-se forçada a enfrentar uma realidade de trabalho árduo, monótono e precarizado. Essa dinâmica reflete a transição econômica em curso, na qual o valor da atividade humana é sumariamente reduzido ao ganho monetário. O avanço da lógica mercantil na peça opera justamente através da violência sistêmica descrita por Žižek (2014), que dispensa a coerção física direta por já estar normalizada nas exigências econômicas do dia a dia. Sob essa ótica, a necessidade imperativa de sobrevivência material funciona como uma força invisível que compele os sujeitos à engrenagem do capital, esvaziando suas escolhas autônomas sem a necessidade de um opressor visível.

É precisamente nesse ponto que a violência sistêmica se articula de forma mais complexa com a crise do patriarcado e com a leitura crítica apontada pela banca examinadora. A reação de Joaquim diante do labor da filha não se traduz em um veto prático ou em uma desaprovação real de sua atividade; premido pela miséria e pela urgência da fome, o patriarca aceita tacitamente que ela arque com as despesas da casa e viabilize a sobrevivência material do grupo. A verdadeira violência do sistema, portanto, incide sobre o orgulho e o narcisismo de classe do antigo fazendeiro. Ao forçar uma família aristocrática a depender do trabalho manual e assalariado para não perecer, a transição econômica golpeia o cerne da dignidade oligárquica de Joaquim. O pai tolera o dinheiro no plano do Real, mas repudia o estatuto de submissão mercante que esse trabalho representa no plano Simbólico. O conflito geracional e discursivo que se instala na saleta alugada decorre desse orgulho ferido: Joaquim desqualifica a costura e o frigorífico não porque pode prescindir deles, mas como uma defesa desesperada contra o rebaixamento de classe que a estrutura capitalista lhe impôs.

Essa dimensão também se evidencia na trajetória de Marcelo. Ao empregar-se no frigorífico urbano, o jovem desenha uma tentativa desesperada de sobrevivência em um sistema que passa a exigir flexibilidade, despersonalização e constante adaptação às leis do mercado. No entanto, sua escolha é deslegitimada pelo pai, que

se mostra organicamente incapaz de aceitar a substituição do trabalho rural tradicional – historicamente associado à soberania da posse da terra e ao comando de homens – por ocupações industriais subordinadas e alienantes. Esse embate sintetiza a transição dolorosa entre dois modelos macroeconômicos, na qual os indivíduos são compelidos a fraturar suas próprias identidades e valores em nome do imperativo sistêmico da subsistência.

A violência estrutural revela-se, portanto, tanto nas ausências estruturais da peça quanto na nova organização compulsória do trabalho. A passagem para o capitalismo urbano-industrial na Era Vargas não é vivenciada pelas personagens como um processo de emancipação ou modernização redentora, mas sim como uma experiência de exclusão, perda de referências e rebaixamento social, atingindo de forma implacável aqueles que não detêm os meios ou a plasticidade psíquica para uma adaptação rápida.

Assim, *A Moratória* (1955) consolida-se como um espaço literário privilegiado em que as três dimensões da violência descritas por Žižek se cruzam e se sobre determinam: a violência subjetiva, materializada nos conflitos diretos e nas explosões temperamentais do âmbito doméstico; a violência objetiva simbólica, que se perpetua na linguagem e na insistência fantasmática em valores patriarcais e coronelistas baseados no orgulho ferido; e a violência objetiva sistêmica, que se manifesta silenciosamente na desestruturação macroeconômica do país e no consequente silenciamento das classes subalternas. Jorge Andrade, ao construir sua sofisticada arquitetura dramática, demonstra como a crise do café e o avanço da modernização capitalista não apenas reconfiguram as forças produtoras do Brasil, mas fragmentam irremediavelmente as subjetividades, corroem os laços familiares e provam, em última instância, que a violência – em seus múltiplos níveis, explícitos ou sutis – constitui parte inseparável do próprio processo histórico.

6 JORGE ANDRADE ENTRE O MATERIALISMO HISTÓRICO E LACANIANO: UMA SÍNTESE CRÍTICA

A obra de Jorge Andrade constitui um painel vasto e complexo da vida rural brasileira, explorando as profundas transformações sociais, econômicas e culturais do século XX, ao mesmo tempo em que se dedica a uma investigação rigorosa da memória e da identidade nacional. Sua dramaturgia não se limita a retratar o cotidiano

do interior paulista e de outras regiões; ela funciona como um autêntico espaço de reflexão crítica sobre a história, a memória e a subjetividade. O teatro andradino emerge como um instrumento de escavação histórica, social e psicológica, no qual personagens e conflitos – frequentemente silenciados ou esquecidos pela narrativa oficial e triunfalista – ganham voz, densidade e estatuto de protagonismo.

A perspectiva benjaminiana da história é fundamental para compreender esse processo de resgate. Walter Benjamin propõe, em suas reflexões, que a história deve ser “escavada e recordada”, contrapondo-se frontalmente à narrativa linear e progressiva dominada pelos vencedores, e oferecendo atenção especial às experiências individuais e às vozes marginalizadas. Em consonância com a visão de Benjamin, Andrade atua não apenas como dramaturgo, mas como um autor-historiador, recuperando memórias, traumas e situações pretéritas e transformando-as em experiência dramática potente, capaz de provocar reflexão sobre o passado no presente. Como ele mesmo afirma: “Escrever história é ter visão dialética do passado e, eventualmente, de suas consequências no presente. É iluminar o passado com o presente, ou vice-versa” (Andrade, 1978, p. 192).

A memória ocupa, portanto, uma posição central na dramaturgia de Andrade. Ela não é apenas uma recordação subjetiva ou nostálgica, mas um ponto de partida fundamental para a análise da experiência coletiva e das estruturas sociais. A vivência multifacetada do autor em diversos grupos desde a infância contribui para a formação de uma memória autobiográfica, calcada no “passado vivido”, permitindo a constituição de uma narrativa viva sobre o sujeito, em um contraste fecundo com o “passado apreendido pela história escrita” (Halbwachs, 2004, p. 75). Nesse sentido, a memória familiar torna-se o núcleo a partir do qual Andrade constrói personagens e tramas que refletem o declínio econômico, a rigidez dos costumes e as violentas mudanças sociais do interior paulista, transmutando experiências individuais em experiências coletivas universais. Segundo Halbwachs (2004, p. 55):

A memória individual, construída a partir das referências e lembranças próprias do grupo, refere-se, portanto, a ‘um ponto de vista sobre a memória coletiva’. Olhar este, que deve sempre ser analisado considerando-se o lugar ocupado pelo sujeito no interior do grupo e das relações mantidas com outros meios.

Essa transformação da memória individual em memória coletiva encontra eco na própria reflexão do autor sobre sua obra:

Memória familiar pessoal só interessa na medida em que deixa de ser nossa para ser de todo o mundo. A arte consiste em descobrir o pessoal que é memória coletiva. Vereda da Salvação, antes de ser fato real longínquo ao meu mundo, está profundamente enraizada em minha memória. Suas personagens fazem parte da mesma paisagem social, da mesma realidade política e econômica a que todos nós pertencemos. E eu em particular (Andrade, 2012, p. 31-32).

Nesse processo dialético, o teatro não apenas representa fatos, mas cria um espaço de diálogo contínuo entre passado e presente, entre subjetividade e história. Andrade resgata experiências humanas, situando-as dentro do contexto coletivo, revelando a interação indissociável entre memória pessoal e social. Ao analisar a obra de Andrade à luz do materialismo lacaniano, é possível compreender como sua dramaturgia articula memória, trauma e subjetividade. Lacan propõe que a psique humana se estrutura em três registros fundamentais: o simbólico (a lei, a linguagem, a cultura), o imaginário (a identificação, o espelho) e o real (o trauma, o que resiste à simbolização). O *sinthome* atua como elemento singular que garante a consistência do sujeito em meio à fragmentação. No teatro andradino, traumas familiares, silêncios intergeracionais e conflitos sociais emergem como marcas do Real que atravessam os personagens. Quando o sistema simbólico (o patriarcado, a fazenda, a tradição) entra em colapso, a linguagem funciona como mediadora essencial, permitindo a articulação dessas experiências na cena dramática:

Já aprendi há muito tempo que não sei narrar simplesmente os fatos. Tenho necessidade de assumi-los, vivendo-os. Assim, não distingo o que é do passado ou do presente – eles não se contêm? [...] Eu disse que a dor humana, onde acontece, fica sempre presa às paredes, à terra, em nós. Se ela acontece, diz respeito a todos, é herança de cada um (Andrade, 1978, p. 50).

O teatro de Andrade, portanto, não se limita a narrar acontecimentos históricos, ele representa a forma como a memória e os traumas se inscrevem na subjetividade dos indivíduos. Cada personagem é atravessado por experiências pessoais e coletivas, revelando como as estruturas sociais, os conflitos históricos e os traumas familiares se articulam na formação do sujeito brasileiro. Andrade combina esse registro lacaniano da subjetividade com a perspectiva benjaminiana da história, criando um teatro que é, simultaneamente, memorial e crítico, individual e coletivo.

Peças como *As Confrarias* (1969) e seu romance autobiográfico *O Labirinto* (1978) exemplificam esse procedimento. Nestas obras, Andrade explora memórias pessoais para construir uma narrativa que se insere em um contexto social e histórico mais amplo, evidenciando perdas econômicas, conflitos familiares e mudanças sociais profundas. O autor enfatiza que suas “personagens contam a minha vida” (Andrade, 2009, p. 130), transformando experiências autobiográficas em reflexão coletiva. Essa prática permite que o espectador se identifique com o passado, compreenda os conflitos sociais e reflita sobre a construção da identidade nacional.

A integração entre Benjamin e Lacan é particularmente produtiva na análise de Andrade. Benjamin fornece a lente da história e da memória coletiva, enfatizando a importância de resgatar experiências e vozes esquecidas; enquanto Lacan ilumina os processos internos de subjetivação e os efeitos dos traumas, silêncios e memórias na constituição do sujeito. O resultado é um teatro que humaniza os esquecidos, questiona a narrativa oficial e propõe uma compreensão mais complexa e dialética da história e da sociedade. Como Andrade afirma poeticamente sobre si mesmo: “Meu sangue é dos que não negociaram, minha alma é dos pretos/ minha carne dos palhaços, /minha fome das/ nuvens” (Andrade, 1970, p. 19).

A dimensão simbólica e imagética do teatro de Andrade é essencial para essa articulação. O que Benjamin chama de “despertar os mortos” encontra no materialismo lacaniano uma tradução na forma como os personagens e as memórias se estruturam na cena. A dramaturgia de Andrade explora o conflito entre passado e presente, vida e morte, rural e urbano, criando o que Arantes (2008, p. 36) denomina “uma cerimônia fúnebre, mas, ao mesmo tempo, libertação dos mortos e partida para a vida”. A experiência teatral permite que o público vivencie o peso do passado, compreenda a condição humana e reflita sobre a sociedade em transformação.

Além disso, o materialismo lacaniano permite interpretar a tensão entre os registros simbólico, imaginário e real presentes nas peças. Os personagens de Andrade, ao reviverem memórias familiares, históricas e sociais, manifestam traumas do real, enquanto suas interações e linguagem dramatizam os conflitos simbólicos e imaginários, dando corpo à memória coletiva. O sinthome, nesse contexto, pode ser lido como a consistência singular que cada personagem encontra para articular sua história pessoal e coletiva, garantindo que a memória individual se conecte à história social de forma a não colapsar.

O diálogo entre memória, história e subjetividade é também evidente na forma como Andrade retrata a identidade nacional. Através de seus personagens, ele problematiza a formação social do Brasil, revelando desigualdades, silêncios intergeracionais e tensões entre diferentes classes e regiões. O teatro, assim, não apenas representa fatos, mas atua como instrumento de reflexão crítica sobre a constituição do sujeito e do país, articulando passado, presente e futuro de maneira dialética.

A dramaturgia andradina também dialoga com questões filosóficas, ao integrar a análise histórica de Benjamin e a abordagem psicanalítica de Lacan. A história não é vista como linear, progressiva ou objetiva, mas como uma construção complexa, atravessada por múltiplas memórias, experiências e traumas. A arte de Andrade permite que o público participe desse processo de resgate e reflexão, compreendendo que a história é formada não apenas pelos vencedores, mas também pelos marginalizados e esquecidos. Como o autor reforça: “Acredito imensamente na história, no processo histórico, concluindo disso que o homem irá alcançar seu momento de libertação social e existencial, apesar de viver mesmo com todas as suas contradições” (Andrade *apud* Sant’Anna, 1997, p. 35).

A compreensão de Jorge Andrade sobre a função social da arte transcende a simples representação cênica. Para o autor, o teatro assume um compromisso ético e político: o de atuar como um agente de desalienação. Enquanto o sistema econômico (a violência sistêmica) tende a reduzir o indivíduo a uma engrenagem produtiva e a história a um relato unidimensional dos vencedores, a dramaturgia de Andrade opera na contramão. Ela propõe a arte como um espaço de escuta do Real e de humanização do vencido. Ao transformar o trauma pessoal em memória coletiva, a obra andradina convoca o espectador a um exercício de reconhecimento: reconhecer que as feridas históricas do país – o declínio oligárquico, a marginalização do trabalhador, a desintegração familiar – não são acidentes, mas sintomas de uma estrutura que precisa ser nomeada para ser superada. Portanto, o papel social da arte, sob a ótica andradina, não é o de fornecer respostas prontas, mas o de oferecer a lente dialética necessária para que o sujeito possa, enfim, ver-se atravessado pela história e, nessa percepção, encontrar as condições para sua própria libertação existencial.

Em síntese, Jorge Andrade constrói um teatro que articula memória, história, subjetividade e filosofia de maneira indissociável. Ele recupera vozes marginalizadas,

humaniza os vencidos e mostra como o passado influencia – e, por vezes, assombra – o presente. Ao mesmo tempo, através do materialismo lacaniano, evidencia como traumas e memórias se inscrevem na psique individual, revelando a interação profunda entre o pessoal, o coletivo e o histórico. Essa combinação de perspectivas torna sua dramaturgia singular, permitindo uma compreensão crítica e profunda da sociedade brasileira, de sua história e da constituição de sua identidade. O teatro de Andrade, ao fundir memória, história, subjetividade e linguagem, torna-se um espaço de reflexão que dialoga com o passado, o presente e o futuro, revelando a complexidade do ser humano e da sociedade em que ele está inserido. A dimensão filosófica dessas considerações evidencia por que a obra de Jorge Andrade merece retornos frequentes, destacando seu potencial de humanização da experiência literária, conforme destacado por Candido (2000).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluir este trabalho não significa encerrar um ciclo, mas reconhecer a natureza espiralada do pensamento crítico. Assim como o caracol benjaminiano que avança desenhando o rastro da própria história, esta dissertação não chega a um ponto final: ela retorna, ressoa e prolonga o movimento de escavação que a moveu desde o título: “Fui a história procurar”. A busca aqui não se guiou por respostas definitivas, mas por vestígios; fragmentos capazes de iluminar, nas brechas da dramaturgia de Jorge Andrade, o entrelaçamento entre arte, memória e sociedade.

Essa dimensão histórica da obra de Jorge Andrade aparece já de maneira simbólica no poema que abre o ciclo do *Decálogo*. Nele, a repetição insistente do verbo “veio” constrói uma espécie de genealogia da experiência brasileira: o menino nasce das novenas, das heranças, das injustiças, da fome, das perdas e das memórias familiares. Cada verso acrescenta um novo fragmento à formação dessa figura, sugerindo que o sujeito histórico emerge do acúmulo de experiências transmitidas ao longo do tempo. Esse movimento poético dialoga diretamente com a concepção de história formulada por Walter Benjamin, para quem o passado não desaparece, mas permanece como campo de ruínas e vestígios que continuam a interpelar o presente. O menino do poema parece nascer justamente desse amontoado de experiências históricas, transformando a memória em matéria viva da criação artística.

O percurso evidenciou que a dramaturgia andradina constitui um teatro de pensamento, uma forma de filosofar com imagens, ritmos, silêncios e gestos. Articulado Walter Benjamin e Slavoj Žižek, buscou-se compreender a cena andradina como lugar no qual o passado retorna não como lembrança pacificada, mas como acontecimento crítico; um instante em que o tempo se dobra, e aquilo que a história tentou soterrar irrompe diante do espectador. A arte, nesse sentido, não é superfície refletora, mas campo tensional, laboratório do real, espaço no qual contradições sociais, ideológicas e subjetivas são corporificadas.

A teoria benjaminiana da alegoria foi essencial para compreender esse movimento. Benjamin concebe a alegoria como estética das ruínas, forma que expõe o abismo entre universal e particular. Se o símbolo reconcilia, a alegoria fratura; se o símbolo promete unidade, a alegoria assume a perda. Em um mundo moderno marcado pelo esfacelamento da experiência, a alegoria surge como modo privilegiado

de representar o real fragmentado. Na dramaturgia de Andrade, essa concepção adquire concretude: *A Moratória* (1955) é uma alegoria do Brasil em transição – um país que tenta apagar a marca agrária enquanto carrega, em sua materialidade histórica, a ruína que gerou sua modernização.

Nesse sentido, é significativo lembrar que o próprio Jorge Andrade é um homem que provém dessas raízes da terra, de uma experiência histórica diretamente vinculada ao universo agrário paulista. Contudo, sua escrita não se organiza sob o signo do saudosismo. Ao contrário, já em 1954, o dramaturgo observa esse mundo em declínio com um olhar crítico, atento às contradições que sustentaram aquela ordem social. Se o autor escreve a partir desse solo histórico, não o faz para restaurá-lo, mas para interrogá-lo. Hoje, ao revisitarmos a peça, nosso olhar pode ir ainda além, ampliando a dimensão crítica dessa dramaturgia e reconhecendo nela não apenas o lamento pela perda de um mundo, mas a exposição das estruturas sociais que o produziram e o condenaram à ruína.

Cada personagem é, nesse sentido, uma figura alegórica: Joaquim encarna a derrocada patriarcal e a ruína de um modelo sociocultural; Marcelo revela a juventude deslocada, obrigada a adentrar o mundo do trabalho urbano sem preparo simbólico; Helena sustenta a memória e a melancolia, guardiã de uma tradição que agoniza. E Lucília... talvez seja ela quem mais oferece uma chave crítica.

Por muito tempo, ao longo da redação desta dissertação, peguei-me pensando em Lucília como uma espécie de anjo da história. A associação entre Lucília e o “anjo da história” de Benjamin revela-se produtiva apenas em termos metafóricos e com importantes ressalvas. Em seu sentido rigoroso, o anjo benjaminiano é a figura que recolhe os cacos do passado, percebe o acúmulo de ruínas que a narrativa progressista tenta ocultar e, a partir da perspectiva dos vencidos, deseja recompor aquilo que foi destruído. Trata-se de uma consciência que não compactua com o mito do avanço histórico, mas que se volta para os escombros produzidos por ele.

A peça, no entanto, não apresenta uma Lucília que ocupe plenamente essa posição. Ela não contempla o passado patriarcal como ruína, ainda não o lê como estrutura opressiva a ser desmontada ou reinterpretada criticamente. Ao contrário, empenha-se, sobretudo no início da peça, em restaurar a fazenda, recuperar o que se perdeu e preservar, ainda que de forma mitigada, o próprio mundo que a formou. Seu distanciamento histórico e político não é suficiente para que sua ação se converta em uma crítica estruturada ao modelo social que a formou. Ela intui a injustiça, mas não

a historiciza; sente a violência simbólica, mas não a pensa nos termos de uma genealogia ou de um processo socioeconômico mais amplo.

Ainda assim, é possível identificar um esboço de deslocamento. Lucília percebe a manipulação que sofreu dentro da ordem patriarcal, enfrenta o autoritarismo do pai e tenta reconstruir sua própria trajetória no interior de um mundo que se transforma. Há nela uma força de lucidez que a diferencia de Joaquim e Marcelo, mas essa lucidez não chega a se converter em crítica ao capitalismo nascente nem à forma de mercadoria que passa a organizar o mundo do trabalho no qual ela ingressa. Sua capacidade de leitura do presente permanece vinculada a uma necessidade prática de sobreviver, sustentar a família e evitar o colapso total e não a uma visão histórica capaz de reunir os fragmentos críticos que Benjamin atribui ao anjo.

Essa percepção torna-se ainda mais evidente quando observamos não apenas o conteúdo da peça, mas também a sua forma dramatúrgica – aspecto já destacado pela crítica teatral de Décio de Almeida Prado (1970, p. 625) ao analisar a organização temporal da peça. Em *A Moratória*, o palco justaposto organiza simultaneamente dois tempos históricos: 1929 e 1932. A cenografia não se constrói por meio de jogos de luz que privilegiem um plano sobre o outro; ao contrário, ambos coexistem diante do espectador, separados apenas por um desnível de cerca de trinta centímetros. Essa diferença espacial possui forte valor simbólico: ela materializa os três anos que separam os dois momentos históricos e permite que os planos dialoguem continuamente ao longo da peça.

Nesse arranjo cênico, Lucília aparece em 1929 exibindo um vestido belo que ela mesma confeccionou – sinal de um futuro possível dentro do modelo tradicional da “dondoca do lar”, destino para o qual foi socialmente preparada. Em 1932, entretanto, ela surge com o mesmo vestido, agora transformado em uniforme de trabalho. A repetição do objeto revela a transformação da estrutura social: aquilo que antes simbolizava distinção doméstica passa a representar inserção no mundo do trabalho. A personagem começa, assim, a perceber que a ordem social já não é a mesma e inicia um lento processo de elaboração de consciência de sua posição nesse novo contexto histórico.

Esse deslocamento contrasta fortemente com as figuras masculinas da peça, aspecto que também foi observado pela crítica de Gilda de Mello e Souza (2008), ao analisar o drama social presente em *A Moratória*. Como observa Gilda de Mello e Souza (2008, p. 138-9), a crise que atravessa a família não pode ser compreendida

apenas como um conflito moral entre pai e filho, mas como expressão de uma transformação histórica mais ampla. Joaquim e Marcelo aparecem como personagens formados dentro de uma ordem social que já não existe plenamente: o primeiro, habituado ao mando patriarcal, vê-se privado da ação e reduzido a gestos cada vez mais insignificantes dentro da própria casa; o segundo, criado em uma liberdade típica do espaço rural, revela-se incapaz de adaptar-se às exigências disciplinares do novo mundo urbano. Nesse sentido, pai e filho não se opõem propriamente — antes representam dois momentos de um mesmo processo histórico: ambos são vítimas do deslocamento de valores provocado pela crise da ordem agrária.

A crítica de Mello e Souza (2008) aponta ainda que a incapacidade de adaptação masculina contrasta com o movimento de reorganização vivido por Lucília. Treinada nas tarefas cotidianas da economia doméstica e habituada a ocupar um lugar secundário na hierarquia familiar, ela encontra condições de ajustar-se com maior rapidez ao novo universo social que se forma. Se Joaquim e Marcelo permanecem presos à moral da palavra empenhada e aos códigos de honra de uma sociedade em dissolução, Lucília passa a lidar com a lógica concreta da sobrevivência cotidiana. Nesse processo, torna-se o último esteio da família e a única personagem capaz de atravessar a transição entre o mundo da fazenda e o espaço urbano que se constrói.

Por isso, a posição benjaminiana não se encarna plenamente em Lucília. A peça, como totalidade, aproxima-se muito mais dessa função crítica. Seu tecido dramático olha para o passado sem idealização, expõe a violência estrutural que sustentava a ordem agrária e, simultaneamente, revela que o presente burguês que sucede essa ordem está longe de representar uma superação. Ao contrário, ele perpetua a desigualdade sob novas formas, desorienta sujeitos historicamente formados no patriarcado rural e lança figuras como Lucília em um regime de trabalho que as absorve sem emancipá-las.

Se o anjo da história deve, conforme Benjamin, observar o passado arruinado e o presente deteriorado a partir de um ponto de vista futuro julgando ambos com desconfiança, talvez ele esteja menos em Lucília e mais nas figuras anônimas que circundam a narrativa. São os trabalhadores da fazenda que perderam seu sustento, deslocados para o trabalho fabril e inseridos em uma modernização que não lhes oferece visibilidade nem reconhecimento.

Desse modo, a metáfora só se sustenta se compreendida como operação hermenêutica ampliada, e não como equivalência direta entre personagem e conceito. O gesto crítico da obra é o que mais se aproxima do olhar do anjo da história: um olhar que desconfia tanto do mundo patriarcal quanto do universo burguês, reconhecendo-os como momentos distintos de uma mesma crise histórica que continuamente relega os de baixo à condição de ruína. A dramaturgia de Jorge Andrade sustenta essa visão ao articular a memória do passado, a violência do presente e a impossibilidade de redenção em uma estrutura social que não permite que seus sujeitos ascendam ao ponto de vista dos vencedores.

É justamente nesse gesto interpretativo que reside a força crítica da peça; a capacidade de iluminar as continuidades da opressão, a recorrência das perdas e o modo como as ruínas se acumulam sobre aqueles que jamais puderam escolher seu lugar na história.

Retomando Benjamin, o teatro de Andrade opera continuamente o “salto do tigre⁷”, no qual, cada cena reativa um momento do passado que relampeja no presente. Não se trata de regressão, mas de interrupção, da abertura de um outro possível. N’*A Moratória*, a ruína da fazenda familiar não é metáfora; é revelação: o país tenta projetar-se como moderno, mas seu fundamento é perda, expropriação e desigualdade persistente. O palco se converte, assim, em um agora crítico, onde o espectador é convocado a reconsiderar a própria historicidade do olhar.

Se Benjamin oferece o método da escavação, Žižek ilumina aquilo que opera subterraneamente: a ideologia e a violência que sustentam as estruturas sociais. Na peça, a violência é onipresente: ela se manifesta na autoridade patriarcal, nos silêncios culpabilizantes, na expropriação emocional das mulheres, na recusa da modernização como trabalho concreto. Lucília, novamente, é central: ela encarna o sujeito que suporta o excesso ideológico; aquele que organiza, sustenta e paga o preço do discurso familiar, enquanto os homens se movem entre culpa e impotência.

⁷ Para o autor, o tempo histórico não deve ser compreendido como uma sequência linear e contínua de acontecimentos, mas como um campo de tensões no qual o passado pode ser reativado no presente. O “salto” indica, portanto, um movimento crítico: o sujeito histórico interrompe o fluxo aparentemente progressivo do tempo e retorna a determinados momentos do passado não para repeti-los, mas para iluminá-los a partir das urgências do presente. Esse gesto faz com que fragmentos históricos – muitas vezes esquecidos ou silenciados – “relampejem” no agora, revelando conflitos, violências e contradições que permanecem ativos. Assim, o passado deixa de ser algo concluído e passa a operar como força viva, capaz de reconfigurar a compreensão do presente e abrir possibilidades de interpretação e ação.

Helena, por sua vez, encontra-se inserida em uma dimensão ainda mais sutil dessa engrenagem: ela opera no interior daquilo que Žižek denomina violência objetiva sistêmica – aquela que não se apresenta como agressão explícita, mas como estrutura invisível que organiza as relações. Helena não enfrenta Joaquim de maneira frontal; não rompe com a autoridade patriarcal nem a desmantela discursivamente. Ao contrário, articula uma forma de manipulação silenciosa, contorna o marido, negocia com sua rigidez, administra suas fragilidades. Sua ação não é de confronto, mas de deslocamento. Ela se dilui para manter a família unida, absorve tensões, traduz conflitos, sustenta simbolicamente um mundo que já se esfacela.

Essa postura não deve ser confundida com passividade. Há, em Helena, uma carga simbólica intensa: ela encarna a lógica da sustentação afetiva de uma ordem em ruína. Sua aparente docilidade é, paradoxalmente, uma forma de intervenção. Ao manipular Joaquim sem desautorizá-lo publicamente, ela preserva a aparência da autoridade masculina ao mesmo tempo em que tenta reorganizar os destroços da vida familiar. Trata-se de uma estratégia de sobrevivência inscrita na própria estrutura patriarcal: agir sem parecer agir, influenciar sem ocupar o centro da decisão. Nessa perspectiva, Helena não está fora da violência estrutural; ela é uma de suas expressões mais complexas, pois internaliza suas regras e as reinscreve na tentativa de evitar o colapso definitivo.

Pode-se dizer ainda que Helena opera no interior daquilo que Žižek descreve como fantasia ideológica: um conjunto de representações que permite aos sujeitos continuar habitando uma realidade que, no fundo, já perdeu sua consistência histórica. A personagem sustenta a ficção da continuidade familiar, preserva os rituais domésticos, mantém intacta a aparência de estabilidade mesmo quando a base material da família já se desagrega. Sua atuação, portanto, não consiste apenas em manter a casa funcionando, mas em sustentar simbolicamente a própria narrativa de que aquele mundo ainda é possível. Nesse sentido, Helena funciona como guardiã de uma fantasia necessária: ela preserva a forma de uma ordem social que já se encontra irremediavelmente comprometida.

A leitura žižekiana permite ver que essa violência não é um acidente, mas a própria lógica que estrutura a família e, por extensão, o país. Sob as máscaras da tradição, esconde-se o trauma; sob a moralidade, o desejo; sob o progresso, o resto não simbolizado da história. A peça revela essa falha constitutiva: não aquilo que falta à história, mas aquilo que sobra: o excedente traumático que a ideologia tenta apagar.

A articulação entre Benjamin e Žižek mostrou, ao longo desta pesquisa, que ambos partilham uma mesma postura crítica: a recusa do conformismo histórico e a defesa da interrupção – seja a interrupção messiânica, seja a irrupção do real. O teatro de Andrade se posiciona entre esses dois gestos, a cena é lugar onde história e inconsciente se cruzam, e onde o sujeito aparece não como entidade plena, mas como fragmento de uma totalidade fraturada.

A distância histórica que separa o momento de escrita da peça e o presente desta pesquisa também impõe um deslocamento interpretativo. Escrita em 1954, *A Moratória* chega até nós atravessando mais de sete décadas de transformações sociais, políticas e teóricas. O olhar que lançamos sobre a obra hoje, em 2026, é inevitavelmente marcado por outras perguntas, outros repertórios críticos e outras sensibilidades históricas. Nesse intervalo de mais de setenta anos, novas formas de pensar a história social brasileira, as relações de classe e os processos de marginalização tornaram-se disponíveis ao campo crítico. Nesse sentido, algumas das inferências aqui propostas – especialmente aquelas que observam a posição marginal dos trabalhadores da fazenda e a quase invisibilidade de suas vozes na estrutura dramática – não devem ser necessariamente entendidas como intenções deliberadas do autor, mas como possibilidades interpretativas abertas pela própria historicidade da obra. Talvez jamais seja possível afirmar com certeza se Jorge Andrade buscou conscientemente tematizar essa marginalização ou se ela emerge como efeito estrutural da forma dramática que construiu. Ainda assim, é justamente nessa ambiguidade que reside a força crítica da peça: aquilo que a obra não diz explicitamente pode revelar, em suas lacunas e silêncios, mais uma dimensão das crises sociais que atravessam a formação histórica brasileira.

A contribuição desta pesquisa ultrapassa a análise de *A Moratória*: propõe-se aqui a compreensão da dramaturgia andradina como projeto histórico-filosófico. Seu teatro realiza com precisão a aliança entre estética e crítica, entre arte e política. A cena torna-se espaço de rememoração ativa, onde o passado não é reconstituído, mas reatualizado; onde cada gesto cênico se converte em tentativa de libertar, no presente, a energia latente dos vencidos.

Ao final deste percurso, torna-se possível afirmar que o teatro de Andrade, iluminado por Walter Benjamin e Slavoj Žižek, revela o poder da arte de romper o tempo homogêneo e restaurar o potencial subversivo da memória. Pensar o Brasil implica pensar suas ruínas – e dentro delas ainda há lampejos de futuro. Benjamin

advertia que “nem mesmo os mortos estarão a salvo se o inimigo vencer”. Andrade transforma o palco no lugar onde os mortos ainda falam: o túmulo e o grito, a memória que resiste à amnésia coletiva. Suas peças convocam o espectador a assumir responsabilidade histórica; o passado não é peso, mas promessa: cabe ao presente decidir o que fazer dela.

Talvez essa seja a lição final desta pesquisa: compreender que o teatro – assim como a filosofia e como a crítica – é forma de resistência temporal. Ele interrompe a continuidade, faz o tempo tropeçar e, nesse tropeço, permite que algo novo surja. Assim como o salto do tigre, o gesto teatral andradino mergulha no passado para libertar aquilo que foi aprisionado pela narrativa linear.

Conclui-se, portanto, que a dramaturgia de Jorge Andrade constitui uma verdadeira cartografia da memória e da violência, um espelho dialético no qual se refletem as contradições que atravessam a formação da sociedade brasileira. Ao articular as reflexões de Benjamin e Žižek, esta dissertação procurou demonstrar que a arte é um dos lugares privilegiados em que a história encontra sua crítica e o sujeito se confronta com a verdade de sua própria formação histórica.

Nesse sentido, a análise literária não se limita a interpretar ou descrever a obra, mas se afirma como um gesto crítico capaz de tensionar o presente a partir de suas fissuras históricas. Ler *A Moratória* (1955) é, assim, realizar também um “salto de tigre” no campo da interpretação: não para recuperar um passado estático, mas para fazê-lo relampejar no agora, evidenciando aquilo que persiste como conflito, como violência e como impasse. A crítica literária, nesse horizonte, torna-se uma prática de desnaturalização – um modo de interromper as narrativas consolidadas e de expor as estruturas que sustentam as desigualdades.

O teatro andradino revela-se, portanto, não apenas como memória de um mundo que se desfaz, mas como um dispositivo de leitura da história, capaz de reinscrever o passado no presente sob a forma de problema. Assim como o caracol que avança carregando consigo o rastro de sua própria trajetória, o teatro de Andrade sugere que pensar a história é também habitá-la: reconhecer, nos fragmentos do passado, não apenas vestígios de perda, mas a inscrição de uma experiência que insiste, que retorna e que exige elaboração. É precisamente aí que reside a força da análise literária: na capacidade de transformar a leitura em experiência crítica, fazendo do texto um espaço onde o passado se atualiza e o presente se torna, enfim, pensável – abrindo, ainda que de modo precário, a possibilidade de um novo começo. O fim

desta dissertação é, assim, o ponto de partida para o contínuo retorno a Jorge Andrade, pois enquanto o Brasil se debater com suas ruínas, a obra andradina será o mapa da nossa própria desorientação e, talvez, o esboço do nosso possível reencontro com a história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, M. de P. **A Ordem do Progresso** -dois séculos de política econômica no Brasil. 2. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2014.
- ADORNO, T. **Dialética do esclarecimento**. Tradução de G. A. de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- ADORNO, T. **Notas de Literatura**, Tradução de Celeste Aída Galeão, Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.
- ADORNO, T. **O fetichismo na música e a regressão da audição**. Tradução de L. J. Baraúna. In: *Os Pensadores* São Paulo: Abril, 1975.
- ADORNO, T. **Teoria estética**. Tradução de A. Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ANDRADE, J. A Moratória. In: **Marta, a árvore e o relógio**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- ANDRADE, J. **Entrevista**. São Paulo: Arquivo Municipal Multimeios, [19– –]. Fundo Jorge Andrade, Doc DT 7704.
- ANDRADE, J. In: **ENCICLOPÉDIA** Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/21655-jorge-Andrade>. Acesso em: 14 de abril de 2025. Verbete da Enciclopédia.
- ANDRADE, J. **Labirinto**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- ANDRADE, J. Teatro não é palanque. **Isto É**, São Paulo, 19 abr. 1978, p. 45– 46.
- ANDRADE, J. **Transcrição de entrevista concedida ao Centro de Documentação e Informação sobre arte brasileira contemporânea**. [Entrevista concedida a] Maria Ângela Alves de Lima, Linneu Dias, Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Arquivo Municipal Multimeios, 22 out. 1976. Fundo Jorge Andrade, Doc TR 1823.
- ARANTES, L. H. M. **Do Passado ao Presente: história, textos e cenas no teatro de Jorge Andrade**. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Estudos Pós-Graduação em História. PUC– SP, 2003.
- ARANTES, L. H. M. Quando o teatro tece a trama: Apontamentos históricos na dramaturgia de Jorge Andrade. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 21, nº 42, p. 457– 481. 2001.
- ARANTES, L. H. M. **Tempo e memória no texto e na cena de Jorge Andrade**. Uberlândia: EDUFU, 2008.
- ARANTES, Luiz Humberto Martins. **Teatro da memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade**. São Paulo: Annablume, 2001. 172 p.

AZEVEDO, E. R. **Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade**. Tese de Doutorado, Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes da USP. São Paulo, 2014.

BENJAMIN, W. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. Tradução de M. Seligmann–Silva. São Paulo: Iluminuras, 1993.

BENJAMIN, W. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução de J. Barrento. Belo Horizonte, São Paulo: Autêntica, 2011.

BENJAMIN, W. **Escritos sobre mito e linguagem**, Tradução de Susana Kampff Lages, Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013.

BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, W. **O anjo da história**. Organização e tradução de João Barrento. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 9–20.

BENJAMIN, W. **Passagens**. Tradução de I. Aron, C. P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BORGES, V. P. **Anos trinta e política: conceitos, imagens e temas**. Luso-Brazilian Review, Madison, v. 36, n. 2, p. 109-126, 1999.

BORGES, V. P. **Anos trinta e política: história e historiografia**. In: FREITAS, Marcos César. Historiografia brasileira em perspectiva. São Paulo: Contexto, 1998. p. 159-182.

BOSI, E. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. 3ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CAIO PRADO JR. **Formação do Brasil Contemporâneo**. 21ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CANDIDO, A. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos 1750–1880**. 10ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CANTINHO, M. J., **O anjo melancólico: Ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Benjamin**. Paris: Nota de Rodapé Edições, 2015.

COSTA, I. C. A produção tardia do teatro moderno no Brasil. Sinta o drama. Petrópolis: Vozes, 1998, pp.11–83.

DECCA, E. S. de. **O silêncio dos vencidos**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

EAGLETON, T. **Marxismo e crítica literária**, Tradução de António Souza Ribeiro, Porto. Edições Afrontamento, 1978.

ENGELMANN, S. A. **Aspectos da Modernização do Teatro Brasileiro em Café (1933/42) e em A Moratória (1954)**: formalização estética da crise de 1929/30. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – UEM, 2017.

FAORO, R. **Os donos do poder**: formação do patronato político brasileiro. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1975.

FAUSTO, B. (org.). **História Geral da Civilização Brasileira**. Vol. 4 Economia e Cultura. São Paulo: Difel, 1975.

FAUSTO, B. **História do Brasil**. 13ª Ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

FISCHER, Ernest, A necessidade da arte, Tradução de Leandro Konder, Rio de Janeiro. LTC, 9ª Ed., 2007.

FRAGA, A. B.; LAGO, M. C.; MOURELLE, T. C. Interpretações sobre a Revolução de 1930: História e historiografia. **Antíteses**, [S. l.], v. 15, n. 29, p. 220–249, 2022. DOI: 10.5433/1984-3356.2022v15n29p220-249. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/45383>. Acesso em: 14 mar. 2026.

FREUD, S. A negação (1925). In: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 16**: o eu e o id, "autobiografia" e outros textos (1923-1925). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GAGNEBIN, J. M. **Walter Benjamin: os cacos da história**, Tradução de Sônia Salzstein. São Paulo: n– 1 edições, 2018.

GOMES, A. C. **A invenção do trabalhismo**. Rio de Janeiro: FGV, 1988

HALBWACHS, M. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Ed. Centauro, 2004.

HOLANDA, S. B. **Raízes do Brasil**. 9ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

JAMESON, F. **Brecht e a questão do método**, Tradução de Maria Sílvia Betti, Prefácio e revisão técnica Iná Camargo Costa, São Paulo. Cosac Naify, 2013.

JAMESON, F. **Marxismo e Forma**: teorias dialéticas da Literatura no século XX, Tradução de Iumna Maria Simon, coordenação Ismail Xavier; Fernando Oliboni, São Paulo. Editora Hucitec, 1985.

LACAN, J. (1966/2002). **Os Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

LEONARDO, D. **Mediações entre teatro e sociedade e debate sobre o realismo a partir de Jorge Andrade**: capítulos da modernidade teatral. 2020. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2020.

LOWY, M. **Método dialético e teoria prática**. Tradução de Reginaldo Di Piero, Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1978.

LOWY, M. **Romantismo e Messianismo**: Ensaios sobre Lukács e Benjamin, São Paulo. Editora Perspectiva, 1990. (Coleção Debates, 234)

LOWY, M. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”, Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant; Tradução das “Teses”, Jeanne Marie Gagnebin; Marcos Lutz Muller, São Paulo. Boitempo, 2005. 132

LUKÁCS, G. **História e consciência de classe**. Estudos de dialética marxista”. Tradução de T. Costa. Rio de Janeiro: Elfos, 1989.

MAGALDI, S. **Moderna Dramaturgia Brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

MAGALDI, S. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 6. ed. São Paulo: Global, 2004.

MARX, K. **O Capital**. Crítica da Economia Política”. Tradução de R. Enderle. São Paulo: Boitempo, 2014.

NAZÁRIO, A. J. C. **Tempo e memória no teatro de Jorge Andrade: uma leitura de rastro atrás**. Dissertação de Mestrado (Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem), Universidade Estadual de Campinas. Campinas– SP, 19 mar. 1997.

PATRIOTA, R. Marcas da história na construção da dramaturgia de Jorge Andrade: Olhares sobre a peça O Sumidouro. **Revista de História e Estudos Culturais**. Out./Nov./Dez. – 2005. V. 2 ano II nº 4.

POESIA CÊNICA. **Revista E**, São Paulo, março de 2008. Ano 14, n. 9. Disponível em: https://issuu.com/sescsp/docs/2008_mar_o_revista_e_ano_14_n_9. Acesso em: 10 set. 2025.

PRADO, D. A. A Moratória. In: ANDRADE, Jorge. **Marta, a árvore e o relógio**. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 626-629.

PRADO, D. A. **O Teatro Brasileiro Moderno**. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PRADO, D. A. **O teatro brasileiro moderno**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Debates, 211).

READ, Herbert. **O Significado da Arte**. Viseu: Editora Ulissei. 1968

ROSENFELD, Anatol. **Visão do ciclo**. In: ANDRADE, Jorge. **Marta, a árvore e o relógio**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 559– 617

SANT’ANNA, C. **Metalinguagem e teatro: a obra de Jorge Andrade**. Cuiabá: EDUFMT, 1997.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

SILVA, Marisa C. **Materialismo Lacaniano**. In: BONICCI, Thomas & ZOLIN, Lucia O. (Org.). **Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 211-216.

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: 23 out. 2024.

SOUZA, G. M. **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2008.

STARNINO, A. **Jacques Lacan: Uma introdução**. Londrina: Sinthoma, 2024.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno (1880– 1950)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VACCARI, U.. O FIM DA ESTÉTICA E A NOVA CRÍTICA DE ARTE EM BENJAMIN. **Kriterion: Revista de Filosofia**, v. 59, n. 139, p. 287–308, jan. 2018.

WILLIAMS, R. **Cultura e materialismo**. Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora da Unesp, 2011.

WILLIAMS, R. **Cultura e Sociedade**: De Coleridge a Orwell, In: _____. O artista romântico, Tradução de Vera Joscelyne, Petrópolis, Rio de Janeiro. Vozes, 2011.

WILLIAMS, R. **Política do modernismo**: contra os novos conformistas, Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ŽIŽEK, S. **Alguém disse totalitarismo?** São Paulo: Boitempo, 2013.

ŽIŽEK, S. **Bem-vindo ao deserto do Real!**: cinco ensaios sobre o 11 de Setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo, 2003.

ŽIŽEK, S. **Como ler Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

ŽIŽEK, S. **Violência: seis reflexões laterais**. São Paulo: Boitempo, 2014.