

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA**

**Gabriela Maria Lisboa Pinheiro**

**Caminhos de Millôr Fernandes pela dramaturgia:**  
*uma leitura das peças *Um Elefante no Caos, É...* e *Os Órfãos de Jânio**

[Versão corrigida]

**São Paulo**  
**2015**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

GABRIELA MARIA LISBOA PINHEIRO

**Caminhos de Millôr Fernandes pela dramaturgia:  
uma leitura das peças *Um Elefante no Caos, É...* e *Os Órfãos de Jânio***

[Versão corrigida]

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. João Roberto Faria

São Paulo  
2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

P645c Pinheiro, Gabriela Maria Lisboa  
Caminhos de Millôr Fernandes pela dramaturgia: uma leitura das peças "Um Elefante no Caos", "É..." e "Os Órfãos de Jânio" / Gabriela Maria Lisboa Pinheiro ; orientador João Roberto Gomes de Faria. - São Paulo, 2015.  
352 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.  
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Literatura Brasileira.

1. Teatro Brasileiro. 2. Millôr Fernandes. 3. "Um Elefante no Caos". 4. "É...". 5. "Os Órfãos de Jânio".  
I. Faria, João Roberto Gomes de , orient. II. Título.

**Gabriela Maria Lisboa Pinheiro**

**Caminhos de Millôr Fernandes pela dramaturgia:  
uma leitura de *Um Elefante no Caos, É...* e *Os Órfãos de Jânio***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Letras.

**APROVADO EM:**

**BANCA EXAMINADORA**

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

**Aos meus pais Joel e Caminha, à minha irmã  
Graziela e ao Emerson, por tudo e por  
estarem sempre ao meu lado.**

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Prof. Dr. João Roberto Gomes de Faria, pela confiança que depositou em mim ao me aceitar como orientanda. Foi um privilégio tê-lo como orientador todos estes anos, desde o mestrado. Minha mais sincera admiração.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elizabeth Azevedo e ao Prof. Dr. Elias Tomé Saliba, pelas preciosas orientações dadas em meu exame de qualificação, as quais me esforcei em aproveitar integralmente.

Aos funcionários das secretarias e bibliotecas da Universidade de São Paulo e de outras instituições públicas e privadas às quais precisei, em variados momentos, recorrer. Foram todos, sempre, de grande eficiência e gentileza.

Aos meus pais, pelo incentivo aos meus estudos e por estarem sempre à disposição em qualquer situação ou necessidade enfrentadas neste e em todos os períodos da minha vida.

À minha irmã Graziela, por tudo, especialmente pelo companheirismo eterno.

Ao Emerson, que acompanhou com imenso interesse e incentivou sempre este trabalho, rindo e se maravilhando comigo ao descobrir a inteligência e criatividade de Millôr Fernandes.

Às minhas cunhadas Paula e Patrícia, que me acompanharam, de perto ou de longe, neste longo processo.

A toda minha família, aos meus amigos, colegas de magistério e alunos que se interessaram por meu trabalho e que torceram sempre por mim.

**Se for dizer a verdade aos outros, faça-os rir, do  
contrário eles o matarão  
(Oscar Wilde)**

## RESUMO

PINHEIRO, G. M. L. **Caminhos de Millôr Fernandes pela dramaturgia**: uma leitura das peças *Um Elefante no Caos, É...* e *Os Órfãos de Jânio*. 2015 352F. Tese (Doutorado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Este trabalho tem o objetivo de realizar uma pesquisa em torno da dramaturgia de Millôr Fernandes, tendo como foco principal de análise a observação da construção do humor em três de suas peças: *Um elefante no caos, É...* e *Os Órfãos de Jânio*. As peças escolhidas exploram variados mecanismos de comicidade e humor, que vão de recursos farsescos a refinadas ironias. A análise dos recursos humorísticos estará associada ao exame da relação entre o humor e a exploração dos temas abordados nas peças. A partir desta associação, verificamos de que forma o humor colabora na construção dos sentidos e reflexões trazidos em cada um dos textos. Junto das análises, abordamos também algumas particularidades de sua produção dramaturgica, como a presença do autor através de seus prefácios e rubricas, seu interesse e aptidão na composição de peças escritas a partir de colagens de outros textos e a melancolia que se esconde por trás de suas comédias. Além disto, avaliamos como se deu a presença de Millôr Fernandes dentro do contexto teatral brasileiro, especialmente durante as décadas em que o autor escreveu as peças analisadas neste trabalho.

**Palavras-chave:** *Um Elefante no Caos, É...*, *Os Órfãos de Jânio*, Millôr Fernandes, Teatro Brasileiro.

## ABSTRACT

PINHEIRO, G. M. L. **Millôr Fernandes on dramaturgy**: a reading of the plays *Um Elefante no Caos, É...* and *Os Órfãos de Jânio*. 2015 352 P. Tesis (Doctorate) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

This work aims to conduct a research on the dramaturgy of Millor Fernandes, being its main focus of analysis the observation of humor and wit construction in three of his plays: "An elephant in the chaos", "It's..." and "The Orphans of Jânio". The chosen plays explore various mechanisms of comedy and humor, ranging from farcical features to refined irony. The analysis of humor techniques will be associated with the examination of the relationship between humor and the themes worked in the plays. Considering this association, we see how humor works in the construction of the meanings and reflections brought by each of the texts. Besides such analysis, we also address some particularities of his dramatic production, as the presence of the author through his prefaces and stage directions, his interest and aptitude in the composition of plays written from collages of other texts and the melancholy that lurks behind his comedies. Furthermore, we evaluated how the presence of Millor Fernandes developed in the Brazilian theatrical context, especially during the decades in which the author wrote the plays analyzed in this work.

Key words: "Um Elefante no Caos", "É..." "Os Órfãos de Jânio", Millôr Fernandes, Brazilian Theater.



## OBSERVAÇÕES A RESPEITO DA FORMATAÇÃO DO TRABALHO

Esta tese segue em sua quase totalidade as normas para a elaboração de trabalhos acadêmicos estabelecidas pela ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas), disponíveis no documento *Diretrizes para apresentação de dissertações e teses da USP: documento eletrônico e impresso Parte I*, de 2009, e complementado pela NBR14724, de 2011. Foram duas as alterações que realizamos: a opção pelo espaçamento duplo entre linhas (exceto nas citações de mais de três linhas), autorizado pelas *Instruções para depósito de Dissertações e Teses na FFLCH – USP*, constantes no website da FFLCH ([www.pos.fflch.usp.br](http://www.pos.fflch.usp.br)). A escolha se deu em razão do espaçamento maior facilitar a leitura e as anotações por parte da banca examinadora. Dessa forma, também optamos por separar os títulos e subtítulos dos textos com apenas um espaçamento duplo, e não dois, por considerarmos suficiente para que se observe visualmente a separação entre eles. A segunda modificação diz respeito aos trechos de matérias de jornais, citações de artigos retirados da internet e epígrafes que aparecem no início de algumas partes do trabalho: neste caso, optamos por apontar suas referências apenas nas notas de rodapé.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	<b>10</b>
<b>1.1 OS CAMINHOS DE MILLÔR</b>	<b>12</b>
<b>1.1.1 PERIÓDICOS</b>	<b>14</b>
<b>1.1.2 ARTES PLÁSTICAS</b>	<b>17</b>
<b>1.1.3 PROSA E POESIA</b>	<b>19</b>
<b>1.1.4 PARTICIPAÇÕES NA TV, NO CINEMA E OUTROS TRABALHOS</b>	<b>20</b>
<b>1.1.5 TEATRO</b>	<b>22</b>
<b>1.2 OBJETIVOS DO TRABALHO</b>	<b>30</b>
<b>1.3 FONTES DE PESQUISA</b>	<b>32</b>
<b>2. ANÁLISE DAS PEÇAS</b>	<b>39</b>
<b>2.1 <i>UM ELEFANTE NO CAOS</i></b>	<b>39</b>
<b>2.1.1 <i>POR QUE ME UFANO DE MEU PAÍS</i>, DE CONDE AFONSO CELSO</b>	<b>40</b>
<b>2.1.2 A CENSURA AO TÍTULO DA PEÇA</b>	<b>42</b>
<b>2.1.3 OBJEÇÕES À PEÇA</b>	<b>46</b>
<b>2.1.4 UM AMOR MAL COMPREENDIDO</b>	<b>50</b>
<b>2.1.5 PRIMEIRA REPRESENTAÇÃO E FILIAÇÃO À TRADIÇÃO DAS FARSAS</b>	<b>53</b>
<b>2.1.6 DO VALOR E DO RISO DE <i>UM ELEFANTE NO CAOS</i></b>	<b>69</b>
<b>2.2 <i>É...</i></b>	<b>78</b>
<b>2.2.1 UMA COMÉDIA DE COSTUMES</b>	<b>80</b>
<b>2.2.2 ARGUMENTO E PERSONAGENS</b>	<b>84</b>
<b>2.2.3 ALGUNS APONTAMENTOS</b>	<b>89</b>
<b>2.2.4 A RELAÇÃO ENTRE TEMAS E HUMOR EM <i>É...</i></b>	<b>96</b>
<b>2.2.5 ÚLTIMOS APONTAMENTOS</b>	<b>103</b>

<b>2.3 OS ÓRFÃOS DE JÂNIO</b>	<b>110</b>
<b>2.3.1 CONTEXTO HISTÓRICO</b>	<b>112</b>
<b>2.3.2 CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b>	<b>121</b>
<b>2.3.3 PERSONAGENS</b>	<b>123</b>
<b>2.3.4 HUMOR E MELANCOLIA</b>	<b>129</b>
<b>2.3.5 IRONIA</b>	<b>131</b>
<b>2.3.6 ANEDOTAS</b>	<b>139</b>
<b>2.3.7 OS CHISTES E SUAS CONSTRUÇÕES</b>	<b>141</b>
<b>2.3.8 INSERÇÃO DE PERSONALIDADES REAIS</b>	<b>142</b>
<b>2.3.9 MONÓLOGO</b>	<b>145</b>
<b>2.3.10 ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES</b>	<b>148</b>
<b>3. ASPECTOS DA DRAMATURGIA DE MILLÔR FERNANDES</b>	<b>152</b>
<b>3.1 A PRESENÇA DO AUTOR: PREFÁCIOS E RUBRICAS</b>	<b>153</b>
<b>3.2 FORMAS ÉPICAS</b>	<b>157</b>
<b>3.3 COLAGENS</b>	<b>160</b>
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>168</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>177</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>187</b>
<b>ANEXO A – <i>UM ELEFANTE NO CAOS</i></b>	<b>[SEGUE NUMERAÇÃO PRÓPRIA]</b>
<b>ANEXO B – <i>É...</i></b>	<b>[SEGUE NUMERAÇÃO PRÓPRIA]</b>
<b>ANEXO C – <i>OS ÓRFÃOS DE JÂNIO</i></b>	<b>[SEGUE NUMERAÇÃO PRÓPRIA]</b>

## 1 INTRODUÇÃO

“No fundo, o grande segredo é o seguinte: os gênios não existem. Eu sou um gênio e portanto sei. O que há é uma conspiração para fazer de conta que os gênios existem e uma escolha das pessoas certas para assumir o papel imaginário de gênio. O difícil é ser escolhido.” Este fragmento poderia ter sido perfeitamente escrito por Millôr Fernandes, mas não foi. Assim começa o ensaio *Como tornar-se um gênio*, de George Bernard Shaw, publicado em 6 de dezembro de 1894 no jornal *Town Topics*, em Nova York; o ensaio compõe o livro *O Teatro das Ideias* (Shaw, 1996, p. 19), volume que reúne textos, cartas e uma entrevista do dramaturgo irlandês. Considerado desde o final do século XIX como uma das mentes mais brilhantes de seu tempo, sem deixar de sê-lo desde então, Shaw soube compreender como poucos a época e a sociedade em que viveu, e também aquilo a que se costuma dar o nome de “natureza humana”. O mesmo pode ser afirmado sem temeridade a respeito de Millôr Fernandes, que ainda guarda outras semelhanças com o dramaturgo, entre elas: a dedicação a um trabalho feito com intensidade e seriedade desde muito cedo, a grande capacidade de argumentação e persuasão e o humor característico. E ninguém contestaria que Millôr Fernandes foi, definitivamente, um dos escolhidos para assumir o papel de gênio das letras e do humor no Brasil.

Nascido em 1923, Millôr Fernandes deixou o Méier, subúrbio carioca, para se tornar um dos mais produtivos escritores brasileiros<sup>1</sup>. Sua história com o jornalismo, a literatura e as artes começou cedo. As dificuldades impostas pela vida foram decisivas para que ele se tornasse um menino precoce no trabalho, na aprendizagem autodidata e certamente no olhar que desenvolveu e lançou sobre os homens e suas instituições, nas mais diversas obras que produziu, em mais de setenta anos de atividades.

---

<sup>1</sup> Millôr Fernandes nasceu em 16 de agosto de 1923, mas foi registrado como nascido em 27 de maio de 1924.

Tendo perdido o pai aos dois anos de idade e a mãe aos onze, Millôr Fernandes foi morar com um tio. O autor costumava sempre recordar um fato, ocorrido logo após a morte de sua mãe, que seria determinante na formação de um traço de sua personalidade e se tornaria uma marca forte em todas as suas obras: ao voltar do velório da mãe para a casa do tio, já separado de seus irmãos (cada um foi morar com um parente), Millôr deitou-se embaixo de uma cama e chorou copiosamente por um longo tempo. Além da sensação de privacidade, o autor lembrava-se de que o piso do quarto, feito de tábuas corridas, havia sido lavado recentemente e conservava ainda um frescor em meio ao calor do Rio de Janeiro. Depois do longo choro, Millôr conta ter sentido uma paz extraordinária, que passou a chamar, na vida adulta, de “a paz da descrença”. Aos onze anos, ele contava apenas consigo mesmo. Foi naquele momento que nasceu um ceticismo que o acompanhou por toda a vida e que sempre fez questão de reafirmar, como na entrevista dada à editora LP&M, em 1981, publicada posteriormente em livro. Nela, Millôr dizia: “(...) eu estava revelando ao Ivan um sentimento que me dá uma profunda satisfação: sou completamente cético. Não aconselho ninguém a me seguir, mas eu consigo conviver maravilhosamente com isso.” (FERNANDES, 2011, p. 34)

Poucos anos depois da morte da mãe, outro tio, chefe da gráfica da revista *O Cruzeiro*, apresentou o sobrinho ao grupo responsável pela publicação desta que se tornaria a revista mais vendida no país. Aos catorze anos, o jovem menino começou a trabalhar no semanário como contínuo, aprendeu todos os ofícios de uma tipografia e fez de tudo um pouco. Após passar a colaborar efetivamente com a revista, Millôr pôde desenvolver toda a sua capacidade de criação, escrevendo artigos sérios e humorísticos, fazendo desenhos, reportagens, traduções, exercitando, enfim, uma liberdade hoje impensável para um jornalista, mas conservada por Millôr até seus últimos trabalhos nos jornais e revistas pelos quais passou. Foi em *O Cruzeiro*, portanto, que Millôr Fernandes tornou-se um nome conhecido e conquistou uma geração inteira de leitores.

Muitos amigos e companheiros de trabalho de Millôr - assim como ele mesmo - costumavam comparar estes primeiros anos da vida do autor à história de Charles Dickens, famoso romancista inglês da era vitoriana. Ambos, Millôr e Dickens, viveram na infância um curto período de segurança e conforto econômico, e por volta dos 10 anos tiveram suas vidas completamente mudadas: foram obrigados a enfrentar, por diferentes razões, dolorosos problemas familiares e situações de grande penúria financeira. Entretanto, poucos anos depois, em mais uma coincidência, os dois tiveram a chance de iniciar suas carreiras trabalhando na imprensa. Sempre que perguntado a respeito de sua infância e começo de juventude, Millôr gostava de esclarecer que nunca carregou quaisquer amarguras. Era um homem “indecentemente feliz”.<sup>2</sup>

## 1.1 OS CAMINHOS DE MILLÔR

Nunca ninguém me ensinou a pensar, a escrever ou a desenhar, coisa que se percebe facilmente, examinando qualquer dos meus trabalhos.<sup>3</sup>

Aos onze anos, Millôr ganhou seu primeiro prêmio em um concurso de desenhos promovido por *O Jornal*; aos quinze, também recebeu um primeiro lugar em um concurso de contos da revista *A Cigarra*, para o qual criou o pseudônimo *Notlim*, um anagrama de Milton. Este foi o primeiro de vários pseudônimos criados pelo autor que divertiram os leitores ao longo dos anos, como foi o caso de “Emmanuel Vão Gogo”, nascido na coluna *Pif-Paf* de *O Cruzeiro*.

---

<sup>2</sup> Millôr fez afirmações desta natureza em diversas entrevistas, como nesta que deu ao *O Estado de São Paulo* em agosto de 2005: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,confira-uma-das-ultimas-entrevistas-de-millor-fernandes-para-o-estadao,854482>. Acessado em 05 de jan. de 2015.

<sup>3</sup> FERNANDES, Millôr. *A entrevista*. Porto Alegre, LP&M, 2011, p. 18.

Quando tinha dezesseis anos, surgiu a oportunidade de publicar um trabalho em *A Cigarra*, que pertencia ao grupo de *O Cruzeiro*: os editores, ao se verem envolvidos com um problema que faria a próxima edição sair com algumas páginas em branco, deram a Millôr a chance de criar algumas ilustrações, que precisaram ser produzidas em poucas horas. Com este episódio, Frederico Chateaubriand, diretor da revista e de quem Millôr viria a ser grande amigo, descobriu os talentos precoces do artista. Em *O Cruzeiro*, onde trabalhou por mais de vinte anos, Milton Viola Fernandes iniciou uma carreira bastante movimentada como jornalista, escritor e ilustrador, e tornou-se, nas décadas seguintes, um artista de extrema versatilidade.

A ligação do autor com o humor e a irreverência já estava inscrita na origem do nome “Millôr”, que ocorreu quase que por um acaso. Há mais de uma versão para o surgimento do nome, uma delas é que em sua certidão de nascimento, escrita à mão, o nome Milton ficou com algumas imperfeições: o “t” não foi cortado exatamente onde deveria e o traço ficou sobre a letra “o”, lembrando um acento circunflexo; o “n” final foi traçado de maneira incompleta, parecendo um “r”. Assim, ao ser matriculado no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, aos quinze anos, a secretaria da escola teria entendido que seu nome era de fato “Millôr”. Milton, tendo gostado deste quiproquó, aceitou a mudança e adotou o novo nome<sup>4</sup>.

Millôr escreveu prosa, poesia e teatro. Foi jornalista, artista plástico, apresentador de TV, roteirista. Conquistou muita fama como tradutor de obras para o teatro e protagonizou polêmicas que ficaram registradas na imprensa nacional. Em toda a sua variada produção percebemos que o homem, a sociedade, a política, a cultura, o amor, as alegrias e as angústias humanas estão presentes, e sempre sendo costurados por uma veia humorística única e inconfundível.

---

<sup>4</sup> Os dados biográficos do autor foram reunidos a partir de fontes diversas, sendo as principais a tese de doutorado *Millôr Fernandes, uma voz da resistência*, de Glória Maria Cordovani, o livro dedicado a Millôr Fernandes lançado pelos *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles e o próprio site do autor.

Em razão do volume extraordinário de trabalhos que conseguiu desenvolver e da natureza sempre independente, polêmica e humorística de suas obras – características que serão centrais em nossa análise a respeito de seu teatro - faremos, a seguir, um breve percurso pela produção jornalística e artística mais importante de Millôr Fernandes.

### 1.1.1 PERIÓDICOS

A passagem de Millôr Fernandes por periódicos foi abundante e gerou um volume enorme de textos, histórias e curiosidades. O autor começou sua carreira em *O Cruzeiro*, onde permaneceu por 25 anos, colaborando também com diversas publicações associadas ao grupo, como as revistas *O Guri*, *A Cigarra*, *O Detetive* e *Revista do Brasil*. Sua saída de *O Cruzeiro* foi resultado de uma polêmica, entre as muitas que seus textos humorísticos provocaram: a publicação de *Esta é a verdadeira história do Paraíso*, uma versão pessoal do texto bíblico *Gênesis*. Neste caso, a censura que resultou em sua demissão partiu não de órgãos oficiais, como ocorreria anos depois, mas sim da própria sociedade e da revista mais lida por ela naqueles tempos.<sup>5</sup>

Pouco depois de sua saída de *O Cruzeiro*, Millôr Fernandes criou a revista *Pif-Paf*, em maio de 1964, momento propício para a consolidação de um humor que esteve sempre bastante ligado ao cenário político do país. O título retomava o nome de sua coluna de grande sucesso em *O Cruzeiro*, mas o periódico quinzenal durou apenas oito números, ou quatro meses. Começava-se a sentir as limitações que a censura daquele período impunha a artistas, escritores e também, neste caso, aos anunciantes que temiam a repercussão que as ideias

---

<sup>5</sup> Um fato curioso aconteceu logo após o desligamento de Millôr Fernandes de *O Cruzeiro*. Amigos do escritor ofereceram a ele um jantar como desagravo ao que havia ocorrido. Neste jantar compareceram importantes representantes da imprensa brasileira, assim como artistas e escritores. No discurso a respeito de sua demissão, Millôr diria: “Me sinto como um navio abandonando os ratos.”



veiculadas pela revista poderiam gerar. Embora o periódico quinzenal tenha sobrevivido por tão pouco tempo, sua criação marcou o início da imprensa alternativa no Brasil. A atitude independente e as opiniões controversas adotadas por Millôr em *Pif-Paf* foram uma marca em sua atividade como escritor e dramaturgo, assim como em todos os seus trabalhos.<sup>6</sup>

Millôr participou, posteriormente, da criação do famoso *Pasquim*, que circulou entre 1969 e 1991, colaborando no periódico desde seu início até 1975. A revista tornou-se uma referência na história da imprensa brasileira, reunindo uma equipe de jornalistas, escritores e cartunistas incomparáveis e de qualidade dificilmente superável hoje, no Brasil. O semanário, de caráter independente, cujo papel de resistência naquelas décadas de regime ditatorial ficou marcado em nossa história, chegou a vender 200 mil exemplares em menos de um ano de existência.

O autor também passou pelos seguintes periódicos: *Correio da Manhã*, *Tribuna da Imprensa* e *Diário Popular*, jornal português para o qual escreveu, semanalmente, de 1964 a 1974<sup>7</sup>. Foi articulista da revista *Veja* entre 1968 e 1982. Sua saída da *Veja* foi fruto, mais uma vez, de uma divergência com seus editores: escreveu um texto em que apoiava Leonel Brizola para governador do Rio de Janeiro, o que entrava em contradição com os interesses da revista. O encerramento de seu trabalho teve grande repercussão na mídia e a resposta dada pelo autor a esse acontecimento apareceu na estreia de sua coluna na revista *Isto é*, para onde passou a escrever no mesmo ano de 1982<sup>8</sup>. De 1985 a 1992 trabalhou para o *Jornal do Brasil*. Suas colunas diárias no *JB* foram, segundo o autor, uma experiência de trabalho extraordinária, em razão do nível de exigência que é escrever todos os dias para um jornal.

---

<sup>6</sup> Outra frase de Millôr, sobre a *Pif-Paf*, tornar-se-ia muito famosa: “Se o governo continuar deixando circular esta revista, com toda a sua irreverência e crítica, dentro em breve estaremos caindo numa democracia.”

<sup>7</sup> Mais um fato curioso: conta-se que Salazar era fã da coluna de Millôr Fernandes no *Diário Popular*, e certa feita, teria dito: “Este gajo tem piada. Pena que escreva tão mal o português.” Para o jornalista português João Pereira Coutinho, “Millôr era um cometa de anarquia e liberdade a cruzar os céus de Lisboa.” <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/34926-millor-em-portugal.shtml>. Acessado em: 30 de maio de 2014.

<sup>8</sup> Sua coluna de estreia na revista *Isto É* fazia uma divertida provocação à revista *Veja*. Suas primeiras palavras foram: “Como eu ia dizendo...”.

O autor voltou a colaborar com a *Veja* em 2004 e novamente encerrou seu trabalho em meio a outro desacordo, em 2009, resultado da publicação on-line, sem sua autorização, dos textos escritos para a revista entre 1968 e 1982. Millôr Fernandes escreveu ainda em outros jornais e revistas, de pequeno ou grande destaque no país, como os jornais *O Dia*, *O Estado de São Paulo*, *Folha de S. Paulo* e *Correio Brasiliense*.

Bernard Shaw, dramaturgo ao qual nos referimos no início desta introdução, também foi excepcionalmente atuante no jornalismo inglês, assim como Millôr no Brasil. Em uma entrevista intitulada *Quem eu sou e o que penso*, concedida ao editor inglês Frank Harris em 1901, Shaw faz um relato muito perspicaz sobre sua experiência de longos anos de trabalho na imprensa. É surpreendente como as suas reflexões podem ajudar a nos dar uma dimensão dos mais de setenta anos de trabalho de Millôr Fernandes em jornais e revistas e de como uma experiência como esta pôde certamente influenciar seus mais variados trabalhos. A seguir, transcrevemos um trecho da entrevista:

O jornalismo diário é uma profissão sobre-humana; manter-se no nível da excelência nessas condições supera claramente a força e a tenacidade dos mortais. Em consequência, ele acostuma os escritores a trabalhar de afogadilho. Um *feuilleton* semanal pelo menos é possível: eu publiquei um durante dez anos. Empenhei-me ao máximo – e sofri ao máximo por isso – para chegar ao fundo de todas as coisas sobre as quais escrevi. Há uma indescritível leveza – leveza, veja bem, não trivialidade –, algo imaterial e refrescante quando se chega ao fundo da verdade de uma coisa; e essa fina leveza se comunica ao estilo do escritor que se der ao trabalho de encontrá-la. A meia verdade é que é cônica, pesada e séria e sugere um filósofo maduro ou velho. A verdade total é muitas vezes a primeira coisa que vem à cabeça de um tolo ou de uma criança; e quando um sábio busca à força ter acesso a ela, através das múltiplas camadas de sua sofisticação, o ar bulçoso e caprichoso dessa verdade o tranquiliza, em vez de assustá-lo. Dez anos de trabalho, ao ritmo de mil palavras por semana, ou algo assim como um milhão de palavras de jornalismo autêntico, dependendo do contexto da história da semana para ter efeito, foi um aprendizado que me fez senhor de meu próprio estilo. Mas não acho que fosse um jornalismo praticável. Eu não poderia manter o nível de qualidade do meu trabalho se me dedicasse a mais de um *feuilleton*; nem mesmo isso eu poderia ter feito se não me mantivesse ocupado até o pescoço com outras atividades o resto da semana – ganhando outras eficiências e me abarrotando de vida e experiência. (SHAW, 1996, p. 319)

É muito claro, para boa parte dos leitores de jornais e revistas brasileiras (assim como normalmente ocorre em todo mundo), a inclinação ideológica e, não raro, política de cada um dos veículos da imprensa nacional. E frequentemente, os colunistas de jornais e revistas estabelecem uma relação de conformidade com os posicionamentos adotados por seus diretores. Assim, parece-nos importante ressaltar, para evitar qualquer dúvida, que Millôr Fernandes exerceu plena liberdade de pensamento, a respeito de qualquer tema, em todas as suas publicações na imprensa. Isto não só fica evidente ao lermos seus textos, como também o próprio autor sempre fez questão de explicitar, em entrevistas que deu ao longo da vida, o seu compromisso consigo mesmo e com suas ideias. Não foram poucos os episódios em que Millôr pedia o seu desligamento de jornais ou revistas para os quais colaborava porque alguma parte de seu texto era cortado. Por estas razões, Millôr Fernandes sempre se revelou uma figura independente e combativa.

### **1.1.2 ARTES PLÁSTICAS**

Millôr se considerava, antes de tudo, um desenhista. Em entrevista para o *Observatório da Imprensa*, em 1998, transmitido pela TVE<sup>9</sup>, o autor afirma que sua primeira grande experiência intelectual aconteceu quando, ainda criança, descobriu as histórias em quadrinhos do herói espacial *Flash Gordon*, criado pelo desenhista norte-americano Alex Raymond. Millôr conta que costumava copiar todos os desenhos da revista, milimetricamente. Dessa forma, afirmava que em sua vida o desenho veio antes da palavra.

Em 1939, aos dezesseis anos, Millôr Fernandes assumiu a direção da revista em quadrinhos *O Guri* e no ano seguinte começou a participar, como ilustrador, da famosa coluna

---

<sup>9</sup> A entrevista está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nwQrVMLcLrM>. Acessado em: 08/08/2014.

*As garotas do Alceu*, de Alceu Pena, em *O Cruzeiro*. Ainda na década de 1940 Millôr criou a seção de ilustrações e textos *Poste Escrito*, assinada por “Vão Gogo” e Péricles Maranhão, na já mencionada revista *A Cigarra*, da qual posteriormente também assumiu a direção. Em 1955, dividiu o primeiro lugar na premiação da *Exposição Internacional do Museu da Caricatura de Buenos Aires*, junto com Saul Steinberg, desenhista norte-americano pelo qual Millôr tinha imensa admiração. Segundo a biografia escrita para seu site, esta foi a sua “glória das glórias”.

Entre outros trabalhos, realizou exposições no Museu de Arte Moderna e expôs desenhos na Petite Galerie, ambos no Rio de Janeiro. Ganhou o 2º prêmio do *Salão Canadense de Humor*, em 1964, e no mesmo ano ocupou uma sala na *Trienal de Caricatura de Tolentina*, na Itália. Publicou *Desenhos* (1981), com prefácio de Pietro Maria Bardi e Antônio Houaiss. Em todas as suas colunas e seções nos periódicos em que trabalhou, Millôr Fernandes sempre exigiu de seus editores plena liberdade para utilizar-se destes espaços da maneira como lhe conviesse, aproveitando, dessa forma, para publicar recorrentemente suas ilustrações.

Há um dado curioso que é o fato de Millôr Fernandes ter recebido poucos prêmios e homenagens ao longo de seus mais de setenta anos de trabalho, apesar do extraordinário reconhecimento que sempre recebeu do público. Uma das razões para isso pode ser a dificuldade encontrada pelos humoristas de serem levados “a sério”; outra razão seria a de Millôr Fernandes ter continuamente se esquivado de situações de reconhecimento público, o autor sequer gostava de dar entrevistas. Em 1978 ele foi homenageado no V Salão de Humor de Piracicaba, e na ocasião fez a seguinte declaração para o *Jornal do Brasil*:

Eu não tenho nada que receber homenagem nenhuma. Os dizeres daquela placa “Aos humoristas do Brasil na pessoa de Millôr Fernandes” ficaram assim porque eu pedi. Eles queriam colocar a coisa só em meu nome. Eu tenho me recusado sempre a aceitar qualquer tipo de homenagem. Como eu sou o mais velho da turma, estas coisas acabam sempre caindo em cima de

mim. Eu achei que talvez estivesse prejudicando a chamada classe dos humoristas por não aceitar este tipo de institucionalização. Quer você queira ou não – continua – se não se institucionaliza uma profissão, as pessoas não têm respeito por ela. O humorismo brasileiro já tem o respeito do público brasileiro porque alguns dos seus expoentes sempre lutaram em todas as situações com muita coragem, como também porque alcançaram uma situação sólida do ponto de vista profissional.<sup>10</sup>

Além das duas hipóteses apontadas para justificar o fato de Millôr ter sido pouco festejado oficialmente, há ainda uma terceira: a sua versatilidade. Ter se dedicado a variados gêneros literários, além de suas atividades como artista plástico, jornalista, crítico e tradutor, pode tê-lo tornado suficientemente complexo e único. Há uma diversidade de designações, inclusive, quando se faz referência a Millôr Fernandes: dramaturgo, escritor, ilustrador, humorista, jornalista - esta última a preferida por ele, muito provavelmente em razão dos longos anos de trabalho na imprensa.

### 1.1.3 PROSA E POESIA

Na prosa, a obra de Millôr Fernandes é bastante expressiva, reunindo sobretudo textos publicados ao longo de muitas décadas de atividades na imprensa. Foi o caso de *Eva sem Costela – Um livro em defesa do homem* (1946), cujo título retomava o nome de uma de suas colunas em *O Cruzeiro*, na qual assinava com o pseudônimo Adão Júnior. Há também *Tempo e Contratempo* (1949), publicado por *O Cruzeiro* e depois reeditado com o título *Tempo e Contratempo – Millôr revisita Vão Gogo* (1998), o livro reúne poemas, contos, crônicas, sátiras, pastiches e piadas publicadas pelo autor nos mais de 10 anos da existência de sua coluna *Pif-Paf*. Destacamos ainda *Fábulas Fabulosas* (1973) e as coletâneas posteriores que receberam os títulos de *Novas Fábulas Fabulosas* (1978) e *100 Fábulas Fabulosas* (2003), livros que estão entre os mais populares de Millôr Fernandes, dada a habilidade do autor em

---

<sup>10</sup> **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 de ago. de 1978, p. 1.

abordar a realidade e a condição humana recriando, de forma satírica, este antigo gênero literário.

Millôr também lançou o *Livro vermelho dos pensamentos de Millôr* (1973), que reúne, em forma de aforismos, trechos de suas obras e conversas (algumas, certamente, apenas ficcionais) com amigos e conhecidos; *Livro branco do humor* (1975), um curioso livro que consiste em legendas para desenhos todos feitos na cor branca; *Compozissôis infãtis* (1975), livro que explica, com linguagem infantil, o significado dos mais variados conceitos; e *The cow went to the swamp ou A vaca foi pro brejo* (1988), manual de tradução para o inglês de expressões só encontradas no Brasil. Todas estas obras se tornaram clássicos de leitura.

Citando ainda mais alguns títulos, há *Millôr no Pasquim* (1977), uma coletânea de artigos publicados pelo escritor em um dos semanários mais famosos já criados no Brasil; *Trinta anos de mim mesmo* (1972), um almanaque pessoal que reúne, ano a ano, no período que vai da década de 1940 a 1970, textos publicados pelo autor em variados veículos de comunicação; *Millôr definitivo – A bíblia do caos* (1994), síntese do pensamento de Millôr reunido em mais de 5.000 frases; *Crítica da razão impura ou O primado da ignorância* (2002), livro que analisa as obras de duas personalidades políticas brasileiras: José Sarney (com seu *Brejal dos Guajas*) e Fernando Henrique Cardoso (com *Dependência e Desenvolvimento na América Latina*).

Millôr reuniu em quatro volumes suas andanças pela poesia: *Papavérum Millôr* (1967), *Poemas* (1984), *Hai-Kais* (1986) e *Poesia Matemática* (2009), além de uma compilação de poemas, lançada em 2014, com o nome de *Essa cara não me é estranha e outros poemas*.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> As datas referem-se às primeiras edições de cada livro. A maior parte deles recebeu diversas edições posteriores.

## 1.1.4 PARTICIPAÇÕES NA TV, NO CINEMA E OUTROS TRABALHOS

Millôr Fernandes teve duas passagens pela TV: em 1959 estreou a série *Universidade do Meyer* na TV Itacolomi, transferindo posteriormente o programa, com o novo título *Treze lições de um ignorante*, para a TV Tupi<sup>12</sup>; em 1965 participou do *Jornal da Vanguarda*, na TV Record, ao lado de Luiz Jatobá e Sérgio Porto.

No cinema, Millôr escreveu ou colaborou nos roteiros dos seguintes filmes: *O amanhã será melhor* (1952) e *Ladrão em noite de chuva* (1959) - uma adaptação de sua peça *Do tamanho de um defunto* -, dirigidos por Armando Couto; *Amor para três* (1959) - baseado na peça *Divórcio para três*, de Victorien Sardou -, *Esse Rio que eu amo* (1962), *Crônica da cidade amada* (1965) e *O menino e o vento* (1967), dirigidos por Carlos Hugo Christensen; *O Judeu* (1995) - sobre a história de Antônio José da Silva -, dirigido por Jom Tob Azulay; *Últimos diálogos* (1993), dirigido por Walter Moreira Salles. Millôr escreveu também o roteiro para o filme *Marafa*, baseado no livro de Marques Rebelo, que acabou não sendo realizado.

Seguindo uma ordem cronológica, podemos ainda destacar que, em 1957, Millôr recebeu o prêmio de melhor cenógrafo, concedido pelo Serviço Nacional de Teatro, pelo espetáculo *As guerras do alecrim e da manjerona*, de Antônio José da Silva, em uma montagem com direção de Gianni Ratto para a Companhia Nacional de Teatro. Em 1966, Nara Leão interpretou duas canções no *Festival de Música Popular* da Rede Record: *A Banda*, de Chico Buarque (canção vencedora do Festival junto com *Disparada*, de Geraldo

---

<sup>12</sup> Neste programa, Millôr desenhava enquanto fazia comentários diversos a respeito de variados assuntos. O programa foi suspenso, provavelmente a mando do governo de Juscelino Kubitschek, após Millôr fazer o seguinte comentário: “Dona Sarah Kubitschek chegou ontem ao Brasil depois de cinco meses de viagem à Europa e foi condecorada com a Ordem do Mérito do Trabalho.”

Vandré), e *O Homem*, composta por Millôr Fernandes. Em 1978, o autor fez uma adaptação para musical da peça de Joracy Camargo, *Deus lhe pague*, que recebeu a direção de Bibi Ferreira e teve no elenco Clarisse Abujamra, Marco Nanini, Marília Pêra e Walmor Chagas, com músicas de Edu Lobo e Vinícius de Moraes. Em 1981 adaptou para o teatro *Memórias de um Sargento de Milícias* e em 1993 voltaria a adaptar o romance de Manuel Antônio de Almeida para um especial da TV Globo.

### 1.1.5 TEATRO

O teatro, objeto de nosso trabalho, foi certamente uma das predileções do autor. Sua primeira levada ao palco foi *Uma mulher em três atos*, montada pelo Teatro Brasileiro de Comédia em 1954, e dirigida por Adolfo Celi; a última, *Kaos*<sup>13</sup>, foi escrita em 1995. Ao todo, Millôr escreveu 30 peças, boa parte delas escritas durante décadas muito significativas no que diz respeito às transformações que ocorreram no teatro brasileiro do século XX, tanto em relação à produção dramaturgica como em relação à modernização das encenações e a novas experimentações estéticas. Embora o autor não tenha se integrado a grupos ou companhias teatrais, nem se engajado em ideologias que movimentaram a cena, Millôr acompanhou as mudanças que ocorreram no teatro brasileiro, sendo possível observá-las também em suas peças.

Em seu *Teatro Brasileiro Moderno*, Décio de Almeida Prado afirma sobre a ligação de Millôr Fernandes com a dramaturgia nacional:

(...) tendo com ela relações de boa vizinhança e de eventual troca de influências, situa-se uma linhagem autoral independente e na verdade bem mais antiga: a da comédia só comprometida com a realidade brasileira e

---

<sup>13</sup> *Kaos* foi publicada em 2008 pela LP&M. Nunca encenada, recebeu uma leitura pública em 2001. Depois de *Kaos*, Millôr ainda escreveu em 2000 o roteiro do musical *Brasil! Outros 500 – Uma PopÓpera*, que teve sua estreia no Teatro Municipal de São Paulo.



consigo mesma. Escritores como Millôr Fernandes e João Bethencourt, ambos cariocas e ambos vindos da década de quarenta, passaram por todos esses anos de turbulência sem se amarrarem a companhias, escolas ou programas. (PRADO, 2008, p. 121)

No campo da tradução, Millôr verteu para o português nada menos que 83 peças<sup>14</sup> que vão de autores como Aristófanes, Shakespeare e Molière, a Tchecov, Brecht e Arthur Miller. Este prodigioso trabalho sempre recebeu excelentes críticas, como a que está presente no texto *A tarefa do tradutor teatral*, de Maria Sílvia Betti, publicado nos *Cadernos de Literatura Brasileira* na edição dedicada a Millôr Fernandes. No trecho a seguir ficam claras a dimensão e a relevância de sua atuação como tradutor:

Millôr Fernandes tem passado boa parte da vida, segundo suas próprias palavras, traduzindo “furiosamente”, sobretudo do inglês. A carreira de tradutor, a que ele se dedica paralelamente à de jornalista, escritor e cartunista, constitui-se em parte expressiva de seu trabalho, com uma produção praticamente ininterrupta. Tendo iniciado a tradução de um romance (*A estirpe do dragão*, de Pearl S. Buck, para a editora carioca José Olympio), em 1942, Millôr se voltaria posteriormente para o teatro, no qual elaborou, entre 1958 e 1999, mais de 70 traduções, dentro de uma gama assombrosamente ampla em termos de repertório, de gêneros e de estéticas dramatúrgicas.

(...) A amplitude e a diversidade do campo de peças traduzidas admitem inúmeros recortes possíveis de abordagem quando se pensa num mapeamento geral das características dessa produção. Trata-se de uma atividade desenvolvida com constância, evidenciando sua familiaridade com o ato da tradução e seu interesse pela dramaturgia, especificamente, como objeto.

Dentro de uma perspectiva cronológica, são poucos e curtos os hiatos dessa linha de trabalho, o que aponta logo de saída para uma constatação necessária: Millôr Fernandes é, seguramente, o mais prolífico tradutor de textos teatrais no Brasil, aspecto que talvez tenda a passar despercebido não só devido à enorme ressonância de seus trabalhos nas demais áreas de atuação mas também pelo fato de uma pequena parte de suas traduções teatrais ter chegado a ser publicada. (*Cadernos de Literatura Brasileira*, 2003, p. 126)

Não apenas a extensão e a qualidade de seu trabalho como tradutor é notável, mas é também relevante o número de peças que escreveu. Como este trabalho restringe-se ao estudo da obra dramatúrgica de Millôr Fernandes, cabe aqui fazer uma relação das 30 peças escritas pelo autor. As datas que se seguem aos títulos referem-se à primeira montagem de cada uma

<sup>14</sup> Apenas uma pequena parte destas traduções foi publicada. A informação sobre o número total de peças traduzidas foi retirada de seu site oficial: [www.uol.com.br/millor](http://www.uol.com.br/millor).

delas. Assinalamos, também, aquelas que se enquadram no gênero *musical* e as que não chegaram a ser editadas.<sup>15</sup>

### Década de 1950

- . *Pif-Paf – Edição Extra* (1952) - Musical com obras de Ari Barroso
- . *Uma mulher em três atos* (1954)
- . *Do tamanho de um defunto* (1955)
- . *Bonito como um Deus* (1955)
- . *Diálogo da mais perfeita compreensão conjugal* (1955) - Não editada, foi representada no Teatro Maria Della Costa, em 1955
- . *Pigmaleoa* (1955)
- . *A Gaivota* (1959)

### Década de 1960

- . *Um elefante no caos* (1960)
- . *Pif-Tag-Zig-Pong* (1962) - Não editada, foi representada pelo Teatro da Praça, em 1962
- . *Esse mundo é meu* (1965) - Musical, escrita em parceria com Sérgio Ricardo
- . *Liberdade, Liberdade* (1965) - Musical, escrita em parceria com Flávio Rangel
- . *Memórias de um Sargento de Milícias* (1966) - Musical com obras de Marco Antonio e Nelson Lins e Barros
- . *O homem do princípio ao fim* (1967)
- . *A viúva imortal* (1967) - Publicada em 2009, encenada pelo TBC em 1967

---

<sup>15</sup> Como às vezes encontramos contradições referentes a estas datas, optamos por utilizar as informações que estão disponíveis nas edições de suas peças e no site oficial do autor: [www.uol.com.br/millor](http://www.uol.com.br/millor).

- . *Momento 68* (1968) - Musical
- . *Do fundo do azul do mundo* (1968) - Musical
- . *Mulher, esse super-homem* (1969) - Musical

#### Década de 1970

- . *Computa, computador, computa* (1972)
- . Flávia, cabeça, tronco e membros (1985)
- . *A história é uma istória* (1976)
- . *É...* (1977)
- . *Duas tábuas e uma paixão* (não montada)
- . *Bons tempos, hein?* (1979) – Musical com canções do grupo MPB4

#### Década de 1980

- . *Os órfãos de Jânio* (1980)
- . *Vidigal – Memórias de um Sargento de Milícias* (1982) - Musical
- . *A eterna luta entre o homem e a mulher* (1982) - Não editada, representada em 1982 no Teatro Clara Nunes
- . *O MPB4 e o Dr. Cobral vão em busca do mal* (1984) - Musical
- . *De repente* (1984) – Musical

#### Década de 1990 e 2000

- . *Kaos* (1995) - Publicada em 2008, nunca encenada

. *Brasil! Outros 500 – uma PopÓpera* (2000) - Musical escrito para as festividades do 5º centenário do descobrimento do Brasil

Como já mencionado, ao partirmos para uma análise formal e temática do teatro de Millôr Fernandes, percebemos a impossibilidade de associar o autor a grupos, movimentos e ideologias presentes na dramaturgia brasileira do século XX. Além disso, a mistura de recursos estilísticos em suas peças também é notável, como afirma Mariângela Alves de Lima no texto *Teatro Completo*, também publicado nos *Cadernos de Literatura Brasileira*:

Abarcadas como um todo, elas podem, ou não, recorrer ao arsenal do teatro realista, aos paradoxos do surrealismo, aos quiproquós farsescos, à pintura derrisória da vida social que entre nós ganhou o apelido de “comédia de costumes”, aos recursos do meta-teatro e da poesia-teatro, apoiada mais na força imagística das palavras do que no seu significado. O único impulso que nos parece recorrente nessa instabilidade estilística é a subordinação dos elementos construtivos a um mote filosófico. Há um tema subjacente em cada texto. Sendo assim, o experimentalismo nunca é técnico e as combinações inusitadas escapam tanto às leituras formalistas quanto às tentativas de encaixar essa rebelde produção dramática na moldura das tendências hegemônicas da dramaturgia brasileira e universal. (*Cadernos de Literatura Brasileira*, 2003, p. 103)

A condição multifacetada do teatro de Millôr Fernandes exige, portanto, uma abordagem que esteja desamarrada de teorias ou padrões de análises pré-estabelecidos, evitando-se também que o estudo de suas peças se torne técnico e desprovido da vitalidade que é tão característica dos textos do autor. Por outro lado, para que um trabalho como este não se perca em interpretações soltas e absolutamente pessoais, faz-se necessário um diálogo com críticos, teóricos e autores que possibilitem uma compreensão maior e mais criativa de sua produção dramatúrgica.

Este trabalho pretende investigar, sobretudo, aspectos temáticos e formais da dramaturgia de Millôr Fernandes ligando-os aos recursos utilizados pelo autor na construção do humor, que sintetizou seu olhar sobre o homem e a realidade brasileira, servindo como ferramenta para interpretá-los e aceitá-los nas suas mais variadas complexidades e

contradições. Desde Aristóteles, e por variadas razões, a comicidade e o humor são comumente relegados a um segundo plano no que diz respeito à sua importância no campo das artes e da literatura. Millôr Fernandes, apesar de ter superado em larga medida, ou mesmo completamente, os obstáculos que dificultam aos humoristas serem levados a sério, sentiu também estes efeitos: “há mesmo um preconceito contra o humor e as pessoas se esquecem de que existe um Cervantes na língua espanhola, um Molière na francesa, um Mark Twain na americana, um Bernard Shaw na inglesa.”<sup>16</sup>

Sem dúvida alguma, Millôr desarmou esses preconceitos principalmente em relação ao público que sempre o admirou. Não há quem o tenha lido e não ficado surpreendido com sua incrível habilidade de fazer rir (reação primeira em leitores de qualquer natureza), de manejar com tanto talento os recursos necessários para a construção da comicidade e do humor e que não tenha sido apanhado “de calças curtas” na sua própria forma de pensar.

Tomaremos como base de referência para este trabalho três peças escritas entre as décadas de 1950 e 1980, e que se tornaram bastante representativas dentro do repertório de Millôr Fernandes. Os objetivos do trabalho serão explicitados, mais detalhadamente, na segunda parte desta introdução.

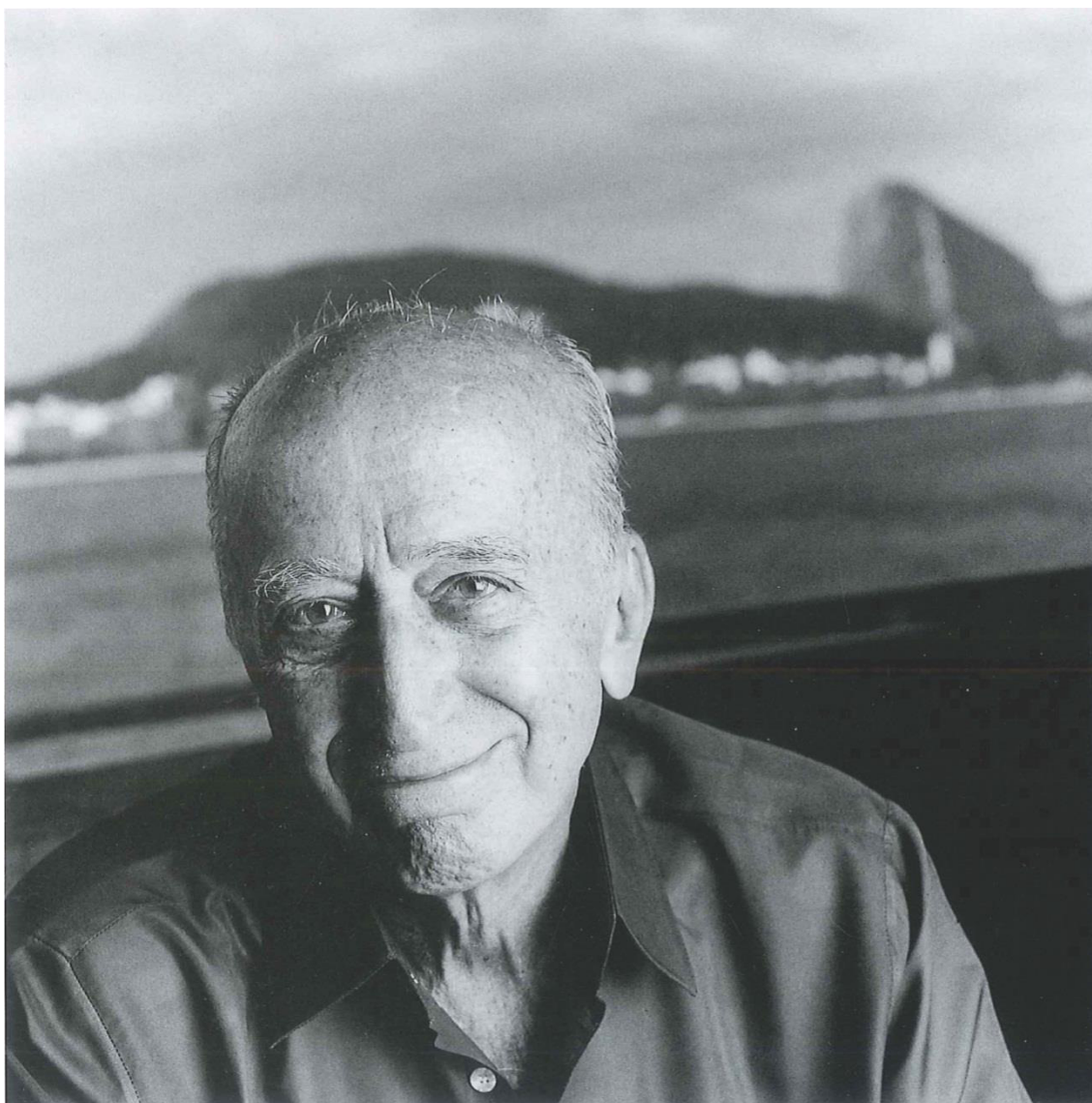
---

<sup>16</sup> **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 de mai. de 1981, CAD B, pág. 5.

De todos os trabalhos citados na introdução, esta canção deve estar entre os textos mais desconhecidos, ou esquecidos, de Millôr Fernandes. Seu conteúdo, todavia, não deixa de ser uma súplica, em versos, daquilo que mais o interessou em suas peças, poemas, frases e desenhos: o homem, título desta canção. Por estas razões, e como curiosidade, aqui a transcrevemos.

## O Homem

Ah, longo caminho	Vinte mil dias tem de vida
Guerreiro sozinho	Tem cem horas de amor
Um dia, um homem	Um tempo infindo para o pranto
Um fim, um homem	Tempo infinito pra dor
Há um homem vivo	A dor é tudo em sua vida
Na solidão	Dói-lhe vir, dói-lhe partir
E outro homem	Dói-lhe até a alegria
E outro homem	Por saber que a vai perder
E outro homem	A sua morte é morte dura mas lhe dói mais
Na multidão.	viver.
AAAhhhhhhhhhhAAAAAhhhhhhhhhh	
(canto livre)	É só um homem
	Que chega e vai
	É só um homem que ri e cai
	Nasce outro homem
Homem irmão	Do amor de um homem
Cheio de afeto e de rancor	Pega o seu facho
Lá vai gastando o seu amor	E peito ao vento continua
Lá vai bebendo a sua sede	O homem.
Mastigando sem fé a sua fome	O homem.
É só um homem, é só um homem, é só um	O homem.
homem.	



**Foto presente na página 4 do livro *Cadernos de Literatura Brasileira* dedicado a Millôr Fernandes, publicado pelo Instituto Moreira Salles.**

## 1.2 OBJETIVOS DO TRABALHO

Este trabalho tem o objetivo de realizar uma pesquisa em torno da dramaturgia de Millôr Fernandes, tendo como foco principal de análise a observação da construção do humor em três de suas peças: *Um elefante no caos*, *É...* e *Os Órfãos de Jânio*. Os três textos escolhidos revelam-se bons exemplos para que se possa desenvolver uma análise das variadas formas de humor utilizadas pelo autor em seu teatro: na primeira peça temos um humor que se aproxima de recursos farsescos e resulta, por vezes, em situações *nonsense*; na segunda, observamos um humor satírico que tem como alvo o comportamento e a maneira de pensar de personagens urbanas, intelectualizadas e socialmente bem colocadas, criando assim uma comédia de costumes moderna; finalmente, na terceira peça temos um humor desenvolvido exclusivamente através da linguagem verbal, com utilização de formas refinadas como a ironia.

A análise dos recursos humorísticos estará associada ao exame da relação entre o humor e a exploração dos temas abordados nas peças. A partir desta associação, poderemos levantar algumas questões, como: de que forma o humor colabora na construção dos sentidos em suas peças? Quais as realidades e reflexões que o humor ajuda a revelar, e a tornar mais compreensíveis, nestes textos? O drama humano e a liberdade individual e coletiva estarão sempre por trás de seu humor, seja quando ele aparece revestido de uma comicidade leve e ágil, ou quando manifesta-se nas formas mais clássicas do que se entende por humorismo? As respostas a estas e outras indagações estarão presentes ao longo das análises das peças selecionadas e na conclusão do trabalho.

Ao ler as peças de Millôr Fernandes, observamos que o autor aproveitou todos os influxos daquelas décadas em que escreveu para o teatro, abordando temas como a realidade política e social do país, os movimentos culturais, o papel da mulher na sociedade, a



revolução sexual, o conflito de gerações, a crítica ao pensamento burguês. Tudo captado com muita atenção e sensibilidade para que se pudesse perceber as incoerências do homem quando se exige dele um posicionamento diante dos temas e das situações colocadas nas peças. Ainda mais importante, Millôr trouxe para seu teatro uma visão muito particular e frequentemente arriscada a respeito dos temas que abordou, respeitando sempre uma liberdade de pensamento da qual nunca abriu mão. Perceber as polêmicas em que seus textos o envolveram poderão nos ajudar também a compreender a posição independente que ocupou no cenário teatral brasileiro. Esta questão também estará presente ao longo de nosso trabalho.

Enfim, parece importante destacar que o objetivo final desta pesquisa é, sobretudo, ler o teatro de Millôr Fernandes reconhecendo características particulares da dramaturgia do autor, identificando em suas peças mecanismos que geram o riso e que, por esta via, alargam a capacidade de reflexão sobre os temas trazidos para o debate através destes textos. Outra característica da pesquisa foi a opção por inserir, em meio às análises, alguns aspectos relevantes sobre o contexto teatral ou histórico das peças, teorias a respeito do humor e o diálogo com outras obras, e não abordar estas particularidades separadamente. Assim nos pareceu tornar mais interessante e prazerosa a leitura do trabalho.

Após a análise das três peças, abordaremos brevemente alguns aspectos muito característicos da dramaturgia de Millôr Fernandes, como a forte presença do autor através de rubricas e prefácios escritos para as peças, a tendência no uso de procedimentos próprios do teatro épico, o gosto e a aptidão na criação de peças construídas por meio de “colagens”. Acreditamos que, desta maneira, poderemos fazer uma abordagem um pouco mais abrangente da dramaturgia de Millôr Fernandes e alcançar, assim, um número maior de peças.

### 1.3 FONTES DE PESQUISA

No decorrer da pesquisa, deparamo-nos com uma dificuldade: o pouco material teórico e histórico a respeito das peças, particularmente, de Millôr Fernandes. Como já assinalamos, acreditamos que em razão de um trabalho tão vasto, variado e eclético, o estudo de qualquer parte específica de sua obra tenha ficado de alguma forma comprometido. Mas há possivelmente ainda outras razões para esta ausência de Millôr nos livros, que apontaremos durante as análises e na conclusão do trabalho.

Como fonte de pesquisa, destacamos a importância da consulta em jornais que acompanharam as estreias das peças de Millôr Fernandes e publicaram matérias a respeito delas ao longo de muitas décadas. Tais consultas foram realizadas, principalmente, nos acervos da biblioteca do Museu Lasar Segall, da Hemeroteca da Biblioteca Nacional e dos jornais *Folha de São Paulo* e *O Estado de São Paulo*. Os jornais consultados puderam fornecer informações de todo tipo e trouxeram, por vezes, textos fundamentais de críticos como Décio de Almeida Prado, Yan Michalski, Sábato Magaldi, Mariângela Alves de Lima e Clóvis Garcia. A pesquisa em jornais compensou a ausência, ainda muito expressiva, dos trabalhos de Millôr Fernandes como dramaturgo em livros que tratam da historiografia do teatro brasileiro.

Gostaríamos de ressaltar, todavia, a importância da publicação de *História do Teatro Brasileiro*, lançado em 2013 pelas editoras SESC e Perspectiva, sob a direção de João Roberto Faria. Os dois volumes que reúnem textos de importantes historiadores e críticos teatrais, abordam, de maneira crítica e inovadora, toda a história do teatro brasileiro desde o período da colonização até a cena contemporânea. A obra permite um entendimento muito mais completo e organizado daquilo que estava fragmentado em obras sobre a dramaturgia brasileira. Embora não encontremos nestes volumes conteúdos mais específicos sobre Millôr

Fernandes, foi possível compreender muito melhor sua independência em relação aos movimentos mais importantes do teatro brasileiro no século XX, ao mesmo tempo em que foi possível também estabelecer pontes interessantes entre sua obra e a de outros autores que se tornaram referência para o nosso teatro.

Além dos jornais e livros, há um número razoável de dissertações e teses acadêmicas a respeito de trabalhos realizados por Millôr. Certamente, estes estudos colaboram no entendimento da extensa obra deixada pelo autor. A maior parte destas dissertações e teses estudam as crônicas, mais precisamente, os textos que Millôr publicava na imprensa. O primeiro trabalho acadêmico que tratou da obra de Millôr Fernandes foi a tese de Françoise Duprat, da Universidade de Toulouse-Le Mirail II (França), realizada em 1987. A tese, cujo título é *L'année 82 au Brésil: le regard critique de Millôr Fernandes*, analisa as crônicas do autor publicadas na revista *Veja*, dando atenção a temas como a corrupção e a censura. No mesmo ano, Branca Granatic também estudou as crônicas escritas por Millôr entre 1969 e 1982 para a revista *Veja*. Em sua dissertação, desenvolvida na Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo, a autora analisa os recursos linguísticos que se desviavam do padrão gramatical e geravam, como resultado, o riso. Na tese *Millôr Fernandes, uma voz de resistência* (1997), também desenvolvida na Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo, Glória Maria Cordovani faz um apanhado de crônicas publicadas pelo autor durante o período de ditadura militar no país, observando como o humor presente nestes textos funcionava como uma forma de resistência ao regime político vigente. Em trabalho mais recente, Breno Camargo Serafini estudou, em sua tese *Millôres dias virão?* (2012), desenvolvida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, as crônicas publicadas pelo autor na revista *Isto É*, no período que vai de 1983 a 1992. O objetivo do trabalho foi o de realizar uma análise destas crônicas de forma que se pudesse compreender a realidade sociopolítica que vivia o país, tendo em vista o momento de redemocratização política. Foram encontradas,

também, algumas dissertações que tem como foco de análise as fábulas millorianas, privilegiando, principalmente, as diferenças entre a tradição deste gênero literário e as recriações de Millôr Fernandes. Há, ainda, alguns trabalhos que focam sua atenção no humor construído nas obras do autor: a tese *O riso e o risível em Millôr Fernandes*, de Odília Carreirão Ortiga (FFLCH/USP, 1992), a dissertação *A “tragédia brasileira” narrada com muito bom humor*, de Maria Inês Gurjão (PUC/RIO, 1994) e a dissertação *Millôr Fernandes: a vitória do humor diante do estabelecido*, de Henrique Rodrigues Pinto (PUC/RIO, 2002).

Destacamos também as facilidades que a internet promoveu, nos últimos anos, para as pesquisas acadêmicas, especialmente aquelas em torno de artistas modernos e contemporâneos. Através da internet foi possível localizar entrevistas não só com o próprio autor, mas também relatos de amigos e companheiros de trabalho de Millôr Fernandes, tornando possível apreender uma dimensão mais pessoal do autor. Além de consultas desta natureza, instituições como a Biblioteca Nacional também têm tornado possíveis pesquisas em acervos digitais que são fundamentais para trabalhos como este.

Por fim, a partir de leituras diversas, trouxemos conceitos sobre o humor - foco de nossa análise - que nos parecessem mais adequados para apoiar nossas reflexões, diante da grande variedade de obras e autores que trataram do assunto. É também por esta razão que não nos sentimos por demais amarrados no que diz respeito às terminologias adotadas. Verena Alberti, autora de *O riso e o risível na história do pensamento*, chama atenção para o problema no uso das terminologias que giram em torno dos recursos de humor e comicidade - apontados por historiadores, escritores, teóricos, filósofos e cientistas ao longo dos séculos - afirmando que há um

(...) obstáculo terminológico que permeia a discussão teórica do problema. São muitas as categorias ligadas ao nosso objeto de estudo: humor, ironia, comédia, piada, dito espirituoso, brincadeira, sátira, grotesco, gozação, ridículo, nonsense, farsa, humor negro, palhaçada, jogo de palavras ou simplesmente jogo. Examino, porém, os trabalhos como se dissessem respeito indistintamente ao universo do riso e do risível, sem me deter nas

diferenças terminológicas, mesmo porque, na maioria dos casos, elas não são expressamente destacadas pelos autores. (ALBERTI, 1999, p. 25)

Entre as muitas obras sobre humor e comicidade, apontamos aquelas que mais nos foram úteis e também utilizadas neste trabalho: o livro *O Riso*, publicado pela primeira vez em 1900, que consiste em uma reunião de artigos do filósofo francês Henri Bergson a respeito da natureza do cômico, uma importante obra para muitas gerações de estudiosos do tema; o ensaio *O Humorismo*, publicado em 1908, do escritor e dramaturgo italiano Luigi Pirandello, que estabelece com muita solidez as características do humor que permitirão uma diferenciação mais rigorosa com o cômico; o livro *Comicidade e Riso* do pesquisador e teórico russo Vladímir Propp, publicado pela primeira vez em 1946, que observa variadas categorias ligadas ao riso e aos recursos cômicos e humorísticos, resgatando e avançando conceitos históricos; o livro de Verena Alberti, *O riso e o risível na história do pensamento*, de 1999, uma pesquisa que retoma de maneira notável as inúmeras tentativas de se estabelecer conceitos em torno do humor, ao longo dos séculos, desde Aristóteles. Também foi preciosa a volumosa obra *A história do riso e do escárnio*, edição de 2003, do historiador francês Georges Minois, que mostra como a humanidade lidou com suas realidades históricas através do humor. As teorias utilizadas como apoio para esta pesquisa ora se aproximam, ora se distanciam, mas sempre se complementam.

Um autor como Millôr Fernandes, dono de uma personalidade admirável e de uma obra tão extensa, torna um trabalho como este um pouco mais árduo do que poderíamos esperar de algum outro escritor que tivesse se dedicado apenas a um único gênero literário. Millôr foi muito mais longe e abre muitas possibilidades de estudos. Uma singularidade curiosa do autor é o fato de que ele mesmo foi, certamente, o maior defensor de seus trabalhos e um bom pensador sobre o papel do humorista e da função do humor na vida cotidiana. Em

1955, trabalhando em *O Cruzeiro* e escrevendo sua famosa coluna *Pif-Paf*, Millôr publicou seu *Decálogo do Verdadeiro Humorista*, um resumo do que, aos 32 anos de idade, defendia como sendo os mandamentos que um humorista deveria compreender e respeitar. Ironicamente, Millôr não se encaixa na maior parte destes mandamentos, e talvez por isso mesmo tenha sempre afirmado que nunca se considerou um humorista. O sentido final deste texto está na graça da constatação de que a seriedade e a melancolia sempre estão por trás do verdadeiro humor; que o humorista é, na realidade, um homem triste porque, mais do que ninguém, reconhece na sociedade em que vive todas as suas misérias e defeitos.

Transcreveremos, a seguir, seu *Decálogo*.

### **DECÁLOGO DO VERDADEIRO HUMORISTA<sup>1</sup>**

I O humorista deve ter pudor de fazer graça.

II O humorista deve riscar qualquer graça, mesmo quando a escreve sem sentir, assim que a percebe surgir no papel.

III Para escrever, o humorista deve escolher sempre o assunto mais sério, mais triste, mais chato, ou mais trágico. Só um falso humorista escreve sobre assuntos humorísticos.

IV O humorista deve sempre escolher para trabalhar nas horas em que se encontra de pior humor, em que lhe aconteceu a pior coisa do dia, da semana, do mês ou do ano, conforme seja sua produção diária, semanal, mensal ou anual. Só um falso humorista escreve nos momentos de euforia.

V Um humorista deve ser imediatamente riscado do rol de humoristas quando tenta corresponder ao que quer que se espera dele, fazendo qualquer espécie de graça, gracinha ou graça. O humorista, por definição, é completamente sem graça, não se confundindo nem de leve com comediantes, palhaços, jograis, políticos situacionistas e outros números equestres.

VI Um humorista, por força de sua própria natureza de observador incontrolável, de crítico *malgré lui meme*, deve estar sempre em conflito com esposa, sogra, amigos e, se os tem, filhos. Só assim terá o ambiente para a prática perfeita do humorismo.

---

<sup>1</sup> FERNANDES, Millôr. *Trinta anos de mim mesmo*. Rio de Janeiro, 2006, pág. 76-77.

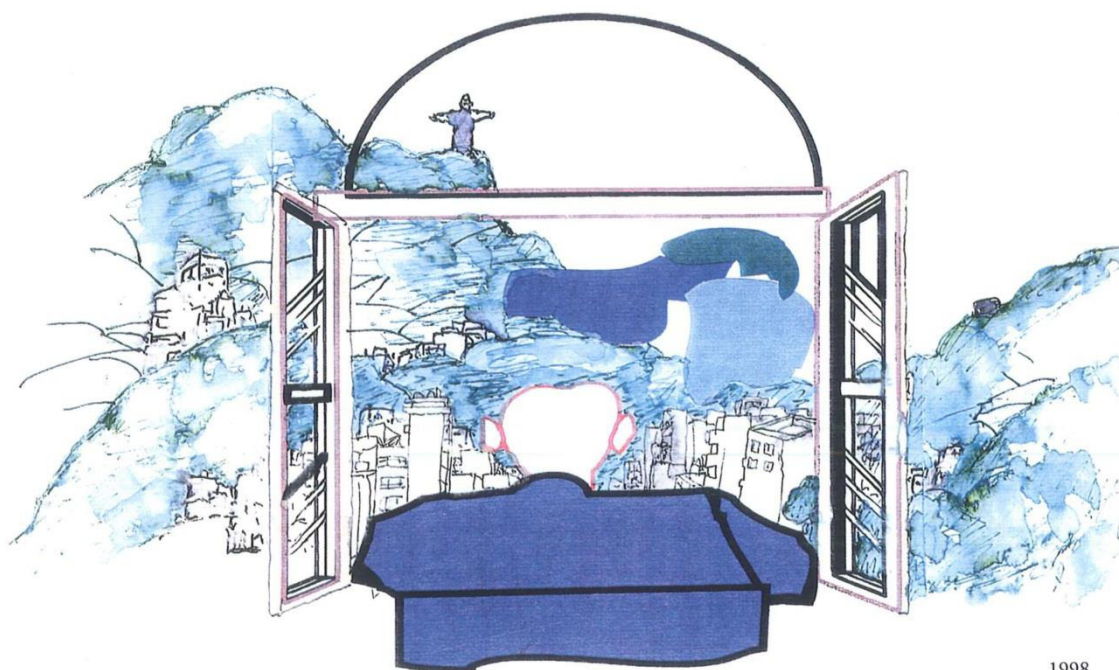
VII Ter dinheiro não é próprio da função humorística. Um humorista alimentado não corresponde ao ideal do humorismo.

VIII Um humorista verdadeiro será fisicamente alto, magro, esquelético, descuidado de si mesmo, incapaz de cumprir a palavra empenhada, hipertireoídico, neurótico e invejoso. Sobretudo, da tranquilidade em que vive o resto não humorista da humanidade.

IX Um humorista deve ser burro. Só a burrice nos dá a possibilidade de compreender a burrice da humanidade, a xurrice do nosso congêner humano, a grosseira anímica dos outros seres que, como nós, se dizem homens. Só a burrice, pela semelhança com a maioria absoluta da humanidade, é capaz de compreendê-la e “narrá-la”. A inteligência se perde em si mesma, se confina no âmbito estreito da própria pessoa inteligente ou no de um reduzido grupo de pessoas. A inteligência é vaga, teórica, parte de pressupostos, não constata, não afere, não aceita. A inteligência, pensando bem, é muito burra.

X O humorista é o último dos homens, um ser à parte, um tipo que não é chamado para congressos, não é eleito para academias, não está listado entre os cidadãos úteis da república, não planta, não colhe, não estabelece regras de conceito ou comportamento. É um tipo que os outros acham engraçado, louvam e endeusam. Mas um dos defeitos, o único que não está incluído no caráter do humorista, é a vaidade. A vaidade vai bem ao comediante, por natureza um extrovertido. O humorista não; deve ser um introvertido que, à custa de conhecer a humanidade, sabe como ela é capaz de transformá-lo, inmerecidamente, num busto de corpo inteiro. Assim, o humorista tem de ser mais infeliz que outros artistas, porque não pode aceitar o louvor precário que lhe oferece a falível humanidade que critica. No momento em que o aceita e passa a se julgar com direito a ele, já perdeu substância como humorista.

**CONCLUSÃO LÓGICA:** Se, examinando-se bem, à luz deste decálogo, você se sentir completamente enquadrado dentro de sua bitola, e perceber que você é esse sub-homem descrito acima, e se, escolhendo um submomento para tratar de um sub-assunto, você, ainda assim, conseguir arrancar de seus leitores um sorriso de compreensão, bom, então você é um humorista.



1998

Desenho presente na página 82 do livro *Cadernos de Literatura Brasileira* dedicado a Millôr Fernandes, publicado pelo Instituto Moreira Salles.



## 2 ANÁLISE DAS PEÇAS

### 2.1 *Um Elefante no Caos*

Quando disserdes: “Somos brasileiros!”, levantai-vos a cabeça, transbordantes de nobre ufanía. Convençei-vos de que deveis agradecer quotidianamente a Deus o haver Ele vos outorgado por berço o Brasil.<sup>1</sup>

Lição de moral e cívica: “o amor à nossa estremeçada pátria deve ser ensinado desde o berço, senão o garoto, assim que cresce, vai morar noutra país.”<sup>2</sup>

*Um Elefante no Caos*, escrita em 1955, surgiu no cenário teatral brasileiro gerando polémica, sendo mal compreendida, censurada e suscitando uma defesa apaixonada de seu autor, registrada no prefácio escrito em 1962. Sétima em seu repertório, a peça de Millôr Fernandes nasceu carregando estas e outras particularidades que se tornariam marcas constantes nas obras do escritor. A polémica formada em torno do texto começou com seu título original: *Por que me ufano de meu país*, mesmo título do celebrado livro escrito por Conde Afonso Celso, publicado pela primeira vez em 1901. Para os jovens leitores a peça de Millôr Fernandes faz redescobrir esta pequena e curiosa obra cuja função edificante, naquele início de século XX, respondia à necessidade, que se acreditava urgente, de uma educação cívica para a jovem nação brasileira, que começava a se formar em torno de novas configurações políticas. *Por que me ufano de meu país* serviu como cartilha de patriotismo nas escolas secundárias e como cartão postal do Brasil, recebendo diversas edições e traduções nas décadas seguintes. Uma rápida investigação desta obra, assim como de seu

<sup>1</sup> CELSO, Afonso. *Por que me ufano do meu país*. Rio de Janeiro: Laemmert & C. Livreiros, 1908, p. 10.

<sup>2</sup> FERNANDES, Millôr. *Teatro Completo*. Porto Alegre: LP&M, 1995, p. 148.

autor, parece necessária para que possamos compreender alguns aspectos da peça *Um Elefante no Caos*.

### **2.1.1 POR QUE ME UFANO DE MEU PAÍS, DE CONDE AFONSO CELSO**

Afonso Celso de Assis Figueiredo Júnior, nascido em Ouro Preto, em 1860, era filho de Afonso Celso de Assis Figueiredo, o Visconde de Ouro Preto, ministro do Segundo Império e monarquista convicto, e de Francisca de Paula Martins de Toledo, filha de um coronel da Guarda Nacional e seis vezes presidente da província de São Paulo. Formado em Direito, Conde Afonso Celso exerceu funções políticas no estado de Minas Gerais, foi professor, jornalista, historiador e escritor. Entre outros cargos de destaque, desempenhou as funções de diretor da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, onde se formou, foi reitor da Universidade do Rio de Janeiro, um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras e presidente do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro de 1912 até sua morte, em 1938.

O Conde, título outorgado a Afonso Celso pela Santa Sé, publicou ao longo de sua vida numerosos livros de poemas, além de biografias, relatos pessoais, romance e teatro. Colaborou em diversos periódicos, como na prestigiada *Revista Brasileira*, responsável, por exemplo, pela publicação em forma de folhetim de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Afonso Celso também escreveu por mais de trinta anos para o *Jornal do Brasil*, onde criou uma coluna chamada “Cotas ao Caos”. Sua contribuição mais festejada como escritor, entretanto, foi o famoso livro *Por que me ufano de meu país*, que chegou a fazer parte da “Coleção dos Autores Célebres da Literatura Brasileira”, da Editora Garnier. A obra é dividida em 42 pequenos capítulos que demonstram a superioridade do Brasil a partir de

premissas como a grandeza territorial, as belezas naturais, a “ausência de calamidades”, a formação étnica, o “nobre caráter nacional” e a sua história. Na parte final do livro, em que faz um resumo de todas as vantagens de se ter o Brasil como terra natal, o Conde diz:

Nestas condições, o Brasil é um país privilegiado, reunindo elementos que lhe conferem primazia sobre todos os mais. Importa ingratidão para com a Providência invejar outras nações, não nutrir ufania de ter nascido brasileiro. Foi belo o quinhão que nos coube. Outros povos apenas se avantajam ao nosso naquilo que a idade secular lhes conquistou. O Brasil poderá tornar-se o que eles são. Eles nunca serão o que é o Brasil. (CELSO, 1908, p. 192)

Um pouco mais adiante, o autor ainda afirma:

O brasileiro, em última análise, passa dias mais felizes que o alemão, o francês, o inglês, dias mais tranquilos, mais risonhos, mais esperançosos. Há, pois, em ser brasileiro o gozo de um benefício, uma vantagem, uma superioridade. (CELSO, 1908, p. 192)

A obra é uma reunião de interpretações idealizantes sobre diversos aspectos do país: o histórico, compreendido de maneira a amenizar fatos como a escravidão; os naturais, permeados por fantasias como as das onças que montam guarda nas portas das casas do centro-oeste brasileiro; o étnico, baseados em princípios positivistas do final do século XIX. O autor chega a afirmar sobre os negros escravizados: “Contribuíram tantos serviços para que no Brasil jamais houvesse preconceito de cor”. Tudo isso misturado a uma linguagem poética em estilo romântico.

Para a pesquisadora e professora de história da educação Maria Helena Câmara Bastos, “Sua obra não é um exemplo isolado, insere-se na extensa produção de manuais de ‘história pátria’ que circularam nas primeiras décadas do século XX, com a função de fortalecer a identidade nacional”<sup>3</sup>. E ainda:

Sua biografia nos ajuda a compreender sua trajetória e obra, enquanto portadora de uma história onde se entrecruzam os fios da vida e os fios da obra. Sua atuação deve ser enfocada na confluência de uma história ao mesmo tempo intelectual, social e política localizada, mas não desligada de outras de seu tempo, dada a circulação cultural e o cosmopolitismo que caracterizam a época.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> BASTOS, Maria Helena Câmara. *Amada pátria idolatrada: um estudo sobre* Por que me ufano de meu país, *de Affonso Celso, 1900*. Disponível em: [http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/19622?locale=pt\\_BR](http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/19622?locale=pt_BR), pág. 3.

<sup>4</sup> *Ibidem*, pág. 6.

## 2.1.2 A CENSURA AO TÍTULO DA PEÇA

Diante do legado deixado por Conde Afonso Celso, a peça de Millôr Fernandes não pôde chamar-se *Por que me ufano de meu país*. A melhor explicação para a censura que o título recebeu foi dada pelo próprio autor no prefácio de 1962, que nos oferece também algumas considerações sobre o contexto, as motivações e consequências em que *Um Elefante no Caos* estava inserida. Millôr precisou desafiar, assim como tantos outros artistas e cidadãos contemporâneos seus, um longo período de censura no Brasil, em contextos históricos e políticos variados. No prefácio à peça, o autor fala - com seu habitual tom irônico e apaixonado - a respeito das vicissitudes que *Um Elefante no Caos* enfrentou antes que pudesse estreiar, em 1960:

Quando, por um fenômeno inteiramente alheio à vontade de quem quer que fosse, *Por que me ufano de meu país* preparou-se para ser exibida (pois, às vezes, a deficiência de peças compatíveis com os elencos é tão grande que mesmo um trabalho lamentável como este acaba sendo levado à cena), caímos em cima a censura. Ninguém percebeu que, embora a minha opinião sobre o valor intelectual do conde de Afonso Celso vá sem ser dita, por desnecessário, que embora eu ache seu livro perigoso para ser lido por crianças, nós nos encontramos justamente nesse entranhado amor, juvenil e desvairado, pelo país em que nascemos. Ninguém percebeu nada, mas a censura agiu segundo o figurino. Existia então uma censura, é bom dizer. Homens completamente impreparados para a mais grosseira compreensão de problemas intelectuais e artísticos apontavam a artistas e intelectuais o que estes deviam, ou não, dizer ao público, única entidade com direito de julgá-los, condenando-os às casas vazias e à ausência de vendas (que são o pior castigo do artista) ou aplaudindo-os delirantemente e seguindo-os e comprando-os. Dominados, porém, pela massa da ignorância (não importa o número dos que vieram a nosso favor, o fato é que os contrários venceram), substituímos o *Por que me ufano do meu país* por *Um elefante no caos*. Não seria um título de peça de teatro, muito menos importante do que um título bancário, que iria impedir a nossa marcha gloriosa em direção ao TEATRO. Contudo, para que não restasse dúvida quanto a nossa capacidade titular (a dúvida não só restou, como também se ampliou), explicamos de público a mudança, num A PEDIDO:

Millôr Fernandes, humorista desta praça, tendo decidido acolher, com seu reconhecido caráter acolhedor, os pedidos, votos, desejos e ameaças dos herdeiros, titulares, defensores, amigos e sócios da Sociedade dos Amigos de Afonso Celso, vem, de público, declarar que não mais usará em sua peça leve e otimista (já que a Censura, em declaração também pública, afirmou não gostar de peças pesadas e pessimistas) o título criado, nutrido, animado e administrado pelo famoso conde, famoso e saudoso. Deixa, assim, sua peça,

desde já memorável, de se apelar ‘POR QUE ME UFANO DE MEU PAÍS’. Nem por isso, entretanto, deixando o autor de continuar a se ufanar do país que é seu, embora com outro título. Sendo assim, o autor – o vivo e atuante, não o saudoso – notifica a seu inumerável público e à SAMIFE (Sociedade de Amigos de Millôr Fernandes) que poderão continuar a chamar a sua pequena e enternecedora (2 atos apenas) obra cívica e patriótica de ‘Jornal do Brasil’, como anteriormente. Além desse título, porém, o dito público e citados amigos poderão chamar a peça pelo que melhor lhes convier; nome ou número, indicação de rua, número de sapato, medidas marítimas, terrestres ou, em suma, qualquer outra forma de conhecimento ou apelo. Cansado (da Censura que lhe tira empregos, do governo central que lhe consome o ordenado, dos particulares ávidos que lhe roubam o tempo), o autor, ainda assim, dá várias sugestões a seus espectadores. Podem chamar sua peça de ‘POR QUE ME ENALTEÇO DE PERTENCER A ESSE TORRÃO’, ‘ORDEM E PROGRESSO’, ‘DE PÉ PELO BRASIL’; ‘NOSSO CÉU TEM MAIS ESTRELAS E NOVE ENTRE ELAS USAM SABONETE LEVER’, ‘QUEM FOR BRASILEIRO, SEAGER’S’; ‘OH! PÁTRIA AMADA, SALVE, SALVE!’ ‘BICHEIROS DO BRASIL, UNIVOS!’, et coetera, et coetera, et coetera. Podem chamá-la como bem entenderem. Ele, porém, se ninguém o impedir, se deixarem as forças dos que têm forças, a autoridade de quem a possui, as leis de quem as rege, passará, de hoje em diante, a denominar POR QUE ME UFANO DE MEU PAÍS de UM ELEFANTE NO CAOS. E fiquem certos de que tudo, no fim, quer dizer a mesma coisa. (FERNANDES, 2007, p. 11-13)

Como já afirmamos, Millôr foi um grande defensor e crítico de sua própria obra. A peça *Um Elefante no Caos*, mais do que qualquer outra, mereceu de seu autor um prefácio de conteúdo riquíssimo, motivado claramente pelas polêmicas e dificuldades que o texto enfrentou até que fosse levado à cena, com grande sucesso. Por esta razão, aproveitaremos, ao longo deste capítulo, trechos do prefácio que consideramos valiosos para qualquer análise que possa ser feita em torno desta peça.

O longo trecho transcrito acima expõe, à moda Millôr Fernandes, não apenas as razões que levaram o autor a trocar o nome da peça, mas também faz uma pequena análise crítica de vários aspectos que cercaram a sua chegada: a incompreensão de seus sentidos, a desinteligência da censura, a perda de tempo que estes entraves propiciaram.

A censura sempre fez parte do cotidiano brasileiro desde o período da colonização, quando havia, por exemplo, as famosas listas de livros proibidos de circular em todo o território da coroa portuguesa. Mesmo agora, mais de trinta anos depois do período mais crítico nas políticas repressivas, durante a ditadura militar, o país ainda se vê às voltas com

ações que desejam impor restrições ao trabalho de jornalistas e artistas. Entretanto, ao longo dos séculos, muitas personalidades se destacaram por resistir à censura em seus momentos mais intensos, e neste sentido, os humoristas desempenharam um papel importantíssimo. O elevado grau de ambiguidade e ironia das obras humorísticas driblou, frequentemente, a capacidade de compreensão dos censores.

Um dos exemplos mais marcantes de nossa história foi a de Apparício Fernando Brinkerhoff Torelly, o autodenominado Barão de Itararé. Durante o governo Vargas, na década de 1930, Apparício Torelly sofreu tantas prisões e episódios de violência, em decorrência de seu trabalho como escritor, jornalista e humorista, que chegou a afixar uma placa em sua sala com a seguinte frase: “Entre sem bater”. Um dos traços mais notáveis do trabalho do Barão de Itararé foi sua formidável aptidão no manuseio dos recursos humorísticos da língua, característica que o aproxima de Millôr Fernandes, ambos formados na imprensa.

Em 26 de março de 1960, o *Jornal do Brasil* publicou os argumentos dados pelo presidente da Sociedade de Amigos de Afonso Celso – chamado, ironicamente, Sr. Generoso – para justificar sua posição contrária à titulação dada pelo autor à sua peça:

O presidente da Sociedade de Amigos de Afonso Celso, Sr. Generoso Ponce Filho, declarou ao *Jornal do Brasil*, que embora aprecie a qualidade de humorista do Sr. Millôr Fernandes, não está de acordo com sua pretensão de se aproveitar da publicidade do livro “Por que me ufano de meu país” para conseguir público para sua peça.

– Nesse momento – acrescentou – em que o Congresso Nacional, 20 Assembleias Legislativas, 10.000 escolas e toda a imprensa consagra o livro de Afonso Celso, pela passagem de seu centenário, aparece um humorista com o propósito de desmoralizar a obra, o autor, o Brasil.

O Sr. Generoso Ponce Filho alude que, à primeira vista, pensava que o Sr. Millôr Fernandes pretendia homenagear a memória de Afonso Celso. Mais tarde concluiu que estava enganado e que o povo, que acorreria ao teatro para ver a obra de Afonso Celso, seria também enganado porque veria justamente o contrário do que ela pretende mostrar.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Censura não proibiu texto de Millôr Fernandes porque ainda não o conhece. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 de mar. de 1960, pág. 9.

É possível perceber alguns erros muito evidentes, contraditoriamente engraçados, nestas ponderações. Millôr Fernandes certamente não pretendia desmoralizar o Conde, sua obra ou o Brasil, pois a peça de Millôr era também, ao seu modo, patriótica. Além do equívoco a respeito das intenções do autor, Millôr Fernandes já era suficientemente conhecido para não enganar um público que pudesse imaginar ver representada uma peça, de sua autoria, que se baseasse ou pretendesse homenagear a obra do Conde. Todavia, a pressão dos Amigos de Afonso Celso funcionou; dois meses depois, o *Jornal do Brasil* publicava a decisão do órgão censor:

O Sr. Pedro José Chediak declarou ao *Jornal do Brasil* que o texto da peça provavelmente não sofrerá cortes, mas o título não poderá ser usado, sob pena de multa, devido a solicitação da Sociedade de Amigos de Afonso Celso, autor de um livro cujo título é reconhecido: *Por que me ufano de meu país*.<sup>6</sup>

Alguns dias depois, o mesmo jornal publicou uma matéria sobre a peça, e fez uma avaliação a respeito da ilegitimidade da decisão da censura:

É claro que a censura não pode proibir títulos que não atentem nem contra a moral, nem contra a tal ordem social, que ninguém vê, mas na qual a censura acredita firmemente. Entretanto, o Decreto-Lei, que regula a censura, prevê em um de seus artigos que ela deve zelar pela proteção dos direitos autorais. Mas é evidente que este artigo deve ser interpretado para os casos de contrafação ou fraude. O que o artigo pretende proteger é o chamado *direito de clientela*, isto é: alguém que se aproveite de um nome com o objetivo de enganar a clientela. No caso seria haver perigo de alguém ver a peça de Millôr Fernandes pensando ser de Afonso Celso. Realmente, a situação torna-se impagável. Em primeiro lugar, o livro não é peça de teatro. Em segundo, *Por que me ufano de meu país* é mais uma frase que um título. Em terceiro, o que Millôr pretendeu foi a sátira. Além disso, a censura só teria poder de medida liminar, sem nunca buscar o mérito da coisa, pois só a justiça poderia dizer se houve fraude, plágio, etc.<sup>7</sup>

O jornal não fez referência, ainda, à incapacidade intelectual e crítica da censura em não observar um caso de simples intertextualidade no título. De qualquer forma, isto não poderia mesmo ser esperado daqueles que eram responsáveis por avaliar uma situação como esta em que a peça acabou se envolvendo. Resta ainda destacar que a intertextualidade com a

<sup>6</sup> ‘Vou aos Estados Unidos, mas volto logo, porque me ufano de meu país’: Vão Gogo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 de jun. de 1960, pág. 5.

<sup>7</sup> Teatro da Praça indeciso. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 03 de jul. de 1960, pág. 13.

obra do conde continuava a existir claramente apesar da mudança do título. No início da peça, um homem travestido de menino, com uniforme de escola pública (uma imagem de saída já muito patriótica), surge no palco recitando um trecho de *Por que me ufano de meu país*, o mesmo trecho que serviu de epígrafe para este capítulo. A recitação ocorre logo após outro menino ter declamado um trecho do famoso poema de Gonçalves Dias, *Canção do Exílio*. Ou seja, a sátira ao nacionalismo tipo ufanista de Gonçalves Dias e Afonso Celso já estava estabelecida desde o início da peça.

De toda forma, consideramos que a história da peça como um todo, suas personagens e situações em nada desqualificam objetivamente a obra de Afonso Celso; Millôr apresenta na peça uma visão muito particular e humorística sobre o Brasil, cuja ligação com a obra do conde fica apenas no sentido de que ambas representam pontos de vistas diferentes. Enquanto Conde Afonso Celso valorizava uma fantasia ideal de país que nunca existiu, Millôr, também através da fantasia (agora, de natureza apenas teatral), mostrava um Brasil cheio de imperfeições, porém, repleto de personagens que cotidianamente se salvam do caos da realidade de suas vidas. Se a intenção fosse desmoralizar o livro *Por que me ufano de meu país*, as referências a ele deveriam ser mais frequentes, e não permanecer apenas no título ou na citação inicial. Afinal, Conde Afonso Celso não foi o inventor do ufanismo e da ilusão de um país “abençoado por Deus”, e é a isto que Millôr se contrapõe.

O *Teatro da Praça*, que representou *Um Elefante no Caos* em 1960, pensou em entrar com um mandado de segurança contra a censura, mas acabaram optando por aceitar o outro título escolhido por Millôr Fernandes. A peça viria sofrer mais uma ação da censura, em 1971: ela foi proibida de ser representada. Neste período, o teatro e os artistas brasileiros tiveram seus trabalhos praticamente inviabilizados.

### **2.1.3 OBJEÇÕES À PEÇA**



*Um Elefante no Caos* sofreu resistência por parte de grupos e diretores de teatro, de acordo com que nos diz o próprio autor no trecho já transcrito de seu prefácio. Millôr dizia, ironicamente, que “mesmo um trabalho lamentável como este acaba sendo levado à cena”.

Em outra parte do prefácio, o autor também conta que:

Esta peça foi lida por todos os diretores brasileiros – e muitos estrangeiros – atuantes no teatro nacional nos cinco anos que vão de 1955 a 1960. Todos, com uma única exceção a quem este livro é dedicado, acharam a peça tola, fraca, antiteatral, anticomercial, inartística, desenxabida, analfabeta, malconstruída, sem consistência, sem graça. Enquanto isso o teatro enchia-se de peças tolas, fracas, antiteatrais, anticomerciais, inartísticas, desenxabidas, analfabetas, malconstruídas, sem consistência, sem graça – estrangeiras. Estrangeiras e lamentavelmente maltraduzidas. (FERNANDES, 2007, p. 11-13)

Os anos citados por Millôr Fernandes, 1955 a 1960, foram de grande importância para a história do teatro brasileiro. Quando *Um Elefante no Caos* foi escrita, em 1955, algumas companhias destacavam-se em nosso país, como o *Teatro Brasileiro de Comédia*, em São Paulo, e *O Tablado*, no Rio de Janeiro. O TBC, fundado em 1948 pelo empresário italiano Franco Zampari, inaugurou uma nova fase de excelência em encenações sofisticadas que, até o seu fim, em 1964, somaram mais de uma centena. Por lá passaram diretores como Adolfo Celi (que já havia trabalhado com Millôr Fernandes), Ruggero Jacobbi e Ziembinski; e atores como Cacilda Becker, Paulo Autran e Fernanda Montenegro, amiga de Millôr Fernandes. O TBC dedicou-se principalmente a levar à cena peças de grandes dramaturgos internacionais; foi a partir 1960, sob a direção de Flávio Rangel, outro futuro parceiro de Millôr Fernandes, que o TBC se voltou com mais atenção a autores nacionais.

Assim como o TBC, a companhia *O Tablado*, fundada em 1951 no Rio de Janeiro, também investiu em montagens de peças estrangeiras, ao mesmo tempo que se dedicava ao teatro infantil, com peças escritas por Maria Clara Machado. Estas duas companhias, fundadas pouco antes de Millôr começar a escrever suas peças, marcaram o início de uma nova fase do teatro brasileiro, conquistando um público exigente e em boa parte acostumado com os palcos de grandes capitais da Europa e dos Estados Unidos.

Indo em outra direção, o *Teatro de Arena* de São Paulo, criado em 1953, estabeleceu definitivamente um compromisso com a criação de um teatro político e social cujos desdobramentos durariam muitos anos. A companhia, buscando uma identidade própria, tomaria um rumo mais decisivo e politizado com a fusão, a partir de 1955, com o *Teatro Paulista do Estudante* e a chegada de figuras como Augusto Boal (vindo de uma temporada de estudos nos EUA), Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho. É do mesmo ano da estreia de *Um Elefante no Caos*, 1960, a consagrada temporada de *Revolução na América do Sul*, de Boal, marco nas representações do *Arena* em São Paulo. A peça, que recebeu direção de José Renato, tinha uma estrutura não-realista e já próxima do teatro épico de Bertold Brecht, e também lançava mão de recursos cômicos farsescos a favor de uma luta ideológica, política e social. O sucesso das representações lançou Boal, já muito respeitado como diretor e cenógrafo, ao posto de um dos maiores expoentes do teatro brasileiro.

Este movimento ligado a um teatro político estimulou a criação de peças que tratassem de temas que estavam na ordem do dia, mas que ainda eram muito pouco explorados, como a vida e a luta de trabalhadores, operários de grandes centros urbanos que estavam vivendo uma intensa industrialização nos anos de 1950. Amparados em pesquisas que almejavam novas concepções estéticas, o *Arena* também buscava um novo público, completamente diferente daquele atingido pelo TBC: um público que fosse equivalente aos personagens que estavam sendo representados no palco. A companhia, que mais adiante, por volta de 1961, daria ensejo à criação do teatro do *Centro Popular de Cultura* – CPC - não favoreceu apenas o surgimento de uma nova dramaturgia e de novas propostas estéticas, mas também de um volume de artigos teóricos muito importantes a respeito dos rumos que tomava o teatro brasileiro.

Não podemos deixar de mencionar, também, o surgimento - agora mais recente em relação à estreia da peça de Millôr - do *Teatro Oficina* de São Paulo, no início dos anos sessenta, mais precisamente em 1961, com a profissionalização do grupo que havia nascido

poucos anos antes no centro acadêmico do Largo de São Francisco. Tendo José Celso Martinez Corrêa como a figura mais emblemática e sempre à frente da companhia, o *Teatro Oficina* desenvolveu uma pesquisa estética vanguardista, completamente inovadora no cenário brasileiro, cujo ápice foi a encenação de *O rei da Vela*, de Oswald de Andrade, em 1967. A força do *Oficina* se reconfigurou ao longo dos anos e permanece atuante até os dias de hoje, servindo como referência da renovação da arte e da cena nacional.

*Um Elefante no caos* não se encaixa em nenhum destes importantes movimentos que se sobressaíram no teatro brasileiro nas décadas de 1950 e 1960, e que hoje ocupam lugar de destaque em nossa historiografia. Não sabemos precisamente quem recusou a peça de Millôr, de qualquer maneira, importa-nos chamar atenção para o fato de que, em 1962, momento de consolidação do trabalho de companhias, dramaturgos, diretores e atores, Millôr Fernandes aproveitava o prefácio de *Um Elefante no Caos* para audaciosamente tecer críticas àqueles – segundo ele, “todos os diretores brasileiros e alguns estrangeiros” - que reprovaram sua peça. As críticas do autor coincidem também com o período em que Millôr começava a traduzir autores estrangeiros como Bernard Shaw, Luigi Pirandello, Shakespeare, Arthur Muller, Anton Tchecov, muitos deles levados ao palco pelas companhias já citadas, em versões “lamentavelmente” mal traduzidas, de acordo o autor. Embora Millôr tenha sempre estado cercado de grandes nomes que fizeram história no teatro brasileiro, esta relação de enfrentamento do autor com seus pares, lá no início da década de 1960, perdurou pelas décadas seguintes, demonstrando um espírito independente, seguro, sincero e combativo.

O primeiro diretor a acreditar em *Um Elefante no Caos*, e a quem a peça foi dedicada, foi Armando Couto, amigo e grande colaborador de Millôr Fernandes no teatro. Armando Couto participou das três primeiras peças escritas pelo autor: como ator em *Uma Mulher em Três Atos* (1954), atuando e dirigindo *Do Tamanho de um Defunto* (1955) e mais uma vez atuando e dirigindo a peça *Bonito como um Deus* (1955); também adaptou para o cinema e

dirigiu, em 1959, a peça *Do Tamanho de um Defunto*, que passou a se chamar *Ladrão em noite de chuva*.

Em relação às rejeições a *Um Elefante no Caos*, o *Jornal do Brasil* revelou que “A certa altura, pela frequência da recusa, o autor se convenceu de que seu trabalho não prestava. Depois, vendo outras peças muito piores, encenadas pelas companhias que haviam recusado a sua, Millôr tornou a acreditar no seu texto.”<sup>8</sup>

## 2.1.4 UM AMOR MAL COMPREENDIDO

A história de *Um Elefante no Caos* se passa em uma sala de um pequeno e pobre apartamento em Copacabana, onde vive uma família formada por mãe e filho. O edifício em que moram está pegando fogo há seis meses, pois sempre que os bombeiros estão a ponto de extinguir as chamas, a companhia de abastecimento de água deixa de fornecer os recursos necessários para que o problema seja solucionado. Em meio a esta grande inconveniência a história se desdobra, em um curto espaço de tempo, em torno da relação do filho, Paulo, com um partido político do qual deseja desligar-se, da falta de dinheiro e da solidão da mãe, Maria, e dos novos contratempos que surgem com a chegada de Rosa, expulsa de casa pelo pai por estar grávida. A moça, de aspecto e comportamento refinados, coincidentemente vai procurar emprego como doméstica no apartamento de Paulo, com quem havia tido um rápido romance no último carnaval, mas de quem não tinha nenhuma informação a respeito. Foi justamente deste romance que resultou a gravidez de Rosa, e quando ambos se reencontram, um inesperado, intenso e definitivo amor se estabelece entre eles.

A história é um emaranhado de situações que revelam variadas facetas do Brasil e do brasileiro, a saber: a corrupção e a instabilidade política; a hipocrisia e as ações duvidosas de

---

<sup>8</sup> Teatro da Praça indeciso. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 de jul. de 1960, pág. 13.

partidos políticos; o cotidiano lúdico e despreocupado de quem não deseja trabalhar para ganhar a vida; a humildade e a luta da classe trabalhadora; a intransigência e incapacidade da polícia; a crônica do amor; a luta contra a solidão; a “honradez” do crime, representado pelo jogo do bicho. Certamente, uma imagem de Brasil completamente diferente daquela disseminada por Conde Afonso Celso, pura e correta, mas nem de longe desprezível para Millôr. No primeiro parágrafo do prefácio de 1962, o autor declara sua relação emocional com os personagens da peça:

Era, assim, este país, sobretudo esta cidade, àquela época, no meio de seu tumulto social e sua cúpida, tola, promíscua cúpula política; era, estranhamente, o último reduto do ser humano. Havia, ali, seres humanos. Seres descontraídos, despreparados, inábeis, mas profundamente integrados no gozo fundamental da própria vida, no lúdico existencial, na crença da descrença. Por isso esta pequena história foi escrita. Como um pequeno ato de paixão ao sem importância, de carinho autêntico pelo calhorda, de aberto desprezo pelo aparentemente certo. Um mea culpa, nossa culpa, nossa máxima culpa, sem prantos nem amargores, um bater no peito pleno de satisfação tropical pelo ato de estar vivo, e, se possível, jovem. (FERNANDES, 2007, p. 9)

Assim, o último ponto que desejamos comentar, ainda com relação ao primeiro trecho citado do prefácio, é relativo ao que Millôr diz a respeito dele e de Conde Afonso Celso: “nós nos encontramos justamente nesse entranhado amor, juvenil e desvairado, pelo país em que nascemos.” Com a percepção e a coragem próprias dos humoristas quando tratam das misérias do homem, inserindo-o sempre em sua realidade e em seu tempo, Millôr Fernandes revelou em *Um Elefante no Caos* uma consciência de Brasil e uma aceitação lúdica de seus problemas, assim como um assentimento de ser parte integrante deste universo, que o artificialismo de Conde Afonso Celso e de seus admiradores nunca, provavelmente, poderiam compreender. A relação de Millôr Fernandes com seu país revelou-se para o próprio autor durante os ensaios da peça em 1960:

A vontade do autor, quando a concebeu, era apresentar, de ponta a ponta, todas as nossas mazelas, impietosamente. Mas vendo os últimos ensaios, Millôr acha que, em certas cenas, a peça está adquirindo, por força de alguns

personagens, um tom humano e terno, que não previu, mas que não está desgostando de todo.<sup>9</sup>

Não é difícil compreender o ufanismo convencional de Afonso Celso, importante para os brasileiros dentro daquele contexto de início de século XX. Porém, a compreensão da obra de Millôr Fernandes torna-se mais delicada por estar inserida dentro de uma realidade nacional cuja complexidade era já de outra natureza, e tendo em vista que sua visão vem guiada pelas lentes do humor. Décio de Almeida Prado, em uma crítica à peça em 1961, reunida em seu livro *Teatro em Progresso*, diz, a respeito da relação de Millôr com a realidade brasileira:

*Um elefante no caos*, à sua maneira, é um hino de amor ao Brasil. Hino às avessas, bem entendido, de ironista profissional, mas hino, de qualquer forma. Millôr Fernandes não ama as qualidades e sim os defeitos brasileiros: ama o “herói sem nenhum caráter” que é o herói da peça (“mistura de talento e ignorância como jamais se viu outra igual”), ama os incêndios que lavram há seis meses porque no momento decisivo sempre falta água (o Congresso Nacional já está tomando providências e em breve o Banco do Brasil concederá as cambiais necessárias à importação do material apropriado), ama o jogo do bicho, a impontualidade, os sem luz – e ama, principalmente, a praia e o mar, essa liberdade vagabunda, essa disposição de abandonar tudo e ir para casa descansar, sem a qual a vida carioca não seria suportável. (PRADO, 2002, p. 194-195)

No mesmo texto, Décio de Almeida Prado afirma que Millôr Fernandes pertence a uma geração que aprendeu a ter paciência com o Brasil, a amá-lo e admirá-lo não “por causa de”, mas “apesar de”. Julgamos, portanto, que o riso provocado por Millôr Fernandes em *Um Elefante no Caos* deve ser da mesma natureza daquele “riso bom”, diferente do “riso maldoso” ou “riso cínico” apontados por Vladímir Propp em seu livro *Comichidade e Riso*:

O conceito de humor foi frequentemente definido por diferentes estéticas. Em sentido lato podemos entender por humor a capacidade de perceber e criar o cômico. Mas neste caso se trata de outra coisa. “‘Cômico’ e ‘humor’”, escreve N. Hartmann, “estão naturalmente ligados entre si, mas não coincidem de maneira alguma, mesmo que formalmente sejam paralelos”. O humor é aquela disposição de espírito que em nossas relações com os outros, pela manifestação exterior de pequenos defeitos, nos deixa entrever uma natureza internamente positiva. Este tipo de humor nasce de uma inclinação benevolente. (PROPP, 1992, p. 152)

---

<sup>9</sup> Teatro da Praça indeciso. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 de jul. de 1960, pág. 13.

A referência à diferença entre cômico e humor é algo relativamente frequente nos estudos sobre o tema. Dois autores que trataram do assunto e tornaram-se referências para outros teóricos mais modernos foram Henri Bergson e Luigi Pirandello. Embora não tenham feito objetivamente uma diferenciação entre comicidade e humor, as obras *O Riso*, de Bergson, e *O Humorismo*, de Pirandello, serviram para que estes dois universos tão próximos, quase gêmeos, fossem particularizados. De modo geral, o que se entende é que a comicidade que é gerada por variados recursos de linguagem, situações e caracterização de personagens, permanece na superficialidade do riso, não promove reflexões mais aprofundadas naquele que ri. O humorismo, pelo contrário, sempre revelará sentidos mais profundos, um tanto melancólicos ou mesmo amargos diante do objeto risível. Em outros momentos do trabalho voltaremos a estas questões.

De qualquer forma, deixamos registrado que optamos por utilizar, sobremaneira, os termos “cômico” e “comicidade” na análise da peça *Um Elefante no Caos* (ao contrário do que ocorrerá nas duas outras que serão analisadas) em razão de sua leveza e atmosfera “positiva” (como bem assinalou o próprio autor) e dos recursos que apontaremos como geradores do riso. Tais recursos são comumente associados à “comicidade”, por isso fizemos esta escolha terminológica. Entretanto, a peça de Millôr não deve ser, necessariamente, desvinculada das teorias que cercam o humor, como veremos mais adiante.

A partir destes registros, iniciemos a análise dos aspectos mais formais da peça de Millôr.

## **2.1.5 PRIMEIRA REPRESENTAÇÃO E FILIAÇÃO À TRADIÇÃO DAS FARSAS**

(...) é por certo um dos espetáculos mais divertidos que temos visto em muito tempo e, por incrível que pareça, merece integralmente qualquer um de seus três títulos: o primeiro pelo que contém de farsa, o segundo pelo que contém de sátira, o terceiro pelo que poderá ser, sob certo aspecto, seu maior

mérito, o da simples reportagem da anomalia em travesti de normalidade. (HELIODORA, 2007, p. 516)

Em uma séria, inteligente e saborosa crítica publicada no *Jornal do Brasil*, em 27 de julho de 1960, na ocasião da estreia de *Um Elefante no Caos* no *Teatro da Praça*, no Rio de Janeiro, Bárbara Heliodora comenta, no trecho citado, os três títulos dados por Millôr Fernandes à sua peça: *Um Elefante no Caos*, *Por que me ufano de meu país* e *Jornal do Brasil*. O terceiro título, ao qual Bárbara Heliodora demonstrava certa preferência, poderia começar a ser desvendado já no início da peça: quando os espectadores entravam no teatro, encontravam as cortinas do palco abertas e um telão com anúncios típicos das páginas dos classificados do *Jornal do Brasil*; anúncios de emprego, de vende-se, compra-se, aluga-se... A inventividade de alguns destes anúncios também já aclimatava os espectadores no universo de fantasias a que assistiriam. Os anúncios do *Jornal do Brasil*, tanto os reais quanto os da peça, refletiam muito bem a “colcha de retalhos” que era a realidade brasileira - e especialmente a carioca - “ora cômica”, “ora séria”, “ora grotesca” (HELIODORA, 2007, p. 517), que a peça, afinal, transmitia com muito êxito.

Após alguns anos de recusa, *Um Elefante no Caos* era finalmente representada pela primeira vez em julho de 1960, pelo *Teatro da Praça*, no “Movimento das Jovens Companhias”, patrocinado pela *Maison de France*. O *Teatro da Praça* havia sido fundado, alguns anos antes, por Cláudio Corrêa e Castro (que ao longo dos anos trabalhou em algumas peças de Millôr, como em *Um Elefante no Caos*), Kalma Murtinho, Carmem Murgel e Geraldo Queirós. No espetáculo, participaram importantes figuras do teatro brasileiro daquele tempo, e certamente de todos os tempos.

A direção da peça foi realizada pelo dramaturgo, tradutor, diretor e professor de teatro João Bethencourt. Nascido na Hungria e radicado no Rio de Janeiro, amigo de grandes personalidades como Décio de Almeida Prado, Zé Renato e Antonio Candido, João Bethencourt foi também um amigo muito presente na vida de Millôr Fernandes. Com uma



extensa cultura, fruto de uma formação excepcional e larga experiência profissional no Brasil e no exterior, Bethencourt parecia-se bastante com Millôr: admiravam Bernard Shaw, Oscar Wild, Mark Twain, foram excelentes tradutores e verdadeiros humoristas. Sempre muito zeloso com seu trabalho, Millôr Fernandes, em uma de suas breves e divertidas biografias, disse que a experiência com *Um Elefante no Caos* mostrou-se uma das poucas ocasiões em que viu um diretor melhorar um trabalho seu. Bárbara Heliodora, na crítica citada anteriormente, afirmava que, com *Um Elefante no caos*, João Bethencourt demonstrava “ser um dos mais hábeis diretores jovens do nosso teatro. Captando na íntegra o espírito de Millôr Fernandes, sua direção, seja pelo ritmo, seja pela marcação, seja pela maioria das linhas de interpretação, ampara muito cenicamente o texto (...)”. (HELIODORA, 2007, p. 519)

Em depoimento, João Bethencourt diz a respeito da peça:

Uma peça ótima, de cunho político, que fala de um prédio que vive permanentemente pegando fogo. Fiquei tão amigo do Millôr, que ele foi meu padrinho de casamento. Somos amigos até hoje. O espetáculo agradou demais e eu recebi o prêmio de melhor diretor do ano pela Associação Carioca de Críticos Teatrais. (MURAT, 2007, p. 63)

A cenografia de *Um Elefante no Caos* ficou sob a responsabilidade de outro grande e premiado artista: Napoleão Muniz Freire. Engenheiro, cenógrafo, figurinista, ator e participante dos primeiros anos de funcionamento d’ *O Tablado* no início da década de 1950, o cenógrafo foi premiado pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais, além de também receber o Prêmio Governador do Estado da Guanabara por seu trabalho na peça de Millôr Fernandes. Dois anos depois, Napoleão Moniz Freire receberia o mesmo prêmio da Associação Brasileira de Críticos Teatrais pelo figurino da peça *Pigmaleoa*, também de Millôr Fernandes<sup>10</sup>. Os figurinos de *Um Elefante no Caos* ficaram sob responsabilidade de Kalma Murtinho, que também havia iniciado sua premiada carreira n’ *O Tablado*.

<sup>10</sup> Informações retiradas da Enciclopédia de Teatro Itaú Cultural: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento404833/um-elefante-no-caos>

A peça *Um Elefante no Caos* é uma comédia que guarda relações muito próximas com a farsa, gênero teatral antigo que remonta ao teatro grego e latino, mas que se consolidou na Idade Média, mais precisamente no século XV.

A etimologia da palavra farsa – o alimento temperado que serve para recheiar (em francês, *farcir*) uma carne – indica o caráter de corpo estranho desse tipo de alimento espiritual no interior da arte dramática. Na origem, realmente, intercalavam-se nos mistérios medievais momentos de relaxamento e de riso: a farsa era concebida como aquilo que apimenta e completa o alimento cultural e sério da alta literatura. (PAVIS, 2003, p. 164)

Ao longo dos séculos, elementos farsescos estarão presentes em muitos autores clássicos, referenciais para suas épocas, como em Shakespeare na Inglaterra do século XVI, em Molière e Labiche na França dos séculos XVII e XIX, e em autores modernos, que também lançaram mão da teatralidade dos recursos do gênero.

A farsa é comumente identificada como um gênero do teatro popular desenvolvido na Idade Média, mas pode também ser pensada como uma técnica ou como uma estrutura que, remetendo a manifestações populares ancestrais, continua sendo utilizada em diversas formas de teatro, inclusive contemporaneamente. A origem da palavra é medieval e deriva do termo em latim *farsa*, que indica o ato culinário de estufar uma ave ou animal. Não por acaso, o cozinheiro é um personagem básico da farsa clássica, localizada na segunda metade do século XV. De fato, era comum nesse teatro medieval que se “estufasse” um programa de milagres ou moralidades com peças curtas, as farsas, e a própria liturgia da missa era por vezes “estufada” com cenas cômicas. (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 144)

Ligada ao cotidiano, ao ambiente prosaico das pessoas simples, a farsa aponta para a realidade social na qual suas personagens estão inseridos, e seus recursos teatrais quase sempre estão associados ao que se costuma classificar como “baixo cômico”: utilização de tipos caricaturais, extravagâncias em geral, linguagem sem refinamento, “pancadarias”, disfarces, quiproquós... Assim, ela está em relação de oposição com a “alta comédia”, cujas características estão ligadas a uma linguagem refinada, inteligente, irônica, à moderação nos gestos, ao riso contido. Mas mesmo na alta comédia também encontramos recursos farsescos, não sendo possível em algumas ocasiões uma dissociação completa entre estes dois universos.

Na língua portuguesa, nossa primeira referência é Gil Vicente, que se dedicou a escrever este tipo de comédia popular e deu, inclusive, o nome de farsa a boa parte de suas

obras. No Brasil, o primeiro escritor a ser associado ao gênero foi Martins Pena, embora o autor não tenha classificado suas peças como farsas. Entretanto, antes dele, ainda no período colonial brasileiro até o final do século XVIII, recursos farsescos eram muito utilizados nos entremezes encenados aqui, vindos de Portugal e Espanha. De volta ao século XIX, pouco depois de Martins Pena tivemos autores como França Júnior e Arthur Azevedo que se utilizaram dos recursos da farsa em suas comédias. Já no início do século XX, destacamos Oduvaldo Vianna e, alguns anos depois, os trabalhos de Ariano Suassuna. Os recursos farsescos foram utilizados em diversos gêneros do teatro popular ao longo dos anos, como no Teatro de Revista, nos esquetes, no Teatro Besteirol.

A primeira aproximação que podemos fazer de *Um Elefante no Caos* com o gênero da farsa está no pano de fundo que cerca a história, a corrupção. Na peça encontramos esquemas entre políticos, bancos e companhias que se unem para levarem vantagens financeiras sobre a população (no caso da peça, o esquema que sustenta um incêndio que já dura seis meses). Além disso, temos as ações dos próprios cidadãos, que se valem de supostos engajamentos sociais para conseguirem benefícios pessoais, caso de Paulo e Glicério. A corrupção, ou a malandragem de todo tipo, foi muito explorada na tradição do gênero das farsas. Na peça de Millôr, ela também está presente no contexto geral das incertezas políticas em que vivem as personagens, que em variados momentos escutam pelo rádio as possibilidades de golpes que ameaçam o país:

ESPÍQUER: Atenção! Muita atenção! Mais um comunicado especial do Repórter Neutro, a imparcialidade a serviço do povo. (*Característica rápida.*) Acaba de ser escorraçado da Presidência da República o suplente de deputado Leonardo de Faria. Como se sabe, Leonardo de Faria foi o substituto do terceiro presidente em exercício legal no último mês, sendo que as forças revolucionárias do PSH, juntando-se às forças conservadoras do HPS, conseguiram formar uma maioria militar capaz de pôr cobro à situação não se sabe em qual. O Congresso, no momento, está reunido para empossar o novo presidente. A escolha deve recair ou no ascensorista do Senado, ou no auxiliar de taquigrafia da Câmara. Cogita-se também do estado de sítio e da Lei Marcial. Se tal se der, não teremos mais eleições normais e sim um Plebiscito para escolher o próximo regime. (FERNANDES, 2007, p. 45)

Para garantir a comicidade, o nível de instabilidade política comunicado pelo *repórter neutro* (cujo nome remete logo ao seu oposto, ou seja, uma imprensa completamente parcial) é elevado a um nível assombrosamente exagerado, já dentro de uma atmosfera inverossímil, também comum nas farsas. O exagero é importante nas comédias porque destaca as críticas que o autor pretender fazer, deixando-as muito mais evidentes - no caso de *Um Elefante no Caos*, a crítica à corrupção e aos governos que são movidos apenas por interesses próprios, e não a favor da população. “Existe dúvida se, além da pura diversão, as farsas medievais pretenderiam ter um sentido moralizante retratando um mundo de perdição.” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 144). Se há dúvidas a respeito do sentido moralizante das farsas originais, não resta nenhuma incerteza a respeito do papel do humor no apontamento de condutas consideradas incorretas de acordo com uma determinada sociedade, dentro de seu tempo e espaço, e da atribuição do riso como forma de correção:

Há normas de conduta social que se definem em oposição àquilo que se reconhece como inadmissível e inaceitável. Essas normas são diferentes para diferentes épocas, diferentes povos e ambientes sociais diversos. Toda coletividade, não só as grandes como o povo no todo, mas também coletividades menores ou pequenas – os habitantes de uma cidade, de um lugarejo, de uma aldeia, até mesmo os alunos de uma classe – possuem algum código não escrito que abarca tanto os ideais morais como os exteriores e aos quais todos seguem espontaneamente. A transgressão desse código não escrito é ao mesmo tempo a transgressão de certos ideais coletivos ou normas de vida, ou seja, é percebida como defeito, e a descoberta dele, como também nos outros casos, suscita o riso. (PROPP, 1992, p. 60)

Não restam dúvidas também sobre a atmosfera de crítica social subjacente em *Um Elefante no Caos*, e a aclimação das personagens dentro de seu contexto é relevante, pois mostra a que ponto a sociedade está acostumada a uma realidade de incertezas políticas. No prefácio escrito para a peça em 1978, Millôr certifica que todos os seus personagens são “impuros, tontos, corruptos, marginais ou marginalizados, mesmo quando funcionando dentro de uma aparente normalidade”. (FERNANDES, 2007, p. 17) Ainda em relação ao tema geral de corrupção e instabilidade política, há uma curiosidade divertida neste texto: a ideia de uma

revolução, em favor do povo, buscada pelos “barbichas” que fumavam charuto e moravam em uma ilha. Quatro anos depois de escrita a peça, acontecia a Revolução Cubana. E, pouco depois de sua estreia, aquela atmosfera de golpes políticos se concretizaria também no Brasil. Puro “nostradantismo”, segundo o autor.

Os tipos humanos que compõem a história também ajudam no mergulho dentro do universo cômico popular da peça. Cada uma das personagens sustenta, para tanto, certos traços caricatos que as tipificam. Paulo, por exemplo, é um daqueles personagens que corporificam uma vadiagem quase perdoável para um indivíduo que está no auge de sua juventude, vivendo em uma cidade como o Rio de Janeiro. Paulo é o estereótipo do tipo praiano, carioca, brasileiro, muito apreciado por Millôr. Há uma sequência de falas entre Paulo e Maria, sua mãe, no começo do primeiro ato, em que suas características são precisamente explicadas por ele. Destacamos aqui alguns trechos mais exemplificativos:

MARIA: E o emprego, você não vai ver o emprego?

PAULO (*Faz-lhe carinho, cansado.*): Oh, mamãezinha...

MARIA: Olha aqui. (*Mostra o Jornal do Brasil.*) Marquei vários. Você podia ir ver.

PAULO (*Olha por cima do ombro dela.*): Auxiliar de ornitologista? Você me acha com cara de babá de passarinho?

MARIA: Ornitologista é isso? Eu pensei que fosse uma espécie de médico. (*Dá o jornal a Paulo.*) Você bem podia ver. Não custa nada. (...)

PAULO (*Ri. Canta. Canção Obsessão.*): Que *obsessão!* É claro que vou trabalhar. Mas que emprego eu posso arranjar? Auxiliar de escritório? Quero agora que você me diga – um guapo como eu, que foi criado aí na praia, na piscina do Copacabana, no melhor meio... Você acha que eu posso ser auxiliar de escritório?

MARIA: Por que não? Você tem o umbigo mais em cima do que os outros? (*Noutro tom*) Você está muito convencido. (...)

PAULO: (...) Não, mamãe, esses empregos são para quem nasce mirradinho, lá na zona norte. (*Pausa. Liga o rádio.*) (...)

MARIA (*Irritada.*): Ah! (*Noutro tom*) Tanto que eu gostaria que você tivesse estudado. (*Enquanto fala, apanha papel e põe-se a escrever. Está fazendo um jogo do bicho.*) (...)

PAULO: Não me tome como um mau sujeito. Que é que eu posso fazer? Você vê, quando eu comecei a adquirir este físico, eu não podia mais estudar... Se eu fosse franzino, ninguém ia me chamar para ir à praia... Ninguém me emprestava automóvel... As pequenas não iam

querer andar comigo... Lá fora sou considerado um amor de rapaz. (*Noutro tom*) Santo de casa não faz milagre...

MARIA: Estou farta dessas suas explicações. Você ganha sempre.

PAULO: (...) Sou uma mistura de talento e ignorância como até hoje não apareceu igual.. (*Noutro tom*) Mãe do meu coração... Vou lhe dizer uma coisa que só se diz de pai para filho... Você tem toda a razão. Você tem caminhões de razão. Mas a vida aqui é tão bonita, minha mãe, que seria um crime desperdiçá-la num trabalho imbecil qualquer.

MARIA: Você quer é sombra e água fresca.

PAULO: Não, eu quero é sol – sol – sol! Sou um heliófilo, um girassol gira, um ser imensamente tropical. Aqui tudo é mais livre, a gente tem mais ânsia de viver, as mulheres são mais bonitas, não usam aqueles doentios capotes dos climas frios. Eu acho que o ideal do mundo inteiro é ser tropical. E que se um dia acabarmos pelo fogo acabaremos felizes. Você vê esse sol? Não dá vontade de ficar ao ar livre? Tomando banho de mar, correndo, nadando, falando, rindo? Trabalho é uma danação, mamãe. (FERNANDES, 2007, p. 39-44)

É natural que as personagens de teatro tenham uma capacidade crítica mais desenvolvida, para que possam revelar-se a si mesmas, ou às demais personagens, e compreender as situações no curto espaço de tempo em que as histórias se desenvolvem<sup>11</sup>. Mas não deixa de ser interessante observar a consciência de Paulo sobre si mesmo e sua habilidade persuasiva; como diz a mãe, “Estou farta dessas suas explicações. Você ganha sempre.” Paulo, mesmo sendo alguém que não estudou, que foge do trabalho e não assume responsabilidades, é a personagem mais inteligente e com as falas mais articuladamente cômicas da peça, uma contradição que chama atenção e restaura neste tipo “vadio” uma humanidade simpática e agradável.

Já Maria, mãe de Paulo, é uma mulher simples, cheia de medos, que resume sua vida em cuidar da casa e do filho. Foi abandonada pelo marido e, nesta ocasião, levou um “baque” tão grande que ficou seis meses sem conseguir falar. Depois disso, passou a falar sem parar, mesmo estando sozinha, pois tinha receio de voltar a enfrentar aquela impossibilidade novamente.

---

<sup>11</sup> CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D. A.; GOMES, P. E. S. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002, pág. 83-101.

MARIA: Porta azul, parede branca, janela verde. Sou mulher. Sou mulher, mas por quê? O Brasil é um grande país. Será que meu filho não presta? (*Liga o telefone.*) Ah, seu José, Dona Maria. A que horas o senhor vai ligar água hoje, hein, seu José? (...) Só? Então é senhor manda me avisar, sim? Obrigada, pro senhor também. (*Desliga.*) A vida é breve. É preciso não parar de falar. Se paro, quem dirá que poderei falar de novo? Ah, meu filho; há vinte e cinco anos que espero que ele seja a alegria de sua mãe. Só o carrilhão da igreja me diz que horas são. Carrilhão, que horas são? (*Carrilhão bate uma pancada.*) Obrigada, carrilhão. (*Toca a companhia da porta; ela fecha janela.*) Quem será? Deixe-me olhar por este olho mágico português. (*Abre o enorme quadrado de madeira da porta.*) (FERNANDES, 2007, p. 49)

No início da peça, Maria coloca um anúncio no jornal procurando uma empregada com a intenção de não apenas conseguir alguém - por um baixíssimo salário - para ajudá-la nos afazeres domésticos, mas também para que tivesse uma companhia com quem pudesse conversar. Este é seu traço cômico que nos faz lembrar daquele automatismo de que nos fala Henri Bergson em seu livro *O Riso*:

É o automatismo. Nós o mostramos desde o começo deste trabalho e nunca deixamos de chamar a atenção de volta para este ponto: só é essencialmente risível aquilo que é automaticamente realizado. Num defeito, numa qualidade mesmo, a comicidade é aquilo graças a que a personagem se entrega sem saber, o gesto involuntário, a palavra inconsciente. Toda distração é cômica. E, quanto mais profunda é a distração, mais elevada é a comédia.” (BERGSON, 2004, p. 109)

As teorias de Bergson foram relativizadas ao longo das décadas, mas certamente suas observações sobre os mecanismos que geram o riso são possíveis ainda de serem confirmadas nos trabalhos de artistas e escritores de qualquer época. “A teoria do humor de Henri Bergson, característica daquele *fin-de-siècle* modernista, afirmava que a comicidade nascia, em quaisquer situações, do contraste ou da *antítese entre os elementos mecânicos e os elementos vivos*. Bergson pensou o riso no momento mesmo da intensificação da revolução tecnológica.” (SALIBA, 2008, p. 21)

Maria não ignora sua característica incomum, seu “automatismo”, suas distrações, mas a naturalidade com que vive sua condição nos faz aproximá-la dos tipos cômicos de Bergson. O filósofo francês, ao falar sobre a “comicidade de caráter”, ainda afirma que:

Em certo sentido, poderíamos dizer que todo *caráter* é cômico, desde que se entenda por caráter o que há de *pronto* em nossa pessoa, o que está em nós no estado de mecanismo montado, capaz de funcionar automaticamente. É aquilo, se quiserem, graças a que nos repetimos. E é também, por conseguinte, aquilo graças a que outras pessoas poderão repetir-nos. A personagem cômica é um *tipo*. Inversamente, a semelhança com um tipo tem algo de cômico. (BERGSON, 2004, p. 111)

Sargento Pinga, o bombeiro responsável por controlar os focos de incêndio no edifício, é em certos aspectos o estereotipo da autoridade: desenvolveu uma intimidade tão grande com Maria que passou a entrar e sair de seu apartamento - para tomar café, comer bolinhos e jogar conversa fora - sem pedir licença. É um homem de 29 anos, mas que aparenta muito mais “pela obrigação de ganhar a vida desde cedo numa profissão perigosa, numa vida de subúrbio e responsabilidades.” (FERNANDES, 2007, p. 21) Este personagem, de nome tão popular, é um solitário assim como Maria, pois ele se insinua para ela com alguma frequência. Glicério, por sua vez, representa aquela figura que faz da falsa ideologia e engajamento político um meio de vida. Como Paulo, faz parte do “Partido Terrorista”, cujos integrantes são mais conhecidos como “barbichas”. O nome do partido, o comportamento de seus integrantes e a característica física de seus membros certamente fazem referência, por meio da sátira, aos integrantes do Partido Comunista daqueles tempos.

Nanico, funcionário do edifício onde moram Maria e Paulo, embora não chegue a aparecer completamente no palco e tenha uma participação mínima na peça, é uma eficiente fonte de riso porque nele é explorada a comicidade ligada a características físicas. Ele é um anão, como sugere seu apelido. A exploração deste tipo de comicidade, muito presente em comédias populares que exploram o “baixo cômico”, ou em peças de natureza grotesca, aparece de forma discreta no texto de Millôr, mas não passa despercebida:

MARIA: Quando passar na portaria chame o Nanico, que eu quero mandar botar o anúncio. (*A campanha da porta toca. Paulo olha pela portinhola. Não vê ninguém. Põe-se na ponta dos pés, olha para baixo, como se do outro lado da porta houvesse uma pessoa muito pequena.*)

PAULO: Ah, é você, Nanico? (*Para a mãe.*). Ele está aí. (*Abre a porta, sai atirando um beijo. Maria se levanta.*)

MARIA: Toma aqui, Nanico. Põe este anúncio no *Jornal do Brasil* e joga isso pra mim. (*Dá dinheiro e recortes de papel à mão que aparece junto com*



*uma cabeça, bem no pé da porta, como se fossem de um anão.)* O troco é seu. Vai depressa porque já está na hora de fechar. (FERNANDES, 2007, p. 48)

Rosa é uma personagem à parte quando comparada às demais: é uma moça educada e refinada graças, ironicamente, ao dinheiro que o pai, Glicério (na verdade, Ranulfo), desvia do partido para sua família. Há em torno de sua personagem uma boa dose de crítica aos costumes e valores burgueses: seu pai, corrupto dentro de seu partido, exige dela um comportamento moral que já não faz mais sentido nem dentro do contexto de mudanças pelas quais a sociedade passava, muito menos dentro de seu núcleo familiar. Ela será especialmente importante na construção de algumas cenas que veremos mais adiante. Já os policiais, que aparecem ao final da história, são muito representativos da mistura de ignorância, corrupção e truculência da polícia, demonstrados nos recursos cômicos presentes na linguagem que utilizam. A comicidade que se encerra neles diz respeito à maneira com que se expressam, uma linguagem completamente inverossímil; segundo o autor, uma forma “barroca” popular de falar. A sátira à maneira de falar da polícia é também clara neste ponto. Vejamos alguns exemplos quando o policial, atrás de Glicério, bate na porta da casa de Paulo e Maria:

VOZ (*Fora de cena.*): Vamos arrombar se em minutos dois não abrirem. (*Entra Bombeiro com mangueira na mão.*) (...)  
 VOZ (OFF) É o aviso último. Arrombar vamos. (...)  
 VOZ (*Fora de cena.*): Que é a polícia, claro está! Sois surdos? (...)  
 CABO: Ele quéde?  
 PAULO: Quem?  
 CABO (*Agressivo.*): Quem??! O homem que nós vem em perseguição de.  
 PAULO: Aqui não entrou ninguém. O senhor tem ordem, autorização judicial para invadir meu domicílio?  
 CABO (*Olha Paulo atrevidamente, de baixo para cima.*): Moço, tudo acabou, isso. E, sabe? Melhor talvez seja até. Oficial agora a bagunça é. Pelo menos pra polícia e nós somos da. (*Tenta abrir a porta do banheiro.*) Motivo qual está se encerra?  
 PAULO: É o banheiro. Tem gente.  
 CABO (*Grita.*): Abrai! (*Espera.*) Abrai! (*A porta se abre. Surge Glicério com o rosto completamente escanhado. Cabo examina-o longamente.*) O homem assim como ele era, mesmo assim. Cara mesma, a roupa mesma, altura mesma, jeitão mesmo. Barbicha só que tinha. E, senhor sabe, ordem temos de à vista liquidar barbichas todos os. Terroristas todos são.  
 PAULO: Então fique descansado. Esse daí é meu tio. E toda vida foi assim completamente imberbe.  
 CABO: Ahn?

PAULO: Imberbe. Homem que não tem barba. O desgosto da mãe dele.  
 CABO (*Aproximando-se de Paulo cara a cara.*): Tentando a autoridade acho que desmoralizar o senhor está. (*Afasta-se.*)  
 MARIA (*A Paulo, à parte.*): Que língua ele fala? (*Paulo dá de ombros como quem não sabe.*) (...)  
 PAULO (*Lembrando-se, de repente.*): Mamãe!!! Rosa?!?! (*Corre para a porta que continua aberta.*)  
 CABO: Permita-se não sair.  
 PAULO (*Gritando para fora da porta.*): Nanico, como é?  
 NANICO (OFF): Tá difícil, seu Paulo. A porta não abre. Só arrebentando o teto do elevador. (*Cabo pega o dinheiro sobre a mesa. Vai embolsá-lo, mas, diante do olhar dos presentes, desiste. Soldado, que andava pelo apartamento, entrou no banheiro. Volta silenciosamente, com aparelho-gilete e pincel de barba na mão. Mostra-os para o Cabo, sem dizer nada. O Cabo pega o pincel, que está úmido. Aperta-o. Escorre água à beça. Passa a mão na cara de Glicério.*)  
 CABO: Ainda fresquinho está. Ordem não temos de em barbichas atirar que raspam a dita. Sorte sua é.  
 PAULO (*Para o Cabo*): Nada de enganos. O homem realmente entrou aqui, mas ficou tão apavorado que se atirou aí no incêndio.  
 CABO (*Apavorado.*): Incêndio? Onde incêndio?  
 PAULO (*Percebendo que tocou no ponto nevrálgico. Em pânico.*): O edifício está pegando fogo! Temos ordem de evacuar prédio imediatamente, olhe aí! Fogo! Fogo! (*Surge Bombeiro. O Cabo ainda desconfiado sai de cena; volta esbaforido, limpando chamas da farda.*)  
 CABO: Brinquedo fogo não é! Isidoro! Logo embora vamos! (*Saem rapidamente. Glicério, aliviado, agora está porém mais deprimido diante de Paulo.*) (FERNANDES, 2007, p. 116-122)

A comicidade na forma de falar será explorada em outra passagem, muito curta mas que chama atenção: quando Glicério, tentando despistar Rosa, tenta conversar com Paulo na “língua do pê”, uma forma nitidamente despropositada e inviável de se comunicar.

Para se atingir os efeitos cômicos na construção das personagens da peça, com seus traços caricatos, é necessário recorrer, como já afirmamos, ao exagero típico das comédias populares. Vladimir Propp faz uma clara exposição sobre o uso adequado dos exageros nestes tipos de peças:

Já Aristóteles dizia que a comédia representa as pessoas “piores do que elas são”. Em outras palavras, para criar caracteres cômicos é necessário certo exagero. (...) A caricatura, como já vimos, consiste em tomar-se qualquer particularidade e aumentá-la até que ela se torne visível para todos. Na descrição dos caracteres cômicos se escolhe uma propriedade negativa do caráter e se amplifica, permitindo com isso que a atenção principal do leitor ou do espectador seja dirigida a ela. (...) O exagero, porém, não é a única condição para a comicidade de um caráter. Aristóteles não disse apenas que na comédia as propriedades negativas são exageradas, mas também que este

exagero requer limites certos e uma medida também certa. As qualidades negativas não podem chegar à objeção; elas não podem suscitar sofrimento no espectador – diz ele – e, acrescentaríamos nós, elas não devem provocar repugnância ou desgosto. Só os pequenos defeitos são cômicos. Cômicos podem ser os covardes na vida de cada dia (mas não na guerra), os fanfarrões, os capachos, os bajuladores, os malandrinhos, os pedantes e os formalistas de toda espécie, os unhas de fome e os esganados, os vaidosos e os convencidos, os velhos e as velhas que pretendem passar por jovens, as esposas despóticas e os maridos submissos etc. etc. (PROPP, 1992, p. 134-135)

Millôr soube dosar corretamente os traços caricaturais de suas personagens em *Um Elefante no Caos*, permitindo que seu texto permanecesse dentro de um escopo que vai do realismo à exploração de recursos fantasiosos que funcionam bem como mecanismos geradores do riso. As personagens não carregam grandes dramas internos, suas preocupações estão em resolver os problemas imediatos do cotidiano. Millôr aproveitou bem as possibilidades de se construir comicidade com a composição das personagens, com o uso da linguagem (especialmente no caso da polícia) e na exploração de ações e situações, como veremos agora.

Outro elemento que aproxima a peça da farsa é a presença da crônica amorosa vivida por Paulo e Rosa. O encontro entre as duas personagens acontece por meio de uma coincidência espetacular, só possível em comédias populares que não exigem compromisso com a verossimilhança. Em uma cidade grande, Rosa é expulsa da casa do pai e procura emprego como doméstica – uma atitude já exagerada para alguém como ela - justamente na casa do rapaz de quem está grávida, e de quem não tinha nenhuma informação a respeito. “A acumulação de coincidências loucas ou disparatadas na farsa cria um mundo em que o acaso feliz é inevitável.” (BENTLEY, 1981, p. 223)

Merece um comentário a cena do reencontro entre as duas personagens, pois ela destoa do restante da peça por reproduzir o estilo da *Commedia dell'Arte*, gênero popular surgido na Itália do século XVI. Este gênero influenciou muito a arte dramática, tendo seus recursos, assim como suas personagens, frequentemente utilizados em comédias de caráter popular. Na

*Commedia dell'Arte* temos três personagens envolvidas em confusões amorosas: Pierrô, Colombina e Arlequim. No momento do reencontro entre Rosa e Paulo, o autor sugere que a cena seja feita à moda Pierrô e Colombina. A linguagem das falas, a esta altura, também é adaptada para que se atinja este efeito dramático:

*(Seu olhar recai, pela primeira vez, sobre um retrato de Paulo na parede. Evidentemente reconhece-o. Adquire um ar de perplexidade e encantamento. Pega o retrato da parede com as duas mãos, olha-o ternamente. A porta se abre, entra Paulo. Ela está de costas para ele. Paulo estranha aquela mulher ali. Aproxima-se dela, silenciosamente, para ver-lhe a cara; recua, espantado, feliz. Ela também se volta, recua, espantada, feliz. Miram-se alegremente; é visível que se conhecem, que se amam. Os dois, depois de se contemplarem longamente, se atiram um nos braços do outro. Se apertam carinhosamente. N. B. Todas as falas desta cena devem ser representadas em tom não realista, tipo pierrô-colombina.)*

PAULO: Oh, é um sonho!

ROSA: Oh, Paulo! *(Ele beija-a nos olhos e na face, afasta-a de si para contemplá-la melhor.)* (FERNANDES, 2007, p. 62-63)

Outros dois elementos, que gostaríamos de comentar, ligam a peça de Millôr às farsas. O primeiro é a presença da violência, que para funcionar dentro do universo da comédia não pode ter resultados dramáticos ou trágicos; ela nunca é cruel, e sim, cômica. Aliás, a violência na peça não leva a nenhuma consequência. As cenas de violência estão presentes no início do segundo ato com Glicério fazendo ameaças a Maria, esperando que ela lhe entregasse o dinheiro que Paulo havia recebido do partido. Neste momento Glicério ameaça torturar Maria:

*(O mesmo cenário. Maria sentada numa cadeira, Glicério revira várias gavetas, enquanto, naturalmente, espera que Paulo chegue. É um homem compouco mais de quarenta anos, barbicha. Ponta de charuto na boca. Agora remexe em mais uma gaveta, distraidamente, como quem sabe que não vai encontrar o que procura.)*

MARIA: O senhor bem podia deixar eu ir lavar a louça. A água só é ligada meia hora de manhã e meia hora de tarde. Daqui a pouco vai embora e eu tenho que deixar tudo sujo. *(Glicério não responde.)* O senhor bem podia dizer alguma coisa. *(Glicério calado.)* Falar ajuda... *(Noutro tom)* Quando o senhor me agarrou pelo pescoço, tive a impressão exata de que era um gorila. Eu sou tão impressionável. Meu filho foi falar em gorila... Quase morri de terror. *(Glicério mudo.)* Por favor, diga qualquer coisa. *(Maria abre a janela. Na parede da frente lê-se um letreiro.)* ORDEM E PROGRESSO *(O letreiro deve ser desenhado em preto. A palavra ESSO em vermelho e o oval em azul.)* Esse seu partido não para, hein? Até aqui já chegou a propaganda antiamericana.

GLICÉRIO *(Limpa a testa. Grande suspense para suas primeiras palavras.)*: Este seu apartamento é quente, hein?

MARIA (*Acena com a cabeça.*): Até que enfim o senhor dá um sinal de sua graça.

GLICÉRIO: Pode usar seu comportamento normal. Esse ar de inocência não me impressiona.

MARIA: Que ar de inocência? Eu sou assim mesmo. Isso não é ar de inocência, é ar de medo. (*Pausa.*) O senhor entra na casa dos outros agredindo e quer que as pessoas tenham um ar normal, fazendo as honras da casa?

GLICÉRIO: Desculpe o ato de violência: mas são processos de luta. Confesso que não me agrada usar violência. Mas uso. Uso deliberadamente, sufocando as taras de delicadeza que há em mim. No fundo sou um francês.

MARIA: O senhor tem um certo tipo.

GLICÉRIO (*Sempre irônico.*): Gerações e gerações de ancestrais bem-educados me viciaram num cavalheirismo completamente impróprio para a luta em favor do povo. A senhora não pode imaginar o meu esforço para subjugar meu instinto cavalheiresco. Sabe: atacar uma mulher “que é frágil”, “que é delicada”, “que é mãe” é um gesto que nos soa sempre odioso. Embora tenhamos que convir, à luz de um maior realismo científico dialético, que a mulher é um animal mais forte ou, pelo menos, mais duradouro que o homem. De qualquer maneira, desculpe a violência de que foi e continuará sendo vítima. Nada pessoal. (*Olha o relógio.*) A senhora tem horas?

MARIA (*Olhando dentro de uma gaveta.*): Duas e quarenta e cinco.

GLICÉRIO: Lamento dizer-lhe, mas, se seu filho não aparecer logo, serei obrigado a torturá-la.

MARIA: Por que torturar-me? Eu faço o que o senhor quiser.

GLICÉRIO: Nós do partido procuramos sempre fazer as coisas pelo processo mais difícil. Torturá-la-ei. (*Pausa.*) Espero só mais cinco minutos. (*Ficam esperando.*)

MARIA: O senhor toma um Nescafé?

GLICÉRIO: Obrigado. Não se incomode. (FERNANDES, 2007, p. 89-92)

O segundo elemento é a presença do disfarce. Há efeitos bastante risíveis na sequência em que Glicério, um “barbicha”, volta correndo da rua ao apartamento de Paulo porque havia levado um tiro e estava sendo perseguido pelos policiais, que tinham ordem de matar todos que estivessem com barba. São divertidas as cenas em que Glicério procura desesperadamente uma gilete para que possa cortar sua barba. Quando a personagem finalmente consegue aparecer em cena já com o rosto limpo, há uma sequência de diálogo que mostra a desconfiança dos policiais, que se sentem enganados.

O desfecho positivo, até mesmo otimista, para o grupo de personagens - oprimidos em seu contexto e incapazes de buscar melhores saídas para suas vidas - também é típico nas farsas e nas comédias populares. Para tanto, triunfa na peça o acaso e o jeitinho, representados pela aposta ganhadora de Maria no jogo do bicho. O elefante, animal escolhido por Maria no

jogo, chega para resolver o caos na vida pobre daquele pequeno núcleo familiar. O dinheiro de origem criminosa – já que o jogo do bicho era proibido - é pago com um comprometimento completamente oposto à ineficiência e irresponsabilidade do governo, o que fica bem exposto ao final da peça. Somado a tudo isso, temos o ritmo veloz e os diálogos ágeis e dinâmicos, próprios também da comicidade popular das farsas.

Como último aspecto de natureza formal, gostaríamos de destacar os elementos fantasiosos da história, aos quais já nos referimos ao apontar algumas inverossimilhanças que contribuem para a construção da comicidade, como a sucessão exagerada de governos, a coincidência no encontro entre Paulo e Rosa, a “língua” dos policiais. Temos também o edifício vizinho que se constrói em minutos, a coincidência do encontro entre Rosa e Glicério, seu pai, na casa de Paulo, para onde tudo converge, as entradas do bombeiro que sempre surgia no apartamento, coincidentemente, nos momentos em que mais se precisava dele. E mais uma cena em particular chama atenção: a mão do gorila que agarra o pescoço de Maria ao final do primeiro ato. Maria, que se impressionava com muita facilidade, estava amedrontada com as recomendações de Paulo para não abrir a porta para ninguém, pois Glicério estava atrás dele em busca do dinheiro do partido. Assim, após ouvir batidas, Maria tem uma espécie de alucinação ao abrir o “olho mágico” da porta de seu apartamento. Millôr Fernandes faz referência, no prefácio da peça, para o efeito dramático que esta cena causava, com o susto da plateia e o riso que vinha em seguida e inundava o teatro.

No texto de Décio de Almeida Prado, de 1961, os elementos fantasiosos da peça são destacados pelo crítico:

Um Elefante no Caos, que está no Teatro Bela Vista, desenvolve-se em vários níveis de comicidade e originalidade, dos mais fáceis aos mais requintados. Se algumas vezes contenta-se em nos fazer rir, ainda que a custo de processos algo batidos, em outras cenas atinge alturas de autêntica farsa, levando-nos a admitir a existência de um mundo onde tudo pode acontecer – exceto o verossímil. (PRADO, 2002, p. 196)

Todas as confusões provocadas pelas personagens não causam, em última análise, grandes adversidades em suas vidas. E mais: são personagens que se ajudam nos momentos em que mais necessitam, resgatando nelas características positivas não observadas por quem considerou a peça uma imagem negativa do Brasil – os censores, os amigos de Afonso Celso e quem sabe parte de seus leitores/espectadores. As personagens são pessoas simples que precisam se unir para enfrentar seus dramas particulares. E todos são perdoados, ao final, por seus defeitos. Embora recheado de fantasias e inverossimilhanças, a peça retrata personagens comuns e possíveis de serem observadas no cotidiano brasileiro, e carioca.

Na já mencionada entrevista feita com Bernard Shaw, citada na introdução deste trabalho, há uma passagem significativa em que o dramaturgo diz: “A faculdade dramática não é nada mais nada menos que um pouco mais de vislumbre da história natural, um pouco mais de liberdade com relação às ilusões (...) uma consciência moral mais penetrante. Qual o seu lema? ‘Compreender tudo e perdoar a todos’”. (SHAW, 1996, p. 322) Assim nos parece ter sido a postura de Millôr frente à realidade e às suas personagens.

## **2.1.6 DO VALOR E DO RISO DE *UM ELEFANTE NO CAOS***

As peças de Millôr costumavam fazer sucesso quando levadas ao palco, e *Um Elefante no Caos* deu prova disto. “O espetáculo assinalou, na versão do Teatro da Praça, um dos maiores êxitos da temporada carioca (...)”.<sup>12</sup> Em 1961 a peça foi levada para São Paulo pela Companhia Nydia Licia, com direção de Egídio Eccio. Em 1963, Claudio Corrêa e Castro dirigiu o espetáculo no Teatro de Comédia do Paraná. Ela foi representada ainda em 1966 e alguns anos depois seria proibida pela censura. A partir da leitura e análise de *Um Elefante no Caos*, podemos chegar a algumas questões importantes para este trabalho.

---

<sup>12</sup> MAGALDI, Sábato. O autor de *Um Elefante no Caos*. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 24 de dez. de 1960, pág. 11.

A peça suscita a percepção de três aspectos pontuais, e que estarão muito presentes na dramaturgia de Millôr Fernandes: o domínio da construção e da teatralidade de seus textos, a sintonia com questões próprias de seu tempo e de seu país e uma boa dose de incompreensão ou polêmica que envolve suas ideias. Millôr provava, no início da década de 1960, suas habilidades em construir peças que fossem ao mesmo tempo cômicas – neste caso, com elementos farsescos, sobretudo, mas também com outras referências da comédia popular que remetem a tradições históricas do gênero - sem deixar de acenar para questões importantes de seu país e de sua época, que, afinal, permeiam toda a história das personagens de *Um Elefante no Caos* e da própria vida do brasileiro. Discutindo a situação do teatro brasileiro moderno, feito a partir da década de 1960, Anatol Rosenfeld afirma que “A crítica social, mais ou menos manifesta, mais ou menos radical, é um impulso constante dos dramaturgos brasileiros.” (ROSENFELD, 2000, p. 156) Não foi diferente com Millôr Fernandes, que se dedicou a falar de problemas humanos e sociais, mas sempre o fez segundo suas próprias convicções.

Percebemos que, através dos recursos de comicidade presentes neste texto, Millôr revela diferentes complexidades da vida brasileira: as dificuldades enfrentadas no cotidiano de pessoas simples, o lastro de instabilidade e corrupção que não está apenas no governo, mas também nas autoridades militares e na própria sociedade. Mas é certo também que *Um Elefante no Caos* não teve a mesma agudeza política de uma peça como *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, embora guarde algumas semelhanças na forma farsesca, no tom não-realista da obra e no foco dado ao artificialismo dos partidos políticos, por exemplo. A peça de Millôr foi concebida como uma ode àquela parcela da sociedade esquecida, oprimida em meio a uma urbanização descontrolada e que buscava a sobrevivência por saídas diferentes daquelas defendidas por nossos heróis cotidianos, os da vida e os da arte, que lutavam por uma realidade melhor especialmente para as classes mais baixas. Para tanto, a



peça foi apoiada em recursos de comicidade apropriados para dar o tom certo de leveza e descontração que pretendia alcançar. *Um Elefante no Caos* desperta um olhar quase de cumplicidade com suas personagens, ou seja, não enxergamos nelas algo a ser desprezado, mas a ser solidariamente compreendido.

No prefácio a *Revolução na América do Sul*, Boal faz uma observação interessante a respeito de sua escolha por personagens “negativas” (devemos nos lembrar, neste momento, da notabilidade alcançada por peças como *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, com seus personagens que poderiam ser considerados heróis positivos). A reflexão de Boal favorece, em certa medida, mais uma aproximação com a peça de Millôr Fernandes:

Pelo visto, a peça não contém nenhum personagem positivo. Mas será necessário? O negativo já não contém em si o seu oposto? Se o Serviço de Trânsito exhibe fotografia de desastre, precisará também exhibir trevos elegantemente retorcidos sobre os quais deslizam maciamente veículos recém-importados sem velocidade moderada? O desastre basta como advertência. Eu quis apenas fotografar o desastre. É certo que num ou noutro momento cedi à vontade juvenil de gritar por aí que tudo está errado: talvez sejam esses os piores momentos da peça. (BOAL, 1986, p. 25)

Ainda a este respeito, gostaríamos de fazer uma última citação do texto publicado por Bárbara Heliodora no *Jornal do Brasil*, logo após a estreia de *Um Elefante no Caos*. Nesta passagem, a colunista, que acompanhou por décadas a vida teatral brasileira, aborda justamente o “mérito” da peça em não ter tido a pretensão de dar respostas ou indicar caminhos de saída para alguns dos problemas nacionais que são mostrados. A autora diz:

Prudentemente destituída de mensagens, e apesar de seus altos e baixos, *Um Elefante no Caos* tem a virtude de falar ao público sobre os problemas nossos de cada dia, com um humor pleno de vitalidade que atinge um dos objetivos primordiais do gênero cômico: a obtenção da perspectiva por meio do absurdo. Se Millôr Fernandes consegue um resultado tão satisfatório do que pretendeu realizar, uma das causas principais de seu sucesso é o fato de não ter tentado resolver os problemas da pátria em 2 atos – seu alvo é algo modesto, mas foi atingido em cheio. (HELIODORA, 2007, p. 516)

Mais adiante, a autora ainda fala da contribuição de Millôr Fernandes para o teatro brasileiro:

No panorama contemporâneo do teatro brasileiro consideramos que sua contribuição, apesar das falhas que apresenta em sua estrutura, é positiva,

pois não podemos admitir que o teatro deva evoluir somente na direção do teatro social ou político: evoluindo em todos os sentidos terminaremos por ter, ao todo, um teatro, e Millôr Fernandes oferece a única qualidade realmente indispensável em todos os gêneros e formas: a autenticidade. (HELIODORA, 2007, p. 522)

O riso que brota especificamente da leitura de *Um Elefante no Caos* parece bastante incorporado àquele comportamento que o filósofo francês Gilles Lipovetsky vincula à sociedade pós-moderna, chamada por ele de “Sociedade Humorística”. Em seu livro *A Era do vazio*, encontramos uma reflexão a respeito do humor que parece bastante adequada à atmosfera que esta peça de Millôr Fernandes constrói:

O humor *fun* e descontraído ganha quando o relacionamento com o outro e consigo mesmo se psicologiza ou se esvazia da aposta coletiva, quando o ideal é estabelecer “contato” humano, quando mais ninguém acredita profundamente na importância das coisas. Nada de se levar a sério: essa democratização do indivíduo não mais exprime apenas um imperativo ideológico igualitário, ela traduz a ascensão dos valores psi e espontaneidade e comunicação, ela traduz uma mudança antropológica, o surgimento de uma personalidade tolerante, sem grande ambição, que não se leva em alta conta e que não tem crença firme. O humor que nivela as figuras do sentido com piscadelas de olhos lúdicas é feito à imagem da flutuação narcísica e se revela aqui ainda como instrumento democrático. (LIPOVETSKI, 2006, p. 133-134)

É possível que esta cética visão de mundo e de futuro tenha desagradado, pelo menos a princípio, a parcela de diretores que estiveram envolvidos com um teatro político e social que havia ganhado muita expressão nos últimos anos. Além desta resistência, a peça também sofreu censura de representantes do pensamento conservador, como os integrantes da Sociedade de Amigos de Afonso Celso. Inclusive, pode-se observar uma quantidade significativamente menor de artigos críticos, publicados em jornais, a respeito de *Um Elefante no Caos*, comparando-se com outras peças do autor.

Por tudo isso, Millôr dava uma amostra de um “não-lugar” que parece ter ocupado desde seus primeiros trabalhos com o teatro, apesar do sucesso que suas peças faziam nos palcos. Este não-lugar é o mesmo não-lugar que o riso ocupa seja nas artes, seja na vida cotidiana. Verena Alberti, em sua importante obra que resgata séculos de teorias, conceitos e estudos a respeito do humor, diz que

O riso e o risível remetem então ao não-sentido (nonsense), ao inconsciente, ao não-sério que existe apesar do sentido, do consciente e do sério. Saber rir, saber colocar o boné do bufão, como diz Ritter, passa a ser situar-se no espaço do impensado, indispensável para apreender a totalidade da existência (ALBERTI, 1999, p. 23)

A peça de Millôr promove, sem dúvida, a apreensão de uma realidade nacional problemática, mas que, através do riso gerado pelos recursos cômicos farsescos apontados, permite uma espécie de apaziguamento entre o leitor (ou a plateia) e os problemas políticos, sociais e humanos enfrentados pelas personagens. Outro ponto importante, e que já fizemos referência, é o fato da peça de Millôr não permanecer apenas na superficialidade da comicidade; podemos aproximá-la também daqueles sentidos mais próximos do verdadeiro humorismo. Eric Bentley, em *A experiência viva do teatro*, chama atenção para uma dimensão da farsa, especificamente, que pode passar despercebida e a faz estar mais próxima dos textos humorísticos:

Na realidade, forçando um pouco a análise, a superfície da farsa é simultaneamente grave e alegre. As alegres momices de Arlequim são conduzidas com uma gravidade refletida no rosto impassível. Tanto a jocosidade quanto a seriedade são visíveis e fazem parte do estilo. Se continuarmos falando de um contraste na farsa entre máscara e rosto, símbolo e coisa simbolizada, aparência e realidade, isto não constituirá um contraste entre estilos, mas um contraste entre a seriedade ou a alegria superficiais e seja o que for que lhes subentenda. O que é que a gravidade e a jocosidade têm em comum? A circunspeção e a moderação. O que está sob a superfície, por outra parte, é desordenado e violento. É uma dupla dialética. Na superfície, o contraste de alegre e sorumbático; depois, em segundo lugar, o contraste entre a superfície e o baixo da superfície. O segundo é um mais amplo e até mais dinâmico contraste. (BENTLEY, 1981, p. 220)

A peça de Millôr ganha na intenção de explorar um ponto de vista particular ao trazer à cena anti-heróis que têm, afinal, legitimidade social, ganha na habilidade competente com que o autor se utiliza de recursos, já muito trabalhados, de comicidade farsesca, ganha na sua conhecida aptidão em criar diálogos vivos e inteligentes - mesmo dentro do contexto simples daquelas personagens - e na forma, enfim, em que promove discussões em torno de diversos aspectos da vida brasileira.

Há também outra vantagem na peça: os textos humorísticos não costumam resistir muito ao tempo, mas *Um Elefante no Caos* funcionaria bem mesmo nos dias atuais, não seria certo considerá-la datada, algo que aconteceu com certa frequência com peças escritas nas décadas de 1960 e 1970, e que também ocorreu com algumas do próprio autor. E de fato, esta foi uma “preocupação” de Millôr, registrada em seu prefácio:

Ao público, que necessita de esclarecimento, e não entende nada de teatro (e não precisa entender, pois não é sua função, depois de oito horas de trabalho na oficina, no escritório, no laboratório ou na construção), advirto que está diante de um bom trabalho, tão bom quanto os melhores de sua época aqui, na Suécia, na Dinamarca e, sobretudo, nos Estados Unidos. E digo na sua época apenas porque épocas são incomparáveis. O valor desta peça fora da sua época só poderemos discuti-lo dentro de quatrocentos anos. Fá-lo-emos a seu tempo. (FERNANDES, 2007, p. 14)

*Um Elefante no Caos*, por tratar de problemas que giram em torno da corrupção e da incompetência generalizada, por estar dentro de um espaço mítico, ocupado por tipos humanos que podem ser, em alguma medida, identificados em nosso cotidiano, e por lançar mão de formas cômicas tradicionais e sempre possíveis de serem renovadas no palco, possibilita, portanto, que ela ganhe ainda hoje vitalidade em novas encenações.

Enfim, a peça esteve ao lado de outras produções que, sendo elas superiores ou inferiores, mais ou menos consagradas, ajuda a compor um período de muita importância para o teatro brasileiro, e a cumprir um papel que, afinal, todas cumprem de alguma maneira. Jean-Pierre Ryngaert, ao citar a obra *Escrits sur le théâtre*, de Michel Vinaver, em seu *Ler o teatro contemporâneo*, chama atenção justamente para o lugar que o autor dramático e sua obra devem preencher, e a necessária independência que o autor deve preservar:

É somente escapando de toda obrigação de agradar, divertir, produzir e ser produzido, conformar-se, conseguir alimentar sua família, que o autor de teatro pode esperar ocupar seu lugar – que é na marginalidade – e pode cumprir seu papel – que é suscitar algum abalo ou fissura na ordem estabelecida. Acredito na necessidade que existe, para o autor de Teatro, de estar, a priori, excêntrico. De executar sua função por contínuos saltos para o lado. De ser inassimilável. (VINAVER, apud RYANGAERT, 1998, p. 41)

Em 1962, ainda trabalhando em *O Cruzeiro*, Millôr Fernandes publicou na sua coluna *Pif-Paf os Diálogos Peripatéticos*. Nele, Millôr conversa com um suposto leitor de sua coluna a respeito de como se deve lidar com as rejeições que sofremos ao longo da vida, algo do qual Millôr tinha muito conhecimento, a exemplo do que ocorreu com a peça que acabamos de analisar.

### Diálogos Peripatéticos<sup>13</sup>

Caro senhor, noutro dia tive o prazer (ou desprazer) de ler uma entrevista sua na revista *Senhor*. Confesso que não compreendi a importância que lhe dão pois sua fama é ocasional, puramente ocasional, unicamente devida à chance. Acredito possuir o mesmo talento, mas sofro de falta de oportunidade. Na verdade, acho que sou recordista em receber recusas de meus trabalhos e atividades em todos os setores. Senão, veja:

Rejeitado por companhias teatrais, como ator.....	65 vezes
Rejeitado por companhias teatrais, como autor.....	17 vezes
Rejeitado por editores de livros.....	32 vezes
Rejeitado por editores de publicações em geral.....	655 vezes
Rejeitado pelo Exército como incapaz.....	1 vez
Rejeitado pelas mulheres (pedidos de casamento) .....	3 vezes
Rejeitado (não premiado) em concursos de modo geral.....	342 vezes

Isso dá um total de 1015 rejeições que pode, sem a menos boa (ou má) vontade, ser arredondado para 5000. Sou ou não sou um gênio da rejeição? Sou ou não sou uma alma pronta para o martírio e sua conseqüente glorificação? E, no entanto, eles só reconhecem gente como o senhor, que vai-se ver, não foi rejeitado uma só vez na vida.

Miroel Balenciaga. Rio

R.

Miroel, muitos homens teriam cometido suicídio por menos que isso, mas eu o aconselho a não fazê-lo, pois é bem possível que não seja admitido nem no céu nem no inferno e que fique pairando por aí fora em algum lugar desconhecido da ciência e da magia. Aconselho-o a perseverar; você já ultrapassou a barreira do som, já é um sujeito extraordinário – possivelmente o mais recusado da história.

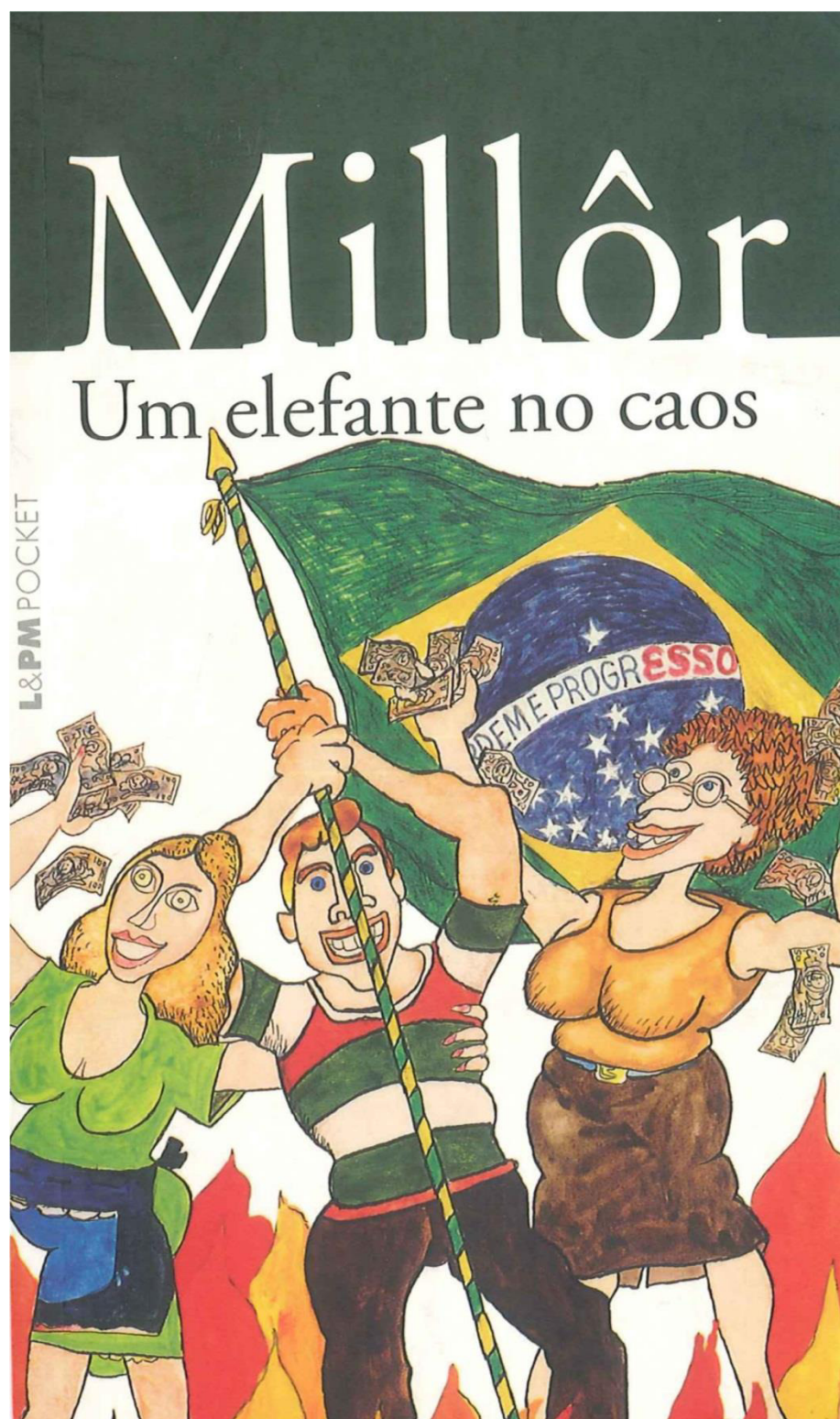
De qualquer forma, porém, não se considere único em matéria de recusas, pois o reconhecimento tarda quase sempre e muitas vezes não vem nunca. Papai, por exemplo, era quem mais azeitonas comia antes das refeições em toda nossa família, e mamãe não só não reconhecia isso, como ainda se chateava com os caroços jogados no chão. E, na verdade,

<sup>13</sup> FERNANDES, Millôr. *Trinta anos de mim mesmo*. Rio de Janeiro: Desiderata, 1996, pág. 136-137

minha família só conseguiu altura e proeminência depois que eu comecei a ser adulado pelos arautos da fama, Contudo, antes disso:

Fui recusado todas as vezes que tentava brigar na rua. Os propostos adversários achavam sempre uma covardia brigar comigo.....1000 vezes  
 Fui vaiado no teatro, na televisão e no rádio.....500 vezes  
 Fui recusado por todas as mulheres a quem propus tudo, exceto, naturalmente, casamento.....400 vezes  
 Fui convidado a sair de lugares público e particulares tantas vezes quanto compareci a eles.....600 vezes  
 Quanto ao Exército, recusaram inclusive a minha recusa de participar nele, e vieram me busca em casa certo dia.....1 vez

Como se vê, Miroel, cada um de nós tem suas próprias estatísticas e, embora eu reconheça a superioridade da sua sobre a minha, a verdade é que dados todos os têm. A questão é como compulsá-los e usá-los nessa infinita roda de perplexidade que se chama Vida e Fortuna. Pois é aí que as estatísticas se estrepam.



Desenho de Millôr Fernandes para a capa das edições de *Um Elefante no Caos*.

## 2.2 É...

No tempo em que o teatro era dominado pelo TBC – Teatro Brasileiro de Comédia – e se constituiu uma estrutura de “direita”, “burguesa”, eu jamais ganhei um prêmio em São Paulo. Nunca o TBC levou uma peça minha. Sempre fui apontado por necessidade, mas considerado autor de segunda classe. Hoje, quando esses grupos atuais (aos quais não vou dar título ou adjetivo) começaram a dominar o teatro, tomando conta da distribuição dos prêmios, também fui marginalizado. (...) Porque nunca pertenci a grupos, a esquemas, a blocos ou partidos, sempre fui um escritor crítico. Quando faço isso de criticar todo mundo, a direita diz que sou comunista e os comunistas, reacionário. (...) No caso da minha peça “A História é uma Istória”, há um ano em cartaz no Rio, os intelectuais fazem questão de esquecer-la. Mas uma pecinha encenada em um teatro no subúrbio de Cascadura, uma “chatura”, onde vão 20 pessoas por noite, passa a ser espetáculo revolucionário. E o público de duas mil pessoas, ao fim de três meses, é chamado de povão. E as 300 mil pessoas que assistiram “A História é uma Istória” são apontadas como a elite.<sup>1</sup>

O relato acima faz parte de uma entrevista dada por Millôr Fernandes ao jornal *O Estado de São Paulo*, em 1979, por ocasião do início da temporada de sua peça *É...* na capital paulista. Nela, o autor ressalta, mais uma vez, o fato de seu teatro não receber naquele tempo a justa atenção que merecia, tendo em vista não apenas a qualidade de seu trabalho (sempre defendida pelo próprio autor), mas também o sucesso de público que suas peças já haviam alcançado. E, como de costume, aponta as incoerências presentes na *intelligentsia* brasileira. Mas, situações como a descrita acima nunca fizeram o autor se furtar de reconhecer, ele mesmo, sua contribuição como dramaturgo; e *É...*, àquele momento, dava a medida do lugar de Millôr Fernandes na história do teatro brasileiro.

Concebida dentro de uma estrutura tradicional, *É...* foi escrita em 1975 e está entre as peças mais consagradas do autor. Feita a pedido do casal Fernanda Montenegro e Fernando Torres - que já haviam sido presenteados por Millôr com duas outras peças<sup>2</sup> - ela foi representada pela primeira vez em 15 de março de 1977, no Teatro *Maison de France*, no Rio

<sup>1</sup> Millôr: afinal um autor de teatro sem prêmios. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 8 de abril de 1979, s/p.

<sup>2</sup> As duas peças foram: *Homem do Princípio ao Fim* e *Computa, Computador, Computa*. Millôr costumava dizer que praticamente todos os seus trabalhos, inclusive no teatro, foram feitos por encomenda. Apenas uma peça ele apontava como tendo sido fruto de uma vontade realmente espontânea, a peça *Flávia, cabeça, tronco e membros*, escrita em 1963.



de Janeiro. Fernanda Montenegro e Fernando Torres interpretavam o casal Vera e Mário, e na primeira formação de elenco Renata Sorrah, Maria Helena Pader e Jonas Bloch faziam os papéis, respectivamente, de Ludmila, Sara e Oto. A direção, muito elogiada à época, foi de Paulo José. Desde sua estreia, a peça permaneceu em cartaz por mais de três anos. Nos dois anos de sua temporada no Rio de Janeiro *É...* já tinha atingido mais de 200 mil espectadores<sup>3</sup>; no final de 1979, ao encerrar a temporada em São Paulo, a peça havia ultrapassado o marco de mais de mil representações<sup>4</sup>. O longo tempo em atividade exigiu mudanças no elenco (exceto nos papéis de Fernanda Montenegro e Fernando Torres), mas para a crítica as trocas nunca alteraram a qualidade final das representações.

Os mais de três anos de plateias lotadas trouxeram variadas experiências positivas ao casal Fernanda Montenegro e Fernando Torres, mas elas nem sempre foram vistas com bons olhos por seus pares. Questionava-se, na época, a inconveniência de um artista manter-se preso tanto tempo ao mesmo trabalho, não dando espaço para outras criações; além disso, insinuava-se um interesse financeiro em manter *É...* em cartaz. Fernanda Montenegro, em entrevista ao *Jornal do Brasil* em 18 de março de 1979, deixa claro que as críticas negativas realmente existiam:

É claro que isso resulta em espectadores, em bilheteria. Mas é evidente também que essa é uma forma de vida teatral pela qual não me desculpo. O que deve ser exaltado é o fato de o Millôr ter escrito uma peça e que essa peça tenha tocado tanta gente. Esse é o fato a ser registrado, a ser estudado. (...) E mais tempo ficara, se mais tempo houvera...<sup>5</sup>

*É...* fez muito sucesso em um período em que as gavetas da censura estavam recheadas de peças que haviam sido proibidas principalmente em razão da natureza de contestação

<sup>3</sup> Em relação ao número de espectadores, aparecem algumas contradições em artigos de jornais da época. De qualquer maneira, os números são sempre surpreendentes: O *Jornal do Brasil* de 18 de março de 1979 (Caderno B, p. 5) e o *Jornal da Tarde* de 6 de abril de 1979 (p.16) publicaram a informação sobre os mais de 200 mil espectadores de *É...* na temporada carioca (1977-1978). Já *O Estado de São Paulo* de 12 de abril de 1979 menciona que a peça já havia ultrapassado 300 mil espectadores no Rio de Janeiro. Na edição do *Jornal da Tarde*, Fernando Torres diz: “Atravessamos o campeonato do mundo, as subidas do dólar e as baixas do cruzeiro, as eleições para Presidência da República e continuamos firmes com a nossa peça.”

<sup>4</sup> Número fornecido pela SBAT ao *Jornal do Brasil* de 28 de dezembro de 1979, demonstrando um recorde brasileiro, naquele tempo, de permanência ininterrupta em cartaz.

<sup>5</sup> CLEUSA MARIA. “Mais tempo ficara, se mais tempo houvera”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 de março de 1979, CAD B, p. 5.

presente nelas, de resistência ao regime de governo que vigorava no país. Na década de 1970, por causa da censura que havia se instalado com o Ato Institucional nº 5, já não era mais possível fazer um teatro abertamente engajado como se fizera na década de sessenta, a dramaturgia havia tomado novos rumos. Entretanto, muitos autores continuaram a escrever peças que passavam mensagens de oposição e luta. *É...* não era uma peça de conteúdo político, mas ela abordava temas muito explorados na época, como o conflito entre gerações, a luta feminina pela emancipação, a revolução sexual, o questionamento aos valores burgueses; tudo isso a fez, portanto, estar conectada com outros textos da época.

### 2.2.1 UMA COMÉDIA DE COSTUMES

Em seu prefácio à peça *Os Órfãos de Jânio*, Millôr Fernandes fala a respeito de *É...*:

Minha última peça, *É...*, é um discurso sobre a falência das ideologias. Mais obviamente, coisa que foi notada pela maioria absoluta dos espectadores, é um trabalho sobre a inutilidade das teorias. (...) Claro, isso foi transformado, pela eterna minoria reacionária mafiosa e, sobretudo, simplória, da imprensa brasileira, numa “peça de costumes”, numa “relação de casais”!!, numa, Deus do céu!, “comédia de bulevar”!!! *Sancta Simplicitas!*. (FERNANDES, 1979, p. 5-6)

O tom um tanto revoltoso em razão das definições limitadoras atribuídas a sua peça demonstra a consciência do autor de que sua dramaturgia é mais genuína e vai além das simples reproduções de fórmulas. Por outro lado, é inegável que o texto guarda características que podem aproximá-lo dos aspectos mais particulares da comédia de costumes: o retrato de um grupo social, dentro de um contexto específico, feito sob um prisma crítico, realista e cômico. É evidente que esta classificação não significa dar ao texto uma interpretação reducionista e apressada, como a que aparece publicada na *Folha de São Paulo* em 22 de março de 1999, quando a peça recebeu uma nova montagem:

Não se corre o risco de confundir Millôr Fernandes com um revolucionário, no teatro. Em 55, com “Pigmaleoa”, já saudoso, ele reagia ao Rio dos

arranha-céus. Em 77, com “É...”, reagiu ao divórcio e ao amor livre apontando supostos riscos trágicos. Duas décadas depois, “É...” soa datada. A sua comédia de costumes é formal e tematicamente conservadora, os seus “jovens” meros tipos, caricaturas a merecerem punição – em nada ajudados, vale dizer, por atuações equivocadas como a de Iza do Eirado.<sup>6</sup>

É... ganhou algumas poucas avaliações negativas como esta que acabamos de ler, e quase sempre elas estavam relacionadas à abordagem dada pelo autor aos temas apresentados na peça, como as dificuldades que envolvem a fidelidade conjugal e a viabilidade de se apostar e permanecer fiel a uns ou outros valores. Já afirmamos que Millôr foi um autor que provocou controvérsias em razão das ideias que defendeu, ou talvez seria mais apropriado dizer, em razão da maneira como recorrentemente conseguia invalidar teorias já bem acomodadas no pensamento de determinados grupos. Em praticamente todos os seus trabalhos há um pouco disso, e por esta razão há quase sempre um pouco de polêmica envolvendo a recepção de suas peças.

De volta às comédias de costumes, Millôr Fernandes ligava-se, com *É...*, à tradição de um gênero que se iniciou no Brasil com Martins Pena, ainda na primeira metade do século XIX, e consolidou-se com autores como França Júnior e Arthur Azevedo. Este gênero de teatro popular, que remonta aos séculos XVII e XVIII na Europa, marcou a história teatral do Brasil no século XIX e estendeu-se até o século XX, sempre se adaptando a novas abordagens temáticas, recursos estilísticos, contextos sociais e históricos diferentes. E, sobretudo no caso de Millôr Fernandes, proporcionando um aprofundamento na reflexão sobre as complexidades que envolvem a vida e o cotidiano das pessoas.

O sucesso que faziam artistas e dramaturgos, apoiados em temas e formas do teatro do século XIX, é tão grande que se torna empecilho para a modernização dos textos e da nossa vida cênica. Quando essa geração perde terreno junto ao público, na década de 1940, a comédia de costumes adapta-se aos novos tempos e ganha alguma sofisticação com Silveira Sampaio, Millôr Fernandes e João Bethencourt. Se durante os anos da ditadura militar o gênero fica em recesso, por força da censura, nos anos de 1980 e 1990 afirma-se novamente como uma tendência forte do teatro brasileiro (...). (GUINSBURG, J.; FARIA; J. R.; LIMA, M. A., 2006, p. 89)

---

<sup>6</sup> “É...” volta datada. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22 de maio de 1999, s/p.

Clóvis Garcia, em um artigo de 1979 para *O Estado de São Paulo*, classifica *É...* como uma comédia de costumes e a diferencia de outras peças do autor, feitas através do processo de “colagens”, que nessa época já haviam destacado o trabalho de Millôr Fernandes no teatro<sup>7</sup>. O crítico inclusive demonstrava naquele momento, em relação a dramaturgia de Millôr, sua preferência por este segundo tipo de peça:

A dramaturgia de Millôr Fernandes, já bastante extensa nesse período de pouco mais de vinte anos, pode ser classificada, grosso modo, em dois tipos de peça: a comédia de costumes, estruturada com personagens determinados e um enredo, e as “colagens”, quase um show humorístico e que o autor, seja na escolha dos textos, seja nos próprios quadros, diálogos e cenas de ligação, encontra mais possibilidades de expressão para o seu humor cáustico.<sup>8</sup>

No caso de Millôr Fernandes, sua comédia de costumes (assim como a maior parte de suas peças e diferentemente de *Um Elefante no Caos*) foi povoada por personagens cultas e bem colocadas socialmente, uma escolha diferente do que normalmente ocorre com este gênero teatral. Esta parece ter sido uma preferência do autor, que além de ter trabalhado frequentemente com personagens que correspondessem a este perfil, os fez ter quase sempre uma personalidade que de algum modo representasse também os hábitos, o pensamento e as contradições do carioca.

Yan Michalski, em artigo para o *Jornal do Brasil* em março de 1977, observa que:

Sem dúvida, Paulo Pontes nunca escreveria uma peça como *É*, protagonizada por personagens tão bem vestidos e bem falantes; por temperamento e opção, ele estava condenado a escrever sobre a vida do *povão*, e não da *intelectuália*. Mas creio que a peça de Millôr Fernandes enquadra-se nos conceitos da comédia de costumes que “caminhasse paralela à existência dos cidadãos”, fizesse com que “o espectador possa confrontar sua experiência com o mundo”, e o fizesse “de forma divertida”.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Antes de *É...*, Millôr Fernandes já havia alcançado grande sucesso com duas peças que se alinhavam a uma tendência do autor de compilar trechos de outras obras, fossem elas suas ou de outros autores, e criar novos textos, as chamadas “colagens”. As duas peças foram: *Liberdade, Liberdade* e *O Homem do Princípio ao Fim*. Millôr havia escrito ainda *A História é uma História*, muito próxima também deste mesmo processo. Por essa razão, *É...* também chamou atenção, naquele momento, por seguir uma estrutura convencional.

<sup>8</sup> GARCIA, Clóvis. Um dramaturgo dividido em dois caminhos. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 09 de nov. de 1979, pág. 21.

<sup>9</sup> MICHALSKI, Yan. A inteligentsia inconsistente. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 de março de 1977, CAD. B, p. 2.

Na terceira cena de *É...* há um bom exemplo desta percepção que Millôr tem da vida burguesa carioca e da sua relação com a realidade. Na cena, a notícia transmitida pela TV mostra que, enquanto o mundo se acabava em violência e corrupção, o Rio de Janeiro seguia sua vida oferecendo mais um lindo dia de praia:

*(No escuro, a luz da televisão ligada reflete sobre Mário. A luz geral sobe em resistência. Mário toma um uísque. Está, domesticamente, em mangas de camisa, sem sapatos mas de meias, com os pés em cima de um banquinho qualquer. Lê.)*

SOM DA TELEVISÃO: Em resumo: As tropas Sírias dominam mais da metade de Beirute, já tendo destruído dezoito quarteirões da cidade. No Chile foi assassinado o líder soviético Ennekorro Iicha. Na Ucrânia foi assassinado o embaixador da Rodésia, Smith Smith. Os dois navios petroleiros de quinhentas toneladas que colidiram no Mar do Norte deixarão poluídas as praias de toda aquela região durante pelo menos oitenta anos. O Senado Americano aponta mais 85 personalidades internacionais, entre ministros e chefes de estado envolvidos no escândalo da Lockheed. Segundo a meteorologia no Rio, amanhã, muito sol, muita praia. *(Mário que alonga o braço, diminui o som do aparelho.)* (FERNANDES, 1995, p. 88)

A breve passagem é simbólica para a elaboração de um sentido maior e mais geral que a peça vai despertando em nós ao longo de sua leitura e no qual suas personagens estão inseridas. Vivemos um momento de indiferença e apatia em relação ao que está a nossa volta, temos a impressão de que não estamos muito dispostos a encarar a realidade com seus inumeráveis problemas, sejam eles de ordem privada, particular, sejam de ordem social. Gilles Lipovetsky trata justamente deste processo histórico, iniciado nos anos de 1960 e ainda em andamento, que poderia ser caracterizado como um período em que prevalece o hedonismo e o individualismo. No prefácio ao livro *A era do vazio*, Lipovetsky afirma que

Nosso tempo conseguiu eliminar a escatologia revolucionária instaurando uma revolução permanente do cotidiano e do indivíduo: privatização ampliada, erosão das identidades sociais, desgaste ideológico e político, desestabilização acelerada das personalidades. Estamos vivendo uma segunda revolução individualista. (LIPOVETSKY, 2006, p. XV)

Mário liga a TV e enquanto noticia-se grandes catástrofes internacionais ele indiferentemente lê alguma coisa acompanhado de seu uísque em uma cena alegoricamente burguesa (sentado em uma poltrona, de meias, apoiando os pés em um banquinho). O dia de sol previsto no noticiário parece ser a única informação a merecer algum destaque naquela

sociedade, representada tanto pela classe média em que Mário se insere, como pelas classes mais baixas das quais Paulo, personagem de *Um Elefante no Caos*, fazia parte. E não há desespero ou pessimismo, como mostra Lipovetsky:

O niilismo europeu, analisado por Nietzsche como depreciação mórbida de todos os valores superiores e como deserto dos sentidos, não corresponde mais àquela desmobilização de massa e não é acompanhado por desespero e sensação de absurdo. Todo feito de indiferença, o deserto pós-moderno também se afastou do niilismo “passivo” e do seu deleite moroso a respeito da inutilidade universal, assim como o niilismo “ativo” e sua autodestruição. Deus morreu, as grandes aspirações se extinguem, mas *ninguém está dando a mínima importância*, eis a alegre notícia, eis o limite do diagnóstico de Nietzsche em relação à tristeza europeia. O vazio dos sentimentos e o desmoronamento dos ideais não trouxeram, como era de se esperar, mais angústia, mais absurdo, mais pessimismo. (LOPOVETSKY, 2006, p. 19)

Essa condição geral da sociedade pós-moderna cerca sem dúvida as histórias individuais destas personagens. Ludmila chega a dizer, a certa altura da peça: “Depois que a política deixou de ser possível, cada um resolveu pelo menos pensar mais em si próprio, olhar mais o próprio umbigo.” (FERNANDES, 1995, p. 86)

## 2.2.2 ARGUMENTO E PERSONAGENS

O argumento de *É...* aborda as dificuldades – ou a inutilidade, como disse o autor – de se tentar acomodar teorias de vida ao cotidiano real, à vida prática de cada indivíduo, provocando intencionalmente uma reflexão bastante séria a respeito das discrepâncias entre o pensamento e o comportamento. A seriedade na abordagem do tema não impediu a exploração do riso, pelo contrário, o humor é mesmo um facilitador no desenvolvimento das reflexões provocadas pela peça. Para Fernanda Montenegro a obra de Millôr Fernandes é mais séria do que possa parecer “porque chega ao riso extremo. Millôr consegue um traço de humor que responde pela visão humorística do brasileiro urbano e de uma visão carioca, que

por ser carioca não é menos séria.”<sup>10</sup> E o autor confirma: “meu *É...* é sério, mas deve ser ouvido às gargalhadas”.<sup>11</sup>

Escolher *É...* em um estudo sobre a dramaturgia de Millôr Fernandes representa, dessa forma, uma boa amostragem não apenas de uma forma de se fazer teatro muito praticada pelo autor – uma moderna comédia de costumes –, mas também possibilita o exame de um humor típico em suas peças: aquele que explora as situações contraditórias do dia a dia, que satiriza o comportamento de um grupo específico de personagens e que consegue se ligar de maneira surpreendente a momentos profundamente dolorosos da vida. O riso ajuda a desvendar os paradoxos entre as teorias e a vida real, a levantar questionamentos em todas as direções e, portanto, a alargar e alimentar o pensamento.

A história se passa em meados da década de setenta, quando a sociedade ainda tinha vivo o espírito revolucionário e libertador que envolveu as pessoas desde os anos sessenta, tempo marcado por reflexões e questionamentos a respeito da liberdade, fosse ela de natureza individual ou coletiva. Em *É...*, destaca-se a questão da liberdade nos relacionamentos amorosos, o choque de gerações representado pelos dois casais que participam da história, a mudança no comportamento da mulher, a liberdade sexual; todos temas que estavam na ordem do dia, no teatro, na TV e na vida em geral.

Na peça temos o casal de meia idade Vera e Mário Toledo, e os jovens Oto e Ludmila Sakarov Triana (na realidade, Maria José Formiga). Vera, casada com o professor universitário Mário, é uma culta dona de casa que cumpre muito bem seu papel de esposa e mãe, nos moldes mais perfeitos do que se pode considerar uma vida burguesa. Oto, que já havia sido aluno de Mário, também é professor universitário, tem vinte e nove anos e acredita já ter passado por todas as experiências existenciais que um ser humano pode viver. Só depois

---

<sup>10</sup> ‘É...’: a crise burguesa no estilo humorístico de Millôr Fernandes. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 6 de abril de 1979, p. 15

<sup>11</sup> A peça segundo Millôr Fernandes, o autor. **Shopping News**, 8 de abril de 1979, p.23.

desta certeza a personagem foi capaz de estabelecer uma relação estável com Ludmila, uma sedutora jovem de vinte e quatro anos, exemplo máximo da juventude liberada. Além destes quatro personagens, há ainda Sara, irmã de Ludmila, uma publicitária e arrendatária de um bar que será a testemunha dos desdobramentos das histórias vividas pelos dois casais.

No primeiro ato da peça, o que está em pauta nos diálogos, em todas as cenas, é a avaliação que as personagens fazem dos valores que regeram a geração de Mário e Vera e que agora aparecem transformados na geração de Oto e Ludmila, especialmente no que diz respeito ao casamento. Na primeira cena, temos Vera e Sara conversando na sala do apartamento de Vera, o assunto são as vantagens, por um lado, de um casamento estável, de uma vida segura dentro de uma rotina que Vera chega a considerar uma verdadeira “obra de arte”; por outro lado, Sara defende as vantagens de uma vida independente, livre e, sobretudo, sem a hipocrisia que ela vai apontando nas seguras e inteligentes falas da amiga. A cena seguinte é uma conversa entre Mário e Oto no bar que pertence a Sara, o assunto é praticamente o mesmo: as vantagens do casamento e de uma vida em comum - que no caso de Mário já dura quase vinte e cinco anos - ou de uma vida sexualmente livre e que, mesmo em uma relação supostamente monogâmica como a de Oto e Ludmila, possa estar aberta às necessidades de cada um, sem a exigência da fidelidade imposta nos casamentos tradicionais. Para Oto, “a vida tem que ser instável” (FERNANDES, 1995, p. 82). Para Mário, um intelectual aberto a compreender qualquer pensamento ou teoria, mas de hábitos conservadores, cogitar outros relacionamentos para sua vida, àquela altura, já era “muito tarde. Não teria sentido.” (FERNANDES, 1995, p.83). Oto chega a dizer a Mário: “a capacidade de aceitação da liberdade alheia e do controle do próprio egoísmo é coisa que a tua geração – perdão, é o que eu acho – não poderá mesmo jamais entender. ISSO é coisa nova.” (FERNANDES, 1995, p. 84)



Portanto, Vera e Mário, casados há quase vinte e cinco anos, defendem a princípio o casamento, a fidelidade, tendo um ponto de vista tradicional sobre o assunto; Oto e Ludmila representam a juventude moderna, transgressora, desapegada de valores ultrapassados, que veem o casamento, dentro dos moldes convencionais, como uma incoerência no mundo moderno. Todo o primeiro ato é importantíssimo para que as teorias sejam lançadas, para que compreendamos o perfil de cada personagem e, principalmente, para que possamos observar, posteriormente, as mudanças que ocorrerão no pensamento e no comportamento de cada uma quando a realidade se impuser em suas vidas. Assim, quando ao final deste ato, Oto pede a Mário que seja o pai do filho de Ludmila (já que ele, Oto, não podia ter filhos), a realidade desmonta as teorias às quais estes personagens se apegaram durante a vida. No segundo ato, Mário e Ludmila passam a formar um novo casal e já não há neste ponto quem consiga mais sustentar os próprios ideais. As reações de cada personagem às novas configurações de suas vidas são variadas, e o fim da história acaba de forma trágica para pelo menos um deles.

É interessante observar como os casais Mário e Vera, que em tudo se identificavam, e Oto e Ludmila, “companheiros existenciais”, representam duplos, ou seja, um casal é uma inversão do outro. Millôr cria uma história que constantemente vai estabelecendo oposições: entre os casais, entre os nomes de Ludmila, entre a maneira como as personagens começam e terminam suas histórias, entre a alternância do cômico e do dramático e até mesmo em relação ao suicídio de Oto, que apesar de trágico nos parece também risível, por ser uma atitude tão radical e aparentemente anacrônica. O reconhecimento dessas oposições revela-se um eficiente mecanismo de humor em razão da presença do elemento contraditório e da constante quebra de expectativas do leitor no decorrer da história.

Em seu *Dicionário de Mitos Literários*, Pierre Brunel retoma o que Keppler<sup>12</sup> diz a respeito do duplo na literatura, o que nos ajuda a compreender a natureza complementar dos

---

<sup>12</sup> KLEPPLER, C. F. *The literature of the second self*. University of Arizona, Press Tucson, 1972.

dois casais da peça: “Baseando-se na psicologia de Jung (...), ele caracteriza o duplo como uma parte não apreendida pela imagem de si que tem o eu, ou por ela excluída: daí seu caráter de proximidade e de antagonismo. Trata-se das duas faces complementares do mesmo ser.” (BRUNEL, 1998, p. 263) Sobre o mesmo tema, Pierre Brunel diz que “O encontro com o outro torna-se uma maneira de penetrar em si mesmo.” (BRUNEL, 1998, p. 275), e ainda, que “o artista, homem duplo por excelência, é aquele que pode compreender que por trás das aparências se esconde a verdadeira vida” (BRUNEL, 1998, p. 273). Estes conceitos trazem ideias relevantes e que podemos associar às personagens de *É...* Em primeiro lugar, temos o enfrentamento das teorias defendidas pelos dois casais. Vera e Mário acreditavam na vantagem, se assim podemos definir, de um casamento longo e estável e na suposta crença de que nada abalaria esta certeza e o compromisso que havia entre eles. Mas, quando se aproximaram de Oto e Ludmila, não puderam negar que aquilo que supunham não fazer parte de suas vidas havia, na verdade, se colocado no centro delas: o desejo, por parte de Mário, por uma moça que trazia novas perspectivas e o tornava também mais jovem; e Vera, que acreditava que a acomodação de sua vida à vida familiar bastava para a sua felicidade e realização, um erro que a personagem demorou para digerir. Do outro lado, Oto defendia um estilo de vida libertário que, só a partir do reencontro com Mário, pôde perceber que não poderia, psicologicamente, sustentar. E Ludmila, a princípio completamente oposta à imagem da esposa inserida em uma vida doméstica e burguesa, acabou por se transformar em uma. Ou seja, só a partir do encontro com o outro, o encontro com o seu duplo, foi possível que cada um trouxesse à tona particularidades internas que pareciam não existir.

O segundo conceito apontado por Pierre Brunel, e que gostaríamos de associar ao estudo desta peça, diz respeito ao papel do autor na criação de suas histórias. O professor e crítico literário afirma que o artista é um “homem duplo por natureza”. É comum a ideia de que o artista detém um espírito tão sensível que possibilita uma apreensão muito mais

completa do mundo. Entretanto, poderíamos acrescentar que o humorista, além de possuir esta capacidade, faz disso, objetivamente, seu trabalho: o de expor as múltiplas facetas dos seres humanos e da própria vida. *É...*, possivelmente, é a peça de Millôr Fernandes que melhor demonstrou isso, e por esta razão gerou contraditórias interpretações. “(...) o fecho oficial da peça permite apesar de tudo múltiplas conclusões porque o fio da história não escorrega no óbvio de tentar conduzir o ato final a uma só verdade. Quando o autor faz o professor de meia idade ligar-se sentimentalmente à mulher do amigo moço, abre as comportas de várias reflexões.”<sup>13</sup>

### 2.2.3 ALGUNS APONTAMENTOS

Ainda sobre as personagens, Yan Michalski faz uma reflexão muito perspicaz e que nos parece, diante de tantas possibilidades de interpretação da peça, digna de muita atenção:

Aos poucos descobrimos, porém, que a peça é uma reflexão séria – embora nem por isso menos divertida – sobre a crise de valores e a perplexidade que assola hoje uma faixa da população que tem nas mãos uma responsabilidade particularmente grave, na medida em que teve acesso, através da vida universitária, de leituras ou de viagens ao exterior, a um volume de informações e a uma capacidade de teorização que permanecem fora do alcance da maioria do povo. Cada um a seu modo, os cinco personagens de *É* – um maduro professor de Filologia, a sua elegante esposa, uma economista e publicitária, um outro professor universitário representativo do chamado pensamento jovem, uma juvenil herdeira espiritual da extinta onda hippie – pertencem ao que poderíamos chamar, com apenas leve exagero, de elite intelectual do país. Embora cercado todos os personagens de forte calor humano, Millôr mostra, com desencanto, quão pouco podemos esperar do futuro imediato, no que ele depender desse tipo de elite intelectual que passa o tempo todo escondendo de si mesma a sua própria alienação e insegurança e baseando sua vida em valores éticos cuja autenticidade não sobrevive ao primeiro teste de resistência. (...) A fragilidade das convicções, é bom que se diga, não é basicamente consequência da fraqueza individual de cada personagem; pelo contrário, todos são dotados de excelente potencial humano, inteligentes e sinceramente engajados naquilo que acreditam ser o seu caminho existencial. Acontece que a formação que receberam, tanto os jovens quanto os de meia-idade, lhes fez adotar como verdades absolutas uma série de lugares-comuns não filtrados pelo crivo das

---

<sup>13</sup> RIOS, Jefferson del. Quando o amor que tu me tinhas se acabou. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 12 de abril de 1979, s/p.

exigências que a realidade vai colocar, um dia ou outro, no seu caminho. Acontece, por outro lado, que a marginalização a que eles, como classe social, estão relegados no quadro social do Brasil de hoje, limitados nas suas opções e desestimulados de participar de discussão mais ampla e menos concentrada nos destinos individuais de cada um, propiciou a sua adesão a valores que não passam de utópicas tábuas de salvação, inúteis a quem não aprendeu a nadar num mar agitado e hostil.<sup>14</sup>

Michalski apresenta pontos de vista que consideramos bastante esclarecedores e que, por esta razão, são uma importante referência para a análise do texto. O crítico destaca a inautenticidade das personagens de *É...*, inautenticidade no sentido de que aquela elite intelectual ainda não tinha assimilado certos valores defendidos por ela. Michalski aponta, também, para a condição de isolamento a que o intelectual brasileiro estava submetido, não tendo condições de levar certas questões para uma discussão em um nível mais amplo, para que pudessem de fato sair do nível das esferas particulares da vida. O crítico, acima de tudo, demonstra grande solidariedade a estas personagens, resgatando nelas uma humanidade essencial que nos parece, de saída, excluir a ideia de que estes homens e mulheres sejam meras caricaturas. Voltaremos mais adiante a esta questão.

Mencionamos há pouco o fato de *É...* ter gerado algumas opiniões controversas. A peça se desenrola, a princípio, em torno de uma disputa de teorias sobre o casamento, da qual, é bom que se diga, nenhuma sai vitoriosa. Na peça, Millôr desmistifica os intelectuais ao fazer com que suas teorias sobre as relações amorosas não resistam ao peso de circunstâncias culturais, e por que não, humanas. Para Millôr, “(...) não há sabedoria, conceito (ou preconceito), definição ou verdade, por mais popular, estabelecida e definida que seja, que não admita reexame e uma nova interpretação.” (FERNANDES, 2007, p. 8)

A intensa “teorização”, presente especialmente no primeiro ato, provocou algumas reações negativas, já que em uma peça escrita dentro dos moldes de uma comédia de costumes esperava-se, talvez, mais dramaticidade. Paulo José, diretor da primeira montagem

---

<sup>14</sup> MICHALSKI, Yan. A intelligentsia inconsistente. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, CAD B, 23 de março de 1977, p. 2.

da peça, também defendia que *É...* é “Uma peça muito cerebral, na qual as pessoas discutem exaustivamente, sempre querendo ter o controle da vida através da palavra.”<sup>15</sup> O próprio Michalski assinala, no texto já citado, esta particularidade:

A principal falha do texto reside na excessiva verbalização pelos personagens das suas teorias existenciais: é como se o autor partisse da atribuição apriorística, a cada personagem, de uma determinada atitude teórica diante da vida, utilizando a ação dramática apenas como ilustração dessa atitude. Pode-se alegar, a rigor, que é bem assim que os personagens se comportariam na vida real: sua impotência se traduz justamente pelo vício da elucubração verbal que lhes dá uma boa desculpa para não se definirem através da ação.<sup>16</sup>

Clóvis Garcia também faz menção a este aspecto das peças de Millôr Fernandes, e acrescenta outra observação a respeito da indefinição que as personagens de Millôr costumam apresentar (outros críticos, inclusive Michalski, perceberam certa inconsistência na composição das personagens de *É...*, principalmente no que diz respeito às suas atuações profissionais):

Já suas comédias, dentro de uma estrutura mais convencional, não chegam a se realizar plenamente. (...) O que falta a Millôr nessas peças é um arcabouço dramático que sustente a ação, uma construção de personagens mais definida, elementos que são prejudicados pela graça fácil, pela preocupação de mostrar os aspectos pitorescos e ridículos da sociedade brasileira, especialmente a carioca.<sup>17</sup>

A presença de uma “verbalização” tão expressiva em *É...* lembra uma qualidade das peças do dramaturgo irlandês Bernard Shaw, de quem já aproximamos Millôr Fernandes. Ambos dedicaram-se a um teatro no qual se desenvolvem diálogos muito vivos, que chegam a se sobressair em relação à própria ação dramática. Por esta razão, as peças de Shaw são comumente classificadas como um “teatro de ideias”, ou, como redefiniu Daniel Piza, um “teatro das ideias” (SHAW, 1996). Sábado Magaldi, em uma crítica à peça *Major Bárbara*, fala a respeito desta característica da dramaturgia de Shaw, que acreditamos ser possível relacionar também a *É...*, de Millôr Fernandes:

<sup>15</sup> ALENCAR, Miriam. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 de março de 1977, CAD B, p. 1.

<sup>16</sup> MICHALSKI, Yan. A inteligentsia inconsistente. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, CAD B, 23 de março de 1977, p. 2.

<sup>17</sup> GARCIA, Clóvis. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 9 de novembro de 1979, p. 21.

Entre os vários paradoxos propostos por Bernard Shaw (1856-1950), o mais desconcertante refere-se ao próprio fundamento de sua obra dramática: teatro de discussão, pareceria mais adequado à leitura; entretanto, é apenas em cena que o debate fica de pé e as personagens adquirem plena consistência. Lidas, as principais peças do autor de *Santa Joana* dão muitas vezes a impressão de exaurir-se num raciocínio frio, que esteriliza os movimentos. Levadas ao palco, esse raciocínio dinamiza os intérpretes e arma a ação num todo coerente, com vida autônoma e completa. Haverá mais aceitável definição para o teatro puro? (MAGALDI, 1989, p. 173)

Ao observar a recepção tão positiva que a primeira montagem de *É...* teve, e seu longo tempo em cartaz, é possível deduzir que tal característica não se tornou um obstáculo para a sua plena realização no palco.

Outro aspecto que se destaca no texto, e que contribui decisivamente para a exposição das teorias e conclusões que a peça formula, é a presença de uma personagem narradora, Vera. “Vera-narradora” aparece em meio ou ao final de muitas cenas - quase sempre se dirigindo aos espectadores - para oferecer uma conclusão ou comentar a maneira como ela, de forma distanciada, enxergava a realidade e os fatos ocorridos até aquele ponto da história. Com a transformação da personagem em “Vera-narradora”, Millôr aproximou-se de elementos teatrais como o coro do antigo teatro grego.

Apesar de sua importância fundante na tragédia grega, o coro logo parece elemento artificial e estranho à discussão dramática entre as personagens. Torna-se uma técnica épica, muitas vezes distanciadora, pois concretiza diante do espectador um outro espectador-juiz da ação, habilitado a comentá-la, um espectador “idealizado” (Schlegel). Fundamentalmente, este comentário épico equivale a encarnar em cena o público e seu olhar. Schiller fala, sobre o coro, exatamente o que mais tarde dirá Brecht a respeito do narrador épico e do distanciamento: “Separando as partes umas das outras e interferindo em meio às paixões com seu ponto de vista pacificador, o coro devolve a nossa liberdade, que de outra forma desapareceria no furacão das paixões.” (Prefácio à *Noiva de Messina*) (PAVIS, 1999, p. 74)

Vera-narradora desempenha, portanto, a função das vozes que no passado pertenceram ao coro do teatro grego e mais tarde transformaram-se em outros personagens, como o *raisonneur* do teatro de tese ou os narradores do teatro épico de Brecht. É importante ainda lembrar que, enquanto no coro do teatro grego havia a intenção de se reproduzir a voz da sociedade, o *raisonneur*, e mesmo os narradores do teatro épico formulado por Brecht,

carregavam a intenção de transmitir posicionamentos que eram do próprio autor do texto. Millôr Fernandes recorreu frequentemente a formas teatrais que possibilitaram que ele, como autor, também se fizesse presente em suas peças. Quando mergulhamos em seus trabalhos, sejam eles na dramaturgia ou em outros gêneros, fica para nós, leitores, uma sensação muito evidente de que Millôr sempre colocou seus próprios pensamentos em seus personagens, narradores, eu-líricos...

Em *A personagem de Ficção*, Décio de Almeida Prado fala a respeito da função de personagens que no teatro se dirigem ao público e de como de fato elas carregam em suas falas o pensamento do próprio autor do texto:

(...) quando canta, quando vem à ribalta e encara corajosamente a plateia, admitindo que está no palco, que se trata de uma representação teatral, passa por assim dizer a outro modo de existência: se não é propriamente o autor, também já não é ela mesma. (...) Temos, assim, personagens autônomos, ou realistas, dentro de um quadro teatral não realista; e entre uma coisa e outra insinua-se com facilidade o pensamento do autor. (PRADO, 2002, p. 98-99)

Outras personagens da peça – Ludmila e Mário – também vêm ao proscênio, em algumas ocasiões, falar diretamente com o público. Mas, no caso de Vera, há uma regularidade e um didatismo muito evidentes em suas entradas, além do fato de ela ter recebido, na peça, a denominação de “Vera-narradora”. A escolha desta personagem pode estar relacionada a algumas possíveis intenções, entre elas o fato de ela ser a personagem mais autêntica na medida em que assumiu desde o início um posicionamento teórico muito honesto e foi bastante clara ao demonstrar que, diante dos fatos, precisava mudar sua forma de pensar a vida e os relacionamentos. As demais personagens, ao contrário, não chegam (com exceção de alguns poucos momentos) a assumir completamente suas falsificações ideológicas, embora no fundo elas percebam que suas respostas diante da vida não correspondem às ideias que defendiam. Vera reconhece onde falhou, e mesmo acreditando que não haja mais tempo para mudanças, adota uma perspectiva de vida mais coerente ao final da história. Por todas estas razões, ela seria a personagem mais adequada a cumprir o papel de narradora.

Mas a opção por fazer desta personagem a narradora pode estar ligada a outro propósito mais significativo: Millôr escreveu uma peça que mostra a necessidade de a mulher ser independente. Daí a escolha por uma personagem feminina, de meia idade, para cumprir a função de conduzir o leitor/espectador pelo caminho de transformação de que ela foi obrigada a percorrer tardiamente. Só assim ela pôde compreender seus equívocos e reconhecer que é necessário à mulher assumir uma condição independente, a qual ela nunca havia desejado, como podemos observar em suas primeiras falas:

VERA: É!... (*Volta a sentar, diz sem transição...*) de vez em quando eu me pergunto o que é que eu tenho com isto. Não que seja contra. Mas feminismo é pra mulheres muito especiais, eu acho.

SARA: (*Afirmando*) Você também acha que o destino da mulher é biológico.

VERA: O meu, pelo menos. Não tenho de que me queixar. (...)  
(FERNANDES, 1995, p. 74)

Mais adiante, ainda na primeira cena da peça, Vera continua a expor suas convicções e a defender a vida que levava, bem acomodada dentro de um universo burguês que, naqueles tempos, já havia começado a ser combatido, pois entre outras razões impediam a mulher de ter uma vida plena e independente em relação ao homem.

VERA: (*Sem interrupção*) Você sabe que de vez em quando eu tenho a sensação de que sou um escravo a quem tentam impor uma liberdade? Estão querendo que eu assine uma carta de alforria que não pedi, não procurei, nem sei pra que serve. Estou bem na minha senzala, ela é ampla, limpa. Meu patrão não me espanca, de vez em quando fica inexplicavelmente de mau humor, passa dois ou três dias sem falar comigo, é tudo. Em troca eu não penso na minha subsistência, ele pensa por mim, paga minhas contas, mata o javali. Que é que estão querendo – me dar liberdade pra morrer de fome? Trocar uma escravidão apenas nominal por uma escravidão real? Concessão todos fazem, todos fizeram, todos farão, sempre. Um dia eu vi uma fotografia de Onassis, rico e poderoso, ajoelhado humildemente aos pés de Paul Getty, mais rico e mais poderoso. Era de brincadeira, eu sei, mas ele estava ajoelhado. Quando eu tenho que me ajoelhar faço como se fosse brincadeira. Não dói nada. (FERNANDES, 1995, p. 77)

Mesmo em um discurso de fundo conservador como este, percebemos uma sofisticação na maneira de formular o pensamento que corresponde ao nível intelectual da classe retratada na peça. Com o decorrer da história, Vera vai se transformando e esta



transformação fica mais clara para nós com as intervenções de Vera-narradora. No exemplo que apresentaremos a seguir, Mário e Ludmila já haviam formado um novo casal:

VERA-NARRADORA: Aos poucos as palavras vão perdendo em significado, ganhando em malabarismo. Mário e Vera se acostumaram agora a falar nas fronteiras do que pensam. Ludmila e Oto tentam em vão explicar o que nem pensam. Mário se descobre não tão conservador quanto se achava. Quer dizer: de vez em quando já não dorme mais em casa. Ludmila menos revolucionária de costumes do que devia: aprende a fazer café e ovos quentes. Vera, tão desamparada quanto sempre foi e não sabia, faz tudo errado. Os filhos, a princípio perplexos com o tumulto logo ficam cheios com o problema dos velhos. E Oto, ah, Oto! Oto descobre que a vida é um fluxo constante que não flui necessariamente pra melhor. Dizem que, na hora da morte, quando o toureiro lhe aponta a espada entre os dois olhos para o golpe final, o touro aprende a verdade essencial de sua vida. Por isso, em tauromaquia, essa se chama A Hora da Verdade. Uma verdade, é claro, já então inútil. (FERNANDES, 1995, p. 117)

Na próxima fala, Vera revela a condição essencial a que homens e mulheres estão sujeitos:

VERA-NARRADORA: Imperceptivelmente passamos do clima de extrema compreensão e urbanidade que a vida estabilizada permite, esquecemos refinadas ideologias e viramos de novo seres humanos integrais, isto é, caímos na vulgaridade. (...) (FERNANDES, 1995, p. 118)

Por fim, a personagem sofre a mais completa transição que era possível (agora, dito diretamente a Sara), que permite uma observação clara da jornada transformadora de Vera:

VERA: Não, não tem mais estado de espírito. Estou muito bem. Apenas quero ficar sozinha. Estou aprendendo – lentamente, mas estou. Lavei bem a crosta da doméstica e apareceu uma mulher ainda em bom estado. Nesse ano e pouco eu comi o pão que o diabo amassou e todo mundo sabe que o diabo não é bom padeiro. O último serviço que Mário me prestou foi ser meu professor de sofrimento: (*mímica*) queda e redenção. Minha casa está sendo arrumada de novo, estou me arrumando de novo. Eu chego lá. Daqui em diante a única forma de ter uma vida cheia é a determinação de ter uma vida vazia. E aprender tudo de novo sozinha. Você pode me ajudar, minha amiga. Tenho que aprender a abrir a porta sozinha, a chamar táxi na rua, sozinha, a mexer com dinheiro sozinha, a tomar decisões sozinha, e comer sozinha, a ficar velha sozinha... Devia haver um Instituto Pestalozzi pra essas coisas. Tenho que aprender até a falar. A dizer “eu” em vez de “nós”. Como os homossexuais se educam pra dizer: “Estou amando uma pessoa”. Dizer “uma mulher” seria mentira. Dizer “um rapaz” ainda é chocante. Eles aprendem. Eu também vou aprender, como não? Mas de vez em quando ainda desmunheco e digo “nós vamos”. Um hábito muito antigo. Mas você vai ver. Tudo que eu fiz estava errado. Não se diz prum homem que ele é tudo na vida da gente. A gente tem que se exprimir de maneira que ele saiba que ele é que não pode viver sem nós. (FERNANDES, 1995, p. 113)

E, como último exemplo de sua transformação:

VERA: Pode ser. Mas há coisas fundamentais que estão erradas em mim e agora é tarde pra consertar. Eu estava certa de que minha superioridade moral valia muito e fui vencida pela emoção mais reles, pelo tesão mais juvenil. E quando aceitei minha derrota e apelei para as lágrimas também usei o sentimento errado. Mário e Ludmila aí já estavam defendidos pela sua própria forma de superioridade moral: sua cumplicidade. Eu nunca fui cúmplice do meu marido. (FERNANDES, 1995, p. 132)

Lendo esta sequência de falas, às quais poderíamos acrescentar outras, fica evidente a tomada de consciência pela qual a personagem passou, e a ideia de que aquela vida de dedicação exclusiva ao marido e aos filhos é um caminho perigoso e muito arriscado para as mulheres. Neste sentido, a peça de Millôr poderia ser considerada mesmo feminista. Há um outro aspecto que reforça esta afirmação: as personagens femininas de *É...* são revestidas de uma coragem muito mais consistente do que as duas personagens masculinas. Ester Góes, que interpretou Ludmila em uma das formações de elenco da primeira montagem da peça, disse sobre sua personagem: “é uma mulher que participa ativamente da transformação social, formulando um futuro já mais que delineado. Aí está um ser humano que o homem pode respeitar e não apenas proteger.”<sup>18</sup> Esta leitura descartaria a acusação de que Millôr Fernandes teria sido um reacionário em *É...* supostamente por ter mostrado a que grau de sofrimento e tragicidade podem levar o fim de um casamento sólido e de como os jovens não conseguem sustentar um ideal de liberdade que utopicamente defendem. O autor de fato era, com alguma frequência, acusado de reacionarismo em suas obras em razão de questionar todos os tipos de convicções, entre elas até as mais libertárias.

## 2.2.4 A RELAÇÃO ENTRE TEMAS E HUMOR EM *É...*

Os enredos que a vida nos mete, Ludmila!<sup>19</sup>

<sup>18</sup>“É...”: a crise burguesa no estilo humorístico de Millôr Fernandes. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 6 de abril de 1979, p. 15.

<sup>19</sup> FERNANDES, Millôr. *Teatro Completo*. Porto Alegre: LP&M, 1995, p. 108.

É... poderia ser aproximada a uma tendência da dramaturgia moderna, conhecida como “Teatro de Conversação”, ao qual Jean-Pierre Ryngaert faz referência em seu livro *Ler o Teatro Contemporâneo* (1998, p. 225). O professor e pesquisador francês definiu mais precisamente este tipo de teatro no livro *Léxico do drama moderno contemporâneo*, de Jean-Pierre Sarrazac. Na obra, Ryngaert diz que o teatro de conversação

dá um fim definitivo à ilusória existência de personagens que seriam ao mesmo tempo produtores e senhores de sua fala. Instalado à jansante do teatro, o personagem não passa de uma figura – às vezes um fantasma enigmático – ao qual ela [*a conversação*] dá tanto mais força na medida em que não parece tê-la previsto e determinado. (SARRAZAC, 2012, p. 60)

Esta forma teatral está relacionada às peças em que as falas das personagens, ou o diálogo que se estabelece entre elas, representa o essencial da ação. O primeiro ato de É... é puramente feito de discussões entre as personagens, primeiro entre Vera e Sara, depois entre Mário, Oto e Ludmila, em seguida entre Mário e Vera, depois entre as cinco personagens e de novo entre Mário e Oto, quando finalmente é feita a proposta a Mário de ser o pai do filho de Ludmila. Todas as discussões giram em torno de um assunto principal: a viabilidade de se manter um casamento por tanto tempo e as novas possibilidades de relacionamento defendidas pelos mais jovens. Todos os demais assuntos, como a emancipação feminina, a mudança no comportamento sexual e o conflito de gerações surgem a partir deste mote principal. As discussões são todas feitas com inteligência e grande capacidade de argumentação, e por esta razão é difícil estabelecer um posicionamento que seja racionalmente mais convincente que outro. Apenas a realidade imposta a cada uma das personagens é que será processada de maneira diferente por elas, a depender da maturidade de cada uma e de suas habilidades em se reinventarem.

Como a peça é toda construída com base nas discussões que se estabelecem entre as personagens, o humor presente nela terá uma natureza essencialmente verbal. E o primeiro e preponderante traço de humor que se destaca no texto são as divertidas brechas que o casal mais velho, especialmente Mário, vão abrindo no discurso dos mais jovens, principalmente no

de Oto. Estas brechas é que vão desmistificando seus pensamentos, encontrando incoerências e acenando para as contradições entre as teorias de vida e a vida concreta. Há inúmeros exemplos de situações assim no texto, como nesta que revela a ingenuidade presente no pensamento de Oto, desculpável talvez por sua idade, e a maneira fácil – e por isso também engraçada - como Mário vai desconstruindo seu pensamento:

OTO: (...) Curioso – você nunca viajou, viajou?

MÁRIO: Não, nunca saí daqui.

OTO: Nunca saiu do Brasil? (*Mário acena que não.*) Nem uma vez?

MÁRIO: Não. Nunca saí do Rio. (*Acentuando*) Nunca saí da minha cidade.

OTO: Você não acha que isso pode ter limitado um pouco a sua... potencialidade, com licença da palavra?

MÁRIO: Júlio Verne escreveu todas aquelas aventuras maravilhosas sem nunca sair de Nantes.

OTO: Bem, mas Júlio Verne – aquilo é coisa menor. Não tem nada a ver com o ser humano no seu sentido mais profundo.

MÁRIO: Kant nunca saiu de Koensberg.

OTO: É?... Bom, mas Kant, ainda assim, vê? Também faltava a ele a humanidade necessária pra...

MÁRIO: Carlos Drummond só saiu do Brasil uma ou duas vezes, pra ir a Buenos Aires visitar a filha...

OTO: Está bem. Ganhou. Ninguém precisa viajar pra enriquecer o espírito. É que pra mim a permanência no estrangeiro foi tão definitiva.

MÁRIO: Quanto tempo você ficou nos Estados Unidos?

OTO: Cinco anos. Dos vinte aos vinte e cinco. Quando voltei era outro homem.

MÁRIO: É realmente uma longa viagem. Mas pode estar certo, o importante não foi a viagem: foram os cinco anos. Você sabe o que dizia Mark Twain? (*Não de Oto.*) “Quando eu tinha vinte anos achava meu pai um completo idiota. Quando eu fiz vinte e cinco fiquei besta com o que o velho tinha aprendido nesse espaço de tempo.” (FERNANDES, 1995, p. 81-82)

No mesmo diálogo, Mário flagra novamente o pensamento contraditório de Oto, que vê diferença entre a monogamia vivida por ele e Ludmila e a vivida por Mário e Vera. Oto também se atrapalha ao ser questionado sobre experiências homossexuais, mostrando, sob uma análise intelectual vazia, suas inseguranças, fruto provavelmente de posições conservadoras que tenta a todo custo esconder:

OTO: Me diz aqui. Pode, a gente escolher uma pessoa só, das milhares que conhece, e ficar com ela pra sempre? Pode?

MÁRIO: Você está falando de casamento?

OTO: É.

MÁRIO: De monogamia?

OTO: É. (*Os dois bebem.*) Mas não da minha, vê bem! Estou falando da tua.

MÁRIO: Ah, É?

OTO: Uma monogamia falsa, quando as pessoas não têm nenhuma experiência anterior. Uma monogamia hipócrita, condenada ao fracasso. Eu fiz todas as experiências honestas – abertamente – até chegar a uma monogamia emocionante, porque buscada e consentida. É o que eu queria.

MÁRIO: É muito tarde. Não teria mais sentido. Vera está lá, me esperando, tão boa companheira, mãe de meus filhos... Sabe, depois, nas relações passionais não basta querer: é preciso encontrar o outro lado. Uma coisa sempre ocasional. Você teve mesmo muitas experiências profundas, antes de viver com essa moça

OTO: O suficiente, acho.

MÁRIO: De todo gênero?

OTO: Praticamente.

MÁRIO: Homossexuais também?

OTO: Posso não responder?

MÁRIO: Isso já não seria uma resposta? De qualquer forma não vejo porque não responder. Você está com medo dos meus preconceitos ou ainda tem alguns?

OTO: Nenhum dos dois. É que eu teria que entrar em detalhes, contar episódios indefinidos, relações que se passam em fronteiras ainda não demarcadas da sensibilidade humana... (FERNANDES, 1995, pág. 82-83)

Há muitos outros exemplos especialmente nas conversas entre Mário e Oto, como aquela em que o maduro professor vai facilmente compreendendo as razões de Oto ter se sentido aliviado por Ludmila ter escolhido um homem de meia idade para ser pai de seu filho, até chegar finalmente no momento em que Oto reconhece que seu assentimento era completamente falso, feito apenas para impressionar Ludmila, algo já mais ou menos delineado àquela altura na peça. “Mário, eu não suporto a ideia! Você tem razão: é uma loucura. Eu embarquei numa loucura. Enquanto a coisa era só falada, uma conversa, uma teoria, era muito bom. Mas, na prática... (...)” (FERNANDES, 1995, p. 101)

Como Mário é a personagem mais velha e o representante de um estilo de vida mais conservador, alguns críticos entenderam que Millôr parecia ridicularizar os jovens na peça. Porém, Millôr desejou, na realidade, criar em Oto uma personagem que acreditava estar inteiramente certa naquilo que defendia, e apostava conseguir viver de acordo com estas crenças. Oto deveria ser “especialmente amável”, como descreve o autor nas orientações iniciais da peça. Davi José, um dos intérpretes de Oto na primeira montagem da peça, diz que o personagem: “racionaliza os problemas de ordem existencial e tem uma postura teórica

perante a vida. Assume posições de vanguarda nos seus relacionamentos amorosos, e, teorizando, procura justificar a atitude dos jovens dizendo ‘que eles têm mais condições que os adultos’ para levar adiante essa prática.’<sup>20</sup> As convicções de Oto são legítimas, defendidas com sinceridade, porém, a questão que se coloca é o fato de ele ainda não estar preparado para assumir na vida concreta suas próprias teorias. Não se faz opções de vida guiando-se puramente por escolhas de ordem intelectual, este foi o principal erro de Oto, que se mostrou também o menos preparado para enfrentar esta verdade.

Já Ludmila, muito mais segura que Oto em seus posicionamentos, torna-se risível apenas quando opta por um estilo de vida bastante parecido com o que Vera levava com Mário, como podemos sutilmente observar nesta passagem:

MÁRIO: (...) O caneloni está delicioso, foi você mesma quem fez?

LUDMILA: Foi. Tia Eulália me ensinou. É fácilimo de fazer. As mulheres antigamente faziam da cozinha um bicho de sete cabeças. Que bom que você gosta. (*Comem em silêncio*) (FERNANDES, 1995, p. 130)

É certo que, logo no início da peça, a imagem de Ludmila esbarra um pouco na caricatura quando se descobre, por exemplo, que seu nome era falso, escolhido por ela, um nome um tanto carregado na referência russa, talvez comunista. Ludmila é uma personagem que representa mais um exemplo da inutilidade de se escolher teorias a serem seguidas quando a própria vida é que vai determinando os caminhos que precisamos percorrer. Todavia, Oto, Ludmila e Sara não são “meras caricaturas”, como se afirmou em uma das críticas lidas no início deste capítulo. Elas são, na realidade, o exemplo máximo das contradições humanas, e especificamente de uma classe social. Nesta peça, o fato do humor derrisório cobrir a todos, conservadores e libertários, também descarta a ideia de Millôr ter saído em defesa de uma ou outra teoria e para isso ter criado “tipos” para transmitir seus posicionamentos.

---

<sup>20</sup> “É...”: a crise burguesa no estilo humorístico de Millôr Fernandes. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 6 de abril de 1979, p. 15.

No segundo ato, Millôr explorará o riso também nas situações em que as personagens são envolvidas. Vera, ao passar pelo processo de descoberta da traição, negação, confronto com a amante do marido, autopiedade e, enfim, apaziguamento, torna-se uma personagem bastante risível. A evolução de situações vividas por Vera representa, de imediato, uma convenção que reproduz de maneira um tanto estereotipada – mas não absolutamente irreal – alguns processos naturais de separação. Millôr lança mão, inclusive, da convenção (chamada por Vera-narradora de “ritual”) do envio de uma carta, depois de um telefonema e por fim de uma visita para a amante do marido. O humor nasce, nestas situações, pelo reconhecimento e cumplicidade estabelecido entre os atores e a plateia, e através do prazer que o jogo dramático instaura entre ambos.<sup>21</sup>

Vera também revela, em determinados momentos, uma perspicácia maior que a dos jovens, assim como havíamos apontado em Mário. Por exemplo, após contar a Sara uma relação que teve com um garoto, no auge de seu desespero pela separação de Mário, a jovem deixa claro que não consegue perceber o grau de ironia nas falas da amiga:

SARA: Você sabe, Vera, eu seria a última a fazer julgamentos morais sobre essas coisas. O importante é que você disse que foi ótimo!

VERA: E você acreditou?

SARA: Você disse!

VERA: E você acreditou?

SARA: Você disse!

VERA: E você acreditou? Santa ignorância! Santa ingenuidade. Essa juventude de vocês, aberta e livre, que sabe tudo e ignora o essencial. (...) (FERNANDES, 1995, p. 128)

Outro traço de humor da peça, que não poderia faltar em qualquer comédia, é certo exagero na criação de ambientes, situações e personagens. O autor (que refere-se a si mesmo na 3ª pessoa) deixa isto bem evidente, por exemplo, em sua primeira rubrica que orienta a composição dos cenários:

CENÁRIO: O autor só descreve detalhes quando estes são necessários. Embora alguns desses detalhes sejam realísticos, todo o tom do cenário deve favorecer a representação, que, no mesmo diálogo, e às vezes na mesma fala, passa, sem transição, do realista ao fantasioso, do dramático ao cômico,

<sup>21</sup> Sobre a convenção, ver: PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 71.

quando não for dramática e cômica na mesma palavra como, aliás, acontece com o próprio título da peça. Indica-se apenas, para necessário esclarecimento, os locais onde as cenas se desenrolam e algumas luzes essenciais. Em todos os ambientes, já que os personagens são intelectuais, há a presença onde e sempre que couber, dos elementos da cultura e comunicação atuais; quadros, *posters*, letreiros, rádio, televisão, jornais, revistas. E livros, muitos livros. Mesmo em locais e momentos não indicados, os personagens devem estar lendo, vendo, carregando, manuseando jornais, livros e revistas. Na mesa do bar, na bolsa das mulheres quando pegam cigarros, sempre há alguma sugestão de leitura e informação. Até excessiva, obsessiva. (FERNANDES, 1995, p. 71)

Mesmo em uma peça de fundo realista como *É...*, o exagero chega à uma situação que pode ser aproximada do chamado *nonsense*. Vera, no auge de seu sofrimento, conta a Sara que seu sapato havia pegado fogo. O fato comicamente insólito casa-se bem com o que a personagem vivia naquele exato momento: uma realidade completamente sem sentido para ela que havia passado toda sua vida tão amparada por certezas e seguranças.

VERA: Tem razão. Eu acho que sou uma péssima aluna, vou custar a aprender. É duro aprender um novo idioma na minha idade. Sobretudo pra mim que sempre falei apenas a língua da dona de casa. Se é que eu já fui dona de alguma coisa.

SARA: Bom, você agora é a dona de sua casa, do seu nariz, de sua vida...

VERA: Do que resta da minha vida. Do bagulho da minha vida. (*Pega o sapato.*) Ontem meu sapato pegou fogo!

SARA: Pegou fogo?

VERA: Incrível né? Pegou fogo. Eu nunca vi sapato pegar fogo. Tudo acontece comigo agora. (FERNANDES, 1995, pág. 127)

A peça proporciona um bom exercício de autoironia para seus leitores, e foi bem recebida por um público que compreendeu a importância do debate proposto, embora o tema abordado em *É...* tenha sido questionado, algumas vezes, por tratar-se de um assunto comum, corriqueiro e quase banal na vida de inúmeros casais. Fernando Torres, em uma das entrevistas que deu a respeito de *É...*, responde a esta questão apontando alguns dos aspectos que diferenciam a peça de Millôr Fernandes de qualquer outra que tratasse do mesmo tema:

Mas com o Millôr é diferente. Ele, como uma espécie de sismógrafo social, surpreende o que há de mais corriqueiro, registrando tudo segundo seu ponto de vista. Em *É* eu acho que o Millôr faz um verdadeiro hino de amor à mulher, embora a maior parte das pessoas o rotule de machista. (...) O assunto, a maneira de lidar com os dados, o talento dos atores, a interpretação magistral de Fernanda contribuíram para que o público gostasse de *É* e desse boas gargalhadas com o espetáculo. Pode parecer que não, mas fazer rir é a coisa mais difícil hoje em dia e o Millôr flagra as



peças e as situações com tanta precisão que, sem elas notarem, acabam rindo de si mesmas.<sup>22</sup>

Verena Alberti, em seu *O riso e o risível na história do pensamento*, cita o escritor francês Georges Bataille, que nos fornece uma pequena definição bastante adequada à função do riso em *É...*: “‘Quando você ri’, diz ele em uma passagem de *A experiência interior*, ‘você se percebe cúmplice de uma destruição daquilo que você é, você se confunde com esse vento de vida destruidora que conduz tudo sem compaixão até seu fim’.” (ALBERTI, 1999, p.22)

Na peça, a mistura de riso e melancolia, de situações graves mas engraçadas ao mesmo tempo, está relacionada a uma visão cética sobre os homens e a vida, postura largamente defendida por Millôr Fernandes e característica comum entre os humoristas; o ceticismo a respeito das ideologias que norteiam o pensamento está no centro de *É...* Para Millôr Fernandes,

A medida em que você não acredita, você checa as coisas e pelo menos destrói a maior parte delas, no sentido de que todas são engodos ou mentiras. Você deve checar qualquer ideia que tenha mais de seis meses de uso. Se ela resistir, é porque é boa. Na verdade as ideias envelhecem muito rapidamente e o pior é continuar lutando por ideias que já estão mortas há muito tempo.<sup>23</sup>

## 2.2.5 ÚLTIMOS APONTAMENTOS

Temos falado de como Millôr Fernandes se faz presente em seus textos, tendo suas personagens como uma extensão de sua própria forma de enxergar a realidade. No caso de *É...*, cada uma das personagens apresentará sua forma de ver o mundo e perceberá o quão inútil é acreditar em uma única verdade – conclusão final da peça. Sobre esta relação entre a voz do autor e as vozes das personagens, Jiri Veltruski afirma que:

As personagens empenhadas no diálogo são sujeitos, digamos sujeitos operativos. Mas são sujeitos apenas em certo grau porque há também o autor. Ele também é um sujeito – e na verdade um sujeito operativo

<sup>22</sup> Um hino à mulher. Por Millôr. **Jornal da Tarde**, Rio de Janeiro, 6 de abril de 1979, p. 16.

<sup>23</sup> Millôr: afinal um autor de teatro sem prêmios. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 8 de abril de 1979.

igualmente -, ainda que em um nível diferente. Em contraste com as personagens, o autor é um sujeito central – o sujeito que está por trás das personagens, o produtor de todos os contextos semânticos aos quais elas se acham respectivamente ligadas, de todas as situações, de todas as falas etc. Assim, temos uma dupla complicação no drama com respeito ao sujeito de sua estrutura: de um lado, há uma pluralidade de sujeitos, digamos de sujeitos parciais, vinculados à pluralidade dos contextos semânticos; de outro, há uma antinomia definida entre esses sujeitos parciais e o autor, que é o sujeito central. (GUINSBURG, J.; COELHO NETTO J. T.; CARDOSO, R. C., 1988, p. 182)

Também já afirmamos que *É...* é uma das peças de Millôr Fernandes que mais se abrem a uma diversidade de interpretações. O próprio título permite compreender a natureza múltipla em sentidos e sensações que o texto provoca. A palavra “É...”, quase sempre dita de forma reticente, aparece em quatro momentos importantes da peça. Ela abre o texto, na primeira fala de Vera: “É... (*volta a sentar, diz sem transição...*) de vez em quando eu me pergunto o que é que eu tenho com isto. Não que seja contra. Mas feminismo é para mulheres muito especiais, eu acho.” (FERNANDES, 1995, p.75) Depois é dita por Ludmila, em uma conversa com Mário a respeito da separação dele e de Vera (Mário acabava de dizer que achava que deveria poupar Vera, um pouco mais, dos sofrimentos da separação): “(*Ao mesmo tempo terna, irônica e má*) É?” (FERNANDES, 1995, p.129) Nesta segunda aparição já está clara a variedade de tons e significados que a palavra, título da peça, poderia adquirir. A terceira menção à palavra aparece no bilhete de Oto, encontrado após seu suicídio. O jovem professor limitou-se a dizer apenas “É!...” (FERNANDES, 1995, p.136). Por fim, a palavra aparece pela quarta vez na última fala da peça, representando o mínimo ou o máximo a ser dito ao cabo de todos aqueles acontecimentos: “(*Vera vem ao proscênio, e diz para o público, com uma voz arrancada do fundo do coração, numa amargura em que há a extrema aceitação do destino humano.*) É...” (FERNANDES, 1995, p.137) Segundo Millôr Fernandes, “‘It is’ ou ‘il est’, em inglês ou francês, não são traduções e nem se aproximam de nosso dramático e filosófico ‘é...’. Quando tudo parece acabado, quando o diálogo parece não dar

mais, quando, em suma, estamos cheios de vida, nos vem, subitamente, o suspiro metafísico de um conformismo ativo: ‘é...’<sup>24</sup>.

A peça exige de nós uma leitura que possa estar definitivamente vinculada a nossa realidade, tanto social quanto humana, exigência que Richard Demarcy aponta como essencial na leitura de qualquer obra literária:

Assim, o espectador não deve permanecer ao nível do espetáculo, no espetáculo, mas sim sair dele a todo instante através dessa correspondência espetáculo-realidade. É por esse caminho também que se descobrirá a ideologia da obra, a verdadeira temática que ela veicula (e através daí se poderá inclusive isolar sua verdadeira função social pois, seja qual for a opinião que se tenha, toda obra tem uma função social, quer seja regressiva ou progressiva, lançando luz sobre a sociedade ou ocultando-a). (GUINSBURG, J.; COELHO NETTO J. T.; CARDOSO, R. C, 1988, pág. 32-33)

De volta ao humor, e ampliando um pouco mais algumas reflexões que fizemos ao longo da análise da peça, *É...* caminha de certa maneira em uma direção diferente de *Um Elefante no Caos*, especialmente no que diz respeito às formas teatrais utilizadas. Embora consideremos a peça uma comédia de costumes, e sendo este gênero propício para a exploração de recursos cômicos semelhantes aos apontados no capítulo anterior, *É...* já não tem mais aquela natureza farsesca, leve e positiva observada na outra peça. Em *Um Elefante no Caos*, o cômico nunca chega a evoluir para o dramático ou o trágico como em *É...*, que termina com o suicídio de sua personagem mais frágil.

Aqui, os elementos risíveis provocarão duas novas percepções, quase ausentes em *Um Elefante no Caos*: o caráter derrisório do riso - que afinal, não parece apenas dirigidos aos personagens da peça, mas a todos nós - e a autêntica melancolia que se esconde por trás das situações colocadas, sinônimo daquele verdadeiro humor do qual falou Pirandello. Tal melancolia nascerá das reflexões que os diálogos e situações expostas vão gerando, e o reconhecimento de como a vida concreta é muito mais complexa, inevitável e surpreendente do que qualquer teoria que surja entre nós. E o humor será, como já afirmamos, um facilitador

---

<sup>24</sup> *Shopping News*, 8 de abril de 1979, p.23.

neste processo, por expor de maneira mais contundente as conclusões que a peça pretende chegar.

Millôr, como homem nitidamente integrado ao seu tempo, permite que o aproximemos de pensadores contemporâneos como Gilles Lipovetsky e George Minois, este segundo um importante historiador francês que também soube compreender brilhantemente a sociedade pós-moderna e seus valores. Ao final de seu *História do riso e do escárnio*, Minois tece reflexões que colaboram na compreensão do contexto em que nossa sociedade está pautada. No trecho a seguir, fica bastante evidente a maneira que encontramos - representados pela arte, neste caso - de lidar com a realidade através do humor e a partir do momento em que todas as “certezas naufragam”, em que reina um ceticismo completo e total:

À medida que os valores e as certezas naufragam, são substituídos pelo riso. Não foi ele que os derrubou. A derrisão não tem poder sobre as crenças e as ideologias; estas são impermeáveis a qualquer ironia. Nem mesmo a razão pode muito contra elas. A idiotia é uma couraça invulnerável, capaz de proteger as crenças mais absurdas. Só o tempo usa as certezas. E é quando elas começam a se esboroar que o riso e a razão têm a oportunidade de intervir eficazmente. Porque o riso só pode penetrar pelas fissuras, para alargá-las.

Foi assim que o século XVIII troçou da religião, do absolutismo; no século XIX, a sátira e a caricatura aumentaram as brechas dos governos monárquicos, participaram das lutas sociais, políticas e econômica; no século XX, elas contribuíram para o recuo das ideologias. Pouco a pouco, o riso insinuou-se nas brechas abertas pela filosofia no seio da consciência humana individual. O humor está sempre nos calcanhares da dúvida. Ele aparece quando as ciências humanas mostram a fraqueza e a complexidade do ser humano. Este começa a rir de si mesmo, a zombar de suas antigas pretensões, a não se levar a sério, demonstrando certa ternura consigo. É a vez do próprio ser, da existência, que, tendo perdido o sentido, se torna objeto de derrisão. O riso engolfou-se por todas as brechas abertas pelas ciências nas certezas humanas.

É assim que ele termina, na época atual, por cobrir tudo, numa sociedade humorística em que tudo se banha numa derrisão divertida. Certamente, existem redutos de seriedade aqui e ali – integrismos e fanatismos de toda espécie -, mas eles só serão sérios aos próprios olhos; o resto do mundo os ignora ou os olha com curiosidade. O riso moderno é incerto, porque não sabe mais onde se fixar. Ele não é nem afirmação nem negação, antes, é interrogação, flutuando sobre o abismo em que as certezas naufragam. (MINOIS, 2003, p. 631)

Por fim, deixemos aqui uma observação feita por Décio de Almeida Prado em uma crítica sua a *Uma Mulher em Três Atos*, uma das primeiras peças de Millôr, que estreou em 29

de junho de 1954 no TBC. Nela, o crítico mostra como os trabalhos de Millôr, em todas as áreas, ajudam a entender as características deste autor de múltiplas capacidades. Décio dizia que Millôr

(...) é das poucas pessoas capazes de fazer rir com inteligência e imaginação num país triste como o nosso, que se julga engraçadíssimo mas é impressionantemente pobre em escritores cômicos. Millôr criou um estilo próprio, uma maneira de dizer as coisas, um novo vocabulário cômico, e para alguém que é obrigado a ser espirituoso a prazo fixo, semana após semana, mantém-se surpreendentemente vivo e em forma.” (PRADO, 2001, p. 90).

As peças de Millôr, mesmo quando fazem uma abordagem de nossos problemas e dramas nacionais, são habitadas sempre por seres humanos mergulhados em questões de ordem existencial e, por esta razão, suas peças são também universais. Por ser considerado um autor verdadeiramente humanista, neste sentido, sempre se especulou que Millôr alcançaria muito sucesso se tivesse sido exportado para o estrangeiro, algo que nunca foi objeto de desejo ou esforço por parte do autor. Com tantos trabalhos sendo desenvolvidos por aqui, e em sua língua, talvez não houvesse mesmo tempo para isso. Em um texto escrito para a revista *Veja* em 1971, Millôr faz uma brincadeira a respeito destas especulações.

### **I'm Trying Very Hard<sup>25</sup>**

The feeling of unrest in the park is reinforced by two attendants, who wear old uniforms. They run about snatching paper cups, cigarette butts, old papers, everything. A small child leaps in a platform and a dog barks. Asked my friend: "Is it all there is to life?" (Bem, caro leitor, não vou escrever mais. Talvez o que escrevi acima seja muito pouco mas quero ver o que acontece. Quero ver se, com o que escrevi acima, me chega algum dinheiro bom. Porque toda a minha vida as pessoas chegam perto de mim e dizem: Pô, Millôr, se você escrevesse em inglês estava rico!" Agora eu quero ver.)

---

<sup>25</sup> FERNADES, Millôr. *Trinta anos de mim mesmo*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2006, p. 224.



Desenho presente no livro *Millôr: 100 desenhos + 100 frases*, publicado em 2014 pelo Instituto Moreira Salles.

## 2.3 OS ÓRFÃOS DE JÂNIO

Esquecido de tudo e, sobretudo, de si mesmo, ele passa acordado noite e dia, e ainda ri de todas as coisas, sejam graves ou insignificantes, sem considerar a continuidade de toda a vida. Alguém se casa, outro faz comércio, outro fala à cidade, outros comandam, partem em embaixada, são eleitos, destituídos, adoecem, são feridos, morrem, e ele ri de tudo, dos mudos, dos melancólicos e dos que parecem felizes. (HIPÓCRATES, 2011, p. 31)

O trecho acima foi retirado de uma carta encontrada na biblioteca da escola de Hipócrates, em Cós. Ela faz parte de um conjunto de missivas ficcionais nas quais o conselho da cidade de Abdera roga a Hipócrates uma visita, cujo objetivo seria o de socorrer um ilustre cidadão desta cidade grega, Demócrito. Acometido, segundo o conselho, por uma espécie de loucura, Demócrito ria de todos e de todas as situações, inclusive das mais graves e dolorosas. Hipócrates desconfiará da ideia do riso como enfermidade mesmo antes de encontrar seu paciente, como mostra a *Carta 13*: “Eu acredito que não exista nenhuma doença nesse caso, mas uma excessiva educação [paideia] da parte de Demócrito, educação que, de fato, nunca é excessiva, sendo assim apenas aos olhos dos comuns, que nutrem tal opinião.” (HIPÓCRATES, 2011, p. 39) No conjunto de cartas, nas quais Hipócrates é sempre um dos interlocutores, explora-se ricamente a ideia do riso excessivo como resultado de um comportamento impróprio. E o que inicialmente parecia uma enfermidade para os distintos cidadãos de Abdera, terminará sendo considerado apenas o reflexo do olhar sensivelmente crítico de Demócrito ao observar os homens, suas vidas e seu tempo.

Millôr Fernandes poderia ser considerado, sem dúvida alguma, um discípulo de Demócrito. O autor empregou o riso, muitas vezes, para expor situações graves e profundamente dolorosas, como as que sofreram as personagens de *Os Órfãos de Jânio*. Escrita em 1979, a peça foi representada pela primeira vez em 1980 pelo *Teatro dos Quatro*, sob a direção de Sérgio Britto. Ela é uma recriação de *Os Filhos de Kennedy*, peça escrita por Robert Patrick em 1968, traduzida por Millôr Fernandes em 1975 e também dirigida por



Sérgio Britto em 1976, no teatro *Senac. Os Filhos de Kennedy* consagrou o dramaturgo texano ao mostrar as frustrações e angústias vividas por cinco personagens que resgatam, através da memória, suas experiências de vida na década de 60. Assim como na peça de Patrick, *Os Órfãos de Jânio* reúne cinco personagens em um bar, no início dos anos oitenta. Cada uma delas vai, alternadamente, recordando fatos de suas vidas particulares e do Brasil dos últimos vinte anos, fazendo ao mesmo tempo uma tentativa de interpretação, ou um balanço de um tempo que promoveu tantas mudanças em todas as esferas da vida. As personagens não conversam entre si, a estrutura do texto é monológica, não há interação entre elas. O mesmo recurso foi utilizado por Patrick em *Os Filhos de Kennedy*.

Em matéria publicada em 6 de maio de 1980, Sérgio Britto comentava o contexto histórico da peça, suas personagens e afirmava que *Os Órfãos de Jânio* seria “a peça mais discutida, no Brasil, nos últimos dez anos”:

Para Sérgio Britto, a peça é a história dos brasileiros nos últimos vinte anos. As personagens, na sua opinião, são figuras fracassadas, pessoas que, durante determinado tempo, acreditaram em mitos, em ideias que modificariam o mundo, mas que acabaram perdendo a batalha por falta de consciência. “Eles mostram uma incompetência generalizada. Não são as figuras mais heroicas, mas as mais negativas, inautênticas e as mais arrebatadas. A peça fala dos ilegítimos, dos que embarcaram na canoa sem saber o seu rumo. Fala das falsificações.” (...) Para Britto, apesar da angústia das personagens, a peça é uma comédia. “Mas uma peça sobre os últimos vinte anos no Brasil não pode deixar de ser uma comédia”. Para ele, *Os Órfãos de Jânio* é uma peça provocadora, pois fala de muita gente importante. “E não sei como a plateia vai reagir, ouvindo falar, de maneira irônica, de seus ídolos”.<sup>1</sup>

A ligação de *Os órfãos de Jânio* com o *Teatro dos Quatro* é substancial. Criado em 1978 e tendo Sérgio Britto - herdeiro da primeira geração do *Teatro de Arena* de São Paulo - como um de seus fundadores, o grupo buscava um repertório que fosse de grande qualidade literária e teatral, mas que também pudesse provocar uma reflexão sobre a realidade social e política vivida no país, mesmo quando as peças representassem épocas e contextos diferentes.

---

<sup>1</sup> Rio conhece “Os Órfão de Jânio”. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 6 de mai. de 1980, pág. 31.

*Papa Highirte*, de Oduvaldo Viana Filho, e *Os Veranistas*, de Maximo Gorki, fizeram parte do repertório dos primeiros anos de trabalho da companhia.

Se há eventuais conexões entre os textos encenados pelo Teatro dos Quatro entre 1978 e 1981 estas se dão através da preocupação em conectar os contextos das peças escolhidas ao do Brasil à época das montagens e da determinação em priorizar obras que trazem à tona uma determinada abordagem social, econômica e política (...).<sup>2</sup>

A peça de Millôr Fernandes, portanto, reunia as características necessárias para aqueles primeiros anos de trabalho do grupo: destacada qualidade literária e um tema que abordava criticamente a realidade brasileira, neste caso, os últimos vinte anos do Brasil, a partir da renúncia de Jânio Quadros.

### 2.3.1 CONTEXTO HISTÓRICO

Millôr Fernandes já era um escritor bastante atuante e conhecido quando assistiu, no final da década de 1950, as adversidades enfrentadas pelo governo de Juscelino Kubitschek; pesava sobre ele denúncias de corrupção e uma evidente crise financeira. As eleições presidenciais marcadas para o ano de 1960 confirmaram o favoritismo de Jânio Quadros, gerando uma grande expectativa de reforma política e de combate à corrupção. Segundo Boris Fausto, Quadros “(...) reunia as esperanças da elite antigetulista; do setor da classe média que esperava a chamada moralização dos costumes políticos e se via atingida pela alta do custo de vida, assim como a grande maioria dos trabalhadores.” (FAUSTO, 2010, p. 436) O governo de Jânio, porém, tomou uma série de medidas que desagradou a conservadores e esquerdistas, como a importância que deu a assuntos menos relevantes para o cargo que ocupava, a simpatia que expressou a Fidel Castro após a Revolução Cubana, o déficit orçamentário e a

---

<sup>2</sup> WAJNBERG, Daniel Schenker. *Teatro dos Quatro: Heranças e influências a partir de uma possível filiação a um teatro de texto*. Disponível em: <http://seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/viewFile/715/656>. Acessado em: 14 de junho de 2013.

inflação que herdou e não conseguiu conter. Sem base de apoio para seu governo, sofrendo imensa pressão de políticos e da sociedade, Jânio renunciou em 24 de agosto de 1961. A esperança depositada em seu governo foi liquidada em menos de sete meses.

João Goulart assumiu a presidência, sendo ele vice de Jânio, mas desde o início pressionado pelos militares. Jango representava uma ameaça comunista, sistema que já há algum tempo insinuava-se através dos movimentos das ligas camponesas, de algumas camadas da igreja católica, dos operários, do projeto de reforma agrária. Jango não conseguiu estabilizar a economia do país, embora o Plano Trienal lançado por seu governo pretendesse combinar o crescimento econômico, o combate à inflação e as reformas sociais. Dessa forma, os militares preparavam-se para o golpe, que finalmente ocorreu em 1º de abril de 1964. O caminho que o Brasil percorreria até o início da abertura política durante o governo de Figueiredo seria longo e marcado pela censura, pela violência e por 17 atos institucionais.

Culturalmente, houve uma verdadeira explosão de manifestações artísticas durante os anos sessenta, apesar da censura e da repressão. No início da década, o movimento nacionalista, “anti-imperialista” e popular chegou ao teatro, à música e ao cinema. Foi um período importante para o *Teatro Arena* e para o *Cinema Novo*, e favoreceu também o surgimento de novas iniciativas como a criação dos *Centros Populares de Cultura*; nos Estados Unidos foi a década da geração *hippie*, de *Woodstock*, de Kennedy. Os movimentos de contracultura surgiram por toda parte e a ideia de um novo mundo acenava no horizonte.

O contexto político e social do início dos anos 60 nos EUA guarda relações interessantes com o Brasil. John Fitzgerald Kennedy, o presidente mais jovem e popular já eleito nos Estados Unidos, surgiu como um raio de esperança e progresso em um momento delicado da história norte-americana: entre outras questões, aquele era um período de fortalecimento econômico pós-Segunda Guerra Mundial, de luta pelos direitos civis, especialmente no combate à segregação racial, de tomadas de decisão em relação à Guerra do

Vietnã, de intenso conflito contra a URSS e Cuba, de combate ao comunismo. A frustração com o assassinato de Kennedy em novembro de 1963 ainda ecoa nos dias de hoje, levando numerosos historiadores e a própria sociedade a pensar em como a história teria caminhado se Kennedy não tivesse morrido. De toda forma, os três anos de governo JFK interferiram, substancialmente, na história norte-americana e na brasileira. A preocupação do governo americano com o avanço da ideologia comunista na América Latina e a desaprovação da aproximação de Jânio Quadros e João Goulart com Fidel Castro levaram os EUA a intervir nos desdobramentos que culminaram com o golpe de 1964 e, posteriormente, com o apoio ao regime militar no Brasil. Certamente, a aposta que se fez nos governos de Kennedy e de Jânio Quadros (que foram eleitos, inclusive, no mesmo ano), o cruzamento entre as histórias dos dois países, os desdobramentos que o final da década de sessenta provocou na vida pessoal dos indivíduos que passaram por aquele processo histórico devem ter servido como estímulo - além de um interesse natural pela peça de Patrick, traduzida pouco antes - para Millôr transpor o texto norte-americano para a realidade brasileira.

Mariângela Alves de Lima, em uma crítica a *O Estado de São Paulo* em 2001, por ocasião da encenação da peça pelo *Grupo Tapa*, comenta o fato de Millôr não ter conseguido escrever *Os Órfãos de Jânio* no momento em que traduzia a peça de Patrick, o que havia sido, de fato, um desejo do autor. No texto, Mariângela A. de Lima conta:

Millôr Fernandes, que traduzia em 1976 *Os Filhos de Kennedy*, encontrou no texto norte-americano o estímulo para, em paralelismo, comentar o modo como se expressava entre nós a perda da crença em qualquer tipo de projeto: os projetos políticos, os de ascensão social, os de mitificação da liberdade e da beleza, os de integridade pessoal. Houve, entretanto, um hiato temporal entre a encenação do texto norte-americano entre nós e a escritura da peça brasileira. Millôr explicou a diferença no programa do espetáculo *Os Órfãos de Jânio*, publicado na estreia do espetáculo, em 1980. “Eu disse, brincando, que era uma pena não estarmos fazendo *Os Órfãos de Jânio*. Não podíamos mesmo. A censura era tão violenta (esses pobres diabos censores, que já andam por aí hoje com medo de perder o emprego) que da minha página na revista *Veja* chegaram a cortar a epígrafe “Enfim um escritor sem estilo” vendo nisso não sei que espécie de subversão.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> LIMA, Mariângela Alves de. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 de mar. de 2001, pág. D9.

Millôr Fernandes foi, naturalmente, uma testemunha perspicaz do período que é lembrado por suas personagens. No prefácio à tradução de *Os Filhos de Kennedy*, Millôr Fernandes fala sobre sua experiência nos anos sessenta:

É possível que os extremamente jovens tenham vivido mais ativamente a década de Sessenta, duvido que a tenham vivido mais intensamente do que eu, no sentido de apreensão racional da realidade emergente, ao mesmo tempo em que a desfrutava emocionalmente. (...) Participante de tudo e interessado universal, sem jamais abrir mão de minha individualidade entregando-a a partidos, agremiações, empresas, máfias, grupos, grupelhos, clubes, associações de escoteiros ou semelhantes, eu tinha – e tenho – uma sensação toda especial, orgulhosa e humilde, integrada e alienada: dentro do contexto existencial e social, estou sempre lá e não me veem, nunca deixo de comparecer mas meu nome não soa na hora da chamada, recebo todos os influxos e sei disso, mas minha contribuição nem eu, nem Deus, nem ninguém, sabe ou jamais saberá qual seja. Porém, como o cavalo do bêbado, tenho a extrema sensação da liberdade que é poder galopar sozinho em todas as direções ao mesmo tempo. E para isso nenhum prado foi melhor do que a Década de Sessenta. Onde a gente passava, a grama (the Grass) ia crescendo. (PATRICK, 1976, p. 9-10)

Quando o autor diz que sempre se sentiu ao mesmo tempo “integrado e alienado” à realidade, os termos aqui tomam acepções diferentes das que são correntes. Sua integração é a do homem que vive e julga criticamente a realidade, e não a de quem se junta a grupos que possuem interpretações já acabadas a respeito dos fatos. Sua alienação não é a do indivíduo que não pensa seu tempo, que está alheio aos acontecimentos, e sim a de alguém que está fora de movimentos organizados de resistência, mas que ainda assim resiste a sua maneira. Esta postura independente marcou toda a trajetória de Millôr Fernandes, que sempre defendeu, acima de tudo, a liberdade de pensamento. “Livre pensar é só pensar”, foi um lema seu.

Em 1981, um ano depois da estreia de *Os Órfãos de Jânio*, n<sup>o</sup> 1 da *Entrevista* concedida à revista *Oitenta* da LP&M Editores, Millôr evidenciava mais uma vez sua descrença no agrupamento de indivíduos em torno de uma mesma ideologia, especialmente quando esta fosse ligada a questões políticas. Na entrevista, Millôr faz a seguinte afirmação:

Quanto ao grupo eu já disse: é sempre mafioso, é sempre fechado, é sempre fascista. E não tem direita nem esquerda. É tudo igual, uns apenas piores do

---

que os outros. Sendo que, no Brasil, o que me preocupa não é a direita, esta caminha definitivamente contra a história: eu estou preocupado é com a esquerda, que pretende caminhar com a história, o que até pode ser verdade, mas sem a menor preocupação com o ser humano, individual e indivisível! E é uma esquerda também vendida, deturpada no essencial. (FERNANDES, 2011, p.35)

A preocupação de Millôr Fernandes com a esquerda já estava claramente colocada em *Os Órfãos de Jânio*, pois a peça levanta uma série de questões que denunciam o comportamento tantas vezes parcial e individualista de lideranças civis, políticas e intelectuais que lutavam contra o regime. Este comportamento afetou particularmente a vida das personagens da peça. Gostaríamos de destacar aqui, como ilustração preliminar, uma fala da personagem Carlos. Jornalista, Carlos é um dos mais céticos e agressivos denunciadores de um processo histórico permeado por equívocos. Sua longa fala acusa alguns erros da esquerda, a incompreensão de um posicionamento legítimo porque baseado em experiências concretas de vida, e demonstra a descrença em relação ao futuro:

CARLOS: Com razão ou sem razão, muitos acreditavam em mim. Não gosto disso. Mas eu tinha ficado e resistido. Resistir é o meu fraco. Porém, alguém bem podia ter dito a eles que não deviam me escrever do Chile, assim, diretamente. Minha correspondência era toda violada, os envelopes chegavam todos sujos, remendados, a repressão nem se dava mais ao incômodo de disfarçar. E eles lá, no bem-bom do exílio, se dando à leviandade de nos arriscar a todos. Quando se mancaram já estava todo mundo fichado e refichado, as ligações mais remotas e improváveis descobertas e comprometidas. Eu conhecia vários deles – agiam na ardorosa irresponsabilidade de sua inexperiência –, certíssimos de que o mundo começava neles, não tinha um passado. E eu sabendo que só tinha isso – um passado de sangue e ódio, um mundo de feras e carrascos – envolvido em palavras cristãs, comunais, generosas, poéticas, naturalmente inúteis porque visceralmente insinceras. Um passado canalha, mas com 10 mil anos de documentação. Uma coisa irrefutavelmente concreta. Ao contrário do futuro, uma merda de sonho. Eu sei porque aprendi, li tudo e vivi tudo, enfiei o dedo no cu da verdade e não fechei os olhos diante de nada. Se você é honesto e persistente e lúcido e não quer ver cor-de-rosa, depois de cem anos de estudo e duzentos de vida, você conclui que a história é nada, que o homem vive numa premonição, numa terra de ninguém, num tempo de ninguém, entre um passado que já era e um futuro que não chega nunca. Tudo é um acaso. Quase sempre sinistro. E os que pretendem ser guias do futuro, apóstolos, profetas, líderes, professores, são loucos, desvairados, magos de feira, curandeiros, que apontam à multidão o glorioso caminho do porvir um minuto antes de morrerem com o crânio fraturado porque escorregaram em cocô de cachorro. O futuro é um buraco cego. (*Cansado.*) O passado não tem qualquer padrão. (*Pausa.*) Só há um espaço e um tempo: o aqui e o agora. Só há uma verdade; o élan vital. (*Longa pausa.*) Que foi? Fundiu? Tá

suspeitando de mim porque não prego utopias? Te manca, Irineu: e enfia no rabo esse olhar de censura. (*Pausa.*) Na minha idade eu não tenho mais tempo de não ser revolucionário. (FERNANDES, 1979, p. 59-60)

A fala de Carlos atesta uma das máximas de Millôr Fernandes, a de que o homem é um ser “inviável”. Em *Os órfãos de Jânio*, o autor vai constantemente desmontando crenças e ideias correntes, como vemos neste exemplo. A liberdade em contradizer tudo e todos foi uma atitude permanente em sua vida e em seus trabalhos e, segundo ele, uma obrigação natural do humorista, pois este exercício representa uma das facetas do humor. “Quando Proudhon falou pela primeira vez que toda propriedade é um roubo, isso foi uma piada. E o humor é muito isso, e isso é o grande humor. Quando todos dizem uma coisa e você diz o contrário e está certo.”<sup>4</sup> Não é por um acaso que Millôr adorava inverter os sentidos de frases feitas, provérbios e lugares comuns, tornando-os muito engraçados em razão do habilidoso jogo de palavras de que era capaz, mas, sobretudo, pela verdade que sempre revelavam (contrária, justamente, àquilo em que todos acreditavam).

Ainda em relação à defesa da liberdade de pensamento, o reconhecido crítico norte-americano Eric Bentley, em seu *O Teatro Engajado*, concorda com a ideia da necessária independência do artista:

Os únicos artistas contemporâneos que permanecem artistas após se converterem a causas que exigem um monopólio da verdade são aqueles que não estão inteiramente convencidos. A vitalidade da obra de Graham Greene provém do fato de que ele luta continuamente contra o seu próprio catolicismo. No momento em que ele disser a si mesmo: “Sou um católico”, e começar a pedir à verdade da sua fé que tome o lugar da sua percepção pessoal da verdade, por mais provisória e hesitante que essa percepção seja, ele estará liquidado. Não pretendo aqui manifestar-me contra o comunismo ou contra o catolicismo; o meu propósito é mostrar, apenas, que tipo de adesão a essas causas, ou a qualquer outras que façam exigências semelhantes aos seus adeptos, é nocivo a um artista. (BENTLEY, 1969, p. 83)

O posicionamento de Bentley seria possivelmente contestado pelos grupos que fizeram história no teatro brasileiro a partir de meados do século XX, e que lutaram a partir de 1964, da maneira como puderam, contra o regime militar e a censura que se instalaram no país.

<sup>4</sup> *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 de ago. de 1978, pág. 1.

Destacamos, neste momento, os trabalhos fundamentais de grupos como os do *Grupo Opinião* e o *Teatro de Arena*. Em entrevista, Gianfrancesco Guarnieri afirmava que não via outro caminho para a dramaturgia naqueles anos, a não ser o caminho do engajamento:

Não vejo outro caminho para uma dramaturgia voltada para os problemas de nossa gente, refletindo uma realidade objetiva do que uma definição clara ao lado do proletariado. Para analisarmos com acerto a realidade, para movimentarmos nossos personagens em um ambiente concreto e não de sonho, o único caminho será o aberto pela análise dialético-marxista dos fenômenos, partindo do materialismo filosófico. Não há meios de fugirmos a uma definição político-ideológica se quisermos realmente, como artistas, expressar com exatidão o meio que vivemos. Portanto, não há possibilidade de uma definição do artista em sua arte sem que antes se defina como homem, como elemento da sociedade, como participante ativo em suas lutas.<sup>5</sup>

Gianfrancesco Guarnieri foi uma das figuras de maior destaque no *Teatro de Arena*, autor de peças que se tornaram referência e cuja importância seguramente vai além de suas “premissas ideológicas”, como aponta Décio de Almeida Prado em seu *Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*:

Se na qualidade de escritor engajado Guarnieri nunca se recusou a tomar partido, na de poeta dramático equilibrou sempre a sua obra entre dois polos: a sedutora simplicidade das grandes explicações históricas - no caso, o marxismo - e a extrema complexidade do mundo real e dos homens. Daí o paradoxo (comum a toda boa literatura) desse teatro: não é preciso partir de suas premissas ideológicas para admirá-lo enquanto lição humana e realização estética. (PRADO, 1993, p. 120)

Passado o tempo e observando a importância e o alcance da produção teatral da década de sessenta e setenta, torna-se mais difícil assumir uma posição crítica a fim de defender, inteiramente, um dos dois pontos de vista; pesam sobre este julgamento as verdades existentes nos argumentos apresentados e o resultado prático que eles alcançaram. Resta-nos, assim, analisar a produção artística de uma época e saber avaliar seus acertos e desacertos. De qualquer forma, é provável que o posicionamento independente de Millôr Fernandes o tenha afastado das cenas teatrais que se destacaram naquelas décadas, e conseqüentemente seu teatro tenha recebido, desde então, menos atenção da crítica especializada.

---

<sup>5</sup> GUARNIERI, G. *O Teatro como expressão da realidade nacional*. Arte em Revista, nº 6, pág. 7.



Entretanto, Millôr Fernandes também participou da dramaturgia de resistência dos anos sessenta. A peça do autor mais associada ao movimento do teatro político é *Liberdade, liberdade* (1965), escrita em parceria com Flávio Rangel. Representada pelo grupo teatral *Opinião*, a peça é lembrada hoje como um dos textos mais contundentes da dramaturgia que se opôs ao regime militar que havia se instalado no país. A peça é construída a partir de recortes de textos de diversos pensadores, artistas e personalidades brasileiras e estrangeiras que falaram sobre a liberdade. Em seu prefácio, Millôr afirma:

Tentamos fazer um espetáculo que servisse à hora presente, dominada, no Brasil, por uma mentalidade que, sejam quais sejam as suas qualidades ou boas intenções, é nitidamente borocoxô. E cuja palavra de ordem parece ser retroagir, retroagir, retroagir. E como não queremos retroagir senão para a frente, mandamos aqui a nossa modesta brasa, numa forma que, para ser válida e atingir seus objetivos espetaculares, tinha que ser teatralmente atraente. Se conseguimos ou não nosso objetivo deverão dizê-lo as poltrona cheias (ou vazias) do teatro. (RANGEL, F.; FERNANDES, M.; 2009, p. 13)

O grupo *Opinião*, responsável pela representação, surgiu após o imenso sucesso alcançado com seu primeiro show, também chamado *Opinião*, cuja estreia aconteceu em 11 de dezembro de 1964. O show era um espetáculo musical em que se intercalavam canções e textos apresentados por três representantes da música popular brasileira: Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão (que também participou, posteriormente, de *Liberdade, liberdade*). Após o golpe militar, os trabalhos do grupo tornaram-se um dos melhores exemplos de teatro político de resistência, até a promulgação do AI5. “O uso estratégico de metáforas nas letras e nos textos do espetáculo permitia que se driblasse a censura, construindo assim o subtexto do espetáculo com imagens de vigorosa (ainda que metafórica) manifestação contestatória.” (FARIA, 2013, p. 195) O *Teatro de Arena* também continuou seus trabalhos neste sentido, inaugurando uma nova fase de sucesso com a sequência de espetáculos *Arena conta...*, que se iniciaram a partir de meados dos anos de 1960. *Liberdade, liberdade* foi uma importante contribuição de Millôr e Flávio Rangel na defesa da liberdade naquela década em que

diversos segmentos da sociedade tentavam encontrar maneiras de lutar contra a censura e o sistema de governo do país. E o espetáculo fez de fato as poltronas ficarem cheias.

Embora bastante questionado na época, por ser mais um show do que propriamente uma peça de teatro, *Liberdade, liberdade* revela-se uma iniciativa seminal, que influencia fortemente a dramaturgia da década. O espetáculo faz enorme sucesso no Rio de Janeiro e em longa turnê pelo país, tendo tido desde então muitas novas montagens no Brasil e no exterior.<sup>6</sup>

Mais de dez anos depois, já no início da abertura política, o autor percebeu a potencialidade de uma “transposição” da peça *Os Filhos de Kennedy* para o contexto brasileiro. O teatro já podia começar a falar mais diretamente de questões políticas, saindo de um universo metafórico de denúncias ao qual foi obrigado a estar em razão da permanente censura a que esteve submetido, especialmente na década de setenta. Millôr comenta esta fase da história do teatro brasileiro em entrevista ao *Jornal do Brasil*, em 1978, um ano antes de escrever *Os Órfãos de Jânio*:

Aí está o problema do teatro. Não dá uma excitação de manter uma continuidade porque você é obrigado a pensar menos. Eu não faço isso. Mas quando mandei minha peça *É...* para a Censura fiquei pensando que iam cortar. E no fim acabaram não cortando nada. Quando a peça passa dá a impressão de não ter nada, porque não tem nada mesmo que não possa ser dito. Mas eu mando sempre achando que vão cortar. Eu ia fazer uma paródia a *Os filhos de Kennedy*, chamada os *Órfãos de Jânio*. Mas se eu colocar três homens, cortam tudo. Eu não posso fazer uma esculhambação em cima do Jânio sem fazer em cima do Castello, porque aí fica injusto. É o tipo de trabalho que nem se começa a fazer.<sup>7</sup>

Além do interesse pelo mote histórico, o ceticismo do autor seguramente o guiou na escrita das histórias fracassadas das personagens que compõem *Os Órfãos de Jânio*, proporcionando uma visão nova para o tema, norteadas por um humor que se revela potencialmente provocativo. É muito importante também salientar que, para Millôr Fernandes, *Os Órfãos de Jânio* não é uma peça política, e sim uma peça que fala da angústia humana: “Por isso deixo assinalado aqui, para evitar, pelo menos, equívocos iniciais, que,

<sup>6</sup> Site da *Enciclopédia Itaú Cultural*:

[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos\\_biografia&cd\\_verbete=447&lst\\_palavras=&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=447&lst_palavras=&cd_idioma=28555). Acessado em: 20 de maio de 2012.

<sup>7</sup> *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 de ago. de 1978, pág. 1.

nesta peça (...) o conteúdo político não é o mais importante. Esta é, basicamente, uma peça sobre a angústia humana.” (FERNANDES, 1979, p. 5-6) De qualquer forma, seria impossível tratar deste texto sem, ao mesmo tempo, tê-lo vinculado ao momento histórico vivido no país naquelas décadas. É deste contexto que surgirão personagens profundamente marcadas pela dor, pela desilusão e pela frustração.

### 2.3.2 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Como ponto de partida para a análise propriamente dita de *Os Órfãos de Jânio*, apresentaremos a seguir um trecho de um importante texto escrito por Yan Michalski para o *Jornal do Brasil*, em 1982, que nos permite algumas reflexões relevantes:

De saída é bom deixar claro que *Os Órfãos de Jânio* é um espetáculo útil e interessante, como poucos no atual panorama. Ele coloca em discussão aspectos vitais e dolorosos do nosso recente passado – por tabela, também do presente – e joga sobre eles uma luz diferente das quais até hoje o teatro usou para discutir os mesmos temas. Pode-se discordar dos argumentos de que ele se vale, mas não se lhes pode negar nem conhecimento de causa nem condução articulada de pensamento. E a realização cênica atende ao padrão de qualidade e categoria que o Teatro dos Quatro impôs desde a sua produção inaugural.

Dito isto, perdeu-se uma boa oportunidade para fazer um espetáculo muito mais significativo. A ideia de Millôr Fernandes de fazer um balanço brasileiro das duas últimas décadas, “a maneira de” *Os Filhos de Kennedy*, de Robert Patrick, abria perspectivas ricas, e ninguém estaria mais indicado do que Millôr para levá-la a bom termo. Mas o caminho escolhido passou por alguns desnecessários equívocos. O primeiro deles foi a excessiva timidez do autor brasileiro diante do antimodelo adotado. Em vez da esperada transsubstanciação, para usar o termo lançado pelo próprio Millôr a propósito de *A Calça*, tivemos pouco mais do que uma simples transposição do esquema original para o contexto brasileiro. Com exceção do jornalista Carlos, única criação original de Millôr, os outros personagens têm seus dados essenciais (faixa social e profissional, visão do mundo, eixo das características psicológicas) praticamente retirados das figuras dos seus equivalentes norte-americanos. Isto não só confere à peça um leve toque de déjà vu, mas sobretudo impede os personagens de alcançarem um voo mais alto: sua criação já partiu de limites preestabelecidos. Parece certo que se Millôr procurasse criar mais livremente personagens originais, esquecendo os modelos de Patrick, eles alcançariam uma consistência e autenticidade bem mais convincentes.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> MICHALSKI, Yan. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 de mai. de 1982, CAD B, pág. 2.

Yan Michalski aponta para dois aspectos importantes da peça. O primeiro é a “luz diferente” lançada sobre o tema de *Os Órfãos de Jânio*, que estaria relacionada ao perfil das personagens, às suas histórias e à forma como o autor nos conduz na interpretação dos fatos de suas vidas. Estas personagens buscaram por diferentes razões sobreviver e lutar pela liberdade, individual ou coletiva; entretanto, revelaram-se verdadeiros anti-heróis. Deixaremos esta questão para ser abordada um pouco mais adiante.

O segundo aspecto levantado por Michalski seria a excessiva correspondência entre as personagens da peça norte-americana e da brasileira, encontrando neste ponto um “senão” para o texto. Em uma crítica feita um ano antes, Sábado Magaldi enxergava de forma diferente a conformidade das personagens:

O paralelismo das personagens é proposital. (...) A referência às personagens de Patrick não significa, porém, dependência. Millôr soube traçar individualidades precisas, que se bastam dentro da mitologia brasileira (...). Humorista apocalíptico, destituído de qualquer ilusão sobre o ser humano, Millôr selecionou aquelas criaturas exemplificativas de um beco sem saída, num século XX que “acabou vinte anos antes” e já feitas todas as propostas para o século XXI.<sup>9</sup>

Apesar do paralelismo entre as personagens, que para Sábado Magaldi não foi um problema na construção do texto, a adaptação das personagens da peça norte-americana para o contexto – político, social, cultural - brasileiro foi realizada com surpreendente precisão e com um humor reconhecidamente milloriano, o que ajudou a trazer um novo matiz a *Os Órfãos de Jânio* em relação ao modelo que serviu de inspiração. E será este novo matiz que nos auxiliará a compreender, de maneira muito mais contundente, os pontos de vista colocados em discussão no texto.

Nos capítulos anteriores, falamos a respeito das personagens de *Um Elefante no Caos* e de *É...*. Em *Os Órfãos de Jânio*, porém, como as personagens apresentam uma importância central na construção do texto (podemos considerar que, em *Um Elefante no Caos*, as

<sup>9</sup> MAGALDI, Sábado. “Os Órfãos de Jânio”, mais ricos que os de Kennedy. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 27 de fev. de 1981, pág. 12.

situações apresentadas nas peças se destacavam mais, enquanto em *É...* os discursos das personagens eram o mais relevante no texto), daremos um enfoque maior na análise de seus perfis.

### 2.3.3 PERSONAGENS

Estudar as personagens de um texto literário, ou teatral, é quase sempre um ponto de partida fundamental para uma análise, seja qual for seu foco. Bergson, em sua famosa obra *O Riso*, afirma que para se reconhecer ou avaliar a construção do humor em uma obra literária é condição invariável a observação de suas personagens. Tracemos, portanto, um breve perfil de cada uma das personagens de *Os Órfãos de Jânio*.

O *Barman* é a primeira personagem a se manifestar. Na apresentação das personagens aparece a seguinte descrição sobre ele: “Negro. Um símbolo quase silencioso. O autor?” Em alguns momentos desta análise, levantaremos a hipótese de que, de fato, a voz do autor parece se insinuar no texto através das personagens. Por um lado, a inserção da voz do autor não é uma novidade na literatura, mas, a coerência no conjunto de personagens criados por Millôr faz com que este aspecto seja interessante para a compreensão geral da peça. Não seria o barman, portanto, uma simbólica evidência de que o autor (com seu pensamento, seus pontos de vista) esteja realmente circulando entre as personagens assim como o barman circula no palco entre as mesas do bar? Esta personagem tem poucas atribuições, além de servir bebidas e escutar os demais: ele é o responsável pela explicação inicial do texto e faz algumas poucas intervenções ao longo da peça. Não nos parece errado interpretá-lo como sendo uma leitura moderna do confidente, figura presente principalmente no teatro clássico. A seguir, há uma descrição do confidente que corresponde de forma quase exata ao papel do barman na peça:

O personagem confidente é uma convenção do teatro velho. Nas tragédias, tem a função de ouvir as confissões dos protagonistas, que assim abrem o seu

coração para que a plateia conheça os seus sentimentos. Fazendo breves interrupções ou perguntas para disfarçar o que seria na verdade um monólogo dirigido aos espectadores, o confidente quase não age. Teoricamente sua importância para a trama é nenhuma. (...) Tal recurso praticamente desapareceu da cena teatral com a estética realista, avessa às convenções teatrais, embora possa aparecer aqui e ali, de modo muito discreto (...). (GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A., 2006, p. 93)

Conceição, funcionária de um Ministério, é a segunda personagem a se apresentar. Ela é uma mulher ainda deslumbrada com a figura do presidente Jânio Quadros e nos exhibe ao longo de suas 15 falas a visão inocente que grande parte da sociedade tinha do homem que salvaria o Brasil da corrupção. “Eu acho que presidente tem que se meter em tudo. Ele é o pai de todos nós. Jânio era.” (FERNANDES, 1979, p. 19) É ela quem apresentará um pano de fundo da história do início da década de sessenta. Sua visão sobre os fatos é ingênua, e esta ingenuidade caracteriza a personagem. “Jânio era honestíssimo. E impunha esse carisma. Foi com ele, aliás, que essa palavra ficou popular. Nos Ministérios, ninguém levava mais nem um clip pra casa. Antes sumia até aparelho de ar condicionado.” (FERNANDES, 1979, p. 34) Embora Conceição fosse uma pessoa comum, uma funcionária pública solitária e conservadora, ela também viveu a sua parcela de violência naqueles anos marcados pelo autoritarismo. “Fui interrogada por dois agentes do DOPS (...). Três horas de humilhação, eles devassando minha vida, falando de maneira sórdida de algumas relações que eu nunca pensei que fossem sórdidas. E daí em diante nunca mais pude pensar que fossem limpas.” (FERNANDES, 1979, p. 76)

Beto é um cantor, um exemplar da classe artística, mas daquela classe de artistas que não alcançou fama nem dinheiro. É cantor de churrascaria, mas gostaria de ser um “astro da Globo. Disco de ouro. Cantor de esquerda.” Sente-se perdido: “O que é que faz a porra de um cantor sem microfone? (...) Me diz, o que é que estou fazendo aqui? (...) Nesta rua. Nesta rua, uma porra. Nesta cidade. Na porra deste mundo? Que é que estou fazendo aqui, na porra desta galáxia?” (FERNANDES, 1979, p. 21) A linguagem da personagem é a mais agressiva e carregada de duplicidades. Sua relação com os artistas de esquerda que conquistaram

reconhecimento e sucesso é amargurada e irônica. Beto acredita que eles convenientemente se aproveitaram dos anos sessenta, e que tudo nesse universo é arranjado.

Outro traço da personagem é que ela reúne em si todas as características que levam alguém a ser alvo de preconceito: é negro, nordestino, pobre e “eventualmente” homossexual. É provável que por isso tenha desenvolvido uma visão tão pessimista e ressentida da vida e dos anos sessenta. Artistas, intelectuais e comunistas são alvos das ironias de Beto; a personagem constantemente aponta para a falsidade que haveria no comportamento desses grupos. “O que interessa é que, se você é preto, 99% das pessoas brancas te olham com a absoluta certeza de que você quando não caga na entrada caga na saída. Embora eu tenha que reconhecer que há um pequeno número de brancos, uma minoriazinha de artistas e intelectuais, democratas de verdade, que nos tratam de igual pra igual – o que lhes dá um extraordinário sentimento de solidariedade humana e lhes permite contar anedotas racistas no primeiro botequim.” (FERNANDES, 1979, p. 42) Na época da primeira montagem da peça a personagem Beto, em razão de suas questionáveis relações com os militares, foi relacionada a Wilson Simonal, que teria servido de inspiração ao autor.

Nelita era, nos anos sessenta, o modelo do jovem contestador, liberado, ressentido de sua formação repressiva, engajado nos movimentos de protesto, deslumbrado com os artistas. “E, de repente, foi um redemoinho. As coisas todas começaram a girar em torno do que nós fazíamos. (...) Cada notícia de jornal, na música, no teatro, no cinema, na política, na repressão, tinha alguma coisa nossa, que gente como nós estava fazendo ou provocando.” (FERNANDES, 1979, p. 52) Mais uma vez, e desafiadoramente, a personagem nos leva a fazer uma avaliação diferente da que se tem dos grupos que se organizavam em movimentos de protesto: ela mostra a superficialidade, ou a artificialidade, que existia nos jovens daquele tempo. Há inúmeros exemplos que comprovam esta visão: “Não tínhamos munição ideológica. Por isso, sempre que acontecia um fato novo, corríamos, em pânico, pro grupo,

pro partido, pra patota e perguntávamos ao guru de plantão: ‘O que é que nós estamos pensando?’ E aí ficávamos tranquilos.” (FERNANDES, 1979, p. 47) Para Millôr, ela “é uma grã-fina que, fascinada pelos intelectuais, cai numa contestação meio galhofeira, mas que acaba sendo torturada violentamente”.<sup>10</sup> Nelita vive, na década de oitenta, o vazio sem fim que sobrou daqueles anos de engajamento: “Pra mim só tem vida pra trás.” (FERNANDES, 1979, p. 23)

Carlos é um advogado que se fez jornalista, o representante da imprensa que combateu a ditadura e maior testemunha da censura que varreu o país no final dos anos sessenta e durante a década de setenta. “Nestes dez anos, sabe quantos artigos meus foram censurados? Todos. Mas eu sentava e escrevia, todos os dias.” (FERNANDES, 1979, p. 32) Ele foi preso treze vezes em quinze anos, passou pela tortura - “Com um nó de aço gelado me apertando as tripas, fui reconhecendo os aparelhos que nunca tinha visto em pessoa. (...) Me colocaram de pé, completamente nu, no meio da sala.” (FERNANDES, 1979, p. 62) -, teve seu jornal fechado, está completamente endividado, seu filho foi preso e suicidou-se na prisão; ou seja, foi liquidado com a ditadura. Não seguiu, como ele mesmo diz, o conselho de um embaixador, ironizando a relação da imprensa com a política: “E o embaixador Gilberto Amado, que sempre me dizia: ‘Menino, bajula um político! Você tem que se corromper bem cedo pra ficar independente e poder combater a corrupção o resto da vida’”. (FERNANDES, 1979, p. 51-52) A personagem é responsável por fazer as mais violentas críticas ao país, à corrupção e a ele mesmo. Carlos, por sua vez, foi identificado na época com Hélio Fernandes, jornalista e irmão de Millôr Fernandes.

Gilda é uma personagem que faz parte de uma parcela da sociedade que viveu intensamente a alienação dos anos sessenta, nunca se engajou politicamente, apenas foi em busca de diversão e prazer, e tem consciência disso. Viveu a onda do liberalismo, amava e

---

<sup>10</sup> “Órfãos de Jânio” inauguram nova sala teatral. **Folha de S. Paulo**, 16 de fev. de 1981, pág. 19.



desejava ser Leila Diniz. “Eu queria ser uma grande mulher, a partir do meu corpo. Superior. A Leila era superior assim.” (FERNANDES, 1979, p. 34) Mas Gilda, a alienada da turma, também não escapou dos estragos provocados pela ditadura: “Foi depois que Joyce desapareceu, misteriosamente – ninguém soube seu fim. (...) Agora, entre uma cheirada e outra, entre uma puxada e outra, de festa em festa, de Búzios em Búzios, a sombra passava perto de mim – sabe?, assim como quem vive num apartamento luxuoso, mas sente que há pessoas sendo assassinadas no corredor, atiradas no poço do elevador – tudo isso sem som. Coisa de pesadelo.” (FERNANDES, 1979, p. 70)

Assim como em *Os Filhos de Kennedy*, cada uma das personagens de *Os Órfãos de Jânio* viveu intensamente um aspecto dos anos sessenta, sendo notável a coerência e unidade neste conjunto de personagens. Conceição, Beto, Nelita, Carlos e Gilda viveram as expectativas frustradas do último governo democrático antes do golpe, os preconceitos raciais e sociais, a tortura, a censura e os prazeres provocados pela mudança no comportamento. Estes homens e mulheres “foram atingidos pela fatalidade histórica, como o assassinato dos seus líderes ou por uma contradição interna do movimento que não puderam prever ou evitar. Para as criaturas de Millôr, o plano geral da história e da política invadiu suas vidas privadas de modo mais concreto.”<sup>11</sup>

O saldo apresentado por elas, duas décadas depois, é amargo e não possui a perspectiva positiva com que as lutas contra a ditadura frequentemente são mostradas. É neste ponto que repousa a visão particular e provocativa do autor sobre o tema da peça, e a este respeito Yan Michalski foi ainda mais específico:

Claro que o autor está livre de escolher, para ilustrar a sua visão de um movimento da História, amostras fracassadas como estas. Ao fazê-lo, Millôr foi coerente com o seu notório desencanto e ceticismo em relação ao panorama do Brasil de ontem e de hoje; e não cometeu propriamente, uma falsificação histórica, na medida em que todos nós conhecemos de perto indivíduos algo parecidos com seus órfãos. (...) Se a luta específica dos seus Nelita, Gilda, Carlos, Beto e Conceição foi inútil, houve outros Nelita, Gilda

---

<sup>11</sup> LIMA, Mariângela Alves de. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 14 de mar. de 2001, p. D9.

etc., quase irmãos gêmeos dos milloreanos, que contribuíram nestes 20 anos para salvar muita coisa neste país (...). A omissão em deixar isto consignado assume, na peça, foros de tendenciosa negação desta nada desprezível verdade histórica.<sup>12</sup>

É clara a cobrança do crítico em relação à ausência do reconhecimento necessário das vitórias e mudanças conquistadas por aqueles que lutaram contra a ditadura naqueles vinte anos, embora Michalski reconheça que as personagens da peça não sejam uma falsificação histórica. A escolha por estes perfis humanos, além de pessoal e coerente com o pensamento crítico de Millôr Fernandes - conforme mencionado no texto -, conduz-nos para reflexões distintas das habituais, o que era certamente um propósito do autor. As personagens são verdadeiramente autênticas e nos ajudam a lembrar de que há particularidades em nossa história que não devem ser escondidas. Assim, talvez observando o “desajuste” e os equívocos que existem na essência destas personagens, bem como as reflexões que são capazes de elaborar sobre suas próprias vidas, possamos encontrar algumas respostas para o fato de a realidade política brasileira encontrar tanta dificuldade em mudar de maneira substancial e permanente. Isto não anula, é certo, a legitimidade das histórias e lutas destes homens e mulheres que dão vida a *Os Órfãos de Jânio*.

Para finalizar este ponto, destacamos que Millôr Fernandes compreendeu bem as controvérsias que sua peça poderia gerar. Na primeira orientação que aparece no texto, o autor alerta futuros encenadores de que: “Os personagens fazem referências indiscriminadas a posições políticas, sociais e artísticas. Gozam, criticam e atacam, segundo vários pontos de vista. Portanto, nesta peça, mais do que em qualquer outra, é extremamente perigoso alterar ou omitir palavras e frases, sem uma visão total do conjunto. ” (FERNANDES, 1979, p. 17)

---

<sup>12</sup> MICHALSKI, Yan. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 de mai. de 1982, CAD B, p. 2.

### 2.3.4 HUMOR E MELANCOLIA

Em qualquer situação é fundamental não esquecer o riso.  
O pranto só serve para chorar.<sup>13</sup>

Para trabalhar o argumento de *Os Órfãos de Jânio*, Millôr Fernandes lançou mão de algumas estratégias, tais como: a escolha de um perfil específico de personagens; o monólogo, que permitiu mostrar um conjunto de situações muito abrangentes; a menção a diversas personalidades da vida real, dando mais força e veracidade ao assunto; o humor... Todas estas estratégias, juntas, contribuíram na construção de sentidos do texto, mas é a última, a do humor, que nos interessa especialmente neste momento.

Um dos aspectos que mais chama atenção em *Os Órfãos de Jânio* é a presença do humor em um texto que aborda um momento tão dramático na vida daquelas personagens que “fizeram escolhas erradas, foram eventuais vítimas das circunstâncias e estão agora, no fim da década de oitenta, na situação de destroços flutuantes”.<sup>14</sup> Mas o humor milloriano serviu, ao longo de tantos anos, como verdadeira terapia para seus leitores, que puderam através dele compreender melhor seus pares, seu país e seu tempo. Demócrito, em uma das cartas mencionadas no início desta análise, dirige-se a Hipócrates referindo-se justamente aos efeitos positivos gerados pelo riso: “(...) mas não conheces a causa do meu riso, quando souberes, tenho certeza que maior será o benefício da tua visita e terás como retorno do meu riso uma melhor medicina para tua pátria e para ti mesmo, levando, dessa forma, tal conhecimento a outros. (...)” (HIPOCATRES, 2011, p. 53)

Não é novidade que o humor tenha servido, durante toda a história da literatura - e da própria humanidade -, como meio para que se pudesse interpretar e fazer suportáveis todas as complexas questões que envolvem a vida cotidiana. A respeito disso, desde Aristóteles, escritores, filósofos, críticos, historiadores e psicanalistas debruçaram-se sobre esta questão e

---

<sup>13</sup> FERNANDES, Millôr. *O livro vermelho dos pensamentos de Millôr*. Porto Alegre: LP&M, 2007, p. 41.

<sup>14</sup> LIMA, Mariângela Alves de. **O Estado de São Paulo**, 13 de abr. de 2001, CAD. 2, pág. D6.

tão variadas como as maneiras de se fazer humor foram as teorias que surgiram para explicá-lo. Em sua extensa e esclarecedora obra *A História do Riso e do Escárnio*, George Minois nos mostra como o riso cooperou com o homem na compreensão, interpretação e aceitação da realidade em diferentes momentos da história. Diante de tantas maneiras possíveis de se enxergar o comportamento humano, utilizar-se das lentes do humor faz nossa visão do mundo ser mais tolerável. “O riso não é o único meio de nos fazer suportar a existência, a partir do momento em que nenhuma explicação nos parece convincente?” (MINOIS, 2003, p. 19) Para o historiador francês, o riso do século XX, o grande riso derrisório, não é um riso de alegria, mas o de um homem que esgotou todas as suas certezas, conquistou um ceticismo absoluto e não consegue mais se “refugiar em crenças que apaziguem nossas angústias”. (MINOIS, 2003, p. 583)

É que, no centro de todos esses assuntos, há a mesma interrogação: afinal de contas, que fazemos aqui? As religiões inventaram respostas para nos apaziguar; elas criaram infernos e demônios para nos ensinar a viver sabiamente em conjunto, limitando a caça pelo medo da polícia. As ciências nos desiludiram, por não trazer a explicação definitiva, que ainda e sempre esperamos. O ateísmo assegura-nos que não é nada disso – o que, provavelmente, é verdadeiro, mas difícil de suportar. Então, alguns se evadem sonhando com futuros ilusórios que jamais verão. Outros passam o tempo guerreando. Outros ainda se suicidam dizendo que, se soubessem, não teriam vindo. A maioria, que não tem coragem de abrir caminho, depois de ter sido empurrada durante a existência, prolonga sua velhice esperando ser empurrada para o nada. Muitos, enfim, diante dessa enorme “cânula cósmica”, como a chama Alvin Toffler, preferem rir. (MINOIS, 2003, p. 18)

As palavras de Minois ligam-se surpreendentemente bem ao comportamento das personagens da peça: Conceição sonha com um futuro utópico que Jânio Quadros tornaria possível; Carlos, através da imprensa, “guerreou” com o sistema ditatorial ao longo de quinze anos e não saiu vitorioso; Beto aniquilou-se ao achar que, optando pelo outro lado, sobreviveria à pobreza, aos preconceitos e alcançaria a fama; Gilda e Nelita foram empurradas pelos movimentos sociais e agora são empurradas para o vazio.

Em *Os Órfãos de Jânio*, Millôr Fernandes materializou o riso dentro de um tema que, verdadeiramente, provoca-nos indignação e nos faz ser solidários com o sofrimento daquelas

peças que passaram pelos horrores da ditadura, principalmente a partir de 1968. E é no humor que encontramos uma essencial diferença, voltamos a dizer, entre os textos de Millôr Fernandes e Robert Patrick; na peça brasileira ele está presente de maneira muito mais explícita e marcante. No entanto, em críticas publicadas nas ocasiões em que a peça foi representada, fala-se pouco, ou quase nada, a respeito da presença do humor em um texto que traz relatos tão dolorosos. Este aspecto parece-nos, entretanto, um ponto bastante interessante para uma análise, pois o humor acaba por potencializar nosso posicionamento crítico em relação às questões apresentadas no texto.

Na peça, o autor optou por formas humorísticas mais próprias da linguagem verbal, já que não há praticamente quase nenhuma ação dramática nem interação entre as personagens, por ter o texto uma estrutura monológica. Dessa forma, o autor pôde aproveitar-se de recursos como a ironia, a piada, os chistes, as frases de efeito... Começaremos nossa abordagem pela ironia, uma das formas mais elementares na produção do humor, e avaliaremos como elas podem ampliar nosso entendimento sobre o tema da peça.

### **2.3.5 IRONIA**

A ironia, sem dúvida, é um dos recursos que melhor se observa em textos cujo humor é explorado essencialmente na fala das personagens. Na peça de Millôr ela está bastante presente e é feita de maneira ora explícita, ora sutil, de forma debochada ou melancólica. Há uma enorme quantidade de estudos teóricos realizados em torno da ironia, das maneiras de se construí-la em um texto e as possibilidades de defini-la são diversas. Uma nos parece particularmente interessante, tendo em vista *Os Órfãos de Jânio*:

(...) a ironia pode ser enfrentada como um discurso que através de mecanismos dialógicos oferece-se basicamente como argumentação indireta e indiretamente estruturada, como paradoxo argumentativo, como

afrontamento de ideias e de normas institucionais, como instauração da polêmica ou mesmo como estratégia defensiva. (BRAIT, 1996, p. 58)

Na peça, o tom provocador na abordagem do tema e na escolha das personagens já foi mencionado, e neste sentido as ironias desempenham um papel fundamental na construção dos pontos de vista adotados pelo autor através de suas personagens. Sabemos que a ironia é por excelência um recurso de linguagem que instaura a ambiguidade e revela sentidos opostos ao que é dito. Em *Os Órfãos de Jânio* ela funciona como um veículo através do qual são desenvolvidos argumentos que se contrapõem a alguns valores estabelecidos em nossa sociedade, subvertendo-os. Em outras palavras, ela favorece novos ângulos de visão para as questões expostas na peça. “Não, meu bom, examina sempre a cara e a coroa (*Forte.*) que tudo na vida tem outro lado! (*Pausa, outro tom.*) Exceto, é claro, a Avenida Atlântica.” (FERNANDES, 1979, p. 82)

No processo de identificação da ironia, no qual a participação do leitor é indispensável, há algumas complicações, pois ela pode ser transmitida de variadas maneiras. Na literatura a ironia pode ser percebida quando as personagens são intencionalmente irônicas, ou em momentos em que a personagem não tem o propósito de ser irônica, mas o leitor compreende ironicamente uma fala ou pensamento seu, ou ainda quando a ironia parece vir da voz do próprio autor, e não das personagens. Estas variações podem ser mesmo mais complexas em um texto dramático, pois as inflexões dadas às falas das personagens, no momento da concretização da peça no palco, serão determinantes. Além disso, em um texto de estrutura monológica, como o que estamos estudando, a identificação das ironias pode ser ainda mais delicada tendo em vista que não há personagens interlocutoras que poderiam colaborar conosco no reconhecimento desta figura de linguagem no texto. Entretanto, a interpretação virtual que damos ao texto, no momento de sua leitura, e, eventualmente, alguma orientação vinda das rubricas, permite-nos fazer algumas destas diferenciações.

É natural que a ironia, sendo um recurso de linguagem que exige certo grau de inteligência e sutileza de pensamento, seja produzida explicitamente por pessoas com um “espírito” um tanto refinado. Carlos é a personagem mais intelectualizada, dessa forma, a mais capaz de ser intencionalmente irônica, como de fato ocorre na peça. Sendo também quem passou mais longamente pelas torturas e sofreu os revezes mais graves naqueles vinte anos (o suicídio do filho, por exemplo), suas ironias são mais explícitas, reveladoras e profundamente amargas.

CARLOS: Quando eu entrei na minha sala, o Maurício, redator-chefe há mais de vinte anos, caladão, pai de três filhos homens, estava sentado na minha cadeira, a cabeça deitada em cima da mesa, como quem está dormindo. Não estava. Através da janela, o sol violento do meio-dia batia em cheio na cara dele, iluminando o buraco de bala horrendo, na testa, o sangue já coalhado. Deixou um bilhete: “Carlos, meu velho, como você vê, a vida está cada vez mais difícil. Não se esqueça de revisar o editorial sobre inflação” (Longa pausa) “Et tu, Brutus!” (FERNANDES, 1979, p. 48)

CARLOS: O Maurício precisava fazer aquilo comigo só porque não dei os vinte mil atrasados? Estava me pedindo há mais de um mês, tinha direito, necessitava, tinha que pagar (*pensa, não lembra*). Sei lá o que, era muito grave, já esqueci. Mas onde é que eu ia arranjar mais vinte mil naquela semana? Minha filha já tinha levado justamente isso pruns vestidos, pruma festa, pruma ida a Nova York, uma coisa qualquer bem leviana. (*Pensa, desiste de lembrar.*) Minha memória... Ele devia ter tido paciência. Afinal, o que é mais importante: dinheiro pra angústia ou pra alegria? (FERNANDES, 1979, p. 52)

O bilhete escrito por Maurício é desconcertantemente engraçado. Em primeiro lugar, a frase “como você vê, a vida está cada vez mais difícil” tem uma leveza irônica que se contrapõe a uma realidade de dificuldades tão extremas que chegou a tornar a vida impossível (dada a opção pelo suicídio), e seria difícil e certamente muito menos impactante explicar tais dificuldades de forma literal. Em seguida, o conselho dado a Carlos para não se esquecer de “revisar o editorial sobre inflação” quebra a expectativa que se cria sobre o que poderia ser escrito em um bilhete como este. Diante de um iminente suicídio, há uma intenção irônica na preocupação com o editorial do jornal.

As duas falas de Carlos revelam ainda outras questões. A frase entre aspas “Et tu, Brutus?” (“Você também, Brutus?”, “Até você, Brutus?”), supostamente a última dita por

Júlio César a seu amigo Marcus Brutus no momento do assassinato do imperador romano<sup>15</sup>, demonstra a convicção de Carlos em ter sido um dos responsáveis - junto com a própria realidade do país - pela morte do amigo e colega de trabalho. Carlos não havia pagado a Maurício um dinheiro do qual o redator tinha direito e necessitava receber, e isto não foi feito por razões relevantes, ao que tudo indica na segunda fala. Ou talvez Carlos tenha desprezado questões individuais e fatalmente importantes enquanto lutava pelo país, e agora tenha se arrependido deste lapso. Se depreendermos este sentido figurado da fala de Carlos, teríamos aqui uma crítica ao fato de, naquele período, as lutas pela coletividade terem custado em muitas ocasiões, e quem sabe inutilmente, vidas particulares.

O suicídio, curiosamente, está presente em muitas peças de Millôr Fernandes. Em *Os Órfãos de Jânio* há o relato de dois suicídios: o de Maurício e o do filho de Carlos. Mas a alusão ao suicídio aparece ainda em outros momentos da peça, sempre revestido por um tom irônico que contradiz a tragicidade desta atitude:

CARLOS: (...) já que imitamos tudo, por que não imitamos o Jim Jones da Guiana? Vocês não acham uma boa, um suicídio nacional? Vocês topam uma rodadinha de cicuta do Oiapoque ao Chuí? Decidam enquanto eu vou dar uma mijada. (*Sai desabotoando a braguilha.*) (FERNANDES, 1979, p. 77)

Carlos também revela em suas falas a sensação de inadequação de sua geração em relação às gerações mais jovens, outra questão frequentemente presente em trabalhos do autor. Esta percepção partia, entre outros fatores, do desprezo dos jovens por pessoas de sua idade: “Pois, de repente, no meio disso tudo, passou a ser um crime horrendo ter mais de trinta anos, mesmo que fosse menos de quarenta.” (FERNANDES, 1979, p. 39) A falta de uma compreensão mais aprofundada da realidade, a superficialidade intelectual de uma parcela destes jovens - “Pra mim, cultura é badalo” (FERNANDES, 1979, p. 35) - fez com que eles se tornassem alvos das ironias de Carlos:

---

<sup>15</sup> A frase aparece na peça *Julius Caesar*, de W. Shakespeare, no momento em que o imperador romano era assassinado por políticos rivais, reconhecendo no meio deles o amigo Marcus Brutus.



CARLOS: (...) Em criança, quando me perguntavam o que pretendia ser quando crescesse, eu jamais respondi “Um homem de meia-idade”. Jamais. Simplesmente, aconteceu. Um erro de toda a minha geração. Que, estou certo, a de vocês saberá evitar. (...) (FERNANDES, 1979, p. 39)

A década de sessenta e setenta foi um período de intensos questionamentos da juventude em relação aos valores das gerações anteriores. Embora seja evidente a legitimidade destes questionamentos, Millôr não perdeu a chance de contradizer, por meio de ironias, o posicionamento destes jovens, ou pelo menos de parte deles. Aliás, observando a produção do autor nos mais variados gêneros aos quais se dedicou em tantos anos de trabalho, contradizer as verdades defendidas pela maioria das pessoas foi provavelmente uma de suas mais frequentes práticas. No trecho a seguir, Carlos recria um diálogo com sua esposa, Amélia, cuja voz é interpretada pela personagem Beto:

BETO (*no papel de Amélia*): “É verdade, Carlos, eles têm razão. Só que eu sou muito mais podre do que você. Fui eu que impus a eles os falsos valores de uma sociedade condenada – café da manhã, banho, sinteco e mais duas refeições por dia. Com isso, empurrei-os para a alienação, o uso de drogas, inevitável rebelião contra o sistema, canibalismo e, sobretudo, cáries dentárias só explicáveis pelo excesso de afeição com que foram tratados. (FERNANDES, 1979, p. 40)

A ironia deste trecho é muito clara e nos apresenta, através de um falso argumento, um ponto de vista que desmistifica a postura de muitos jovens daquele período. Sejam quais forem os defeitos e equívocos de uma organização familiar burguesa (Nelita é a personagem que mais fará estas ponderações), o fato é que este modo de vida permitiu que muitos jovens classe média pudessem ter uma vida sem grandes privações, o contrário poderia ter prejudicado suas atuações na resistência contra o regime. Foi o caso, entre outros motivos, do que ocorreu com Beto, personagem de origem pobre que precisou encontrar meios de sobrevivência questionáveis, porém potencialmente compreensíveis. Os argumentos que Beto vai apresentando em suas falas para justificar sua adesão ao lado oposto da luta encontram, de certa maneira, eco nas ironias de Carlos. Dessa forma, Millôr Fernandes expõe um rol de situações e apresenta uma série de argumentos que expõem algumas verdades esquecidas por

tantos de nós que, diante dos horrores da ditadura e da repressão, deixamos de perceber algumas sutilezas da realidade do povo e da história de nossas lutas. As ironias, neste caso, vão fazendo emergir novos pontos de vista e colaboram na construção de sentidos da peça. Tudo isso não significou, porém, ser contra o movimento ou contra os jovens. O conjunto das histórias destas personagens, das verdadeiras angústias vividas por elas, da violência do regime militar, da homenagem a tantas pessoas reais ao fim da peça não permitem duvidar da solidariedade do autor a estes homens e mulheres.

Gilda ao contrário de Carlos, transmite ideias irônicas sem percebê-las completamente, o que seria natural para uma personagem como ela, com pouco estudo, pouca capacidade reflexiva, ou segundo o próprio autor “Uma diletante que jamais entendeu bem o enredo. Apenas uma, da turma.”. (FERNANDES, 1979, p. 7)

Nesta fala, por exemplo, Gilda parece oscilar entre a ironia e a verdade objetiva ao falar de si:

GILDA: E a futura grande estrela, mostrando o máximo de intimidade que a censura então deixava – bico de seio não podia -, respondia com segurança inacreditável sobre virgindade, socialismo, religião, amor livre e sobretudo o papel da mulher na sociedade moderna. Deus do céu, como eu era culta! Como eu era inocente! (FERNANDES, 1979, p.50)

É evidente que Gilda respondia às questões em voga reproduzindo ideias prontas, por isso ela não seria o melhor exemplo de pessoa “cultu” - e aí se encontra a ironia. Há nela uma certeza, bastante clara, aliás, para todas as gerações que seguiram àquela, de que os anos sessenta e setenta foram um período de intensa produtividade cultural e intelectual, e ela estava inserida neste universo. Por outro lado, Gilda também reconhece a inocência em que vivia naquela época, mas esta inocência ou falta de compreensão da realidade ainda perdura na personagem, como podemos observar em outra passagem:

GILDA: Fui das primeiras que teve coragem de ser mãe solteira. Antes da Leila! Por que é que você acha que eu vim embora? (...) Já pensou ser mãe solteira em Bagé?! E eu não quis nada do pai, nada mesmo. O pai até que era comerciante, e estava disposto a assumir, mas eu não topei. E vim mimbora. Deixei meu filho por um tempo com uma irmã casada, depois deixei outros

tempos com uma tia que já estava com os filhos crescidos, depois minha mãe acabou tomando conta dele e se passaram muitos anos. Ele já está quase um homem. Mas eu nunca quis nada do pai. Nada mesmo. Nunca aceitei um tostão de ninguém. (FERNANDES, 1979, p. 63)

Não ter aceitado o dinheiro ou o apoio do pai de seu filho dá a Gilda a convicção de que nunca dependeu de ninguém, de que teve uma postura moderna e audaciosa para a época. Mas, ela não foi capaz de perceber que para ser mãe solteira precisou sair de Bagé e ir para o Rio de Janeiro, onde ninguém provavelmente conhecia sua história, e de que o resto de sua família precisou assumir uma responsabilidade que era só dela, a de criar seu filho. Mais uma vez a família burguesa aparece dando uma base de apoio para que o jovem pudesse se rebelar contra a própria sociedade burguesa. Neste trecho, só o leitor é capaz de apreender a ironia que se constrói indiretamente aqui. Gilda não percebe que, ao expor seu ponto de vista sobre sua história, acaba por gerar em seu interlocutor uma ideia oposta a que pretendia transmitir. Este jogo de sentidos opostos, especialmente neste caso em que é captado apenas pelo leitor, é o que gera o prazer e o riso particular da ironia. Além de funcionar também como veículo que nos conduz a um ponto de vista que é, afinal, o do autor.

Millôr Fernandes em algumas passagens da peça indica se a fala da personagem deve ser ou não irônica. É possível que esta interferência tenha o propósito de certificar que o texto oscilará, sugestivamente, entre o humor irônico e o drama “literal”. Gilda, ao reconhecer sua dependência (ela, que saiu de Bagé para ser independente) ao grupo para o qual ela não significava nada, diz:

GILDA: Era muito fácil dizer que eles dependiam de mim até pruma droguinha, mas quando eu quis sair eu percebi que a dependente era eu. E aí caí numa fossa federal. Nunca mais eu podia viver a vida correta e decente que tinha aprendido, viver bem casada, cuidando dos meus filhos e traindo meu marido direitinho, como minha mãe tinha me ensinado. (*Atenção: ela diz isso sem ironia.*) (FERNANDES, 1979, p. 45)

A indicação da necessária ausência da ironia na parte final da fala de Gilda deixa evidente a força da verdade no que ela diz sobre ter aprendido a viver bem casada, cuidando dos filhos e traindo o marido “direitinho”. Ou seja, o sentido literal aqui se faz mais

importante do que a possível e até óbvia ironia da fala. A orientação de que a personagem deve dizer isso “sem ironia” não exclui, todavia, a percepção de uma ironia vinda do próprio autor, da voz do autor, que critica a hipocrisia e o jogo de aparências de uma classe – da qual a família de Gilda fazia parte - que defende um modo de vida que ela mesma não é capaz de viver.

O sorriso amargo que estas ironias provocam constitui uma marca no trabalho de Millôr Fernandes, especialmente em seu teatro, que sempre tem ao centro questões existenciais. Pirandello, em seu famoso ensaio *O Humorismo*, realizou uma importante reflexão a respeito do humor como mecanismo que denuncia as amarguras do homem. A essência do humor estaria na sua capacidade de mostrar aquilo que a aparência (cômica) dos homens e das situações vividas por eles escondem. Para que este processo se realize é necessária uma adesão emocional ao alvo de nosso riso, fazendo-nos compreendê-lo e imaginar a possibilidade de estarmos em seu lugar. Em *Céu, Inferno*, Alfredo Bosi, ao comentar o ensaio de Pirandello, reafirma que “O verdadeiro humor, porém, é – apesar de sua universalidade – muito raro: enquanto ‘sentimento do contrário’, exige uma viva adesão efetiva e intelectual à matéria humana que toma por objeto de contemplação.” (BOSI, 2003, p. 312) Daí a possibilidade de *Os Órfãos de Jânio* acomodar tão bem as realidades angustiantes das personagens ao riso, o que pode a princípio parecer contraditório, mas que acaba por provocar de maneira ainda mais veemente a apreensão dos sentidos do texto.

Pirandello, no ensaio citado, diz que não há humorismo, mas escritores humoristas; não há o cômico, mas escritores cômicos. (PIRANDELLO, 1996, p. 129) A obra humorística seria, portanto, fruto da “disposição do espírito” de um autor, e não poderia ser construída artificialmente. Millôr Fernandes tinha um imenso domínio da linguagem que faz rir, mas também revelava um olhar que expunha, analisava e julgava os homens e suas ações. Sobre

esta “disposição de espírito”, relacionada à vocação crítica comum à obra humorística, Pirandello diz:

(...) um pessimismo ou um ceticismo adquiridos com o estudo ou com a meditação sobre as sortes da existência humana, sobre o destino do homem, etc., podem determinar a particular disposição de espírito que se costuma chamar humorística, em seguida esta disposição, sozinha, não basta para criar uma obra de arte. Ela não é senão um terreno preparado: uma obra de arte é o germe que cairá nesse terreno, surgirá e se desenvolverá nutrindo-se de seu humorismo, isto é, extraído dele sua condição e qualidade. (PIRANDELLO, 1996, p. 140)

### 2.3.6 ANEDOTAS

Além da ironia, Millôr explorou outras estratégias, ou recursos, para trabalhar o humor em *Os Órfãos de Jânio*. Uma delas foi fazer uso de anedotas que ajudavam a contar passagens da vida das personagens e da história do país. A estrutura narrativa do texto favorece a exploração desta que deve ser uma das mais antigas e elementares formas de se provocar o riso. As anedotas colaboram na compreensão das situações que se deseja retratar e, com o auxílio da metáfora e da própria ironia, ajudam também a construir os sentidos do texto.

Em um dos melhores exemplos de anedotas que podemos extrair da peça, Carlos, ao fazer um relato de uma de suas prisões, conta que tentou enganar um major ao fingir ter o mesmo sobrenome do presidente Médici. Neste momento, ele se lembra de outra história bastante divertida a respeito do nome do filho de um amigo seu:

CARLOS: O major, Major Elizório Jaguar Triorato, me perguntou: “Seu nome?” Seu nome! Besteira. Eu era um jornalista muito conhecido. Mas respondi: “Carlos Queiroz Garrastazu”. Ele me fixou, surpresa: “O nome do presidente?” “O nome do presidente”, respondi. E aí eu me lembrei de um companheiro nosso que teve um filho quando a esquerda pensava estar no poder e batizou-o de Ernesto, em homenagem a Che Guevara. Mas depois de oito anos de ditadura, ele jurava que tinha sido uma homenagem ao Geisel. O coronel folheou os papéis e disse: “Não tem aqui Garrastazu”. Eu respondi: “Não tem aí porque eu uso só Carlos Queiroz. Deixei de usar esse nome de vergonha. Estou usando aqui, agora, como desafio”. Ele se surpreendeu com a minha audácia, seu olhar acusou o golpe. E eu pensei que aquelas bem podiam ter sido minhas últimas palavras. (...) (FERNANDES, 1979, p. 64)

Em outro momento, Carlos narra de maneira metafórica e muito simples como ocorreu a passagem do governo democrático para o ditatorial, aproveitando para lançar suas críticas a variados setores que estiveram envolvidos neste processo: a igreja, que claramente se dividiu naquele período; os intelectuais que são, em diversos momentos e por quase todos as personagens, acusados de se aproveitar da situação política para ascenderem; as multinacionais - sabemos que grupos como o ULTRA, da Ultragás, FORD, GM estiveram diretamente envolvidos no financiamento de instituições criadas pelo governo militar. A personagem praticamente cria uma parábola futebolística, e o riso surge na redução da história política do país para uma simples e desonesta partida de futebol:

CARLOS: Pois é: o Jânio deixou cair a bola, o Jango chutou mal, os militares agarraram firme e, claro, passaram a se julgar donos da bola e tome cartão vermelho pra tudo quanto é jogador adversário! E nós, no meio do campo, já sem idade para correr mais cem minutos num jogo sem regras, começamos a levar canelada de todos os lados. Pois o time da igreja, que nunca foi muito católico, não nos dava apoio. Os milicos nos odiavam. Os intelectuais foram todos pra tevê pra evitar que os inimigos pegassem aqueles altos salários. Os empresários acendiam uma vela a Deus e outra ao milagre. As multinacionais deitavam e rolavam. E os jovens nos olhavam com absoluta e compreensível desconfiança. (...) (FERNANDES, 1979, p. 39-40)

Mas não é só a política que é alvo das anedotas contadas pelas personagens. O cantor Beto, que também sobrevivia trabalhando eventualmente como ator, lembra-se de que:

BETO: (...) Uma vez, trabalhamos num espetáculo coletivo desses durante nove anos. Quando o espetáculo ficou pronto durava 38 horas. Aí, vimos que não dava, discutimos e reduzimos tudo para quarenta e cinco minutos. Era sobre a construção da pirâmide de Queofres, pra ser representado num areal de Parnaíba. (*Gesto.*) Clima! A censura cortou 20 minutos. (FERNANDES, 1979, p. 46)

A passagem aponta para algumas práticas que marcaram a dramaturgia a partir de meados do século XX no Brasil: a criação coletiva e a duração dos espetáculos. A redução do espetáculo de 38 horas (criado, devemos frisar, em nove anos de trabalho) para 45 minutos representa, sem dúvida, uma sátira a essa prática, provavelmente com a intenção de sugerir a inutilidade de tantas horas de representação. A intenção satírica parte, neste caso, do próprio autor, pois a personagem não parece ter esta intenção ao contar a história. Millôr Fernandes

vai criando, portanto, ensejos para através do humor realizar uma série de críticas a todas as esferas da sociedade e, por meio de suas personagens, mostrar alguns pontos de vista sob uma ótica bastante particular.

Como último exemplo, citemos mais uma anedota, agora contada por Nelita. E o humor volta-se novamente para o cotidiano da burguesia:

NELITA: Cada um fazia o que podia, na luta contra o sistema. Nós começamos a batalha da merda, dentro da guerra da ecologia. Ecologia era uma palavra mágica! Sozinha ia salvar o mundo! Isso nos obrigava a odiar aqueles hotéis sinistros, com mil quartos, que estavam começando a brotar em toda parte. Seis de nós nos empregamos no Copacabana Hilton, em vários cargos, ascensorista, recepção e, principalmente, telefone. Levamos quase um ano. Mas conseguimos. No dia 16 de agosto de 1970, através de bilhetinhos falsos da gerência, telefonemas diretos e avisos de porta em porta, alegando um conserto urgente, conseguimos convencer mais de trezentos hóspedes a não usar a descarga do banheiro, durante a noite, e a fazer o especial favor de testar o conserto puxando a descarga exatamente às 7 da manhã. Deu mais certo do que esperávamos. O estouro do cocô, lá em baixo, no reservatório da garagem, está fedendo até hoje. É assim que se desmoraliza a burguesia. (FERNANDES, 1979, p. 65)

### 2.3.7 OS CHISTES E SUAS CONSTRUÇÕES

Uma singularidade de Millôr Fernandes foi sua capacidade em criar frases de efeito humorístico (das quais toda sua obra está repleta), e que Michalski chama, naquele já citado texto, de “frases lapidares”. Para isso o autor recorre, por exemplo, a paradoxos, como nesta fala de Carlos: “*(Dá uma baforada, amassa o cigarro no cinzeiro. Bebe uma boa golada de uísque.)* Eu não fumo nem bebo. *(Pausa.)* E nunca minto. Todos me consideram o paladino da verdade. Eu sou o ladino da verdade.” (FERNANDES, 1979, p. 24), ou na de Beto “(...) eu canto em várias línguas, todas elas mais ou menos em português (...)” (FERNANDES, 1979, p. 36). A concisão, característica em frases como estas, é um importante exercício praticado pelos humoristas e observado por quase todos os estudiosos do humor.

O autor recorre ainda, nestas construções, ao duplo sentido: no exemplo a seguir, Beto sugere que para ganhar a vida também faz alguns programas agenciados pelo dono da churrascaria onde realiza shows: “De vez em quando eu pego umas rebarbas. De um lado e de outro. No sentido exato – eu me viro.” (FERNANDES, 1979, p. 37) O autor também provoca efeito humorístico através de frases com sentido inesperado, que vão se misturando ao texto, como neste trecho (as partes em *itálico* marcam onde há quebra de expectativas, que provoca o riso): “Eu e Plutarco! Sabemos tudo sobre a miséria da condição humana. Mas eu já vivi mais. Mais dois mil anos. Por isso, ali, *incomunicável* há mais de 48 horas – eu pensava no suicídio. *Não no meu, não, no dos outros. Não sou um suicida potencial.*” (FERNANDES, 1979, p. 68) Noutras ocasiões, Millôr vale-se da comparação para criar humor, como no momento em que Beto fala dos cantores de esquerda: “Foi aí que os compositores começaram a cantar. Pra mim, quando eles cantam, qualquer um deles, eu me lembro de uma vaca mugindo um acalanto.”

Recursos como o paradoxo, o duplo sentido, a quebra de expectativas, a comparação e a concisão são apontados por Freud, em seu *O chiste e sua relação com o inconsciente*, como alguns dos recursos mais frequentes na criação destes jogos de palavras - formas de expressão linguística usadas para aliviar e extrair prazer de “processos psíquicos”. Frases como as citadas aproximam-se dos chistes estudados por Freud na medida em que são usadas de forma a garantir a acolhida de ideias que, ditas de outra forma, poderiam ser rejeitadas; ou por revelarem, através de uma fachada cômica, a miséria humana. E reconhecer um chiste será sempre, segundo Freud, uma fonte de prazer.

### **2.3.8 INSERÇÃO DE PERSONALIDADES REAIS**



Ainda em relação aos efeitos humorísticos provocados pela comparação, vejamos o exemplo a seguir, quando Nelita estabelece uma comparação divertida entre uma personalidade fictícia e o jornalista e escritor norte-americano Norman Mailer, figura emblemática naquelas décadas retratadas na peça:

NELITA: (...) A droga, quando falta o dinheiro, traz a tentação de traficar uns papétes. Foi nessa que Mariozinho embarcou. Ele não vinha de uma família certinha, como eu, que, bem ou mal, sei lá, dá uma base; ele vinha de uma família completamente desbundada. Mas Mariozinho era um barato! Quando o Norman Mailer, lá na matriz, reuniu 100 mil pessoas, todas se concentrando na força da mente pra tentar levitar o Pentágono, o Mariozinho começou logo a juntar gente no Luna Bar, pra tentar levitar o Pão-de-Açúcar. Um encanto de pessoa! (...) (FERNANDES, 1979, p. 69-70)

Notemos aqui, outra vez, a questão da família burguesa que, “bem ou mal”, conseguia evitar que alguns jovens se perdessem completamente em meio à violência da ditadura, oferecendo de algum modo um apoio quando a situação era crítica. Mariozinho não teve este privilégio, foi preso e morto naquele período.

A comparação entre uma personagem fictícia e outra real mostra mais um recurso muito utilizado na peça. Este recurso provoca dois efeitos importantes: em primeiro lugar as pessoas ilustram mais diretamente a questão que está sendo abordada, diminuindo a distância entre a realidade e o universo ficcional do texto e potencializando o entendimento crítico da questão; em segundo lugar, o recurso gera um resultado humorístico, seja em razão da surpresa pela quebra da fantasia ficcional ou pelo teor da crítica direcionada à pessoa citada.

GILDA: O que me salvou – me salvou ou me perdeu, depende do cristal com que se mira – é que eu sempre fui de enturmação. Lá em Bagé era com o time do Guarani local – e jogador era grosso paca! Ninguém nem podia imaginar que vinte anos depois ia aparecer um *doutor*! Jogando! Doutor Sócrates. Pelé estava apenas começando!: ainda nem era branco. (FERNANDES, 1979, p. 30)

A crítica a Pelé explora uma ideia antiga e consolidada a seu respeito: de que ele vive e age como um branco, no pior sentido que esta atitude possa significar, que é o de quem é tratado como branco em uma sociedade com traços racistas, e de quem discrimina a própria origem e zela pelos interesses de quem está em uma posição social privilegiada, dominante. A

graça da citação está no fato de que toda esta explicação é desnecessária no texto da peça, a simples imagem contraditória de “Pelé branco” já nos revela tudo o que é necessário. Na mesma fala de Gilda há ainda outro trecho em que a personagem cita uma figura real – o próprio autor da peça:

Um dia eu li que ela estava mudando daquele apartamentinho *Já-vi-tu-do* - perto da praia -, ela estava conversando com o Millôr, de uma janela para a outra, dizendo que ia mudar e isso saiu no jornal porque a colunista do Globo ouviu, numa outra janela – Ipanema era assim, uma grande família! Ipanema era um sonho! (FERNANDES, 1979, p. 30)

A surpresa da inserção do autor como personagem - misturando realidade e ficção - diverte o leitor, assim como nos divertimos quando reconhecemos Hitchcock passando por alguma cena de um de seus filmes. O breve trecho ainda permite duas considerações: a crítica aos colunistas da imprensa, que nada mais são do que fofoqueiros que transmitem conversas escutadas “por detrás da porta”, e a menção à situação em que vivia Ipanema, alvo de especulação imobiliária e cada vez mais espremida entre os prédios que não permitiam mais privacidade entre os moradores. Este foi um tema explorado por Millôr Fernandes em uma de suas peças, *Pigmaleoa*.

Em outra passagem, Conceição faz referência a Brizola e a Tancredo Neves, cuja fama sempre foi a do político que acomoda-se convenientemente a todas as situações de poder: “O negócio é que a essa altura já tinha mais de mil urubus voando em cima da carniça do poder – tinha os milicos, tinha o cunhado do Jango, tinha as multinacionais e, *como sempre, tinha o Tancredo Neves.*” (grifo nosso) (FERNANDES, 1979, p. 22) A mesma personagem faz, em outro momento, referência a Otto Lara Rezende, que mais uma vez foi vítima de um colega escritor. Note-se, ainda, a palavra dita de forma errada ao final deste trecho, outra estratégia para gerar o riso:

CONCEIÇÃO: (...) ele, o homem mais sério que este país já teve, agora até diziam que tinha recebido um milhão de dólares pra renunciar. E, como sempre acontece no Brasil, acabaram descobrindo que era homossexual. Que tinha tido um caso com o Otto Lara Rezende. É possível uma coisa dessas,

diz? Existe no mundo coisa mais *fitiquícia*? (grifo nosso) (FERNANDES, 1979, p. 71)

Gilda também insere mais uma figura real em uma de suas histórias: Hélio Oiticica. Artista notório e muito influente durante as décadas de sessenta e setenta, Oiticica movimentou as artes plásticas criando obras incomuns que pretendiam afetar diretamente o comportamento do público. Não há aqui qualquer crítica direta a Oiticica, mas é quase impossível não entender que a vernissage realizada dentro de um camburão esconde uma intenção satírica em relação à natureza dos trabalhos do artista:

GILDA: (...) Me lembro de uma noite em que eu e duas bichas minhas amigas nos vestimos todos, isto é, todas, bem envenenadas e chegamos numa vernissage do Hélio Oiticica, dentro de um camburão. Você já viu alguém chegar numa festa num camburão? Sair, todo mundo já viu, que vantagem! (...) (FERNANDES, 1979, p. 35)

Millôr Fernandes, ao citar personalidades tão em voga na época, inserindo-as em um contexto que poderia, de alguma forma, ridicularizá-las, arriscou-se sempre a gerar controvérsias que o transformaram em um polemista de primeira ordem. Como todo bom humorista, afinal.

### 2.3.9 MONÓLOGO

Para a criação de *Os Órfãos de Jânio*, assim como em *Os Filhos de Kennedy*, a forma dramática utilizada foi o monólogo. Não o monólogo feito por uma personagem apenas, mas por cinco personagens que vão alternando, independentemente, suas falas. Se juntássemos todas as falas de uma única personagem e as colocássemos em sequência, teríamos um texto completo que poderia ser representado isoladamente. Mas a alternância dos fragmentos mostra-se uma estratégia mais atraente e nos ajuda a compor ao mesmo tempo variados aspectos da vida na década de sessenta, já que cada personagem representa, na peça, um grupo social.

Ao falar sobre as diversas peculiaridades desta forma dramática, Patrice Pavis chama atenção para o papel do interlocutor do texto, já que o monólogo não se dirige a nenhuma outra personagem que esteja no palco: “(...) o monólogo se comunica diretamente com a totalidade da sociedade: no teatro, o palco aparece como parceiro discursivo do monologante. O monólogo dirige-se em definitivo diretamente ao espectador (...)”. (PAVIS, 1999, p. 248) A relação direta do monólogo com o público que o assiste reforça a atividade reflexiva do teatro, já que o distanciamento entre o que é representado e o interlocutor diminui. O monólogo também é associado à função de ser a própria voz do autor, ou mesmo do espectador. Percebemos, portanto, que a estrutura utilizada por Robert Patrick e Millôr Fernandes foi muito útil para que pudessem desenvolver suas visões particulares sobre os temas abordados.

O poder reflexivo do monólogo e sua oposição à forma dialogada – verdadeiramente dramática - atendem a uma característica do teatro épico, sistematizado no século XX por Brecht, que pretendia colocar em discussão as realidades políticas impostas ao mundo moderno; “(...) Berthold Brecht encarregou-se de vincular decisivamente a forma épica ao teatro político.” (GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A., 2006, p. 93) Embora alguns traços do teatro épico sejam frequentemente identificáveis na dramaturgia de Millôr Fernandes, não queremos afirmar aqui que o autor pretendia utilizar objetivamente recursos épicos em suas peças, pretendemos apenas fazer uma aproximação entre esta tendência do teatro moderno e o texto em questão. Irene Ravache, que participou da montagem da peça *Os Filhos de Kennedy* em 1977, disse em depoimento à Revista *Aplauso*: “Nós todos havíamos vivido com intensidade os anos 60 e sentíamos uma nostalgia muito grande da década que havia passado há pouco tempo. O espetáculo começava na entrada do teatro, na ante sala, com cartazes que mostravam a nossa visão dos anos 60.”<sup>16</sup> Sérgio Britto, que dirigiu o espetáculo, utilizou,

---

<sup>16</sup> Disponível em: <http://aplauso.imprensaoficial.com.br/edicoes/12.0.812.885/12.0.812.885.pdf>. Acessado em: 10 de setembro de 2013.

assim, mais um recurso característico do teatro épico: o próprio ator estava presente, em sua individualidade e com sua postura crítica, dentro do universo ficcional.

Em *Os Órfãos de Jânio*, outras características que aproximam o texto dos recursos do teatro épico são, por exemplo, o início e o fim da peça. No início há uma espécie de prólogo no qual o *barman*, cumprindo a função de um narrador, dirige-se à plateia para explicar a própria estrutura da peça:

Os personagens, a não ser nos dois ou três breves momentos em que eu indiquei, não dialogam. Estão falando pra si próprios, ou dando entrevistas, estão no confessionário, num julgamento, lecionando, num psicanalista, num interrogatório. Ou apenas pensando, curtindo. Ruminando. (FERNANDES, 1979, p. 18-19)

Ao final da peça, de acordo com as instruções do autor nas rubricas, as personagens vão lentamente deixando de ser personagens para retomar suas próprias personalidades, passando a citar nomes de pessoas reais em uma espécie de oração. Estas pessoas haviam sido, de ambos os lados, os verdadeiros protagonistas da década de sessenta e setenta no Brasil. Realiza-se, no fim, o distanciamento definitivo entre ficção e história, personagem e ator. Este recurso, amplamente utilizado no teatro épico, é comentado por Anatol Rosenfeld em *O Teatro Épico*:

Na medida em que o ator, como porta-voz do autor, se separa do personagem, dirigindo-se ao público, abandona o espaço e tempo fictícios da ação. (...) Simultaneamente arranca a identidade ideal do público desse tempo-espaço fictício e a reconduz à plateia, onde se une à parte material do espectador. (...) Ao distanciar-se do personagem, o ator-narrador, dividindo-se a si mesmo em ‘pessoa’ e ‘personagem’, deve revelar a ‘sua’ opinião sobre este último (...). Assim, o desempenho torna-se também tomada de posição do ‘ator’, nem sempre, aliás, em favor do personagem. O ponto de vista assumido pelo ator é o da crítica social. (ROSENFELD, 2008, p. 161-162)

Além da natureza narrativa do texto, do distanciamento final e completo entre atores e personagens, da inserção de nomes de personalidades reais, *Os Órfãos de Jânio* recebeu, ainda, uma orientação do autor em relação ao cenário da peça, que também se aproxima do teatro épico: ele deveria ser montado em forma de *arena*. A forma arena que, embora antiga, renovou a linguagem teatral a partir de meados do século XX ao aproximar e cercar o palco

de espectadores, promovia uma relação mais direta e viva entre o palco e o público. A economia na cenografia e o aspecto naturalista colaboravam com o envolvimento mais intenso do público com o texto da obra, ajudando na apreensão das ideias e pontos de vista vinculados pelo texto.

O texto monológico assume ainda outra singularidade: é o fato de apresentar uma tendência mais literária que dramática, por ter um caráter narrativo. E um dos grandes méritos da obra de Millôr Fernandes está justamente na qualidade do texto que consegue criar. O texto teatral adquire, no caso de *Os Órfãos de Jânio*, uma força muito grande também como obra para ser lida. Eduardo Tolentino, que a frente do *Grupo Tapa* dirigiu a peça em 2001, aponta, entre outras características, a qualidade literária do texto do autor:

“Se tivesse que definir Millôr, diria que ele é o Bernard Shaw brasileiro. Não estou falando de imitação, mas de filiação a uma corrente”, diz Tolentino. “Millôr escreve muito, muito bem; há no seu texto o sabor da palavra, o sabor da construção da frase. Com a linguagem particular de Millôr, seu racionalismo forte, seu humor cáustico, ele demonstra os mecanismos de poder, clareia o percurso de cada personagem sem jamais tratá-los como vilões ou heróis. Para além do cunho político da peça, Millôr constrói seres humanos muito fortes.”<sup>17</sup>

Duas últimas considerações a respeito da utilização do monólogo parecem pertinentes. A primeira é a abrangência que o monólogo permitiu na exploração do assunto da peça, não parece que fosse possível passar por tantas questões em *Os Órfãos de Jânio* se a estrutura dramática fosse outra. A segunda consideração é a respeito de como o monólogo reforça, naturalmente, a solidão que cerca as personagens da peça. O fato de estarem todas reunidas em um bar e não interagirem umas com as outras amplia ainda mais este traço.

### 2.3.10 ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

---

<sup>17</sup> NÉSPOLI, Beth. Tapa adota os cáusticos “Órfão de Jânio”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1 de março de 2001, pág. D9.

*Os Órfãos de Jânio* comprova um interesse natural de Millôr Fernandes em tratar de questões relativas à realidade histórica e política do país. Prova disto é a diversidade de estudos acadêmicos observarem, sob este ângulo, os trabalhos do autor, especialmente aqueles publicados na imprensa. Entretanto, acreditamos que o interesse do autor pela política se dava na medida em que ela é uma das muitas dimensões da vivência humana. Por esta razão, em *Os Órfãos de Jânio* aparecem referências críticas não só ao universo político, mas também à imprensa, aos artistas, aos movimentos artísticos, aos intelectuais, a personalidades públicas, à burguesia. Millôr foi, verdadeiramente, um escritor humanista, e todos os temas com os quais trabalhou tinham o comportamento humano como denominador comum, e a maneira sensivelmente crítica, insubordinada e provocadora que encontrou para apreender as muitas facetas do homem foi através do humor.

O humor que desenvolveu em sua dramaturgia e em todo seu trabalho não foi apenas uma resposta àquela “disposição de espírito” mencionada por Pirandello. Foi também a demonstração de um profundo reconhecimento do papel e da importância do humor na revelação de ideias singulares e na maneira como elas, através do riso, conseguem chegar e ser compreendidas, às vezes aceitas e, quem sabe, até mesmo perdoadas por seus interlocutores. Elias Tomé Saliba, no texto *Patrimônio Humorístico*, publicado nos *Cadernos de Literatura Brasileira* (2003, p. 97), chama atenção para esta perspicácia de Millôr Fernandes, ainda em sua juventude:

Causa espanto a aguda e precoce percepção do profético Millôr /Emmanuel Vão Gôgo a respeito de quem era o humorista e do seu papel na sociedade brasileira. Primeiro, pela percepção de que assumir uma atitude cômica ou humorística era também a única forma de manter, a longo prazo, uma atitude de rebeldia ou de inconformismo em relação à situação do país naqueles anos: “O humorismo é uma visão total do mundo [escrevia, ainda em 1945], pode ser exercido em tudo, a todas as horas, na política, na religião e até no crime. Se tiver que matar alguém, faça-o com espírito. E em algum lugar, em algum tempo, aqui ou no além, você será absolvido por alguém”.

Neste capítulo falamos sobre a concisão, muito eficiente na produção do humor e, por esta razão, muito praticada pelos humoristas. A seguir, colocamos uma “peça” escrita por Millôr Fernandes quando ele tinha 22 anos. Nela, o autor faz uso radical deste recurso:

### **O Capitalismo Mais Reacionário<sup>18</sup>**

Tragédia em um ato

Personagens: o patrão e o empregado

Época: atual

#### ATO ÚNICO

EMPREGADO: - Patrão, eu queria lhe falar seriamente. Há quarenta anos que trabalho na empresa e até hoje só cometi um erro.

PATRÃO: - Está bem, meu filho, está bem. Mas de agora em diante tome mais cuidado.

(Pano bem rápido)

---

<sup>18</sup> FERNANDES, M. *Trinta anos de mim mesmo*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2006, pág. 19.





Desenho presente no livro *Millôr: 100 desenhos + 100 frases*, publicado pelo Instituto Moreira Salles em 2014.

### 3. ASPECTOS DA DRAMATURGIA DE MILLÔR FERNANDES

Este capítulo pretende comentar brevemente alguns traços característicos da produção dramática de Millôr Fernandes, encontrados tanto nas três peças analisadas anteriormente como também em outras de seu repertório. A brevidade deste capítulo não dá conta de muitas outras particularidades observáveis em seu teatro, mas serve para que tenhamos uma ideia um pouco mais abrangente de suas características como autor teatral.

A obra de arte não costuma ser pensada como objeto autônomo, desvinculado de traços característicos de seu autor, de sua época, ou de singularidades que estejam vinculadas ao seu lugar de origem. Assim, em qualquer obra literária, ou de qualquer outra natureza artística, será sempre possível perceber de alguma forma a presença de seu autor, de temas ou traços estilísticos que tenham sido recorrentes em seu tempo. Embora Millôr tenha sido um autor com uma presença um tanto independente na dramaturgia brasileira, e tenha misturado variadas formas e recursos dramáticos em suas obras, observamos mesmo assim elementos que ligam suas peças ao contexto teatral daquelas décadas em que se dedicou ao teatro. Esta ligação é perceptível na escolha que fez ao trazer para suas peças determinados temas comuns à época e também nas preferências estéticas que podemos reconhecer ao ler seus textos. Já seu ceticismo, seu humor e sua inclinação por trazer sempre uma visão pouco comum sobre os temas de que tratava foram marcas mais particulares do autor.

Nesta parte do trabalho abordaremos, portanto, três aspectos que nos parecem mais característicos em sua produção e que o inserem em um contexto mais amplo. Escolhemos, assim, tratar da presença do autor em suas peças através de seus prefácios e rubricas, a opção por trazer para seus textos elementos comuns no teatro épico e a sua habilidade e predileção por escrever peças dentro da estrutura que recebeu o nome de “colagens”.

### 3.1 A PRESENÇA DO AUTOR: PREFÁCIOS E RUBRICAS

*Um Elefante no Caos* recebeu um longo e rico prefácio quando foi publicada pela primeira vez, em 1962. É..., por outro lado, não recebeu um prefácio propriamente, mas foi comentada na peça seguinte, *Os Órfãos de Jânio*. Com exceção de suas primeiras peças, *Uma Mulher em Três Atos*, *Do Tamanho de um Defunto*, *Bonito como um Deus* e *A Gaivota*, publicadas em um mesmo volume, em 1957, as demais peças do autor receberam quase sempre prefácios que, embora não fossem normalmente muito extensos, explicavam as mais variadas particularidades que envolviam a chegada de seus textos. Foi o que aconteceu, por exemplo, com *Pigmaleoa*, escrita na década de cinquenta e levada ao palco com direção de Adolfo Celi.

No divertido prefácio para esta peça, escrito em 1965, o autor conta as circunstâncias que motivaram a escrita de *Pigmaleoa*: uma encomenda feita por Alda Garrido, que naqueles anos havia alcançado grande sucesso como atriz de comédias populares. Há alguns aspectos interessantes que merecem ser comentados neste prefácio, um deles é a possibilidade de se observar a relação de Millôr Fernandes com a vida carioca, trazida tanto para suas histórias como também para o olhar humorístico do autor sobre o cotidiano da cidade na qual ele também estava inserido. Outro aspecto é a consciência crítica de Millôr a respeito do contexto teatral de sua época, mais especificamente, neste caso, do público para quem se escrevia predominantemente naqueles tempos (Millôr parece nunca ter se importado muito com o perfil de quem assistiria suas peças, o que importava é que elas fossem amplamente bem recebidas – uma postura que poderia ser considerada, inclusive, bastante comercial). Vale a pena lermos um trecho deste prefácio:

Ainda não começara o espantoso verão de 55, com ondas como não se fazem mais hoje em dia nos mares de Ipanema, um sol jamais tão comprometedor. Vinícius de Moraes estava acabando de renascer das cinzas de uma diplomacia, Tom Jobim começava a me emocionar com sua bossa (nova) e

eu ali, no lesco-lesco, mandando brasa numa peça, impressado entre a obrigação e a gentileza. Porque Deus sabe que sou muito gentil. Alda Garrido tinha me pedido encarecidamente que eu escrevesse a peça e, como ainda não começara o verão (espantoso), R... ainda não surgia com seus cabelos louros e seus olhos cansados, era possível um homem dedicar-se a uma tarefa meramente profissional, quase uma brincadeira de mal gosto, amarrando os próprios braços com a maior limitação que pode ser dada a um autor – a limitação de servir a um público que nem é simples, nem é culto, nem é sofisticado, nem está ligado às raízes essenciais do povo. E *Pigmaleoa* nasceu para o tipo de teatro de então, determinadamente dirigido a uma plateia alienada. Eu disse alienada? - queria dizer burra, até onde uma plateia sem gosto, sem fé, sem busca, sem origem, pode ser burra. Tentei ser tão burro quanto essa plateia e não consegui. Tenho a impressão, porém – ó Deus, como eu gostaria de estar enganado! – de que também não consegui ficar muito inteligente. (FERNANDES, 1995, p. 9)

Temos aí mais um exemplo do tom jocoso, quem sabe até um pouco insolente, usado por Millôr Fernandes para se referir negativamente a quem quer que fosse, neste caso, sua própria plateia. Característica de quem tem segurança sobre a qualidade do que faz e a coragem de sempre afirmá-la. Mas, mais importante que isso, há sempre uma relevância crítica observável nos prefácios que Millôr escrevia. Eles são, de fato, um ponto de partida importante para a análise de suas peças e do entendimento que o autor tinha a respeito de tudo que pudesse cercá-las: o sentido de suas histórias, a motivação em escrevê-las, a legitimidade e originalidade de sua visão sobre os temas abordados, a recepção da peça pelo público, as críticas que recebiam da imprensa, as polêmicas que as envolviam. Tudo isso é possível encontrar nos prefácios.

Há também neles um cuidado de escritor, e de escritor humorístico. Em *Pigmaleoa*, o autor segue seu prefácio com um divertidíssimo relato contando sua ida à casa de Alda Garrido, e de seu imenso desconforto quando foi obrigado a ler, diante dela e do marido, o texto da peça. Uma semana depois, Alda se desculpava com Millôr por decidir não levar a peça ao palco, por sugestão do próprio Millôr, pois achava que *Pigmaleoa* merecia uma “companhia maior”. Millôr termina o relato dizendo: “E nunca mais nos vimos e fomos felizes para sempre.” (FERNANDES, 1995, p. 11) Seus prefácios, como percebemos, chegam

às vezes quase à categoria de textos narrativos, que lemos com o mesmo sabor que suas peças proporcionam.

No pequeno prefácio escrito para *Liberdade, Liberdade*, peça já comentada neste trabalho, Millôr reafirma mais algumas características de sua personalidade: a disposição para o exercício indispensável da liberdade, seu compromisso como escritor e o gosto que tinha em querer explicar seus posicionamentos.

Aceitei, de Flávio Rangel, o convite para escrever com ele o presente espetáculo, por dois motivos: 1º) Porque sou um escritor profissional. 2º) Porque acho esse negócio de liberdade muito bacana. Não tenho procurado outra coisa na vida senão ser livre. Livre das pressões terríveis da vida econômica, livre para o exercício total da vida física e mental, livre das ideias feitas e mastigadas. Tenho, como Shaw, uma insopitável desconfiança de qualquer ideia que já venha sendo proclamada por mais de dez anos. Mas paremos por aqui. Isso poderia se alongar por várias laudas e terminar em tratado que ninguém leria. (FERNANDES, M.; RANGEL, F., 2009, p. 13)

Outro prefácio que confirma o apego de Millôr pela liberdade completa e total foi o que a peça *Flávia, Cabeça, Tronco e Membros*, escrita em 1963, recebeu. O autor dizia que esta peça era sua preferida e a única que foi escrita de forma espontânea. Ironicamente, a peça demorou para ser levada ao palco e a montagem que recebeu teria sido tão equivocada, segundo o autor, que ele mesmo não chegou a assistir. No prefácio, o autor dá mais uma amostra de sua visão cética diante de uma realidade em que reinam falsificações de toda ordem; mais uma vez, seu ceticismo é indiretamente declarado:

Os mais atrasados continuavam a acreditar que o Sol girava em torno da Terra. E eu, de Galileu, ali, a ter que lhes dizer, sabe, olha! Enquanto isso uma meia dúzia, com a visão um pouco mais adiantada, já afirmava “corajosamente” que a Terra é que girava em torno do Sol. E eu, em pânico, tendo que lhes tornar a afirmar a evidente verdade de que isto era mentira. É só olhar o transcurso de um dia para se perceber a falácia de todos os princípios: nem a Terra gira em torno do Sol, nem este gira em torno da Terra. Só existe a dinâmica pura, que torna a ação a suprema afirmativa, e transforma a vida num gigantesco *happening*, onde qualquer afirmativa é leviana, pois já está morta no instante de nascer. Alguém leu, por aí, o prefácio de um livro chamado *Um Elefante no Caos?* Perdão, mas é fundamental. Não quero repeti-lo, pois seria monótono, e, além disso, impediria a venda de mais um exemplar daquele livro. O que importa é que o clima geral do país, no dia e hora em que resolvi escrever *Flávia, Cabeça, Tronco e Membros* continuava exatamente o mesmo. (FERNANDES, 2007, p. 10)

Haveria ainda muitas outras passagens interessantes espalhadas em seus prefácios, mas sigamos adiante e falemos de outro recurso que também dá mostras da presença do autor em sua obra: as rubricas.

A participação do autor como intérprete de sua peça, ou como sujeito a indicar as nuances que o texto dramático requer dos envolvidos na encenação - para além das indicações cênicas mais concretas que o teatro exige - também pode ser verificada através das rubricas que vão sendo encaixadas ao longo das falas das personagens, mas por elas assimiladas e escondidas da plateia. Não é incomum autores utilizarem-se com intensidade das chamadas “didascálias” (palavra de origem grega que na antiguidade denominava o que hoje chamamos de “rubricas”). Elas exercem, como texto secundário, certo controle na liberdade de todos os envolvidos em uma encenação, como diretores, atores e cenógrafos que têm a intenção de respeitar as orientações do autor - dentro, é claro, das possibilidades viáveis do palco, pois uma encenação sempre transformará qualquer texto e terá a marca de seus executores. A rubrica representa a encenação virtual imaginada pelo autor. Millôr foi um destes dramaturgos que, por ter um domínio muito grande sobre todos os elementos do palco, e por ser muito zeloso dos sentidos que pretendia construir em seus textos, valia-se bastante delas.

Em *Um Elefante no Caos* há muitas rubricas intercaladas nas falas das personagens a indicar movimentos corporais exatos, como os de mãos, por exemplo. Em *É...*, já é interessante observar a subjetividade presente em muitas destas indicações cênicas, exigindo dos atores não apenas uma expressão corporal, mas também um sentimento que deveria ser trazido à tona ao dizer determinada fala. Há inclusive, orientações a respeito de silêncios que deveriam ser respeitados nos diálogos entre as personagens. Por todas estas razões, as rubricas são muito eficientes e esclarecedoras para quem apenas teve a oportunidade de ter contato com uma peça através de seu texto.

Luiz Fernando Ramos, autor de *O parto de Godot e outras encenações imaginárias*, faz um aprofundado estudo das origens, evolução, funções e expressividade deste recurso disponível para o autor dramático. O pesquisador toma como exemplo especialmente as obras de Beckett e José Celso Martinez Corrêa. Na obra, Luiz Fernando Ramos faz uma associação entre os prefácios e as rubricas: “O surgimento de prefácios, que passam a introduzir os leitores às tramas, e desempenham a função de didascálias, é característico de quanto o livro impresso fortalece a rubrica, como parte significativa da literatura dramática. (RAMOS, 1999, p. 28) Millôr Fernandes, um autor cuja obra teatral é tão fundada na palavra, no diálogo, na conversação, aproveita-se amplamente das possibilidades oferecidas pelas rubricas. Através delas, observamos também como o autor se serviu de recursos cênicos com alto poder dramático, como a luz, os sons, painéis, letreiros etc. “(...) o texto da rubrica pode ser considerado, contemporaneamente, o registro literário de uma certa poética cênica”, e uma “(...) tensão permanente entre literatura dramática e o espetáculo, ou entre os dramaturgos e os encenadores.” (RAMOS, 1999, p. 17)

### **3.2 FORMAS ÉPICAS**

No capítulo sobre *Os Órfãos de Jânio* comentamos, ao final da análise, a estrutura monológica da peça e a aproximamos de elementos que estão presentes no teatro épico. Além do monólogo, a peça apresentava outros recursos comuns desta tendência teatral, como a presença de um prólogo e um epílogo, as referências históricas e até mesmo o formato de palco no estilo arena, indicado pelo autor como o mais adequado. Em *É...*, comentamos também um elemento importante que a liga às formas do teatro épico: a presença de uma personagem narradora.

Como tão didaticamente nos explica Anatol Rosenfeld em seu *O Teatro Épico*, a divisão da literatura em três gêneros primordiais, lírico, épico e dramático, remonta à antiguidade e foi registrada por filósofos como Platão e Aristóteles. Mas, nunca houve obra que correspondesse a um modelo puro e não aproveitasse elementos de outros gêneros.

No fundo, porém, toda obra literária de certo gênero conterà, além dos traços estilísticos mais adequados ao gênero em questão, também traços estilísticos mais típicos dos outros gêneros. Não há poema lírico que não apresente ao menos traços narrativos ligeiros e dificilmente se encontrará uma peça em que não haja alguns momentos épicos e líricos. (ROSENFELD, 2008, p. 18-19)

As formas épicas, ou “tendências” épicas, como melhor define o autor, sempre estiveram presentes no teatro ao longo dos séculos e por todos os lugares. Entretanto, desde os anos de 1920, Brecht começou a formular e a colocar em prática um modelo de teatro épico que pudesse compreender o homem dentro de suas relações sociais, o que o drama tradicional, ou a peça “bem feita”, não eram capazes de fazer. Orientado por estudos sociológicos e experimentos estéticos, Brecht tornou-se, desde então, a maior referência no que se passou a classificar como “teatro épico”.

Essencialmente, o teatro épico busca quebrar a ilusão dos espectadores através do que se convencionou chamar de “distanciamento” (ou “estranhamento”): por meio do confronto com uma realidade representada no palco, que o teatro burguês poderia fazer parecer (pela ilusão) por demais familiar, o teatro épico favorece uma visão distanciada e crítica do espectador que o levará a raciocinar sobre o tema exposto. Assim, o teatro épico de Bertolt Brecht passa a ter mesmo uma finalidade didática (e política), provocando a reflexão crítica sobre um assunto e incentivando uma tomada de posição. Para tanto, Brecht desenvolveu recursos teatrais (fazendo, algumas vezes, uma releitura de procedimentos já antigos no teatro) para alcançar estes objetivos.

Muitos destes recursos foram utilizados por Millôr Fernandes, em larga escala, em seu teatro. Como já chegamos a afirmar, não pretendemos, e nem consideramos que seja correto,



relacionar a utilização de recursos do teatro épico a uma adesão efetiva de Millôr aos fundamentos de Brecht. Em primeiro lugar, pela independência e ecletismo do autor, que não aderiu a uma ou outra forma que pudesse se tornar um modelo de escritura dramática. Em segundo lugar, porque o teatro de Brecht tinha uma conotação abertamente política, marxista, que Millôr jamais teve. Além disso, o autor deixou registradas na entrevista que deu à *Revista Oitenta*, citada no início deste trabalho, suas opiniões a respeito do dramaturgo alemão:

E por falar em distanciamento, não existe “distanciamento” com aspas no teatro. Você está sempre vendo que é a Fernanda Montenegro que está entrando em cena. Você não consegue perder a perspectiva, não digo nem a perspectiva crítica, mas a real. Precisa haver um momento de gênio em teatro para, durante dez minutos, você esquecer que está num teatro. Não tem “distanciamento”, é mentira. Tem sempre distanciamento, ao contrário, no cinema. Quinze minutos depois que começou o bang-bang, realmente você esquece. Você perdeu todo o distanciamento. Passou dez minutos com soco, tiro, morte, sangue e quando você vê, tá “lá dentro”. Agora, teatro não tem, o que Brecht preconizava era o “fator estranheza”, você criar atitudes que são incompatíveis com o que estava acontecendo. Aquela coisa, de repente entrava um homem elegante que não era elegante, estava todo pintado de branco. Hoje isso já foi imitado tanto que quando eu vejo um homem pintado de branco, tenho vontade de rir. Não há coisa mais velha que a vanguarda de antes de ontem.(...) Quanto a Brecht, com todo seu talento, é essencialmente um demagogo, está sempre buscando um efeito de massa que é demagógico, porque ele sabe que tem uma cobertura (aí vem, de novo, a máfia), que tem pessoas, teóricos, partidários que vão dizer que todo aquele enunciado dele é um enunciado definitivo para a solução de todos os problemas (estéticos, ou não) da humanidade. Eu sinto no Brecht um elemento de alta demagogia, com todo gênio que ele tenha. (FERNANDES, 2011, p. 57-58)

O fato é que Millôr utilizou-se de recursos preconizados por Brecht. Millôr não escreveu peças de conotação estritamente social e política, como fizeram os seguidores do autor alemão (chegando, em algumas ocasiões, a resultados excepcionais). Millôr fez um teatro de essência humanística, talvez pudéssemos dizer mesmo existencial, mas desejou também revelar e ensinar através de seu teatro e, principalmente, através de seu ceticismo. Assim como em Brecht, o homem foi seu objeto de pesquisa e suas peças são também pedagógicas, como todo teatro, afinal. Esta pedagogia foi igualmente construída com ajuda de recursos que o teatro épico utilizou, como: o uso da comicidade e do humor como arma de reflexão, o aproveitamento didático de prefácios e rubricas, a presença de personagens

narradoras (ou que simplesmente que se dirigem à plateia), a utilização frequente de prólogos e epílogos, o uso em quase todas as suas peças de letreiros, cartazes, projeções e títulos para as cenas de suas peças. Em *É...*, só para citar uma peça analisada neste trabalho, Millôr divide todas as cenas em números e títulos que colaboram plenamente na compreensão da evolução da história. Tanto os números quanto os títulos deveriam ser projetados no palco antes de cada cena.

Outra estratégia comum nas peças de Millôr, é mostrar suas personagens escutando um rádio, ou vendo um noticiário de TV que vai revelando sobre como anda o mundo. Mesmo que a notícia não tenha absolutamente relação com o que está se passando, elas colaboram na percepção de um mundo caótico, que está sempre a cercar suas personagens. Enfim, Millôr valeu-se de práticas teatrais usadas no teatro épico com objetivos finais diferentes. Como estas práticas foram muito frequentes e estão presentes em praticamente todas as suas peças, elas mereciam, mesmo que brevemente, um comentário neste trabalho.

### 3.3 COLAGENS

Millôr Fernandes escreveu algumas peças cuja estrutura corresponde às chamadas “colagens”: uma sequência de fragmentos de textos, unidos por um mesmo tema ou com um mesmo objetivo, formando uma obra nova e com múltiplos efeitos. Esta forma teatral está ligada em suas origens às vanguardas modernistas – cubismo, futurismo, dadaísmo e surrealismo - das primeiras décadas do século XX. Neste contexto, as colagens estavam vinculadas às artes plásticas e aos processos de misturar e “colar” materiais diversos nas obras, prática utilizada, por exemplo, por Picasso e Braque. Segundo Pavis,

A colagem é uma reação contra a estética da obra plástica feita com um único material, contendo elementos fundidos dentro de uma forma ou de um ambiente preciso. Ela trabalha os materiais, tematiza o ato poético de sua fabricação, diverte-se com a aproximação casual e provocativa de seus

constituintes. (...) Colar fragmentos e objetos é um modo de citar um efeito ou um quadro anterior (o bigode que DUCHAMP colocou na Gioconda). (PAVIS, 2003, p. 51)

E as colagens foram assimiladas na literatura e no teatro:

Todas essas propriedades da colagem em artes plásticas valem para a literatura e o teatro (escritura e encenação). Em lugar de uma obra “orgânica” e feita com um só pedaço, o dramaturgo cola fragmentos de textos oriundos de todos os lados: artigos de jornais, outras peças, gravações sonoras etc. É viável uma estilística dos modos de colagem, ainda que sua tipologia seja trabalhosa. A partir do eixo metáfora/metonímia, determina-se o movimento de aproximação de pedaços colados ou aquele que as afasta umas das outras. (PAVIS, 2003, p. 52)

No livro *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, encontramos também uma boa explicação sobre o que significa esta forma teatral também chamada, neste texto, de “montagem”. Vejamos uma parte desta explicação oferecida no livro organizado por Jean-Pierre Sarrazac:

(...) quando se trata de uma forma escrita, de reunir textos, citações, que chamamos “montagem” ou “colagem literária”, convocamos geralmente todo o campo metafórico ligado à técnica, que vem substituir o paradigma da natureza, no qual um texto equivale a um organismo. O texto torna-se uma máquina, o encaixe de peças avulsas. O autor não é mais o poeta inspirado, o Autor, mas um engenheiro, que efetua o trabalho ainda que não passe de uma “bricolagem”. Na prática teatral, a montagem e a colagem não são apenas técnicas de escrita, elas supõem, também, uma maneira de encenar, agenciar a luz, a música, a atuação... e sobretudo de deixar a obra e arte aberta (para o exterior, a atualidade), apta a integrar o acaso, o imprevisto e vislumbrar uma profusão de possíveis. (SARRAZAC, 2012, p. 122)

Segundo Sarrazac, é possível também pensar a colagem como uma estrutura que está abrangida pela chamada “crise do drama moderno” (muito bem exposta por Peter Szondi em seu *Drama Moderno e Contemporâneo*), na medida em que questiona categorias dramáticas tradicionais, tais como a ideia de uma ação principal a se desenrolar em uma progressão temporal e linear. Organizadas em torno de um mesmo tema, as colagens, por fim, revelam-se textos de natureza essencialmente crítica no teatro moderno, que encontrou, em alguns períodos, muita força em sua radicalidade e provocação. Além disso, as colagens, por seu caráter intertextual, representam uma maneira eficaz de se criar paródias ou de se manifestar uma intenção satírica - o que foi amplamente aproveitado por Millôr Fernandes.

Millôr escreveu duas peças que se seguem absolutamente esta estrutura: *Liberdade, liberdade* e *O homem do princípio ao fim*. A segunda peça, escrita a pedido de Fernanda Montenegro, estreou em 1967, no Teatro Santa Rosa, no Rio de Janeiro, com direção de Fernando Torres, cenografia de Cláudio Corrêa e Castro, figurinos de José Ronaldo e música de Oscar Castro Neves. As atuações ficaram a cargo de Fernanda Montenegro, Cláudio Corrêa e Castro e Sérgio Britto. Os três atores fazem uma entrada em cena antes do início da peça propriamente dita, numa espécie de prólogo, que explica a natureza deste texto. Fernanda, em sua fala, diz:

Sérgio Britto acabou de dizer um trecho do poeta Rubem Braga e Cláudio Corrêa e Castro representou o início da peça *Flávia, cabeça, tronco e membros*. Pois este espetáculo é uma escolha de textos, procurando dar uma ideia do Homem, esse ser humano. O homem e seu amor, o homem e seu riso, o homem e seu medo, a sua saudade, e seu fim. A breve canção do homem neste mundo de deus. Isso, naturalmente, do ponto de vista brasileiro, Rio de Janeiro, Ipanema, junho de 1965. (FERNANDES, 2008, p. 23)

Millôr, no prefácio à peça (intitulado “Apenas para que o gênero continue”), explica a natureza artística, humanística e de complexa composição desse gênero teatral:

Este gênero de espetáculo teatral – que os divulgadores chamam geralmente de Colagem – tem um apelo duradouro para o público de todas as escalas econômico-culturais e serve eficazmente para transmissão didática de ideias políticas, sociais, literárias e poéticas, sem falar na humanística, que englobam todas. Todavia a superficialidade que se quis atribuir ao gênero durante um certo tempo fez com que sua extraordinária dificuldade de execução não fosse percebida, e todo amador, incapaz de construir uma só cena teatral, sem nenhuma experiência jornalística, literária, sem sequer mesmo nenhuma vivência cultural, se sentisse capacitado a realizar espetáculos desse tipo. O resultado, com raríssimas exceções (*lembro, no momento, Oh, Minas Gerais, de Jota Dângelo e Jonas Bloch, coincidentemente feito por autores que tinham estudado e vivenciado o assunto que apresentavam*), foi lamentável. (FERNANDES, 2008, p. 12)

Mais uma vez, Millôr defende seu trabalho e, sobretudo, sua qualidade como autor teatral, tecendo críticas impiedosamente a quem quer que pudesse se ajustar a elas. É interessante sua observação a respeito não apenas da experiência literária e cultural necessárias para a criação de um texto do tipo colagem, mas a importância de uma experiência jornalística. De fato, o cotidiano em um jornal, que Millôr conhecia como poucos,

representa mesmo a “colcha de retalhos” (utilizando a expressão aproveitada por Bárbara Heliodora) que formam a vida humana, o que enfim pretendiam mostrar as peças de Millôr que seguiam esta estrutura.

O autor, ainda no prefácio, continua a nos oferecer algumas reflexões importantes em torno deste gênero: “(...) jamais usando dez palavras onde se pode usar nove, jamais dizendo uma coisa ‘mais ou menos’ como se quer. A coisa tem que ser dita com absoluta precisão, engraçada quando se a quer engraçada, dramática, poética, política, social na justa medida do que se pretende.” (FERNANDES, 2008, p. 12). Millôr termina seu prefácio dizendo: “Em tempo, 46% de *O homem do princípio ao fim* é feito com material original.” (FERNANDES, 2008, p. 14)

Para encerrar os comentários a respeito da peça, gostaríamos de colocar dois trechos de duas críticas que saíram a respeito dela e que ajudam a mensurar a qualidade e competência de Millôr neste projeto. O primeiro trecho é de uma crítica feita por Yan Michalski para o *Jornal do Brasil* em 1966, e depois adicionada como prefácio às edições da peça. O nome do artigo é: *Um homem (e principalmente uma mulher) do princípio ao fim*. Nos trechos selecionados, destacam-se a avaliação sobre a qualidade do texto, a mistura entre emoção e riso e a magistral interpretação de Fernanda Montenegro. O trecho nos parece imprescindível:

Inteligente, belo, forte, divertido, interessante e instrutivo – eis alguns dos adjetivos que podem definir este legítimo herdeiro de *Liberdade, liberdade* (...). Além da seleção dos textos, também a sua inteligente arrumação contribui muito, com efeito, para o impacto produzido pela realização. Millôr Fernandes examinou a existência do homem sob dez aspectos: o início do homem, o homem e seu amor, seu ódio, sua saudade, seu medo, seu ciúme, sua solidão, seu deus, seu riso e o fim do homem; além de uma introdução e de um epílogo. Dentro de cada uma dessas partes, há uma hábil construção baseada, geralmente, no contraponto emoção/riso; e o encaminhamento das partes, dentro do conjunto, é extremamente bem elaborado, já que o interesse do espectador nunca chega a ficar saturado mas, muito pelo contrário, é solicitado e estimulado a cada instante, e com um constante crescendo de intensidade. (...) Mas a grande, a espantosa atração de *O homem do princípio ao fim* é a deslumbrante atuação de Fernanda Montenegro, desta vez, decididamente, em estado de graça. Cada uma das intervenções de Fernanda constitui, em separado, uma autêntica criação, uma

autêntica composição, concebida e realizada com uma impressionante gama de recursos e nuances, com uma profunda inteligência interpretativa, com um temperamento histriônico dos mais generosos que já tenhamos visto, e com uma alegria de representar que não pode deixar de encher de entusiasmo o mais insensível dos espectadores. (FERNANDES, 2008, p. 5-8)

O outro trecho que gostaríamos de compartilhar é de uma crítica realizada por Décio de Almeida Prado a respeito de *O homem do princípio ao fim*, que foi reunida em sua obra

*Exercício Findo:*

Não propriamente uma peça, mas uma justaposição de peças, como um mosaico, oferecendo-nos uma visão fragmentária e sugestiva, descontínua e panorâmica, frívola e tocante, na medida em que percorre virtuosisticamente, de um extremo ao outro, toda a escala da vicissitude humana, não permanecendo em cada poema, em cada frase de espírito, em cada cena de teatro, senão aquele mínimo necessário para extrair-lhe o essencial. O essencial da emoção, o essencial da anedota – e assim por diante.

O Homem do princípio ao fim, um dos maiores êxitos teatrais no Rio de Janeiro nos últimos tempos, segue aproximativamente a mesma fórmula de *Liberdade, liberdade*, com menos coloração política e com um nível de execução e sobretudo de integração muito superior. É o teatro “without tears”, se quiserem, ministrado pelos diversos processos audiovisuais, não exigindo do espectador nenhum esforço maior de concentração. Mas dá prazer porque as fotografias e desenhos projetados são curiosos, os textos literários bem escolhidos, os comentários espirituosos, a direção (de Fernando Torres) e a interpretação de excepcional qualidade. Prova-se assim que Millôr Fernandes vai apurando cada vez mais a receita desta nova forma de espetáculo e que o teatro também pode ser show sem quebra da dignidade profissional. (PRADO, 87, p. 228)

Millôr escreveu mais algumas peças cujas estruturas se aproxima das colagens *Liberdade, liberdade* e *O homem do princípio ao fim*. São elas: *A História é uma história*, *Computa, computador, computa* e *Kaos*. Isso porque estas peças são também compostas por uma sequência de fragmentos textuais, com a diferença que são, agora, totalmente autorais; a primeira é conduzida por um fio narrativo (*A História é uma história* conta a história da humanidade em seus momentos de maior transformação), a segunda é uma sequência mais ou menos livre de diálogos, sem que haja um fio condutor mais explícito (*Computa, computador, computa* mostra a chegada de uma mulher ao mundo e sua aventura em descobrir qual é a razão e a lógica da existência), a terceira é uma sequência de cenas independentes que

mostram as situações cotidianas vividas pelo homem (*Kaos*). Além delas, alguns roteiros de musicais escritos por Millôr também seguem esta estrutura de cenas mais ou menos independentes.

Para encerrar a discussão sobre mais este aspecto da dramaturgia de Millôr Fernandes - sua aptidão por criar colagens teatrais - chamemos atenção para a natureza eclética, crítica, erudita (Millôr impressiona na variedade de textos que são resgatados em suas colagens), livre, abrangente e de grande força verbal deste gênero. Sem dúvida, extremamente adequado para um autor como Millôr Fernandes.

A seguir, transcrevemos um trecho da colagem *O homem do princípio ao fim*.

## O homem e seu riso<sup>1</sup>

**CLÁUDIO:** O homem é o único animal que ri.

**SÉRGIO:** E é rindo que ele mostra o animal que é.

**FERNANDA:** Dizem que o dinheiro fala; mas bom mesmo é o dólar, que fala várias línguas.

**CLÁUDIO:** A razão por que Cupido é tão mau atirador é que ele procura atingir o coração mas está sempre de olho em outras partes do corpo.

**SÉRGIO:** Que futuro terrível será o do Brasil se, dentro de dez anos, lembrando os dias de hoje, nós disséssemos com saudade: “bons tempos, hein?”

**FERNANDA:** *Groucho Marx:* “Eu não frequento clubes que me aceitam como sócio”.

**CLÁUDIO:** *Orson Welles:* “O Brasil é o país onde se fabrica o melhor uísque falsificado do mundo”.

**SÉRGIO:** *Stanislaw Ponte Preta,* introdutor da grossura na filosofia humorística carioca: “Quando eu vejo um afeminado muito musculoso é que eu percebo que a ordem dos fatores não halterofilista”.

**FERNANDA:** Notícia de jornal: “No Rio, dois trapezistas, em dois circos diferentes, caíram do trapézio e foram para o hospital. A verdade é que ninguém mais se aguenta”.

(...)

*(Nota: - O riso deve começar e terminar com frases que resultarem mais engraçadas – Quando acabar o riso, que deve ser feito, naturalmente, com luz clara, uma mudança para luz dramática.)*

---

<sup>1</sup> FERNANDES, Millôr. *O homem do princípio ao fim*. Porto Alegre: LP&M, 2008, p. 109-110.





2000

Desenho presente na página 88 do livro *Cadernos de Literatura Brasileira* dedicado a Millôr Fernandes, publicado pelo Instituto Moreira Salles.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sem dúvida alguma, Millôr Fernandes é um dramaturgo ainda a ser descoberto pelos pesquisadores, de forma que o reconhecimento do valor de suas peças possa, em algum momento, aproximar-se do sucesso que elas alcançaram junto ao público. É curioso que um autor como Millôr Fernandes tenha sido tão pouco estudado, mesmo tendo recebido apreciações tão positivas, ao longo dos anos, de críticos como Décio de Almeida Prado, Sábado Magaldi e Yan Michalski. Em uma palestra realizada em 1998, que posteriormente integrou o livro *Depois do Espetáculo*, Sábado Magaldi faz um importante percurso pela história do teatro brasileiro desde a década de 1920, cujo início foi marcado pela Semana de Arte Moderna, até o final da década de 1960. Na parte final de seu texto, Magaldi aponta nomes que não haviam sido citados por ele, mas mereciam - e continuam a merecer de novos pesquisadores - atenção:

Muitos nomes mereceriam ao menos uma rápida conceituação, como a feita até agora. Os limites desta apresentação transferem para outra oportunidade a lembrança de autores em pleno processo de trabalho, entre os quais João Bethencourt, Millôr Fernandes, Roberto Athayde Wilson Sayão, Luiz Alberto de Abreu, Marcos Caruso e Jandira Martini, Naum Alves de Souza, Domingos Oliveira, Lauro César Muniz, Mário Prata, Juca de Oliveira, Mauro Rasi e Maria Adelaide Amaral. (MAGALDI, 2003, p. 65)

As três peças analisadas dentro do repertório de Millôr Fernandes representam uma pequena amostra de seu teatro, todavia, consideramos que os textos escolhidos são bastante representativos de variados aspectos importantes de serem observados em um estudo sobre a dramaturgia do autor. Além das possibilidades de se explorar características formais e temáticas nestas peças, elas permitem também a percepção de algumas questões relevantes que cercaram o trabalho de Millôr. Nestas breves considerações finais, retomaremos alguns pontos importantes que foram abordados ao longo do trabalho para que possamos, enfim, amarrá-los e relacioná-los.

O primeiro ponto que gostaríamos de abordar foi a escolha do autor por povoar seu teatro de personagens que poderíamos classificar, sem erro, como verdadeiros anti-heróis. Embora com diferentes personalidades, estilos de vida, contextos sociais e particulares diversos, todas elas não são, a rigor, exemplos a serem seguidos. As personagens que melhor lidaram com os reveses da vida e do cotidiano foram aquelas de origem mais simples, da peça *Um Elefante no Caos*, que conseguiram enfrentar seus conflitos com alguma leveza e muito otimismo, terminando positivamente suas histórias – típico nas comédias de estrutura farsesca. Já em *É...* e em *Os Órfãos de Jânio*, as personagens foram devastadas em razão dos posicionamentos intelectuais que tomaram frente à vida, ou pelas batalhas que desafiadoramente escolheram enfrentar, fracassando nos seus ideais. Mas, todas elas, nas três peças, também compartilham outra característica, desta vez, positiva: são sobreviventes - exceto Oto, que não pôde escapar de um fim trágico. Assim, Millôr deixou transparecer nos textos sua solidariedade a estas figuras humanas, o que resgata nelas uma humanidade essencial. Trazê-los à cena já seria, de qualquer forma, legitimá-los.

Com tais características, estes indivíduos seriam apropriados para um drama, mas serviram como personagens de comédias. E nisto está uma das essências dos textos verdadeiramente humorísticos: tratar das misérias dos homens. Millôr já havia afirmado em seu decálogo, tantas décadas atrás, que: “Para escrever, o humorista deve escolher sempre o assunto mais sério, mais triste, mais chato, ou mais trágico. Só um falso humorista escreve sobre assuntos humorísticos.” (FERNANDES, 2006, p. 76) Para expor os dramas e tragédias do cotidiano, Millôr criou, enfim, personagens de comédias que de algum modo – seja em suas falas, em seus papéis de narradores (como Vera em *É...*), no seu desligamento, em algum momento, da ficção (em *Os Órfãos de Jânio*) – deixaram transparecer uma maneira de se interpretar a realidade que era, verdadeiramente, a do autor.

Ao longo dos séculos, as comédias foram tomando formas e nuances as mais variadas. Millôr soube aproveitar recursos oferecidos por séculos de tradição do gênero, e do teatro de maneira geral, que identificamos em parte nas peças analisadas. Ademais, em *É...* e em *Os Órfãos de Jânio*, percebemos de maneira mais evidente qualidades que se tornaram marcas fortes do autor, observáveis em todas as suas comédias: em primeiro lugar, seu teatro teve sua maior expressão na palavra, na sua qualidade literária; e, em segundo lugar, o autor foi capaz de realizar uma mistura entre humor e drama de forma muito particular. Os dramas trazidos para suas peças foram elaborados com o amparo do riso, que colabora na identificação das situações, contradições e falsificações expostas através das histórias que suas peças nos apresentam. Este sempre foi, enfim, o trabalho de um humorista.

O humor, como havíamos afirmado já na introdução deste trabalho, sempre guiou o olhar de Millôr Fernandes sobre os homens, suas realidades e seus problemas. George Minois, historiador que citamos em algumas passagens do trabalho, observou que

O teatro contemporâneo não tem mais comédia nem tragédia: ele representa 'peças', que são pedaços de vida tragicômicos e grotesco-burlescos. É o fim da grande segregação entre o nobre trágico e o vulgar cômico que perdura desde os gregos. E, sendo o teatro a imagem da vida, essa transformação reflete a grande evolução do século XX, que viu o riso invadir, aos poucos, todos os domínios e misturar-se intimamente com toda a existência, sob a forma de uma derrisão latente e generalizada. (MINOIS, 2003, p. 587)

Mostramos, ao longo das análises, alguns recursos utilizados pelo autor na construção da comicidade e do humor. Eles foram explorados na linguagem verbal, em suas personagens e nas situações em que elas se envolveram (linguagem verbal, personagens e situações são os três domínios elementares da exploração do riso). Seu humor foi do realismo à fantasia, do "riso bom" em *Um Elefante no Caos*, trabalhando recursos cômicos farsescos, ao riso derrisório de *É...*, que satirizava uma classe específica da sociedade, chegando ao riso veementemente amargo de *Os Órfãos de Jânio*, onde prevaleceu a exploração da ironia. "As técnicas variaram, mas sempre rimos para zombar de nós, para acalmar nosso medo, para

manifestar nossa simpatia, para reforçar nossos vínculos e para excluir. ” (MINOIS, 2003, p. 630)

O humor, como tentamos demonstrar, serviu para Millôr Fernandes como uma espécie de lente de aumento sobre os problemas e dificuldades que envolvem o homem na sua relação consigo mesmo, com o outro e com a realidade a sua volta. Esta tem sido a solução, ao que parece, para os problemas da sociedade pós-moderna. Millôr, com um autêntico espírito humorístico (ele sempre afirmava não fazer nenhum esforço para tentar ser “humorístico”, isto era uma característica absolutamente natural de sua personalidade), passou boa parte da vida defendendo que o humor era, de fato, a única saída para uma criatura “inviável” como o homem. No prefácio à peça *A História é uma Istória*, de 1976, o autor afirmava que aquele texto era um apanhado de “ideias razoavelmente idiotas, ou relativamente tolas, que se foram formando em mim (...) neste últimos quatro ou cinco anos” e representa uma “visão de mundo derivada, claro, de que o Homo, que era ‘faber’ e passou a ‘sapiens’, só terá salvação quando se tornar ‘ludens’. O que equivale a dizer que o bípede implume não tem salvação.” (FERNANDES, 1995, p. 141).

Além da sintonia de Millôr com o humor próprio de seu tempo, o autor também não deixou de aproveitar qualquer tema que fosse importante durante as décadas em que viveu e trabalhou incessantemente. Há em suas peças crítica social, de costumes, de valores, observação das mudanças de comportamento tão intensas após meados do século XX, crítica política, aos movimentos culturais, de engajamento social. E é muito interessante perceber que Millôr não oferece, nunca, conclusões definitivas a respeito de qualquer um desses assuntos. Carlos, um de nossos órfãos de Jânio, diz em determinado momento: “Só há uma verdade. O élan vital.” (FERNANDES, 1979, p. 60) Não haveria, para Millôr, verdade maior do que a fluidez da vida.

A particularidade de não aderir a grupos ou ideologias, de virar e revirar todas as teorias e certezas e descobrir nelas algo que sempre as invalida, de não apresentar as respostas que normalmente procuramos quando estamos diante de uma obra de arte, fizeram dele uma das figuras mais céticas e independentes que conhecemos em meio às nossas melhores referências literárias e jornalísticas. Por esta razão, há sempre alguma polêmica em torno de seus trabalhos, fruto dos pontos de vista que eles revelam. O ceticismo, tão reconhecido na figura de Millôr Fernandes, estava ligado nas suas origens, como sugerimos na introdução deste trabalho, à maturidade conquistada precocemente – seja pelas dificuldades enfrentadas desde cedo, pelo autodidatismo, pelo senso de trabalho incipiente desde a adolescência – e se desenvolveu durante toda uma vida de leituras e estudos, demonstrados por sua notável erudição.

Outro ponto que abordamos foi o ecletismo de Millôr Fernandes, que se dedicou a variadas formas de expressões artísticas, gêneros e temas. O início de sua carreira em *O Cruzeiro* colaborou para estes múltiplos caminhos percorridos pelo autor. Segundo Millôr, de lá veio a plena liberdade, mantida até o final de suas atividades, em desenvolver tanto um trabalho jornalístico intenso como também suas competências como escritor, tradutor, artista plástico. Este ecletismo, como já afirmamos, tornou Millôr um artista único. Outra razão para seu trabalho ter sido tão variado foi o fato de ter atendido, a vida toda, a encomendas e propostas de trabalhos de amigos, artistas e editores. O autor, em diversas ocasiões, afirmou que sua produção foi quase sempre ocasional, circunstancial (a começar por seu primeiro emprego em *O Cruzeiro*), com exceção de um ou outro trabalho que tenha nascido de uma iniciativa espontânea. Ele considerava-se, como afirmou no prefácio à *Liberdade, liberdade*, um “escritor profissional”.

Algumas das particularidades apontadas até este momento, nestas considerações finais, somadas a outras que também já abordamos ao longo do trabalho, podem ter sido

responsáveis por Millôr Fernandes ter sido ainda pouco estudado como dramaturgo. O ecletismo e a própria escolha por escrever comédias contribuíram, possivelmente, para que seu teatro não ganhasse o mesmo destaque que muitos textos de dramaturgos contemporâneos seus alcançaram - mesmo Millôr tendo sido um autor muito atuante e próximo de figuras de relevância na história do teatro brasileiro. Sua personalidade independente e segura, que se arriscava em criticar e desmontar pensamentos caros para grande parte da sociedade, sua não vinculação a grupos e companhias teatrais, seus trabalhos feitos a partir de encomendas e não dentro de um projeto pessoal como escritor e dramaturgo, foram outras razões possíveis para Millôr não estar entre as figuras de maior relevo da historiografia teatral brasileira.

Millôr colheu bons frutos - não apenas de prestígio intelectual, mas também materiais - desta atividade intensa e constante. O autor começou a trabalhar aos catorze anos em *O Cruzeiro*, foi registrado aos dezesseis e já nesta época exigiu de seus patrões um aumento de salário, pois ele já havia saído da casa de seus tios para morar em uma pensão e o que ganhava não era suficiente para sua subsistência. Além do aumento, Millôr conseguiu que fizessem uma modificação em sua carteira de trabalho para que se incluísse nela aqueles dois anos em que ele não trabalhou registrado. Daí em diante, o autor costumava dizer que nunca mais aceitou trabalhar “abaixo de seu preço”. Aos vinte anos, morava na Avenida Atlântica e era o “maior salário da imprensa brasileira”.

Por quase toda a vida, até depois dos oitenta anos, acordava às seis horas para correr na praia - em um horário, segundo ele, em que os bandidos já tinham ido dormir e a classe média ainda não tinha acordado, dois tipos humanos que ele não desejava encontrar - e às sete já estava em seu estúdio, em Ipanema, onde realizava seus trabalhos até o início da noite. Não havia final de semana ou feriado, Millôr gostava do que fazia, era o que lhe dava prazer. Trabalhou com muito comprometimento, e fez isso sem nem um período de interrupção.

Por toda sua trajetória de vida e empenhado profissionalismo, o autor dava extremo valor às suas criações, como pudemos observar em algumas passagens deste trabalho. Paradoxalmente, Millôr Fernandes nunca buscou ou desejou o sucesso, aquele que torna as pessoas celebridades. Ele dizia que gostava era da notoriedade. Para ele, ser notável era ser sempre abordado por algumas (poucas) pessoas nas mais diversas situações ou lugares, mas ter a certeza de que elas realmente conheciam, compreendiam e apreciavam seu trabalho.

Por fim, destaquemos aquilo que Millôr mais valorizou, de fato, em sua vida, fosse no âmbito pessoal ou no profissional: a liberdade. O jornalismo o ensinou, desde cedo, o valor do combate e da opinião, só exercidos plenamente quando existe liberdade de pensamento. “Livre como um táxi” era uma de suas frases preferidas. Entretanto, com sua lucidez característica, Millôr também foi capaz de perceber que a opção pela liberdade exige uma coragem que poucos indivíduos são capazes de exercer:

Quem quer a liberdade? A liberdade exige decisões pessoais para todos os dilemas diários: saio, não saio, vou, fico, o que é que eles estão querendo dizer com isso?, como é que eu devo agir em função disso? A cada ato, cada desastre, cada notícia, corresponde uma atitude definida e um esforço para o qual o ser normal não foi adequado. Só um tarado (liberal) aprecia a liberdade total. O homem médio prefere se entregar a prepostos, ama despachantes, obedece a mestres, serve a diretores, mitifica líderes. A própria constituição humana está talhada para limitação. É evidente que Deus fez o homem com a cabeça maior do que o corpo para ele não poder passar por entre as grades. (FERNANDES, 2007, p. 47)

A mesma liberdade que exerceu em sua obra, dando a ela independência e originalidade, ele a exerceu na sua vida particular. Por isso o autor não se ligou a qualquer ideologia ou movimento entre os muitos que viu surgir em sua longa trajetória. A liberdade de expressar sempre o que pensava poderia tê-lo tornado desagradável. De maneira muito categórica, ele, por exemplo, afirmava: “O homem brilhante, capaz de raciocinar a todo momento, dinâmico no seu pensamento, varia e muda com o tempo e não é mais hoje o que era dez anos atrás. Mas o imbecil, que só tem uma ideia, incapaz de raciocinar, é, forçosamente, um homem de grande convicção. ” (FERNANDES, 2007, p. 49) Mas o autor não desagradava quase ninguém, considerando



especialmente seus colegas de trabalho e profissão: Millôr sempre foi perdoado por sua inteligência, vivacidade e humor.

Millôr passou por duas ditaduras e por variados contextos políticos no Brasil, assistiu às mudanças de costumes, a ascensão e falência de muitas ideologias, superou-se como intelectual e artista e produziu uma obra hoje muito difícil de se quantificar. Foi o maior admirador e defensor de seu próprio trabalho, acumulou incontáveis amizades, especialmente no jornalismo e no teatro. Alcançou tantos méritos também porque comprometeu-se, com a maior seriedade, em uma busca constante por qualidade e honestidade artísticas. E mesmo diante do sincero e merecido reconhecimento da qualidade de sua obra, Millôr conseguia, ainda, fazer uma contestação:

Diante da tentativa constante de nos mitificarem, dando-nos qualidades que não possuímos, coragens que não sentimos, capacidades intelectuais que nunca demonstramos, é preciso conservarmos a autocrítica a todo custo. A tentação de acreditar é grande, a vontade de ser deus ou, para os mais medíocres, estátua, permanente. Fazemos como aquela mulher, cheia de senso de humor que, sempre que se via nua na intimidade do banheiro, morria de rir de seus admiradores. (FERNANDES, 2007, p. 158)

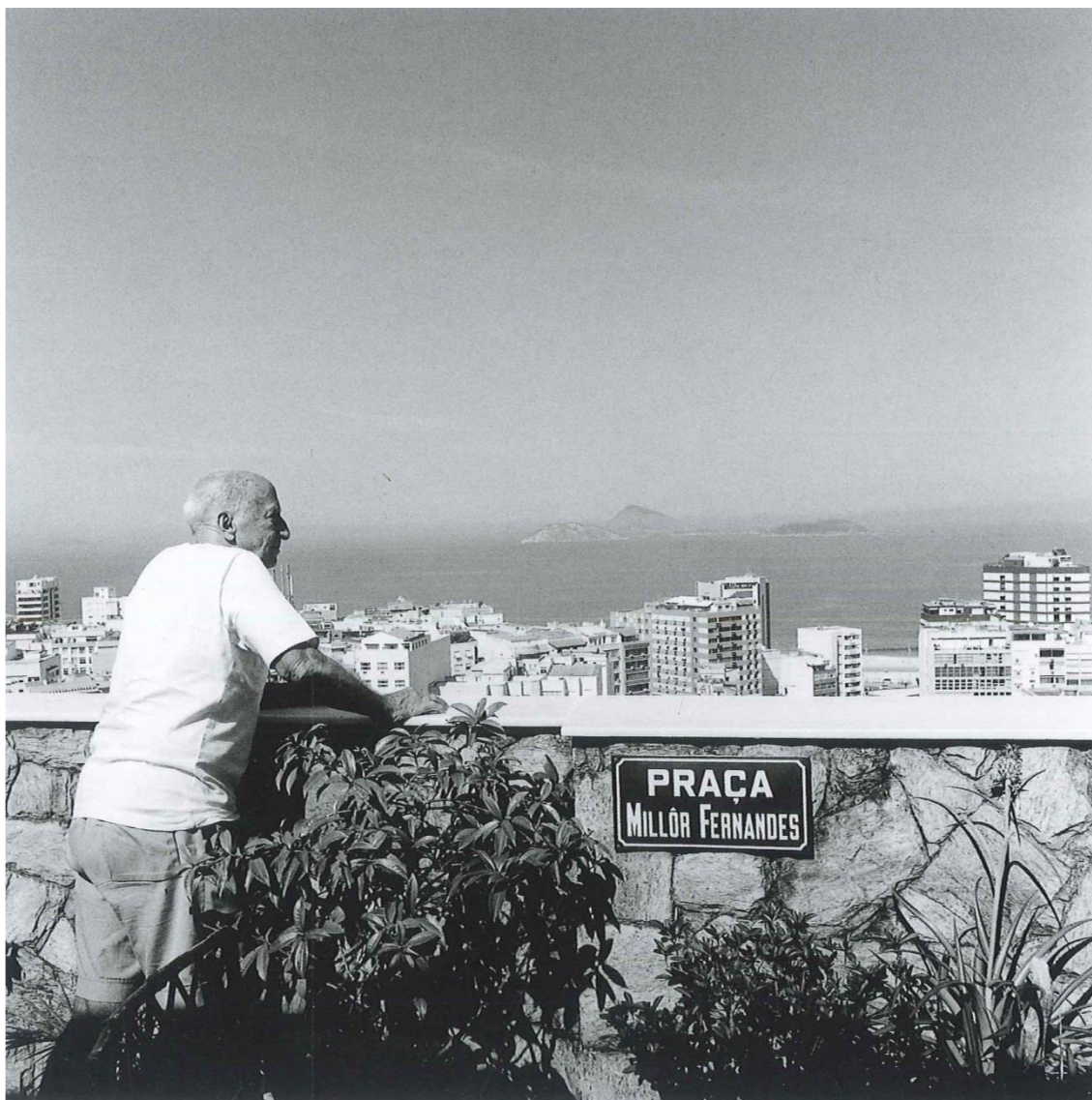


Foto presente na página 180 do livro *Cadernos de Literatura Brasileira* dedicado a Millôr Fernandes, publicado pelo Instituto Moreira Salles.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Obras de Millôr Fernandes

- FERNANDES, Millôr. *A entrevista*. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- \_\_\_\_\_. *A viúva imortal*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Bons tempos, hein?!* Porto Alegre: L&PM, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Computa, computador, computa*. São Paulo, Círculo do Livro, s/d.
- \_\_\_\_\_. *Crítica da razão impura ou o primado da ignorância*. Porto Alegre: LP&M, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Essa cara não me é estranha e outros poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Esta é a verdadeira história do paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Duas tábuas e uma paixão*. Porto Alegre: LP&M, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Fábulas Fabulosas*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Flávia, cabeça, tronco e membros*. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Guia Millôr da História do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Hai-Kais*. Porto Alegre: L&PM, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Kaos*. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- \_\_\_\_\_.; RANGEL, Flávio. *Liberdade, Liberdade*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Millôr Definitivo: a bíblia do caos*. Porto Alegre: LP&M, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Millôr Fernandes: 100 desenhos + 100 frases*. Rio de Janeiro: IMS, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Millôr no Pasquim*. São Paulo: Círculo do Livro, 1977.
- \_\_\_\_\_. *O homem do princípio ao fim*. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- \_\_\_\_\_. *O livro branco do humor*. São Paulo: Matrix, s/d.

- \_\_\_\_\_. *O livro vermelho dos pensamentos de Millôr*. Porto Alegre: LP&M, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O mundo visto daqui*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Os Órfãos de Jânio*. Porto Alegre: L&PM, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Poemas*. Porto Alegre: LP&M, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Que país é este?*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Teatro Completo*. Porto Alegre: L&PM, 1994, vol.1.
- \_\_\_\_\_. *Teatro de Millôr Fernandes*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1957.
- \_\_\_\_\_. *Tempo e contratempo: Emmanuel Vão Gogo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- \_\_\_\_\_. *The cow went to the shamp. A vaca foi pro brejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Todo homem é minha caça*. São Paulo: Editora Record, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Trinta anos de mim mesmo*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Um elefante no caos*. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Um nome a zelar*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Vidigal: Memórias de um Sargento de Milícias*. Porto Alegre: L&PM, 1981.

### Geral

- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/ Editora Fundação Getúlio Vargas, 1999.
- AREAS, Vilma. *Iniciação à Comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Da Alma*. São Paulo: Edipro, 2011.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular da Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora UNB, 1987

- BARBOSA, Neusa. *Fernanda Montenegro: A defesa do mistério*. Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial do estado de São Paulo, 2009.
- BADER, Wolfgang. *Brecht no Brasil: experiências e influências*. São Paulo: Paz e Terra, 1987.
- BENDER, Ivo. *Comédia e Riso. Uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS/EDIPUCRS, 1996.
- BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- \_\_\_\_\_. *O Teatro Engajado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- BERGSON, Henri. *O riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BETTI, Maria Sílvia. A tarefa do tradutor teatral. In: *Cadernos de Literatura Brasileira: Millôr Fernandes*. Instituto Moreira Salles, nº 15, 2003, p. 121-138.
- BOAL, Augusto. *Teatro de Augusto Boal*. São Paulo: Hucitec, 1986.
- BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. São Paulo: Livraria Duas Cidades / Editora 34, 2003.
- \_\_\_\_\_. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1998.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.
- CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D. A.; GOMES, P. E. S. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CACCIAGLIA, Mario. *Pequena História do Teatro no Brasil*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1986.
- CAFEZEIRO, E. & GADELHA, C. *História do teatro brasileiro: de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: EDUFRJ/FUNART, 1996.
- CELSO, Afonso. *Por que me ufano do meu país*. Rio de Janeiro: Laemmert & C. Livreiros, 1908.
- CORDOVANI, Glória Maria. *Millôr Fernandes, uma voz de resistência*. Tese (Doutorado em Letras). São Paulo: FFLCH/USP, 1997.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

- DORIA, Gustavo. *Moderno Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1975.
- DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUCMinas/Alameda, 2006.
- ECO, Umberto. *Entre a mentira e a ironia*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.
- FARIA, J. R. G. *História do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2010.
- FERNADES, M. *100 desenhos + 100 frases*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014.
- FREUD, Sigmund. *O chiste e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Editora Delta, s/d.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GRANATIC, Branca. *Os recursos humorísticos na obra de Millôr Fernandes*. Dissertação (Mestrado em Letras). São Paulo: FFLCH/USP, 1987.
- GUARNIERI, G. *O Teatro como expressão da realidade nacional*. Arte em Revista, nº 6.
- GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. de. *Dicionário do Teatro Brasileiro*. São Paulo: SESCSP/Perspectiva, 2006.
- GUINSBURG, J.; COELHO NETTO J. T.; CARDOSO, R. C. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- GURJÃO, Maria Inês. *A “tragédia brasileira” narrada com muito bom humor*. Dissertação (Mestrado em História). Rio de Janeiro: PUC, 1994.
- HELIODORA, B. “O ufanismo e o elefante ou a salvação pelo acaso”. In: *Escritos sobre Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- HIPÓCRATES. *Sobre o riso e a loucura*. São Paulo: Editora Hedra, 2011.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985.
- KAISER, Wolfgang. *Fundamentos da Interpretação e da Análise Literária*. São Paulo: Saraiva, 1948.
- LIMA, Mariângela Alves de. Teatro Completo. In: *Cadernos de Literatura Brasileira: Millôr Fernandes*. Instituto Moreira Salles, nº 15, 2003, p. 102-120.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do Vazio*. Barueri: São Paulo, 2006.
- MADEIRA, Wagner Martins. *Formas do teatro de Comédia: a obra de Oduvaldo Vianna*. Tese (Doutorado em Letras). São Paulo: FFLCH/USP, 2003..

- MAGALDI, Sábato. *Depois do Espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- \_\_\_\_\_. *O Texto no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difel, 1962.
- MARTINS, W. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977.
- MICHALSKI, Yan. *O Palco Amordaçado*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.
- MINOIS, Georges. *História do Riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta, 1982.
- MURAT, Rodrigo. *João Bethencourt: o locatário da comédia*. Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- ORTIGA, Odília Carreirão. *O riso e o risível em Millôr Fernandes*. Tese (Doutorado em Letras). São Paulo: FFLCH/USP, 1992.
- PATRIOTA, R.; PEIXOTO, F.; RAMOS, A. F. *A História invade a cena*. São Paulo: Hucitec, 2008.
- PEIXOTO, Fernando. *Teatro em Pedacos*. São Paulo: Hucitec, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Teatro em Movimento*. 2. Ed., São Paulo: Hucitec, 1986.
- PATRICK, Robert. *Os Filhos de Kennedy*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1976.
- PAULILO, M.C.S. *Millôr Fernandes: Literatura Comentada*. São Paulo: Abril, 1980.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PINTO, Henrique Rodrigues. *Millôr Fernandes: a vitória do humor diante do estabelecido*. Dissertação (Mestrado em Letras). Rio de Janeiro: PUC, 2002.
- PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*. São Paulo: Experimento, 1996.
- PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*.
- \_\_\_\_\_. *Exercício Findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- \_\_\_\_\_. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1999.
- \_\_\_\_\_. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. *Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia da Letras, 1993, p. 120.

\_\_\_\_\_. *Teatro em Progresso: 1955-1964*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ROSENFELD, Anatol. *O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

\_\_\_\_\_. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ROUBINE, Jean-Jaques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

SALIBA, Elias Thomé. Patrimônio Humorístico. In: *Cadernos de Literatura Brasileira: Millôr Fernandes*. Instituto Moreira Salles, nº 15, 2003, p. 94-101.

\_\_\_\_\_. *Raízes do Riso*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

SERAFINI, Breno Camargo. *Millôres dias virão?* Tese (Doutorado em Letras). Porto Alegre: UFRGS, 2012.

SHAW, G. Bernard. *A Profissão da Senhora Warren*. São Paulo: Abril Cultural, 2006.

\_\_\_\_\_. *O Teatro das Ideias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *Pigmalião*. Porto Alegre: LP&M, 2012.

\_\_\_\_\_. *Santa Joana*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

SOUZA, J. Galante de. *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1960, 2 vols.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Artigos na internet e sites



<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>

<http://www2.uol.com.br/millor/>

<http://aplauso.imprensaoficial.com.br/edicoes/12.0.812.885/12.0.812.885.pdf>. Acessado em: 10 de setembro de 2013.

BASTOS, Maria Helena Câmara. *Amada pátria idolatrada: um estudo sobre Por que me ufano de meu país, de Affonso Celso, 1900*. Disponível em: [http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/19622?locale=pt\\_BR](http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/19622?locale=pt_BR).

COUTINHO, Millôr em Portugal. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/34926-millor-em-portugal.shtml>. Acessado em: 30 de maio de 2014.

WAJNBERG, Daniel Schenker. *Teatro dos Quatro: Heranças e influências a partir de uma possível filiação a um teatro de texto*. Disponível em: <http://seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/viewFile/715/656>

#### Artigos assinados em jornais e revistas

ALENCAR, Miriam. O eco da realidade. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 de mar. de 1977. pág. 1.

AMARANTE, Leonor. 'É...': Millôr na sua reflexão maior. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 09 de nov. de 1979, pág. 21.

CARPEAUX, Otto Maria. Situação do teatro nacional. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 15 de dez. de 1962, p. 11.

CLEUSA MARIA. Mais tempo ficara, se mais tempo houvera. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 de mar. de 1979, CAD B, pág. 5.

DEL RIOS, Jefferson. Quando o amor que tu me tinhas se acabou. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 12 de abr. de 1979, s/p.

DEL RIOS, Jefferson. Os órfãos de uma ilusão eleitoral. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 05 de mar. de 1981, pág. 27.

GARCIA, Clóvis. 'É': a sutil observação do cotidiano. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 12 de abr. de 1979, pág. 12.

GARCIA, Clóvis. Um dramaturgo dividido em dois caminhos. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 09 de nov. de 1979, pág. 21.

LIMA, Mariângela Alves de. Texto sincero em direção mal sucedida. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 08 de mar. de 1981, pág. 41.

LIMA, Mariângela Alves de. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 14 de mar. de 2001, pág. D9.

LIMA, Mariângela Alves de. Tapa recria memória da violência militar. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, Cad. 2, 13 de abr. de 2001, pág. 16.

MACKSEN LUIZ. Visão amorosa da aventura humana. *Jornal do Brasil*, **Rio de Janeiro**, 20 de set. de 1997, pág. 9.

MAGALDI, Sábato. A psicologia e o drama, vistos através das lentes de um humorista. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 12 de abr. de 1979, pág. 14.

MAGALDI, Sábato. O autor de Um Elefante no Caos. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 24 de dez. de 1960, pág. 11.

MAGALDI, Sábato. Os Órfãos de Jânio, mais ricos que os de Kennedy. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 27 de fev. de 1981, pág. 12.

MARINHO DE AZEVEDO. Humor e ideias. **Revista Veja**, São Paulo, 23 de mar. De 1977, pág. 106.

MICHALSKI, Yan. A inteligentsia inconsistente. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 de mar. de 1977, Caderno B, pág. 2.

MICHALSKI, Yan. O heroísmo anônimo dos fracassados. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, 14 de mai. de 1980, pág. 21.

MICHALSKI, Yan. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 de mai. de 1982, Caderno B, pág. 2.

NÉSPOLI, Beth. Beth Savala traz a São Paulo ‘É...’, de Millôr Fernandes. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 03 de mar. de 1999, pág. D4.

NÉSPOLI, Beth. Tapa adota os cáusticos “Órfão de Jânio”. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 14 de mar. de 2001, pág. D8.

ROUCHOU, Joelle. Quem disse que teatro não tem público?. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 de mar. de 1980, Caderno B, pág. 1.

#### Artigos não assinados em jornais e revistas

A nova peça de Millôr. Lida e aprovada por Jânio. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 07 de mai. de 1980, pág. 22.

A peça segundo Millôr Fernandes, o autor. **Shopping News**, 08 de abril de 1979, pág. 23.

A solteirona Conceição, uma vítima da idolatria. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 21 de fev. de 1981, pág. 28.

Censura não proibiu texto de Millôr Fernandes porque ainda não o conhece. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 de mar. de 1960, pág. 9.

“É...”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28 de dez. de 1979, CAD B, pág. 9.

“É...”: a crise burguesa no estilo humorístico de Millôr Fernandes. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 06 de abr. de 1979, pág. 15.

‘É...’ volta datada. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 22 de mai. de 1999, s/p.

‘É...’, de Millôr, fala da crise conjugal. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 23 de jul. de 1999, s/p.

Censura não proibiu texto de Millôr Fernandes porque ainda não o conhece. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 de mar. de 1960, pág. 9.

Em cena, “Os Órfãos de Jânio”. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 14 de jan. de 1981, pág. 29.

**Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 de ago. de 1978, pág. 1.

**Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, CAD B, 18 de mai. de 1981, pág. 5.

Millôr: afinal um autor de teatro sem prêmios. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 08 de abr. de 1979, s/p.

Ministro não paga na estreia de *É...* / O teatro de Millôr. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 6 de abr. de 1979, pág. 41.

Os Órfãos de Jânio: aula de política para a nova geração. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 18 de fev. de 1981, pág. 20.

“Órfãos de Jânio” inauguram nova sala teatral. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 16 de fev. de 1981, pág. 19.

“Órfão de Jânio” inaugura novo teatro. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 18 de fev. de 1981, pág. 24.

Rio conhece “Os Órfão de Jânio”. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 6 de mai. de 1980, pág. 31.

Tapa adota “Os Órfãos de Jânio”, de Millôr. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 14 de mar. de 2001, pág. 1.

Tapa encena texto de Millôr. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 22 de mar. de 2001, pág. 43.

Teatro da Praça indeciso. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 03 de jul. de 1960, pág. 13.

Retrato da vida brasileira em “Os Órfãos de Jânio”. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 16 de fev. de 1981, pág. 24.

“Um hino à mulher. Por Millôr.”. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 06 de abr. de 1979, pág. 16.

“Vou aos Estados Unidos, mas volto logo, porque me ufano de meu país: Vão Gogo” **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 de jun. de 1960, pág. 5.

## ANEXOS

As peças *Um Elefante no Caos, É...* e *Os Órfãos de Jânio*, assim como mais algumas de Millôr Fernandes, estão disponíveis em seu site oficial: [www2.uol.com.br/millor/](http://www2.uol.com.br/millor/). Também é possível ter acesso, no site, a algumas traduções de peças estrangeiras publicadas pelo autor. Por estarem disponíveis para livre acesso, e para facilitar o trabalho da banca examinadora deste trabalho, seguem como anexo as três peças analisadas.

Millôr Online  
www.millor.com.br

**UM ELEFANTE NO CAOS**  
de Millôr Fernandes

ou, JORNAL DO BRASIL, ou sobretudo,  
POR QUE ME UFANO DO MEU PAÍS

PREFÁCIO

POR QUE, ENTÃO, EU ME  
UFANAVA DO MEU PAÍS.

*Era, assim, este país, sobretudo esta cidade, àquela época, no meio de seu tumulto social e sua cúpida, tola, promíscua cúpula política; era, estranhamente, o último reduto do ser humano. Havia, ali, seres humanos. Seres descontraídos, despreparados, inábeis, mas profundamente integrados no gozo fundamental da própria vida, no lúdico existencial, na crença da descrença. Por isso esta pequena história foi escrita. Como um pequeno ato de paixão ao sem importância, de carinho autêntico pelo calhorda, de aberto desprezo pelo aparentemente certo. Um mea culpa, nossa culpa, nossa máxima culpa, sem prantos nem amargores, um bater no peito pleno de satisfação tropical pelo ato de estar vivo, e, se possível, jovem.*

*Que objetivo tinham – se é preciso tê-lo – estas notas, estas frases, estes tipos, estas palavras? Todo e total, o direto e imediato, o plástico, o humano, o cerebral, o moral, o político, o et cetera. Nunca fiz por menos, sobretudo depois de determinada época de minha vida, no dia em que entendi que devia tentar tudo, porque só há um homem respeitável – aquele que realiza o máximo do potencial de personalidade que a natureza lhe deu. Que isso seja pouco porque o destino lhe foi parco em dádivas de talento e habilidades, não o desmerece. O que o desmerece é a humildade, é o não-tentar. O que o desmerece é o não se descobrir, o não se pesquisar, o não saber para que veio e que notícia traz. Eu já sei a que vim e o grito o mais alto que me for possível. Se não me entendem, azar o meu, algumas vezes, e sorte a minha, tantas outras.*

*Desse longínquo ano de 1962, acho ainda mais ridícula a atitude de meus pares, premidos entre a subnutrição de milhões de nossos irmãos e o analfabetismo inerradicável da totalidade de nossos líderes em todos os terrenos. Naquela época turbulenta de 1955 havia, no país, apenas sete jornalistas respeitáveis, quatro pintores, alguns médicos, nenhum psicanalista, nem sombra de um estadista. Havia, et pour cause, alguns admiráveis desportistas, não tanto pelo esporte que praticavam e pelos triunfos conquistados nesses esportes, mas pelo espírito que o gozo pleno de um físico saudável lhes proporcionava. Havia algumas raras mulheres que sabiam amar e respeitar seus homens e a si próprias; o resto do país caíra numa promiscuidade, com que se confundia um princípio de liberdade sexual. E havia, acima de tudo, o imenso peso do colonialismo fazendo com que meus pares fossem descobrir sempre, nos desenhistas estrangeiros, nos romancistas estrangeiros, nos teatrólogos estrangeiros e nos humoristas estrangeiros, aquilo que vigorosa e loucamente alguns de nós já descobríamos vinte anos antes. Para nós, contudo, os poucos que sabiam um pouco vinham com um livro de regras nas mãos como se não*

*soubéssemos todas as regras. Quando os do esporte foram, porém, ao estrangeiro, e começaram a bater, a vencer, a domar, a derrubar e a conquistar num campo irrefutável, porque objetivo, então os que podiam pensar algo pensaram o algo que podiam pensar. E isso era simples: quem sabe se, em outros campos menos objetivos, também já podemos dizer que não há só Hemingway, não há só Macário, nem só Williams, se é que há Williams? Quem sabe se além de Mary não há também Maria?*

*É preciso dizer que tenho um grande prazer em não ser entendido, antes de dizer que nunca fui entendido. Esta peça foi lida por todos os diretores brasileiros – e muitos estrangeiros – atuantes no teatro nacional nos cinco anos que vão de 1955 a 1960. Todos, com uma única exceção a quem este livro é dedicado, acharam a peça tola, fraca, antiteatral, anticomercial, inartística, desenxabida, analfabeta, malconstruída, sem consistência, sem graça. Enquanto isso o teatro enchia-se de peças tolas, fracas, antiteatrais, anticomerciais, inartísticas, desenxabidas, analfabetas, malconstruídas, sem consistência, sem graça – estrangeiras. Estrangeiras e lamentavelmente maltraduzidas.*

*Quando, por um fenômeno inteiramente alheio à vontade de quem quer que fosse, Por que me ufano de meu país preparou-se para ser exibida (pois, às vezes, a deficiência de peças compatíveis com os elencos é tão grande que mesmo um trabalho lamentável como este acaba sendo levado à cena), caiu-nos em cima a censura. Ninguém percebeu que, embora a minha opinião sobre o valor intelectual do conde de Afonso Celso vá sem ser dita, por desnecessário, que embora eu ache seu livro perigoso para ser lido por crianças, nós nos encontramos justamente nesse entranhado amor, juvenil e desvairado, pelo país em que nascemos. Ninguém percebeu nada, mas a censura agiu segundo o figurino. Existia então uma censura, é bom dizer. Homens completamente impreparados para a mais grosseira compreensão de problemas intelectuais e artísticos apontavam a artistas e intelectuais o que estes deviam, ou não, dizer ao público, única entidade com direito de julgá-los, condenando-os às casas vazias e à ausência de vendas (que são o pior castigo do artista) ou aplaudindo-os delirantemente e seguindo-os e comprando-os. Dominados, porém, pela massa da ignorância (não importa o número dos que vieram a nosso favor, o fato é que os contrários venceram), substituímos o Por que me ufano do meu país por Um elefante no caos. Não seria um título de peça de teatro, muito menos importante do que um título bancário, que iria impedir a nossa marcha gloriosa em direção ao TEATRO. Contudo, para que não restasse dúvida quanto a nossa capacidade titular (a dúvida não só restou, como também se ampliou), explicamos de público a mudança, num A PEDIDO:*

#### *“POR QUE ME UFANO DE MEU PAÍS”*

*‘Millôr Fernandes, humorista desta praça, tendo decidido acolher, com seu reconhecido caráter acolhedor, os pedidos, votos, desejos e ameaças dos herdeiros, titulares, defensores, amigos e sócios da Sociedade dos Amigos de Afonso Celso, vem, de público, declarar que não mais usará em sua peça leve e otimista (já que a Censura, em declaração também pública, afirmou não gostar de peças pesadas e pessimistas) o título criado, nutrido, animado e administrado pelo famoso conde, famoso e saudoso. Deixa, assim, sua peça, desde já memorável, de se apelidar ‘POR QUE ME UFANO DE MEU PAÍS’. Nem por isso, entretanto, deixando o autor de continuar a se ufanar do país que é seu, embora com outro título. Sendo assim, o autor – o vivo e atuante, não o saudoso – notifica a seu inumerável público e à SAMIFE (Sociedade de Amigos de Millôr Fernandes) que poderão continuar a chamar a sua pequena e enternecedora (2 atos apenas) obra cívica e patriótica de ‘Jornal do Brasil’, como anteriormente. Além desse título, porém, o dito público e citados amigos poderão chamar a peça pelo que melhor lhes convier; nome ou número,*

*indicação de rua, número de sapato, medidas marítimas, terrestres ou, em suma, qualquer outra forma de conhecimento ou apelo. Cansado (da Censura que lhe tira empregos, do governo central que lhe consome o ordenado, dos particulares ávidos que lhe roubam o tempo), o autor, ainda assim, dá várias sugestões a seus espectadores. Podem chamar sua peça de ‘POR QUE ME ENALTEÇO DE PERTENCER A ESSE TORRÃO’, ‘ORDEM E PROGRESSO’, ‘DE PÉ PELO BRASIL’; ‘NOSSO CÉU TEM MAIS ESTRELAS E NOVE ENTRE ELAS USAM SABONETE LEVER’, ‘QUEM FOR BRASILEIRO, SEAGER’S’; ‘OH! PÁTRIA AMADA, SALVE, SALVE!’ ‘BICHEIROS DO BRASIL, UNI-VOS!’; et coetera, et coetera, et coetera. Podem chamá-la como bem entenderem. Ele, porém, se ninguém o impedir, se deixarem as forças dos que têm forças, a autoridade de quem a possui, as leis de quem as rege, passará, de hoje em diante, a denominar POR QUE ME UFANO DE MEU PAÍS de UM ELEFANTE NO CAOS.*

*E fiquem certos de que tudo, no fim, quer dizer a mesma coisa.*

*Desde já, entretanto, proíbe, aos herdeiros e legatários do conde, que mudem para UM ELEFANTE NO CAOS” o POR QUE ME UFANO DE MEU PAÍS lá dele.*

*Aqui neste livro, porém, a peça volta a ter seu título primitivo, junto com o posterior (título). Ao público, que necessita de esclarecimento, e não entende nada de teatro (e não precisa entender, pois não é sua função, depois de oito horas de trabalho na oficina, no escritório, no laboratório ou na construção), advirto que está diante de um bom trabalho, tão bom quanto os melhores de sua época aqui, na Suécia, na Dinamarca e, sobretudo, nos Estados Unidos. E digo na sua época apenas porque épocas são incomparáveis. O valor desta peça fora da sua época só poderemos discuti-lo dentro de quatrocentos anos. Fá-lo-emos a seu tempo.*

*O porquê de minha confiança neste trabalho vem de uma qualidade que forcei para lhe dar e julgo lhe ter dado, e que é o mais importante num trabalho de arte dramática – a vitalidade. Pus, nesta peça, o total de minha vitalidade, que é a vitalidade de meu povo. A direção de João Bethencourt, por um desses milagre raros de interpretação, conseguiu transmitir aos atores o mesmo ardor vital. Os atores se integraram na interpretação e o resultado do espetáculo (resultado sensorial imediatamente sentido pelo público) foi uma inequívoca demonstração de elan vitae.*

*Para mim, autor, tudo o mais são considerações desprezíveis. Transmiti a um determinado público a que me dirijo (não, naturalmente, o povo esfaimado e explorado, tampouco os “líderes” superalimentados e ignorantes), ao que não perdeu o contato com a vida solar, integrando-se nas cúpulas e nos dogmas ou submergindo na miséria e na humilhação, uma determinada imagem de alegria e fé; e este público riu e aplaudiu de maneira ampla e profunda. Não o bajulei, não tentei atingir o pressuposto de seu nível (para a maioria da pseudo-inteligenzia nacional, sobretudo a que domina os grandes meios de comunicação como a televisão e o rádio, o cinema e o governo propriamente dito, o público tem um nível que está sempre muito abaixo do seu. Como o nível dessa inteligenzia é zero, o que eles oferecem ao público é também zero. Sua vontade seria oferecer algo ainda mais degradado, pois mesmo a estultícia, a grosseria e a pornografia que criam eles acham demais para o tal público mas não há valor inferior ao que eles produzem) não tentei rebaixar-me, rebaixando-o, conseqüentemente. Tenho como minha obrigação profissional estar acima do público que me frequenta. Não posso, como profissional, oferecer ao público que me frequenta uma criação que ele se julgue também capaz de realizar. Seria o mesmo que o fabricante de cadeiras me oferecer uma cadeira feita com três ripas malpregadas, mal-alinhadas e mal-envernizadas e me cobrasse por*



*isso um preço profissional. No campo viril do artesanato isso é impossível, pelo menos a esse ponto absurdo, e pelo menos em larga escala. Uma cadeira comprada será sempre muito melhor do que a que conseguimos fazer em casa com nossas poucas habilidades e ferramentas. E, no entanto, sem sombra de dignidade profissional, artistas, jornalistas e, sobretudo, ‘produtores’ de televisão (falo muito destes e não canso de me referir a eles, pois esses homens têm na mão um meio de divulgação da mais extrema potência) não têm vergonha de apresentar ao público espetáculos degradantes como caráter, humilhantes como representação geral do nível artístico do país em que vivemos e perigosíssimos no sentido de que uma massa de estupidez muito grande acaba embotando mesmo o potencial de inteligência mais privilegiado.*

*Apesar, porém, desse quadro negro de uma cúpula desvairada e grossa e de uma multidão abandonada a seu próprio destino, havia ainda ali, naquele verão de 1955, uma considerável energia vital, uma exaltada alegria de viver mais ou menos geral, acentuada, aqui e ali, num e noutro indivíduo ainda mais possuído do gozo pleno de um extraordinário senso lúdico. Estávamos no último, ou num dos últimos redutos do ser humano. Depois disso viria o Fim, não, como tantos pensavam, com um estrondo, mas com um soluço. A densa nuvem desceria, não, como tantos pensavam, feita de moléculas radioativas, mas da grosseria de todos os dias, acumulada, aumentada, transmitida, potenciada. O homem se amesquinharia, vítima da mesquinharia de seu próprio irmão, cada dia menos atento a um gesto de gentileza, a um raio de beleza, a um olhar de amor desinteressado, a um instante de colóquio gratuito, a um momento de paz, a uma palavra dita com a beleza da precisa propriedade. E então tudo começou a ficar densamente escuro, porque tudo era terrivelmente patrocinado por enlatadores de banha, fabricantes de chouriços e vendedores de desodorantes, de modo que toda a pretensa graça da vida se dirigia sempre à barriga dos gordos, às tripas dos porcos ou, num máximo de finura e elegância, às axilas das damas.*

E o espírito não sobrenadou.

MILLÔR FERNANDES.  
Rio – FEVEREIRO – 1962”

#### REITERANDO

Esta peça, que peço a qualquer produtor interessado nela, em qualquer tempo, deve ser representada na íntegra, sem cortes ou alterações, e rogo ao diretor que a dirigir que o faça linearmente, pois ela já tem invenções suficientes para dispensar quaisquer outras que lhe desvirtuem a linearidade, foi escrita em 1955. Meu intuito básico foi fazer uma espécie de anti-conde de Afonso Celso, o criador do ufanismo, à medida que praticamente todos os meus personagens são impuros, tontos, corruptos, marginais ou marginalizados, mesmo quando funcionando dentro de uma aparente normalidade.

Mas, num sentido mais amplo, o meu amor pelo país em que nasci, refletido no Rio, minha cidade, era o mesmo e tão profundo quanto o do velho e ingênuo Conde. Sou um índio urbano. Só que, onde ele acredita que “nunca se soube de um homem público que se locupletasse no cargo”, ou “em certas cabanas de Mato Grosso as feras montam guarda às cabanas”, ou “em certos caminhos de Minas até a poeira é aurífera”, eu apresento o quadro de um apartamento pegando fogo há seis meses (ah, se essa idéia tivesse vindo do estrangeiro!) devido a um conluio entre o diretor do Departamento de Águas e o

comandante do Corpo de Bombeiros; apartamento de baixa classe média, quase proletária, onde vive uma mulher pobre, que só acredita, com bastante razão, no jogo-do-bicho; pois as forças dominantes no país são violentas, repressivas, incompreensíveis, falando – como se verá – uma linguagem quase cifrada, e a contestação é, de um lado, falsa e romântica; e, do outro, corrompida. Isso eu vi, não inventei.

Mas a lição a tirar é que um país – ou um movimento – não pode esperar condições especiais para seu funcionamento; as coisas têm de ser enfrentadas como especiais para seu funcionamento; as coisas têm de ser enfrentadas como possíveis mesmo na mais aparente confusão, no mais total absurdo. Até o caos é viável. Está aí o Gênesis que não me deixa mentir. É isso que faz o jogo do bicho “a única coisa organizada deste país”, pagando em meio ao incêndio, às perseguições político-policiais e a uma revolução (golpe de estado) que já come solta em plena rua.

O curioso é que esta peça, escrita em 1955, se passa numa ilha, como está dito no prólogo. Seus “terroristas” são barbudos. Há uma “revolução” em curso. E, como se sabe, nada desse clima existia ainda no mundo. Não havia “revolução” aqui; a revolução de Cuba só se daria em 1959; as ilhas ainda estavam sem prestígio político e “terrorista” era, então, uma vaga reminiscência de anarquistas búlgaros, conhecidos apenas de velhas charges humorísticas. Aliás, é preciso que as novas encenações deixem isso claro: qualquer coincidência com acontecimentos posteriores é mero nostradamismo.

A partir do fato de se passar dentro de um incêndio – as paredes estão permanentemente quentes, o bombeiro já é íntimo da casa e come bolinhos de bacalhau, pra mim um símbolo absoluto de domesticidade – a peça entra em clima de total fantasia: a mão do gorila no fim do primeiro ato, o edifício que se constrói em cinco minutos em meio a uma orquestração acofododecafônica (crítica que se antecipava à violenta especulação imobiliária dos anos sessenta), a linguagem “barroca” da polícia, a tentativa do “terrorista” em conquistar a conivência do futuro genro falando *a língua-do-pê*, e a vitória final, apoteótica, do Elefante. O quadro crítico me parece completo em sua teatralidade – sente-se, ouve-se e vê-se, não apenas se fala – o tiroteio, o “terrorista” (está mesmo!) ferido na perna, os ruídos da construção são ensurdecadores, as paredes estão mesmo pichadas, o incêndio, no fim, é real como é real e definitiva, a falta d’água. Nem o elevador funciona.

Esta fantasia, de absoluta eficiência dramática, como ficou provado nas três representações de excelente qualidade que a peça teve, seria suficiente para atrair sobre ela os mais complexos ensaios e exegeses sócio-político-ideológico-estruturais, se eu tivesse realizado o que pretendia de início, escrever a peça em inglês, ou se pertencesse a qualquer dos *lobbies* mafiosos que dominam o teatro brasileiro há três ou quatro décadas. Mas, como preferi escrever a peça em português, sempre tive a sabedoria de não me aliar nem a grupos de escoteiros nem a grupos políticos que, ao fim e ao cabo, são apenas agências de emprego para seus membros, e ainda me dei ao luxo de envolver toda a fantasia teatral numa lógica irrepreensível, o que a torna lamentavelmente clara e direta; consegui evitar os artigos e ensaios que teriam deturpado minha obra para sempre. Não consegui, porém, evitar a vergonha de um prêmio. (Meu comentário, da época, 1962, vai na orelha do livro.)

O público, ontem como hoje, no caso de *É...*, entendeu perfeitamente todo o conteúdo social e político da peça, emocionou-se com sua fantasia (o susto de toda a platéia no fim do primeiro ato vale o espetáculo e é um raro momento dramático) e lotou o (s) teatro (s).

O que, reconheço, é imperdoável.

Millôr Fernandes. Rio. 1978

CENÁRIO

*Apartamento em Copacabana, num dia de sol e fogo. Apartamento pobre, como tantos são pobres, neste bairro, nesta cidade, quarto e sala se-pa-ra-dos. Móveis demais, quem sabe, nessa decoração feita de acúmulos através dos anos, mas um ar limpo e digno à primeira vista.*

## PERSONAGENS

*MARIA – Nascida, há muito tempo, noutra terra (Itália ou Portugal), da qual guarda vaga lembrança num e noutro gesto, no jeito de saborear uma ou outra palavra. Um símbolo de mãe, como já não se faz mais nos dias que correm.*

*PAULO – Rico possuidor de 25 anos, saudável e bonito, o complexo tipo litorâneo carioca, cujas qualidades fundamentalmente boas são neutralizadas – graças a Deus – pelo meio equívoco e fácil.*

*ROSA – A fantasia e o canto de amor. Tão moça quanto se pode ser em certo dia.*

*BOMBEIRO – Vinte e nove anos. Mais velho do que essa idade, pela obrigação de ganhar a vida desde cedo numa profissão perigosa, numa vida de subúrbio e responsabilidades.*

*GLICÉRIO – Tão perto do dogma e da hipocrisia que cheira a ridículo e debilidade mental. Esses homens precisam ser eliminados da face da Terra, mas nós, que podemos localizá-los e perdê-los, somos uma minoria. E temos pena.*

*CABO – A caricatura do arbítrio e da pretensão da Lei e da Autoridade, num pequeno país sul-americano.*

*POLICIAIS – Policiais.*

Apresentada a primeira vez em julho de 1960, pelo TEATRO DA PRAÇA, Rio de Janeiro, no “Movimento das Jovens Companhias”, patrocinado pela Maison de France.

## DISTRIBUIÇÃO

Maria... MARIA SAMPAIO

Paulo... ADRIANO REYS

Sargento Pinga... CLÁUDIO CORREIA E CASTRO

Glicério... EMÍLIO DE MATTOS

Rosa... CAMILLA AMADO

Cabo... HÉLIO PROCÓPIO MARIANO

1º Policial... ANTÔNIO PEDRO

2º Policial... CONRADO FREITAS

3º Policial... JOÃO FERREIRA

Direção de João Bethencourt  
Cenários de Napoleão Moniz Freire  
Figurinos de Kalma Murinho

## ÉPOCA

Dezembro .. 1955  
(ou, aliás, qualquer outra)

Quando os espectadores chegam já encontram a cortina aberta, mostrando um telão, representando o mais fielmente possível duas páginas do JORNAL DO BRASIL. No telão estão escritos vários cabeçalhos típicos da seção de *Classificados* desse jornal. COMPRA E VENDA DE IMÓVEIS. – ALUGUEL DE CASAS E CÔMODOS. – PRECISA-SE. – VENDE-SE. – AUTOMÓVEIS DE OCASIÃO. – ACHADOS E PERDIDOS. – EMPREGOS DIVERSOS.

### ANÚNCIOS QUE COMPÕEM AS PÁGINAS:

- Procura-se apartamento de quarto e sala para senhora honesta até segunda-feira.
- Secretária, valendo Cr\$ 30.000,00 por mês, oferece-se por Cr\$ 40.000,00. Aceita qualquer espécie de proposta.
- Uma Andorinha só, bonita e jovem, deseja fazer o verão.
- Troca-se uma loura que eu deixei lá por uma morena que esteja aqui.
- Irmão, para suas horas de desespero, confie em Deus. Deus é um só.
- Nacionalismo em doze lições. Ensina-se a domicílio.
- Lavam-se caixas d'água.
- Vende-se castelo sobre o mar, com luar permanente. Preço de ocasião e ocasião sem igual.
- Alugo meu quarto com direito à janela e o dever de fechá-la ao acabar de usá-la. Paisagem onírica.
- Precisa-se de muito ânimo para continuar a viver.
- Dentadura anatômica. Quem já não precisa sorrir para ninguém vende.
- Partilha-se infelicidade.
- Perdeu-se uma bússola.
- Vende-se um título nobiliárquico. Usado.
- Violão elétrico. Troca-se por violão a vapor.
- Compra-se uma flor com dezoito anos de idade, mesmo sem estame ou pistilo.

– Precisa-se de moça bonita. Tratar no Jardim de Alá, Alá, Alá.

– Zero quilômetro. Automóvel dourado, com rodas de veludo e três louras sem inibição. Masoquista troca por carrinho de mão em bom estado.

O espetáculo começa com um canto coral, acompanhado de música de “choro”, em tom humorístico, repenicado. O efeito deve ser o de conduzir o espectador, já de início, a uma profunda integração coletiva através desta canção de extraordinário poder de evocação:

*Atirei um pau no gato-tô  
mas o gato-tô  
não morreu-reu-reu  
Dona Chica-ca  
admirou-se-se  
do berrô-do berrô  
que o gato deu.*

*(Bis)*

Ainda com a cortina fechada surgem dois meninos (isto é, dois homens travestidos de meninos) em uniforme de escola pública. Recitam:

1.º MENINO

*“Nosso céu tem mais estrelas,  
nossas várzeas têm mais flores,  
nossos bosques têm mais vida,  
nossa vida, mais amores.”*

Gonçalves Dias.

2.º MENINO

*“Quando disserdes – ‘Somos brasileiros’ –  
levantai a cabeça, trasbordantes de nobre  
ufania.”*

Conde de Afonso Celso

*(Curvam-se, agradecendo, saem. Repete-se mais uma vez o coro. Entra ator vestido com roupa de violenta inspiração patriótica, em que predominam o verde e o amarelo. Tem um bastão na mão. Bate palmas. Cessa o coro.)*

ATOR

*Amigos, boa noite. Boa noite eu lhes digo e é uma boa noite o que lhes desejo. Estou aqui, em nome do autor que, como todo autor, é tímido, e necessita de alguém que o*

*represente. O autor de hoje, venho esclarecer, é um autor honesto. E não vai nisso nenhuma tentativa de divisão da classe; os outros autores também são honestos... a seu modo e maneira. Assim como todas as pessoas presentes são honestíssimas – à sua maneira e modo. Mas, aí, até mesmo os ladrões exercem sua forma de honestidade... Porém eu divago e não entrego o meu pão.*

*A peça que vocês vão ver não se passa em nenhum local conhecido. Qualquer semelhança, etc. etc., vocês já sabem. Acontece num local imaginário, país vago, digamos, uma ilha. Tantas obras de ficção se passam em ilhas vagas e imaginárias que colocar lá mais uma não vai fazer mal a ninguém. Portanto, se algum nome comum vier à tona no decorrer da história, algum acontecimento conhecido, algum som familiar, não se assustem nem localizem este drama. (Faz cara profundamente dramática.) – Será drama? – esta comédia (coça o traseiro) será comédia? Em qualquer lugar conhecido, como, por exemplo, o Brasil. É esse absurdo que o autor pretende evitar.*

*Bem, esta reprodução do Jornal do Brasil é uma homenagem que prestamos ao velho matutino. Não, frisamos, porque a história tenha qualquer coisa a ver com este país ou com esse jornal. Mas é que na seiva de humanidade que corre nas páginas de anúncios classificados desse diário – onde encontramos os imprevidentes, os calculistas, os tolos, os aproveitadores, os sórdidos e, sobretudo, os perplexos diante da vida, aí está contida em resumo a história dessa pequena ilha de homens ao mesmo tempo tontos, calhordas e idealistas – misturas de santos e de lobos. (Dá de ombros.) Homens! Mas logo vocês verão que qualquer aviso é desnecessário – a peça que vai ser representada aqui é de tal forma incongruente que, por isso mesmo – e não por beleza extraordinária ou inventiva estupenda –, é completamente inacreditável. (Bate com o bastão no chão as pancadas clássicas.) Não, (ri) é claro, (mais enfático) isto não poderia acontecer em lugar nenhum! (Sai.)*

(SOBE O TELÃO)

A MESA ESTÁ POSTA PARA O ALMOÇO NO PEQUENO APARTAMENTO DE MARIA. MARIA ESTÁTICA, NA POSE DE QUEM ESTÁ ACABANDO DE ALMOÇAR UM ALMOÇO LIGEIRO. PEGA UM JARRO DE ÁGUA PARA PÔR ÁGUA NUM COPO, CANTANDO BEM BAIXINHO, *(Noutro tom)* A CANÇÃO JÁ OUVIDA.

1.º ATO

MARIA

*(Vai arrumando a mesa, preparando um lugar para o filho comer, carinhosamente, cantando baixinho “Atirei o Pau no Gato” em tom diferente do ouvido antes.)*

Tira a mesa, bota a mesa, tira a mesa, bota a mesa, tira a mesa, bota a mesa. Dona-de-casa nem tem de ir pro trabalho; já acorda cercada por ele: café da manhã, lavar a louça do café; almoço, lavar a louça do almoço; jantar, lavar a louça do jantar... Mulher! Quando menina, suportar o pai e apanhar dos irmãos. Quando moça, andar atrás dos rapazes, fingindo que foge deles. Casada, agüentar o mau humor do marido. Mãe, sofrer num paraíso... *(Campainha da porta toca. Ela faz menção de atender. O telefone toca. Ela não*

*sabe para que lado se virar. Abre a porta. Entra Paulo, rapaz de vinte e cinco anos. Barbicha.)* É você, Paulo?

PAULO

Quem haverá de ser, mãe de meu dias? *(Beija-a.)* Desculpe incomodá-la. Ontem esqueci de levar a chave. *(Apanha a chave em cima de um móvel. Põe-na no bolso.)* E uma porta sem chave é como um mistério... sem chave. *(Telefone toca. Ele atende.)* Alô? 2 27-27-27! Eu. Eu! Paulo Silva. SILVA, o anonimato assinado. (... ..) Ah! É você, Glicério? (...) A que devo a honra? (...) Não, é um prazer. (...) Estou só estranhando. Ontem mesmo você me proibiu de lhe dirigir a palavra. (...) Não sou mais traidor? *(Pausa maior.)* – DEFINITIVA! Terrorismo não dá certo no Brasil, Glicério. (... ..) De modo algum. O Partido não conta mais comigo. *(Maria satisfeita com o que ouve.)* (... ..) Ah! logo vi, você só queria saber do dinheiro. (...) Não, ainda não veio. *(Volta-se para Maria.)* Mamãe, chegou alguma coisa em meu nome, aí?

MARIA

Não.

PAULO

Não, não veio nada. *(Irritado.)* Estou dizendo que não veio. (...) E eu com isso? Vocês fazem uma organização terrorista baseada no correio nacional... (...) Não se preocupe. (...) Assim que chegar eu lhe aviso. *(Pausa.)* Já lhe disse que não! Ameaça comigo não pega, Glicério. Que tenho eu com isso, que já devia ter chegado? Ora, f... *(Desliga, furioso. Tem um livro grosso na mão. Põe-no na estante.)*

MARIA

Paulo, você deixou os barbichas? Até que enfim, meu filho!

PAULO

Rompi ontem. Percebi que não dá futuro. Entrei no Partido achando que ia salvar o mundo e passei um ano inteiro pichando parede. *(Tira o paletó.)* Meu sonho de glória é mais colorido.

MARIA

É tão importante o que eles querem de você? Essa pessoa já telefonou várias vezes.

PAULO

Bobagem. Um dinheiro que eles mandam de São Paulo para pagar a tipografia. *(Pausa.)* Glicério tem medo que eu fique com o dinheiro. *(Pausa.)* Bem... Agora andarei de cara limpa. E você não ficará mais assustada o tempo todo. *(Entra no banheiro à esquerda e volta com uma pequena lata de lixo bem usada. Tira de uma gaveta uns papéis, amassa-os, põe-nos na lata. Queima-os.)*

MARIA

O que é que você está fazendo?

PAULO

Nada, não. Não se meta nisso, não, mamãe. A coisa anda preta por aí. Acho que vamos ter outro golpe militar. *(Entra no banheiro novamente.)*

MARIA

Você não vai almoçar?

PAULO

*(De dentro.)*

Obrigado. Não tenho fome agora.

MARIA

Porta azul, parede branca, teto. Porta azul, parede branca, teto. Porta azul, janela verde. *(Abre a janela, vê-se vista do mar.)* Bom dia, dia. Vejo o mar na distância. Vejo a distância. Vejo. Ver é bom, mas depois de um certo tempo não se percebe mais o que se vê. E, no entanto, se ver custasse mil cruzeiros por minuto, todo mundo pagava só para ver como era ver. *(Noutro tom, enquanto tira as coisas da mesa.)* Móveis que me custaram caro há sete anos e... ah, tenho de botar outro anúncio no jornal. Hoje não apareceu empregada alguma. Também, quem é que vai querer ganhar dois mil cruzeiros para trabalhar o mês todo? Mas eu não posso pagar mais. Ou será que apertando as despesas posso pagar dois mil e duzentos?

PAULO

*(Entra, sabão de barba na cara.)*

Eh, mãe, sempre falando sozinha... *(Maria dá de ombros.) (Paulo abre uma gaveta.)* Não tem mais gilete?

MARIA

Acho que tem. Eu deixei uma aí. Não está?

PAULO

*(Puxa mais a gaveta. Remexe.)*

Ah, tá qui. Precisa me lembrar pra comprar mais. *(Põe o pacotinho fora. Sai.)*



MARIA

Em vou botar outro anúncio no jornal. Papel, lápis, *(Tira papel e lápis do sutiã.)* mesa. Escrevo o anúncio. Como escrevo? Bom, o melhor É copiar o de hoje mesmo que está bom. Foi meu filho quem fez, portanto está bom. *(Pega o Jornal do Brasil, vai virando as páginas.)* Página seis, página seis, página seis... Aqui está. *(Começa a copiar o anúncio com esforço, molhando o lápis na boca.)* “Senhora só precisa de empregada para serviço leve. Muita folga. Salário modesto mas muita folga. Procurar Dona Maria Silva. Rua Almirante Brigadeiro General nº 30, ap. 12. Copacabana.” Bem, agora é botar o anúncio de novo... Eu é que tenho de fazer tudo, meu filho não me ajuda em nada. *(Sonhadora.)* Mas ele é tão bonito... Era melhor que fosse um pouco mais feio e um pouco mais sensato... Não, meu Deus, eu posso estar pecando, mas não era, não.

PAULO

*(Entra, já sem barbicha, põe espelho de armar sobre um móvel. Olha bem o rosto.)*  
A lâmpada do banheiro queimou de novo. *(Mostra o rosto.)* Que tal?

MARIA

Você ficou outra coisa.

PAULO

Isto está um forno hoje, hein? *(Olha o barômetro.)* Puxa, 48 graus! *(Olhando a cara no espelho.)* Vá ser bonito no inferno!

MARIA

Paulo?... *(Longa pausa. Paulo continua a se olhar ao espelho, achando-se bonito ironicamente.)* Você não dormiu em casa hoje?!!!

PAULO

*(Dá de ombros.)*

Se você sabe...

MARIA

Onde é que você andou até agora? Já são quase meio-dia.

PAULO

*(Durante o diálogo Paulo vai mudando de roupa.)*

É quase meio-dia.

MARIA

Onde você andou?

PAULO

Pelaí...

MARIA

Não pode dizer onde?

PAULO

Qual é o interesse que você tem em saber? Se eu digo que foi num lugar inocente, você não acredita! Se eu digo onde estive mesmo, você fica sofrendo.

MARIA

Andou bebendo de novo?

PAULO

(Imita-a.)

Andou bebendo de novo? Por que esse tom, mãe de meus dias? Andou bebendo de novo? Parece até um crime terrível. Mamãe, os homens passam e os bares ficam.

MARIA

E o emprego, você não vai ver o emprego?

PAULO

*(Faz-lhe carinho, cansado.)*

Oh, mamãezinha...

MARIA

Olha aqui. *(Mostra o Jornal do Brasil.)* Marquei vários. Você podia ir ver.

PAULO

*(Olha por cima do ombro dela.)*

Auxiliar de ornitologista? Você me acha com cara de babá de passarinho?

MARIA

Ornitologista é isso? Eu pensei que fosse uma espécie de médico. (*Dá o jornal a Paulo.*) Você bem podia ver. Não custa nada.

PAULO

Mas a essa hora? Com esse sol tão bonito aí fora? Deixa eu ir à praia, está bem? Só hoje. Amanhã eu prometo a você que arranjo vários empregos. Vou trabalhar como um mouro, muito embora os mouros conseguissem a fama de mourejar correndo a cristandade, atrás das espanholas. (*Noutro tom*) Mamãe, por que não nos entendemos de uma vez? Você não vê que eu tenho de esperar uma oportunidade? Eu prometo que um dia destes... você vai ver... Confia em mim!

MARIA

Então me dê um prazo. Eu fico triste de ver você aí dias e dias sem fazer nada. O tempo está passando... Você não é mais menino.

PAULO

É isso mamãe. Vê, talvez você não tenha percebido bem. (*Mostra seu tamanho.*) Eu não sou mais menino.

MARIA

Então? Precisa trabalhar.

PAULO

(*Ri. Canta. Canção Obsessão.*)

Que *obsessão!* É claro que vou trabalhar. Mas que emprego eu posso arranjar? Auxiliar de escritório? Quero agora que você me diga – um guapo como eu, que foi criado aí na praia, na piscina do Copacabana, no melhor meio... Você acha que eu posso ser auxiliar de escritório?

MARIA

Por que não? Você tem o umbigo mais em cima do que os outros? (*Noutro tom*) Você está muito convencido.

PAULO

Convicto, mamãe. (*Noutro tom*) E depois eu já tentei o ano passado. E quem foi que entrou primeiro e me viu arrumando a vitrina? Você bem sabe! (*Cobre o rosto.*) Nem gosto de lembrar! Quase morri de vergonha. Célia ia tanto por mim...

MARIA

Ia... Ia... Não ia nada. Ela é de um meio completamente diferente do seu.

PAULO

Dona Maria, agora não há mais meios. Não é como no seu tempo. Basta um pouco de atrevimento e... (*Pega o Jornal do Brasil.*) Não, mamãe, esses empregos são para quem nasce mirradinho, lá na zona norte. (*Pausa. Liga o rádio.*)

RÁDIO

(*Canta em castelhano com ritmo de samba.*)

Partiu a cabrocha (cabroja)  
Me deixou por otro,  
e se fuê de mi barraco. Squindô. Squindô.

Acabaram de ouvir, numa gentileza dos colchões Silveira, o samba de José Nagora e João Ninguém, *Cumparsa*. (*Voz mais urgente.*) E atenção! Atenção! Dentro de alguns minutos mais um comunicado extraordinário sobre a situação política nacional, pelo Repórter Neutro, a imparcialidade em pessoa.

MARIA

Paulo... você nunca vai levar a vida a sério!!!

PAULO

Quando eu levo a sério você se desespera do mesmo jeito. Entrei para o Partido e como é que você recebeu a notícia? Chorando!

MARIA

Isso é levar a vida a sério? Toda noite em reuniões sinistras?

PAULO

Sinistras no Brasil? Ora mamãe!

MARIA

Até nisso você me enganou: a barba era porque ia entrar num clube de mágicos!

PAULO

Você sabe que não enganei. O Partido se disfarça mesmo como um clube de mágicos. (*Faz truque rápido tirando uma moeda da boca de Maria.*)

MARIA

*(Irritada.)*

Ah! *(Noutro Noutro tom)* Tanto que eu gostaria que você tivesse estudado. *(Enquanto fala, apanha papel e põe-se a escrever. Está fazendo um jogo do bicho.)*

PAULO

Precisava mais do que o segundo secundário? Deus dotou-me de uma inteligência espetacular, de um bom gosto sem par, de um caráter sem jaça. Fez-me apenas sem dinheiro, o que é um erro imperdoável da parte de criatura tão cheia de sabedoria. Mas acho que Ele *(Olha para o alto.)* vai mudar essa situação a qualquer momento. Olhe: o Geraldo talvez me arranje um lugar na agência dele.

MARIA

Paulo, isso é emprego? Você só fala em emprego de malandro. É agência de automóveis, é corretagem de imóveis... Só falta querer ser jogador de futebol.

PAULO

Ih! Tudo preconceito. São profissões as mais dignas, hoje, mãe. Dão o burro do dinheiro.

MARIA

Você está muito cínico...

PAULO

Há quem ache esse cinismo encantador...

MARIA

Qual!

PAULO

Não me tome como um mau sujeito. Que é que eu posso fazer? Você vê, quando eu comecei a adquirir este físico, eu não podia mais estudar... Se eu fosse franzino, ninguém ia me chamar para ir à praia... Ninguém me emprestava automóvel... As pequenas não iam querer andar comigo... Lá fora sou considerado um amor de rapaz. *(Noutro Noutro tom)* Santo de casa não faz milagre...

MARIA

Estou farta dessas suas explicações. Você ganha sempre.

PAULO

Está vendo, mamãe? E ainda tem a “conversa”. Sou uma mistura de talento e ignorância como até hoje não apareceu igual... *(Noutro tom)* Mãe do meu coração... Vou lhe dizer uma coisa que só se diz de pai para filho... Você tem toda a razão. Você tem caminhos de razão. Mas a vida aqui é tão bonita, minha mãe, que seria um crime desperdiçá-la num trabalho imbecil qualquer.

MARIA

Você quer é sombra e água fresca.

PAULO

Não, eu quero é sol – sol – sol! Sou um heliófilo, um girassol gira, um ser imensamente tropical. Aqui tudo é mais livre, a gente tem mais ânsia de viver, as mulheres são mais bonitas, não usam aqueles doentios capotes dos climas frios. Eu acho que o ideal do mundo inteiro é ser tropical. E que se um dia acabarmos pelo fogo acabaremos felizes. Você vê esse sol? Não dá vontade de ficar ao ar livre? Tomando banho de mar, correndo, nadando, falando, rindo? Trabalho é uma danação, mamãe.

MARIA

É, mas tem de ser feito.

PAULO

Pois que alguém o faça. Toma: meus últimos duzentos cruzeiros.

MARIA

Eu não sei... *(Rádio toca. Característica do Repórter Esso. Ao atingir a clarinada o som deve ser ralentado subitamente para efeito humorístico.)*

ESPÍQUER

Atenção! Muita atenção!. Mais um comunicado especial do Repórter Neutro, a imparcialidade a serviço do povo. *(Característica rápida.)* Acaba de ser escorraçado da Presidência da República o suplente de deputado Leonardo de Faria. Como se sabe, Leonardo de Faria foi o substituto do terceiro presidente em exercício legal no último mês, sendo que as forças revolucionárias do PSH, juntando-se às forças conservadoras do HPS, conseguiram formar uma maioria militar capaz de pôr cobro à situação não se sabe em qual. O Congresso, no momento, está reunido para empossar o novo presidente. A escolha deve recair ou no ascensorista do Senado, ou no auxiliar de taquigrafia da Câmara. Cogita-se também do estado de sítio e da Lei Marcial. Se tal se der, não teremos mais eleições normais e sim um Plebiscito para escolher o próximo regime. *(Começa de novo a característica. Paulo desliga.)*

PAULO

O negócio esta feio, hein?

MARIA

Que é plebiscito?

PAULO

*(Bem personagem de Arthur Azevedo. Pigarreia. Demora.)*

Plebiscito é uma lei romana que quiseram introduzir no Brasil. É mais um estrangeirismo. *(Apanha um par de sapatos, no armário, troca pelo que tem nos pés. Atenta para o que Maria escreve.)* Tem ganho no bicho?

MARIA

Não. Nada.

PAULO

*(Olha com atenção por cima do ombro de Maria.)*

Agora se faz a lista em algarismos romanos?

MARIA

É. Se a polícia aparecer o bicheiro diz que são dísticos de igreja. *(Pausa.)* Esta noite sonhei com rato. Rato é elefante na certa. Vou jogar vinte cruzeiros no elefante. 4.946!. *(Paulo sai pela porta que dá para o interior do apartamento.)* 4.946. Invertido. Pelos sete lados. Oh, quebrou a ponta do lápis. Portanto vamos fazer a ponta do lápis. *(Procura na gaveta. Lembra-se de que o filho tirou a última lâmina. Entra no banheiro, vem com o aparelho de barba do filho. Faz a ponta do lápis, embrulha a lâmina num papelzinho. Põe na no seio. Acaba de escrever. Paulo entra, vestindo outro paletó.)* Vai sair de novo?

PAULO

Um instante. Não demoro nada.

MARIA

Você não disse que ia à praia?

PAULO

Já é muito tarde.

MARIA

Aonde você vai? Ver o Sérgio?

PAULO

Por que você está perguntando?

MARIA

Vi a notícia no jornal. Você passou a noite na delegacia?

*(Paulo acena com a cabeça que sim, irritadamente.)*

Você não teve nada com isso, teve?

PAULO

Mamãe! *(Noutro tom)* Fiquei na delegacia esperando o delegado chegar. É muito meu amigo. Relações-públicas.

MARIA

*(Profundamente desgostosa.)* Olha a gente com quem você anda – até ladrão de automóvel.

PAULO

Não é ladrão de automóveis, não senhora. Dito assim, parece uma coisa terrível. Isso acontece.

MARIA

Como acontece? Rouba quem quer?

PAULO

Ora, mamãe. Sérgio tem apenas 19 anos. Ainda está na idade de roubar automóvel.

MARIA

*(Abre a boca, fecha-a. Fala a custo.)* Você, às vezes, me deixa boquiaberta!

PAULO

Boquifeche-se, mamãe. *(Beija-a.)* Se chegar alguma coisa pra mim, você guarda.

MARIA

Quando passar na portaria chame o Nanico, que eu quero mandar botar o anúncio. *(A campainha da porta toca. Paulo olha pela portinhola. Não vê ninguém. Põe-se na ponta dos pés, olha para baixo, como se do outro lado da porta houvesse uma pessoa muito pequena.)*

PAULO



Ah, é você, Nanico? (*Para a mãe.*) Ele está aí. (*Abre a porta, sai atirando um beijo. Maria se levanta.*)

MARIA

Toma aqui, Nanico. Põe este anúncio no *Jornal do Brasil* e joga isso pra mim. (*Dá dinheiro e recortes de papel à mão que aparece junto com uma cabeça, bem no pé da porta, como se fossem de um anão.*) O troco é seu. Vai depressa porque já está na hora de fechar.

NANICO

Muito obrigado, Dona Maria. Vou correndo.

MARIA

Porta azul, parede branca, janela verde. Sou mulher. Sou mulher, mas por quê? O Brasil é um grande país. Será que meu filho não presta? (*Liga o telefone.*) Ah, seu José, Dona Maria. A que horas o senhor vai ligar água hoje, hein, seu José? (...) Só? Então é senhor manda me avisar, sim? Obrigada, pro senhor também. (*Desliga.*) A vida é breve. É preciso não parar de falar. Se paro, quem dirá que poderei falar de novo? Ah, meu filho; há vinte e cinco anos que espero que ele seja a alegria de sua mãe. Só o carrilhão da igreja me diz que horas são. Carrilhão, que horas são? (*Carrilhão bate uma pancada.*) Obrigada, carrilhão. (*Toca a companhia da porta; ela fecha janela.*) Quem será? Deixe-me olhar por este olho mágico português. (*Abre o enorme quadrado de madeira da porta.*)

ROSA

(*Põe a cabeça para dentro.*)  
Foi aqui que anunciaram pedindo uma empregada?

MARIA

Foi.

ROSA

A senhora é que é a Dona Maria?

MARIA

Eu mesma.

ROSA

Eu queria o emprego!

MARIA

*(Abre a porta.)*

Entre. *(Entra Rosa. Ar ligeiramente nervoso. Bonita. Bem-cuidada. Veste casaco comprido, de bom gosto.)* Deve haver algum engano, menina. O anúncio é pra empregada doméstica. Você é empregada?

ROSA

No momento, desempregada.

MARIA

*(Um pouco irritada com a gracinha.)*

Com esse aspecto você deve ter altas pretensões.

ROSA

Que aspecto, madame?

MARIA

Você não é feia, não. Você sabe, não sabe? *(Examina o casaco.)*

ROSA

Não senhora, não sabia. Às vezes me dizem coisas quando eu passo na rua, mas eu acho que dizem pra todas, não? Homem gosta é de mulher, a senhora não acha?

MARIA

Acho. *(Pensa.)*

ROSA

Por favor, Dona Maria, dê-me o emprego. Eu não me importo com as condições. A senhora sabe, é difícil me aceitarem por aí. Mulher casada não aceita empregada como eu... Marido hoje em dia é tão difícil de conservar que elas têm medo de que uma empregada assim um pouquinho... um pouquinho melhor... né?

MARIA

Na verdade é um risco. A moral anda tão solta...

ROSA

Vim ver o seu emprego, porque li que era uma senhora só.

MARIA

Bem, tenho um filho também.

ROSA

Pequeno?

MARIA

Vinte e cinco anos.

ROSA

Crescidinho. (*Pausa.*) Com os filhos sucede o contrário – as empregadas é que têm que tomar cuidado. (*Suspira.*) A senhora não acha que as relações entre as empregadas domésticas e as famílias são altamente explosivas?

MARIA

Não são fáceis, não.

ROSA

(*Muito social.*)

É um problema difícil de se resolver. (*Noutro tom*) Quanto é que a senhora paga?

MARIA

Bem, eu precisava de uma pessoa mais modesta... Só pra me ajudar um pouco... Estou muito cansada... Mas não posso pagar muito.

ROSA

Não me importo muito com isso. Preciso é trabalhar.  
Experimente.

MARIA

Bem, experimento. Mas só posso pagar dois mil e cem cruzeiros.

ROSA

Dois mil e cem cruzeiros... por mês?

MARIA

(*Envergonhada.*)

Digamos dois mil e duzentos.

ROSA

É o que as outras ganham?

MARIA

Você não sabe?

ROSA

Não tenho a mínima idéia. É a primeira vez que me emprego.

MARIA

O normal é ganhar mais de quatro mil. Mas eu não posso pagar, já disse à... senhorita? *(Rosa acena que sim ao “senhorita”. Abotoa mais o casaco.)* Quero mais uma pessoa que fique comigo, que me ajude numas coisinhas. Que fale comigo. Sobre tudo que fale comigo. Eu sofro de falar...

ROSA

Ahn?

MARIA

Foi um choque que eu tive uma vez... Vivi doze anos com meu marido. *(Indica com a cabeça um retrato na parede.)* Um dia ele chegou em casa e assim, à queima-roupa, disse que... ia me deixar. Isso não era muito comum naquele tempo. Então eu senti um baque, depois uma vontade tremenda de argumentar... Mas não consegui articular uma palavra... Você já ouviu falar em pessoas com a voz embargada pela emoção?

ROSA

Já, em discurso de formatura, despedidas à beira de sepultura, entrega de Saci de cinema...

MARIA

Pois meu marido me disse aquilo, e eu senti o embargo... Passei seis meses sem poder articular uma palavra...

ROSA

E agora a senhora procura compensar...

MARIA

*(Aceitando a crítica.)*

É. Eu falo muito...

ROSA

Não tive a intenção de...

MARIA

Eu, quando ouço vozes humanas, não tenho medo, não. Mas quando estou sozinha tenho de falar... De repente me vem uma gana... Sinto receio de não poder falar nunca mais e então falo, falo, falo... Digo o que penso, invento coisas, descrevo os objetos que vejo...

ROSA

É um bom exercício?

MARIA

Pelo menos me alivia. *(Pausa.)* Mas se a senhorita quer ficar, pode tirar o casaco.

ROSA

Não tem uniforme?

MARIA

Uniforme?

ROSA

Não tem?

MARIA

*(Desolada.)*

Não tem, não. Você vê, minha filha, isso aqui é um apartamento pobre, não tem desses luxos. Quarto, sala, banheiro e cozinha. Tem o meu quarto e meu filho dorme aqui mesmo. *(Indica a poltrona.)* E tem o quarto de empregada, lá fora. Eu lhe mostro. *(Vai saindo com Rosa. O telefone toca.)* Dê uma olhada. *(Rosa sai. Maria atende o telefone.)* 227-27-27. (...) É. É. É a mãe dele. (...) Não está, não. (... ..). Não deixou, não. (...) Sim senhor. (... ..). Mas toda a vida tomei tanto cuidado com ele. *(Assustada.)* Ah, é ameaça? (...) Mas não! (...) Ele não faria isso! (... ..) Claro que entrega! Sim, sim, direi. (...) Quem fala? (...) Sabe? Ah, sim. *(Desliga. Fica matutando. Entra Rosa.)* Gostou do quarto?

ROSA

Para quem gosta de dormir em pé não é mau. (*Pausa.*) Faz um calor horrível lá atrás.

MARIA

É. Mas durante a noite refresca um pouco mais, porque tem água em abundância e os bombeiros ficam a noite inteira jogando água daquele lado.

ROSA

Bombeiros?

MARIA

O outro lado do edifício está pegando fogo. Há mais ou menos dois meses que os bombeiros tentam apagar o incêndio e não conseguem. Ou melhor, conseguem, mas quando já apagaram a água acaba e o fogo começa de novo. De vez em quando o fogo ameaça o quarteirão e eles são obrigados a evacuar todos os edifícios. Olha aí. (*Aponta duas malas a um canto.*) Eu guardo sempre as coisas essenciais nessas malas.

Qualquer coisa (*bate as mãos*), rua! Já dormimos na rua três ou quatro vezes. Mas depois, com a falta de moradia, temos de voltar. Já estamos aqui há oito anos e pagamos aluguel antigo. Setecentos e oitenta cruzeiros.

ROSA

Eu já tinha lido sobre esse incêndio, mas pensei que fosse um desses exageros da imprensa. O governo não toma providências?

MARIA

Está tomando. Mas você sabe como são essas coisas... demoram. E depois, nenhum governo se agüenta mais de quinze dias agora. Depois de demitirem o primeiro, criou o hábito. É golpe, contragolpe, golpe branco, golpe armado.

ROSA

É mesmo. A rua está cheia de tanques e soldados, de novo!

MARIA

Você não quer tirar o casaco?

ROSA

A senhora desculpe, mas ainda não me acostumei bem ao ambiente. E, diante do que a senhora disse, talvez seja melhor mesmo eu não tirar.

MARIA

Não vai ficar?

ROSA

Vou, vou.

MARIA

*(Estranhando.)*

Você pode ir limpando o banheiro, se quiser. *(Rosa sai meio sem jeito.)* Cheque! Dinheiro! Paulo... Paulo não tem dinheiro... Que é que eu posso fazer? *(Bombeiro, na porta que dá para o interior do apartamento, toma café e come bolinho.)* Meu pai foi meu pai até o dia em que morreu. Então deixou de ser meu pai. Pobre de meu pai. Janela verde... *(Vê o bombeiro. Leva um susto.)* Oh! Que susto!

BOMBEIRO

Desculpe eu entrar assim, sem bater. Mas acho a senhora divertida, falando sozinha.

MARIA

É o meu velho medo. Só fico sossegada quando escuto voz humana. Na falta de outra, serve mesmo a minha. Não é muito humana, mas serve...

BOMBEIRO

Ora, a senhora é a criatura mais humana que eu conheço. *(Mostra a caneca.)* Apanhei um pouco de café na cozinha. *(Bebe, come.)* E o bolinho de bacalhau está delicioso.

MARIA

É de ontem. Deve estar frio, não?

BOMBEIRO

Eu gosto de tudo frio. Meu tenente diz que é... *(Lembra.)* deformação profissional. *(Deixa um pedaço do bolinho sobre um móvel, limpa as mãos, aponta o telefone.)* Dá licença? *(Disca o telefone.)* O comandante, por favor? (...) Comandante Norval? (...) Sargento Pinga. (...) O tenente manda informar que estouraram ambas as mangueiras. (... ..) Não senhor, não foi pressão demais, não; estavam podres mesmo (...) Pede-lhe também que mande render a segunda turma. (... ..) Água nenhuma desde dez horas. Temperatura média: quarenta e nove graus. *(Pausa.)* Só, Comandante. (...) Obrigado, Comandante. E meus parabéns à sua senhora pelo bebezinho! (... ..) De nada, Comandante. *(Desliga.)*

MARIA

Ele teve outro filhinho?

BOMBEIRO

O oitavo.

MARIA

Sargento, o incêndio não tem jeito?

BOMBEIRO

Tenho a impressão de que a coisa hoje vai piorar. Está batendo o noroeste. *(Pausa.)* Mas eu acho que agora o comandante consegue a verba para importar o material que falta. O Banco do Brasil já deu o parecer favorável. Aliás *(em segredo)*, aqui no meu fraco entender, o comandante vem sustentando esse incêndio por uma questão de política *(pausa)*, pra forçar o aumento das verbas. Eu descobri que ele é primo em segundo grau do diretor do Serviço de Águas. A senhora não reparou que depois desse incêndio é que aumentou a falta de água no bairro?

MARIA

*(Pensa.)*

É mesmo. Foi em janeiro.

BOMBEIRO

E sempre a água acaba justinho quando o fogo está sendo extinto? *(Come.)* Sabe da boa nova? *(Feliz.)* Consegui transferência para esse sinistro. Enquanto durar, venho todo dia filar seu cafezinho...

MARIA

À vontade... me dá muito prazer...

BOMBEIRO

Seu filho não está?

MARIA

Chegou e saiu logo. Não sai da rua. Não sei quando é que vai tomar juízo.

BOMBEIRO

*(Insinuando-se.)*

É. Ele precisa de alguém que faça as vezes de pai.



MARIA

*(Sorri, lisonjeada.)*

Filho único é assim mesmo.

BOMBEIRO

Qual, a senhora também é mãe única e tem um comportamento exemplar.

MARIA

Obrigada. No fundo ele é bom, muito bom. São as más companhias.

BOMBEIRO

Bem, no dia de hoje, é natural que ele esteja na rua. Está tudo agitado com a situação. Sabe que decretaram o estado de sítio?

MARIA

Já! Eu ouvi no rádio que eles estavam decretando. *(Pausa.)* Que horror! E esse rapaz por aí. Tenho medo que lhe aconteça alguma coisa.

BOMBEIRO

O pior é que estão reunidos para decretar a Lei Marcial!

MARIA

Mais isso? Que é isso?

BOMBEIRO

Direito de liquidar os que não estão de acordo. *(Entra Rosa. Ar cansado.)*

MARIA

Você já está cansada?

ROSA

É que eu não estou acostumada com o serviço.

MARIA

Descanse um pouco. *(Bombeiro perplexo.)* Ah, deixe apresentá-la. Sargento Pinga. A nova empregada... Como é mesmo o seu nome, minha filha?

ROSA

Laura... Laura Botelho.

BOMBEIRO

*(Aperta-lhe a mão)*

Muito prazer.

ROSA

Prazer... *(Toque de corneta.)*

BOMBEIRO

Acabou a merenda... Com licença... Com licença... *(Sai bombeiro. Sai Maria atrás dele. Rosa vai ao teletone. Liga, calmamente.)*

ROSA

*(Ao telefone.)*

Lídia? Papai voltou? (...) Que é que ele disse? (...) Engraçado? Não foi ele que me pôs pra fora? (...) Eu voltar? (...) Pois sim! Mas está furioso ou calmo?... (...) Então deixe ele se acalmar. (...) Se continuar perguntando, diga que não sabe onde eu estou... (...) Mata nada! Quer só forçar você a dizer onde eu estou... (...) Ah, pelo menos uma experiência nova... (... ..) Ora, querida, se a gente não for um pouco doida acaba completamente. (...) Está bem, eu ligo de novo, quando puder (...) Se ele continuar muito furioso, dê-lhe Equanil. Tchau. *(Desliga. Seu olhar recai, pela primeira vez, sobre um retrato de Paulo na parede. Evidentemente reconhece-o. Adquire um ar de perplexidade e encantamento. Pega o retrato da parede com as duas mãos, olha-o ternamente. A porta se abre, entra Paulo. Ela está de costas para ele. Paulo estranha aquela mulher ali. Aproxima-se dela, silenciosamente, para ver-lhe a cara; recua, espantado, feliz. Ela também se volta, recua, espantada, feliz. Miram-se alegremente; é visível que se conhecem, que se amam. Os dois, depois de se contemplarem longamente, se atiram um nos braços do outro. Se apertam carinhosamente. N. B. Todas as falas desta cena devem ser representadas em tom não realista.. tipo pierrô-colombina.)*

PAULO

Oh, é um sonho!

ROSA

Oh, Paulo! *(Ele beija-a nos olhos e na face, afasta-a de si para contemplá-la melhor.)*

PAULO

Pensei nunca mais te ver. Os dias se passaram e pensei nunca mais te ver. Como é que veio parar aqui?

ROSA

É uma história comprida, mas vou cortar bem curta. Naquela noite, quando nos separamos, percebi que de ti sabia apenas teu primeiro nome: Paulo.

PAULO

É verdade. E há Paulos demais por este mundo: Paulo, Pablo, Paul, Pavel.

ROSA

E que, de meu, nem o nome você sabia.

PAULO

Verdade. Te procurei. Mas esta cidade é um palheiro imenso... e a agulha é tão pequena... Quando cheguei em casa, o incêndio queimava lá fora e aqui dentro. (*Aponta o peito.*) E foi assim durante dias e meses... Quando o fogo ia morrendo, logo soprava o vento de um reconhecimento rápido na rua... Uma mulher que passava e me lembrava você... um perfume que me... Na cidade caótica eu vivia paixão à antiga...

ROSA

Mas, quando os dias se passaram, percebi que de você tinha me ficado alguma coisa além do amor de algumas horas e da lembrança de um nome. (*Paulo faz cara interrogativa.*) E senti que, embora um dia viesse a morrer em mim essa paixão que eu já não acreditava mais viva em você, alguma coisa ficaria para provar ao mundo que o amor de um instante é sólido e eterno, pois vive no amor futuro dos filhos que produz e no amor dos filhos desses filhos...

PAULO

... e no dos filhos dos filhos desses filhos. Deixe que eu absorva com calma o instante – você vai ser mãe? (*Rosa afirma acenando.*) E eu vou ser pai? (*Rosa afirma de novo.*) Deixe que eu faça uma americanada. (*Ajuda-a a sentar-se, cuida da roupa dela. Abana-a, desalentado.*) Ah, querida, eu sou tão feliz. Seria demais perguntar teu nome?

ROSA

O nome de uma rosa.

PAULO

Rosa?

ROSA

Rosa Maria.

PAULO

(Já carinhoso de novo.)

Você crê no destino?

ROSA

Só creio no destino.

PAULO

Fui educado pra crer que o homem forja sua sorte. Mas hoje pela manhã, olhando-me no espelho, verifiquei ser chegada a hora em que os deuses metafísicos ficam mais fortes do que os filósofos materialistas. Abandonei a linha do partido (*faz linha reta com a mão*) e segui a linha do meu destino. (*Faz linha sinuosa.*) Olhe-a, tu estás aqui... (*Mostra a palma da mão*) junto ao Monte de Saturno, exatamente no ponto em que a linha da vida cruza com a do coração. Pelos cálculos quiromânticos devia te encontrar aproximadamente às duas e quarenta e cinco.

ROSA

Teu destino está ligeiramente adiantado, mas não importa.

PAULO

De onde surgiu você?

ROSA

Do nada. Aquilo a que os burgueses chamam tudo: automóvel, apartamento, alimentação farta e variada.

PAULO

Rompeu com a família e veio ao meu encontro?

ROSA

Rompi com o marido e vim ao teu encontro.

PAULO

Você é casada?

ROSA

Casada e com dez filhos.

PAULO

Tantos já, tão moça?

ROSA

Dez filhos ainda por nascer. Ou melhor, a ânsia de dez filhos. E quanto ao marido era também a promessa de um marido.

PAULO

Um noivo?

ROSA

(Faz que sim.)

Uma espada na cabeça com a data marcada para cair. Pressenti o perigo e contei a verdade.

PAULO

Toda a verdade?

ROSA

Não foi preciso toda. Com apenas uma parte ele desistiu. Era um antropóide, um terciário, com a mentalidade do século dezenove. Nele a única coisa do último modelo era o Cadilque. Mas, não sentindo em si a tentação do *pater-familias*, é natural que não nos entendêssemos.

PAULO

O natural é que um casal nunca se entenda. Mas como foi que você veio parar aqui?

ROSA

Meu noivo, rompendo o compromisso comigo, comunicou a meu pai o motivo.

PAULO

Ah, você tem um pai?

ROSA

Apesar de toda a decadência de nossos tempos, ainda é o mais comum. Há quem os

tenha aos três e aos quatro, mas sempre escolhem um para sobrenome.

PAULO

E mãe?

ROSA

Apenas uma velha empregada que faz parte desse papel. A que me deu à luz trocou a vida dela pela minha e até hoje não percebo o que a espécie humana lucrou com a troca. Mas, dizia eu?...

PAULO

Que seu pai soube de tudo.

ROSA

Pelo meu noivo, soube da parte que meu noivo sabia. De mim, soube o resto.

PAULO

E expulsou-a de casa.

ROSA

Com gesto irado e atitude indignada, como o início da cinematografia. *(Faz o gesto.)* A cena ficou um tanto anacrônica porque se passava num apartamento.

PAULO

E naturalmente não havia neve.

ROSA

Além do que, eu não estava ainda com o filho nos braços. Meu pai ficou na porta, uma figura obsoleta velando pelo padrão moral de sua estirpe, apontando-me o dedo da execração. *(Aponta com a mão direita. Logo troca pela mão esquerda.)* Eu esperei o elevador e quando alguém, abrindo a porta, perguntou se eu descia... eu senti que sim. *(Pausa.)*

PAULO

Mas como veio parar aqui? Perdoe-me se estou me repetindo.

ROSA

Ah, simples como isso. Vim parar aqui. Com os últimos cinco cruzeiros que tinha na

bolsa comprei essa admirável instituição que é o *Jornal do Brasil*. De seleção em seleção, o dedo do mistério fez com que eu escolhesse exatamente o anúncio que sua mãe pôs no jornal. É sua mãe, não?

PAULO

É só minha mãe. Não pensa noutra coisa.

ROSA

Encantadora.

PAULO

Deve haver um objetivo melhor. Depois de nos casarmos, usaremos os meses seguintes escolhendo uma palavra carinhosa para designá-la.

ROSA

“Depois que nos casarmos” é... uma proposta... de casamento?

PAULO

É o evidente mais óbvio que você já teve diante de seus olhos. Casar-nos-emos com forma mesoclítica e seremos muito felizes, doa a quem doer. (*Tira a carteira do bolso de dentro e, dela, um par de brincos.*) Devolvo teus brincos como prova da sinceridade do meu amor. Você esqueceu eles comigo e nem sequer pensei em me desfazer deles pra melhorar minha lamentável situação econômica.

ROSA

Não valem nada. (*Põe os brincos.*) São de fantasia. E já ninguém dá valor à fantasia. (*Pausa.*)

Só uma coisa realmente nos prende à realidade – a falta de dinheiro. É inútil eu perguntar, mas mesmo assim pergunto: você é rico?

PAULO

Como Jó. E sensato como D. Quixote. Mas podemos viver à custa de seu pai, se você não tem preconceitos. Seu pai não é rico?

ROSA

(*Balança a cabeça, como quem duvida.*)

Não propriamente. Na verdade nunca teve dinheiro. De uns dois anos para cá é que melhorou, subitamente. Tenho a impressão de que descobriu o caminho marítimo para as Índias, ou seja, a desonestidade humana. Deu para voltar pra casa trazendo ouro, jóias e

especiarias, como os piratas antigos. Mas, como é um pirata moderno, traz tudo em cheque, que pesa muito menos.

PAULO

Você acha que, se eu disser a teu pai que sou o irresponsável por tudo, ele me aceita... Assim?

ROSA

A princípio talvez aceite, mas depois lhe perguntará:

*(Imita voz de homem.)* “Que faz você?” *(Natural.)* Que faz você?

PAULO

*(Beija-a.)*

No momento, beijo-a. *(Beijam-se. Maria surge. Recua, espantada. Volta a deixar a cara aparecer aos poucos. Os dois acabam de se beijar; separam-se.)*

MARIA

Paulo, isso é inominável!

PAULO

Mamãe, inominável é o que não tem nome. E isso tem. Até vários.

MARIA

Paulo, abusando da moça! Isso é incrível!

PAULO

Ah, mãe, você está enganada a respeito desta moça. Ela...

MARIA

Você já conhecia ela?

PAULO

Já, mãe, há muito tempo. É ela, mãe! De agora em diante seu filho é um outro homem. Não é isso o que você queria?

MARIA

Não era bem isso, não. Como é que ela veio parar aqui?



*(Rosa faz gesto de quem vai repetir. Paulo a interrompe.)*

PAULO

*(Patético.)*

Encontrei-a na última hora da última noite do último carnaval. Dancei com ela naquele giro de loucura, da alegria máxima de um povo genialmente triste. Ela me amou como se eu fosse o último homem sobre a Terra. Ou o primeiro. E só depois eu perguntei quem era. E ela me disse.

ROSA

*(Sonhadora, irônica, de costas para ele.)*

“Eu sou a soma do quadrado dos catetos. Mas pode me chamar de hipotenusa.”

PAULO

Foi tudo que soube dela. E no carnaval, essa orgia memorável em que anualmente três mil moças se perdem, afirmo-lhe que ela se encontrou. Cometemos o pecado antigamente chamado original. Mas que, hoje, de original só tem mesmo o estilo de cada um.

MARIA

Minha filha, diga-me que tudo isso não passa de uma brincadeira de mau gosto. *(Rosa nega com a cabeça.)* Mas você não acha que foi tudo um momento de loucura?

ROSA

A princípio achei que sim. Mas agora, passados três meses, estou inclinada a achar que foi um instante de absoluta sensatez. Resta-nos apenas pensar em alguma coisa que possa nos manter *(faz cara bem ingênua)* e ao pequeno inocentinho.

MARIA

Não me diga que você vai ter um?!?!?!?!?!?

PAULO

Ainda não sabemos...

MARIA

Ainda bem.

PAULO

Podem ser gêmeos.

MARIA

Ah, Paulo, você está cada vez mais desvairado. Não quero mais saber da sua vida.  
(*Sai. Os dois riem.*)

PAULO

Acho que ela se zangou.

ROSA

Tem lá sua razão. (*Pausa.*) Por favor, não me julgue sensata, mas o que é que você sabe fazer de prático?

PAULO

O que é prático?

ROSA

Alguma coisa que nos mantenha vivos enquanto nos amamos e criamos nossos filhos. Alguma coisa que afaste você de mim o bastante pra que tenhamos vontade de nos ver de novo.

PAULO

Não tenho nada pra te oferecer senão um lugar no meu destino. Não posso nem sequer te convidar a dividir meu leito (*aponta*), pois durmo em sofá-cama. (*Lembra-se.*) Ah, eu sapateio! (*Sapateia.*)

ROSA

Não creio que isso baste.

PAULO

(*Brande um pandeiro, de maneira inesperada.*)  
Toco pandeiro. (*Toca.*)

ROSA

É engraçado, mas é pouco.

PAULO

(*Toca violão.*)

Não dá?

ROSA

É romântico. Mas não é suficiente.

PAULO

*(Pensa.)*

Ah, imito o cômico.

ROSA

Que cômico.

PAULO

O cômico comum. O cômico vulgar. O cômico de que todos gostam e que todos pagam para ver. *(Imita Oscarito.)*

ROSA

É ridículo, mas não creio que sirva.

PAULO

É então um amor desesperado? *(Rosa assente com a cabeça, altamente triste, Paulo puxa um cigarro, acende, dá a ela para fumar também. Começa a tamborilar na caixa de fósforos. Um samba.)*

ROSA

É esse samba?

PAULO

Isso não é um samba, é um hino.

ROSA

Ah.

PAULO

É um hino, como deviam ser todos os hinos. Dizendo só a verdade, sem nenhuma exaltação. E com música nativa *(bate na caixa)* e não importada. *(Canta.)*

“Eu sou brasileiro  
o que não tem nada de mais  
sou como o estrangeiro  
filho de meus pais...”

ROSA

Como verdade é muito bonito. Mas como hino deixa a desejar. Os hinos não são para dizer a verdade.

PAULO

Não temos salvação, então: nem para hineiro eu dou. De que vamos viver?

ROSA

O remédio é começar por baixo, como os ascensoristas. *(Pega o Jornal do Brasil.)*  
Vejam neste mapa completo da ansiedade humana.

PAULO

Ótimo. Minha mãe vai ficar alegríssima. Não pode ver nenhum parafuso fora da engrenagem da exploração do homem.

ROSA

Isso é linguagem de revolucionário.

PAULO

Já tentei isso também. Mas no fundo eu esperava que o espírito revolucionário rendesse algum bem material imediato.

ROSA

É comum.

PAULO

Ontem, porém, rompi com o glorioso Partido Terrorista. E enquanto você me acena com uma bela vida futura, eles ameaçam acabar com ela.

ROSA

*(Passa-lhe a mão no rosto.)*

É verdade?

PAULO

Não sei. Estou me dando uma importância que não tenho. É possível que nem liguem pra minha saída. (*Pega o Jornal do Brasil.*) Vejamos. “EMPREGOS VÁRIOS.” “PRECISA-SE rapaz, ativo, para cargo de brilhante futuro. Ordenado excelente para começar.” “NECESSITA-SE pessoa de qualquer sexo para iniciar esplêndida carreira técnica ou artística.” “PROCURA-SE pessoa de boa apresentação para oportunidade única. Possibilidades excepcionais.” Isto não é jornal, é utopia!!! Por que não anunciam a verdade: “Precisa-se de um homem na força de seus dias, no máximo de sua capacidade, para a exploração total de todos os seus recursos, com um mínimo de pagamento, com o qual apenas possa se manter vivo até ser substituído por outro com mais força e mais mocidade!” Oh, Margarida, Camélia, oh, Rosa, todas as flores de nome feminino em ti. Que fazer? Impotência, teu nome é masculino!

ROSA

Nós, mulheres, quando desesperamos, somos mais práticas: apelamos para Deus. Reza comigo: “Deus...

PAULO

(*Ajoelha-se.*)

Deus...

MARIA

(*Entrando.*)

Zombando de Deus, Paulo?

PAULO

Não, minha mãe, estou contrito. Passei totalmente para o outro lado. Já usei demais o meu lado racional, deixa que, agora, eu use o meu lado místico. (*Vai escurecendo lentamente. Rosa e Paulo rezam.*)

PAULO E ROSA

Deus...

ROSA

Precisamos de ajuda. (*Pausa.*) Simples...

PAULO

Direta. (*Pausa.*) Que resolva o nosso destino imediato.

PAULO E ROSA

Deus... *(Começa, em pancadas rítmicas, uma orquestração de ruídos de construção.)*

PAULO

Dê-nos a vontade de agir.

ROSA

O direito de amar.

PAULO

Algum dinheiro também serve... *(A sala agora já está bem escura.)*

MARIA

Parece eclipse. Está ficando escuro! *(Os ruídos aumentam.)*

ROSA

Os jornais anunciaram algum eclipse, Paulo?

PAULO

Sim, Rosa, mas só para o fim do ano. E, embora o tempo passe depressa para os que amam, não creio que passe tão depressa. *(Agora a escuridão é quase total. Os três, tontos, rodam em torno da sala, num balé de espanto, acompanhados pelo barulho, agora furioso, da construção. Por fim o barulho cessa, repentinamente.)*

MARIA

*(Abre a janela.)*

Incrível! Vejam só! Vejam só! Construíram um edifício na nossa frente.

PAULO

Enquanto conversávamos! Que imoralidade!

ROSA

E que rapidez.

PAULO

Bom. O remédio é continuar nosso humilde drama doméstico com luz artificial.

*(Acende a luz.)*

MARIA

Agora não poderemos mais saber se chove ou faz sol a não ser saindo à rua. *(Fecha a janela.)*

PAULO

Pode-se telefonar prum apartamento de frente. *(Campainha da porta. Paulo atende. Entregam-lhe algo, ele assina. Expressão que vai crescendo de satisfação.)* O dinheiro de que necessitávamos! Deus nos atendeu. Na hora precisa, no momento necessário. *(Abre o envelope. Mostra o cheque.)* Cem mil cruzeiros! Caídos do céu.

ROSA

O céu mandou pelo correio?

MARIA

Registrado e expresso. O céu é precavido.

PAULO

O que prova justamente que isto caiu do céu é que veio pelo Correio Nacional sem ser extraviado. Cada vez que isso acontece é um milagre. Cem mil cruzeiros! Pode-se reconstruir o mundo com cem mil cruzeiros.

ROSA

Pelo menos o nosso mundo.

PAULO

O mundo é só o nosso mundo.

ROSA

Paulo, esse dinheiro?...

PAULO

Contribuição da seção de São Paulo, para compra de munição e pagamento de impressos. Destina-se o dinheiro à melhoria das condições de vida da coletividade num futuro distante. Se eu ficar com esse dinheiro não estou melhorando as condições de vida da coletividade imediatamente? A necessidade torna o raciocínio elástico.

MARIA

Paulo, não posso aprovar isso!

PAULO

Sou um ditador. Você não tem de aprovar ou desaprovar. Comprarei (*para Rosa*) uma bela aliança para você. Em vez de instrumentos de guerra, um símbolo da paz.

MARIA

E como você vai fazer quando eles vierem buscar o dinheiro? Paulo, cuidado com essa gente!

PAULO

Eu devolvo... oportunamente. Por enquanto, trataremos de não estar aqui. Espera. (*Abre o Jornal do Brasil.*) É realmente o maior jornal do mundo! “Compra-se! Compra-se! Compra-se!” Aqui! “Aluguel de casas de cômodos.” “Centro.” “Copacabana”. “Ipanema”... “Aluga-se”, “Aluga-se.. (*Rasga a folha.*) Vamos ver estes...

MARIA

Paulo... isso não se faz.

PAULO

Mamãe, tudo se faz. Não podemos ficar muito presos a uma moral só. Temos de experimentar várias. Pragmatismo, mãezinha. Quem for brasileiro siga-me. Venha, Rosa. Olhe, mamãe, e não se esqueça do que o anãozinho disse pra Branca de Neve: “Não abre a porta pra ninguém”. O pai de Rosa anda atrás dela e é um verdadeiro gorila. (*Grunhe.*) Glicério anda atrás de mim e também é capaz de vir bater aqui. É outro macacão furioso. (*Salta feito macaco.*)

MARIA

Você não fica me metendo medo, não. Sabe que eu sou impressionável. Agora eu não abro a porta pra ninguém.

PAULO

(*Zombando. Bem soturno.*)

Faz muito bem. Todo cuidado é pouco! (*Beija-a e sai.*)

MARIA

(*Corpo meio fora da porta.*)

Não vá pelo elevador! Já enguiçou duas vezes hoje. (*Maria fecha a porta com excessivo cuidado e se volta. Surge Bombeiro na outra porta. Ela se assusta.*)



BOMBEIRO

Desculpe se a assustei mais uma vez.

MARIA

Não foi nada, sargento. Eu sou assim mesmo, ninguém tem culpa.

BOMBEIRO

Eu estava aí esperando seu filho sair. Ouvi o finzinho da conversa, sem querer...  
Você... a senhora vai mudar?

MARIA

Não sei, coisas de meu filho.

BOMBEIRO

Realmente... este sinistro vai ficar um tanto apagado, sem vocês aqui.

MARIA

É, sargento, vou sentir sua falta também. É tão raro encontrar um homem educado e sensato hoje em dia.

BOMBEIRO

Oh, muito obrigado! Por acaso... eu tinha trazido aqui... uma lembrancinha... Se me der a licença de aceitar... a honra...

MARIA

Ora... senhor sargento... Pra que esse incômodo?

BOMBEIRO

A senhora tem sido muito gentil... Nem sei como lhe agradecer... A senhora é... realmente uma criatura encantadora...

MARIA

Hi, bondade sua...

BOMBEIRO

E depois... aproveitei que ontem foi o Dia das Mães...

MARIA

É mesmo, eu tinha esquecido. Posso abrir?

BOMBEIRO

Claro.

MARIA

*(Abre. Fica falsamente satisfeita.)*

Ah, muito bonita. *(Exibe uma escada de corda de seda branca com dois ganchos dourados nas pontas.)*

BOMBEIRO

É de seda animal.

MARIA

Uma beleza! Mas... para que serve?

BOMBEIRO

Bem... para casos de emergência. Muita gente não pensa, mas viver é um caso de emergência. *(Pausa.)* É verdade que aqui a senhora não precisa, está garantida.

MARIA

Muitíssimo obrigada, então...

BOMBEIRO

*(Depois de grande hesitação.)*

Dona Maria, a senhora não acha que vive muito só?

MARIA

Às vezes... Mas a gente tem tanto de fazer... o meu filho me dá tanta preocupação que eu quase nunca penso nisso. Às vezes eu penso um pouco e fico triste...

BOMBEIRO

Eu fico triste quando vai escurecendo e a corneta toca no quartel. Eu acho que estou ficando velho e daqui a pouco não posso mais continuar nesta vida.

MARIA

Velho? Que idade tem o senhor?

BOMBEIRO

Vinte e nove.

MARIA

Vinte e nove! O senhor é muito criança ainda.

BOMBEIRO

Gente pobre fica velho logo. Lá onde eu vivo, um homem de minha idade já é um homem de respeito. E a senhora, que idade tem?

MARIA

Eu...

BOMBEIRO

Oh, desculpe... eu paro às vezes lá fora e fico pensando, pensando... Eu em geral só penso numa coisa de cada vez... De modo que às vezes dá uma certa tonteira. Ultimamente, eu só penso mesmo numa coisa. *(Cabeça baixa. Telefone toca. Maria atende.)*

MARIA

*(Ao telefone.)*

Alô? Ah, é você Nanico? (...) Ah, sim, está bem, muito obrigada. *(Desliga.)* O senhor vai me desculpar, sargento, mas vai ter água durante meia hora só. Eu tenho ainda umas roupas e uma porção de louças de ontem para lavar.

BOMBEIRO

Está bem, eu vou indo. Temos de aproveitar a água também. *(Ao sair.)* Eu não incomodo, vindo aqui tantas vezes?

MARIA

Oh, não, em absoluto! *(Ele vai saindo. Ela vai saindo pela porta do banheiro.)* E outra vez obrigada pelo presente, hein?

BOMBEIRO

De nada, ora.

MARIA

Sabe? Você... sargento... é um homem muito agradável! *(Ele sai por uma porta, ela por outra. Porta da rua toca. Maria entra novamente, vai atender, pano molhado na mão. Abre a portinha. Uma enorme mão de gorila a agarra pelo pescoço.)*

PANO

Fim do Primeiro Ato.

2º ATO

*(O mesmo cenário. Maria sentada numa cadeira, Glicério revira várias gavetas, enquanto, naturalmente, espera que Paulo chegue. É um homem com pouco mais de quarenta anos, barbicha. Ponta de charuto na boca. Agora remexe em mais uma gaveta, distraidamente, como quem sabe que não vai encontrar o que procura.)*

MARIA

O senhor bem podia deixar eu ir lavar a louça. A água só é ligada meia hora de manhã e meia hora de tarde. Daqui a pouco vai embora e eu tenho que deixar tudo sujo. *(Glicério não responde.)* O senhor bem podia dizer alguma coisa. *(Glicério calado.)* Falar ajuda... *(Noutro tom)* Quando o senhor me agarrou pelo pescoço, tive a impressão exata de que era um gorila. Eu sou tão impressionável. Meu filho foi falar em gorila... Quase morri de terror. *(Glicério mudo.)* Por favor, diga qualquer coisa. *(Maria abre a janela. Na parede da frente lê-se um letreiro.)*

ORDEM E PROGRESSO

*(O letreiro deve ser desenhado em preto. A palavra ESSO em vermelho e o oval em azul.)* Esse seu partido não pára, hein? Até aqui já chegou a propaganda antiamericana.

GLICÉRIO

*(Limpando a testa. Grande suspense para suas primeiras palavras.)*

Este seu apartamento é quente, hein?

MARIA

*(Acena com a cabeça.)*

Até que enfim o senhor dá um sinal de sua graça.

GLICÉRIO

Pode usar seu comportamento normal. Esse ar de inocência não me impressiona.

MARIA

Que ar de inocência? Eu sou assim mesmo. Isso não é ar de inocência, é ar de medo. *(Pausa.)* O senhor entra na casa dos outros agredindo e quer que as pessoas tenham um ar normal, fazendo as honras da casa?

GLICÉRIO

Desculpe o ato de violência: mas são processos de luta. Confesso que não me agrada usar violência. Mas uso. Uso deliberadamente, sufocando as taras de delicadeza que há em mim. No fundo sou um francês.

MARIA

O senhor tem um certo tipo.

GLICÉRIO

*(Sempre irônico.)*

Gerações e gerações de ancestrais bem-educados me viciaram num cavalheirismo completamente impróprio para a luta em favor do povo. A senhora não pode imaginar o meu esforço para subjugar meu instinto cavalheiresco. Sabe: atacar uma mulher “que é frágil”, “que é delicada”, “que é mãe” é um gesto que nos soa sempre odioso. Embora tenhamos que convir, à luz de um maior realismo científico dialético, que a mulher é um animal mais forte ou, pelo menos, mais duradouro que o homem. De qualquer maneira, desculpe a violência de que foi e continuará sendo vítima. Nada pessoal. *(Olha o relógio.)* A senhora tem horas?

MARIA

*(Olhando dentro de uma gaveta.)*

Duas e quarenta e cinco.

GLICÉRIO

Lamento dizer-lhe, mas, se seu filho não aparecer logo, serei obrigado a torturá-la.

MARIA

Por que torturar-me? Eu faço o que o senhor quiser.

GLICÉRIO

Nós do partido procuramos sempre fazer as coisas pelo processo mais difícil. Torturá-la-ei. *(Pausa.)* Espero só mais cinco minutos. *(Ficam esperando.)*

MARIA

O senhor toma um Nescafé?

GLICÉRIO

Obrigado. Não se incomode.

MARIA

Mas, afinal, que é que o senhor procura? E só o cheque ou é coisa mais importante?

GLICÉRIO

Ah, então a senhora tem conhecimento do assunto?

MARIA

Claro que tenho. O senhor não telefonou ameaçando? Fui eu que atendi. Não há nenhum mistério nisso.

GLICÉRIO

*(Pega-lhe o pulso)*

Que sabe mais, vamos? Diga! Que fez seu filho com os documentos em poder dele?

MARIA

Sei lá. Não sei nada. Mãe é quem menos sabe.

GLICÉRIO

*(Pita bem o charuto, feito gângster cinematográfico.)*

Bem, espero que isto ajude a fortalecer um pouco a sua memória. *(Aproxima-se dela como charuto aceso.)*

MARIA

Mas que vocação a sua! Estou lhe dizendo que não sei de nada. Tenho cara de mentirosa? *(Noutro Noutro tom)* O senhor parece mais de teatro do que do partido terrorista. É dos dois?

GLICÉRIO

Deixemos de ironias.

MARIA

Estou só fazendo uma pergunta.

GLICÉRIO

Não estou aqui para responder a perguntas e sim para perguntar respostas. Primeiro: que fez seu filho com o cheque que recebeu? *(Avança com o charuto.)*

MARIA

Por favor, não se enfureça. Eu respondo tudo o que quiser, de boa vontade. *(A campainha da porta toca forte. Glicério dá um salto para trás, fica fora da visão da abertura da porta.)*

GLICÉRIO

Se for seu filho, abra a porta naturalmente e não diga nada.

MARIA

*(Avança. Amedrontada, grita.)*

Não faça nada a meu filho, por favor!

GLICÉRIO

SHHHHHH! ... Não fale nada ou eu... *(Maria abre a porta. Alguém enfia um jornal pela abertura.)*

VOZ

*(Fora de cena.)*

“Shopping News!” *(Glicério e Maria relaxam. Maria pega o jornal. Fecha a porta.)*

GLICÉRIO

Cena perfeitamente ridícula.

MARIA

Acontece.

GLICÉRIO

A vida é assim mesmo. Os padeiros e leiteiros teimam em entregar o pão e o leite, interrompendo vulgarmente as situações mais dramáticas.

MARIA

O senhor tem toda razão. Olha – ainda noutro dia um conhecido meu descobriu que a

mulher o traía. Correu para o local, saltou do automóvel e ia entrando no edifício já de revólver em punho, disposto a matar os dois. Pois quando entra no elevador sai de lá o ministro da Fazenda, um sujeito chatíssimo, metido a engraçado. Começou a zombar do rapaz com aquele revólver na mão; lembrou logo uma porção de anedotas de revólver, histórias de pistolas que falhavam e facas que davam tiros. Como o homem era importante, o rapaz ficou tolhido, sem saber como explicar o revólver, sem poder se livrar do homem e acabou mesmo desistindo de matar a mulher. Hoje continua vivendo com ela e está muito feliz. *(Ri. Glicério olha para ela e parece não achar graça nenhuma.)* Não é um caso interessante?

GLICÉRIO

*(Cara de nojo total. Grandiloqüente.)*

Acontecimento típico de uma sociedade em delinqüescência. *(Longa pausa. Pita de novo o charuto.)*

MARIA

*(Tem uma idéia.)*

O senhor deixa eu ir no banheiro um instante?

GLICÉRIO

*(Entra no banheiro com metade do corpo, examina-o). Pode ir. Um minuto!*

MARIA

*(Sai, Glicério vê o Jornal do Brasil. Resolve verificar seu bilhete de Loteria. Joga o bilhete fora com raiva, ao ver que está em branco. De repente há um estrondo no banheiro. Maria entra esbaforida.)*

Fogo! Fogo! Incêndio! Socorro! *(Aparece logo o Bombeiro com mangueira e tudo.)*

BOMBEIRO

Onde o fogo? Onde?

MARIA

*No banheiro. Depressa, por favor. (Bombeiro sai pela porta do banheiro, levando a mangueira.)*

GLICÉRIO

*(Para o público, bem enfático.)*

É o serviço de bombeiros mais eficiente que já vi em toda minha vida. Impressionante! *(Pausa.)* É do posto do Humaitá ou de Eugênio Jardim?



MARIA

Da Gávea.

GLICÉRIO

Surpreendente!

BOMBEIRO

*(Entra novamente. Uma lata de lixo na mão.)*

Não era nada, não. Já apaguei. Foi só a lata de lixo pegando fogo. Estava cheia de álcool. Veja só. *(Põe no nariz de Maria.)*

MARIA

*(Cheira.)*

É. *(Glicério olha para Maria, como entendendo que foi ela quem pôs fogo na lata propositadamente. O Bombeiro, com a lata na mão, põe-na, contrafeito, no nariz de Glicério. Só agora parece perceber um desconhecido na sala. Fica constrangido.)*

MARIA

Ah, sargento, apresento-lhe aqui o senhor...

GLICÉRIO

*(Com má vontade.)*

Glicério Alves.

BOMBEIRO

*(Também com má vontade.)*

Sargento Pinga Sobrinho, às ordens... Com licença...  
*(Maria guarda a lata. Bombeiro vai saindo, depois de olhar Glicério, chateado, o ciúme a lhe nascer no peito.)*

MARIA

Sargento, não vá já, não. Eu queria lhe pedir um favor.

BOMBEIRO

*(Amuado.)*

Pois não... *(Olha para Glicério. Mede-o.)*

MARIA

O senhor quer botar este cavalheiro daqui pra fora, sargento? *(Glicério se põe em atitude defensiva.)*

BOMBEIRO

*(Alegre de novo e pronto a qualquer gesto de cavalheirismo.)*  
Mas eu pensava... *(Insinua que haja alguma coisa entre os dois.)*

MARIA

Não pense, sargento. Os bravos centuriões do fogo não devem pensar. Aja, sargento, aja.

BOMBEIRO

A senhora manda. *(Faz gesto de lutador romano avançando para Glicério. Maria nervosa.)* Cavalheiro, acho melhor o senhor se retirar por bem. *(Glicério vai recuando para a porta e, ante a evidente superioridade física do outro, aponta o revólver. O sargento hesita, mas, rapidamente, saca do machado.)*

GLICÉRIO

Não hesito, sargento. Se der mais um passo, faço fogo!

BOMBEIRO

*(Continua avançando.)*

Fogo nunca me meteu medo, paisano.

GLICÉRIO

*(Vendo as coisas malparadas.)*

Madame, a senhora é culpada da morte desse rapaz.

MARIA

Deixe-o, sargento, deixe-o.

BOMBEIRO

Sai da frente, Maria. Vou esmagar esse Rasputin.

MARIA

*(Abraça-se ao Bombeiro.)*

Não, não. Me arrependo de tê-lo chamado; por favor, não se arrisque.

**BOMBEIRO**

*(Tenta desvencilhar-se dela.)*

*Agora é uma questão de honra. (A porta se abre. Os personagens em cena ficam mais ou menos estáticos olhando para a porta. A cara de Paulo surge aos poucos. A boca aberta, diante da cena: Maria abraçada com o Bombeiro. Paulo olha para o número da porta, comicamente, como para certificar-se de que é mesmo a sua casa. Joga-se num sofá. Os três desfazem a cena.)*

**PAULO**

*(O rosto escondido entre as mãos.)*

Só peço uma coisa! Fale um de cada vez. *(Apesar da advertência, os três começam a falar de um jato.)*

**BOMBEIRO, MARIA, GLICÉRIO:**

Foi o seguinte:

**PAULO**

Por favor, cavalheiros, primeiro as senhoras. Mamãe, você primeiro, por favor. *(Deita-se no sofá, escuta. Bombeiro guarda o machado. Glicério guarda o revólver.)*

**MARIA**

A coisa é a seguinte, Paulo. Assim que você saiu este cavalheiro agarrou-me pelo pescoço...

**PAULO**

Oh, Glicério!

**MARIA**

Obrigou-me a abrir a porta. Eu então apelei para o sargento aqui...

**PAULO**

*(Passeia um pouco. Os três esperando por sua decisão.)* Está bem... Está bem... *(Senta-se. Mergulha o rosto nas mãos.)* Ah, mamãe... enquanto eu fui comprar cigarros, Rosa subiu pelo elevador e o elevador enguiçou com ela lá dentro. Você quer ver se o

Nanico tira ela de lá?

MARIA

Tanto que eu avisei. Já é a terceira vez que enguiça hoje. Em que andar foi?

PAULO

Aí embaixo. Entre o segundo e o terceiro. *(Maria sai. Os três se olham. Para Glicério.)* Então?

GLICÉRIO

Então? *(Bombeiro sobrando.)*

PAULO

Obrigado, sargento, pode se retirar.

BOMBEIRO

Cuidado, rapaz, ele está armado.

PAULO

Não tem perigo, sargento. *(Abre a porta para o sargento sair.)*

BOMBEIRO

*(Dirigindo-se para o outro lado.)*

Obrigado, eu vou por aqui mesmo.

PAULO

Tem passagem, ainda?

BOMBEIRO

Entre uma chama e outra. *(Sai levando a mangueira.)*

GLICÉRIO

*(Estranhando.)*

Entre uma chama e outra?

PAULO

É, tem um incêndio aí. Mas, normalmente, não há perigo. (*Glicério olha para dentro, boquiaberto. Depois de olhar Glicério longamente, Paulo fala.*) Pode começar as censuras.

GLICÉRIO

Nada a dizer. Vim buscar o dinheiro. Sei que já te entregaram. (*Paulo tira a carteira, puxa algumas notas, joga sobre a mesa. Glicério pega o bolo de notas, conta, enquanto fala.*) Além disso, venho te avisar para não dar com a língua nos dentes. A situação é cada vez mais perigosa para nós todos. Fique quietinho, caladinho, e não procure nem sair de casa. Onde você meteu os papéis da última reunião? Procurei e não encontrei coisa alguma.

PAULO

Queimei. Não quero saber de mais nada. Nada!

GLICÉRIO

Devia ter queimado na presença de um de nós. Como podemos ter certeza?

PAULO

Acha que vou fazer chantagem ou entregar tudo à polícia? Você devia me conhecer melhor, Glicério.

GLICÉRIO

Seguro morreu de velho. (*Pausa. Conta o dinheiro com mais atenção.*) O desconfiado ainda é vivo.

PAULO

(*Um tanto irritado, entra no banheiro, sai com a lata, põe-na na cara de Glicério.*) Aqui estão os documentos queimados. Se você se interessa pode levar as cinzas.

GLICÉRIO

(*Enojado, retirando a cara.*)

Que diabo, já é a segunda vez que metem essa lata suja na minha cara! (*Afasta a lata com a mão. Acaba de contar o dinheiro.*) Só tem oitenta e cinco mil cruzeiros aqui.

PAULO

É o que resta.

GLICÉRIO

É o que resta como? Eu tenho que dar satisfação desse dinheiro. Você tem de prestar contas a mim.

PAULO

*(Irritado.)*

Prestar contas! Prestar contas! Já trabalhei muito pra vocês! Fiquei com quinze mil cruzeiros, e daí? Empreguei-os de maneira muito mais útil do que vai ser empregado isso aí.

GLICÉRIO

Bebendo ou jogando?

PAULO

*(Sem argumento.)*

Vá à... *(Noutro Noutro tom)* A partir de hoje não bebo nem jogo mais. *(Olha para o cigarro que tem na mão.)* Nem fumo! *(Apaga o cigarro no cinzeiro.)* Vou começar tudo do princípio. Outro sujeito. Novo!

GLICÉRIO

*(Ri.)*

Você está afogado demais no seu mundinho ocioso e viciado. Bares, boates, festinhas, praias, mulheres, carros, grã-finos! Eis toda a ambição de sua geração. O que é que o país pode esperar de gente como você eu não sei. Pensei que pudesse ajudar a reformar o seu caráter, Paulo; conscientizá-lo, mas vejo que perdi a parada.

PAULO

*(Fica irritado. Canta, controlando-se.)*

Atirei o pau no gato-tô mas o gato-tô não morreu-reu-reu... *(Para de cantar.)* Acredito que você seja um homem decente, Glicério, mas dispense a lição de moral. Sei que estou errado, mas que fazer? Descobri que a minha vocação não é mesmo a de reformar o mundo!

GLICÉRIO

Você podia ter chegado a essa conclusão antes e não depois destes dias decisivos.

PAULO

A decisão só pode ser tomada nos momentos decisivos. *(Pausa.)* Resolvi seguir outro caminho, mais pessoal, se você me permite.

GLICÉRIO

Você pode se justificar como quiser, mas o que você tem é medo.

PAULO

O que eu não tenho mesmo, por mais que me esforce, é capacidade para ser mentiroso e cruel por determinação. Pode ser que vocês estejam certos... Eu, porém, não entendo. Sou apenas um sujeito simples, humano, Glicério, nada mais.

GLICÉRIO

Você muda de idéia com muita facilidade.

PAULO

Não é bem a idéia. Não mudei nada. As minhas idéias são praticamente as suas. É com o método de ação que não concordo. (*Pausa.*) Sei como é difícil você aceitar o que estou dizendo; você já dedicou bons anos de sua vida a essa causa. Mas eu vou me retirar antes que meu patrimônio de sacrifício seja grande demais.

GLICÉRIO

Você fala bonito, menino, mas o que faz você não é tão bonito assim. (*Mexe no dinheiro.*) E o resto?

PAULO

Os quinze mil cruzeiros? Dei de sinal num apartamento. Preciso sair daqui.

GLICÉRIO

É. Você não presta mesmo. Não há esperança em gente como você.

PAULO

Espero que você não tenha razão. Tenho minhas falhas, mas sou um sujeito bom. Bom! Jamais prejudiquei ninguém. Usei esse dinheiro porque não pertence propriamente a pessoa alguma, mas a uma entidade, que não sofre, que não tem coração, que ia gastá-lo em violência... Empreguei-o em coisa mais útil.

GLICÉRIO

Acontece que pra você mesmo...

PAULO

Não só pra mim, mas se fosse?... (*Pausa.*) Pra mim, para minha mãe, pra que vai ser minha mulher... Não é mais útil?

GLICÉRIO

Calhorda! Já lhe disse que o que você tem é medo.

PAULO

Não tenho medo. Mas minha convicção não era tão grande quanto minha alegria de viver. Você sabe que a situação piora: já decretaram oito impedimentos, fizeram sete cassações de mandatos, promulgaram o estado de sítio e suspenderam o registro de três partidos. Como sempre, serão necessários mais bodes expiatórios e você sabe quem eles preferem.

GLICÉRIO

Está querendo justificar sua covardia?

PAULO

Não. O que eu senti de repente foi essa vontade bem brasileira de largar tudo e vir pra casa descansar. (*Noutro Noutro tom*) Estou mudando completamente. Antes eram só idéias alheias e sentimentos alheios e comportamentos alheios o que eu tinha. De repente comecei a me sentir outra pessoa: eu mesmo. Ainda agora, quando eu andava na rua, veio-me pela primeira vez um orgulho estranho, profundo, de ser pobre, de não ter nascido rico... Um orgulho de pertencer a um país ainda novo, que começa a tomar seu lugar sobre a Terra, numa confusão que parece assustadora, mas é apenas o começo de alguma coisa formidável... formidável, Glicério. (*Noutro Noutro tom*) No princípio era o caos. (*Pausa.*) Não sou mais um rapaz, sou um homem e sei o que quero... Veio-me também a convicção de que ainda posso aprender muito... ser muito útil... pelo menos pros que me cercam.

GLICÉRIO

Isso é de um individualismo torpe.

PAULO

Estou cheio dessas frases.

GLICÉRIO

Além do que essa humildade e vontade de trabalhar não duram vinte e quatro horas.

PAULO

Isso veremos... Isso veremos. Não custa tentar. Você já amou, Glicério?

GLICÉRIO

Se isso responde à sua pergunta: já tive desejo por muitas mulheres e cheguei mesmo



a me casar com uma.

PAULO

Eu digo: já amou direito, à vera? (*Glicério faz cara de quem não entendeu.*)  
Romanticamente, acreditando na pessoa amada como um ser à parte, único, insubstituível, incomparável, cuja voz é linda, cujo corpo é lindo, que não vai envelhecer?...

GLICÉRIO

Eu preferia você na sua fase mais sensual. Era mais convincente.

PAULO

Pois vou lhe dar uma notícia em primeira mão: estou amando da forma que descrevi, vou me casar e ser muito feliz.

GLICÉRIO

Meus parabéns.

PAULO

Você quer ser padrinho? Ainda não escolhi ninguém.

GLICÉRIO

Obrigado. Detesto compadres. Quero é sair daqui. Só estou esperando que você se explique melhor quanto aos quinze mil cruzeiros.

PAULO

Você é mais frio do que eu pensava. Tome, aqui está o recibo. Tome a chave do apartamento, também. (*Atira-os sobre a mesa.*) E só você desfazer o negócio e receber o dinheiro.

GLICÉRIO

(*Examina o recibo contra a luz.*)

Está bem. Seja feliz, meu menino. (*Sai. Paulo vai atrás, seu corpo sai quase todo de cena, enquanto ele segura a porta.*)

PAULO

Como é, mamãe, já providenciaram o elevador?

MARIA (OFF)

O Nanico está na casa de máquinas.

PAULO

*(Gritando.)*

Como é, Nanico, esse elevador abre ou não abre?

NANICO

*(OFF. Voz mais longe.)*

Um minutinho, seu Paulo. Tou tentando.

PAULO

*(Sai de cena. Num tom carinhoso. Voz OFF.)*

Você está bem, Rosa?

ROSA (OFF)

Estou sentada aqui dentro. Não se incomode.

PAULO (OFF)

Mais um pouquinho de paciência. Você já sai, já. *(Entra. Pega um cigarro. Hesita. Resolve fumar. Liga o rádio. Música. Pensa um pouco. Discar o telefone.)* Alô, Maurício! (...) Paulo, Maurício. Alguma novidade? (... ..) Não diga! *(Prefixo do Repórter Neutro, no rádio.)* Há uma hora? (...) À vista? ... sem julgamento, nem nada? (...) Mas isso é uma barbaridade! Acho que o rádio tá dando!. TÁ! *(Desliga.)*

ESPÍQUER

Atenção! Atenção! Com a decretação da Lei Marcial, às treze horas e dezoito minutos de hoje, todos os elementos terroristas do país estão sujeitos à pena de morte. Todas as pessoas poganóforas, isto é, com barba na cara, que não pertencerem ao Partido Terrorista, devem raspá-la imediatamente para evitar equívocos fatais. Dois cidadãos pacíficos, porém barbados, já foram mortos por engano. *(Prefixo.)* Acabaram de ouvir o Repórter Neutro, a neutralidade a serviço do povo. *(Paulo desliga o rádio. O rádio não desliga. Ele volta e dá um soco. O rádio cala. Encosta-se na parede para pensar, mas logo sacode a mão. A parede está pelando. Entra Bombeiro.)*

BOMBEIRO

*(Assustado.)*

Rapaz, a coisa está esquentando!

PAULO

*(Irônico.)*

Eu já percebi.

BOMBEIRO

É bom avisar sua mãe para se preparar para ir saindo. Eu acho que vão dar ordens para evacuar todo o quarteirão...

O fogo está aumentando. *(Ouvem-se tiros, longe.)*

PAULO

Que é isso? *(Chega à janela. Grita.)* Armando! Armando! *(Sai Bombeiro, agitado.)*

ARMANDO (OFF)

Que é que há?

PAULO

Foram tiros?

ARMANDO (OFF)

Acho que sim!

PAULO

Você consegue ver a rua daí?

ARMANDO (OFF)

Não. Só nos apartamentos do outro lado. Espere aí. Oto! Oto! Oto Lara!

OTO (OFF)

Que é?

ARMANDO (OFF)

Você ouviu os tiros?

OTO (OFF)

Ouvi.

ARMANDO (OFF)

Que foi?

OTO

*(OFF, diz algo incompreensível.)*

ARMANDO (OFF)

Foi um barbicha que ia saindo do edifício. A polícia atirou nele. Ele tornou a entrar e se escondeu.

PAULO

*(Apavorado.)*

Santo céu!

MARIA

*(Entra espavorida.)*

Paulo, Paulo, estão atirando no homem que saiu daqui.  
Ele vem correndo pela escada. É melhor fechar a porta!  
Não deixa ele entrar! Vão matá-lo aqui dentro!

PAULO

Abra a porta, mamãe. Não vamos deixar o homem lá fora. Você perdeu o juízo? *(Sai agitado. Volta com Glicério.)*

GLICÉRIO

Quase me mataram! Quase me mataram! *(Respira fundo. Maria lhe dá um copo de água.)* Os miseráveis!

PAULO

É a Lei Marcial; passou afinal. Vão liquidar todos os terroristas. Teve barba... *(Passa a mão no queixo como quem diz “babau”).*

MARIA

Que horror! *(Vai à portinhola. Fica olhando.)*

GLICÉRIO

*(Puxa a barba, raivoso, medroso.)*

Uma gilete, por favor, uma gilete!

PAULO

Calma, homem, calma! Você está muito nervoso! Você morre, homem! Fica calmo.

GLICÉRIO

Me dê uma gilete, pelo amor de Deus. Puxa, eles quase me acertaram. *(Mão no coração.)* Escapei por pouco. Dois tiros passaram tinindo por mim. Olha que sorte. Furou a calça. *(Mostra.)* E não pegou. *(Vê um pouco de sangue na perna.)* Pegou, sim! Pegou, sim! Será que entrou? Meu Deus, vou perder a perna!

PAULO

*(Examina.)*

Não foi nada, homem. *(Entra no banheiro, volta com aparelho de barba. Maria está olhando, ansiosa, pelo quadro da porta.)* Não tem lâmina! Onde está, mamãe? Eu fiz a barba hoje de manhã com uma lâmina novinha! *(Abre e fecha a gaveta com raiva, lembrando-se de que não tem mais lâmina.)* Não tem mais lâmina!

MARIA

*(Fecha a portinhola de repente, histérica.)*

Eles vêm vindo! *(Corre, ataranta-se.)*

GLICÉRIO

Eu vou morrer! Vocês vão me deixar morrer! *(Olha em torno. A campainha toca.)* Pelos fundos, pelos fundos... Não tem saída pelos fundos? *(Sai de cena e volta logo, mais apavorado.)* Está pegando fogo mesmo!

PAULO

Eu não te disse?

GLICÉRIO

Como “eu não te disse”? Tem cada labareda deste tamanho! *(A campainha toca mais forte e prolongadamente.)* Olha aí! *(De joelhos.)* Eu imploro, arranjem-me uma gilete por tudo que vos é sagrado. *(Mostra dinheiro.)* Dou todo este dinheiro, oitenta e cinco mil cruzeiros por uma gilete. *(Paulo sorri, Glicério deposita também o recibo, Maria olha o recibo.)* Cem mil cruzeiros! *(A campainha toca violentamente. Batidas de punho contra a porta. Glicério grita para todo mundo.)* Cem mil cruzeiros por uma gilete!

VOZ (OFF)

Abrai! Abrai a porta!

MARIA

*(Tira gilete de embrulhinho do seio.)*

Tem esta aqui, mas eu já fiz a ponta do lápis com ela. Será que serve?

GLICÉRIO

*Serve! Serve! (Arranca-lhe o embrulhinho da mão. Tenta desfazer o embrulhinho, nervoso. Paulo põe um espelho de pé, redondo, na frente de Glicério. Tira a gilete da mão dele.)*

PAULO

Você vai é morrer do coração... *(Põe a gilete no aparelho. Corneta toca lá fora.)*

GLICÉRIO

*(Quase chorando.)*

E agora, que corneta é essa?

MARIA

*Ordem de evacuar o prédio. Temos de sair. (Quando Glicério vai dizer qualquer coisa, Paulo enche-lhe a cara de sabão. Glicério, com a gilete, tenta arrancar a barba. Campainha e batidas na porta não cessam.) Paulo Assim não vai! Tenho de amolar a gilete. (Entra no banheiro.)*

VOZ

*(Fora de cena.)*

*Vamos arrombar se em minutos dois não abrirem. (Entra Bombeiro com mangueira na mão.)*

BOMBEIRO

*Por favor, por favor, Dona Maria, temos de abandonar o prédio... (Vê Glicério, trocam olhares sinistros.)*

MARIA

*(Pega um jornal. Abana-se.)*

Aumentou muito?

BOMBEIRO

*(Com relativa precipitação.)*

Demais! A ordem é evacuar o quarteirão. Está soprando o noroeste e o fogo vem feio para este lado. Por favor, temos de sair. *(Paulo entra, amolando a gilete num copo.)*

GLICÉRIO

*(Meio agressivo, meio implorante.)*

Mas você não vê que eu não posso sair assim?

BOMBEIRO

Assim como?

GLICÉRIO

*(Sacode a barba.)*

Assim. Eles querem me matar.

BOMBEIRO

Prefere morrer queimado? *(Pausa.)* Temos de sair. Estamos todos correndo perigo de vida agora!

GLICÉRIO

Mas eles estão aí na porta pra me matar. Você não vê? *(Campainha violenta.)*

VOZ (OFF)

É o aviso último. Arrombar vamos.

BOMBEIRO

Por favor, um minutinho só. *(Duro, junto à porta, como quem vai abri-la.)* É melhor a senhora ir saindo logo.

GLICÉRIO

*(Gritando.)*

Não abra a porta, seu maluco! Não vê que eles entram e me matam?

BOMBEIRO

*(Também gritando.)*

Não posso esperar mais! Você não ouviu a corneta? É ordem! É ordem!

GLICÉRIO

Mas eles me matam!

BOMBEIRO

*(Resoluto.)*

Meu dever é impedir que as pessoas morram queimadas. O resto não é comigo. Desde que não morram queimadas, podem morrer como bem entenderem. *(Vai abrir a porta. Glicério saca o revólver.)*

GLICÉRIO

Se você abrir essa porta eu garanto que você não vai morrer queimado.

BOMBEIRO

*(Acede. Cumpriu o seu dever.)*

Bem, sob coação, a coisa muda de figura. O senhor fica sendo o responsável agora.

PAULO

Um minutinho só, sargento, não fique irritado. Afinal, depois de seis meses de incêndio, temos direito a um aviso prévio. *(Sargento dá de ombros. Sai sem dizer nada, recolhendo a mangueira, como quem está muito ocupado. Paulo põe a lâmina no aparelho.)* Vejamos agora. *(Glicério toma-lhe o aparelho da mão. A barba vai saindo. Batidas mais vivas na porta. Campanha prolongada.)*

VOZ (OFF)

Arrombaremos!

PAULO

*(Grita.)*

Um instante! *(A Glicério.)* Acaba com isso lá dentro. *(Glicério entra, apavorado, levando os pertences de barba, sem deixar de se escañoar. Paulo fecha a porta do banheiro. Para Glicério.)* Fecha por dentro. *(Para Maria.)* Temos de ganhar tempo. *(Indicando a porta da rua.)* Abre!



MARIA

*(Abrindo a portinhola.)*

Quem é?

VOZ

*(Fora de cena.)*

Que é a polícia, claro está! Sois surdos?

MARIA

Desculpe, estávamos dormindo. Um momento. Deixa eu apanhar a chave. *(Cabo põe a cara pela portinhola aberta. Fica olhando Maria que remexe em vários lugares fingindo que procura a chave). Onde é que eu meti essa chave? (Cabo enfia a cara um pouco mais pela portinhola, vê a chave na própria fechadura.)*

CABO

Tchii. *(Enfiando o braço na portinhola indica a chave. Maria abre a porta. Entram três soldados e um cabo com rifles e metralhadoras na mão. Meio broncos. Olham tudo. O soldado funga.)*

CABO

Ele quéde?

PAULO

Quem?

CABO

*(Agressivo.)*

Quem?! O homem que nós vem em perseguição de.

PAULO

Aqui não entrou ninguém. O senhor tem ordem, autorização judicial para invadir meu domicílio?

CABO

*(Olha Paulo atrevidamente, de baixo para cima.)*

Moço, tudo acabou, isso. E, sabe? Melhor talvez seja até. Oficial agora a bagunça é.

Pelo menos pra polícia e nós somos da. *(Tenta abrir a porta do banheiro.)* Motivo qual está se encerra?

PAULO

É o banheiro. Tem gente.

CABO

*(Grita.)*

*Abrai! (Espera.) Abrai! (A porta se abre. Surge Glicério com o rosto completamente escanhado. Cabo examina-o longamente.)* O homem assim como ele era, mesmo assim. Cara mesma, a roupa mesma, altura mesma, jeitão mesmo. Barbicha só que tinha. E, senhor sabe, ordem temos de à vista liquidar barbichas todos os. Terroristas todos são.

PAULO

Então fique descansado. Esse daí é meu tio. E toda vida foi assim completamente imberbe.

CABO

Ahn?

PAULO

Imberbe. Homem que não tem barba. O desgosto da mãe dele.

CABO

*(Aproximando-se de Paulo cara a cara.)*

Tentando a autoridade acho que desmoralizar o senhor está. *(Afasta-se.)*

MARIA

*(A Paulo, à parte.)*

Que língua ele fala? *(Paulo dá de ombros como quem não sabe.)*

PAULO

*(Lembrando-se, de repente.)*

Mamãe!!! Rosa?!?! *(Corre para a porta que continua aberta.)*

CABO

Permita-se não sair.

PAULO

*(Gritando para fora da porta.)*

Nanico, como é?

NANICO (OFF)

Tá difícil, seu Paulo. A porta não abre. Só arrebetando o teto do elevador. *(Cabo pega o dinheiro sobre a mesa. Vai embolsá-lo, mas, diante do olhar dos presentes, desiste. Soldado, que andava pelo apartamento, entrou no banheiro. Volta silenciosamente, com aparelho-gilete e pincel de barba na mão. Mostra-os para o Cabo, sem dizer nada. O Cabo pega o pincel, que está úmido. Aperta-o. Escorre água à beça. Passa a mão na cara de Glicério.)*

CABO

Ainda fresquinho está. Ordem não temos de em barbichas atirar que rasparam a dita. Sorte sua é.

PAULO

*(Para o Cabo).*

Nada de enganar. O homem realmente entrou aqui, mas ficou tão apavorado que se atirou aí no incêndio.

CABO

*(Apavorado.)*

Incêndio? Onde incêndio?

PAULO

*(Percebendo que tocou no ponto nevrálgico. Em pânico.)*

O edifício está pegando fogo! Temos ordem de evacuar o prédio imediatamente, olhe aí! Fogo! Fogo! *(Surge Bombeiro. O Cabo ainda desconfiado sai de cena; volta esbaforido, limpando chamas da farda.)*

CABO

Brinquedo fogo não é! Isidoro! Logo embora vamos! *(Saem rapidamente. Glicério, aliviado, agora está porém mais deprimido diante de Paulo.)*

PAULO

*(Avançando para o machado do Bombeiro.)*

Sargento, por favor. Me empresta seu machado. Vou arrebentar o elevador.

BOMBEIRO

Deixe, eu tenho mais experiência. *(Bombeiro e Maria saem. Ouvem-se machadadas lá fora.)*

GLICÉRIO

*(Vai saindo. Sente dor na perna.)*

Obrigado, Paulo. Você foi muito decente comigo.

PAULO

Deixa eu ver a perna. Ainda sai sangue?

GLICÉRIO

*(Faz que sim.)*

Não é nada.

PAULO

*Deixa amarrar pelo menos. (Glicério põe o pé em cima da cadeira. Paulo examina. Entra no banheiro. Aparecem Maria e o Bombeiro. Maria tira de uma gaveta um embrulho com a escadinha de corda. Dá a escada ao Bombeiro que a desenrola experimentando-a com o pé: sai Maria. Entra Paulo, trazendo um vidro de mercurocromo e um pano, que entrega a Glicério. Este põe-se a cuidar-se.)*

BOMBEIRO

*(A Paulo.)*

Tudo resolvido. Por favor, se quiser tirar alguma coisa, vá tirando logo.

PAULO

Você acha que desta vez o edifício vai ser destruído?

BOMBEIRO

Não sei. Tudo depende da força com que o vento sopra.

PAULO

É, Sargento, tudo depende da força com que o vento sopra! (*Sai. Glicério acabou de amarrar a perna. De repente ouve a voz de Rosa.*)

ROSA

(*Fora de cena.*)

Que coisa pavorosa! Pensei que nunca mais essa gaiola se abrisse para me soltar. Oh, Paulo! (*Entra Paulo trazendo Rosa apoiada em seu ombro.*) Espero que esses anos todos que passei naquele elevador não tenham feito você se esquecer de mim. (*Glicério, ao vê-la, fica agitado. Tenta sair sem ser percebido.*)

PAULO

Não se importe. Dagora em diante, no lugar para onde vamos, você não correrá mais o perigo de ficar enclausurada. Teremos sobre nós o lençol da noite e dormiremos tão rente ao chão quanto os caramujos. E talvez no mesmo local que eles: a areia. (*Rosa vê Glicério.*)

ROSA

Papai, o senhor aqui? (*Surpresa absoluta de Paulo. Aspecto contrafeito de Glicério. Rosa, que temia sua reação, continua.*) Não está mais zangado comigo, não, meu pai? (*Pega-lhe nas mãos.*) Ah, que bom vê-lo de novo. Como é que o senhor me descobriu? (*Noutro Noutro tom*) Eu sabia que o senhor não agüentaria muito tempo aquela atitude de incompreensão. Eu sabia. (*Atira-se nos braços do pai. Glicério abraça-a, sem jeito. A cara de Rosa está voltada para a parede. A de Glicério para Paulo. Paulo vai falar qualquer coisa. Glicério, com um gesto, pede que ele se cale. Rosa olha Glicério, afastando-se dele um pouco.*) Ah, o senhor ficou muito melhor sem a barba. Ficou mais moço, mais bonito! Fez muito bem. (*Reparando mais.*) Mas que roupa esquisita, essa sua. Nunca vi o senhor tão malvestido. (*A Paulo.*) Espero que papai já tenha se apresentado... Espero que o senhor já saiba quem é... Paulo... já devem ter conversado.

PAULO

Não, não. Ele entrou agora mesmo. Não tivemos tempo. Apresente, por favor.

ROSA

Meu pai, Ranulfo Sóstenes, Paulo. Papai, Paulo é de quem... lhe falei. A sorte fez com que tornássemos a nos encontrar. Oh, pai, se o senhor não se opusesse mais seria tão bom. Paulo... Paulo de que mesmo?

PAULO

Silva, simplesmente. Grande prazer em conhecê-lo, Dr. Ranulfo. (*Aperta-lhe a mão. Frisa sempre a palavra Ranulfo.*) Imenso prazer, realmente, Dr. Ranulfo. Dr. Ranulfo ... Ra-nul-fo. Esteja como em sua casa... A verdade é que isto aqui é um pouco quente, Dr. Ranulfo. Não podemos lhe oferecer o conforto a que o senhor naturalmente está acostumado. Mas esteja à vontade. Com que então o senhor é o pai de Rosa?

GLICÉRIO

Realmente, Paulo, não sei como posso lhe explicar isso.

ROSA

*(Voltando-se subitamente.)*

Como é que o senhor disse, papai?

PAULO

Isso não terá uma explicação... biológica *(Ainda irônico.)* Rosa me falou muito bem do senhor, embora dissesse que o senhor a tinha expulso de casa. É natural, o senhor a criou tão bem, tão burguesmente, tão... ricamente, com automóvel e criados à disposição, que ela se apaixonar assim, por um qualquer de outra classe, era uma indignidade. O senhor é um homem acostumado a um alto padrão de vida: ela também. Por falar nisso, Dr. Ranulfo, quais são as suas fontes de renda?

GLICÉRIO

*(Enquanto falam, ele vai levando Paulo prum canto. Diz, bem baixo:)*

Realmente, Paulo te devo uma explicação, mas *(em tom de pai)* preferia conversar com você em particular.

PAULO

*(Bem alto.)*

Ah, em particular?

GLICÉRIO

*(Completamente humilhado, tentando uma última saída, nervoso.)*  
Do you speak English?

PAULO

*(Irônico.)*

No, I don't speak English.

GLICÉRIO

*(Ansioso.)*

Parlez-vous français?

PAULO

*(Superior, assoprando nas unhas.)*

Non, je ne parle pas français.

GLICÉRIO

*(Desesperado.)*

En-pen tão-pão va-pa mos-pos fa-pa lar-par a-pa lín-pin gua-pa do-po pê? *(Rosa embasbacada, Paulo olha Glicério com a superioridade do desprezo. Entram Maria e o Bombeiro, que vem enrolando a escada de corda.)*

MARIA

Sargento, me ajuda a levar estas coisas. São o mais importante. O resto, se sobrar, sobrou, se não sobrar... Pegue essa maleta aí. Eu levo a outra. *(Pega a maleta. Vão saindo.)* Vamos, Rosa?

ROSA

Pra onde?

MARIA

Temos que deixar o edifício. Depois resolvemos aonde ir.

ROSA

Por que não vamos todos pro apartamento que Paulo comprou?

MARIA

Infelizmente o negócio foi desfeito, Rosa. Aí o cavalheiro do Partido veio buscar o dinheiro e Paulo teve que devolver tudo. *(Rosa fica um momento boquiaberta. Afasta-se do pai.)* Temos de arranjar outra solução.

ROSA

*(Concretizando uma idéia.)*

O cavalheiro do Partido... Papai, então é isso? Era isso, papai? Seu dinheiro vem daí... *(Com raiva e vergonha.)* Oh... o senhor... é muito pior do que eu imaginava. *(Começa a chorar, apóia-se no ombro de Paulo.)*

GLICÉRIO

*(Tentando pegá-la.)*

Rosa, me entende por favor, me escuta!

MARIA

*(Estupidificada.)*

Paulo, que foi que eu disse?

PAULO

Nada, não. *(Apresentando, à guisa de resposta.)* Aqui o Dr. Ranulfo é o pai de Rosa.

MARIA

*(Ri, quase gargalhando.)*

Não diga! *(Caindo em si e num tom contido.)* Muito prazer. *(Glicério aperta-lhe a mão automaticamente. Maria vai entendendo mais a cena, fica completamente séria, logo dramática; senta-se numa cadeira.)* Chi...

GLICÉRIO

Rosa, por favor...

ROSA

*(Tom de profunda mágoa.)*

Oh, papai! *(Constrangimento geral, inclusive do Bombeiro. Maria, sem saber o que fazer, apanha um pacote e uma mala, indica com a cabeça algo ao sargento. Saem como de um velório. Paulo, ainda abraçado a Rosa, faz gesto a Glicério para se retirar.)*

GLICÉRIO

*(Como quem não pode sair sem se explicar de qualquer modo.)*

Paulo, por favor, você, pelo menos, procure me compreender. *(Paulo nega com a cabeça, mas sem veemência.)* Não sei o que fazer, diga-me alguma coisa. Diga-me o que eu devo fazer. *(Ambos calados, Glicério continua.)* Não sei por que tudo isso. *(Num tom quase cômico.)* Rosa, por favor, eu posso explicar tudo. Vamos pra casa que eu explico. *(Pena de si, forçando a nota.)* Acho que estou doente. Paulo, me ajude. *(Noutro tom, pegando uma chave. Paulo recusa determinado.)* Seja sensato. É uma casa. Uma casa como as outras. Aceite. É. preciso ter uma casa, seja de que jeito for. Rosa, diga-lhe que aceite. Não estou querendo comprá-los, não. Aceite... *(Volta a guardar a chave. Tira dinheiro do mesmo bolso.)* Fique pelo menos com este dinheiro. *(Paulo olha-o firme. Glicério, no fundo, está querendo uma cumplicidade para aplacar a sua consciência.)* Você foi quem disse: “Não pertence a ninguém”. *(Ante a recusa de Paulo exhibe outra chave.)* Pelo menos fique com a chave do apartamento que você comprou. Fique com ela. *(Joga-a sobre a mesa, vai saindo.)*



*Noutro Noutro tom*) Estou contente que vocês tenham se encontrado. *(Rosa levanta a cabeça, olha-o sem fazer qualquer gesto.)* Só peço uma coisa: não fiquem com raiva de mim... Nem com pena. *(Sai.)*

ROSA

*(Inutilmente.)*

Papai! *(Chora no ombro de Paulo.)*

PAULO

Que Deus o proteja! Vamos, Rosa, vamos! *(Passa a mão na testa.)* Temos de sair: *(Levanta o rosto de Rosa, carinhoso.)* Pare com essa choradeira.

ROSA

Nunca se pode estar contente. Eu estava tão feliz e agora... Não sei se choro de alegria ou de tristeza.

PAULO

*(Examinando-lhe o rosto.)*

Uma lágrima de tristeza e outra de alegria. Fecha um olho, amiga, e seja completamente feliz. *(Vai até a mesa, apanha a chave, pensa. Logo, em tom épico, brande a chave como uma espada.)* O lar é o castelo do homem! Que venham os inimigos! Vamos embora, Rosa! *(Apanha uma maleta, vai saindo.)* Ressurgiremos das cinzas como a Fênix!

MARIA (OFF)

Paulo! Paulo! Paulo! *(Entra com um papelzinho na mão, contentíssima, alegríssima.)* Paulo, Rosa, deu o elefante! Olha, Paulo, olha! 4.946. Estamos ricos; Paulo, temos um dinheirão, não precisamos mais voltar para cá. Nunca mais! *(Rosa e Paulo olham-se boquiabertos. Entra Bombeiro. Apanha mais alguma coisa.)*

PAULO

*(Incrédulo.)*

Qual, seria sorte demais! Quanto foi que você jogou?

MARIA

Vinte cruzeiros na cabeça e dois cruzeiros cercado. Ganhei setenta e oito mil cruzeiros!

PAULO

*(Desolado.)*

Ora, mamãe, é muito dinheiro. Ainda mais com a situação de reviravolta no país, você nunca vai receber esse dinheiro. É dinheiro demais! *(Enfático.)* Eles não pagam!

MARIA

Não pagam? Olha aqui: pagaram na mesma hora. *(Puxa um bolo de dinheiro do sutiã.)* Setenta e oito mil cruzeiros!

PAULO

*(Conta os bolos maiores, amarrados com elástico em dez mil cruzeiros, depois as notas soltas. Depois, joga tudo em cima da mesa.)* Dez, vinte, trinta, quarenta, cinquenta, sessenta, setenta e um, e dois, setenta e três, e quatro, e cinco, e seis, e sete, e oito. Setenta e oito mil cruzeiros! Parece incrível, pagaram mesmo! *(Enfático, silabando.)* Já te-mos al-gu-ma coi-sa re-al-men-te orga-niza-da nes-te país! *(Ergue os braços, heróico.)* Oh, pátria amada, salve! salve! *(Fica hirto, de braços para cima, dinheiro em ambas as mãos, formando um grupo patriótico com as duas mulheres. Um tufo de fumaça, acompanhada de labaredas, entra violentamente pelo palco; os três fogem. Surge Bombeiro, de costas para a cena, com jato de água combatendo as chamas, que, aparentemente, avançam para o palco. Ele recua e avança, sempre com a mangueira na mão, lutando. De repente a água acaba. O Bombeiro sacode a mangueira, desolado – um símbolo final de impotência? – enquanto o pano cai.)*

FIM DA PEÇA

Millôr Online  
www.millor.com.br

É...  
de Millôr Fernandes

Baseado num fato verídico que apenas ainda não aconteceu.

Representada pela primeira vez em 15 de março de 1977,  
no teatro Maison de France do Rio de Janeiro, tendo  
como atores Fernanda Montenegro, Fernando Torres,  
Helena Pader, Renata Sorrah e Jonas Bloch. Direção de Paulo José.

REFLEXÃO PÓS-MODERNA: A cortina do teatro, eliminada, com razão, em certos espetáculos, tem sido desprezada por simples rebeldia artística infantil em inúmeros espetáculos em que seria fundamental. Quero deixar declarado que acho a cortina um elemento dramático de profunda importância – uma tradição bonita, misteriosa, mágica. Este espetáculo deve ter cortina.

CENÁRIO: O autor só descreve detalhes quando estes são necessários. Embora alguns desses detalhes sejam realísticos, todo o tom do cenário deve favorecer a representação, que, no mesmo diálogo, e às vezes na mesma fala, passa, sem transição, do realista ao fantasioso, do dramático ao cômico, quando não for dramática e cômica na mesma palavra como, aliás, acontece com o próprio título da peça. Indica-se apenas, para necessário esclarecimento, os locais onde as cenas se desenrolam e algumas luzes essenciais. Em todos os ambientes, já que os personagens são intelectuais, há a presença onde e sempre que couber, dos elementos da cultura e comunicação atuais; quadros, *posters*, letreiros, rádio, televisão, jornais, revistas. E livros, muitos livros. Mesmo em locais e momentos não indicados, os personagens devem estar lendo, vendo, carregando, manuseando jornais, livros e revistas. Na mesa do bar, na bolsa das mulheres quando pegam cigarros, sempre há alguma sugestão de leitura e informação. Até excessiva, obsessiva.

- I. Apartamento de Vera e Mário.
- II. Bar próximo à Universidade.  
(Arrendado por Sara.)
- III. Apartamento de Vera e Mário.
- IV. Apartamento de Vera e Mário.
- V. Quadro negro na Universidade.  
(Luz azulada.) Passa para Bar, sem transição.
- VI. Apartamento de Vera e Mário.

- VII. Apartamento no Morro da Viúva.
- VIII. Apartamento de Vera e Mário.  
(Depois do meio, luz esverdeada.)
- IX. Apartamento de Oto e Ludmila.  
(Depois do meio, luz esverdeada.)
- X. Apartamento de Oto e Ludmila.
- XI. Apartamento de Vera e Mário.
- XII. Apartamento de Ludmila e Oto.
- XIII. Apartamento de Vera e Mário.
- XIV. Universidade (Luz Azulada.)
- XV. Apartamento de Mário e Vera.
- XVI. Apartamento de Mário e Ludmila.  
(O mesmo de Oto e Ludmila.)(Luz Rósea.)
- XVII. Apartamento de Vera e Mário.

### PROJEÇÕES NO INÍCIO DA PEÇA

Projeção 1: É!

Projeção 2: Peça de Millôr Fernandes

Projeção 3: Baseada num fato verídico que apenas ainda não aconteceu.

### PROJEÇÕES, DURANTE A PEÇA, PASSAGENS DE TEMPO (PARA NOS LOCAIS INDICADOS: ORIENTAÇÃO MUDANÇAS DE CENA. DO DIRETOR E DOS ATORES).

- |                        |                      |
|------------------------|----------------------|
| I. Prendas-do-lar.     | (início)             |
| II. Confronto.         | (uma semana depois)  |
| III. Rotina.           | (em seguida)         |
| IV. Jantar.            | (uma semana depois)  |
| V. Decisão.            | (um mês depois)      |
| VI. Como sempre.       | (dias depois)        |
| VII. Encontro.         | (dois meses depois)  |
| VII. E agora, Giusepe? | (dois meses depois)  |
| IX. O outro lado.      | (uma semana depois)  |
| X. A carta.            | (um mês depois)      |
| XI. O telefonema.      | (quinze dias depois) |
| XII. Visita.           | (um mês depois)      |
| XIII. Autopiedade.     | (um mês depois)      |
| XIV. Professor.        | (sem tempo definido) |
| XV. Reação.            | (três meses depois)  |
| XVI. Felicidade.(?)    | (um mês depois)      |
| XVII. Epílogo.         | (três meses depois)  |

*Todos os números romanos podem ser projetados num slide e os títulos noutro, a seguir.*

## PERSONAGENS

**VERA TOLEDO:** Casada com Mário. Quarenta e cinco anos. Elegante. Refinada. Parece mais jovem. Ainda bonita. Formada num antigo curso de secretariado. Cultura atualizada sobretudo através dos contatos universitários do marido. Prendas-do-lar. Com pequena economia própria, vinda da família.

**SARA:** Amiga de Vera e Mário. Irmã de Ludmila. Vinte e oito anos. Simpática, segura e agradável, reunindo em si uma certa visão humanística e fatalista, ao mesmo tempo em que acredita na ação e no pensamento jovem que ainda, aos vinte e oito anos, representa. Formada em economia. Tem um bom ordenado como *copy-desk* publicitário de uma grande fábrica de brinquedos e faz sociedade com uma amiga como arrendatária de um pequeno bar junto à universidade, onde trabalha, também, como garçonete, quando tem tempo. Inteligente. Culta.

**MÁRIO TOLEDO:** Marido de Vera. Cinquenta anos. Professor universitário. Filologia. Extremamente liberal e aberto, capaz de entender e apoiar qualquer pensamento ou atitude de vanguarda. Porém de vida e ação estáveis e até conservadores. Situação econômica bastante boa. Fisicamente bem posto, também de aparência mais jovem do que a idade que tem, embora não seja um homem bonito. Se veste de maneira informal, moderna mas não desfrutável.

**OTO:** Companheiro existencial de Ludmila. Vinte e nove anos. Bonito, nervoso, aberto a todas as vanguardas do mundo, com um ar ingênuo que o faz especialmente amável. Juvenil nos seus arroubos intelectuais. Ex-aluno de Mário. Professor na Universidade.

**LUDMILA (LUDMILA SAKAROV TRIANA, aliás MARIA JOSÉ FORMIGA):** Companheira existencial de Oto. Vinte e quatro anos. Parecendo ligeiramente mais velha, devido à sua segurança, intelectual e emocional. Trabalha como *free-lancer* em traduções de francês e inglês e revisão de livros didáticos. A beleza natural, a sensibilidade aprimorada através de uma vida livre desde cedo e experiências meio nômades, no Brasil e no estrangeiro, durante três ou quatro anos, deram-lhe uma superioridade sobre as pessoas, mesmo mais velhas, que só não é desagradável devido ao seu extraordinário encanto. Tudo isso, sem poluí-la, deixou-a porém na condição de não achar graça no trivial simples. Precisa não necessariamente de emoções fortes, mas profundas.

## ATO I

### CENA I: PRENDAS DO LAR

*(Vera e Sara estão sentadas em grandes poltronas. Conversam. Vera levanta, vem até um móvel à direita, serve um copo d'água e com ele na mão vem até o proscênio. Olha o público no olho e diz, com suspiro, como quem aceita tudo sem poder explicar)*

VERA: É!... (*Volta a sentar, diz sem transição...*) de vez em quando eu me pergunto o que é que eu tenho com isto. Não que seja contra. Mas feminismo é pra mulheres muito especiais, eu acho.

SARA: (*Afirmando*) Você também acha que o destino da mulher é biológico.

VERA: O meu, pelo menos. Não tenho de que me queixar. Menstruações corretas durante toda a vida, desejos monogâmicos toda a vida, três vezes gravidez, dois partos serenos, sem dor – quase sem dor. Sou contra cesariana. Meu destino é biológico. Que posição posso tomar com um par de seios senão uma posição decididamente feminina? As amazonas, para poderem atirar melhor de arco e enfrentar os homens, cortavam um seio.

SARA: Você está chamando as feministas de sapatão. Que minha irmã não te ouça.

VERA: Longe de mim. Mas feminismo é em inglês. Na tradução não dá certo.

SARA: Não em nossa classe. Os jornais estão aí mesmo, a televisão, os livros, as conversas, as viagens, as mais jovens fazendo pressão...

VERA: Que idade você tem mesmo? Responde como se eu não soubesse.

SARA: Vinte e oito.

VERA: Põe mais metade nisso e você verá toda uma diferença. Não é comigo! Que libertação eu quero? Toda minha vida fui cercada de homens e me dei muito bem. Minha mãe morreu moça. Fiquei só com meu pai e dois irmãos. Aos vinte anos meu pai me passou pro meu marido. Tive dois filhos homens. Meu pai me deu proteção e sustento. Meu marido, sustento e fidelidade. Os dois filhos me dão carinho e me prestam obediência. Estou, agora, no primeiro neto.

SARA: Você vê. Eu, aos vinte e oito anos, ainda estou me decidindo se vou ser mãe ou não.

VERA: Casando ou sem casar?

SARA: Casando ou sem casar, importa?

VERA: Ter um filho sozinha, não é mais difícil?

SARA: Teu marido te ajudou a ter o filho?

VERA: Me deu dinheiro, médicos, babá. O sistema era a meu favor, eu reconheço. Admito que para as babás é mais difícil porque os filhos das babás não têm babás.

SARA: Eu só terei um filho casada se a afinidade for total: O filho será nosso – meu e dele – responsabilidade dividida, prazer dividido. Senão, pra que casar?

VERA: Mesmo ele pensando totalmente igual, você não vê a possibilidade dele ter mais responsabilidade e você mais carinho ou vice-versa? E se você for mãe solteira, onde vai deixar seu filho, em nosso mundo sem creches?

SARA: Não sei. É problema posterior. Os filhos crescem. Os filhos sempre cresceram. Meu problema é ter ou não ter – se não tiver talvez me arrependa, se tiver estarei presa a ele a vida inteira. Se resolver Ter, talvez não seja importante pra mim saber quem é o pai, mas não sei se posso negar ao filho a identidade desse pai. Mas, como diz minha irmã Ludmila, que não tem os meus problemas, identificar o pai de nosso filho obriga a um longo período de fidelidade a um homem; lamentável!

VERA: As mulheres de minha geração não tinham tanto problema. Arranjavam um marido e o resto estava resolvido.

SARA: Estamos num período de transição, eis tudo.

VERA: Transição que os homens não têm. Eles sempre saberão quem é a mãe de seus filhos.

VERA: Mas nunca terão a certeza de que são os pais. Tudo dá na mesma. *(Mário entra, vindo do quarto, como quem vai sair. Pasta na mão.)*

MÁRIO: Olá, Sara.

SARA: Boa noite!

MÁRIO: *(Para Sara, se referindo a Vera.)* Cuidado com ela. É perigosa. Sabe mais do que sabe que sabe. Quando a gente abre o olho já deu o cheque-mate. *(Beija Vera na boca. Beija Sara no rosto.)* Tchau. Volto logo. Sara janta conosco?

SARA: Não, obrigada.

VERA: Tchau.

SARA: Tchau, Mário. *(Mário sai.)*

VERA: *(Sem interrupção)* Você sabe que de vez em quando eu tenho a sensação de que sou um escravo a quem tentam impor uma liberdade? Estão querendo que eu assine uma carta de alforria que não pedi, não procurei, nem sei pra que serve. Estou bem na minha senzala, ela é ampla, limpa. Meu patrão não me espanca, de vez em quando fica inexplicavelmente de mau humor, passa dois ou três dias sem falar comigo, é tudo. Em troca eu não penso na minha subsistência, ele pensa por mim, paga minhas contas, mata o javali. Que é que estão querendo – me dar liberdade pra morrer de fome? Trocar uma escravidão apenas nominal por uma escravidão real? Concessão todos fazem, todos fizeram, todos farão, sempre. Um dia eu vi uma fotografia de Onassis, rico e poderoso, ajoelhado humildemente aos pés de Paul Getty, mais rico e mais poderoso. Era de

brincadeira, eu sei, mas ele estava ajoelhado. Quando eu tenho que me ajoelhar faço como se fosse brincadeira. Não dói nada.

SARA: Bela Princesa Adormecida.

VERA: Gosto dessa imagem! Tenho um sono de anjo. Um dos grandes prazeres da minha vida é deitar de noite na cama e dormir. E você quer maior prazer do que ficar na cama de manhã depois que o marido sai? Sobretudo em dia de chuva?

SARA: Brincando de solteira numa cama de casada! Prefiro o contrário. *(Ri)* Sobretudo em dia de chuva.

VERA: *(Se levanta, tira objetos da mesa, deixa a mesa vazia, enquanto fala. Pega uma toalha dobrada num móvel, desdobra-a atirando-a no ar, num gesto típico de pôr a mesa.)* Este gesto simples, você sabe fazer? *(Sara que acena a cabeça, meio risonha, meio cética).* Uma mágica! *(Enquanto alisa a toalha ajustando-a à mesa)* Há quantos milhares de anos as mulheres como eu fazem este mesmo gesto de pôr a mesa? Sempre igual. Sempre bonito.

SARA: Monotonia secular.

VERA: Rotina milenar. Por que só devemos achar beleza na rebeldia e não na aceitação da vida no que ela tem de mais constante? Rotina. A perfeição da rotina. *(Vai pondo pratos, louça na mesa)* A rotina não como monotonia, como uma obra de arte, que não termina nunca, se aperfeiçoa sempre, passando de geração em geração, como um fogo simbólico.

SARA: Maravilhoso! Sobretudo pra você que pode deixar o fogo simbólico pra arrumadeira quando está de saco cheio. Você põe a mesa quando quer.

VERA: Claro, são as minhas vantagens. Mas, à noite, na hora do jantar, é raro o dia que não sou eu quem põe a mesa. A tua Simone de Beauvoir escreveu oitocentas páginas me chamando de Segundo Sexo. Mas eu sei que muitas vezes enquanto ela está lá, solitária e desesperada, eu aqui arrumo os meus pratos, no mesmo lugar de sempre, com o mesmo carinho, plenamente realizada.

SARA: Quer que eu ajude?

VERA: Eu falei em obra de arte, não falei em caricatura. *(Continua se movimentando)* Enquanto você cavalga o teu cavalo de Valquíria juntando guerreiras para a luta de libertação eu arrumo os talheres *(vai arrumando)* um garfo, uma faca e uma colher junto de cada prato, do jeito e no local de toda a vida, pois foi assim que a mãe de minha mãe ensinou à minha mãe o que ela aprendeu da mãe dela. Tudo limpo, ó, tudo polido, ó, tudo correto, embora ninguém note, ninguém saiba, não haja nem se espere elogio. Meus filhos comiam rápido e distraídos quando moravam aqui, Mário, hoje, quase sempre, come olhando pra televisão.



SARA: ARS GRATIA. A arte pela arte. O lema da Metro Goldwin Mayer. Não quer mesmo uma mãozinha?

VERA: Que mão, Sara? (*Segura o pulso dela, olha a mão.*) Boa pra queda de braço. Olha, faz uma coisa que é mais teu gênero. Tira gelo e serve um uísque. Como você faz lá no teu bar. (*Sara que sai pela esquerda, entrando na cozinha.*)

VERA-NARRADORA: (*Se olhando num espelho, ajeitando os cabelos.*) Artemísia, rainha de Cária, filha de Hecatomus. Casada com o rei Mausolo, Artemísia era tão apaixonada por ele que, depois que ele morreu, ela lhe bebeu as cinzas para incorporá-lo à sua própria pessoa. E mandou erguer um monumento tão magnífico em memória de Mausolo, que esse monumento foi considerado também nome comum a todos os grandes monumentos mortuários: Mausoléu (*Luz que se apaga em resistência.*)

## CENA II : CONFRONTO

MÁRIO: (*Deve ter roupa completamente diferente da anterior, indicando passagem de tempo.*) É novo, esse bar? Nunca estive aqui antes.

OTO: Não. Acho que não. Não sei. Venho aqui há muito tempo: está sempre vazio a essa hora. O pessoal todo da Universidade vem aqui. O pessoal do corpo docente. A garotada vai nos outros botequins por aí. Não tem dinheiro.

MÁRIO: (*Olhando em volta.*) É agradável. (*Sentam.*)

OTO: Foi aqui que eu conheci minha mulher. Ela estava terminando psicologia, eu já era professor. Ela estava escrevendo uma tese sobre a asma como consequência da repressão sexual. Gamamos na hora. Aquilo que os franceses chamam *coup de foudre*.

MÁRIO: Também, com essa tese! (*Riem*)

OTO: Fomos pra cama na mesma noite.

MÁRIO: Eu levei seis anos pra ir pra cama com minha mulher.

OTO: Por que, não tinha vontade?

MÁRIO: Não era moda, na época. Tudo é moda. (*Pausa*) Até violência é moda. (*Entra Sara, vinda da mesma direção em que entrou na casa de Mário e Vera. Como se saísse da cozinha. Traz balde de gelo, copos, garrafas de uísque. A ligação é apenas física. A cena é algum tempo depois, usa roupa diferente. Sara vai colocando as coisas na mesa.*)

SARA: Oi, Oto. Olá, Mário.

OTO: Oi, Sara.

MÁRIO: Olá, Sara. Você trabalha aqui?

SARA: Vera não te disse?

MÁRIO: Disse um bar. Mas nem pensei que fosse aqui, na Faculdade.

SARA: Pois é, meu caro professor, metade do tempo escrevo textos infantis na fábrica de brinquedos, metade do tempo trabalho aqui. Sua ex-aluna progride, como vê. Não dá pra ser intelectual *full-time*, neste país, mesmo intelectual de fábrica de brinquedos.

OTO: Ainda bem.

SARA: Vão de uísque?

MÁRIO: Vou.

OTO: Vou. Pra variar. (*A Mário*) Quase não bebo. (*Vera serve*)

SARA: Como vai Vera? Não a vejo há uma semana.

MÁRIO: Aquilo que você conhece. Nada a derruba.

SARA: Também, com tal marido.

OTO: (*Estranhando*) Vai ver você também não sabe que Sara é irmã de Ludmila, minha mulher?

MÁRIO: Absoluta surpresa. Juro que não sabia.

SARA: Vê. Tudo em família. Com licença.

MÁRIO: Senta aí um pouco conosco.

SARA: Não dá. Tenho que sair já. O garçon serve vocês. (*Sai*)

OTO: (*Choca o copo com Mário.*) Tin-Tin.

MÁRIO: Tin-Tin. (*Bebe*) Um ano que vocês vivem juntos?

OTO: Trezentos e sessenta e cinco dias. Hoje!

MÁRIO: Uma eternidade!

OTO: É isso aí!

MÁRIO: Por que vocês não se casam? Você acha mesmo que não é importante?

OTO: Pra quê? Eu e Ludmila vivemos bem assim.

MÁRIO: E filhos, vão ter?

OTO: É todo um problema. Por coincidência Ludmila hoje de manhã foi ao médico buscar o resultado de um exame. Acha que está grávida. De repente ficou louca pra ter um filho: diz que está ficando velha.

MÁRIO: Ela é mais velha do que Sara?

OTO: Mais nova. Vinte e quatro anos.

MÁRIO: Uma anciã. Eu sou casado há quase esse tempo. Ano que vem faço vinte e cinco anos de casado.

OTO: (*Ironizando*) Como é que se chama mesmo? Bodas de quê? De prata portuguesa, né? (*Mário que acena que sim, sorrindo, conformado.*) Me diz aqui, existe vida depois de vinte e quatro anos de casado?

MÁRIO: Acho que existe (*Noutro tom*) É... Já passei casado metade da minha vida. Ou estou enganado? Será que não é vida? Que é que você acha?

OTO: Não sei, é difícil. Eu é que devia perguntar: foi meu professor durante tanto tempo. Acho você, sinceramente, um homem claro, aberto. Curioso – você nunca viajou, viajou?

MÁRIO: Não, nunca saí daqui.

OTO: Nunca saiu do Brasil? (*Mário acena que não.*) Nem uma vez?

MÁRIO: Não. Nunca saí do Rio. (*Acentuando*) Nunca saí da minha cidade.

OTO: Você não acha que isso pode ter limitado um pouco a sua... potencialidade, com licença da palavra?

MÁRIO: Júlio Verne escreveu todas aquelas aventuras maravilhosas sem nunca sair de Nantes.

OTO: Bem, mas Júlio Verne – aquilo é coisa menor. Não tem nada a ver com o ser humano no seu sentido mais profundo.

MÁRIO: Kant nunca saiu de Koensberg.

OTO: É?... Bom, mas Kant, ainda assim, vê? Também faltava a ele a humanidade necessária pra...

MÁRIO: Carlos Drummond só saiu do Brasil uma ou duas vezes, pra ir a Buenos Aires visitar a filha...

OTO: Está bem. Ganhou. Ninguém precisa viajar pra enriquecer o espírito. É que pra mim a permanência no estrangeiro foi tão definitiva.

MÁRIO: Quanto tempo você ficou nos Estados Unidos?

OTO: Cinco anos. Dos vinte aos vinte e cinco. Quando voltei era outro homem.

MÁRIO: É realmente uma longa viagem. Mas pode estar certo, o importante não foi a viagem: foram os cinco anos. Você sabe o que dizia Mark Twain? (*Não de Oto.*) “Quando eu tinha vinte anos achava meu pai um completo idiota. Quando eu fiz vinte e cinco fiquei besta com o que o velho tinha aprendido nesse espaço de tempo.”

OTO: (*Ri. Noutro tom.*) Não sei, hoje o mundo oferece experiências que não estão aqui, a diferença entre nós e a civilização é cada vez maior. Os jovens aqui não têm vez. Há uma consciência existencial maior do mundo civilizado.

MÁRIO: Você acha mesmo?

OTO: A consciência de que a vida tem que ser instável.

MÁRIO: Cuidado. *Viver perigosamente* é um slogan fascista.

OTO: Não estou falando de política. Estou falando de relações humanas.

MÁRIO: Qual a diferença?

SARA: (*Saindo pela direita, com outra roupa, livro e bolsa na mão* .) Tchau. Abraço na Vera.

MÁRIO: Tchau. Obrigado.

OTO: Ela adora a irmã. (*Noutro tom.*) A diferença é que hoje a gente transa com uma pessoa e, quando não dá mais, a gente se manda.

MÁRIO: Simples assim?

OTO: Me diz aqui. Pode, a gente escolher uma pessoa só, das milhares que conhece, e ficar com ela pra sempre? Pode?

MÁRIO: Você está falando de casamento?

OTO: É.

MÁRIO: De monogamia?

OTO: É. (*Os dois bebem.*) Mas não da minha, vê bem! Estou falando da tua.

MÁRIO: Ah, É?

OTO: Uma monogamia falsa, quando as pessoas não têm nenhuma experiência anterior. Uma monogamia hipócrita, condenada ao fracasso. Eu fiz todas as experiências honestas – abertamente – até chegar a uma monogamia emocionante, porque buscada e consentida. É o que eu queria.

MÁRIO: (*Bate palmas.*) Bravo! (*Noutro tom*). Que é que você está querendo? Me abalar, a esta altura do campeonato? Que eu confesse vinte e quatro anos de hipocrisia? Que eu chore pelas experiências múltiplas que você teve e que eu não tive? Oto, vinte e quatro anos é muito tempo para eu largar num minuto só.

OTO: Se você achasse, agora, que está tudo errado, ainda teria tempo para mudar?

MÁRIO: É muito tarde. Não teria mais sentido. Vera está lá, me esperando, tão boa companheira, mãe de meus filhos... Sabe, depois, nas relações passionais não basta querer: é preciso encontrar o outro lado. Uma coisa sempre ocasional. Você teve mesmo muitas experiências profundas, antes de viver com essa moça?

OTO: O suficiente, acho.

MÁRIO: De todo gênero?

OTO: Praticamente.

MÁRIO: Homossexuais também?

OTO: Posso não responder?

MÁRIO: Isso já não seria uma resposta? De qualquer forma não vejo porque não responder. Você está com medo dos meus preconceitos ou ainda tem alguns?

OTO: Nenhum dos dois. É que eu teria que entrar em detalhes, contar episódios indefinidos, relações que se passam em fronteiras ainda não demarcadas da sensibilidade humana...

MÁRIO: Não dá pra eu entender! É isso?

OTO: É. Eu acho que aí a prática é fundamental.

MÁRIO: De cama?

OTO: (*Sorri e faz que sim.*) Os meandros dos sentimentos, o como é que é, o toque, o odor, a aproximação, o tipo de compromisso, a capacidade de aceitação da liberdade alheia e do controle do próprio egoísmo é coisa que a tua geração – perdão, é o que eu acho – não poderá mesmo jamais entender. é coisa nova.

MÁRIO: Acho que você tem razão: eu não aceitaria com muita facilidade minha mulher dormindo com outro.

OTO: Você nunca teve que enfrentar essa hipótese?

MÁRIO: (*Sacode a cabeça energicamente.*) Nunca. A coisa só me passou pela cabeça, uma vez ou outra, vagamente. Nunca chegou sequer ao estágio do ciúme.

OTO: Tua mulher, Vera, casou virgem?

MÁRIO: Uma moda, como qualquer outra, eu já te disse. E nunca me pareceu especialmente reprimida por só ter dormido comigo, mesmo depois que vocês, mais moços, começaram a balançar o nosso coreto, ou melhor, a nossa cama. A idéia de direitos que nunca chegamos a exercer nem por isso nos transformou num casal ansioso. É bem verdade que eu também me casei sem experiência maior e sou, até hoje, um homem sexualmente muito bem comportado.

OTO: Mas a tua geração é uma geração de homens prevaricadores que, em conseqüência, deixam as mulheres insatisfeitas.

MÁRIO: Esse pode ter sido o erro da minha geração, não foi o meu. Prevariquei sem maior entusiasmo, apenas uma meia dúzia de vezes.

OTO: E tua mulher poderia ter feito o mesmo?

MÁRIO: Não era moda. Uma mulher como a minha só faria isso com um envolvimento mais profundo. Isso é coisa que a tua geração – perdão, é o que eu acho, jamais poderá entender. Você viajou muito mas não tem o toque, o tipo de aproximação, o conhecimento do compromisso e da restrição da liberdade estabelecidos humildemente entre nós. Tua mulher te engana? Perdão, enganar pra você é uma palavra sem sentido – tem direito a experiências com outros homens?

OTO: É claro. Isto é, se quiser (*Mário que bebe.*) Eu não sou dono dela!

MÁRIO: Mas ela usa esse direito?

OTO: Não. Se usasse eu seria o primeiro a saber.

MÁRIO: É uma certeza ou uma esperança? (*Entra Ludmila. Linda, completamente desinibida. Suave.*)

LUDMILA: Boa tarde.

MÁRIO: Boa tarde. (*Se levanta.*)

OTO: Oi! (*Também se levanta, beija Ludmila. Apresenta.*) Professor Mário.  
Ludmila.

LUDMILA: Prazer, (*bem pronunciado*) Ludmila Sakarov Triana.

MÁRIO: (Senta novamente, cara ligeiramente perplexa diante do nome.) Toma alguma coisa?

LUDMILA: Obrigada, quase não bebo. Se importa se eu fumar?

MÁRIO: Ora! (*Oferece um cigarro. Ludmila agradece com um gesto. Fuma e dá uma tragada a Oto.*) Como é mesmo teu nome?

LUDMILA: Ludmila Sakarov Triana.

MÁRIO: Você tem ascendência russa?

LUDMILA: Não. Nasci em Minas. Meu nome de batismo é Maria José Formiga. (*Ri*) Não dá, né? A gente tem que exigir uma lei permitindo às pessoas mudarem o nome a certa altura da vida. Por que é que a gente tem que carregar no nome a idiotice dos pais? Resolvi me chamar Ludmila Sakarov Triana.

MÁRIO: É. E como é que você faz, com os papéis?

LUDMILA: Que é que eu posso fazer? Apresento os de Maria José Formiga e me sinto uma embusteira. Você acha que eu tenho cara de Maria José Formiga?

MÁRIO: De maneira alguma. Assim que você entrou eu vi que era Ludmila Sakarov Triana.

OTO: Como é que foi o exame?

LUDMILA: Negativo. (*Passa envelope que Oto abre e lê.*)

OTO: Chato!

LUDMILA: (*Guarda o envelope.*) Eu e Oto estamos querendo ter um filho, agora.

MÁRIO: Ele me disse.

OTO: Mas estou começando a desconfiar que eu sou estéril. Vou ter que fazer um exame sério pra verificar.

MÁRIO: E se você for estéril? (*Oto dá de ombros num tom de conformismo.*) Isso é sempre uma frustração na vida de um casal. (*Deliberado*) Qualquer forma de casal. Por mais moderno que seja. Parece mesmo que essa é a única grave frustração e angústia do

homossexualismo – a não reprodução, a ausência de continuidade. A imortalidade bloqueada. O sexo terminando, sempre!, no próprio gozo. Um orgasmo no vácuo.

LUDMILA: Que é que isso tem a ver conosco?

MÁRIO: A angústia é a mesma. Digo, quando o casal quer ter filhos e não pode.

OTO: Você está transferindo a minha frustração individual pra Ludmila. Ela não tem nada com a minha provável esterilidade. Não é sócia das minhas limitações.

MÁRIO: Mas vocês não se amam? Desculpem, não estou entendendo bem. *(Para Ludmila)* Eu e Oto estamos neste tema há uma porção de tempo...

LUDMILA: Parece que não há outro tema, há muito tempo. Depois que a política deixou de ser possível, cada um resolve pelo menos pensar mais em si próprio, olhar mais o próprio umbigo.

MÁRIO: É isso mesmo. Até eu, digo, minha geração. A gente pensa o que perdeu, o que não fez... se vocês não estarão certos.

LUDMILA: Alguma dúvida quanto a isso?

MÁRIO: Bom!, ele diz que você não tem nada a ver com a esterilidade dele. Quer dizer que, se o exame der que ele é estéril, vocês se separam?

OTO: Por quê? Ninguém falou nisso.

MÁRIO: Vocês estão pensando em que, então! Inseminação artificial ou o quê?

LUDMILA: O quê! *(Longa pausa, diante do tom dela. Bebem. Fumam. Mário que espera uma explicação que sabe que virá.)* Professor Mário, Oto sempre me disse que o senhor é o homem mais lúcido que ele conhece na sua geração...

MÁRIO: *(Sorriso)* O homem mais lúcido de minha geração quer dizer, pra você, um que ficaria no banco de reservas na geração de vocês...

LUDMILA: Não foi uma restrição. Falei da sua geração, professor, por falar. Para situar.

MÁRIO: Quer fazer um favor? Me chama de Mário.

LUDMILA: Olha, Mário, com toda tua lucidez, há barreiras definitivas entre as gerações... Sobretudo entre as nossas.

MÁRIO: Me diz qual é a minha barreira: o que é que eu não posso entender.



LUDMILA: Entender não é o caso. Você não pode sentir e, portanto, não pode admitir. Olha, se Oto for estéril, eu não vou me condenar também à esterilidade, nem vou ter um filho artificial. Desculpe; não pretendo escandalizá-lo. Eu vou ter um filho com outro homem. Por que não?

MÁRIO: Sem se separar dele?

LUDMILA: Por que não?

OTO: *(Depois de breve hesitação.)* Por que não?

MÁRIO: *(Olhando para Oto.)* É... *(longa pausa.)* Por que não? *(Luz que desce em resistência.)*

VERA-NARRADORA: Mas, será assim, tão fácil? Como se estabelece uma relação dessas, na prática? Destinada a um objetivo determinado, “nobre”, essa relação não será, por isso mesmo, mais excitante? Como se marca o encontro? Direto? Brutalmente? Os dois se encontram logo no local? Em que local? No dele? No dela? Ou campo neutro? O outro, o comborço, deverá ignorar a hora e o local do sacrifício depois de concordar com ele, ou sofrerá essa hora e a consciência do encontro? E os dois, ao se encontrarem, como deverão agir – frios e determinados, como convém a uma experiência dessas, ou simulando ternura? Bom, é preciso ternura, pois se trata de um ato destinado à produção de um filho. Porém a ternura, mesmo simulada, nós sabemos, tende a criar uma ternura verdadeira por parte do outro e tornar verdadeira a ternura que o primeiro simulou... *(Luz que baixa em resistência.)*

### CENA III : ROTINA

*(No escuro, a luz da televisão ligada reflete sobre Mário. A luz geral sobe em resistência. Mário toma um uísque. Está, domesticamente, em mangas de camisa, sem sapatos mas de meias, com os pés em cima de um banquinho qualquer. Lê.)*

SOM DA TELEVISÃO: Em resumo: As tropas Sírias dominam mais da metade de Beirute, já tendo destruído dezoito bairros da cidade. No Chile foi assassinado o líder soviético Ennekoru Ilich. Na Ucrânia foi assassinado o embaixador da Rodésia, Smith Smith. Os dois navios petroleiros de quinhentas toneladas que colidiram no Mar do Norte deixarão poluídas as praias de toda aquela região durante pelo menos oitenta anos. O Senado Americano aponta mais 85 personalidades internacionais, entre ministros e chefes de estado envolvidos no escândalo da Lockheed. Segundo a meteorologia no Rio, amanhã, muito sol, muita praia. *(Mário que alonga o braço, diminui o som do aparelho.)*

MÁRIO: *(Ruído de chave, Vera que entra, vindo da rua.)* Oi! *(Tira o som da televisão. Vera que dá alguns passos do balé doméstico.)* Sara não veio com você?

VERA: Estava cansada. Tem comitê amanhã. Resolveu ir dormir.

MÁRIO: Que tal a peça?

VERA: Excelente. Um pouco crua.

MÁRIO: Crua como? Muito sexo?

VERA: É. Muito palavrão.

MÁRIO: Ficou chocada?

VERA: Acho que sim. Sabe como é, quando a gente se acostuma com uma coisa, eles inventam outra.

MÁRIO: O que é que eles inventaram desta vez? Algum palavrão novo? Alguma forma nova de ato sexual? Se tem me diz que eu vou lá – ainda estou em idade de aprender.

VERA: Nesta peça eles dizem os palavrões na cara da gente. A representação é feita no meio do público. E tem uma cena sexual que parece até que a gente está participando.

MÁRIO: É mesmo? Deviam cobrar mais! (*Pausa. Toma uísque.*) Você sabe, quando eu hoje vejo certas cenas de cinema e teatro, com esses mulherões todos nus se esfregando nos atores, confesso que sinto uma bruta inveja. Se eu tivesse vinte anos hoje eu não ia ser filólogo coisa nenhuma – ia ser ator. De preferência de pornochanchada. Eu fico besta – os caras são pagos pra fazer aquilo!

VERA: E elas não são pagas também?

MÁRIO: (*Intencional*) Elas sempre foram.

VERA: Porco chovinista! (*Beija-o*) Está arrependido pelo tempo perdido?

MÁRIO: (*Retribui o carinho, pega um livro grosso a seu lado, na mesinha, entre vários outros livros, folheia-o como quem vai ler.*) Você às vezes não pensa que errou de encarnação? Que tomou um bonde na frente do teu destino?

VERA: É. Ninguém pode deixar de pensar nisso, a certa altura. O que será que nós perdemos?

MÁRIO: (*Pondo-se noutra posição. Mais afirmativo. Tirando os pés do banquinho.*) Podemos nos compensar, nós dois, de sermos os que vivemos melhor em nossa geração. Mas volta e meia temos inveja deles, que vieram depois. Não acredito que eles jamais tenham inveja da gente.

VERA: Não foi sempre assim, uma geração atrás da outra, não será apenas a melancolia do envelhecimento?

MÁRIO: Um pouco. Mas acho que o salto foi grande demais. De nós pra eles. E agora então, com as mulheres soltas... A vida dos homens virou um paraíso.

VERA: Você já está tão acostumado com isso. Afinal suas aulas são assistidas mais por moças do que por rapazes... *(Pega um papel na bolsa.)* Ah, Sara mandou pedir se você pode assinar. *(Entrega a ele o papel e os óculos. Mário põe os óculos, lê.)*

MÁRIO: Catzo, agora são os bascos! *(Assina)* Garrote-vil! Franco podia, ao menos, fazer um garrote nobre. *(Noutro tom)* Hoje estive com Oto.

VERA: Quando é que ele voltou da Europa?

MÁRIO: Já há mais de um mês. Mas só me encontrei com ele hoje e estivemos conversando sobre essas coisas: homem e mulher. Eu, ele e a mulher dele... A conversa de sempre. Mas confesso que a relação deles me perturbou: me pareceu uma coisa extraordinária.

VERA: Eu nem sabia que ele tinha casado.

MÁRIO: Quer dizer, casou: vive com uma moça... ótima por sinal. É o melhor exemplo que já vi do que eles chamam mulher nova. Nem falei muito com ela não, mas tirei na pinta: a gente sente que ela está mesmo na dela. Um jeitão esplêndido.

VERA: Se você gostou eu quero conhecer. Esse tipo de jovem me deixa sempre fascinada. Só temos filhos homens – em homem a liberação se nota menos. Gostaria tanto de ter tido uma filha assim. Como é o nome dela?

MÁRIO: Ludmila.

VERA: Ludmila Sakarov Triana?

MÁRIO: É. Você conhece?

VERA: Maria José?

MÁRIO: De onde é que você conhece?

VERA: Conheço só de nome. E de lenda. É irmã de Sara.

MÁRIO: Eu sei. Oto me disse. Elas têm alguma coisa em comum. Convidei ela e Oto pra jantarem aqui, quarta-feira. Oto quer muito ver você. Dá?

VERA: Claro. Eu já tinha pedido a Sara pra convidar. Sara baba de admiração por ela. Se acha quadrada diante dela. Imagina! Você quer um café?

MÁRIO: *(Faz que não.)* Obrigado. Vou acabar esse uísque e dormir.

VERA: *(Sentando perto.)* Como é que ela é? Morro de curiosidade.

MÁRIO: (*Pensando, lento.*) Bem, não masca chicletes. (*Vera sorri; Mário noutra tom.*) Tem o olhar de quem te olha desconfiada, desconfiando, desconfiança que não é com você, é com os mais velhos. E uma espécie de esperteza sem objetivo, infantilóide, talvez, certamente destrutiva. De gente que nasceu bem depois da segunda guerra. Quando se pertencia definitivamente a outra geração e não à melhor das duas. O sentimento não é novo, você sabe. Mas hoje foi mais chato. Não pude deixar de me perguntar: “O que é que há comigo?” E no entanto ela me olhava profundamente interessada. (*Pausa*) Aquele mesmo profundo interesse histórico que eu tenho pela escrita cuneiforme.

VERA: O negócio é que a gente queira ou não, a onda acabou por afetar também a nós, a velha classe média cansada de guerra.

MÁRIO: Classe média. Meia idade. Médio-cidade.

VERA: O fato é que isso nos bastou a todos, até agora: a idéia medíocre de que viemos de um pai e de uma mãe, nós mesmo somos pai e mãe... (*O telefone toca, ela vai atender. Mário presta vaga atenção, depois começa a ler.*) Alô. Chico. Você está falando de onde? Oh, Chico, meu filho, São Paulo ainda? Não vem? Estávamos esperando você, a Beatriz e o menino pra... (*Pausa*) Ah, é? Sei. Sei. Mas Beatriz tinha que ir mesmo a Guarujá? Ora! Quando? Sós? Não, era só pra você ir ver sua avó no hospital e depois você voltava. Amanhã mesmo. Tá. Tá bem. Que é que vou fazer? Beijo. (*Desliga. Para Mário que volta a prestar atenção.*) Chico não vem de novo este fim de semana... Está lá outra vez tomando conta do menino. Beatriz foi pra Guarujá. (*Luz que baixa em resistência.*)

#### CENA IV : JANTAR

(*Luz que vai subindo, bem lentamente, em resistência. No escuro ainda se ouve o ruído de copos e talheres e o bruáá final de jantar. Quando a luz chega ao normal vê-se Vera, Mário, Sara, Oto e Ludmila acabando de jantar. Vera se levanta, pega dois pratos. Mário se levanta também. Sara ajuda Vera. Ludmila tenta ajudar, Sara não deixa.*)

VERA-NARRADORA: Uma semana depois. (*Entra na cozinha, sai logo.*)

SARA: (*Tira alguma coisa das mãos de Ludmila.*) Deixa; eu levo. (*Entra empregada, tira outras coisas da mesa.*)

VERA: (*Em pé; para Oto que se senta. Bebe alguma coisa.*) Eu vivo dizendo que não é comigo: sou carta fora do baralho. Mas a emancipação não está promovendo, antes de tudo, a irresponsabilidade masculina?

LUDMILA: (*Para Mário.*) Você não acha isso bom?

MÁRIO: Magnífico. Mas a intenção era mesmo essa ou isso foi descoberto por acaso, como o Brasil?

LUDMILA: (*Irônica*) O acaso é uma explicação que a nossa ignorância dá à nossa vaidade. Não é assim que dizia Santo Agostinho? (*Sara entra e senta também.*)

MÁRIO: Falando de coisas vivas, Oto; como é que você defende o nosso amedrontado machismo diante dessa beleza de moça tão independente e tão segura?

LUDMILA: Eu, segura? Coitadinha de mim. Só da boca pra fora. Qualquer Jesse Valadão desses por aí me faz tremer na base.

OTO: Você acha que eu tenho alguma responsabilidade?

MÁRIO: Acho, claro. É fundamental uma responsabilidade tua com relação a ela e vice-versa. Só assim o casal se protege das sacanagens de um contra o outro. Senão você cai num liberacionismo doidão e o mais fraco dos dois, ó (*bate com a mão espalmada na outra mão fechada, gesto clássico*) toma na tarraqueta. E o mais fraco é sempre o homem. Sem regras não há jogo. Eu acho que a coexistência perfeita entre homem e mulher só vai existir quando os dois aceitarem que há diferenças fundamentais entre homem e mulher. Não há dois bichos mais diferentes na face da terra.

LUDMILA: Quer dizer, meu professor, que no momento exato em que as moças rejeitam um destino biológico você sugere que elas voltem a aceitar isso?

MÁRIO: Não é só o destino da mulher que é biológico – o do homem também. Porque é feito de material mais pesado e tem dentro da barriga menos peças de relógio, foi sempre a tarefa dele sair de casa todo dia, no vento e na chuva, procurando o rinoceronte onde quer que ele estivesse.

LUDMILA: (*Sempre gozando*) “O marido é teu senhor, tua vida, teu protetor, teu chefe e soberano. É quem cuida de tí e, para manter-te, submete seu corpo a trabalho penoso seja em terra ou no mar. Sofrendo a tempestade à noite, de dia o frio, enquanto dormes no teu leito morno, salva e segura, segura e salva.” William Shakespeare. *Megera Domada*. Quem fala é Catarina, a megera domada. Agora eu pergunto: Por que o homem não aproveitou a caça ao rinoceronte e se mandou de vez?

MÁRIO: Algumas vezes se mandou. Poucas. E sempre sentiu a necessidade de voltar.

LUDMILA: Necessidade ou obrigação?

MÁRIO: Condicionamento. Voltar é a palavra mais usada em todas as canções desde que o homem – perdão, o ser humano – inventou a canção. Desde que o Filho Pródigo voltou e foi festejado com um vitelo gordo, as mulheres nunca mais deixaram de puxar o saco dos grandes voltadores, prendendo o homem na mística da volta. De Alexandre a Mac Arthur, passando por Marco Polo e todos os apaixonados que se ausentam, a maior promessa que as mulheres sempre exigiram dos homens foi: “Eu volto”.

LUDMILA: Você está invertendo a história: não são as Penélopes que se sacrificam esperando Ulisses. Ulisses é que é um pobre mártir voltando, vinte anos depois. Eu

também acho. Pô, ficou vinte anos rodando pelas boates helênicas, comendo tudo quanto é sereia das ilhas gregas, não tinha nada que voltar pra chatura da família.

MÁRIO: Aí é que a porca torce o rabo. Não é chatura, a família. A volta só existe porque fora do seu próprio grupo familiar, da sua própria gente, não há glória nem graça. O verdadeiro herói volta para contar – ao pai, ao filho, primo, neto, esposa, tia. A mitologia grega é uma tremenda transa familiar. O herói sempre volta: pro desfile e a chuva de papel picadinho no meio de sua própria gente.

SARA: Oi!

LUDMILA: Viva! (*Oto bate palmas brevemente.*)

VERA: Apoiado! (*Se levanta, dá um beijinho em Mário.*)

OTO: Você acha mesmo que a família ainda funciona? A tua não vale; é uma excessão.

MÁRIO: O que acontece é que a família caiu em desgraça. Agora é preciso ter muita coragem pra defender a idéia de que cumprir obrigações com os que nos cercam é um ato criativo e apaixonante. Todos nos dizem que, para sermos liberados, temos que evitar o próximo, ignorarmos a dor alheia individual e sobretudo... não lavar a louça. Por isso defender a família hoje é um ato suspeito. Preferimos todos fraternidades distantes, solidariedades remotas: ao Vietnã, à África Negra ou a qualquer grupo menos votado de necessitados. Servir e alimentar a família é coisa menor, sem *charm*, não é noticiado nem no Jornal Nacional da Tevê Globo. (*Se levanta. A luz baixa sobre os outros. Ele vem ao proscênio.*) O carinho entre marido e mulher, a disciplina imposta aos filhos para que aprendam a sobreviver na selva, os atos de modestas restrições diárias em favor de um tio ou afilhado, a aplicação profunda na tarefa rotineira, uma linha ética diante do grupo familiar – agora tudo isso nos dá a mesma vergonha que nos dava ser apanhados lendo uma revista pornográfica, dez anos atrás. Mas os mais pobres – não falo dos miseráveis – sabem que só podem se defender a partir da coesão e da proteção familiar, sua eterna hierarquia: Pai, mãe, filha, filho, avô, tios, primos, cunhados, noras, genros – uma constelação de afetos, crises, mortes, direitos, responsabilidades, chatices, lealdades. (*Pausa*) Quando a mulher se atribui...

LUDMILA: (*Sai da semi-escuridão, vem para o proscênio. Enquanto Ludmila fala, Mário mergulha naturalmente na penumbra em que estão os outros. Acende cigarro, fuma, etc. Todos se comportam naturalmente, como se não a escutassem.*) Quando a mulher se atribui o direito de sair do seu lugar, todas essas lealdades desaparecem e a constelação explode. É preciso, pra manter essa estrutura, que a gente aprenda a não competir com o homem, como esposa, irmã, tia, sobrinha – como empregada pode. A gente deve se educar cuidadosamente até atingir uma estupidez completa com relação a máquinas e idéias, conservando nossa sublime delicadeza, maciez de tecido, nossa sincera obediência, de preferência boquiaberta. (*Recita gozadora.*) “Por que razão o nosso corpo é liso, suave, delicado, não preparado para a fadiga e a confusão do mundo, senão para que o nosso coração e o nosso espírito tenham delicadeza igual ao exterior?” (*Noutro tom.*) Senão pra

conservar melhor a nossa capacidade pra tudo que é trabalho chato, monótono e infundável? (*Luz geral.*)

OTO: Como escreveu um aluno meu, desses que gostam de enrolar: “A família é uma fórmula social buscando permanentizar a natural contingência das relações sexuais e sentimentais em benefício da estabilidade política, isto é, dos interesses econômicos das classes dominantes”. (*Riem, sobriamente.*)

VERA: Shaw disse de maneira mais simples: “Quando dois jovens estão apaixonados, num estado de exaltação febril e patológica, a sociedade bota diante deles um padre e um juiz e exige que eles permaneçam o resto da vida nesse estado anormal, deprimente e exaustivo.” (*Risos*)

MÁRIO: (*Vem de novo, lentamente, fumando, ao proscênio, luz só sobre ele. Joga cigarro no chão. Pisa. Os outros no escuro.*) As ideologias atuais, sempre falando em coletividades, na verdade estimulam o ego e o individualismo. Até o sistema capitalista, que necessita de trabalho competitivo, racionalismo e poupança, usa sua imensa máquina de propaganda, nos filmes, nos jornais, nas coca-colas, a favor da falsa aventura de viver, das viagens sem motivo, das mudanças sem propósito – o turismo organizado está aí mesmo. Ficou mais fácil ir ver *in loco* a muralha da China do que conhecer o subúrbio de Madureira. Enfrentar essa onda e gritar que a família ainda é a instituição mais profundamente humana é provocar graves suspeitas de reacionarismo. Mas veja o paradoxo: como indivíduos podemos escolher as nossas relações entre pessoas de nossa preferência, do mesmo gosto, com os mesmos interesses, mesmo nível cultural e até na mesma faixa de idade. Na família é que somos obrigados a enfrentar diferenças essenciais ao ser humano: um tio burro, uma irmã mesquinha, um cunhado bicha, um primo subversivo. Não escolhemos os pais e não temos a menor influência na forma do irmão. Pela família pagamos um supremo tributo à condição humana, ao parto, à doença, à roupa suja, à mediocridade de nós mesmos, à morte. A família nos lembra sempre que viemos do pó, a ele voltaremos e, pior, temos que limpá-lo dos móveis todo dia. (*Nesse exato momento a empregada, com bandeja bonita, de prata, e aparelho brilhante igual, entra no foco de luz. O aparelho de café deve dar o tom digno, familiar, classe-média-elegante. Mário se volta para a semi-escuridão.*) Cafezinho? (*A luz geral se acende. Todos se movimentam com mais agilidade. Mário vai servindo, derramando café do bule nas xícaras, depois de botar açúcar. Vera apanha a dela, se servindo sozinha. Mário para Sara, se referindo ao açúcar.*) Muito ou pouco?

SARA: Uma colherzinha. (*Mário a serve. Ludmila conversa com Vera. Enquanto todos bebem a luz abaixa, em resistência.*)

## CENA V : DECISÃO

(*A luz sobe, ligeiramente azulada.*)

OTO: (*Apagando um quadro negro, como quem acaba de dar uma aula.*) Bom, por hoje é só. (*Olha o relógio.*) Já enchi o saco de vocês todos, sobretudo o das moças. Quarenta e três minutos seguidos de aula.

Gostaria que vocês, na próxima vez, se preparassem pra discutir comigo as diferenças de personalidades de dois líderes africanos: Agostinho Neto e Idi Amim Dada. (Ri) Para os que tiverem preconceitos raciais podemos estudar elementos comparativos entre dois líderes brancos americanos: Lincoln e Gerald Ford. Na quarta eu digo quem foi que ganhou o meu livro como prêmio pelas composições sobre o tema: “A Vida Sexual dos Irmãos Villas Boas vista pelos Kreenakarore”... Até quarta. Tchau. (Sai, como quem dá uma volta. Se encontra com Mário.) Oi.

MÁRIO: Oi. Cheguei um pouco atrasado!

OTO: Aproveitei pra esticar a aula. Fiz média com a rapaziada. Tenho falcatuado um pouco ultimamente. Vamos até o bar. (Os dois entram no bar, se sentam. Garçon traz gelo, uísque, etc...)

MÁRIO: Aconteceu alguma coisa especial? (Oto acena que sim com a cabeça.) O quê? Posso ajudar?

OTO: Bom... (Hesita) Não é fácil. Que idade você tem Mário?

MÁRIO: Ué, que pergunta esquisita!

OTO: Eu sei que estou sendo indiscreto. E, afinal, já sei, mais ou menos... Você foi meu professor tanto tempo.

MÁRIO: Quantos você me dá?

OTO: Cinquenta ou, quase.

MÁRIO: É.

OTO: Mas fica tranqüilo, você parece bem menos.

MÁRIO: Eu sou tranqüilo. Daí parecer menos.

OTO: Mário, você se lembra da última vez em que estivemos aqui, tem um mês e pouco?

MÁRIO: Lembro.

OTO: Da nossa conversa, eu digo?

MÁRIO: Claro. Não é conversa que se esqueça. Fiquei até meio... abalado.

OTO: Pois é, rapaz, a coisa não tá fácil. Eu e Ludmila andamos discutindo, analisando, pensando como resolver nosso problema.

MÁRIO: O do filho?



OTO: É.

MÁRIO: Mas você é mesmo estéril?

OTO: O exame é definitivo.

MÁRIO: Bom, colocado o problema como vocês colocaram (*sorrindo*) – tão desavergonhadamente, não me parece lá muito difícil. (*Noutro tom*) Olha aqui, Oto, de vez em quando eu acho que vocês estão todos malucos!

OTO: Toda renovação depende dos doidos. É uma profunda experiência existencial.

MÁRIO: Não acredito que vocês tenham estrutura pra agüentar essa barra. Estão brincando de viver.

OTO: Nós sabemos até onde podemos ir.

MÁRIO: (*Suspira. Quase erótico.*) Bom, meu velho, Ludmila é uma mulher não apenas bonita e inteligente – é especial, fora de série. Se vocês estão mesmo dispostos podem escolher quem bem entenderem pra cruzar com ela. O termo é rude?

OTO: A idéia é essa.

MÁRIO: É evidente que vocês não vão pegar o primeiro que passar na rua. Mas, aqui no meu fraco entender, acabarão numa escolha genética – racista. E talvez mesmo ariana.

OTO: Acertou no racista, não acertou no ariana. Nós dois, brancos, de classe média, não vamos escolher, por exemplo, um preto ou mulato proletário. Mas nem se pode cogitar disso. É apenas natural que escolhamos na nossa própria raça e na nossa própria faixa social. O contrário não seria senão uma demagogia reles. Como também seria natural que a gente escolhesse na nossa própria faixa etária, entre os homens que estão na minha ou na idade dela. Mas você pode estar certo de que eliminamos de saída o arianismo. Nosso filho não terá, necessariamente, um pai louro, de olhos azuis. Isso está resolvido. A dificuldade começou quando nós decidimos que tínhamos que ser realistas até o fim: já que nos decidimos à experiência por que não considerarmos também caráter, inteligência e, sobretudo, coração, isto é, bondade?

MÁRIO: Já ouvi você dizendo que a bondade é uma abstração inventada pela igreja pra enganar os pobres.

OTO: A bondade existe. (*Ri*) Ludmila me convenceu.

MÁRIO: Então, está resolvido: Escolham pela bondade.

OTO: Mas isso encerra outras dificuldades: não vamos escolher um cara que seja bom mas um idiota, débil mental.

MÁRIO: Agora começo a compreender. Se vocês tomaram a bondade como virtude fundamental do doador – posso usar essa palavra também? a coisa fica abstrata: e terão que reduzir o círculo da escolha. Terão que conhecer melhor a pessoa. Não poderá ser mais o primeiro que passe na esquina. *(Bebe)*

OTO: Continua perfeito o enfoque humano com que você pega as coisas no ar, as digere e sintetiza. Essa extrema lucidez é o outro motivo porque nós decidimos escolher você.

MÁRIO: *(Se engasgando com a bebida.)* O quê?!!!

OTO: Escolhemos você porque é um homem saudável, lúcido e bom, muito bom!

MÁRIO: Mas, espera aí Oto, vocês endoidaram de vez? Estão, o que, me testando?

OTO: Olha pra mim. *(Longa pausa)*

MÁRIO: O absurdo está aumentando. Há alguma coisa fundamentalmente doente no que vocês estão fazendo e... *(Para, reflete.)* É, tinha que ser eu. Isto é, tinha que ser alguém como eu. Uma vez pensada a maluquice, tinha que ser. Agora fica claro...

OTO: A você eu não preciso esclarecer nada. Ou existe algum ponto obscuro?

MÁRIO: Vejamos – a bondade. A bondade, no caso, serve para tudo. Se eu for realmente bom, como vocês dizem, não abusarei da posição privilegiada – não é privilegiada? – *(Oto acena que sim)* em que vocês me colocam.

OTO: Exato.

MÁRIO: Também, como a bondade não é uma qualidade natural mas criada com esforço brutal, vocês só a poderiam encontrar amadurecida num homem, como eu *(Pausa)*... de mais idade.

OTO: Perfeito.

MÁRIO: Foi por isso que me escolheram?

OTO: Por isso.

MÁRIO: Tem mais alguma coisa?

OTO: Você sabe que tem.

MÁRIO: Para ser um homem bom teria que ser um homem mais velho, e, sendo um homem – deixemos de histórias, Oto, pra Ludmila eu sou um velho. Ainda um bom reprodutor mas um velho. Sendo um velho isso torna a coisa mais segura pra você, porque

o envolvimento de Ludmila comigo fica quase impossível. Com um jovem esse risco seria muito grande. Até onde foi você que a induziu a escolher como qualidade fundamental não a bondade mas a velhice?

OTO: Quando ela chegar aqui você pergunta. Eu não fiz mais do que discutir com ela, como estou discutindo com você. Contive todas as minhas ânsias, preconceitos, ciúmes, deixei ela livre.

MÁRIO: (*Sorrindo*) Mas está aliviado por ela não ter se decidido, afinal, por um desses garanhões gregos que andam aí pelas praias, não está?

OTO: (*Bebe demoradamente.*) Estou. Estou e ela sabe disso.

MÁRIO: Desnudamento total?

OTO: Total. Estamos vendo onde é o fundo do poço.

MÁRIO: De que poço? Do teu, do dela, do meu, do de todos?

OTO: Mais do meu, até agora. Quem está abrindo mão de posses fundamentais no momento sou eu. Ludmila vai em busca de sua realização biológica. Ela sabe disso. Você...

MÁRIO: Eu sou o premiado!

OTO: Não consigo pensar de outro jeito: você é o premiado.

MÁRIO: Você admitiu a hipótese de eu não querer?

OTO: Em princípio admitimos. Mas, não posso acreditar numa recusa. A força de uma mulher jovem e bonita como Ludmila é irresistível. E depois, (*irônico*) seria uma ofensa imperdoável!

MÁRIO: É... (*Pausa. Bebe.*) Mas eu não aceito, Oto.

OTO: Por que razão? Você não tem razão! Você não é um puritano! Você não é um impotente! Porque resistir a uma experiência dessas, profunda, intensa, nova? Apenas por orgulho intelectual – como afirmação pra você mesmo? Pra dizer que resistiu?

MÁRIO: Me diz aqui: você acha mesmo que vocês jovens foram os inventores da lealdade? Eu tenho uma profunda obrigação ética com minha mulher, Vera. Você permite? Posso ter?

OTO: Tem mesmo? Confesso que não pensei que chegasse a tanto. (*Pausa. Quase decepcionado.*) É mesmo uma recusa?

MÁRIO: Que é que você quer? Que eu traia minha mulher e pense que não traí apenas porque se trata de um ato – como é que se classifica esse ato – humanitário? Acho

que é uma palavra pobre pruma experiência tão emocionante em todos os sentidos. Ou que não a traia e peça a ela pra participar como observadora?

OTO: Por que não? Vera tem as limitações do seu tipo de vida mas é uma mulher extraordinariamente inteligente...

MÁRIO: Vera tem quarenta e cinco anos.

OTO: ... apesar da idade dela.

MÁRIO: Esse é todo o problema. Nesse assunto, uma avançadíssima mulher de quarenta e cinco anos é mais quadrada do que uma quadradíssima mulher de vinte. Pelo menos é o que nós dois pensamos – você e eu.

OTO: Você acha então que não há possibilidade de você chegar pra ela e...

MÁRIO: Convencê-la? Impor? Na altura da vida em que ela está só poderia aceitar. Ou fazer sem dizer? Olha, eu não seria capaz. Permita-me ser tão leal quanto você.

OTO: Isso significa...

MÁRIO: Isso significa, Oto, que vocês escolheram o homem errado. Eu não aceito. *(Os dois bebem. Longo silêncio. Garçon serve, etc..)*

OTO: Definitivo?

MÁRIO: Definitivo. *(Longo silêncio.)*

OTO: Mário, vou te fazer uma confissão.

MÁRIO: Você está profundamente aliviado por eu não ter aceitado.

OTO: Estou profundamente aliviado por você não ter aceitado.

MÁRIO: Você discutiu muito com Ludmila, discutiu com honestidade, mas se sentiu profundamente aliviado quando ela concordou em que devia ser eu, e não um jovem bonitão qualquer.

OTO: *(Mecanicamente)* Eu discuti muito com Ludmila, discuti com honestidade, e me senti profundamente aliviado quando ela e eu decidimos que devia ser um homem como você e escolhemos você.

MÁRIO: E agora, você tira um peso do coração com a minha recusa e ganha tempo porque as discussões terão que começar de novo e talvez ela desista definitivamente da idéia.

OTO: (*Baixo, tenso mas sem drama.*) Mário, eu não suporto a idéia! Você tem razão: é uma loucura. Eu embarquei numa loucura. Enquanto a coisa era só falada, uma conversa, uma teoria, era muito bom. Mas, na prática... Não suporto a idéia de outro cara pegando ela, beijando ela, metendo nela e, o pior, ela gostando – seja em nome do que fôr! (*Olha, como quem vê alguém. Seu olhar atrai o de Mário na mesma direção. Os dois ficam de pé, à espera. Ludmila vem se aproximando. Pelo olhar dos homens o público deve ser forçado a olhar quem chega. Ludmila está mais bonita do que nunca, leve, ondulante, altamente sensual, mas sem nenhuma afetação especial. É uma máquina feminina perfeita, moderna, no optimum do seu funcionamento. Sua roupa, seu ar, paradoxalmente, são um pouco belle-époque. Deve entrar pelo percurso mais longo do teatro, no meio do público, fazendo um caminho irregular, como quem vem passeando. Afinal, entra no bar. Beija Oto, depois beija Mário. O beijo de Mário é insensivelmente diferente, na medida em que ele agora sabe da sua valorização como macho.*) (*Sentam.*)

LUDMILA: A tarde está maravilhosa. Não existe nada igual a esse outono do Rio. Mário, você conhece a piada da pombinha que estava esperando o pombinho na floresta da Tijuca? (*Mário faz que não.*) A pombinha tinha marcado encontro com o pombinho. Estava lá, na floresta, no telhado da Capela Mairinque Veiga, esperando, ansiosa. Passou meia hora, passou uma hora, e nada. Cada barulho de asa o coração dela batia, pensando que fosse o namorado. Afinal, depois de duas horas, o pombinho chegou, cansado. Deu uma arrulhadinha nele e ela perguntou, zangada: “Por que você demorou tanto?” “Desculpa, meu amor”, respondeu o pombinho “eu saí lá da Cinelândia na hora certa mas a manhã estava tão bonita, que resolvi vir a pé.” (*Riem. Ao garçon que se aproxima.*) Carinha com Vodka polonesa. Eu vim a pé desde a Glória... Dois quilômetros... Nunca me senti tão bem desde que voltei ao Brasil. (*O garçon serve.*) E vocês dois aqui, no escuro, como dois morcegos pendurados no sótão do castelo... (*Ao garçon.*) Quer botar minha música? (*Ouve-se “As time goes by”, cantado por Harry Nilson.*) (*Para Mário.*) Música do nosso tempo, Mário... Será que é mesmo a canção mais bonita que já foi escrita? (*Ri*) Você acha que estou ficando velha?

MÁRIO: Está. É. A juventude é muito velha.

LUDMILA: Com que idade a gente fica jovem?

MÁRIO: Aos cinquenta. (*Pausa*) Mas aí já é tarde.

LUDMILA: Mas, fisicamente, eu ainda estou bem, você não acha? (*Beija Oto carinhosamente. Assentimento de Mário.*) Na rua eu recebo muitas opiniões não solicitadas mas são sempre a favor!

MÁRIO: Como é que eles dizem hoje? No meu tempo se dizia: “Essa é a nora que meu pai queria!”

LUDMILA: (*Sempre alegre.*) Não mudou muito. Um diz “Putz!”, outro diz “Que balanço”, noutro dia um me disse “Esto es mujer e non la porqueria que tengo a casa”. (*Riem, breve.*) E tem os que vão direto ao assunto: “Que rabo!” (*Ri*) Tudo afirmações tolas, machistas – mas, enquanto existe essa bolsa de valores é bom a gente sentir que está na alta

– que está vivendo o seu horário nobre. Eu vinha andando por aí, sabe, nesse sol quase frio, nessa tarde clara, e meu sentimento de plenitude era tão grande, eu com tanta consciência dele que as lágrimas me vieram aos olhos. Vim ali pela Glória, à esquerda o morro, o outeiro, eu moça, me sentindo bonita num mundo de gente tão feia, instruída e educada, com condições de vida incríveis: já imaginou, eu posso até ganhar minha vida sozinha num país subdesenvolvido. Não é um privilégio? Eu, cheia de saúde, amando e sendo amada, com tempo, com condições, com vontade de ajudar outras pessoas e querendo mil coisas, sabendo que vou fazer mil coisas, viver mil vidas. E aí... (*Pára. Vê os dois bestas, escutando.*) Estou falando demais? (*Os dois riem.*) Tô dando uma de baiano, pô! (*Sem transição.*) Que é que vocês estavam conversando? (Os dois que se calam. E, evidentemente, Ludmila sabe sobre o que os dois conversavam. Mário se levanta.)

MÁRIO: (*Sorve o resto do copo já em pé, como quem vai sair. Joga dinheiro na mesa. Apóia a mão no braço de Oto. Olha para os dois firmemente.*) Oto, meu amigo, eu aceito! (*Luz que se apaga em resistência.*)

VERA-NARRADORA: Hebe, filha de Júpiter e Juno. Concebida por Juno depois de comer uma salada de alface. (*Dá de ombros.*) Linda, e sempre no esplendor dos vinte anos, foi consagrada como a Deusa da Juventude. Durante as bacanais era portadora da ânfora das libações, de onde derramava néctar na boca dos velhos deuses. Expulsa do Olimpo quando apanhada numa cena indecorosa, continuou, porém, sendo representada como uma virgem coroada de flores, vestida com roupas transparentes e coloridas. Tinha o poder de restaurar, nos homens e nos deuses, o vigor da juventude.

## FIM DO PRIMEIRO ATO

## ATO II

### CENA VI : COMO SEMPRE

(*Vera liga a televisão – som baixo – entra e sai pela porta da cozinha. Entra Mário. Tira o paletó, sem gravata, joga em cima de uma poltrona. Beija Vera. Se joga ele próprio numa poltrona, com ar cansado.*)

MÁRIO: Oi. (*Vera grunhe delicadamente à maneira dos casais longamente casados. Mário pega um jornal para ler.*)

VERA: Como é que foi o debate?

MÁRIO: Não houve.

VERA: Que foi, censura?

MÁRIO: Não; aquela esculhambação da Tevê Globo. Marcaram a gravação ao meio dia, às duas eu vim embora. Não sei como aquele pessoal agüenta. Ficam lá todos aqueles artistas famosos, horas e horas, esperando nos corredores, como meninos de colégio. Ninguém protesta.

VERA: Com uma televisão só monopolizando o mercado que é que você quer que eles façam? Você esteve com Oto?

MÁRIO: *(Sem saber se vai responder ou não, mergulhado no jornal.)* Humm?

VERA: Esteve com Oto?

MÁRIO: Não estive. Não tive tempo.

VERA: E o jantar em casa deles?

MÁRIO: Ihh, esqueci de combinar. Amanhã eu falo. Tem tempo.

VERA: Você quer um uísque?

MÁRIO: Quero. Deixa que eu apanho. *(Os dois, agora, sem falar, fazem de novo o balé doméstico, longamente ensaiado. Ele se levanta, dobra o jornal, põe em cima de um móvel. Entra na cozinha, faz pequenos barulhos de quem tira gelo. Volta com balde de gelo e copos. Assobia "As time goes by". Abre um armário, tira garrafa de uísque, serve. Vera, enquanto isso, põe as coisas na mesa, como da primeira vez em que se a viu fazendo. Fecha a garrafa de uísque que ele deixou de fechar. Ele volta a se sentar. Conversam, a partir de determinado ponto.)*

VERA: Você quer que mande servir o jantar logo?

MÁRIO: Já não, obrigado, estou sem fome.

VERA: Então vou mandar a empregada embora. Senão você sabe como ela fica.

MÁRIO: Então manda servir.

VERA: Não, deixa, eu mando ela embora, depois eu mesma sirvo.

MÁRIO: Ora, que bobagem, pra que esse trabalho? Comemos mais cedo e pronto.

VERA: Que é isso? Você vai comer obrigado só pra não me dar um trabalhinho à toa? *(Entra para cozinha. Mário aumenta o som da televisão.)*

SOM DA TELEVISÃO: Caderneta de Poupança, é o cofrinho da Del... *(Mário vira o botão.)*

SOM DA TELEVISÃO: *(Canto)* Cabelo e pontas!... Menos alcalino, protege mais os seus cabelos... *(Mário vira o botão.)* Minimum price system... nas casas da Ba... *(Mário vira o botão.)*

MÁRIO: A televisão está socializando o país pela estupidez.

SOM DA TELEVISÃO: No mutirão de todos, o progresso de cada um. Este é um país que vai pra... (*Mário desliga a televisão. Se recosta na poltrona, os braços por trás da cabeça, murmura, surdamente, quase sem sentir.*) Lar!

VERA: (*Entrando*) Pronto. Quando você quiser eu sirvo. A não ser que você prefira ir a um teatro (*Olha o relógio de pulso.*): ainda dá tempo. Depois comemos alguma coisa por aí. Há tanto tempo não jantamos fora.

MÁRIO: Tem alguma coisa boa pra gente ver?

VERA: Só essa argentina que está aí. Dizem que é ótima.

MÁRIO: Não tou a fim de argentino hoje. Prefiro ir dormir cedo. Por que você não vai até a casa de Laura?

VERA: Estive com ela a tarde toda. (*Depois de alguns movimentos se senta. Recosta a cabeça na poltrona, como ele, diz, satisfeita.*) Lar!

VERA-NARRADORA: Existe vida depois de vinte e cinco anos de casamento? Vera acha que sim. Ela e o marido têm nadado juntos nas mesmas águas esse tempo todo, batendo nas pedras de vez em quando, evitando as correntezas mais perigosas. Primos entre si, como certos números, eles aprenderam a esgrima do convívio diário. Viram os filhos nascer, riram com os amigos, fofocaram e fofocam como todo mundo, e, nos momentos mais graves, sabem se aguentar nas pontas: ele contém nos devidos limites suas irritações maiores, ela chora escondida no banheiro, pois é assim que agem os casais civilizados. Os filhos foram crescendo comendo toneladas de comida, tendo sarampo, tosse, catapora, e um deles, ai que susto! dando um sinal, felizmente não confirmado, de homossexualismo. Foi só uma vez, no colégio, uma brincadeira mal interpretada, é claro – o garoto era macho. O fato é que a casa está bem cuidada, quieta, limpa. Ele sai para a caça do dinheiro na selva de pedra. Ela o gasta com parcimônia, critério, sabedoria mesmo. Mário e Vera são amigos de não muitas pessoas – todos casais: como na Arca de Noé aqui não entra animal desacompanhado, a não ser Sara, irmã de Ludmila, mas isso é coisa recente. Votam na oposição; quando o governo deixa. Estão envelhecendo bem e ela, Vera, prá inveja de todas as amigas, mantém a mesma silhueta há vinte anos. Vestida, é claro! (*Em tom de profundo conformismo.*) O importante aqui é que ele é o marido dela. Ela é mulher dele. Não é como a bosta do mundo aí fora em que ninguém é de ninguém. (*Luz que baixa até penumbra.*)

## CENA VII : O ENCONTRO

(*Cena à meia luz que ficou da cena anterior. Muda para um tom róseo. Ambiente clausal. Cama enorme, sobre o branco e o cinza bem claro. Pela esquerda entra Mário. Pela direita entra Ludmila. Esta cena tem o máximo de delicadeza e ternura. Todo o erotismo virá daí e não de qualquer excessivo sensualismo. Mário avança até Ludmila, parada. Segura-lhe as mãos, beija-as. Abraça-a, apertando-a contra si. Beija-lhe a testa, as faces e os olhos.*)



MÁRIO: Que bom! Pensei que você não viesse!

LUDMILA: Eu viria de qualquer maneira! Não combinamos?

MÁRIO: Eu duvido sempre.

LUDMILA: Por quê?

MÁRIO: *(Beija-a agora na boca, com ternura e calor. Ao mesmo tempo puxa-a para a cama, onde os dois ficam abraçados durante um certo tempo, numa composição disforme. Enquanto há o pequeno diálogo seguinte a luz vai baixando mais e mais, até blecaute.)* Eu tenho sempre medo de que você não venha, só isso. *(Disfarçando com ironia.)* Você é um prêmio grande demais pra mim, pra que eu acredite que não vão me acordar a qualquer momento.

LUDMILA: E eu, o que digo? Estou perturbada até onde nunca pensei poder ficar.

MÁRIO: Vira assim. Estou te machucando?

LUDMILA: Não.

MÁRIO: É assim?

LUDMILA: Hum! *(Longo silêncio. Movimentos quase insensíveis.)*

MÁRIO: Nunca imaginei que o carinho pudesse ser tanto. *(Blecaute total por um momento.)*

LUDMILA: Qual é o teu signo?

MÁRIO: Capricórnio.

LUDMILA: O mesmo de Pilatos. Capricórnio é o signo dos heróis incompreendidos.

MÁRIO: Pilatos foi um herói?

LUDMILA: Claro, da mesma raça de Judas e Calabar.

*(A luz vai subindo lentamente, vendo-se os dois recostados na cama, descansando. Estão sem roupa. Mário fuma.)*

LUDMILA: Você tem prazer nisso? *(Referindo-se ao cigarro.)*

MÁRIO: Um vício muito antigo. Experimenta.

LUDMILA: (*Fuma*) Horrível. Sem graça. E, além do mais, dá câncer. (*Pega a bolsa, tira um cigarro, acende no dele, fuma.*)

MÁRIO: (*Franzindo o nariz.*) Cheiro horrível.

LUDMILA: Questão de hábito. Eu acho esse aí pior. (*Pausa.*)

MÁRIO: Coisa estranha, nós dois, aqui.

LUDMILA: É.

MÁRIO: Ainda não consigo acreditar bem... Não se vive impunemente a vida inteira num caminho ... e... de repente... (*Sorri*) Uma relação como essa, proposta quase como um ato de cinismo...

LUDMILA: (*Corrigindo*) Desafio.

MÁRIO: E agora! (*Pausa*) Eu sei que Oto morre de horror por causa desses encontros.

LUDMILA: Eu sei. Não tenho dúvidas. Mas como é que você sabe?

MÁRIO: Que é que eu posso te dizer, que não soe como uma pretensão? Não tenho feito outra coisa na vida a não ser olhar o comportamento humano. Quando Oto me propôs dormir com você ele podia não saber, mas eu sabia que ele estava blefando. Com toda a fingida sofisticação dele, ele é apenas um macho brasileiro da segunda metade do século XX. Jamais será um sueco, jamais poderá deixar a mulher com outro homem, sem sentir uma dor violenta nas entranhas.

LUDMILA: Os suecos não sentem?

MÁRIO: (*Ri*) A julgar pelos filmes de Ingmar Bergman sentem muito. (*Põe o cigarro no cinzeiro.*) Quando teve mesmo que ceder, Oto cedeu porque não podia destruir a imagem que tinha criado diante de você – a do homem iluminado, acima das vãs mesquinhas da posse, da propriedade, do individualismo. De qualquer forma, sabia que, se recusasse, perderia você. Cedeu por uma vez achando que uma vez resolveria o problema da fecundação. Quando a tua fecundação não veio teve que ceder uma segunda vez, por que não? Eu fico imaginando com que amargor, com que angústia! Mas não podia mais parar – tinha que ceder outras vezes até você ficar grávida. Os enredos em que a vida nos mete, Ludmila! Não há possibilidade de se ter alegria sem doer em alguém! A minha exaltação de estar aqui com você todas estas vezes é proporcional à dor que Oto deve estar sentindo. Eu próprio, cada vez que estou aqui com você, detesto mais a idéia de você voltar pra ele. Imagine ele, que ainda é o dono.

LUDMILA: Nada. Oto não sente nada.

MÁRIO: Você acha?

LUDMILA: Oto não sabe de nada.

MÁRIO: O que é que você quer dizer com isso?

LUDMILA: Ele não sabe que eu me encontro com você.

MÁRIO: Você o está traindo... comigo?

LUDMILA: Não tive outro jeito. Eu não podia deixar de me encontrar de novo com você depois da revelação que foi o nosso primeiro encontro. Ele não perguntou nada, claro, não houve uma conversa especial sobre o assunto mas a ânsia dele era tão visível que eu percebi que não suportaria saber de outros encontros.

MÁRIO: E então, começou a traí-lo.

LUDMILA: De qualquer forma eu já o tinha traído da primeira vez. Não era pra ser como foi. Eu te juro que jamais poderia esperar o golpe fulminante que recebi. Isso não acontece duas vezes na vida. Eu estava me entregando a você e sentindo a violência da traição. E então resolvi mentir a ambos. A ele dizendo que nossa relação não tinha sido possível...

MÁRIO: (*Estranha; custa a entender.*) É o que estou compreendendo? (*Ludmila acena que sim.*) Impotência? (*Avacalhando*)

LUDMILA, você me chamou de brocha? (*Ludmila, rindo, afirma que sim.*) Essa não! (*Carinho*)

LUDMILA: Que é que você queria que eu fizesse quando percebi a imensa angústia de Oto? Que coisa lhe daria mais prazer do que eu dizer que o ato não tinha sido consumado? Isso lhe deu a segurança absoluta de que eu não estaria mais com você e a satisfação psicológica de ter levado sua experiência de liberação até as extremas consequências. Que alívio prum homem! Que realização prum intelectual! E que decepção pra mim ao perceber que Oto era mais fraco do que eu supunha.

MÁRIO: A fraqueza dele foi apenas admitir um absurdo – que você tinha o direito de procurar outro homem.

LUDMILA: Não tinha?

MÁRIO: Você tinha que escolher entre ficar com ele, esquecendo a necessidade do filho, ou abandoná-lo. Oto estava blefando, eu disse. A princípio até pra ele mesmo. Nenhum ser humano aceita uma experiência dessas sem tremer na base. É um desvario intelectual. Idiota!

LUDMILA: Eu aceitaria.

MÁRIO: Europa, França e Bahia – eu sei, você viveu tudo, em toda parte. Tem vinte e quatro anos de vida e vinte e quatro mil de experiência. Mas não sabe o que está dizendo.

LUDMILA: Você acha que estou mentindo?

MÁRIO: Não, você só não pensou direito. Como mulher você jamais poderia ter *essa* experiência. Se você fosse a estéril e Oto o normal, a coisa nem chegaria a ser proposta. Como é que ele faria? Dormiria com outra mulher e pediria a ela o pequeno incômodo de ficar com o filho na barriga nove meses para depois entregar a vocês? Vocês pagariam a ela o aluguel da incubadeira, ou o quê?

LUDMILA: É. *(Pausa)* Se eu tivesse pensado nisso não teria aceitado de Oto um direito que não podia retribuir com absoluta igualdade.

MÁRIO: Está arrependida? *(Beija-a)*

LUDMILA: *(Desconfiada)* Por que você não me disse isto antes? *(Beija-o com grande carinho, quase que já sabendo a resposta.)* Não te ocorreu antes?

MÁRIO: Claro.

LUDMILA: E por que não disse?

MÁRIO: *(Cínico)* Eu também sou humano.

LUDMILA: *(Cúmplice)* Mas isso é uma canalhice deliberada.

MÁRIO: Qual é a diferença entre a canalhice deliberada e a não deliberada? Um ano de cadeia a mais. Vale a pena. *(Pausa)* Vale a pena? *(Ludmila responde beijando-o.)* Que fazer, agora?

LUDMILA: O quê?

MÁRIO: Se você ficar grávida, por exemplo.

LUDMILA: Estou tomando cuidado. *(Mário se levanta, depois de olhar o relógio na mesinha de cabeceira.)* Está na tua hora?

MÁRIO: Não tenho mais hora. *(Se veste. Quando está pronto, diz lentamente, de maneira estranha.)* Você sabia que as latas de lixo de Budapest são todas padronizadas? *(Luz que baixa.)*

VERA-NARRADORA: E aí a alquimia da existência começa a dominar a teoria da existência. Ludmila, ao lado de Oto, quase que não o vê, cada dia mais fascinada com o próprio umbigo. E o de Mário, é claro. Vera, com a intuição que antigamente se dizia feminina, começa a suspeitar, por um atraso de Mário, uma desatenção, uma resposta vaga ou injustamente irritada, que o lar pode ser o castelo do homem mas é apenas a ratoeira da

mulher. A afirmação de Mário de que já não tem mais hora, isto é, hora de chegar em casa, significa apenas a certeza de que o tempo lhe escapa. Como se ajustar à realidade dos relógios se as horas velozes que ele curte com Ludmila são as mesmas horas infinitamente lentas que, agora, Vera espera? (*Acentuar a rima.*)

CENA VIII : E AGORA, GIUSEPE?

(*Casa de Mário e Vera com muita flor. Vera acabando de arrumar mais um vaso. Campainha toca. Ela vai abrir. Enquanto se dirige para a porta diz ao público – “Três meses depois...” Entra Mário. Beijam-se.*)

VERA: Ué, esqueceu a chave?

MÁRIO: Ou esqueci no escritório ou perdi, não sei. (*Põe a pasta num móvel, tira o paletó.*) O mecânico veio trazer o carro?

VERA: Veio. Eu paguei: oitocentos cruzeiros.

MÁRIO: Putz!

VERA: (*Abre uma gaveta, pega uma pequena carteira.*) Tirei seus documentos do porta luvas – você esqueceu quando mandou consertar o carro. Podiam ter roubado na oficina.

MÁRIO: Ah! É.

VERA: Mandei pagar as multas que estavam aí.

MÁRIO: Que eficiência! Obrigado. Quanto foi?

VERA: Duzentos e poucos cruzeiros (*Sorrindo*) Que é que você andou fazendo pra pegar duas multas de estacionamento proibido na Avenida Rui Barbosa na hora em que devia estar dando aula na Cândido Mendes?

MÁRIO: (*Apanhado*) Eu, na Avenida Rui Barbosa?

VERA-NARRADORA: Apanhada de surpresa pela surpresa de Mário, Vera reage como manda o figurino – isto é, mal. (*Sem transição se dirige a ele.*)

VERA: Que é que há, Mário? Duas multas? Se fosse uma só ainda vá lá, podiam errar! Mas duas!

MÁRIO: Sei lá. Esse Detran toda hora vive mandando multas erradas – com esses computadores idiotas.

VERA: Computadores educados na tua Universidade. Mário, que é que está acontecendo? Você está me mentindo?

MÁRIO: Mentindo por quê? Só porque eu disse que não estacionei nesse lugar aí? Não, eu não fui nesse lugar aí. Há anos que não paro na Avenida Rui Barbosa.

VERA: (*Falsamente conciliatória.*) Eu não posso te ajudar, Mário? Alguma coisa está acontecendo.

MÁRIO: Ajudar em quê? E o que é que está acontecendo?

VERA: Nesse dia da multa você não foi à Universidade. Você não deu aula.

MÁRIO: (*Um pouco assustado.*) Como é que você sabe?

VERA: (*Irônica*) Essas coincidências dramáticas, Mário. Olha a data da multa: aniversário do Bianco. Eu telefonei pra você pra saber se íamos em casa dele. Você não estava. (*Pausa*) Você nunca deixa de dar aula. Você deixou de dar aula por que, Mário?

MÁRIO: Eu é que pergunto agora, Vera – que é que está acontecendo? (*Chateado*) Depois de velha deu pra me vigiar?

VERA: Que coisa grosseira, Mário, não estou te vigiando: descobri sem querer.

MÁRIO: Descobriu. Viu a palavra que você usou? Descobriu. Palavra de investigador, típica, policial.

VERA-NARRADORA: Mas aí, depois de floreios e meneios, evasivos, negativos, agressivos, compulsivos, Mário faz uma coisa que todas as mulheres presentes sabem que é absolutamente original – ele confessa. (*A partir daqui, luz esverdeada.*)

MÁRIO: (*Se atirando na poltrona, com ar cansado, de quem desiste.*) Vera, esse tipo de discussão nunca houve entre nós. Não tem nenhum sentido essa nossa discussão.

VERA: É mesmo, meu bem. De repente a gente brigando por causa de besteira qualquer, de uma multa idiota. (*Beija-lhe o rosto.*) Me perdoa. Eu sei que você jamais me mentiria.

MÁRIO: É por isso que estou me sentindo péssimo, tendo que mentir pra você pela primeira vez. Não posso.

VERA: (*Estranhando*) O que é que você quer dizer?

MÁRIO: A verdade. Já aguentei muito. Não posso ocultar mais. De repente eu me envolvi com outra pessoa.

VERA: (*A confissão é um golpe para ela. Ela recua, como nos folhetins, deixando cair a cadeira.*) Oh! (*Longa pausa*) Meu Deus, que é que você está me dizendo, Mário?

MÁRIO: A verdade. Era só uma amizade, no princípio, nós nem percebemos; quando vimos tínhamos perdido a direção e o controle. Resumindo. Eu amo outra mulher.

VERA: (*Baixo. Tensa*) Mário! (*À parte, berra para o mundo.*) ELE AMA OUTRA! MEU MARIDO AMA OUTRA! (*Calma. Baixinho*) Quem é ela?

MÁRIO: Ludmila!

VERA: (*Espanto*) Ludmila?

MÁRIO: É.

VERA: (*Berra*) LUDMILA! (*leva a mão na boca. Se levanta.*) Desculpe se eu gritei.

MÁRIO: Gritou? Não, você não gritou.

VERA: Ludmila, Mário, a irmã de Sara? Ela mesma?

MÁRIO: A mulher de Oto.

VERA: Mas é uma menina!

MÁRIO: Pois é.

VERA: Mas isso é uma loucura. (*À parte*) Isso passa. (*Alto*) Você... Você não precisava me contar.

MÁRIO: Você queria a verdade. Agora me sugere que eu devia manter uma mentira.

VERA: Eu não queria essa verdade. A essa verdade eu preferia qualquer mentira. Qualquer mentira, Mário. (*A luz verde termina aqui.*)

VERA-NARRADORA: Vera tem a súbita percepção de que a escritura de posse do marido não era verdadeira – Era apenas um arrendamento temporário. Mas ela vai exigir prorrogação. Fazendo qualquer concessão, pagando mais do que a outra interessada, ocupando só a metade das acomodações. Solitária a essa altura da vida, nunquinha. Rejeição, humilhação, ciúme, amargura, nada interessa. Ela vai chorar, vai se queixar, implorar. Pode sofrer o diabo, mas não vai ser em silêncio. Decidida a isso, perdido o pudor, Vera põe a boca no mundo. Conta a todas que queiram ouvir. Consulta. Política. É outra mulher. Surpreendidas, as pessoas a olham com aquela mesma mistura de curiosidade e sadismo com que todos nós, no conforto de nossos automóveis, diminuímos um pouco a marcha pra olhar um cadáver atropelado na Avenida Brasil. Agora, diante dela, todos os mais tolos, os menos experientes, os mais loucos, os mais moços e os mais cegos, viram sábios, donos do mistério, dão conselhos definitivos. É... O país da dor de corno é uma imensa democracia.

(Atenção: Os conselhos são divididos em: 1) Ditos pelos atores, de costas. 2) Ditos por pessoas de máscaras. 3) Vozes gravadas, Off. Tudo isso alternado ou não.)

COSTUREIRA: Você tem que se arrumar melhor. Você anda muito entregue às baratas.

AMIGO: Ó ó ó minha filha, professor cinquentão não resiste a uma dessas coisinhas fofinhas dizendo “Corte referencial epistemológico.”

MULHER-VULGAR: Trate dessas celulites. Já leu “Sexo depois dos quarenta”?

OUTRA: Eu, se fosse você, dava pra outro.

VELHA: É assim mesmo, minha filha – burro velho adora capim novo.

MANICURA: Luta, dona Vera. Luta.

CHATA: Você está liquidada. Quando o bicho dá na goiaba não tem jeito.  
(*Durante a cena, Vera vai se virando para cada um dos lados, ouvindo as vozes, até cair numa poltrona, exausta.*) (*Luz baixa ligeiramente.*)

VERA-NARRADORA: E, subitamente, a vida que, nestas bandas, sempre foi uma modesta comédia de costumes, começa a virar drama. (*Luz que desce mais, se apaga.*)

#### CENA IX : O OUTRO LADO

(*No bar doméstico, Ludmila apanha um copo no balcão. Vai se sentar ao lado de Oto que já está servido.*)

LUDMILA: (*Sentando*) Está muito zangado?

OTO: Que é que você acha? Ficamos lá, esperando, como uns idiotas, mais de uma hora. Por que você não foi? Quando eu saí de casa você já estava se levantando...

LUDMILA: Dormi de novo. Estava cansada. Como é que foi a reunião?

OTO: O Ministro também chegou atrasado. Duas horas. Só recebeu às quatro. O encontro foi um fracasso

LUDMILA: A Heloneida Studart não falou?

OTO: Falou, mas pouco, não tinha ambiente. Acho que o Ney nem tomou conhecimento das reivindicações. Sabe como é, conversou cavalheirescamente, aquele jogo de gentilezas antigas quando se fala de “coisas de mulheres”. Você fez uma imensa falta...

LUDMILA: Sara pintou por lá?



OTO: Foi, mas ficou calada. Também está profundamente chateada com você.

LUDMILA: Ah, que é que há? Também não posso ser babá de todo mundo!

OTO: Como, ser babá de todo mundo? Isso é uma coisa séria, fundamental. Você está nisso desde o início. Foi quem organizou. Sara tem toda razão. Na hora agá você pula fora! Deixa de comparecer ao mais importante, porque... porque ficou dormindo. Que é que você tem, está doente?

LUDMILA: (*Se levanta, passeia, irritada.*) Nunca me senti tão bem. Acho que estou cheia, é só. Acho que nada quer dizer nada.

OTO: (*Realmente surpreendido.*) Ué!

LUDMILA: Ué, o quê?

OTO: Que qué isso!

LUDMILA: (*Com infinita “paciência”.*) O que, Oto?

OTO: Você vai dar uma de cética no meio da sinfonia? Deixa isso pra Sara. Ela é que acredita no destino, nas conjunções astrológicas.

LUDMILA: Cética ou não cética, Oto, isso nós examinamos depois. O que interessa é que eu tenho que pensar em mim também.

OTO: Ninguém está pedindo pra você não pensar em você. Você está misturando as coisas. Não tem nada a ver o cu com as calças.

LUDMILA: Tem, Oto, fui empurrada: deixei de ser uma pessoa para ser mola de uma liderança; a minha nunca foi essa, você sabe.

OTO: O que é que você vai fazer? Pode sair, mas devagar. Todo mundo conta com você porque todo mundo te acha excepcional.

LUDMILA: Besteira. E eu não assumo isso – participo, ajudo, colaboro. Mas não venham com essa de me botar como amostra grátis do comportamento social da mulher emancipada.

OTO: Mas eu sempre achei que isso e a sua vida eram uma coisa só. Nunca nada te prendeu. Teve a vida que quis, desde criança. Usou toda a educação que adquiriu contra quem te educou. Tua idéia de liberdade.

LUDMILA: É isso. Por isso quero continuar solta. (*Intencional*) Solta!

OTO: Onde é que dói? (*Gesto de enfado de Ludmila.*) Você está querendo mesmo me... nos deixar no meio do caminho?

LUDMILA: Oto, eu não quero é me sentir obrigada a nada. Tenho não apenas o direito mas a obrigação de ser feliz. É esse o meu exemplo.

OTO: (*Triste*) Eu estou te impedindo de ser feliz?

LUDMILA: Pois é – você vê. Você fez tudo que foi possível. Com você eu não estou feliz. (*Os dois continuam a se movimentar ao fundo, vagamente, enquanto Vera fala.*)

VERA-NARRADORA: Aos poucos as palavras vão perdendo em significado, ganhando em malabarismo. Mário e Vera se acostumaram agora a falar nas fronteiras do que pensam. Ludmila e Oto tentam em vão explicar o que nem pensam. Mário se descobre não tão conservador quanto se achava. Quer dizer: de vez em quando já não dorme mais em casa. Ludmila menos revolucionária de costumes do que devia: aprende a fazer café e ovos quentes. Vera, tão desamparada quanto sempre foi e não sabia, faz tudo errado. Os filhos, a princípio perplexos com o tumulto logo ficam cheios com o problema dos velhos. E Oto, ah, Oto! Oto descobre que a vida é um fluxo constante que não flui necessariamente pra melhor. Dizem que, na hora da morte, quando o toureiro lhe aponta a espada entre os dois olhos para o golpe final, o touro aprende a verdade essencial de sua vida. Por isso, em tauromaquia, essa se chama A Hora da Verdade. Uma verdade, é claro, já então inútil. (*Vera que sai. A conversa dos dois continua, como se tivesse havido um corte. A partir daqui luz esverdeada.*)

LUDMILA: Durante esses seis meses evitei te dizer... Afinal não agüentei.

OTO: (*Tira as mãos do rosto.*) Seis meses! (*Pausa*) Mas você não tem que deixar. Eu te amo como te amo, não interessa o resto.

LUDMILA: (*Ternamente se aproximando dele.*) Mas a mim interessa. Eu não posso viver dessa maneira.

OTO: Mas você vem vivendo assim há tanto tempo. Você precisa de mim... também.

LUDMILA: Oto, não quero ser cruel, mas... não preciso. (*Pausa*) No momento só preciso de mim mesma e de Mário.

OTO: Mas eu estou disposto a tudo, desde que você continue comigo.

LUDMILA: Você acha correto?

OTO: Que maneira estranha de você falar. Correto! Virou moralista? Nós sabemos que todas as combinações são válidas. Estou sugerindo uma coisa prática. Quero ter apenas você a meu lado enquanto me acostumo... a não ter mais.

LUDMILA: Eu vou viver com ele.

OTO: Que loucura! Ele vai deixar a mulher?

LUDMILA: Vai.

VERA-NARRADORA: Imperceptivelmente passamos do clima de extrema compreensão e urbanidade que a vida estabilizada permite, esquecemos refinadas ideologias e viramos de novo seres humanos integrais, isto é, caímos na vulgaridade. Já atingimos o drama embora ainda ninguém pense em tragédia. Antes da separação entre os casais – que poderá acontecer ou não! – três rituais são cumpridos entre Vera e Ludmila, ou, se preferem os nomes técnicos de antigamente, entre esposa e amázia. O primeiro ritual, refletido e distante, sem deixar de ser íntimo e passional, é A CARTA.

#### CENA X : A CARTA

LUDMILA: (*Campainha da porta que toca. Ela vai atender, abre a porta, alguém lhe entrega uma carta, ela estranha, assina protocolo, fecha a porta. Vira a carta pelo avesso para ver o remetente, estranha de novo, lê.*) Senhorita Maria José Formiga, mal posso dizer que a conheço, pois tivemos apenas um contato pessoal durante a nossa vida. Sendo irmã de uma grande amiga minha logo a assumi também como minha amiga, em meu próprio lar. E, no entanto, agora, tenho a impressão de que acolhi uma víbora no meu seio. (*Ludmila vai passando por cima da leitura.*) Nhê-nhê-nhê, nhê-nhê-nhê, nhê-nhê-nhê. É claro que, sendo tão moça e, tenho que reconhecer, tão bonita, sua possibilidade de atrair um homem como meu marido (*passa por cima de outro trecho*) Nhê-nhê-nhê, nhê-nhê-nhê... ingênuo, apesar da idade... Nhá-nhá-nhá... (*lê, movimentando só os lábios*)... Ele sempre soube colocar a família e o dever acima de qualquer satisfação pessoal mas agora esquece suas obrigações mais... (*lê, sem som.*) Depois, como poderá conciliar sua imagem de mulher moderna e liberada com a de uma concubina como tantas? (*Sorriso*) O certo é que ele não pode abandonar a família, nem você a sua liberdade. Nhô-nhô-nhô, nhô-nhô-nhô, nhô-nhô-nhô... Não posso deixar de lhe lembrar que ele já fez 50 anos. Você pode achar que está pegando um homem na plenitude intelectual e emocional, e até mesmo sexual. Conheço bem meu marido e posso lhe afirmar que esse momento já passou. Você é apenas a confirmação natural do seu processo de decadência geriátrica, de sua andropausa. (*Ludmila que fixa a carta. Deixa-a na mesa. Procura numa estante. Pega o Dicionário do Aurélio, procura a palavra. Luz que baixa, em resistência.*)

VERA-NARRADORA: (*Apanha conta telefônica em baixo da porta. Fala com a conta telefônica na mão.*) Uma coisa comprovada é que uma mulher desesperada, abandonada, solitária, faz a fortuna da Companhia Telefônica. Mas entre os mil telefonemas de Vera só nos interessa, no momento, aquele que é o segundo ritual: O TELEFONEMA (*disca*).

#### CENA XI : O TELEFONEMA

VERA: Quem fala?

VERA: Quer me chamar dona Maria José Formiga, por favor?

VERA: Não? Está bem – e Ludmila Sakharov Triana mora aí? (*Espera, tamborilando.*)

VERA: Ludmila? Aqui é Vera Toledo, mulher de Mário.

VERA: Você me desculpe, tentarei ser o mais educada que possa.

VERA: Não; temos o que falar, sim senhora!...

VERA: Mas eu tenho!

VERA: Aparentemente você não tomou conhecimento da carta que lhe mandei. Já faz quase um mês.

VERA: Não, eu sei, mas poderia... Sara está sempre comigo.

VERA: Não estou pretendendo nada. Eu é que pergunto – o que você está pretendendo? Afinal o marido é meu.

VERA: Isso é o que você pensa. O que você está conseguindo é destruí-lo aos poucos.

VERA: Você está sugando, está chupando esse homem. Me dá pena, quando o vejo.

VERA: Isso eu não permitirei nunca. Enquanto eu for viva. Nunca, minha filha!

VERA: Mas você não vê que é uma insanidade sua? Com tanto homem moço por aí, uma mulher como você, que pode dar pra quem quiser...

VERA: Ora, por que não? Já deu pra tantos.

VERA: (*Estranhando*) Ele está aí?

VERA: Por que não disse logo? Não. Não quero falar com ninguém. (*Desliga – Blecaute.*)

## CENA XII : VISITA

VERA-NARRADORA: A última figura do ritual, mais desesperada, é A VISITA. Esta exige, por parte de Vera, rigoroso preparo técnico – cabeleireiro, maquiagem e o vestido melhor, isto é, o mais digno. O criterioso planejamento de quem vai enfrentar um inimigo e precisa impressioná-lo com seu potencial de fogo. Afinal o inimigo lhe roubou o marido. E, pior, tem idade para ser sua filha. (*Sai. Campanha da porta toca. Ludmila vai atender. Ludmila está no seu pior, de roupão e rolo no cabelo. Abre. Se surpreende.*)

LUDMILA: Boa tarde. (*Faz gesto pra ela entrar.*)

VERA: Boa tarde.

LUDMILA: Entre, por favor.

VERA: Obrigada. Prefiro falar aqui mesmo. (*Vera entra. Enquanto fala, examina as coisas e Ludmila.*)

LUDMILA: Sente-se, por favor.

VERA: Obrigada. Prefiro ficar de pé. (*Senta*)

LUDMILA: Bebe alguma coisa?

VERA: Nada, obrigada.

LUDMILA: (*Junto às garrafas*) Bucanas ou Bucanas?

VERA: Bucanas, se tiver.

LUDMILA: (*Se dirige para o pequeno bar.*) Só com gelo?

VERA: Puro. (*Ludmila bota gelo, entrega o copo. Senta. Espera. Vera bebe.*) Vou ser o mais breve possível, (*para o público*) disse Vera bem formal.

LUDMILA: (*Concordando*) Por favor.

VERA: Você sabe por que é que eu vim aqui.

LUDMILA: É óbvio.

VERA: Vim sem avisar.

LUDMILA: Estranhei.

VERA: Preferi assim. Compreende, não a queria prevenida. (*Para o público*) disse Vera muito digna.

LUDMILA: Sei.

VERA: No meu caso é importante.

LUDMILA: No seu caso é.

VERA: Espero que você tenha parado pra pensar no fato de que está arruinando a vida de um casal casado há mais de vinte anos.

LUDMILA: Há quase vinte e cinco. Já falamos disso algumas vezes. Eu e... Mário.

VERA: *(Não tomando conhecimento.)* Você acha que tem sentido o que você está fazendo?

LUDMILA: Desculpe, sua pergunta está mal formulada. Eu estou apenas vivendo a minha vida. Ocasionalmente ela interfere em outras. Eu não posso fazer nada. O que é pior, eu destruir sua monotonia de vinte e cinco anos ou você tentar interromper o esplendor em que eu vivo há mais ou menos um?

VERA: Suas intelectualizações são extremamente desagradáveis. E irresponsáveis! Com isso você se livra de qualquer responsabilidade.

LUDMILA: *(Se levanta)* Em última análise seu problema deve ser resolvido com Mário e não comigo. Ele é maior. Ele me quer porque quer, eu não o obrigo. Eu estou com ele porque ele se tornou imprescindível na minha vida. Esta nossa conversa não tem sentido, é muito antiga. Sem nexos como todas as coisas antigas.

VERA: Como se pode ser tão cínica na sua idade? *(Para o público)* disse Vera quase chorando.

LUDMILA: Sou uma pessoa de carne e osso. Não estou sendo cínica. Estou, sendo apenas. Me ensine como não ser. Fui surpreendida em minha casa. O que podia esperar dessa visita?

VERA: Que se afaste dele. Eu sei que ele está enganado. Quando se arrepender será tarde demais.

LUDMILA: Ele não está enganado. E se algum dia se arrepender você estará sempre aí, pra recebê-lo de volta.

VERA: Realmente ele deve estar louco pra se entregar assim a uma mulher como você.

LUDMILA: Eu sou a mulher que serve pra ele; é uma coisa do destino, como diria minha irmã. Apenas, também por destino, ele nasceu trinta anos antes ou eu trinta anos depois. Mas ainda temos bastante tempo pela frente. Ele ainda é muito moço, para um Homem.

VERA: Debaixo dessa capa intelectual você é uma das criaturas mais sórdidas que eu já vi. *(Para o público)* disse Vera, puta da vida. *(Para Ludmila)* Gostaria de entendê-la, mas não consigo.

LUDMILA: Eu a entendo tão bem.

VERA: Você e suas respostas. *(Se levanta)* É, foi uma visita inútil. Você é realmente uma mulher pérfida, etcetera, etcetera. *(Vai saindo.)*

LUDMILA: Etcetera!?!

VERA: Etcetera, etcetera, etcetera *(com raiva, apontando-lhe a barriga)* etcetera!

LUDMILA: *(Com ironia olhando para si própria.)* Etcetera? *(Vera sai, abre ela mesma a porta, bate. Ludmila que sorri, triste. Luz que se apaga em resistência.)*

### CENA XIII : AUTOPIEDAD

*(Luz que sobe em resistência sobre Vera, soluçando. Mário que vem do quarto como quem acabou de se vestir, vai sair.)*

MÁRIO: Tchau, Vera. *(Vera continua a soluçar.)* Pelo amor de Deus, pára com isso. Você tem que entender.

VERA: *(Levanta o rosto.)* Mas é a última vez, mesmo, Mário? *(Ele faz que sim.)* Você não pode fazer isso. Não pode. Não pode. Não pode. *(Se levanta, se abraça com ele.)*

MÁRIO: Vera, já tivemos tantas conversas. *(Segura-lhe os braços, tentando se desvencilhar delicadamente.)*

VERA: Mas foi tão bom agora! Como antigamente. Eu tive a impressão que nunca estivemos separados.

MÁRIO: Eu tenho que ir Vera.

VERA: Mas por quê? Eu faço o que você quiser.

MÁRIO: Que é que você quer que eu diga que já não tenha dito antes, Vera?

VERA: Mas na hora de gozar você disse que me amava. Você disse!

MÁRIO: Coisas de sexo, Vera. Não tem nada a ver com a realidade. Não se cobra isso, depois, à luz do dia. Eu vim pra resolver definitivamente o nosso caso. Caí em tentação. Mas estou arrependido.

VERA: *(Quase gritando)* Não precisava dizer isso! *(Se afasta dele.)*

MÁRIO: Perdão, mas você me obriga. *(Noutro tom)* Você está de acordo com tudo, Vera?

VERA: Não estou de acordo com coisa nenhuma, Mário. Você não pode fazer isso comigo, como se eu tivesse vivido com você só uma semana. É a vida inteira, Mário!

MÁRIO: Mas você disse que estava de acordo, Vera.

VERA: Eu disse na cama. O que a gente diz na cama não tem nada a ver com a realidade.

MÁRIO: Por favor, não repete o que eu disse. Coisa mais irritante.

VERA: Você não vê como é que eu estou, Mário? Eu estou um trapo. Todo mundo repara, todo mundo fala de mim. É uma vergonha. *(Se senta, como no início da cena, soluçando.)*

MÁRIO: Tchau, Vera, estou cansado. Já falamos e refalamos mil vezes as mesmas coisas. Os filhos já sabem, os amigos já sabem: eu não tenho mais nada a dizer. Eu vou embora. *(Curva-se para dar-lhe um beijo.)*

VERA: Não me beije! *(Mário sai. Bate a porta. Vera chorando.)* Beija, por favor, beija *(Blecaute.)*

#### CENA XIV : PROFESSOR

*(Quando a luz sobe, azulada, Mário está acabando de escrever, num quadro negro, o nome Antonio Houaiss. Já estão escritos no quadro, Celso Furtado, Chomski, Leonardo Bruni, George Steiner, Jacobson e Heidegger.)*

MÁRIO: *(Falando aos alunos.)* A afirmação bíblica “No princípio era o verbo” vem sendo apoiada pela especulação lingüística antropológica. De uma certa forma o verbo, a linguagem, é anterior ao homem. Os primatas não tinham o córtex cerebral, onde se localiza a fala. Mas se comunicavam com rugidos, isto é, sinais de medo, alegria e alerta. Esse esforço de comunicação em milhões de anos, foi que criou ou desenvolveu o córtex, armazenador e gerador da linguagem. O quê? O Macaco está certo? *(Ri breve)* Hein? *(Ouve)* Claro, Sônia, o ato sexual é um ato semântico. Como a linguagem, ele está sujeito à força modeladora da convenção social, às regras do procedimento da comunidade, a analogias e precedentes, embora transcenda a tudo isso. Falar e trepar são formas de comunicação universais: no corpo social e com o corpo humano. O coito é um diálogo – a masturbação é um monólogo. De que é que vocês estão rindo? *(Pausa)* Hein? Pergunta, Leila. Vejam, por exemplo, o tabu do incesto. Também é derivado da fala. Só podemos proibir o que podemos denominar. Quando inventamos a escala nominal do parentesco pai, mãe, filho, irmão, tio, primo, estava automaticamente criado o tabu. *(Ouve)* Peraí. Vamos adiante. Todas as coisas ditas, ouvidas e pensadas são naturalmente registradas em nosso córtex. Esse depósito gigantesco se modifica microscopicamente a cada coisa nova dita, ouvida ou pensada. Cada registro novo modifica, portanto, todo o nosso passado. Essa modificação, por sua vez, condiciona tudo que vamos falar no futuro. Hein? Pergunta, Leila! Se existe o passado? Olha, a cibernética se acha hoje capacitada a demonstrar que o passado, tal como o encaramos, não existe. Pra ela o mundo pode ter sido criado há cinco minutos, com um programa de três milhões de anos de memórias. *(Escuta)* É, Aurélia, acho que a comunicação, propriamente dita, é impossível. Porque a incidência de verdades no diálogo humano é ínfima. A vocação humana – para emitir falsidades, negar, circundar,



está na construção mesmo da língua – não é moral. Agora, se você juntar à inaptidão linguística a dubiedade moral e filosófica, aí a coisa fica trágica. Falamos com olho na audiência e na situação. Usamos as palavras para obter concordâncias e ocultar idéias. Transmitimos imagens preconceituosas, adulteradas, sentimentos gerados pela própria dinâmica vocabular, tudo com palavras cujo sentido não é o mesmo pra nós e pra quem ouve. A informação nos chega reles, deturpada, intencionalizada. E nós a retransmitimos reduzida ou ampliada, flexionada ou endurecida, colorida ou desbotada. O homem é, por índole e por seu próprio meio de expressão, um animal que presta falso testemunho. *(Pausa breve)* Mais alguma pergunta? *(Luz que baixa)*

#### CENA XV : REAÇÃO

*(Luz que se acende em resistência. Vera deitada na cama, cabeça encostada, desolada. Sara entra, vindo da cozinha, com xícara de café na mão. Pega cigarro, fuma.)*

SARA: Então, como é que está?

VERA: Ridícula. Você conhece coisa mais ridícula do que uma mulher velha apaixonada pelo próprio marido?

SARA: Há quanto tempo você não fala com ele?

VERA: Pessoalmente há mais de três meses. Falo no telefone, às vezes, ele sempre com pressa. Você sabe. *(Longa pausa)*

SARA: Você continua amando ele?

VERA: Amando? Sara, eu fui casada com ele vinte e cinco anos. Isso vale mais do que qualquer amor da tua geração.

SARA: Pois é. E aí está o resultado da tua. Até outro dia uma mulher elegante, cheia de vida e de alegria. Agora essa porcaria, desmazelada, bebendo mais do que deve, irritada, a casa uma bagunça como eu nunca vi. Nem parece aquela que fazia jantar de velinhas sozinha com o próprio marido. A cozinha está uma sujeira. Quêê a empregada?

VERA: Não sei. Não veio. Ou melhor: Eu disse pra ela não vir. Pra ficar sozinha. Tive vergonha. *(Longa pausa)* Dormi com um homem ontem.

SARA: *(Boca aberta)* Deus do céu! *(Incrédula)* É verdade? *(Vera faz que sim.)* Já?!

VERA: Que é que você queria? Que eu ficasse virgem mais um ano? Com meu sexo de luto, a meio pau pra sempre?

SARA: Calma, Vera, calma.

VERA: Não vai me dizer que está escandalizada?

SARA: Estou.

VERA: Você?

SARA: Bom, ainda bem que você reagiu. Quem é, posso saber?

VERA: Um homem – não basta?

SARA: Como é que está se sentindo?

VERA: Bem, maravilhosa.

SARA: Te olhando ninguém diria.

VERA: Quer saber de uma coisa cínica, Sara – foi a melhor trepada da minha vida. Gozei como nunca.

SARA: Que linguagem!

VERA: Estou aprendendo. Acho que ainda posso começar tudo de novo. Já sei pronunciar com naturalidade todas essas palavras que vocês dizem: pau, é foda, puta que pariu, machista, ma-chista. Ainda dá pra eu ser uma militante? Ou frustrada não entra?

SARA: Acho que você está é bêbada. (*Longa pausa*) Não quero te chatear ainda mais, não, mas acho que o melhor que você faz é desistir, Vera. (*Pausa*) Estive com Mário e Ludmila.

VERA: Sim...

SARA: Fiz o que você me pediu. Olha, nem fiz, pra ser sincera. Quase não reconheci a ambos. Ele virou um rapagão. Ela está com o apartamento todo arrumado e quase sempre ela mesma faz o almoço. Chega? Eu não sei mais nada. Nem toquei no assunto, nem com ele, nem com ela. Não deu.

VERA: Mas os dois já estão morando juntos definitivamente? E o Oto?

SARA: Não sei te dizer. Não toquei no assunto! Sei que Oto não está mais lá – acho que se mandou. Não consegui falar em particular com Ludmila.

VERA: A puta da tua irmã.

SARA: Pelo amor de Deus, Vera!

VERA: Perdão, eu queria dizer liberada. Não é liberada que vocês chamam agora às putas?

SARA: Não é esse o caminho, Vera.

VERA: Tem razão. Eu acho que sou uma péssima aluna, vou custar a aprender. É duro aprender um novo idioma na minha idade. Sobretudo pra mim que sempre falei apenas a língua da dona de casa. Se é que eu já fui dona de alguma coisa.

SARA: Bom, você agora é a dona de sua casa, do seu nariz, de sua vida...

VERA: Do que resta da minha vida. Do bagulho da minha vida. (*Pega o sapato.*)  
Ontem meu sapato pegou fogo!

SARA: Pegou fogo?

VERA: Incrível né? Pegou fogo. Eu nunca vi sapato pegar fogo. Tudo acontece comigo agora.

SARA: O que você não pode é mergulhar nessa autopiedade.

VERA: Nesta altura da vida, tem outro jeito, Sara? Nem meus filhos querem me ver. Dão desculpas de longe, vão se afastando cada vez mais... Velha chata!

SARA: Mas você tem saído, está reagindo... Você mesma disse que teve uma noite ótima.

VERA: E você acreditou? Você acredita que uma mulher da minha idade, com a minha formação, abandonada no mundo, pode sair por aí dando como uma louca da tua geração e se achar muito feliz, muito realizada? As que dizem isso estão mentindo, Sara, estão todas mentindo. Umas vacas velhas mentindo na beira do túmulo. Dormem com a alma em chagas, acordam com a alma em frangalhos. Quanto mais procuram encher o leito mais o deserto geme em seus lençóis.

SARA: Calma, Vera, calma.

VERA: Você sabe com quem eu dormi ontem?

SARA: (*Procurando brincar*) Com quem? Estou curiosa.

VERA: Com Mauricinho, o filho da Beatriz Monteiro.

SARA: (*Um susto.*) Mas que loucura, Vera, é um menino!

VERA: Tem dezoito anos! Mais moço que meu filho. Se é pra fazer loucura, o negócio é fazer loucura completa. Pensei muito em tudo: não há solução pra mim. Ontem resolvi não pensar. Fomos ao Special, num grupo, ele começou a perder o respeito por mim quando dançamos, depois, na mesa, começou a me passar a mão nas coxas. Resolvi não resistir: segurei no pau dele por baixo da mesa, como uma garotinha. Fomos pra cama.

SARA: Aqui mesmo?

VERA: Aqui mesmo, no meu sacrossanto lar. Tinha que ser pra valer: romper com tudo. Assumir. Não é assim que se diz?

SARA: Você sabe, Vera, eu seria a última a fazer julgamentos morais sobre essas coisas. O importante é que você disse que foi ótimo!

VERA: E você acreditou?

SARA: Você disse!

VERA: E você acreditou?

SARA: Você disse!

VERA: E você acreditou? Santa ignorância! Santa ingenuidade. Essa juventude de vocês, aberta e livre, que sabe tudo e ignora o essencial. Foi uma merda, Sara. Estou com pedaços da alma arrancados!

SARA: Calma, Vera.

VERA: Você quer que eu conte tudo? Eu conto! O pudor já não interessa a mais ninguém. Todas as mães de família estão botando as bundas nas revistas de sacanagem – isto é, se assumindo. Por que eu havia de morrer num convento? O garoto, apesar de bonito, devia estar muito atrasado porque quase me arrancou a roupa aos pedaços. Eu estava excitada como nunca – acho que era o álcool que eu tinha bebido – mas, na hora, tudo passou. Tive terror e nojo de mim mesma. E, quando tudo acabou, e eu pude comparar nós dois, o contraste era chocante. Mesmo na semi-escuridão o contraste era chocante. Perto da pele dele a minha tinha pelo menos 200 anos de velhice.

SARA: Que é isso? Você é muito moça!

VERA: Eu sou uma velha, Sara. Até pro meu marido! (Longa pausa) E quando acordei, de manhã, o garoto tinha ido embora e levado os quinhentos cruzeiros que eu tinha na carteira.

SARA: Um ladrão.

VERA: Não é esse o nome, no meio dele. Descolou uma nota. Mais tarde me telefonou gentilmente, pedindo desculpas, por ter apanhado o dinheiro. Disse que estava sem dinheiro pro táxi.

SARA: Ah, é mesmo: os táxis aumentaram a tarifa. (*Luz que desce em resistência até blecaute.*)

CENA XVI : FELICIDADE (?)

*(No blecaute, Ludmila que acende duas velinhas numa mesa de jantar, Mário, de costas sentado numa poltrona, se levanta, vem até ela, beija-a no rosto, enquanto as velas se acendem. Iluminação, outra vez, rósea.)*

LUDMILA: Está aborrecido?

MÁRIO: Preocupado. Só. *(Senta-se à mesa.)*

LUDMILA: Como é que foi o encontro? *(Senta-se à mesa.)*

MÁRIO: Doloroso. Mais do que os outros. Vera não está bem. Eu não tive coragem de falar tudo com ela. *(Começam a jantar.)*

LUDMILA: Eu compreendo. Tem alguma coisa que eu possa fazer?

MÁRIO: Não. Deixa passar mais algum tempo. Ela está muito amarga. Ao mesmo tempo tem esperança, acha que é uma coisa passageira.

LUDMILA: *(Ao mesmo tempo terna, irônica e má.)* É? *(Mário passa-lhe a mão no rosto, com carinho.)*

MÁRIO: Não posso negar que fiquei impressionado. A casa está irreconhecível. Vera está sufocada e é impossível pra mim falar com calma. Pra ela muito menos. Mal comecei a querer colocar as coisas no lugar ela ironizou. Começou a me chamar de Garotão. “Ô Garotão”! Depois gritou comigo... ameaçou se matar se eu fosse mesmo embora definitivamente. Gritou que havemos de carregar o cadáver dela o resto da vida.

LUDMILA: Quase todas as pessoas ameaçam se matar. Poucas se matam.

MÁRIO: Sei disso... teoricamente. Na prática me assusta. Quando ela começa a relembrar a vida em comum, fala dos filhos...

LUDMILA: Que já não existem.

MÁRIO: Como?

LUDMILA: Os filhos de que ela fala já não existem. Um na Europa, outro em São Paulo. Coisas do passado. Arqueologia existencial. Dois homens hoje, indiferentes aos problemas de vocês. Talvez até aborrecidos de terem que participar deles.

MÁRIO: Sei, mas as vezes o peso do meu amor por você tem do outro lado da balança o meu sentimento de culpa, o meu remorso.

LUDMILA: Você quer pensar mais um pouco?

MÁRIO: Não é isso. É que os sentimentos negativos estão aqui, eu tenho que reconhecer.

LUDMILA: Existe algum prazer sem um preço?

MÁRIO: Se for eu só a pagar, não me importo. Você vale tudo. Mas Vera merece um cuidado, uma atenção que eu não tenho dado. Não posso deixar de me comover quando ela desenterra um ou outro pedaço de nossa vida e o exhibe como o único tesouro que lhe resta... Que é que eu posso dizer? Que a obra de arte que ela está me mostrando é falsa? Que eu não estou mais interessado numa peça acadêmica? *(Come.)* O caneloni está delicioso, foi você mesma quem fez?

LUDMILA: Foi. Tia Eulália me ensinou. É fácilimo de fazer. As mulheres antigamente faziam da cozinha um bicho de sete cabeças. Que bom que você gosta. *(Comem em silêncio.)*

MÁRIO: Você está muito chateada por eu não ter conseguido ainda resolver tudo?

LUDMILA: Eu tenho muito tempo. *(Se levanta, apanha uma garrafa de vinho do outro lado da mesa, serve Mário. Vê-se que ela está grávida. Luz que se apaga em resistência.)*

#### CENA XVII : EPÍLOGO

SARA: *(Ao telefone)* Ludmila? Como é? É. Estou aqui, na casa de Vera. Não, ela está lá dentro. Ora Ludmila, eu não me meto na vida de ninguém, você bem sabe. O quê? Diz! Pode falar. Ela está lá dentro. Ah, foi? Poxa, ainda bem. É, coitada, ela tinha que concordar. A vida é isso mesmo, que é que a gente vai fazer? Um ganha, outro perde. Você está contente? E Mário? Babando na gravata? Bom – ainda bem que tem alguém feliz. *(Vera entra, vindo do quarto. Está bem mudada, pra melhor. Percebe o telefonema.)* Tá, de noite eu passo aí. *(Desliga)* Vera, vim convidar pra ir conosco a Guarujá.

VERA: Quando?

SARA: Amanhã.

VERA: Não vou não.

SARA: Mas vai ficar sozinha de novo aqui, no fim de semana? Que é que você está esperando que aconteça?

VERA: Nada, não quero sair.

SARA: Você fica o fim de semana conosco, na praia. Na volta visita teu filho, em Ribeirão. Vai o tio Adolfo. Ele é vidrado em você.

VERA: Você acha que alguém ainda pode ser vidrado em mim? Nem um vidraceiro.

SARA: Ai, meu saco! Nesse estado de espírito, acho que não.

VERA: Não, não tem mais estado de espírito. Estou muito bem. Apenas quero ficar sozinha. Estou aprendendo – lentamente, mas estou. Lavei bem a crosta da doméstica e apareceu uma mulher ainda em bom estado. Nesse ano e pouco eu comi o pão que o diabo amassou e todo mundo sabe que o diabo não é bom padeiro. O último serviço que Mário me prestou foi ser meu professor de sofrimento: (*mímica*) queda e redenção. Minha casa está sendo arrumada de novo, estou me arrumando de novo. Eu chego lá. Daqui em diante a única forma de ter uma vida cheia é a determinação de ter uma vida vazia. E aprender tudo de novo sozinha. Você pode me ajudar, minha amiga. Tenho que aprender a abrir a porta sozinha, a chamar táxi na rua, sozinha, a mexer com dinheiro sozinha, a tomar decisões sozinha, e comer sozinha, a ficar velha sozinha... Devia haver um Instituto Pestalozzi pra essas coisas. Tenho que aprender até a falar. A dizer “eu” em vez de “nós”. Como os homossexuais se educam pra dizer: “Estou amando uma pessoa”. Dizer “uma mulher” seria mentira. Dizer “um rapaz” ainda é chocante. Eles aprendem. Eu também vou aprender, como não? Mas de vez em quando ainda desmunheco e digo “nós vamos”. Um hábito muito antigo. Mas você vai ver. Tudo que eu fiz estava errado. Não se diz prum homem que ele é tudo na vida da gente. A gente tem que se exprimir de maneira que ele saiba que ele é que não pode viver sem nós.

SARA: Um jogo? Você acha que é isso?

VERA: Os filhos, a mesma coisa. Tudo em volta a mesma coisa. Acreditemos ou não, a única maneira de nos salvar é fazer com que todos em volta sintam que somos imprescindíveis e eles absolutamente desnecessários. Todos são adversários. É isso. Durante este tempo todo, eu me perguntei mil vezes: “O que é que eu fiz de errado?” E a resposta é tão simples: “Eu fiz tudo errado”.

SARA: O fato gera as suas próprias conclusões. Se Mário tivesse permanecido aqui as conclusões seriam outras – você teria feito tudo certo e Ludmila tudo errado.

VERA: Pode ser. Mas há coisas fundamentais que estão erradas em mim e agora é tarde pra consertar. Eu estava certa de que minha superioridade moral valia muito e fui vencida pela emoção mais reles, pela tesão mais juvenil. E quando aceitei minha derrota e apelei para as lágrimas também usei o sentimento errado. Mário e Ludmila aí já estavam defendidos pela sua própria forma de superioridade moral: Sua cumplicidade. Eu nunca fui cúmplice do meu marido.

SARA: Você está aprendendo a se conhecer.

VERA: Você acha? Quem é que eu sou? Será que na hora de morrer eu posso deixar pelo menos uma frase final: “Aqui jaz Vera Novais, que dirigia muito bem mas só em linha reta.” Na primeira curva eu catraprum! No abismo.

SARA: Por que Vera Novais?

VERA: Tenho que voltar ao meu nome de solteira. Não é assim que se faz, hoje?

SARA: É o certo; hoje ou sempre. Você não é uma posse de Mário. Isso quer dizer que você renunciou mesmo, ou é mais um blefe?

VERA: Adivinha. (*Telefone toca. Ela atende.*) 237-4265. É. Não senhor. Não mora mais aqui. (*Desliga.*) Você vê. Aprendi também. Na primeira vez em que eu disse isso foi um soco na cara. (*Pausa*)

SARA: Vem conosco. Vai ser bom.

VERA: Não, eu vou ficar aqui. Aqui mesmo, no campo de batalha. Quero passar o fim de semana sozinha refletindo, amargando, mugindo. Até o fundo: segunda-feira começo tudo de novo. Do começo, com calma, pra não tropeçar. Fica tranqüila – não vou fazer mais besteira. Aprendi nesse pouco tempo: aprendi sobretudo o mais essencial – a gente nunca aprende. (*Olha em volta.*) Botei flores na casa.

SARA: Eu notei.

VERA: Eu sei que, agora, é definitivo. E não vou morrer por isso. Ontem peguei de novo um retrato de Mário que tinha em cima da mesinha do quarto e que eu tinha jogado no fundo da gaveta. Botei de novo no lugar de sempre – afinal de contas foi meu homem a vida inteira. E já tive força suficiente pra olhar a cara dele moça – o retrato tem vinte anos – e confessar com toda justiça do meu coração: “Deus do céu, que homem! Ele foi um sol na minha vida: eu nunca mais vou tê-lo nem encontrar outro igual. Mas a vida é assim mesmo e eu não vou morrer por isso. Ainda vou ser feliz, de alguma forma”.

SARA: Bonito.

VERA: É o amor visto pelo lado avesso mas dá pro gasto. (*Pausa*) Tenho que cuidar da vida prática, me livrar do dinheiro mensal que ele me dá, só isso – ele não pode continuar a pagar por serviços que não recebe.

SARA: Se você conseguir vai se sentir dez anos mais moça e renovada.

VERA: Minha amarga experiência sexual me mostrou também que eu não sou uma mulher voltada para isso. Não faz meu gênero. É um pouco triste constatar tal coisa mas me dá certeza de que, pelo menos nesse terreno, eu não perdi nada em ser sempre fiel. E, noutro dia, me surpreendi com um sentimento estranho que só acontece em situações extremas da vida, você sabe, o que os sociólogos chamam de situação-limite: Quando todos morrem em redor e a gente sobrevive, o que nos vem não é apenas o gosto da vida, é mais que isso – é o extraordinário orgulho, a superioridade de ser sobrevivente. Um pouco de Deus, em nós. Estou aprendendo a ser feliz no meu ceticismo. Estou começando a tirar um profundo prazer da amargura. Acho que estou bem na linha dos heróis de nosso tempo. Eu sou muito, muito moderna, Sara. Os heróis de nosso tempo não se satisfazem com o triunfo. Só se realizam com o fracasso. Remember Che Guevara. (*Campainha toca.*) É Mário. (*Se levanta, com calma.*)



SARA: Ué.

VERA: Ele me telefonou. *(Abre a porta. Mário, bem vestido, mais moço. Beija-a, beija Sara, um pouco constrangido com a presença dela. Cumprimentos – Boa noite. Vera – Oi! Sara – Boa noite. Vera faz um gesto com a mão pra ele sentar. Ele senta.)*

MÁRIO: *(Galante. A Vera.)* Você está bonita!

VERA: Obrigada. Você também.

SARA: Bom, vou indo. *(Se levanta.)*

VERA: Não, pelo amor de Deus, Sara! Fica. Eu e Mário não temos nada importante a conversar. *(Mário não diz nada.)* Ou temos?

MÁRIO: Bom...

VERA: Bom? Nesse caso, Sara, eu lhe peço que não saia mesmo. Coisas importantes precisam de testemunhas. Senta aí. *(Sara obedece, constrangida.)* É o desquite, Mário?

MÁRIO: É. Posso pegar um uísque?

VERA: Ora! *(Mário se levanta, se serve rapidamente, tirando gelo de um porta-gelo em cima de um móvel.)* Conforme eu te disse, Mário, eu pensei muito nisso e acho que está tudo certo: pode mandar o advogado falar comigo. Estou de acordo com tudo.

MÁRIO: Vamos ter alguns problemas materiais.

VERA: Estou disposta a ser generosa.

MÁRIO: Eu também. *(Sara se levanta, pega também um uísque.)*

VERA: Eu tenho mais razões pra ser. Afinal, sou uma mulher só, posso viver com pouco. Você tem mulher e filho pra sustentar... *(Mário sente o golpe.)*

MÁRIO: Já te disseram?

VERA: Em sociedade tudo se sabe. É por isso que você tem pressa do desquite?

MÁRIO: É.

VERA: Quando é que nasce?

MÁRIO: *(Sempre sem jeito.)* Ah, bom, só em dezembro. *(Bebe o uísque rapidamente.)* Bem, Vera, eu vim disposto a uma longa conversa com você. *(Sorri)* Mas você está tão decidida que eu não tenho mais o que dizer. *(Levanta, põe o copo em cima do móvel.)* Te agradeço muito a... tudo! Boa noite.

SARA: Que pressa!

VERA: Espera um pouco. Tenho que te dar uma coisa. *(Entra no quarto.)*

MÁRIO: *(Sem jeito.)* Ela está tão bem disposta.

SARA: Está muito bem. *(Vera sai do quarto.)*

VERA: *(Entrega caixinha de jóias a Mário.)* Toma, é teu.

MÁRIO: *(Abre a caixinha.)* Tua aliança de casamento. Por quê?

VERA: É tua, Mário.

MÁRIO: Isso torna tudo tão definitivo.

VERA: Não era essa a idéia?

MÁRIO: *(Vê que a aliança está partida em duas.)* Por que você partiu?

VERA: Não saía mais. Tantos anos. Você sabe, a idade. O joalheiro teve que serrar. Como você vê, a biologia não é o destino de ninguém. É só chamar o serralheiro. *(Mário fica com os dois pedaços na mão.)*

MÁRIO: Vinte e cinco anos.

VERA: Não deu pra completar. Só em novembro. *(Os dois sem saber como terminar a conversa.)* Tem ainda dois ternos teus aí. Você quer levar agora?

MÁRIO: Se você não se importa. Estou precisando mesmo. Você sabe, nunca tive muita roupa.

VERA: Eu sei. *(Entra. Telefone toca. Vera de dentro.)* Atende, Sara! *(Sara atende exatamente no momento em que ela sai do quarto com um cabide com os dois ternos.)* Estão limpinhos. Mandei lavar. Um velho hábito. *(Mário pega os ternos e fica com eles na mão, pendurados.)*

SARA: 237-4255. É. Está. Um momento. É pra você, Mário.

MÁRIO: Pra mim? *(Sem largar os ternos, atende.)*

MÁRIO: *(Sem jeito)* Alô! Ah, *(Pausa)* Diz! *(Pausa)* O quê? *(Pausa)* Deus do céu! Não é possível. *(Pausa)* Quando? *(Pausa)* É? *(Pausa)* Onde? *(Pausa)* Como? *(Pausa)* Está bem! Está bem. Eu sei meu bem, eu sei! Vou correndo! *(Desliga. Se joga na poltrona, abatido. Cobre o rosto com as mãos. Vera fica olhando, estática, sem interferir.)*

SARA: *(Se abaixando ligeiramente junto de Mário.)* Que foi? *(Ele não responde. Ela, mais aflita.)* Que foi Mário?

MÁRIO: *(Tira as mãos do rosto. Lentamente.)* Oto se suicidou.

SARA: Meu Deus do céu! Quando?

MÁRIO: Hoje de manhã.

SARA: Onde?

MÁRIO: Lá em casa.

SARA: *(Estranhando)* Como?

MÁRIO: Tinha ficado com uma chave. Quando Ludmila chegou encontrou ele morto, no banheiro. Com gás.

SARA: Ohh! Gás! *(Com raiva)* O último recurso do covarde. Eu sempre achei ele um fraco.

MÁRIO: *(Assustado)* Que é isso, Sara? Enlouqueceu?

SARA: Deu alguma explicação?

MÁRIO: Deixou um bilhete.

SARA: Pra quem?

MÁRIO: Pra ninguém. Pra nós todos. Uma palavra só.

SARA: Que palavra?

MÁRIO: “É!...”

SARA: O quê?

MÁRIO: Uma palavra só, eu disse: “É!...”

SARA: *(Seca)* Pelo menos foi breve. O que é que ele quis dizer com isso?

MÁRIO: Sei lá. A vida, eu acho. Tudo. Nada. Não sei. Quem vai saber?

SARA: Besteira! Melodrama! Pra mim esse cara nunca fez sentido.

MÁRIO: Não fala assim! O rapaz está morto!

SARA: Eu detesto suicidas. Sobretudo suicidas intelectuais. Querem botar a culpa no mundo. Querem se vingar de sua impotência diante da realidade. Morrem espalhando fel. “É!” “É!” “É!” Merda!

MÁRIO: (*Em tom amargo.*) Sara, por favor! Você quer discutir com um morto? Ele pagou com a vida o direito de escrever essa palavra.

SARA: (*Aumentando progressivamente a sua violência.*) Pagou porra nenhuma. Não me interessa a vida dele! Não me interessa a vida de quem se suicida! (*Gritando, amarga, apaixonada.*) Não me interessa nem a tua vida! O que me interessa é a vida de minha irmã, essa maravilha de mulher que eu amo! Ele não podia fazer isso com ela! Ele quis foder a vida dela! (*Longa pausa. Calma e concentrada.*) Como está Ludmila?

MÁRIO: (*Lento*) Destruída.

VERA: (*Se levanta da cadeira. A luz no fundo cai em resistência sobre Mário e Sara que continuam se movimentando cada vez mais lentamente, sem som. Vera vem ao proscênio, e diz para o público, com uma voz arrancada do fundo do coração, numa amargura em que há a extrema aceitação do destino humano.*) É!...

Millôr Online  
www.millor.com.br

## OS ÓRFÃOS DE JÂNIO

De Millôr Fernandes

Importante para a interpretação

Minha última peça, *É...*, é um discurso sobre a falência das ideologias. Mais obviamente, coisa que foi notada pela maioria absoluta dos espectadores, é um trabalho sobre a inutilidade das teorias. Todas as palavras, ações e referências, inclusive a mitos (deuses gregos), emprestam-lhe o claro e angustiante clima, sempre presente em tudo que tenho feito – inclusive nas artes plásticas – a partir de determinado momento de minha vida: o sentido metafísico da existência, a teoria ocasional da vida e, conseqüentemente, da História. Não há leis.

Claro, isso foi transformado, pela eterna minoria reacionária mafiosa e, sobretudo, simplória, da pobre imprensa brasileira, numa “peça de costumes”!, numa “relação de casais”!, numa, Deus do céu!, “comédia de bulevar”!!! *Sancta Simplicitas!*

Por isso deixo assinalado aqui, para evitar, pelo menos, equívocos iniciais, que, nesta peça (apesar de seu conteúdo intensamente político ser capaz de fazer algumas peças ditas políticas parecerem teatro infantil), o conteúdo político não é o mais importante. Esta é, basicamente, uma peça sobre a angústia humana.

M. F.

### PERSONAGENS

Barman – Negro. Um símbolo quase silencioso. O Autor?

Conceição – Branca. Uma funcionária pública que amava Jânio.

Beto – Negro. Um cantor que esteve lá em cima. (Apesar de suas afirmativas, não deve ficar definido se é homossexual, ou não. Atitudes agressivas, vagos maneirismos.)

Nelita – Branca. Uma moça que se emancipou. Ainda usa alguns colares e anéis, restos do tempo em que foi “A Rainha dos Berloques”.

Carlos – Branco. Jornalista, isto é, prisioneiro de uma profissão excessivamente vulnerável.

Gilda – Branca. Uma diletante que jamais entendeu bem o enredo. Apenas uma, da turma.

*A Concetta de Napole e Maria Viola Fernandes, de um outro mundo.*

*“We must not then add but rather lead and ballast to the understanding, to wings,*

*prevent its jumping or flying.”*

***Bacon. Novum Organum, I, 104.***

Este pensamento vai no original não por pedantismo, mas para dificultar ainda mais sua compreensão. Aprendi isso observando o comportamento de inúmeras lideranças.

M. F.

OS ÓRFÃOS DE JÂNIO

ATO I

**Cenário**

*(Bar, meio fechado. Não um bar ostensivamente de luxo, um bar fingidamente sem luxo. Tipo Vilarino, na Av. Presidente Wilson, 68. Na frente, uma loja, que pode ou não ser vista, onde se vendem bebidas, queijos, conservas e coisas do gênero. Na parte do bar propriamente dito, onde se desenrola a ação, as mesas são simples, com tampos grossos, de mármore branco. Em volta, caixotes, sacos etc.)*

A representação deve ser feita em arena.

*Atenção, Direção e Atores:*

Os personagens fazem referências indiscriminadas a posições políticas, sociais e artísticas. Gozam, criticam e atacam, segundo vários pontos de vista. Portanto, nesta peça, mais do que em qualquer outra, é extremamente perigoso alterar ou omitir palavras e frases, sem uma visão total do conjunto.

*(Blecaute. Durante 30 segundos. Ouve-se, forte, o som de fita de gravador, voltando. Luz sobe em resistência. Em cena, o Barman que, durante a representação, vai servindo os fregueses, de acordo com os pedidos, os gestos, ou por ver que estão de copo vazio. Conceição já está em casa. Magra, ossuda, meia-idade, usa a roupa colonialista, baseada na que os ingleses usavam na Índia, e que Jânio pretendia adotar nas repartições públicas brasileiras. Em Conceição, isso é uma forma de ecmnética física. Ela está de pé, hesitando onde sentar, por isso vê-se bem a roupa. Senta. Olha para cima. O som da fita pára. O Barman serve e, enquanto isso, fala. Num certo ponto, fala pro alto, com naturalidade, como se ali houvesse uma cabine de um técnico de tevê. Mas não deve dar nenhuma ênfase especial a isso.)*

BARMAN

O século XIX só acabou em 1918, no fim da Primeira Guerra Mundial. *(Com tédio.)* Isso já foi muito dito. O século XX acabou vinte anos antes... pra ser exato *(Olha o relógio.)*, hoje, agora. *(Sorriso.)* É a primeira vez que isso está sendo dito. Première Mundial. *(Pausa.)* A verdade é que todas as propostas para o século XXI já foram feitas. Não há mais absolutamente nenhuma proposta a fazer. *(Agora fala pro alto.)* Os personagens, a não ser nos dois ou três breves momentos em que eu indiquei, não dialogam. Estão falando pra si próprios, ou dando entrevistas, estão no confessionário, num julgamento, lecionando, num psicanalista, num interrogatório. Ou apenas pensando, curtindo. Ruminando. *(Pausa. Agora, no tom inicial.)* O homem é um animal que se

justifica. *(Vai pra trás do bar, fechando a garrafa.)*

## CONCEIÇÃO

Agosto é fogo. Pela primeira vez eu fui pro Ministério com aquela roupa que o presidente tinha recomendado – e ele próprio usava! Uma idéia muito socialista, mas coisa descontraída, tropical, nada daquele uniforme chinês que é uma pobreza. O presidente tinha pegado a idéia na Índia, não, no Egito – ele era tarado pelo Nasser: eu era tarada por ele. Tudo que ele fazia eu estava de acordo – fiquei de acordo até quando, lá no Palácio Alvorada, ele mandou o Zé Aparecido botar a mala do governador Carlos Lacerda no meio da rua – e eu era fanzíssima do Lacerda! Tinha colegas que achavam ridículo. Presidente não deve se meter em certas coisas. Eu acho que presidente tem que se meter em tudo. Ele é o pai de todos nós. Jânio era. Eu assisti ele na televisão, com o *Estado de S. Paulo* na mão – isso, no tempo em que os Mesquitas mandavam no país: o *Estadão* falou, tá falado. Mas Jânio não via cara: mandou brasa nos Mesquitas, explicando pra gente que aquele montão de papel cheio de anúncios era tudo *subsidiado!* Tudo pago pela gente. Uma pouca – vergonha. Olha: pra ser presidente da República tem que ser macho. É por isso que eu sou contra mulher em política. *(Bebe. Beto entra. Preto. Alto. Veste roupa envenenada, na linha do cabeleireiro Silvinho. Olha em torno, agressivo, absoluto ar de desdém. Subitamente, se atira no chão, beija o chão, como o papa. Os outros não tomam conhecimento. Conceição acaba de beber, fala, enquanto Beto vai ao balcão. O Barman lhe dá um copo maluco – deve ser uma exigência habitual dele – com uma bebida de uma cor impossível. Ele fica bebendo, de cabeça baixa.)* Jânio era macho. Levantava às 5 da manhã e lia todos os jornais – não era recorte não; com ele não tinha esse negócio de *sinopse!* Lia tudinho enquanto tomava café. E tacava bilhetinho pra todo mundo: ministro, general, embaixador, pra Deus e o diabo na terra do sol. Agora, tudo no devido respeito. E com português perfeito, chamando todo mundo de V. Excelência. “V. Excelência, senhor contínuo da 3ª Auditoria, vem sendo reiteradamente relapso em suas obrigações funcionais, o que, em breve, torná-lo-á...” *(Pausa.)* Você já imaginou o prefeito de Muribeca dos Curibocas recebendo um bilhetinho de censura do presidente? Se borrava todo. Eu sei do que tou falando; minha maior emoção foi no dia em que meu chefe me disse: “Dona Conceição, o presidente mandou um bilhetinho pra senhora”. Achei que era trote. Todos sabiam que eu adorava ele. Mas, quando vi o timbre do papel, meu coração saltou pela boca. Comecei a suar e a tremer. *(Da bolsa, com a mão tremendo, ela tira um bilhete velhíssimo, exageradamente velho, todo amassado, um papel que já foi lido e relido mil vezes. Abre. Lê.)* “Senhorita Maria da Conceição Crisóstomo, sua eficiência e probidade...” *(Continua lendo, sem som, desiste, acaba guardando o bilhete, com mão trêmula.)* As duas maiores emoções da minha vida – essa e a outra, naquele dia calorento de agosto de 1961, quando seu Pelé, o pretão enorme, chefe da limpeza, entrou na minha sala, quase branco, e gritou pra todo mundo: “O presidente se matou!”

## BETO

*(Se levanta, o copo na mão, bebe tudo. Pega o copo como um microfone, afasta fios invisíveis, canta, no máximo da voz, prolongando bem as palavras.)*

Morreeeeeu  
Malvadeza Durão  
Malandro.

Mas muito considerado.

O que é que faz a porra de um toureiro que engordou? O que é que faz um Pitangui com a porra de um *delirium tremens*? (*Olha o copo, longamente. Quebra o copo no chão, com violência.*) O que é que faz a porra de um cantor sem microfone? What am I doing here? Me diz, que é que estou fazendo aqui? (*Patada no chão.*) Não, aqui neste bar não. Nesta rua. Nesta rua, uma porra. Nesta cidade. Na porra deste mundo? Que é que estou fazendo aqui, na porra desta galáxia, se a única pessoa que me interessa, já me interessou e vai me interessar não me interessa? Bicha é fogo. Não que eu seja. Fogo, eu digo. (*Carlos entra como quem vem do banheiro, abotoando a braguilha. Já é meio grisalho. Senta. Fuma e bebe o tempo todo.*)

## CONCEIÇÃO

Alguém tinha misturado a renúncia de Jânio com o suicídio de Getúlio e seu Pelé gritava que Jânio tinha estourado os miolos. Mas, no arquivo, o rádio tava dando tudo. Eu não entendia é por que ele estava preso em Cumbica; não tinha renunciado? Era crime? Todo mundo fazia declarações cívicas, estavam procurando o vice-presidente na China – o que é que o vice estava fazendo na China, Deus do céu, na hora em que o presidente mais necessitava dele? O negócio é que a essa altura já tinha mais de mil urubus voando em cima da carniça do poder – tinha os milicos, tinha o cunhado do Jango, tinha as multinacionais e, como sempre, tinha o Tancredo Neves. A Laura, uma miudinha muito dadeira da recepção, entrou saracoteando na sala, comendo um sanduíche de mortadela (*Dizer mortadela.*) e resumiu tudo: – “Vamsimbora, pessoal, que a moleza já voltou – todo mundo pra praia”.

## BETO

Sempre fui udigrudi. Tudo normal. No Brasil, tirando os empresários paulistas, tudo é udigrudi. Mas eu me safei bem. Engrenei com uns bacanas aí da (*Hesita na palavra.*) inteligêntzia (*Pronuncia inteliguêntízia.*), aprendi muito de oitiva. (*Aponta pro ouvido.*) Ouvido absoluto. Sei mais de mil parolas. Mas o que eu queria mesmo era ser astro da Globo. Disco de ouro. Cantor de esquerda. Os pascácios da classe média todos botando dinheiro na minha bilheteria e eu protestando. Os pascácios da (*Mesma hesitação anterior.*) inteligêntzia me fazendo apenas pequenas restrições. Acontece que, quando pinteí no mercado, a praça já tava com excesso de cantor de esquerda. Tive que cavar meu espaço onde desse, e, quando vi, estava abrindo o bico numa boate “bem”, e a crítica me rotulou de *crooner* de direita. Alguém tinha que ser. Bom, já lá vão cem anos, muita merda passou por baixo da ponte. Mas, ó, ainda agora, se você quiser me ouvir de terça a sábado, é só pagar o preço de um churrasco rodízio que o rouxinol aqui recebe dez por cento do cuvér. Eu canto no *Babaca*.

## NELITA

(*Entra. Mulher um tanto gasta. Deve ter sido bonita. Breves, quase imperceptíveis tiques nervosos. Senta.*) Pronto, aqui estou eu de novo. Daqui a pouco estou comemorando bodas de prata de promessa de nunca mais pisar aqui. É mesmo? Eu sou uma alcoólatra? Alcoólatra bebe pra esquecer, pô! Eu bebo pra lembrar. Pra mim só tem vida pra trás. O Dr. Pelegrino, meu psicanalista, chama isso de *ecmnésia*. Este bar devia se chamar *Ecmnésia*. Isso aqui era uma imundície de artistas e contestadores. Todos achando que o que



tramavam aqui repercutia no Araguaia. O pior é que, às vezes, repercutia. O Rio ainda era a capital intelectual, aqueles babados. Por que é que ninguém fala? O bar não é o mesmo? Perdi o charme? Ou foi a revolta que perdeu? (*Bebe.*) É isso aí: quem está revoltado já num tá cum nada. A palavra de ordem agora é a ordem unida.

## CARLOS

(*Dá uma baforada, amassa o cigarro no cinzeiro. Bebe uma boa golada de uísque.*) Eu não fumo nem bebo. (*Pausa.*) E nunca minto. Todos me consideram o paladino da verdade. Eu sou o ladino da verdade. Nunca, em toda a minha vida de dono de jornal, eu passei um cheque com fundos. Meu jornal já foi fechado e arrebitado pela direita, pela esquerda, por um ministro mais corrupto do que o combinado, e, naturalmente, por credores, cansados de colaborar com a minha indômita resistência cívica. Em 61 eu tinha trinta anos. Vinte anos depois, estou com 60. Trinta por cento de correção monetária pelas paradas que topei. Claro que fui a favor da posse do Jango. Ele é que não foi. Se o Brizola não empurrasse, ele ficava se tostando lá na Costa do Sol, numa boa. E tinha mudado a história, pra melhor. Do poder, o que ele gostava mesmo era das coristas do teatro rebolado. Um liberal! Mas como liberalismo tem hora, mandou me prender, no dia em que publiquei uma frase dele: “Os dias do poder são bons mas as noites do poder são gloriosas”. (*Aponta pra si próprio.*) Treze prisões em quinze anos – e 127 vezes arrastado pra prestar declarações. “Hay gobierno? Soy contra. No hay gobierno? Soy contra también.” Imprensa é oposição: o resto é armazém de secos e molhados. Mas em armas eu não peguei, não. Não sei nem onde é que fica o gatilho de um revólver. Meu negócio é acabar com as forças armadas: por que é que vou apoiar outra força armada? Mas, na hora do pega pra capar, garotos, eu não dei no pé, não. Tão lembrados? Eu sou um daqueles que não foram embora. Bom, não estou criticando os que se mandaram. Medo é medo – quem tem orifício anal sabe disso. (*Noutro tom.*) E quem tem próstata, depois dos cinquenta, vive no banheiro. (*Vai saindo pro banheiro.*) Mas teve gente que se mandou muito cedo. (*Volta-se.*) Minha maior paixão é criticar meu próprio lado.

## BETO

Babaca. Você da classe mérdia não tá acreditando que tem um bar com esse nome, tá? Deve ter aí até gente da *burocrácia* cochichando que não davam alvará prum nome desses. Tá bem!: com mil pratas lubrificando a *burocrácia* o bar podia até se chamar *Xoxota*. Agora, também não é aí no meio da granfinagem, claro. Fica na estrada Dutra, Km 42. Chegando ali, você toma uma estradinha de terra, à direita, logo depois vê uma placa: “*Coisinha*, a dois quilômetros”. *Coisinha*, não é delicado? O espanhol do *Babaca* tem suas *finesses*.

## CONCEIÇÃO

Foi o primeiro porre que tomei na minha vida – e eu já tava com vinte e sete anos. O pessoal do arquivo descolou um uísque nacional e eu fui a primeira a encarar o gargalo. Tem uma coisa – ninguém vai ficar pensando que eu sempre falei assim, cheia de gíria. Eu colocava todos os pronomes, e palavrão me dava nojo. Tinha gente que até encarnava em mim porque uma das coisas que eu mais admirava no presidente era a forma mesoclítica. Ele não perdia uma. Fui professora seis anos, português eu sei. Às vezes eu ficava ouvindo ele falar (*Corrige, irônica.*) *ouvindo-o falar* e pensava: nessa próclise ele vai entrar bem,

mas nunca! Acertava todas na mosca. Outro sensacional era o Lacerda. Começava uma frase, abria um parênteses, esculhambava todo mundo e, quando fechava, a concordância batia certinho. Lé com cré. Como é que agora a gente pode respeitar uns politicóides que, quando falam uma frase com mais de dez palavras, o sujeito não se dá mais com o predicado? Não conseguem organizar uma frase e querem organizar o país? O mundo? Qual é? (*Bebe.*) São uns ineloqüentes.

#### NELITA

Eu sou de boa família. De Cuiabá. Tem gente aí que pensa que só Rio e São Paulo têm grã-fino. Nunca viram grã-fino de Cuiabá. Nem a família real da Baviera se compara. Só depois eu aprendi que isso é uma bosta, que a gente nunca mais se livra disso: formação pequeno-burguesa. Você nem imagina como me doe a primeira vez em que me cuspiram em cima essa expressão. Eu nem sabia bem o que era; me doe como uma ofensa mortal. Depois fui à forra: usei em cima de todo mundo! (*Pausa.*) Eu, desde menina, não agüentava Cuiabá. Vivia de olho no Rio e em São Paulo. Lia tudo quanto era jornal, sobretudo notícia social e as fofocas sobre intelectuais prafrentex, grandes artistas de vanguarda. E fingia que lia os livros sérios, mas esses, francamente, eu não tinha saco. Acho que ninguém tem. Mas eu era crente. Sou dessas pessoas que acreditam. Em quê? Em tudo. Eu estava lá em Cuiabá, mas não vivia lá – vivia num filme. Aqueles intelectuais cariocas que passavam o dia bebendo e queimando fumo no Castelinho – depois eu descobri que os intelectuais que puxavam fumo no Castelinho eram os paulistas imitando o que os cariocas não faziam – pra mim aqueles intelectuais eram os mesmos que estavam na luta armada contra a ditadura. Eu era menina, pra mim não tinha incoerência – dá uns tiros no mato, corta, está bebendo no *Degrau*. É preso pela Polícia, corta, está jogando frescobol na Montenegro. Pra mim era tudo em 16 milímetros. E tinha uns caras poderosos – poderosos? – divinos-maravilhosos, que controlavam esse cinema-novo existencial e montavam a realidade brasileira na moviola de minha cabeça de grã-fina cuiabana – o Glauber, o Fernando Henrique, o Paulo Francis, o Vandré, o Zé Celso, o Sérgio Dourado. Nessa época, o Sérgio Dourado estava entrando violentamente na especulação imobiliária e eu jurava que era um puta intelectual de esquerda defendendo corajosamente a ecologia carioca. Foi por isso que um dia, ainda meio menina, tinha 16 anos!, contra tudo e contra todos, minha mãe chorando e meu pai gritando, eu arrumei a mala e descí. (*Carlos volta.*)

#### BETO

(*Como quem sonha.*) Foi aí que os compositores começaram a cantar.

#### CONCEIÇÃO

Meu chefe, um velho de mais de quarenta anos, falou que tinham sido os comunistas, pra botar Jango no poder. Um despachante da alfândega, um antipático, aliás, votou contra: “É evidente que foi o complexo industrial-militar a serviço do imperialismo ianque procurando conservar os latifúndios improdutivos da oligarquia paulista. *Nós* sabemos”. Eu também sabia quem era *nós*. O encarregado de Relações Públicas lembrou que Jânio Quadros já tinha renunciado uma vez, no meio da campanha: “Está pensando que vai voltar de novo nos braços do povo, mas o povo já encheu”. Mas quem me deu raiva mesmo foi o calhorda do crioulo da limpeza, um tremendo cachaceiro, que rosnou: “Não foi nada disso não, puta que pariu!” Assim mesmo; esse palavrão. Porque, nessas ocasiões, a primeira

coisa que desaparece é o respeito e a hierarquia. A gente vê que tudo não passa de um verniz. O crioulo, com a voz já enrolada, disse: “Não tem forças ocultas nenhuma! Eu conheço muito bem essas forças”. E, com todo mundo boquiaberto, ele arrematou: “Bebeu mal!”

## GILDA

*(Entra. Bem vestida. Uma capa. Bolsa. Roupa de muito boa qualidade. Aos poucos, no decorrer da ação, vai tirando peças de roupa, até que, em sua última fala, está apenas de colant. Na medida do possível, imita Leila Diniz.)* Eu não tenho nada a dizer. Mas digo sempre. Ininterruptamente. Meu nome é Gilda. Meu pai me botou esse nome em homenagem àquela mera atriz do cinema, hi, tem tanto tempo! *(Faz sinal pra orquestra. Entra música forte. Luz muda. Foco apenas sobre ela. Ela canta, imitando Rita Hayworth.)*

Amado mio  
Love me forever  
And let forever  
Begin tonight. *(Para de cantar com a música.)*

Pois é: tô aqui há trinta e cinco anos, na merda deste mundo, e só sei isso – que é uma merda. Até agora, não entendi picas de mirandolina do que se passa em volta de mim. E dá, só com curso primário? O que me salvou – me salvou ou me perdeu, depende do cristal com que se mira – é que eu sempre fui de enturmação. Lá em Bagé era com o time do Guarani local – e jogador era grosso paca! Ninguém nem podia imaginar que vinte anos depois ia aparecer um *doutor!* Jogando! Doutor Sócrates. Pelé estava apenas começando!: ainda nem era branco. Mas eu levava uma incontestável vantagem sobre as outras moças da cidade – eu dava. E não fazia mistério. Era uma pioneira. Era popular. Agora, com toda essa precocidade, minha vida só começou mesmo quando eu já estava no Rio e conheci Leila Diniz. E terminou poucos anos depois, quando ela explodiu naquele avião, lá na Zenânbia, na Monróvia, na Rodésia, sei lá, um desses países ai do Fidel Castro. Eu vi *Tem Banana na Banda* vinte e sete vezes; vi não sei quantas vezes aquele filme lindo que o marido dela fez com ela, tinha pilhas de retratos dela. Nem ela tinha tanta coisa sobre ela. Um dia eu li numa coluna que ela estava mudando daquele apartamentinho *Já-vi-tudo* – perto da praia –, ela estava conversando com o Millôr, de uma janela pra outra, dizendo que ia mudar e isso saiu no jornal porque a colunista do *Globo* ouviu, numa outra janela – Ipanema era assim, uma grande família! Ipanema era um sonho! Quando eu soube que ela ia mudar, fiz minhas contas depressa e telefonei pra ela perguntando se não podia me recomendar ao dono do apartamento. Foi assim que eu enturmei com ela. Ela marcou encontro comigo, já no apartamento novo, eu subi correndo os três lances da escada, era um edifício antigo, no Jardim de Alá, sem elevador, e, quando ela abriu a porta, de maiô biquíni, tão simples, um pano na cabeça, tão humana, toda empoeirada da arrumação, tão natural, meu Deus, tão gente, e me sorriu, simpática, com aquela cara gorduchinha tão linda, você, olha, ninguém vai acreditar – eu desmaiei.

## BETO

Meu nome é Beto Maria: não vem com essa não, claro que lembra. *Beto Maria João Aquidabã*. Ah, meus sais aromáticos! Sempre tive esse nome! Quer dizer, mudei uma vez, mas também ninguém ia conseguir fazer carreira com meu nome de batismo: Esterônio

Valvular de Outubro. Beto Maria

– Betinho. Participei daqueles festivais de música popular, todo mundo ainda vivo sabe disso. Você não sabe? Então está morto! Participei de todos. Comecei por baixo, no primeiro, e fui subindo nos outros porque topava tudo – consegui chegar a ser o cantor mais vaiado pela platéia encarregada de radicalizar. Não sabia? Pô, você não sabe nada. A gente dividia os concorrentes, como aqueles campeonatos de *catch* da televisão – tinha o bonzinho, tinha o contestador sistemático e o contestador ocasional, e tinha o péssimo caráter, aquele que no *catch* chuta a cara do adversário caído e enfia o dedo no olho. Esse aí era eu. Que foi, xará, desbundou? Pensava que aquilo lá era pra valer? Oh, meu trato! Foi o próprio Marx quem disse – tudo é tutu. Lá nos isteites, os agentes da Joan Baez e do Bob Dylan tinham que se virar pra manter aquelas imagens. Custava uma nota. E o Bob Hope? Gastava mais de um milhão de dólares por mês pra ser esculhambado pela esquerda. Com isso ganhava vários milhões, com o patrocínio da direita. Copiamos tudo dos americanos, cara! O que é bom pros Estados Unidos é bom pro Brasil. Isso aqui não é um país, nego. E uma paródia. (*Pausa.*) Macacobrás.

CARLOS

Nestes dez anos, sabe quantos artigos meus foram censurados? Todos. Mas eu sentava e escrevia, todos os dias. Teve um dia em que o jornal saiu com uma folha só, ou melhor, uma página. Mas saiu. Você alguma vez já leu ele, o meu jornal? É do Estado do Rio. Nunca foi grande coisa, não. Mas chegou a ter trinta redatores. Quando a guerra acabou, acabou o tal do AI-5, só tinha oito redatores. Durante esse tempo todo, a redação tinha mais polícia do que jornalista. Sem falar que um dia eu descobri que três redatores eram da polícia.

NELITA

É isso então: pra não perderem de vez a filhinha mimada mas rebelde, meus queridos papais pequenos-burgueses tinham me deixado ir sozinha para São Paulo. E, de repente, eu tava lá, na big metrópole, estudando na USP CUSP, com todos aqueles professores superbacanas. A primeira pessoa famosa que eu conheci – sabe como é, dessas pessoas famosas que são, na verdade, superfamosas exatamente porque o povão não sabe que elas são famosas, só a gente – foi o Fernando Henrique. Que bonito! Eu mostrava até a obturação do dente siso quando, na aula, ele olhava para mim. Diziam que ele transava com umas alunas. Pô, eu, com aquela pinta, transava todas. (*Bebe.*) Quando eu entrei na faculdade, São Paulo já estava fervendo. E os estudantes todos, quisessem ou não quisessem, estavam naquela panela de pressão. Fui morar num apartamentinho ali em Pinheiros, junto com duas colegas um pouco mais velhas, do interior do estado. Naturalmente, a cabecinha feita aí está esperando eu confessar que pouco tempo depois descobri que uma era sapatão e a outra terrorista. (*Pausa, sorri. Simpática. Cúmplice. Logo, com raiva.*) Pois não eram! Nem uma coisa nem outra. Tem que ser?! Agora, as duas eram ativas, estavam em todas. E, como eu não tinha ligações, ia a todos os lugares com elas, ia a tudo que era biboca incrementada e, quando percebi, eu, que vivia a *dolce* vida cuiabana, eu, que tinha descido pra ampliar meu gozo existencial, viver a vida deslumbrante da juventude alienada da minha geração, quando vi, tinham me virado pelo avesso. E estava nas passeatas (*Bebe.*), de mãos dadas, formando uma corrente pra frente, me esgoelando, eufórica, uma voz na multidão de milhares: “O povo unido jamais será vencido”. Eu não entendia o que se pretendia com aquilo, mas, no fundo do meu coração, eu sabia que era

alguma coisa contra meus pais, lá em Cuiabá.

### CONCEIÇÃO

Acho que o Brasil não tem é sorte. Quando o Jânio tomou posse, pareceu até que a coisa ia engrenar. Depois daquela roubalheira toda do JK – bem, não vou dizer que ele roubou pessoalmente, a gente sempre tem que dizer que o presidente é uma vítima, está mal cercado; país em que o presidente rouba pessoalmente é republiqueta. Depois do Juscelino, ter entrado o Jânio, forte, decidido, com seis milhões de votos!, eu achei uma coisa sensacional! O Jânio era honestíssimo. E impunha esse carisma. Foi com ele, aliás, que essa palavra ficou popular. Nos Ministérios, ninguém levava mais nem um *clip* pra casa. Antes sumia até aparelho de ar-condicionado. E, de repente, tum!, tudo acabado. Um azar! Eu, se fosse presidente – embora seja contra mulher... eu já disse? Ah! Bom, se eu fosse, a primeira coisa que fazia era nomear um ministro da umbanda pra fechar o corpo do país. Todo despacho presidencial realmente importante seria feito sexta-feira, numa encruzilhada, acompanhado de um despacho do ministro tranca-ruas. A Igreja Católica tem muita urucubaca! (*Se benze, inclusive beijando os dedos.*) Deus me perdoe!

### GILDA

(*Deixa a bebida, pega outro copo, enche a mão com pílulas, engole, bebe água.*) Eu queria ser uma grande mulher, a partir do meu corpo. Superior. A Leila era superior assim. Transava com quem bem entendia e quando resolveu botar a barriga grávida, enorme, na cara da macacada, no sol de Ipanema, botou mesmo. Eu achei horrível. Depois achei lindo. E logo todas as gatas paridas do país inteiro foram atrás dela. Ela era a estrela, o resto era figuração. Eu, se ela dissesse, sai de bunda de fora, eu saía. Mas ela nunca disse isso. Essa moda não foi ela que lançou. Quem foi a revolucionária da bunda de fora eu não conheço, já não é do meu tempo.

### CONCEIÇÃO

Depois que todo mundo foi embora, eu fiquei ali, na repartição, sozinha, meio no escuro; já era bem tarde, pensando. Depois, apaguei as luzes, uma a uma, e desci pra rua México, completamente vazia – eram quase dez horas da noite. Eu fui andando, bem devagar, me segurando porque o uísque tinha subido bastante. Em cada esquina, no escuro, eu via a silhueta de dois soldados do Exército, armados com rifles. Perto do Obelisco, tinha dois tanques.

### GILDA

No Natal de 70, eu já estava enturmada com o melhor: estive até no Festival de Curta-Metragem de Berlim, com tudo pago, e ganhei o prêmio de melhor penetra penetrada – uma gozação da turma! – só porque dei pro cônsul da Alemanha. A gente ia a tudo que era lugar quente, exposições, filmes, shows de cantores, peças de teatro – tudo estréia, claro, quando não era estréia não tinha graça. Pra mim, cultura é badalo. Me lembro de uma noite em que eu e duas bichas minhas amigas nos vestimos todos, isto é, todas, bem envenenadas e chegamos numa *vernissage* do Hélio Oiticica, dentro de um camburão. Você já viu alguém chegar numa festa num camburão? Sair, todo mundo já viu, que vantagem! É, mas essas coisas não duram, não. Quando eu voltei de São Paulo, dia 2 de junho de 1972, passei lá em

casa da Leila e foi aí que me deram um soco na cara. *Foi* um soco na cara! Tinha dois rapazes barbudos na salinha – eu não conhecia, acho que eram primos – e um deles me disse, sem aviso: “Você ainda não sabe? Ela morreu. O avião dela explodiu lá na Índia, em Nova Delhi”. E eu disse uma coisa bem idiota, assim: “Explodiu como? Eu nem sabia que ela estava viajando!” Como se o fato de não saber impedisse o avião dela de explodir, ou de cair, ou de bater, ou que diabo seja, ou tenha sido, na merda deste mundo de merda, que não deixa ninguém, ninguém, ninguém, nem mesmo ela, que era a mais linda, a mais esplêndida de todas – ser feliz!

## BETO

Bem, esse ano não adianta – não posso aceitar mais nada: já estou todo programado. É bem verdade que só faltam dois meses pra fechar o ano, mas, com a crise do petróleo, tem colega aí que não está conseguindo cantar nem no banheiro. Eu não – quando terminar minha temporada no *Babaca* vou me apresentar dois dias num cassino clandestino, numa palafita, na Favela das Marés, depois, faço uma curta temporada na varanda do Alcazar, pegando chepa dos turistas – eu canto em várias línguas, todas elas mais ou menos em português – e depois já estou apalavrado pra irritar os fregueses de outra churrascaria de rodízio, em Niterói, e fazer com que eles comam menos. Tenho que ganhar a vida. Só sei – já me negaram tudo, mas isso ninguém nega, ou nega, negam tudo! –, só sei cantar. Enquanto isso vou marretando a bicharia velha que vai ali na estradinha de Caxias pra dar o que é seu, o que, dizia minha avó, não é desdouro. Pois o que esse espanhol comunista, dono dessa birosca nojenta em que eu canto, explora mesmo, não é a comida fudida nem o show escroto – é a prostituição masculina. Uma manada de nordestinos famintos, uns mulatinhos sestrosos, vaselinados, o mais velho deve andar aí pelos 17. Todos subnutridos e analfabetos. Mas parece que a subnutrição e o analfabetismo não afetam a tesão de ninguém porque, com cachê entre 200 e 500 pratas, os paus-de-arara estão sempre a postos (*Gesto de tesão.*), prontos pra traçar os velhos grã-finos pelanquentos que já não encontram mais macho na zona sul – nem pagando. Bom, péra aí, também não é assim tão imoral! Os rapazes do *Babaca* também têm seus princípios. Por exemplo: não topam beijo na boca. (*Pausa.*) De vez em quando, eu pego umas rebarbas. De um lado e de outro. No sentido exato – eu me viro.

## GILDA

Durante dez dias, eu não botei o pé fora de casa. Pedia comida no bar, em baixo, e ficava ouvindo a mensagem de amor e fé que todos os jornais tinham publicado, mas que ela deixou foi *pra mim*, no gravador do *meu* telefone, pouco antes de viajar: “Eu me achava muito auto-suficiente e muito maravilhosa. Mas tive uma filha, e estava sozinha. Chorei pra burro, foi muito difícil. E pedi socorro. Agora não sei até quando vai durar isso, mas estou demais contente com as pessoas, amando todo mundo, passou todo o medo. Estou tranqüila e dando de mamar pra minha filha”. (*Bebe.*) A voz dela. (*Tira frasco da bolsa, põe algumas pílulas na mão, toma com o uísque.*)

## NELITA

Em dois anos eu cresci muito. Já não era mais menina, já tinha opiniões, já achava velho uma desgraça, já repetia chavões, já sabia que tudo que a gente detesta é reacionário – até jiló, já morava no Rio, já não era mais virgem. Quer dizer, eu já não era mais virgem

em Cuiabá, mas foi negócio às pressas, não valeu. Aqui eu tinha ratificado muitas vezes. Aqui eu aprendi também a queimar fumo, no Pier, aprendi a ter vergonha da minha formação familiar, a falar chiado, usava um cabelo maluco, e vivia coberta de penduricalhos das origens mais variadas – brincos astrológicos, pulseiras africanas, anéis orientais, colares ecológicos. Eu era A Rainha dos Berloques.

## CARLOS

Pois é: o Jânio deixou cair a bola, o Jango chutou mal, os militares agarraram firme e, claro, passaram a se julgar donos da bola e tome cartão vermelho pra tudo quanto é jogador adversário! E nós, no meio do campo, já sem idade pra correr mais noventa minutos num jogo sem regras, começamos a levar canelada de todos os lados. Pois o time da Igreja, que nunca foi muito católico, não nos dava apoio. Os milicos nos odiavam. Os intelectuais foram todos pra tevê pra evitar que os inimigos pegassem aqueles altos salários. Os empresários acendiam uma vela a Deus e outra ao milagre. As multinacionais deitavam e rolavam. E os jovens nos olhavam com absoluta e compreensível desconfiança. Pois, de repente, no meio disso tudo, passou a ser um crime horrendo ter mais de trinta anos, mesmo que fosse menos de quarenta. Os culpados disso foram aqueles músicos cabeludos lá de Liverpool, que, por sinal, nem eram tão cabeludos assim. Mas, tudo legal! *(Pausa.)* Bem, meninos e meninas do júri, podem estar certos de que não me ofenderei se vocês, enojados diante da minha degradação física e moral, deixarem a sala sem ouvir minha defesa. Só quero declarar que minha decadência não foi vocacional, nem planejada. Em criança, quando me perguntavam o que pretendia ser quando crescesse, eu jamais respondi: “Um homem de meia-idade”. Jamais. Simplesmente, aconteceu. Um erro de toda a minha geração. Que, estou certo, a de vocês saberá evitar. E espero que conte a meu favor o fato de não ter me entregado facilmente. Discuti muito com meus cúmplices de geração. Todas as noites, antes de dormir, eu dizia pra minha mulher: “Amélia, querida, não adianta racionalizar. Chegarmos aonde chegamos é uma ofensa irreparável aos novos tempos. Eles têm razão, Amélia: nós somos podres, podres, podres”. E Amélia me respondia:

BETO *(No papel de Amélia.)*

“É verdade, Carlos, eles têm razão. Só que eu sou muito mais podre do que você. Fui eu que impus a eles os falsos valores de uma sociedade condenada – café da manhã, banho, sinteco e mais duas refeições por dia. Com isso, empurrei-os para a alienação, o uso de drogas, inevitável rebelião contra o sistema, canibalismo e, sobretudo, cáries dentárias só explicáveis pelo excesso de afeição com que foram tratados.”

CARLOS – MARIDO

A tua capacidade de sacrifício maternal é monstruosa, Amélia, mas eu sou o maior monstro. Como pai, não tive capacidade de orientá-los para uma corrupção compatível com o mundo corrupto que lhes entregamos.

BETO – AMÉLIA

Não, fui eu que lhes dei amor demais, tornando-os fracos, incapazes de resistir às condições ecológicas adversas e às matérias cancerígenas da sociedade de confumo.

BARMAN

*(Bem discreto.)* Consumo.

BETO – AMÉLIA

*(Pra ele. Discreta.)* Consumo?

NELITA

Mamãe esteve só uma vez comigo, aqui no Rio. Foi me visitar no meu apartamentinho, na Morada da Luz, ali perto do Canecão. A maluca resolveu me fazer uma surpresa, vejam só! A surpreendida foi ela. Quando entrou – a porta vivia escancarada – eram duas da tarde. O Alfredão percussionista ainda estava dormindo na sala, o sol na cara, nu como veio ao mundo, os bagões de fora, o seu sono inocente absolutamente imperturbável diante do esporro que o Laurinho fazia num sax alto, enquanto o Manfredo tocava outra música completamente diferente numa aporrinhola. A velha pensou que tinha errado de endereço! Pensou que tinha errado de mundo, tão distante aquilo estava do mundo da filhinha dela. Mas não tinha errado não, ela viu logo, no fundo do pequeno corredor, porque o banheiro não tinha porta e, sentada no vaso, da maneira mais natural, liberta de tudo que a velha tinha ensinado, na sua santa e bem-intencionada repressão, lá estava Nelita, a filhinha dela, cagando para a burguesia. Dona Gisela Saturnino Marinho, minha mãe, hesitou, parou e declarou, numa última tentativa crítica: “Minha filha, como você está mudada!”

BETO

Já está chovendo sem parar há dois anos e meio. *(Olha o relógio, sacode no ouvido.)* Exatamente: 972 dias. É chuva paca. Nunca aconteceu antes, por isso tinha gente que achava impossível. Tem gente que só acredita na gravidade quando um objeto bem pesado cai na cabeça delas. Aí, pegam o objeto, vêem que não é tão pesado assim e acreditam: “Pô, só pode ser a tal da gravidade”. Tem gente que só vai acreditar na bomba nuclear quando ela cair na cabeça deles. Quer dizer – nem vão ter tempo de acreditar. Quando o sol não nasceu foi a mesma coisa. Eu sempre disse: o fato do sol ter nascido todo dia há milhares de anos não obriga ele a nascer amanhã, ué. Aliás, eu nem sei se o sol nasce há milhares de anos. Eu não vivi milhares de anos – isso é o que me ensinaram. Mas também me ensinaram que no Brasil não existe preconceito racial. O que eu sei, porque experimentei na minha pele morena, é que o sol nasce todo dia há 37 anos e que o Brasil é um país com um nojento preconceito racial. Não me interessa se é de origem biológica, econômica, astronômica ou alcoólica, pô! O que interessa é que, se você é preto, 99 por cento, das pessoas brancas te olham com a absoluta certeza de que você quando não caga na entrada caga na saída. Embora eu tenha que reconhecer que há um pequeno número de brancos, uma minoriazinha de artistas e intelectuais, democratas de verdade, que nos tratam de igual pra igual – o que lhes dá um extraordinário sentimento de solidariedade humana e lhes permite ir contar anedotas racistas no primeiro botequim.

CONCEIÇÃO

No dia seguinte, passei na Igreja de Santa Luzia e rezei por ele, pelo presidente, e



rezei pelo Brasil. Agora eu já sabia de tudo; que ele estava mesmo preso em Cumbica, que tinham traído ele, lendo logo a renúncia, quando o certo era esperar a opinião do povo, e saiu aquela invenção das forças ocultas, quando ele nunca, nunca falou isso. Ele falou em forças terríveis que não tinham nada de ocultas. Era gente assim mesmo, como esse Auro Mazzili e esse Rainiere de Moura Andrade que logo repartiram o poder com os militares. Eu estava com medo. Todo mundo estava. Na repartição, a bagunça voltou logo ao que era antes. Nesse mês, desapareceram três máquinas de escrever.

## GILDA

Quando estava em Bagé e me sentia na fossa tinha um objetivo – vir pro Rio. Mas o que é que faz uma pessoa na fossa aqui no Rio? Volta pra Bagé? Por que é que vocês todos não voltam, pombas? Vai dizer que são todos cariocas? Tá bem! Carioca mesmo, ó: só dei pra dois cariocas, em toda a minha vida. A não ser que você esteja contando também com o Maurício Palhares, mas esse é carioca honorário. E, nesse tempo todo, tive que me virar sozinha. E me virei muito mal, confesso. Também, fui cair numa roda que não dava pra ficar nem pra sair. Eu vibrava com tudo que era vanguarda no teatro, no cinema, na pintura, tudo que era revolucionário, rasgado, malfeito, ilegível, contra, emborcado, sem moldura, sem tela. O maior filme que eu já vi na minha vida era um filme completamente infilmado. O diretor, ele mesmo tinha riscado as imagens na fita com um prego. A gente tinha que ver as imagens, quadro por quadro, na mão dele, contra a luz, porque ele não tinha projetor. E a luz era de vela porque ele, naquele mês, não tinha pago a conta da *Light*. Mas eu, firme, sempre de boca aberta, todo mundo me adorando, pudera: eu sozinha era a maior platéia do universo. Quanto menos eu entendia mais vibrava – era uma deslumbradona! E tem mais uma coisa: eu tinha muito carinho dentro de mim: quando alguém estava a perigo eu dava. Bom, às vezes dava também profissionalmente pruns caras que apareciam no bar e eram meio aspones, sabe, assessores de porra nenhuma, porque eles descolavam uma nota de alguma mordomia estatal e me pagavam bem. Nessas horas eu não tinha a menor dúvida: dividia tudo com a turma (*Diz tiurma*), quer dizer, muita gente podia até pensar que eu estava me prostituindo, que eles estavam me explorando, mas não era nada assim tão primário, tão sem ideologia. Era tudo em nome da arte e da redenção pela arte – e pra mim era até muito mais que isso. Era ser permitida no Santuário. Porque, no fundo, eu sabia que não tinha nenhum direito de entrada a não ser o meu corpo. Que é que há, Zé, não vale? Sem essa. No mundo de baixo ou de cima, meu filho, na granfinagi ou no udigrudi cada um entra com o que tem. Era muito fácil dizer que eles dependiam de mim até pruma droguinha, mas quando eu quis sair eu percebi que a dependente era eu. E aí cai numa fossa federal. Nunca mais eu ia me livrar daquela vida. Nunca mais eu podia viver a vida correta e decente que tinha aprendido, viver bem casada, cuidando dos meus filhos e traindo meu marido direitinho, como minha mãe tinha me ensinado. (*Atenção: ela diz isso sem ironia.*)

## BETO

Eu vim de baixo. Você já tinha percebido? Percebeu pela cor ou pelo sotaque inglês aqui do papai? Não, não – vai, diz! Eu agüento o tranco, boneco. Eu conheço todas as falsificações. Eu *sou* todas as falsificações. Tá bem, nem todas. Você fica com seus 90 por cento. Eu já fiz de tudo; diz aí uma coisa que eu não fiz. Fui cavador de poço, limpador de fossa e vendedor de lata d'água. Isso, até os seis anos de idade, quando saí de Panelas de Miranda, onde nasci. Panelas fica no interior de Pernambuco, mais ou menos uns 400 quilômetros depois de onde o vento faz a curva. Gregório Bezerra, esse líder comunista,

também é de lá. Cê vê; Pannels de Miranda é uma árvore que dá pitanga e melancia. Mas também fui entregador de caixão de defunto, em Feira de Santana, babá de cachorro, em Ipanema, e baitolo de certos messiês entendidos, você manja o enrustidão de meia-idade com pimenta no rabo? Não maaaaaaanja! Eu sei! Pois é; se a grana pinta qual é a moral? No *showbis* também fiz de tudo. Muito trabalho coletivo, naquele esquema: todo mundo trabalha a leite de pato e, como não pode sair o nome de todo mundo, o diretor-produtor se sacrifica e empresta o nome pra identificar o grupo. Uma vez, trabalhamos num espetáculo coletivo desses durante nove anos. Quando o espetáculo ficou pronto durava 38 horas. Aí, vimos que não dava, discutimos e reduzimos tudo pra quarenta e cinco minutos. Era sobre a construção da pirâmide de Queofres, pra ser representado num areal de Parnaíba. (*Gesto.*) Clima! A censura cortou 20 minutos.

## NELITA

Éramos jovens, altruístas, dispostos a tudo, tínhamos sangue. E pressa. Tínhamos recebido a sagrada missão de modificar tudo de uma vez, imediatamente – no tempo de nossa mocidade. Só não sabíamos que o prazo era tão curto. Aliás, individualmente, não sabíamos de nada. Íamos. Apanhados isoladamente nem sabíamos como nos defender dos ataques brutais dos mais velhos, cheios de argumentos definitivos. Não tínhamos munição ideológica. Por isso, sempre que acontecia algum fato novo, corríamos, em pânico, pro grupo, pro partido, pra patota e perguntávamos ao guru de plantão: “O que é que nós estamos pensando?” E aí ficávamos tranqüilos. Porque, em qualquer bar, em qualquer aula, em qualquer redação, podíamos defender *aquela* idéia, pois logo aparecia alguém pra nos apoiar. E esse apoio era a senha pra reconhecermos os que estavam na mesma estrada. Vocês já observaram uma formiga? Já tentaram compreender como é que a formiga, tão idiota, sozinha, faz milagres em grupo? É porque a formiga não é um animal. (*Pausa.*) É uma célula. Quando se aproximam umas das outras as formigas começam a trocar mensagens e a agir com um único objetivo. Funcionam exatamente como as células do cérebro humano – só que não têm carapaça. E aí viram uma força determinada, tenaz, indestrutível. Por que é que você pensa que os medíocres dos japoneses andam sempre juntos? Por que é que você acha que não existe japonês individual?

## CARLOS

Chega um momento em que não tem mais saída. A vida cada vez mais difícil. Nenhuma luz no fim do túnel. E resta pouco tempo. (*Pausa.*) Muito, muito pouco. A maior parte dos meus amigos já se mandou. Sem deixar uma marca. Não deixaram *nada!* Eu e mais uns dois ou três, que ficamos aqui na trincheira da mesma geração, nos lembramos deles. E quando nós morrermos? Adiantou alguma coisa? Lutamos pra quê? Lutaram pra quê? Podiam ao menos ter pensado alguma boa frase final: “Liberdade, quantos crimes se cometem em teu nome!” “De pé comigo, companheiros, e cairemos juntos.” “Me enterrem entre as palmeiras, do outro lado do rio.” (*Pausa.*) “Et tu, Brutus!” Embora eu, dono de jornal, jornal vagabundo mas jornal, o que me faz um patrão vagabundo mas patrão, ache que meus empregados prefeririam que, ao morrer, eu dissesse como o filósofo Anaxágoras: “Dê um dia de folga ao pessoal”. (*Longa pausa. Conceição começa a manusear um dicionário que está do seu lado.*) Quando eu entrei na minha sala, o Maurício, redator-chefe há mais de vinte anos, caladão, pai de três filhos homens, estava sentado na minha cadeira, a cabeça deitada em cima da mesa, como quem está dormindo. Não estava. Através da janela, o sol violento do meio-dia batia em cheio na cara dele, iluminando o buraco da bala,

horrendo, na testa, o sangue já coalhado. Deixou um bilhete: “Carlos, meu velho, como você vê, a vida está cada vez mais difícil. Não se esqueça de revisar o editorial sobre a inflação”. (*Longa pausa.*) “Et tu, Brutus!”

BETO

(*Como em sonho.*) Foi aí que os compositores começaram a cantar.

CONCEIÇÃO

(*Sempre mexendo no dicionário.*) Hoje é fácil criticar ele, ridicularizar: “Histrião!” “Palhaço!” “Mulherengo!” Falar que botava caspas de mentira na roupa, que a maior virtude dele era conseguir comer aqueles sanduíches nos comícios, depois de uma bruta refeição. (*Carlos sai pro banheiro.*) Mas eu sei que ele foi o homem mais sincero do mundo e provou, depois! Quem combate ele que me diga: com o talento dele, com aquela autoridade!, ex-presidente! não podia estar dirigindo um banco, estar prestando serviço a uma multinacional? Todo mundo não está lá, na folha? O Golbery não está? Ele não. Choveu proposta. Nunca topou. Nem quis a guerra civil. Foi pra casa e foi fazer um dicionário (*Bate no livro, levanta-o.*) que é uma coisa muito, muito útil e exige muita capacidade. Sacrificou a vista dia e noite no trabalho. (*Joga o livro na mesa.*) E quando os engraçadinhos vêm me gozar dizendo que isso é muito pouco pra quem teve seis milhões de votos eu respondo logo: “E os comunistas, que ridicularizavam ele, tiveram quantos votos? Fizeram quantos dicionários?” (*Pausa.*) Eu queria ver o dicionário do Jango.

GILDA

De vez em quando pintava um trabalho na tevê, num segundo plano de anúncio de cigarro, ou num coro de refrigerante. Minha maior oportunidade foi mostrar meia cara durante dois segundos, por trás de uma garrafa de Coca-Cola, cantando “Isso é que é”. Mas “Isso é que é” bastava pras sub-revistas de show me fazerem perguntas sobre tudo e sobre todos. E a futura grande estrela, mostrando o máximo de intimidades que a censura então deixava – bico de seio não podia –, respondia com segurança inacreditável sobre virgindade, socialismo, religião, amor livre e sobretudo o papel da mulher na sociedade moderna. Deus do céu, como eu era culta! Como eu era inocente! Só comecei a desconfiar que estava tudo doente quando a Leila foi julgada naquele programa “Quem Tem Medo da Verdade?”, a maior mentira do mundo. Foi insultada de vagabunda pra baixo e saiu em prantos do estúdio. Mas também a gente nunca sabe o resultado das coisas – os produtores acabaram quebrando a cara, perderam o programa, foram chamados de “exploradores e canalhas” e a imagem dela, meio menina, meio mulher, totalmente livre e totalmente pura, consolidou-se para sempre. Uma coisa eu aprendi: a vida... bem... a vida... independe.

BETO

Tinha um padre aí, um frei aí, famoso, com o meu nome: Beto. Mas eu não tenho nada a ver com ele. Nem conheço. Nem me interessa conhecer. Também não tenho raiva de quem conhece. Não tenho mais raiva de ninguém. Já tive. Quando fui preso. Fui o único que foi preso do outro lado, se é que me entendem. Fui preso por ingratidão – bode expiatório –, pois estava justamente dando uma ajudazinha legal aos que estavam prendendo os que deviam ser presos. Mas tenho a impressão de que bobeei na virada da

onda – em política precisa ser bom surfista. Tem uns aí que eu manjo que estão sempre na crista da onda (*Faz movimento de surfista.*) e nunca arriscaram uma costela. Porque neste país, camará, pintou perigo, o pessoal tá todo lá em cima do muro. O Brasil é um muro só. Oito mil quilômetros. Maior que a muralha da China. Por exemplo: quando o Brizola caiu apareceu algum grupo de onze pra defender ele? Ele dizia que tinha 5 mil! Não apareceu nem um pra remédio. Se o Brizola tivesse vencido, sabe quantos grupos de onze iam aparecer? Dá um palpite! Setecentos e vinte e sete mil, duzentos e setenta e dois. Como é que eu sei? E só pegar a população do país em 64 e dividir por onze. (*Carlos volta, fechando a braguilha.*)

## CARLOS

Profissão? Advogado. Vocação mesmo? Jornalista. O que é que isso quer dizer? (*Dá de ombros.*) Meu primeiro jornal, no colégio, era impresso num rolo de papel higiênico pra mostrar a verdadeira finalidade da imprensa, e fui indo, até que arranjei uns cobres do governo – na *outra* ditadura! – e fiz este vibrante vespertino. Eu acho que é um jornal socialista. Os inimigos dizem que é um caça-níqueis: democracia é isso. Tive grandes mestres. Chateaubriand, que obrigou o governo Bernardes a entregar Itabira aos americanos e ganhou tanto dinheiro que abriu uma cadeia de jornais. E o embaixador Gilberto Amado, que sempre me dizia: “Menino, bajula um político! Você tem que se corromper bem cedo pra ficar independente e poder combater a corrupção o resto da vida”. (*Pausa.*)

O Maurício precisava fazer aquilo comigo só porque não dei os vinte mil atrasados? Estava me pedindo há mais de um mês, tinha direito, necessitava, tinha que pagar... (*Pensa, não lembra.*) Sei lá o quê, era muito grave, já esqueci. Mas onde é que eu ia arranjar mais vinte mil naquela semana? Minha filha já tinha me levado exatamente isso pruns vestidos, pruma festa, pruma ida a Nova York, uma coisa qualquer bem leviana. (*Pensa, desiste de lembrar.*) Minha memória... Ele devia ter tido paciência. Afinal, o que é mais importante: dinheiro pra angústia ou pra alegria?

## NELITA

E, de repente, foi um redemoinho. As coisas todas começaram a girar em torno do que nós fazíamos. Eu no meio, a mil rotações por hora, tonta, mas feliz. Nós, alguém de nós, de uma forma ou de outra, com nome ou sem nome, direta ou indiretamente, estava na ação, 24 horas por dia. Podia ninguém saber, mas era como se todo mundo soubesse, pois nós sabíamos. Cada notícia de jornal, na música, no teatro, no cinema, na política, na repressão, tinha alguma coisa nossa, que gente como nós estava fazendo ou provocando. Não parávamos nunca. Porque não estávamos sozinhos. Não éramos brasileiros. Éramos universais. Éramos a juventude do mundo, a primeira juventude da história que jamais envelheceria. Já tínhamos conquistado o direito a nossas próprias roupas, a nossos próprios usos, a nossa própria música e a nossas próprias palavras que, em verdade, eram os palavrões que eles tinham escondido durante tanto tempo. Arrancamos paralelepípedos das ruas, atacamos a polícia e gritamos: “É proibido proibir”, como em Paris. E saímos em mil fotos coloridas, como na França. Seguimos Mao, Marx e Marcuse, como eles faziam em Washington, embora as nossas traduções não fossem boas. E estávamos dispostos a morrer, estávamos mesmo, como os tchecos, repetindo *Za Svobodu Dubceka Cernika*, coisa que absolutamente não tínhamos a menor noção do que significava. Mas era uma coisa infinitamente misteriosa, esotérica e, portanto, indestrutível. Estávamos vivendo um ato de infinita pureza – sem individualismo, ilógico porque sensorial, subjetivo e animal. Mas aí

eles acabaram com a alegria da rapaziada, na França, arrancaram as flores da primavera de Praga, fecharam pra sempre a Tchecoslováquia e... e mataram Robert Kennedy. Mataram também Luther King e, aqui, mataram um outro presidente, Costa e Silva, jogaram mais um vice-presidente civil, o Pedro Aleixo, na lata do lixo e desceram a noite da Inquisição no país com uma lei breve, grossa e rasteira. (*Irônica.*) A lei mais curta do mundo. (*Bem lentamente, conta nos dedos.*) A – I – Cinco. (*Longa pausa.*) Não, mil novecentos e sessenta e oito não foi uma boa safra.

## FIM DO PRIMEIRO ATO

## ÓRFÃOS DE JÂNIO

### ATO II

#### BETO

Tem gente que pensa que eu vivo chorando os tempos dos ternos brancos, dos carrões e das mulheres louras. Pô, eu tinha uma loura só pra me vestir. Ficava em pé, de pernas abertas, no meio do camarim, as duas brancaranas vinham – é, eram duas! –, me desabotoavam todo – eu só levantava um braço aqui, uma perna ali, e assim mesmo de muito má vontade – e elas me vestiam: egretes, plumetes e lenço de pirata na cabeça. Um barato. De vez em quando, eu botava uma pra me fazer o serviço ali mesmo. Só pra humilhar. Eu não sabia que era pra humilhar, mas hoje eu sei. Mas não é o tempo que eu tenho mais saudade. Meu tempo melhor foi dos 16 aos 17 anos, trabalhava em Turiaçu, subúrbio da Linha Auxiliar. Miserável e feliz! Fudidão e feliz! Me chamavam de Tição e eu ria. Sabe em que é que eu trabalhava? (*Ri muito.*) Eu trabalhava numa chaminé de alumínio de uma fábrica de queijos em bisnaga. Se você me perguntar por que é que a chaminé tinha que ser coberta com placas de alumínio, eu não sei. Acho que era pra ficar chique. O que eu sei e todo mundo sabe – é que no verão, no Rio, faz 40° à sombra. Isso quer dizer que o piauiense pendurado lá na chaminé, com aquele sol na cara, ficava lembrando do Piauí como se fosse a Noruega. Pois estava trabalhando pelo menos a 50 graus. Ora, todo arrebite tem um contra-arrebite. Contra-arrebite esse que o papai aqui segurava *dentro da chaminé!* Vamos botar aí uns 70 graus de temperatura e ninguém tá exagerando. Pois olha, respeitável público, enquanto o norueguês, do lado de fora, mandava brasa no rebitador, eu, lá dentro, com as costas apoiadas no muro da chaminé, os pés fincados nas reentrâncias dos tijolos, os cotovelos doendo de agüentar o tranco, os sovacos rasgando por causa das cordas que me prendiam lá em cima, o suor correndo em bica pelo corpo – pois aí, nesse calor, barulho, sujeira, miséria e perigo de vida –, sabem o que é que eu fazia? Eu cantava!

#### CONCEIÇÃO

Quarenta e três anos. Prum presidente, era muito moço! Nasceu no mesmo ano do John Kennedy. E tinha até as mesmas letras no nome: era só a gente escrever Quadros com K ou Kennedy com Q. Eu achava ele tremendamente sexy. E não só eu que, que não sou nada. Mas a Laiz Strongossi, uma das grã-finas que trabalhavam na repartição – ela sai muito nas colunas –, um dia ela entrou no elevador comigo – eu não gosto de mulher, mas ela estava esplendorosa – e, como sabia que eu era vidrada no presidente, foi logo me dizendo, assim, na cara, que era capaz de dar pra ele a qualquer momento. Era só ele convocar. E olha que ela é casada com um diretor da IBM! Mas nos Estados Unidos

também era a mesma coisa – todas viviam loucas pra dar pro Kennedy. Pois era esse homem que atraía dessa forma a Mulher Brasileira que eles diziam que era um populista sem talento e só gostava de cachaça e *bang-bang*. Ele, que era respeitado até pelo Fundo Monetário Internacional!

## CARLOS

Com razão ou sem razão, muitos acreditavam em mim. Não gosto disso. Mas eu tinha ficado e resistido. Resistir é o meu fraco. Porém, alguém bem podia ter dito a eles que não deviam me escrever do Chile, assim, diretamente. Minha correspondência era toda violada, os envelopes chegavam todos sujos, remendados, a repressão nem se dava mais ao incômodo de disfarçar. E eles lá, no bem-bom do exílio, se dando à leviandade de nos arriscar a todos. Quando se mancaram já estava todo mundo fichado e refichado, as ligações mais remotas e improváveis descobertas e comprometidas. Eu conhecia vários deles – agiam na ardorosa irresponsabilidade de sua inexperiência –, certíssimos de que o mundo começava neles, não tinha um passado. E eu sabendo que só tinha isso – um passado de sangue e ódio, um mundo de feras e carrascos – envolvido em palavras cristãs, comunais, generosas, poéticas, naturalmente inúteis porque visceralmente insinceras. Um passado canalha, mas com 10 mil anos de documentação. Uma coisa irrefutavelmente concreta. Ao contrário do futuro, uma merda de sonho. Eu sei porque aprendi, li tudo e vivi tudo, enfiei o dedo no cu da verdade e não fechei os olhos diante de nada. Se você é honesto e persistente e lúcido e não quer ver cor-de-rosa, depois de cem anos de estudo e duzentos de vida, você conclui que a história é nada, que o homem vive numa premonição, numa terra de ninguém, num tempo de ninguém, entre um passado que já era e um futuro que não chega nunca. Tudo é um acaso. Quase sempre sinistro. E os que pretendem ser guias do futuro, apóstolos, profetas, líderes, professores, são loucos, desvairados, magos de feira, curandeiros, que apontam à multidão o glorioso caminho do porvir um minuto antes de morrerem com o crânio fraturado porque escorregaram em cocô de cachorro. O futuro é um buraco cego. (*Cansado.*) O passado não tem qualquer padrão. (*Pausa.*) Só há um espaço e um tempo: o aqui e o agora. Só há uma verdade; o *élan* vital. (*Longa pausa.*) Que foi? Fundiu? Tá suspeitando de mim porque não prego utopias? Te manca, Irineu: e enfia no rabo esse olhar de censura. (*Pausa.*) Na minha idade eu não tenho mais tempo de não ser revolucionário.

## NELITA

Agora eles já estavam com medo, gastavam rios de dinheiro na televisão, fazendo promoção deles mesmos, do governo: “Eu te amo, meu Brasil, eu te amo”. “Ninguém segura este país.” “Brasil, ame-o ou deixe-o.” Todo aquele lixo. Nós aproveitávamos a situação, claro, pegávamos bicos na propaganda oficial, tomávamos a gaita do inimigo: uma expropriação. Enquanto isso, a gente vivia, transava, mudava – mutávamos. Nunca mais foi tão lindo. Me sentia plena e uma vez, incrível!, eu vi que era mesmo uma criatura do outro mundo, uma vez. Meu pai esteve aqui no Rio, se hospedou naquele hotel de luxo, ali da praia, me telefonou e eu disse pra ele: “Olha pai, tenho muito prazer em ver você” – eu antes até que não gostava do jeito autoritário dele, mas agora estava numa de amor universal, por tudo, até animais, plantas e objetos, e eu disse: “Tenho muito prazer, pai, mas neste *hall* desse hotel careta eu não entro não”. Então, marcamos um encontro na esquina, mas eu estava tão mudada que ele não me reconheceu. (*Pausa.*) Na verdade, eu estava tão mudada que não reconheci ele.

## CARLOS

Eu vi logo onde estava, quando entrei na sala baixa, mal-iluminada, de paredes de cimento. Com um nó de aço gelado me apertando as tripas, fui reconhecendo os aparelhos que nunca tinha visto em pessoa: pau-de-arara, roldana, cadeira do dragão, galetão-ao-primo-canto... Me colocaram de pé, completamente nu, no meio da sala. Um policial, com cara de estudante, cabelo de pajem, se aproximou de mim, me passou sensualmente a mão na bunda. E eu, contendo a humilhação, pensei: “Manual de Dan Mitrone, primeira aula de tortura na polícia de Belo Horizonte. Número um: ‘Quando o prisioneiro tiver boa posição social, começar humilhando-o sexualmente. Deve-se usar o mais jovem elemento da repressão’. (Ampliado, o som de máquina de escrever. Carlos levanta lentamente a cabeça com ar grave na direção do som. Quando a cabeça dele pára, o som pára.)

## GILDA

Minha vocação era ser... intensa. Eu tinha assim, desde menina, uma coisa quente dentro de mim. Dizem que as pessoas que têm isso morrem cedo. A Leila tinha isso. Eu também tinha, mas, você já deve ter notado: não morri cedo. Mas continuo intensa. Tenho um amigo surfista que diz que eu sou melhor do que todas as outras namoradas dele, cocotinhas. Diz logo a palavra, pô, *vulgar*, né mesmo? Quer dizer, eu sou vulgar: as outras são revolucionárias. Olha, revolucionário não é quem diz não, é quem faz! Fui das primeiras que teve coragem de ser mãe solteira. Antes de Leila! Por que é que você pensa que eu vim embora? Você nem sabe a barra que era. Agora é mole! Mesmo aqui no Rio, em 61, as moças, quando iam na praia de maiô de duas peças, o pessoal não dava colher não – chamavam mesmo de puta. Põe isso em Bagé. Já pensou ser mãe solteira em Bagé?! E eu não quis nada do pai, nada mesmo. O pai até que era comerciante, e estava disposto a assumir, mas eu não topei. E vim *mimbora*. Deixei meu filho por uns tempos com uma irmã casada, depois deixei outros tempos com uma tia que já estava com os dois filhos crescidos, depois minha mãe acabou tomando conta dele e se passaram muitos anos. Mamãe sempre manda fotografias. Ele já está quase um homem. Mas eu nunca quis nada do pai. Nada mesmo. Nunca aceitei um tostão de ninguém. A não ser quando a coisa é profissional, é claro. Porque ou é no amor e a gente dá tudo que tem, ou não é no amor e a gente toma o máximo que pode.

## CONCEIÇÃO

Ele foi o primeiro – e o último – presidente a ter *escrúpulos*. Depois dele, nunca mais ouvi essa palavra. Nem ética. Nem proibidade. Começaram a entrar outras na moda: código de vantagens, grupo de trabalho, assessorias e tudo culminou com o Gérson posando pra esse anúncio indecente ensinando a juventude a levar vantagem em tudo. Tinha razão aquele escritor de São Paulo, me esqueço o nome – ele dizia que a Constituição brasileira só devia ter um artigo. Assim: “Artigo primeiro e único: Todo brasileiro fica obrigado a ter caráter”.

## CARLOS

O major, Major Elizório Jaguar Triorato, me perguntou: “Seu nome?” Seu nome! Besteira. Eu era um jornalista muito conhecido. Mas respondi: “Carlos Queiroz

Garrastazu”. Ele me fixou, surpreso: “O nome do presidente?” “O nome do presidente”, respondi. E aí eu me lembrei de um companheiro nosso que teve um filho quando a esquerda pensava estar no poder e batizou-o de Ernesto, em homenagem a Che Guevara. Mas depois de oito anos de ditadura, ele jurava que tinha sido uma homenagem ao Geisel. O coronel folheou os papéis e disse: “Não tem aqui Garrastazu”. Eu respondi: “Não tem aí porque eu uso só Carlos Queiroz. Deixei de usar esse nome de vergonha. Estou usando aqui, agora, como desafio”. Ele se surpreendeu com a minha audácia, seu olhar acusou o golpe. E eu pensei que aquelas bem podiam ter sido minhas últimas palavras. Como não? Quando se entrava ali era comum não sair mais. Foi por isso que eu disse, muito grave, bem solene (*Ao dizer esta frase, Carlos vai descendo do banco do bar, alto.*): “Serenamente, dou o primeiro passo (*Ao dizer passo, ele tropeça. Se ajeita, vai caminhando pra saída.*) no caminho da eternidade e saio da vida para entrar (*Pausa.*) no mictório”.

## NELITA

Cada um fazia o que podia, na luta contra o sistema. Nós começamos a batalha da merda, dentro da guerra da ecologia. Ecologia era uma palavra mágica! Sozinha ia salvar o mundo! Isso nos obrigava a odiar aqueles hotéis sinistros, com mil quartos, que estavam começando a brotar em toda parte. Seis de nós nos empregamos no Copacabana Hilton, em vários cargos, ascensorista, recepção e, principalmente, telefone. Levamos quase um ano. Mas conseguimos. No dia 16 de agosto de 1970, através de bilhetinhos falsos da gerência, telefonemas diretos e avisos de porta em porta, alegando um conserto urgente, conseguimos convencer mais de trezentos hóspedes a não usar a descarga do banheiro, durante a noite, e a fazer o especial favor de testar o conserto puxando a descarga exatamente às 7 da manhã. Deu mais certo do que esperávamos. O estouro do cocô, lá em baixo, no reservatório da garagem, está fedendo até hoje. É assim que se desmoraliza a burguesia.

## CONCEIÇÃO

Jânio tinha tudo pra ser e, se tivessem deixado ele voltar com mais força, ele tinha sido – o nosso De Gaulle. Ninguém mais se lembra que, naquele jeito excêntrico, ele escondia que era o mais esquerda de todos, o mais revolucionário: foi o primeiro que visitou Castro. Jango nunca foi a Cuba. Teve medo. Depois, Jânio condecorou Che Guevara e recebeu Gagárin, o astronauta comunista, que até teve um filho com uma moça de Belo Horizonte. Mas só o que sabem dizer, esses jornalistas despeitados, é Jânio, o ambíguo, legislador de briga de galo, moralista que proibiu o biquíni e o lança-perfume. E não reconhecem que isso era uma coisa muito humana: quando era criança foi um lança-perfume que destruiu pra sempre a vista dele.

## BETO

Foi aí que os compositores começaram a cantar. Pra mim, quando eles cantam, qualquer um deles, eu me lembro de uma vaca mugindo um acalanto. Mas foi minha grande chance. Porque eu sou um cantor. Um senhor cantor. Eu canto e seus males o Brasil espanta. Quem me descobriu, cantando lá na chaminé de alumínio, foi o Miroel Fontainebleau. Bom, não foi tão *rolíúde* quanto você está pensando. Eu tava numa sombrinha, junto de um galinheiro, no fundo do quintal da tal fábrica, tinha limpado a marmitta do almoço. Tô lá puxando a minha guimba, quando o tal do Miroel desceu de um carango enorme, veio caminhando pelo barro seco, todo na malemolência, super bem-



vestido, tomando todo o cuidado pra não sujar os sapatos. Joguei logo a guimba fora – a gente manjava que ele era da polícia. Companho de Le Cocq e de Perpétuo. Coisa que ele não escondia. Tinha orgulho. Ele se aproximou, forte de dar medo, e eu nem me mexi no banco de madeira onde estava sentado. O banco mal dava pra minha bunda, mas ele botou o sapatão de duas cores em cima, prendendo a minha calça, machucando a minha coxa. “Tu canta bem, hein, Tição?”, ele disse. Eu fiz assim com os ombros. Ele pegou minha guimba no chão. “Boa grinfã, hein, moleque?” Eu disse, quase chorando: “Senão eu não agüento a dureza”. Ele me olhou no fundo do olho, com um olhar muito doce, de pai, e, sem o menor aviso, sem qualquer movimento que fosse perceptível por qualquer sismógrafo, me deu uma porrada nos cornos que a Terra, que até aí vinha calmamente girando no seu dia-a-dia em torno do sol, deu uma parada pra pensar e o sol aproveitou pra passar seis vezes zunindo pela minha frente, isso, claro, uma falsa impressão devida ao fato de que meu pescoço, equacionado originalmente prum movimento máximo de 180 graus, tinha sido centrifugado pela força centrípeta da porrada, o que o obrigou a um giro múltiplo sobre si mesmo, num total de quatro mil seiscientos e noventa graus, e isso, numa reação em cadeia, quando o dito pescoço voltou afinal a seu ponto de partida, 25 minutos depois, provocou uma rearrumação apressada e caótica de todos os músculos e órgãos da cabeça, sendo que o preto do olho se voltou pra dentro, me dando pela primeira vez a oportunidade de constatar minha alma branca, os miolos, comprimidos e descomprimidos pela força da inércia e da procura, pensaram coisas até então jamais pensadas, da bochecha em fogo saiu uma fumaça azul celeste e, no interior da boca, a língua enlouquecida apanhou com avidez dois dentes brancos que nadavam alegremente num litro de sangue e os cuspiu pro ar da tarde clara. *(Pausa.)* Olha, eu sei, sou bem barra-pesada, já vi muita gente levar porrada em minha vida, mas nunca, nem antes nem depois, vi ninguém levar porrada igual àquela. Disso eu me orgulho. *(Pausa.)* Foi assim que eu fui descoberto. *(Pausa.)* Cada um tem o Carlos Machado que merece. *(Carlos volta do banheiro.)*

## CARLOS

Eu e Plutarco! Sabemos tudo sobre a miséria da condição humana. Mas eu já vivi mais. Mais dois mil anos. Por isso, ali, incomunicável há mais de 48 horas – eu pensava no suicídio. Não no meu, não, no dos outros. Não sou um suicida potencial. Embora quase todos os que se matam também não sejam potenciais – se matam e pronto. Eu sei tudo sobre suicídio – a Escandinávia vem em primeiro lugar nas estatísticas, Benelux e Holanda em segundo, as repartições da polícia política brasileira em terceiro. *(Pausa.)* Alguém abriu a porta da cela, na semi-escuridão reconheci a silhueta do Major Triorato. Ficou parado, olhando alguns minutos, fechou a porta sem dizer nada, ouvi seus passos descendo a escada de pedra. Trepei no banquinho e espiei pelo respiradouro da porta. Lá em baixo, no pátio, em penumbra, o major conversava com outro oficial, apontando a noite. Vi os dois, de repente, exatamente como um desenho do *Pasquim*, uma página inteira mostrando um céu negro, imenso, todo pontilhado de estrelas, e em baixo, no pé da página, dois generais cheios de dragonas e medalhas, um dizendo pro outro *(Sério.)*: “À noite, contemplando essas maravilhas do universo, a obra incomparável do Todo-Poderoso, bilhões e bilhões de astros brilhando numa distância de bilhões e bilhões de anos-luz, é que podemos perceber a incomensurável grandeza do universo e a humildade, a pequenez, a insignificância dos civis”. *(Pausa.)* Eram três horas da manhã. *(Olha em volta.)* Que horas são agora?

## NELITA

Mesmo nós, que não pertencíamos a nenhum movimento organizado, ouvíamos falar em Caparaó, em Araguaia, que Lamarca tinha posto a polícia pra correr, que Marighella estava sem sepultura – mortos, havia muitos mortos! E informações desencontradas, confusas, mas que estimulavam a revolta, e, curiosamente, nos empurravam pra aproveitar a vida aqui e agora – ela bem podia acabar logo. E acabava. A todo momento um passa pro outro lado. A arma conduz ao assalto. O descompromisso já é uma rebeldia. A droga, quando falta o dinheiro, traz a tentação de traficar uns papelotes. Foi nessa que Mariozinho embarcou. Ele não vinha de uma família certinha, como eu, que, bem ou mal, sei lá, dá uma base; ele vinha de uma família completamente desbundada. Mas Mariozinho era um barato! Quando o Norman Mailer, lá na matriz, reuniu 100 mil pessoas, todas se concentrando na força da mente pra tentar levitar o Pentágono, o Mariozinho começou logo a juntar gente no Luna Bar, pra tentar levitar o Pão-de-Açúcar. Um encanto de pessoa! Eu adorava o Mariozinho. E, quando pegaram ele, misturaram o negócio do pó com subversão e quiseram arrancar dele coisas que eu sabia que ele não sabia e ele se suicidou na prisão, eu quase morri também – e abortei de quatro meses. Vinte dias depois, eu estava com uma Walter PPK, às cinco da manhã, treinando tiro, num clube de Tiro-ao-Pombo, lá no fundo de Jacarepaguá. *(Vai ao banheiro.)*

## GILDA

Depois de Leila eu me apaixonei por Joyce. Quando eu digo me apaixonei, é melhor deixar claro que era uma coisa pura, ideal, nada dessa sujeira lésbica que vocês todas transam hoje, esse nojo. Que diabo, amor não é só pau no rabo, não. Joyce, 17 anos, mais louca, mais alienada do que eu. Vivia pro dia-a-dia, feliz como um bicho. Eu também era assim, mas agora tinha uma sombra, já. É. Foi depois que Joyce desapareceu, misteriosamente – ninguém soube seu fim. Foi por causa dela. Agora, entre uma cheirada e outra, entre uma puxada e outra, de festa em festa, de Búzios em Búzios, a sombra passava perto de mim – sabe?, assim como quem vive num apartamento luxuoso, mas sente que há pessoas sendo assassinadas no corredor, atiradas no poço do elevador – tudo isso sem som. Coisa de pesadelo. Lentamente, odiando, relutante, eu estava começando a aprender que viver dói. *(Faz movimento de quem se olha no espelho.)* O pior é que eu acho que estou ficando careca.

## CONCEIÇÃO

Com ele tinha desaparecido o espírito público. Os ministérios já estavam de novo cheios daquelas funcionarizinhas que recebem só pra rebolar as partes pra lá e pra cá, o dia inteiro. Na minha repartição tinha seis grã-finas que só vinham mesmo assinar o ponto. Vinham de carro, com chofer. Um jornalista publicou um artigo com o nome de 38 delas na verba secreta do novo ministro do Planejamento. Foi mexer em casa de marimbondo. Elas divulgaram uma lista denunciando 47 jornalistas na verba secreta do novo ministro da Agricultura, inclusive o que tinha assinado o artigo. É... tinham inventado a mordomia. Enquanto isso, ele, o homem mais sério que este país já teve, agora até diziam que tinha recebido um milhão de dólares pra renunciar. É, como sempre acontece no Brasil, acabaram descobrindo que era homossexual. Que tinha tido um caso com o Otto Lara Rezende. E possível uma coisa dessas, diz? Existe no mundo coisa mais *fitiquícia*?

## BARMAN

(*Corrige. Bem leve, baixo, delicado.*) Fictícia.

CONCEIÇÃO

Fictícia?

GILDA

Eu me engajei num grupo de Ahinsa, uma religião hindu que prega a não-violência. A gente ia bem cedinho ali pra areia do Leblon e ficava lá (*Atitude.*), todo mundo parado, não violentando ninguém. Mas o pessoal que passava nem percebia. Sabe o que acontece? A não-violência não-acontece. Ninguém repara que você é um não-violento. (*Nelita volta do banheiro.*) A violência tem muito mais enredo. Nunca esqueci minha mãe, terrível, recitando aquelas coisas da Bíblia: “Eu não vim trazer paz à Terra; não, eu vim trazer a espada, pois eu vim pôr o filho em desacordo com seu pai, e a filha em desacordo com sua mãe, e a nora em desacordo com seu sogro”. Eu nunca entendi bem quem veio trazer essa espada. Um general? Mas tinha medo. Sempre fui não-violenta por natureza. Não conseguia brigar com ninguém. Todos me achavam uma mulher a fim do que aparecesse, companheira pra qualquer hora. (*Pausa.*) O que eu era mesmo era automática e descartável.

NELITA

A guerrilha urbana, um, dois, três, muitos Vietnams, estavam comendo solta. E alguns deles já estavam assustados, admitindo a hipótese de perder. Quem me contou foi o Cláudio, que caiu comigo em Ibiúna. Cláudio passou por todo o elenco da tortura: hidráulica, banho chinês, cadeira do dragão, afogamento em alto-mar, até por aquele aparelho que nem se usa mais, medieval, aquela máquina de esticar que eles chamam máquina de tirar complexo, porque o cara entra com um metro e sessenta, e sai com um setenta e cinco. Pois um dia um torturador baixinho e truncudo, um ítalo-paulista muito aplicado, que fazia sempre o sinal-da-cruz antes de começar a torturar, foi falar com o Cláudio, na cela, puxou uma conversa bem manera: (*Atenção Direção: é fundamental o sotaque do Brás, nesta fala.*) “Ô Claudiô, eu tô achando que êlis vão ti soltá pur essis dia, negô. Agora, eu e meus cumpanhêro, nós quiria qui tu intendesse qui nós num temo nada pessoal contra di você. U qui nós fazêmo, negô, fazêmo, porque, cê sabe, nós somo técnico. (*Técnico.*) Mas num tem nada di pessoal. E tem mais uma coisa qui cunsiderá, negô – si ocês, um dia, ganhá a parada, tamém von pricisá da gente. Num tem essa di governo bonzinho, nom, negô. Vocês von pricisá da gente tamém, von mesmu. Nós temo ó nôu ráu (*know-how*), pôra! (*Porra.*) E, nós tamo aí mesmo pra colaborá. Nós somo técnico.

BARMAN

Técnico.

BETO

(*Três segundos depois.*) Técnico.

CARLOS

(Três segundos depois.) Técnico.

CONCEIÇÃO

(Sete segundos depois.) Técnico.

GILDA

(Em cima, forte, diferente, desprezo, carinho ou surpresa.) Técnico.

NELITA

Mas logo veio a virada fulminante. A Operação Bandeirante recebeu a verba americana e o cheque da ULTRAGÁS. Olha, não tem guerrilha urbana, não tem aparelho que resista a 10 mil homens bem armados, batendo de porta em porta, noite e dia, com ordem de atirar para matar. Foi aí que, de tranco em tranco, de degrau em degrau, descemos até o último círculo do inferno e fomos recebidos hospitaleiramente por Belzebu Fleury.

BETO

O pedaço de minha vida que interessa mesmo não durou mais de uma hora e quarenta. É, foi como um musical da Metro. Mas não deu pra acabar com *Happy End*. Não voltei à estaca zero. Não voltei pra chaminé de alumínio. Mas voltei pra estaca dois. E tive que agüentar muita piaba (*Faz sinal de pau.*) pra não acabar como “cavalão”, baleado na boca, no Estado do Rio, como o Tenente Gregório, que morreu na prisão disputando uma bicha, e “Cu-de-mãe” que levou dez facadas do Cabo Luís. Agora, você, que é formado, me explica: numa dessas por que é que eu não ia aceitar a carteirinha que me dava passe livre em todos os mundungós do DOPS? Tá bem – eu sou dedo-duro. E eles, quando me acusam, são o quê – dedo-mole? Tudo filhinho de mamãe, com estudo pago, nunca viram na vida um dia de fome – têm pique pra correr na hora da barra pesar, jornal pra escrever sacanagem e desfazer a carreira da gente – sem falar de armas importadas pra brincar de mocinho e bandido. Eu não tava brincando não – eu já nasci bandido. Perseguido por todos os mocinhos do mundo e tendo que beijar pé de polícia e lamber chulé de tarado. E eu nunca hesitei: puxei carro pro Miroel, fiz ponto em esquina de ministério vigiando a saída de bacana enquanto ele transava na Avenida Atlântica com a patroa do dito – e ganhei a sua divina proteção. Cantei no Telhado de Zinco, na Boca-do-Mato, peguei tarimba no Cine-Teatro Gabriela, fui *crooner* um dia sim um dia não no Beco do Sossego e estourei no Cassino de Lata de Honório Gurgel. Quando Miroel achou que eu tava pronto, me levou ao grande apresentador de televisão Abelardo Cavalcanti. Em seis meses, eu estava disputando o primeiro festival, um ano depois fazia a galera de quatro mil paulistas bambolear na minha ginga, no Anhembipuera. (*Pausa.*) Bom, me diz aí uma razão só, uma!, pra eu não pagar a proteção. Eles, do lado de lá, não pagam? Tá bem, perdi. Fui preso. Mas não traí. A minha traição, isso sim, era passar pro outro lado. Embora, hoje, eu ache que marquei bobeira não passando. Um protestinho daqui, outro protestinho dali, uma musiquinha censurada aqui, uma censurinha bem divulgada ali, eu tinha faturado muito, mas muito, muito mais.

CONCEIÇÃO

Nem desconfio de quem me denunciou. A intimação não diz essas coisas. Pedi ao Dr. Fábio, um velho advogado muito digno que ia sempre tratar de papéis no Ministério, pra ele me acompanhar ao DOPS. Quando chegou o dia, vesti meu melhor *tailleur* e ficamos esperando mais de duas horas em pé, numa salinha daquele edifício onde antigamente era o Instituto Médico Legal e ainda cheira a morto. Os barcos passam lá longe, por trás da torre do Restaurante Albamar. É muito bonito. (*Pausa.*) Fui interrogada por dois agentes do DOPS, um muito humano, muito compreensivo, outro feroz e ameaçador. Três horas de humilhação, eles devassando minha vida, falando de maneira sórdida de algumas relações que eu nunca pensei que fossem sórdidas. E daí em diante nunca mais pude pensar que fossem limpas. (*Pausa.*) O advogado me cobrou seis mil cruzeiros, que eu paguei em três vezes.

## CARLOS

Saí como entrei. Nem sequer me arrancaram um testículo. Queriam apenas me amedrontar. Mas eu mostrei a eles que isso comigo é extremamente fácil. Embora eu finja bem. Faço a melhor imitação de herói que existe na praça. E olha que tem muito boa imitação. Sou como Robert Taylor, que, em *Um Ianque na Corte do Rei Artur*, ganhava uma corrida de barco com um braço só, mas, na hora da onça beber água, na hora da comissão McCarthy, só não entregou a mãe porque era órfão. Pois bem, sabe o que é que fiz quando voltei pro jornal? Escrevi um editorial de página inteira propondo uma grande moratória – *nacional!* A gente apagava tudo, ninguém cobrava mais nada de ninguém e se recomeçava tudo, como se Cabral estivesse chegando naquele momento. Aí escrevíamos uma nova Constituição, limpinha, zerinho, e, por medida de segurança, guardávamos ela no cofre da General Motors. Hei, pessoal, que tal essa idéia? Que tal uma moratória? Ou, já que imitamos tudo, por que não imitamos o Jim Jones da Guiana? Vocês não acham uma boa, um suicídio nacional? Vocês topam uma rodadinha de cicuta do Oiapoque ao Chuí? Decidam enquanto eu vou dar uma mijada. (*Sai desabotoando a braguilha.*)

## NELITA

Chega o instante em que só existe uma esperança – a da mortalidade. Quando te tornam impotente e os dias passam e você percebe que o que não é indigno “Vamos, lambe esse chão aí, sua puta!”, é ridículo (*Imita alguém ridicularizando slogans estudantis.*) “O povo unido jamais será vencido!”, a mente se esfacela. E, enquanto te tostam, te perscrutam, te cegam, te retinam, te rotundam, te espicaçam, te contudem, te ensurdecem, você constata que não tem mais um pingão de nobreza no último músculo dolorido, que os únicos nobres foram os que morreram antes de se conspirar, e os que odeiam a iniquidade foram sofrer a iniquidade de olhar de longe. E você morre mil vezes até a tortura surpreendente da gota que cai interminavelmente no teu olho e você a recebe, de minuto em minuto, com um grito de dor indescritível. E aí bate no fundo do seu sofrimento – um fundo falso, você descobre, horrorizada –, tem sempre outro e outro. (*Pausa.*) Me puseram numa cela, cinza, suja, normal. Com um catre, um relógio sinistro com os ponteiros parados, uma janela alta. E pessoas se revezando, sem falar. Higiene, alimentos, curativos, sonos em sobressalto, pouco a pouco mais calmos, o corpo se comendo e logo eu fiquei boa e numa certa paz. Tudo tinha acabado. (*Longa pausa. Agora, até o seu berro, Nelita fala, sem melodrama, concentrada.*) Mas não tinha acabado. Uma noite, acordei, na escuridão quase total, vi dois homens enormes, caíram sobre mim. O medo, de novo, me torceu as entranhas. Um deles me agarrou com força, mas sem violência, me suspendeu do chão, os

braços para cima, enquanto o outro me arrancava a blusa e a calça e me penetrava. Eu estava cansada, estava fraca. Me colocaram na cama, um ainda me segurando os braços, o outro em cima de mim, senti que estava nu mas seu corpo não se encostava no meu, só o sexo dentro de mim. E começou a se mover bem devagar, numa tentativa que meu cérebro, agora mais alerta, percebeu com surpresa e alarme – ele me tentava a uma colaboração inconcebível: mas, pouco a pouco, minhas glândulas infames começaram a ceder, e, entre o ódio e o espanto de mim mesma, senti nascer, não sei em que cavernas de indignidade, uma luxúria aviltante. Tentei me conter, resistir, não pude, e, enojada da vida – eu gozei... (*Berra.*) Eu tinha apenas vinte anos, porra! (*Pausa.*) Logo depois, vomitei. (*Longa pausa.*) Eu era, e sempre fui, nunca deixei de ser, uma lamentável pequeno-burguesa.

## CARLOS

Todo brasileiro absolutamente maduro e consciente, quando está sentado na privada, de manhã, relendo a *Suma Teológica* de São Tomás de Aquino, tem que refletir e se indagar se o Almirante Pena Boto não foi um grande patriota. E se o dentista – ruim! – Joaquim José da Silva Xavier – cuja maior glória, afinal, foi ter virado letra de um puta sambanredo – não levou algum da Coroa portuguesa e não acabou mal por ser um agente duplo. Já não estão dizendo isso aí do Cabo Anselmo? (*Bebe.*) Brasil. (*Como quem cita.*) Pode-se enganar todas as pessoas algum tempo. Pode-se enganar algumas pessoas todo o tempo. (*Mais ênfase.*) E pode-se enganar *todas* as pessoas todo o tempo.

## NELITA

(*Bem vencida.*) Dez anos depois, quando olhamos em volta, o único que tinha realmente triunfado, feito exatamente o que queria, mudado totalmente as *estruturas*, foi o Sérgio Dourado.

## CONCEIÇÃO

Foi nesse mês que tia Amália morreu – já estava doente há algum tempo, tinha 73 anos –, eu vivia com ela. Aí, quando eu chegava do trabalho, não tinha mais com quem conversar, tomava um banho demorado. Encolhia meus ossos comprimidos na banheirinha diminuta, deixava um filete de água quente correndo pro banho não esfriar, e ficava lá, sonhando um sonho que eu achava possível no passado, quase hipnotizada pela voz da televisão sempre ligada no quarto. Uma vez eu dormi; quando acordei eram duas horas da manhã, a água estava transbordando, saindo pelo corredor afora, a televisão chiava, já sem programa. Alguém batia na porta violentamente, devia ser o vizinho, reclamando. Botei um roupão de qualquer jeito, abri. Na verdade, morta de vergonha da minha solidão. (*Disfarça choro com um lenço.*)

## GILDA

(*A essa altura só de colant.*) Noutro dia, eu abri um jornal e tinha um retrato dela, de 71, desfilando na Banda de Ipanema e dei comigo mesma, sambando, logo atrás, de biquíni e baiana, e pensei: “Meu Deus, eu já sou nostalgia!” (*Mexe em cartões, na bolsa. Carlos volta do banheiro.*) Minhas mãos não foram registradas na calçada do Pizzaiolo, não fui musa de Ipanema, nem mesmo do Baixo Leblon, não fui nome de gripe nem letra de música – consegui apenas duas Dicas do *Pasquim* –, nunca atrapei o tráfego com 3 mil

peessoas me seguindo cantando “Eu quero Mocotó”. (*Pausa.*) E nunca tive um homem só pra mim. (*Pausa.*) Agora é tarde. Eu devia ter aceitado o convite pra raptar o embaixador – se não me matassem, eu também tinha viajado o mundo todo. Como não fui convidada? É a minha palavra contra a tua, ô cara! Mas, olha aqui, que é que você quer? Que eu mostre o convite impresso? *Répondez, s’il vous plait?* Vai, vai, tira de dentro que eu tou com muito sono. (*Toma uma mão cheia de pílulas.*) Acho que agora eu vou dormir pra sempre. Ou volto pra Bagé.

## BETO

Só vou dar um conselho, ó, meu!: Você pode ser batedor de carteira, mau pai, chupador, tudo! Mas não briga com imprensa. Não, meu trato. Se você tem boa cobertura, dá um lambe-lambe na rapaziada, chama tudo de irmão e divide o que interessa. (*Gesto.*) Você nunca na vida vai deixar de ser o Frank Sinatra. Agora, basta você esquecer de bajular a máfia de Gutemberg, hiiiiiiiiii, aí essa coisa justa, inatacável e serena, que são as gazetas, e as rádios e as tevês, ou te esquecem ou te estraçalham. A Gutemberg é foguinho, meu patrício. Não pensa que eu bati na cadeia pelos meus defeitos, não, e, honra me seja feita, ninguém tem mais defeitos do que eu. Se fossem físicos, eu estava na ABBR, no Pestalozzi e no Benjamin Constant, ao mesmo tempo. Mas eu dancei foi quando não agüentei mais e comecei a dar um chega-pra-lá na alegre rapaziada. (*Fala alto.*) Memorizou o conselho, garotão bonito começando aí em Conceição-do-Mato-Dentro? – não briga com comunicação que tu te estrepa. Deixa eles botarem tua bunda na revista, tendo ao lado a cenoura menor de idade que você introduziu... (*Pausa.*) na vida, mas não chia. É o preço da glória. (*Pausa. Bem triste.*) Vocês não vão acreditar, meninos e meninas, que estão aqui em nosso maravilhoso estúdio pra disputar o nono festival de música popular de Araguari – mas eu juro que a última coisa que eu gostaria de fazer neste momento era desencantar vocês. (*Com raiva.*) Mas a realidade é a realidade, pô. Que é que há? Não vou me defender? Só tem um escroto no mundo? O Beto Pilantragem? Os outros são todos dourados, impolutos, a imprensa não recebe do Egon Frank? A cadeia foi feita só para mim? Não, meu bom, examina sempre a cara e a coroa (*Forte.*) que tudo na vida tem o outro lado! (*Pausa, outro tom.*) Exceto, é claro, a Avenida Atlântica. (*Pausa. Alegre, batendo palmas.*) – Muito bem, o que é que você vai cantar?

## NELITA

Espantalho de quê? Do comunismo? Não enche! Não tenho mais saco pra essas coisas. (*Bebe, saboreando.*) Eu sou uma alcoólatra. Não, o que eu sou mesmo é uma viciada em mudar de vício. Quando resolvi deixar de fumar peguei de maconha. Quando larguei a maconha fui pro pó. Do pó fui pro pico. Aí passei seis meses na clínica e saí virgem de novo. Mas bem em frente do hospital tinha este bar, eu vim comemorar... Deixa pra lá. Me dá o penúltimo. (*O Barman serve. Ela olha o relógio.*) Chiii, estou atrasada. (*Bebe.*) Tenho que pegar meu filho no colégio.

## CARLOS

Tá dando pra você me acompanhar? Percebe ao menos do que é que estou falando? Estou falando do suicídio de uma geração e você fica rindo? Está rindo aí há quase duas horas. Mas, caralho, essa geração é a minha. Não é a dos garotos apressados que trabalham com ideologia meia-confecção e contestação *prêt-à-porter*. Não estou falando de suicídio

maneira de dizer, não senhor. Estou falando de um suicídio, de Mário, na prisão, o *único* que me interessa. Mário nunca se meteu em política, era um homem bom, carinhoso, uma flor de pessoa, um alienado – eu o amava! Mas tudo em volta estava tão falsificado que não dava mais pra ninguém seguir em frente numa de normal. Quando a família percebeu, ele já estava até aqui na função, até aqui no tráfico, até aqui enterrado em tudo. Se suicidou. Não me interessa se foi forçado ou chão. Morreu. Deixou uma nota pra mim, escrita num papel de pão, sujo de creme. Só recebi um pedaço, porque os ratos, de noite, comeram o resto do papel. Ridículo. Só recebi o fim: “... esculpe tudo irmão e amigo. Sempre te amei. Você sabe”. *(Pausa.)* Mário era meu filho. *(Longa pausa. Levanta a cabeça. Enfrenta os espectadores com um olhar triste mas firme. Recita, staccato, com amarga ironia, naquilo que supomos ser o ritmo indígena.)*

E à noite  
Na taba  
Se alguém duvidava  
Do que ele contava  
Dizia, prudente,  
“Meninos,  
Eu vi!”

### CONCEIÇÃO

Li no jornal que ele pretende voltar – vai se candidatar a alguma coisa lá em São Paulo. Me deu uma tristeza! Que é que ele pretende? Ser vereador de novo, e deputado estadual, e prefeito, e governador, e chegar lá em cima outra vez? Com que idade? Ele pensa que é eterno? Meu Deus do céu, alguém tem que dizer pra ele – que é que adianta o poder, agora *(Pausa.)*, de cabelos brancos? *(Daqui até a fala do Barman o que acontece é uma litania. A representação, em tempo lento, deve dar ao tom das falas essa dimensão litúrgica. E os atores, a partir da fala de Conceição, deixam, gradativa mas visivelmente, de ser personagens. Assumem suas próprias personalidades. Além da atitude, agora não-teatral, os atores largam detalhes das roupas e caracterizações, se têm, e limpam ostensivamente a maquilagem, se usam. Mudam um sapato, arregaçam as mangas, tiram um colete, limpam, com um pano qualquer, a boca pintada, manchando a cara etc. ...)*

### CARLOS

*(Bem lentamente, de modo bem compreensível,  
bem silabado: um cantochão emocionado. Faz o sinal-da-cruz.)*

Altíssimu omnipotente bon Signore,  
Laudata si, Mi Signore, com tucte le Tue Creature  
Spetialmente messor lu frate Sole  
Lo quale lu jorno allumeni per nui.  
*(Todas as frases em latim, daqui por diante, também devem ser silabadas.)*

### BETO

Angelus Cruciatu Janium Quadrorum.



CARLOS

Decifra-nos teu vôo amargo da glória para a solidão.

CONCEIÇÃO

Hélder Câmara, Apostulus.

BETO

Da encruzilhada de Olinda, onde, afinal, te encontraste com a História, intercedite pro nobis.

GILDA

Beatus Garrincha Manuel, agnus dei.

NELITA

São Francisco dos Farrapos, que nasceste sem orgulho e morres sem ostentação, exhibe-nos o jogo da alegria esmolambada.

BETO

Angelus Vindex Sergio Para-Sar.

GILDA

Cai outra vez com tua nave de fogo na selva de pedra, arrebatas tuas ovelhas.

CONCEIÇÃO

Angelus funambulus Chacrinha Abelardo.

CARLOS

Sofrido palhaço, repete-nos a mensagem de fantasia que um Deus enlouquecido te revelou, um dia.

NELITA

Angelus Bellicus Marighella Carlos.

BETO

Obstinado guerreiro, inspira-nos a ultrapassar nossos temores. Pugna Pro Nobis.

CARLOS

Regulus Lincoln Gordon, imperii internuntius.

GILDA

Fica em teu palácio e deixa-nos administrar nossa choupana.

CONCEIÇÃO

*(Com mais vigor.)* Belial Sceleratissimus Fleury Sérgio.

TODOS JUNTOS

Vade Retro!

GILDA

Theatrum faber, Montenegro Fernanda.

BETO

Incansável operária, pisa em tua ribalta nua e mostra mais uma noite que o teatro e a vida são apenas duas tábuas e uma paixão.

CONCEIÇÃO

Angelus Drummond Carlos, monacho et eremita urbanus.

NELITA

Ensina-nos a recusar, em silêncio e em sigilo, o prêmio e o aplauso. Ensina-nos a viver no mundo sem ser mundanos.

BETO

Christe, audi nos.

CONCEIÇÃO

Cristo Osiris, Cristo Herzog, Cristo Spártacus, Cristo Paiva, Cristo Jesus, Cristo Aézio e tantos outros, recebe nosso preto angustiado, tu, até agora sacrificado em vão.

GILDA

Sancta Zuzu Angélica, Matter Dolorosa et Genetrix.

BETO

Mãe Maria, Mãe Ísis, Mãe Cibele, Mãe Ishtar, Mãe Kwanyin, Mãe Iemanjá, ora pro

nobis que deixamos apagar tua luz, Stuart, um só teu filho.

GILDA

Omnes Martyres Anonimus.

NELITA

Todos vocês, sem nome, memória ou monumento, inspirem-nos a fazer e lutar, sem esperar reconhecimento, assim na Terra como no Céu.

CARLOS

*(Em tom tenso, lento.)* É que o céu, vazio de Deus, preserva ainda a glória do mistério infinito. Um dia aponta o outro, uma noite certifica a outra. Não há fala, nem língua, mas há vozes murmurando significados por entre as estrelas.

TODOS

Aaaaaaaaaaméeeem.

BARMAN

*(Que, enquanto isso, se movimentou devagar, saindo de trás do balcão e vindo pra frente. Fala com voz calma, sem gritar.)* Corta! Corta! *(Pausa.)* Apaga tudo! *(Blecaute total. Um tempo. No escuro, o Barman fala, forte.)* Vamos gravar tudo de novo! *(Som de fita de gravador voltando. Luz geral. Os atores já saíram. A cena está vazia. Continua o som da fita, enquanto os espectadores saem.)*

FIM