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

LUÍS FRANCISCO WASILEWSKI

**A receita de sucesso do dramaturgo no Teatro Besteirol:
O estudo da comicidade na obra dramatúrgica de
Mauro Rasi entre os anos de 1978 e 1985**

(VERSÃO CORRIGIDA)

V. 1

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

A receita de sucesso do dramaturgo no Teatro Besteirol:

O estudo da comicidade na obra dramatúrgica de

Mauro Rasi entre os anos de 1978 e 1985

Luís Francisco Wasilewski

Orientador: Profº Drº João Roberto Faria

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 a obtenção do título de Doutor em Letras.

De acordo,

V. 1

À memória de

Hélio Barcellos Jr,

Miguel Magno

Tatata Pimentel, amigos que deixaram uma eterna saudade

Dedico aos meus pais Henrique e Terezinha, por sempre apoiarem minhas escolhas. A

Jaques Beck, meu anjo da guarda e para Alcides Nogueira, Júlia Lemmertz, Luis Salém

e Miguel Falabella, amigos fundamentais na minha vida.

Agradecimentos

Ao meu orientador, João Roberto Faria, grande estudioso do teatro brasileiro, que soube conduzir com paciência, delicadeza e sabedoria o processo de escritura da Tese.

Agradeço à Capes pela concessão da bolsa de doutorado.

Aos Professores Neyde Veneziano e Guilherme Bryan pelas reflexões pertinentes que trouxeram ao meu Exame de Qualificação.

Sou grato a Maria Helena Kühner, Miguel Falabella, Pia Manfroni e Thaís Portinho, que me possibilitaram o acesso às peças de Mauro Rasi.

Aos meus irmãos Luís Fernando, Luís Gustavo e Luís Henrique, pelo apoio nesta Tese.

E aos meus queridos amigos: Cleodon Coelho, Deolinda Vilhena, Davi Kinski, Eloína Ferraz, Estanislava Wasilewski, Grace Gianoukas, Ilana Kaplan, Israel de Castro, Kyra Piscitelli, Lauro Ramalho, Lucas Santanna, Luiz Jacintho Pilla, Marcelo Noah, Mauro Soares, Maria do Carmo Campos, Mariana Bertolucci, Marcus Alvisi, Michel Fernandes, Rafael Wasilewski, Renato Del Campão, Rosângela Benati, Rosângela Fachel de Medeiros, Rita Lenira de Freitas Bittencourt, Rubens de Araújo, Sérgio Maggio, Stella Miranda, Thaís Portinho, Tuna Dwek e Valesca Sawitzki Cansi, que tornam a minha vida mais feliz.

Deus é um grande diretor de teatro, mas escolhe mal o elenco.

Miguel Falabella – *Sereias da Zona Sul*

Meu caminho, pensei confuso, meu caminho não cabe nos trilhos de um bonde.

Caio Fernando Abreu – *Sargento Garcia*

Resumo:

Esta Tese estuda a produção dramatúrgica de Mauro Rasi, escrita entre os anos de 1978 e 1985. A partir da análise de peças como: *Se Minha Empregada Falasse...*, *A Receita do Sucesso* e *A Mente Capta*, abordo a construção da comicidade nestes textos. Além disso, o estudo desta obra traz para a cena um retrato cômico da sociedade brasileira daquele período. Rasi foi considerado pela crítica como um dos precursores do Teatro Besteirol, movimento importante da cultura brasileira na década de 1980. A avaliação de como o Besteirol foi abordado por nossos ensaístas e críticos é parte integrante desta Tese.

Abstract:

This Thesis examines the theatrical production of Mauro Rasi, which spans the years 1978 to 1985. Through analyzing plays such as *Se Minha Empregada Falasse...*, *A Receita do Sucesso*, and *A Mente Capta*, I discuss the comical characteristics of these texts. Moreover, the analysis of these works brings to light a comedic portrait of Brazilian society in that time period. Rasi was considered by critics of the forefathers of Teatro Besteirol, a major cultural movement in Brazilian during the 1980s. The analysis of how Besteirol was approached by our authors and critics is an integral part of this Thesis.

SUMÁRIO

À Guisa de Apresentação	10
1. Sua Excelência, O Autor: Uma biografia sintética de Mauro Rasi	12
2. Uma Empregada que Não Fala	20
2.1 Encenado um monólogo de Mauro Rasi	20
2.2 Surge <i>Se minha empregada falasse...</i>	20
2.3 A peça e a relação entre patrão e empregado	26
2.4 A Comicidade do Sotaque	28
2.5 A Comicidade e Seu Aspecto Chulo	32
2.6 A montagem vista pela crítica	34
3. Viajando no Tempo com Pompeu Loredó	38
3.1 A Comédia e seu Distanciamento Crítico	38
3.2 <i>As Mil e Uma Encarnações de Pompeu Loredó</i> e a Ditadura Militar	42
3.3 Esoterismo na Comédia	44
3.4 <i>As Mil e uma Encarnações de Pompeu Loredó</i> e o Travestimento	46
3.5 <i>As Mil e Uma Encarnações de Pompeu Loredó</i> retratando a sociedade brasileira	48
3.6 A Comédia e a Comicidade Grosseira	50
3.7 Viajando para a Transilvânia	52
3.8 A Comicidade A partir da Criação de Um Nome	55
3.9 A Citação ao Cinema de Horror	59
3.10 Humor e Religião	60
3.11 O Espetáculo e seu Sucesso na Televisão	67

3.12 Diogo Vilela fala da encenação de <i>As Mil e Uma Encarnações de Pompeu Loredó</i>	68
3.13 O espetáculo sob a ótica de Yan Michalski	69
3.14 <i>As Mil e Uma Encarnações de Pompeu Loredó</i> e o Surgimento do Nome Besteiro	70
4. Este Tal de Besteiro	71
4.1 Os primeiros escritos em que se falou no Teatro Besteiro	71
4.2 Miguel Falabella responde a Gerd Bornheim	73
4.3 O Teatro Besteiro na visão de Barbara Heliodora	77
4.4 O Teatro do Ridículo	78
4.5 O Besteiro chega à Academia	82
4.6 O Teatro Besteiro e a Questão Homossexual	83
4.7 O Pensamento de Sábato Magaldi	86
4.8 Cleise Mendes responde a Sábato Magaldi	87
4.9 O livro de Flávio Marinho sobre o Tema	88
4.10 O Besteiro a Partir do Depoimento de Artistas	90
4.11 O Besteiro no Ambito da Historiografia do Teatro Brasileiro	92
5. O Teatro de Esquetes de Mauro Rasi	98
5.1 Mauro Rasi apresenta <i>A Receita do Sucesso</i>	98
5.2 O Esquete de Abertura do Espetáculo	99
5.3 O Esquete “Viva a Ciência”	100
5.4 “A Libertária”	103
5.5 “A Dentadura da Vida”	110
5.6 Bem-vindo ao <i>Cabaret S/A</i>	115
5.7 Valdirene, A Paranormal	122

5.8 Uma Cabeça Falante	125
6. Rindo da Loucura e das Terapias	131
6.1 Estreia <i>A Mente Capta</i>	131
6.2 A Crítica aos Analistas Midiáticos	133
6.3 A Utilização das Expressões Psicanalíticas no Texto	135
6.4 O Tema da Loucura na Arte	136
6.5 A Terrível Doutora Rosa Cruz	138
6.6 A Interpretação de um Sonho na Peça	138
6.7 O comportamento argutório e agressivo de Doutora Rosa Cruz	140
6.8 Recursos Cômicos e Épicos no Texto	145
6.9 O Uso do Trocadilho	149
6.10 Surgem As Irmãs Villa-Lobas	150
6.11 O Retorno do Reprimido	152
6.12 Um Número Musical na Peça	154
6.13 Doutora Rosa Cruz e a dependência afetiva de seus pacientes	157
7. Batalha de Arroz num Ringue para Dois e A Paródia	159
7.1 O retrato da vida conjugal	159
7.2 Bodas de Ciúme	160
7.3 Bodas de Supressão	164
7.4 Bodas de Egoíatria	166
7.5 Bodas de Paixão	168
8. Epílogo	173
9. Bibliografia	176

À Guisa de Apresentação

O presente estudo surge como uma continuidade da minha dissertação de Mestrado defendida no ano de 2009, no Programa de Pós Graduação em Literatura Brasileira da USP, sob a orientação do Professor João Roberto Faria e intitulada *Isto é Besteiro! A Obra Dramatúrgica de Vicente Pereira no âmbito do Teatro Besteiro!.* Através da recolha dos textos dramáticos do Teatro Besteiro! (infelizmente uma fonte documental difícil de ser localizada), de entrevistas com os artistas que se envolveram com este movimento involuntário da cena brasileira, assim como o levantamento das matérias e críticas jornalísticas sobre o Teatro Besteiro! e também a leitura e análise de algumas peças, especialmente as de Vicente Pereira, pude analisar um pouco da história desse gênero teatral que, até o momento, permanece esquecido pelos estudos teatrais.

Como acontece com a maior parte dos estudos acadêmicos, minha Tese de Doutorado foi se modificando no decorrer do trabalho. Inicialmente, ela contemplaria um estudo sobre o Dzi Croquettes. Por causa das modificações naturais no curso da pesquisa, a parte que traria um histórico da trajetória do Dzi foi retirada. No entanto, citações ao grupo aparecerão, amiúde, nos capítulos que serão lidos na sequência.

Para afunilar o estudo escolhi analisar as peças de apenas um dos dramaturgos que foi rotulado como pertencente ao Teatro Besteiro!. Trata-se de Mauro Rasi. Há apenas um texto dramático do *corpus* que foi escrito em parceria com Vicente Pereira, a saber, *As Mil e Uma Encarnações de Pompeu Loredó*. A partir desta escolha, outros dramaturgos pertencentes ao gênero como Luiz Carlos Góes e Pedro Cardoso não serão estudados na Tese. Também optei por um recorte temporal dos textos dramáticos. Estudei a obra dramatúrgica escrita por Rasi entre os anos de 1978 e 1985.

O principal objetivo da Tese é analisar a construção da comicidade nestas peças.

A partir do estudo sobre comicidade de teóricos como Mikhail Bakhtin, Henri Bergson, Vladimir Propp, Georges Minois, Linda Hutcheon, Neyde Veneziano e Cleise Mendes farei o estudo dos textos dramáticos do autor.

O conjunto de peças estudadas na Tese é composto por: *Se minha empregada falasse...*, *As Mil e Uma Encarnações de Pompeu Loredó*, *A Receita do Sucesso*, *Cabaret S/A*, *A Mente Capta* e *Batalha de Arroz Num Ringue Para Dois*. Há também um capítulo no qual faço um balanço histórico sobre o que ensaístas, teóricos e críticos teatrais escreveram sobre o Teatro Besteirol.

O estudo da comicidade neste conjunto de peças apresenta um panorama dos costumes e da política brasileira no período que vai do regime militar até a abertura política. De forma jocosa, os dramaturgos retrataram as mazelas da sociedade brasileira daquela época. Isto vem em posição antípoda ao pensamento corrente da historiografia e crítica teatral brasileira que classificava as peças do Besteirol como “alienadas”.

À semelhança do que fiz no Mestrado, a presente Tese trará como anexo os textos dramáticos que serão estudados nela, visto que até hoje não há uma publicação que reúna a totalidade da produção dramática de Mauro Rasi. Apenas uma das peças escolhidas para este estudo, a saber, *Batalha de Arroz Num Ringue Para Dois* está editada em livro.

Recuperar a importância histórica da dramaturgia deste autor é o principal objetivo da Tese. Isto também nos permitirá fazer o reconhecimento da legitimação do Teatro Besteirol no âmbito da história do teatro brasileiro. Trata-se de um estudo inédito, que intenta ajudar a preencher uma lacuna dos estudos de dramaturgia brasileira.

Sua Excelência, O Autor

Uma biografia sintética de Mauro Rasi

*Algumas pessoas criticam o teatro que faço
dizendo que é só brincadeira, que não tem reflexão.
Não me importo. Acho que arte é puro entretenimento.*

Depoimento de Mauro Rasi.

Encontrável no site em homenagem ao dramaturgo. www.maurorasi.com.br

Mauro Rasi nasceu em Bauru em 1949. E a cidade do interior paulista é o cenário de diversas peças suas como *A Cerimônia do Adeus*, *A Estrela do Lar* e *Pérola*. Bauru é também assunto recorrente em suas crônicas.

Era filho de um grande comerciante da cidade, Osvaldo Rasi, e de uma dona de casa, Pérola Rasi. Tanto a figura materna quanto a paterna, bem como suas tias, são figuras fundamentais em sua obra literária.

Seu pai, além de comerciante, era escritor. *O Crime do Dr. Alvarenga* foi o grande sucesso teatral de Osvaldo. Seus poemas também aparecerão nos textos teatrais do filho.

Rasi foi um dramaturgo precoce. Quando tinha 13 anos escreveu uma peça chamada *O Duelo do Caos Morto*. Ela participou de um Festival em Bauru e Antonio Abujamra a assistiu e decidiu que aquele menino deveria receber um prêmio por seu texto.

Rasi passou a sua adolescência estudando piano em Bauru. E é valendo-se do pretexto de que poderia se tornar um grande músico que ele convence seus pais a financiarem um período de estudos para ele no exterior. Ele acaba não estudando piano e mergulha nas experiências do desbunde nos anos 60, nos EUA e Europa. Nos EUA teve como companheiro o músico Jorge Mautner. Os dois viveram experiências com drogas, frequentaram os principais festivais de *rock* no exterior e, naturalmente, viveram intensamente diversas experiências sexuais.

Sua primeira peça a receber uma montagem profissional foi *A Massagem*. Encenada em São Paulo, no Teatro Ruth Escobar, em 1972, sob a direção de Emílio Di Biasi teve Nuno Leal Maia e Stênio Garcia representando as duas personagens. A montagem foi considerada ousada para a época. Trazia consigo um componente homoerótico. Após esta encenação em 1972, *A Massagem* entrou para o índice dos textos dramáticos que foram proibidos pelo regime militar.

Em 1974, o grande sucesso musical no Brasil era o grupo Secos & Molhados com Ney Matogrosso. No âmbito teatral causava furor na cena os Dzi Croquettes de Lennie Dale e Wagner Ribeiro. Ambos levavam para os palcos a androginia. Pois foi, justamente, a partir deste universo que Ney Matogrosso decidiu produzir no Teatro Treze de Maio, em São Paulo, *Ladies na Madrugada*, cuja versão final do texto levou a assinatura de Mauro Rasi. Para esta encenação o autor disse para os jornais da época ter criado “uma chanchada marítima”.

Após *Ladies na Madrugada*, Mauro Rasi e Vicente Pereira se mudam para um apartamento no Cosme Velho no Rio de Janeiro. A dupla, junto com Luiz Carlos Góes, conhece aquele que levará para o universo musical o Teatro Besteirol. Faço referência a Eduardo Dussek.

Os quatro criam em 1977 uma peça chamada *Cabe Tudo*. A montagem seria dirigida por Ary Coslov e teria Renata Sorrah e Marieta Severo no elenco. Acabou não acontecendo.

Em 1978, Mauro Rasi debuta nos palcos cariocas com a encenação do seu monólogo *Se Minha Empregada Falasse...*, uma das peças que serão estudadas nesta Tese.

Dois anos após *Se Minha Empregada Falasse...*, ou seja, em 1980, o quarteto irreverente formado por Mauro, Vicente, Dussek e Luiz Carlos engendra um novo projeto que, desta vez, será bem sucedido. Trata-se da Comédia Musical *As Mil e Uma Encar-*

nações de Pompeu Loredó, outro texto dramático que está no *corpus* da Tese.

O sucesso do espetáculo fez com que no ano seguinte Jorge Fernando criasse junto com Mauro Rasi outro espetáculo, chamado *A Receita do Sucesso*. Alguns esquetes desta encenação serão analisados na Tese em um capítulo que contempla também os textos curtos escritos pelo dramaturgo para a encenação de *Cabaret S/A*.

Em 1982, o autor se aventurou novamente em escrever uma peça longa. Foi *A Mente Capta*, cuja análise do texto também será feita na Tese.

E é com um elenco, na época desconhecido, que Rasi escreveu a peça que foi o grande fracasso de sua carreira como dramaturgo. Trata-se de *A Família Titanic: A Família que Afunda Rindo*, que estreou em 1983, sob a direção do autor, tendo no elenco Zezé Polessa, Claudia Jimenez, Pedro Cardoso, Guilherme Karam e Felipe Pinheiro. O cenário levava a assinatura de Naum Alves de Souza. Na peça é retratado o cotidiano de uma família classe média baixa completamente fora dos padrões. A filha é viciada em remédios para emagrecer, o filho passa o dia inteiro trancado no quarto fumando e a mãe foi abandonada pelo marido.

A família vislumbra uma mudança quando descobre que haverá um concurso para escolher a melhor família do bairro. O prêmio é um cruzeiro no navio Queen's Elizabeth. Eles começam a receber os quesitos para o certame. Alguns dessas questões são passadas pela televisão da Casa, que era interpretada na encenação por Guilherme Karam.

O dramaturgo adorava debochar do fracasso da peça. Em uma matéria para o *Jornal O Globo*, em 5 de abril de 2000, quando se comemorou os vinte anos do surgimento do Besteirol, disse sobre a peça:

Em 1983 não ia ninguém. Mas havia uma mulher que queria assistir. Para não fazer a sessão, inventávamos que um dos atores estava doente, mas ela

dizia que sabia que era mentira. Finalmente deixamos que ela visse a peça.¹

Em 1984, o autor volta a atuar no teatro de esquetes. Junto com Vicente Pereira e Miguel Falabella – que Miguel chama de a “Santíssima Zé Trindade do Teatro Brasileiro”, eles escrevem esquetes para o espetáculo *Miguel Falabella & Guilherme Karam: Finalmente Juntos e Finalmente ao Vivo*, que marcou a cena carioca e transformou Miguel Falabella e Guilherme Karam em uma dupla de comediantes de sucesso.

No ano seguinte, Rasi escreveu *Tupã, A Vingança*, que chegou aos palcos sob a direção de Miguel Falabella e tendo no elenco Lucélia Santos, Jacqueline Laurence e Rubens de Falco. Na peça Lucélia interpretava uma negra chamada Fulô. Ela tentava a todo custo embranquecer (Michael Jackson já era motivo de deboche em 1985). No pólo oposto ao universo de Fulô havia um centro cultural na imaginária cidade de Tupã. O local era comandado pela requintada Dona Nina Von Recklintausen, papel de Jacqueline Laurence. *Tupã, A Vingança* também ficou marcada na cena carioca por sofrer acusações de ser uma peça racista. O ator Antonio Pompeu liderou um movimento contra o espetáculo.

No mesmo ano de *Tupã, A Vingança*, Rasi escreveu *Batalha de Arroz num Ringue para Dois*, uma das peças integrantes deste estudo.

Em 1986, a “Santíssima Zé Trindade” do Teatro Brasileiro se reúne novamente para a criação de *Pedra, A Tragédia*. O nome do espetáculo surgiu de uma paródia dos autores ao clássico *Fedra*, de Racine, que, naquele ano, havia recebido uma montagem dirigida por Augusto Boal com Fernanda Montenegro no papel título.

Para *Pedra, A Tragédia*, Rasi escreveu “Ifigênia em Sodoma”. Neste esquete a mira do autor se voltou contra os atores e a crítica. Uma atriz canastrona chamada Eleonora Cazarré intenta interpretar sozinha as sessenta personagens de uma tragédia cha-

¹ OLIVEIRA, Roberta. As gargalhadas da maturidade: encontro e espetáculo comemoram no Rio os vinte anos do besteirol. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 5 de abril de 2000, p. 1.

mada “Ifigênia em Sodoma”. Enquanto ela tenta representar a tragédia, a crítica teatral Vânia Leão entra em conflito com ela. O texto se sustenta na briga entre a atriz e a crítica teatral. Após o sucesso de *Pedra, A Tragédia*, a Cia Baiana de Patifaria estreou em 1988, *A Bofetada*, que se mantém, até hoje, ininterruptamente em cartaz. Um dos esquetes que compõem *A Bofetada* é “Ifigênia em Sodoma”, que foi batizada pelo grupo de “O Calcanhar de Aquiles”.

Após *Pedra, A Tragédia*, Mauro Rasi começa o seu processo de renegação das peças que escreveu para o Besteirol. Em 1987, escreveu e encenou *A Cerimônia do Adeus* que dá início a uma série de textos dramáticos do autor que abordam o seu universo familiar. Na *Cerimônia do Adeus* ele revive a sua adolescência em Bauru. Seu alter-ego na peça se chama Juliano. Sua Mãe recebe o nome de Aspázia. Coloca também como personagens os escritores Simone de Beauvoir e Jean Paul Sartre, que exerceram grande influência em sua formação.

A Cerimônia do Adeus dá ao dramaturgo também todos os principais prêmios de melhor autor em 1987, a saber, Molière, Shell e Mambembe.

A partir de 1988, ele integrou a equipe de redatores da *TV Pirata*, programa da Rede Globo que marcou época. Alguns dos quadros que o escritor criou fazem sucesso até hoje no Youtube. Um exemplo é “O Plantão da Farmácia Central”, no qual Regina Casé interpreta uma *socialite* soterrada em sua cobertura no Rio de Janeiro.

Dando sequência às suas peças memorialistas escreveu e encenou *A Estrela do Lar*, que estreou em 1989. No elenco estavam Marieta Severo, Sérgio Viotti e Andréa Beltrão. O espetáculo foi outro sucesso de público e crítica. Novamente, ele recebeu todos os principais prêmios de Melhor Autor.

Após *A Estrela do Lar*, o autor escreveu *O Baile de Máscaras*. A inspiração para o texto surgiu de um hábito que o ator Sérgio Britto cultivava. Este costumava reunir

um grupo de intelectuais durante o carnaval para assistirem filmes clássicos, filmagens de ópera. Ou seja, todo o tipo de conteúdo que não tinha nada a ver com a festa momesca. No texto de Rasi, Sérgio Viotti interpretava Sérgio Britto e Cleyde Yaconis representava Mimina Roveda. Sérgio, Mimina mais Paulo Mamede foram os fundadores do Teatro dos Quatro.

Rasi alcançou, enfim, o seu maior êxito de público e crítica com outra peça sua memorialista. Trata-se de *Pérola*, que estreou em março de 1995 no Teatro do Leblon, no Rio de Janeiro. O autor começou a escrever uma peça sobre a construção da piscina da casa de sua mãe em Bauru. Com o falecimento de Pérola Rasi durante o processo de escritura da peça, *Pérola* acabou se transformando em um tributo do dramaturgo a sua mãe. Vera Holtz representava a personagem, Sérgio Mamberti era Osvaldo Rasi, Emílio de Mello interpretava Emilio (o alter-ego de Rasi), Anna Aguiar e Edgard Amorim representavam respectivamente a irmã e o cunhado de Emilio, enquanto Sonia Guedes vivia a Tia Norma metida e fofoqueira.

Pérola ficou quatro anos em cartaz. Além de receber todos os prêmios como Melhor Autor, Vera, Sérgio e Sônia receberam premiações respectivamente como Melhor Atriz, Ator e Atriz Coadjuvante. O escritor também conseguiu ganhar muito dinheiro com o espetáculo, visto que, além de autor, era diretor e produtor da montagem. O sucesso do texto foi tamanho que a peça recebeu encenações na Argentina e Bulgária.

Além de grande dramaturgo, Rasi se revelou na década de 1990 um excelente cronista. A partir de 1993, convidado por Mauro Ventura, começou a escrever uma crônica semanal para o Caderno B do *Jornal do Brasil*. Em 1996, passou a colaborar para o *Jornal O Globo* nas segundas-feiras. No prefácio do livro *Eu, minhas Tias, meus gatos e Meu Cachorro*, que reúne algumas de suas crônicas para *O Globo*, Barbara Heliodora diz:

Mauro Rasi nasceu, entre outras coisas, para acabar com o mau nome das segundas-feiras: começar o dia lendo sua crônica transformava em alegria qualquer início da semana.²

Em suas crônicas, ele abusava do humor ferino. Como um recurso literário colocava suas tias criticando as celebridades daquele tempo. Adriane Galisteu, Hebe Camargo, A Feiticeira, Carla Perez e seu marido, Gugu Liberato e o Padre Marcelo Rossi eram algumas de suas vítimas preferidas.

Suas tias faziam tanto sucesso em suas crônicas que acabaram ganhando o palco. Em 1996, estreou no Rio de Janeiro *As Tias de Mauro Rasi*, com Carmen Verônica, Berta Loran, Yolanda Cardoso e Dirce Migliaccio, representando suas tias, enquanto que Murilo Benício interpretava o *alter ego* de Rasi.

O humor cáustico das crônicas do autor rendeu a ele um processo histórico. Em 2002, a então candidata a Governadora do Rio de Janeiro, Rosinha Garotinho, o processou pelo deboche que ele fazia com ela e sua religião. Separei trechos de algumas crônicas nas quais ele fala de Rosinha:

Aos que a acusam de ser uma candidata vazia, retruca:
 – Meu programa de governo é a Bíblia.
 De modo que se o Rio for atingido pelas enchentes, como as da Europa, a solução será construir uma arca de Noé. E olha que aqui no Rio nem é preciso chover tanto. Qualquer torozinho de verão já faz um belo estrago
 (...)
 Conde é o primeiro a correr em sua defesa. Diz que ela via o Garotinho fazer, e como é boa observadora e tem memória fotográfica, aprendeu direitinho. E admite:
 – Eu também não tinha experiência, mas via o César Maia fazer e aprendi. Deu no que deu. E tem mais, diz que Rosinha faz um doce de batata roxa que ele se lambe todo.
 – Está muito preparada para governar. Fiquem sabendo que pinta toalhas e panos de prato com motivos religiosos que ficam tão bonitinhos que dá até pena de usar.
 O ex-prefeito diz ainda que outra coisa que ela faz muito bem é pátina.³

Trecho da crônica *Picnic no Cemitério*:

² HELIODORA, Barbara. O vivo e inquieto Mauro. In: RASI, Mauro. *Eu, minhas tias, meus gatos e meu cachorro*: crônicas. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, p. 11-12.

³ RASI, Mauro. *Eu, minhas tias, meus gatos e meu cachorro*: crônicas. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, p. 143-144.

O otimismo de Garotinho, que, mesmo evangélico, parece estar possuído pelo espírito de Roosevelt, contagiou minhas tias. Tanto que já estão dando sugestões:

- Rosinha tem que raspar aquela juba e vender. Vai dar pra construir um Ciep com aquele cabelo.
- Desse jeito ela não vai ser a nossa Hebe. Ta mais para Madame Min.⁴

O processo de Rosinha Garotinho contra o autor durou até a morte dele em 22 de abril de 2003. Dois meses depois, a Parada Gay do Rio de Janeiro fez uma homenagem a Mauro Rasi e a representatividade da sua obra no âmbito da literatura gay.

Em 2003 também, foi concretizado o projeto de 1985. Claudia Jimenez e Miguel Falabella protagonizaram *Batalha de Arroz num Ringue Para Dois*. O espetáculo estreou em fevereiro daquele ano e Mauro compareceu a estreia, já bastante debilitado pelo câncer que o matou. Foi sua última aparição pública.

E como sua vida foi marcada pelo Besteiro, seu velório não poderia ser diferente. A capela na qual ele seria velado era localizada em uma região onde havia muita bala perdida. Por causa disso, ele teve que ser velado em seu próprio apartamento. O absurdo desta situação foi comentado por Arnaldo Jabor no *Jornal da Globo* no dia de sua morte. Jabor disse:

Mauro morreu sob a égide de algo que ele e Vicente Pereira criaram: O Besteiro.⁵

⁴ Rasi. Mauro. Op. cit., p. 192.

⁵ Comentário de Arnaldo Jabor para o programa televisivo *Jornal da Globo*, no dia 22 de abril de 2003.

Uma Empregada que Não Fala

Doméstica!
Ela era
Doméstica
 (Eduardo Dussek e Luiz Carlos Góes.
Brega – Chique – O Vento Levou Black)

2.1 – Encenado um monólogo de Mauro Rasi

O primeiro texto dramático de Mauro Rasi encenado no Rio de Janeiro trazia o recurso da paródia em seu título. Refiro-me a *Se minha empregada falasse...*, que em seu título parodiava o filme *Se meu fusca falasse...*, um grande sucesso do cinema norte-americano, dirigido por Robert Stevenson em 1968. Foi Thais Portinho que o encenou, em 1978, sob a direção de Nelson Xavier na Sala de Corpo e Som B do Museu de Arte Moderna. A produção levava a assinatura de Thaís Portinho Produções. O texto surgiu a partir de um pedido de Portinho. A atriz costumava se reunir em Ipanema com Mauro Rasi e Vicente Pereira. Os três ficavam sentados perto do Hotel Sol Ipanema. Em um desses encontros, ela comentou com os dois que sua carreira estava estagnando, afinal eram poucos os convites recebidos para atuar no teatro e no cinema. Foi então que Mauro teve a ideia de oferecer-lhe uma peça que havia escrito⁶. Era *Se minha empregada falasse*. No âmbito dos gêneros teatrais pode-se classificar o texto como um monólogo. Mesmo que haja duas personagens colocadas em cena Ema e Delizeth, é somente a primeira quem fala a maior parte do tempo no transcorrer da peça.

2.2 – Surge *Se minha empregada falasse...*

Se minha empregada falasse... mostra a história de Ema, personagem interpreta-

⁶ Conforme entrevista realizada com Thais Portinho no dia 29 de Setembro de 2012. Rio de Janeiro.

da por Portinho. Ela é uma mulher de classe média que mora sozinha em um apartamento conjugado no Rio de Janeiro. Há no texto diversas referências estabelecendo que a personagem mora na cidade. Logo no começo da peça, Ema escuta um programa de rádio que apresenta candidatos ao pleito eleitoral no Rio de Janeiro. Do ponto de vista espacial toda a ação da peça acontece dentro desse pequeno apartamento. A personagem tem uma empregada doméstica chamada Delizeth, que trabalha em sua casa durante três dias semanais. Na encenação de 1978 o papel da empregada era interpretado por Sônia Cláudia. A criação de Delizeth foi a forma encontrada por Rasi de achar uma interlocutora para Ema. Outros recursos dos quais o dramaturgo lança mão para que a personagem tenha contato com o mundo fora do seu apartamento são as conversas telefônicas, seus diálogos com uma vizinha e o rádio. Durante quase toda a peça, Ema fala para Delizeth, reclamando com ela, dando-lhe ordens e conselhos. Há passagens também nas quais Ema contracenava com o rádio, como no momento em que ela escuta a propaganda eleitoral e a passagem na qual ela faz ginástica, seguindo as ordens de um programa radiofônico. A empregada possui poucas falas na peça. Justamente, quando ela faz a sua primeira intervenção no texto é o momento no qual Rasi começa a esboçar um conflito entre duas personagens, decorrente de problemas trabalhistas. Trata-se da passagem na qual a empregada ameaça através de uma fala trocar o seu trabalho pelo de operária de uma fábrica. Após esse momento, um homem (ele não aparece em cena) pede para usar o banheiro do apartamento. Delizeth permite a utilização do local e isso faz com que Ema passe a se sentir ameaçada. Esta dialoga com uma vizinha e começa a fabular de que Delizeth e o homem possam ter um caso amoroso e estão criando um plano de assalto e assassinato contra ela. Sob o signo da desconfiança, Ema decide mexer na sacola de sua empregada. Acaba encontrando nela uma faca, e isso a deixa mais assustada. Porém, esta cena logo é cortada com o desfecho da peça apresentando a saída da domés-

tica do apartamento e a patroa se despedindo dela. Flávio Marinho faz uma análise de *Se minha empregada falasse* em seu livro *Quem Tem Medo de Besteiro: A História de um Movimento Teatral Carioca*:

Já esboçando um tom sobre o que viria a ser o besteiro, Rasi não está nem um pouco interessado em discutir as complexas relações patrão/empregado. Seu alcance não passa de um nível puramente doméstico. Rasi prefere se divertir reduzindo a vida de Ema e Delizeth a um desenho animado de Tom & Jerry, de picuinhas pessoais. Uma reivindicação da empregada é vista como ‘má-criação’ e corresponde a um ‘castigo’ da patroa: lavar o chão, por exemplo.

Rasi buscou o riso a qualquer preço, sem dar bola para o social, e conseguiu momentos indiscutivelmente, principalmente porque Thais estava com a corda toda, naquele que talvez seja o melhor desempenho de sua carreira: abusado, íntegro e divertido. Mas o fato de ter fugido de uma verdadeira discussão sobre uma relação tão delicada, acabava deixando um gosto de frustração na boca do espectador. De qualquer forma, o humor muito pessoal e especial de Rasi ia contra aqueles tempos tão sisudos – o país ainda vivia sob uma ditadura. E o fato de ter evitado o tom panfletário, dando voz – *strictu e latu sensu* – à empregada, acabou transformando, por vias indiretas, o monólogo num ato de irreverência e de rebeldia de um noviço na arte de escrever para teatro⁷.

Marinho escreveu seu livro sobre a história do Besteiro com base em sua memória de espectador e crítico teatral dos espetáculos em cartaz no Rio de Janeiro. Ele saúda o frescor e a inventividade do jovem dramaturgo Mauro Rasi. No entanto, ele considera que o texto de *Se minha empregada falasse* não chegava a esboçar uma profundidade na relação entre a patroa e a empregada. Hoje, em uma análise dramatúrgica do texto, é possível notar na peça de Rasi a presença de elementos demonstrativos de como era a situação política brasileira da época. Um dos primeiros diálogos de Ema com Delizeth corrobora isso:

Ema (*Baixando o volume do rádio e dirigindo-se à empregada*) – Ah, Delizeth, estou sempre pra te perguntar mas acabo me esquecendo. Em quem é que você vai votar?

Vai lixando as unhas até a porta da cozinha e apoia-se nela.

Ema – Ainda não se decidiu? Não quer votar no meu candidato? É... no doutor Cauduro. Hein? Quer? Olhe aqui o número dele.

Tira um papelzinho.

Ema – Número... 9.283. Guardou? Nove mil duzentos e oitenta e três. É fácil. Pensei em quatro mais quatro igual a oito. Mais um nove. Deixe de lado. Dois. Depois oito e depois três. Sacou? Nove mil duzentos e oitenta e três.

⁷ MARINHO, Flávio. *Quem tem medo de Besteiro: a história de um movimento teatral carioca*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004, p. 45-46.

Não guardou, né, Delizeth? Você é ruim pra números? Mas sabe ler, né? Então deixa eu escrever pra você.

Desaparece na porta da cozinha.

Ema – Me dá o lápis. Não é faca, não, Delizeth, o lápis! Pronto. Não vai perder, hein? Onde é que você vai guardar? Não seja porca, Delizeth. Aí, não. Na bolsa tá bom. Só não deixa esparramado por aí que vento leva.

Volta pra sala.

Ema – Ah, eu não acredito na democracia. Voto só porque penso um dia deixar o país e me disseram que se não votar não poderei tirar o passaporte.

Volta-se para a cozinha.

Ema – Será verdade? Não sabe? Você que é preta não tem vontade de conhecer os Estados Unidos? O Harlen? Lá tem racismo?

Inflamando-se, dirigindo-se à cozinha.

Ema – Muito menos que aqui, sua boba. Lá os negros estão para conquistar uma verdadeira igualdade enquanto que aqui você nem sabe em quem vai votar. Que *apartheid*, Delizeth? Que *apartheid*? Olhe, feliz é você, Delizeth, pra quem na vida tudo é susto⁸.

Esta passagem destacada do texto dramático mostra que o autor coloca na voz de Ema as mazelas de um Brasil ainda vivendo sob a égide da ditadura militar. Em 1978, ano da escrita e encenação da peça, não havia eleições diretas para Presidente da República. Nosso presidente era o militar Ernesto Geisel. Era permitido ao cidadão brasileiro daquele período somente o direito ao voto para escolher os deputados estaduais e federais e alguns senadores brasileiros. Trata-se da época em que o governo federal havia criado os chamados “cargos biônicos”. Prefeitos, alguns senadores e governadores do estado eram nomeados pela Presidência da República. A falta do acesso ao voto direto faz a personagem Ema dizer a fala “não acredito na democracia”. Nesse diálogo Ema está tentando convencer Delizeth a votar em seu candidato. Outro aspecto importante é quando a patroa questiona a sua empregada sobre o racismo no Brasil. Ela comenta sobre o bairro Harlen (a Grafia ‘Harlen’ é a que consta na cópia datiloscrita do texto da peça). Na verdade, o nome correto do bairro norte-americano é Harlem. Importante salientar também, que na época da escrita da peça, não havia sido instituída a hoje conhecida “Ditadura do Politicamente Correto”. Tema que assomou a sociedade especialmente na última década, o “politicamente correto” foi assunto para discussões a respeito do quanto o humor pode denegrir um gênero, uma raça, uma nacionalidade ou um compor-

⁸ RASI, Mauro. *Se minha empregada falasse...*. 1978, p. 1.

tamento. No entanto, historicamente o humor brasileiro passava à margem disso. Neyde Veneziano, por exemplo, na segunda edição do seu livro *Teatro de Revista: Dramaturgia e Convenções* mostra como o cidadão português era retratado pela Revista do Século XIX:

Os fatos históricos servem não somente para mostrar o aparecimento do personagem-tipo e o contexto em que se inseriu, mas também para fundamentar a existência de um sentimento natural do colonizado contra o colonizador e que, temperado pelos revisteiros, resultou, na tradicional figura bigoduda do português meio burro, vítima do escracho e do humor naturais do brasileiro, em um tempo em que bacalhau e fado eram comuns por aqui. Nessa época, ainda não havia as leis semânticas para o politicamente correto.⁹

Rasi coloca na boca de sua personagem a palavra “preta” para designar a sua empregada. Nos dias de hoje, designar uma pessoa da cor negra como “preta” vai de encontro ao politicamente correto, que considera mais apropriadas a palavra “negra” ou, então, “afrodescendente”.

As notícias de quem são os candidatos ao pleito chegam através do rádio. São eles:

Gilson Firmino: Motorista de praça, professor de halteres, pai de dois filhos. Número... 13.677
 Gilmar Santos: Contador. Número... 07.679
 Eliomar Vasconcelos: Jogador da bolsa e presbiteriano. Número... 17.888
 Protógenes Lessa: Banqueiro. Presidente do I.N.A – Presidente da carteira de crédito BANFIESP-CODERJ. Presidente de honra da CAJEFESP. Diretor do Consórcio Multinacional da VOTUPERAN. Promotor da IX Feira Internacional do Cromo e incentivador do mercado paralelo. Número... Um.
 Rádio (Continuando) “Kiki Klein”: Milionária. Destaque das escolas de samba: Portela, em 75, Salgueiro em 76 e Mocidade Independente de Padre Miguel em 77. Número... Dois.
 Eraldo Péricles: Desportista. Rádio amador. Piloto de Fórmula Um e pastor. Número... 12.614.¹⁰

As descrições dos candidatos tangenciam o humor. Um deles é motorista de praça e professor de halteres. O outro joga na Bolsa, mas ao mesmo tempo, pertence à religião presbiteriana.

Todos os predicados atribuídos ao candidato Protógenes Lessa são fabulações do

⁹ VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. São Paulo: SESI-SP, 2013, p. 191.

¹⁰ RASI, Mauro. *Se minha empregada falasse...* . 1978, p. 1.

autor. BANFIESP-CODERJ, CAJEFESP, Consórcio Multinacional da VOTUPERAN. Promotor da IX Feira Internacional do Cromo e incentivador do mercado paralelo são recursos que Rasi utiliza para acentuar a comicidade da situação. Trata-se de empresas que não existiam.

Da mesma forma, ao colocar a outra candidata ao pleito como detentora dos destaques de três escolas de samba do Rio de Janeiro, o autor faz um deboche dos predados da candidata para concorrer a um cargo político. O que também nos mostra a atualidade da peça. Já há alguns anos as eleições brasileiras têm se notabilizado por apresentarem candidatos bizarros aos cargos políticos.

O fato da patroa falar o tempo todo com sua empregada e esta não responder é um artifício de comicidade do texto. Ao espectador/leitor é risível ver uma personagem que é o tempo todo invocada e que, no entanto, aparece em cena somente para reproduzir gestos mecânicos e permanecer muda na cena. Trata-se do recurso da repetição, apontado por Vladimir Propp em seu livro *Comicidade e Riso*. O ensaísta escreve:

[...] qualquer repetição de qualquer ato espiritual priva este ato de ser caráter criativo ou de qualquer caráter significativo em geral. O professor ou o conferencista que de ano em ano repete sua aula com as mesmas brincadeiras, com as mesmas expressões, com a mesma mímica e com a mesma entoação, torna-se ridículo aos olhos dos estudantes, se eles percebem o que se passa.¹¹

O pensamento de Propp sobre a repetição como fonte de comicidade vem ao encontro do que Henri Bergson escreveu em seu *O Riso*:

As atitudes, os gestos e os movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos faz pensar numa simples mecânica¹².

Ambos ensaístas falam da repetição e da mecanização dos gestos de uma pessoa como algo risível. Bergson em seu livro aponta os gestos reproduzidos como uma operação mecânica. O filósofo diz:

¹¹ PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992, p. 58.

¹² BERGSON, Henri. *O Riso*. Ensaio sobre a significação da comicidade. Trad. de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 22.

Mas, se já é risível por si mesma, a imitação dos gestos provoca ainda mais riso quando se empenha em inflectir os gestos, sem os deformar, no sentido de alguma operação mecânica, como por exemplo de serrar madeira, bater numa bigorna ou puxar incansavelmente um cordão de campainha imaginária.¹³

Em *Se minha empregada falasse...* o fato de Ema passar todo o período da peça dando ordens para a empregada, cria um efeito de comicidade, a saber, o de mostrar uma atitude da personagem que é repetida continuamente no texto. E, principalmente, o fato de a doméstica ter poucas falas na peça e mesmo assim ser constantemente invocada por sua patroa, cria no leitor/espectador a ideia de um ato que é repetido de uma maneira mecânica.

Bergson aponta, em outra parte do seu livro, a repetição contínua de um ato como um aspecto de comicidade:

Repetição – Neste caso não se trata, como antes, de uma palavra ou de uma frase repetida por uma personagem, mas de uma situação, ou seja, de uma combinação de circunstâncias que retorna tal qual, várias vezes, contrastando assim com o curso mutável da vida. A experiência nos apresenta já esse tipo de comicidade, mas apenas no estado rudimentar. Assim, encontro um dia na rua um amigo que não vejo há muito tempo; a situação nada tem de comicidade, mas, se no mesmo dia eu o encontrar de novo e mais uma terceira e uma quarta vez, acabaremos por rir juntos da ‘coincidência’.¹⁴

Em um fala de Ema para Delizeth o dramaturgo também faz uso da linguagem chula como fonte de comicidade. Eis o trecho:

Põe o Telefone de lado e vai até a cozinha, parando na porta.

Ema – Escute, Delizeth. Quando telefonarem para cá e eu estiver no banheiro não diga que... que eu estou cagando, ouviu?¹⁵

Bender em seu livro *Comédia e riso: uma poética do teatro cômico*, arrola várias fontes geradoras do riso. Uma das citadas pelo ensaísta é a linguagem de baixo calão¹⁶.

2.3 – A peça e a relação entre patrão e empregado

¹³ BERGSON, Henri. Op. cit., p. 24-25.

¹⁴ BERGSON, Henri. Op. cit., p. 66-67.

¹⁵ RASI, Mauro. *Se minha empregada falasse...*, 1978, p. 2.

¹⁶ BENDER, Ivo. *Comédia e riso: uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS/Ed. da PUCRS, 1996, p. 41.

A relação entre patrão e empregado sempre foi um tema que perpassou a comédia ocidental. No caso do texto de Rasi, temos em cena a figura de uma patroa autoritária e sua empregada servil. Nos reportando a nomenclatura utilizada pela *Commedia dell'Arte*, forma teatral cuja uma das características foi encenar espetáculos com tipos fixos, nos deparamos com a personagem chamada *Zanni*, a saber, aquela que representava a figura do criado cômico. No âmbito daquele gênero teatral havia uma divisão entre o primeiro *Zanni*, o qual mostrava a figura do criado esperto e espirituoso e o segundo *Zanni*, que apresentava o serviçal estúpido e ingênuo. No texto de *Se minha empregada falasse...* pode-se enquadrar Delizeth como pertencente à categoria do segundo *Zanni*. Sua função em toda a peça é somente acatar as ordens de sua patroa. Ela não possui nem o direito de verbalizar algo.

No livro *História Mundial do Teatro*, Margot Berthold escreve sobre a importância do *Zanni* no gênero *Commedia dell'Arte*:

O esteio do elemento cômico eram os *Zanni*, as figuras e os servos provenientes de Bérgamo. (As variantes de seu nome, *Zannoni*, *Zan* ou *Sanni* sugerem tratar-se de uma forma de dialeto veneziano para Giovanni; outra teoria, que faz remontar a etimologia até a Antiguidade, liga-o à palavra grega *sannos*, bobo, e ao latim *sannio*, pantomimeiro). O *Zanni* geralmente aparece em parilha. É esperto e malicioso, ou bonachão e estúpido e, em ambos os casos, glutão. Usa uma meia máscara feita de couro, barba descuidada, um chapéu de abas largas e, no cinto de suas calças largas e bufantes, uma adaga de madeira sem fio.¹⁷

Um dos grandes textos dramáticos que a *Commedia dell'Arte* nos deixou como literatura dramática tem, justamente, como protagonista um criado. Refiro-me a *Arlequim, Servidor de Dois Amos*, de Carlo Goldoni.

Na história da comédia ocidental a figura do criado ocupa um papel importante. Além do já citado Arlequim, de Goldoni, são dignos de menção Sósia, o criado da comédia *Anfitrião*, de Plauto, bem como o Sganarello, personagem presente em diversas

¹⁷ BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Trad. de Maria Paula V. Zurawski et al. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 355.

comédias de Molière como *Don Juan* e *O Médico à Força*.

O contato de Ema com o mundo externo, fora do conjugado no qual fica tranca-dada com sua empregada, acontece, também, pela presença de um rádio na cena. Além dos candidatos anunciados pelo veículo, há uma passagem em que surge uma notícia do Repórter Esso. Trata-se dessa cena:

Voz do Rádio – E atenção, atenção. O Repórter Esso em edição extraordinária informa: dois trens acabam de se chocar na altura do quilômetro onze do trevo ferroviário. O trem húngaro prefixo PX 212, vindo de São Paulo e trem PT 111 da linha Japeri, ambos repletos, chocaram-se violentamente na altura do quilometro onze do trevo ferroviário.¹⁸

O programa Repórter Esso ouvido pela personagem foi o principal noticiário jornalístico, vinculado nas rádios brasileiras entre a década de 1940 até a sua última transmissão no dia 31 de dezembro de 1968. Isto demonstra uma incongruência do autor ao incluir o Repórter Esso na peça. Em um primeiro momento do texto é dito que a população brasileira tinha o direito de escolher alguns candidatos. Contrariamente a isso, uma das medidas impostas após a promulgação do Ato Institucional Número 5 no ano de 1968 foi, justamente, o fechamento do Congresso Nacional, deixando, como consequência, a população brasileira sem o direito de escolher seus representantes no Congresso Nacional.

2.4 – A Comicidade do Sotaque

Após o comunicado do Repórter Esso, a patroa escuta um programa de ginástica transmitido pela rádio. Trata-se do programa “Emagreça com Nádia”. Nesta cena a personagem ouve o programa e vai tentando seguir as instruções da professora de ginástica. Reproduzo aqui esta passagem da peça:

¹⁸ RASI, Mauro. *Se minha empregada falasse...*, 1978, p. 2.

Volta pra sala mexendo seu cafezinho. O rádio anuncia numa voz rouca, feminina, com sotaque eslavo.

Voz do Rádio – Boa tarde minhas amigas. Iniciarremos nosso “Emagreça com Nádia” de hoje declarrando guerra às banhinhas. Sim, aquelas célebres gordurrinhas que toda mulher tenta esconderr. As intercionalmente vulgarres Celulites!

Ema bate na madeira, isolando. O rádio continua.

Voz do Rádio – Preparradas? Vamos ao aquecimento. Atençón, técnica. Pode soltarr a Dança do Sabrre.

Entra música.

Voz do Rádio – Contem comigo: un, deux, trois... E agora pelo método amerricano: on, two, three...

Ema faz a ginástica.

Voz do Rádio – Braços estirados, largados, quase tocando o chão. Nuca solta. Ombros abandonados. Contem comigo: un, deux, trois: inflexão! One, two, three: inflexão! E agorra parra o diafragma. Abrrir bem as pernas. Braços parra trás. Contrair o diafragma e soltarr. Contrair e soltarrrrrrr. Desligue-se do problemas. Concentre-se apenas na ginástica. Pense no corpo, minha amiga. Examine-se bem. Atentamente. Com calma. Curtindo... *Ema examina o corpo. Despe o robe.*

Voz do Rádio – Apalpa-se. Pegue-se. Sinta como está viva. E diga, convicadamente: celulite, vá embora!

Ema (*Murmurando*) – Celulite, vá embora...

Sente-se ridícula.

Ema – Oh...¹⁹

Na época da escrita de *Se minha empregada falasse...* uma das celebridades do mundo esportivo era a ginasta romena Nádia Elena Comăneeci. Deduzo que o fato da locutora se chamar Nadia e sua prosódia carregar um sotaque europeu, seja uma citação do dramaturgo à ginasta romena. Era Jacqueline Laurence, atriz francesa que chegou ao Brasil com dezoito anos de idade e fez toda a sua trajetória como intérprete usando o seu sotaque francês, quem fazia essa voz na encenação de 1978.

A miscelânea de diversas línguas como recurso de comicidade é algo que insere a peça em uma tradição cômica popular brasileira. Em São Paulo, por exemplo, na primeira metade do Século XX havia o escritor Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, conhecido pelo pseudônimo Juó Bananére. Juó foi um jornalista cuja consagração surgiu pela escrita de obras cômicas satíricas nas quais ele captava a prosódia e o sotaque dos imigrantes italianos paulistanos. Também notabilizou-se pela escrita parodística em obras como *La Divina Incrensa*, paródia de *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Em seu livro *A Contribuição Italiana ao Teatro Brasileiro*, Miroel Silveira, além de recupe-

¹⁹ RASI, Mauro. *Se minha empregada falasse...*, 1978, p. 3-4.

rar a importância histórica desse autor, reproduz uma quadrilha que Juó dedicou ao então Presidente Hermes Rodrigues da Fonseca:

Eva, a primeira molhere
Tinha gara di macaca
I u Hermes da a Fonzega
Tê gara di urucubaca²⁰

Somado ao tom jocoso da quadrilha, que é engraçada e ousada por fazer troça de uma autoridade política, outro elemento de comicidade presente no poema é o imbróglio macarrônico feito pelo autor com esta miscelânea linguística.

Em seu estudo sobre o Teatro de Revista em São Paulo presente no livro *De Pernas para o Ar: Teatro de Revista em São Paulo*, Neyde Veneziano também aborda a miscelânea de sotaques como fonte de comicidade. A autora exemplifica tal fato citando a peça *O Castagnaro da Festa*, escrita por Oduvaldo Vianna. No livro é reproduzido um trecho do texto de Vianna:

Bilheteiro – Jagunzos e conselhéri... a seis mi ré o conselhéri... jagunzo a 300 ré...
Anastácio – Hom'essa! O Conseiêro por seis mirréi! ... Que coisa é essa?
Bilheteiro – ... Quére uno jagunzo?
Anastácio – É o retrato du Consiêro que mercê ta vendendo, moço?... Quero vê esse tar de Consiêro...
Bilheteiro – Olhe bene: n 14987, 15987, 20402...
Anastácio – Uê! Entonce o Conseiêro é rifa? Ara... ara... ara²¹

O próprio Rasi fez uso da mistura de sotaques como fonte de comicidade em sua peça anterior, *Ladies na Madrugada*. Este diálogo das personagens Carmen Miranda e Dana de Teffé é comprobatório disso:

Miranda: Please. Mim estar numa terrível situacion
Dana: Cala a boca
Miranda: Eu estar tresloucada e precisar imediatamente um abrigo, um conforto, um amparo, um esconderijo. Eu estar numa bad²².

No decorrer do texto de *Se minha empregada falasse*, o rádio vai se mostrando

²⁰ SILVEIRA, Miroel. *A Contribuição Italiana ao Teatro Brasileiro*. Brasília: Edições Quíron/MEC, 1976, p. 166.

²¹ VENEZIANO, Neyde. *De pernas para o ar: Teatro de Revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 81.

²² RASI, Mauro. *Ladies na Madrugada*, São Paulo, 1974, p. 1.

um elemento fundamental na criação dramatúrgica de Rasi. Depois da aula de ginástica, acontece a seguinte locução:

Voz do Rádio (*Anunciando*) – Delizeth oferece à Ema, sua patroa, com admiração. *Feeling* com Moris Albert.
*Entra música.*²³

Feeling, composta pelo brasileiro Moris Albert, foi um grande sucesso musical na década de 1970. A música foi gravada por nomes como Frank Sinatra, Ray Conniff, Paul Muriat e Shirley Bassey.

Neste ponto Rasi já antecipa uma característica estética fundamental nas peças do Besteiro da década de 1980, a saber, a citação musical. Especialmente as canções antigas e do repertório popular pulularão nas peças de Miguel Falabella, Vicente Pereira, Pedro Cardoso, Felipe Pinheiro e Mauro Rasi. E muitas vezes, o recurso da citação musical nos textos dramáticos, seja nos títulos dos espetáculos, como também inserida em suas construções dramatúrgicas, acentua a comicidade dos textos.

A primeira fala de Delizeth na peça funciona como uma espécie de ameaça para a patroa. A empregada fala que está cogitando largar o emprego de doméstica:

Voz de Delizeth – Vou para a fábrica.²⁴

A reação de Ema à fala da empregada é bastante irritada:

Ema – Pensa que vai ser melhor na indústria? Que vai ter mais chance? Mais oportunidade? Coitada... Deus queira que eu esteja redondamente enganada, mas você vai se decepcionar tanto, tanto, Delizeth... Quero só ver se vão te tratar como aqui. Comendo como você come.²⁵

Esta é a primeira passagem na qual o autor discute em sua peça a relação trabalhista entre patrão e empregado. A peça, escrita em 1978, mostra-se atual a partir do ano de 2013, quando o Senado aprovou a PEC das domésticas, garantindo aos trabalhadores domésticos mais direitos empregatícios.

²³ RASI, Mauro. *Se minha empregada falasse...*, 1978, p. 3.

²⁴ RASI, Mauro. *Se minha empregada falasse...*, 1978, p. 4.

²⁵ RASI, Mauro. *Se minha empregada falasse...*, 1978, p. 5.

2.5 – A Comicidade e Seu Aspecto Chulo

Na peça de Rasi, Ema comenta com uma vizinha (que também possui uma empregada doméstica) sobre Delizeth ter falado em abandonar o emprego de doméstica. Esta vizinha não aparece fisicamente em cena, só ouvimos a sua voz:

Ema – A Delizeth ainda não. É lerda. Demora. Escute...

Passeia por longe da cozinha.

Ema – Disse que vai sair.

Voz de Bruna – Será verdade?

Ema – É... Não sei se falou a sério ou se estava só ameaçando. Disse que a indústria está chamando. Que as amigas dela todas foram...

Voz de Bruna – Que horror, por quê?

Ema – Disse que não quer mais ser doméstica. Disse que Jane também vai. Ela falou alguma coisa com você?

Voz de Bruna – Não. Não falou nada.²⁶

A questão trabalhista não se torna o mote da peça. Após esta cena na qual se esboça um rápido conflito entre as personagens, o dramaturgo lança mão de uma cena onde a comicidade é engendrada de uma forma mais chula. A empregada recebe em casa “um mulato” (como fala Ema) que pede para utilizar o banheiro do apartamento:

Ema – Que? Um mulato? ... Que que ele quer? ... Mijar? ... Usar o mictório? Oh, meu Deus... Diz que não tem. ... Já disse que tem? Quem te mandou??? ... Ele tá aí dentro da cozinha? Oh, meu Deus... Já disse pra você não deixar entrar... Vai. Agora mostra pra ele...

Muda de tom e de expressão, como se estivesse vendo o desconhecido na cozinha. Tenta ser fria e cortês.

Ema – Mostra pra ele o toilete, Delizeth.

Dá um risinho amarelo.

Ema – ... Faça o favor!

Acompanha o desconhecido com o olhar e depois muda de tom quando fica a sós com a empregada.

Ema – Delizeth... Eu já te disse um milhão de vezes ~~para~~ que não...

Vai parando aos poucos de falar à medida em que se ouve o barulho do desconhecido mijando.

Ema – ... deixasse estranhos entrar. Depois... nós vamos... conversar...

O barulho do mijo vai baixando até se extinguir. Pausa.

Ema (Intrigada) – Por que está demorando tanto? Já não acabou?

Espera mais um pouco.

Ema – Que será que está fazendo no banheiro?

Anda nervosamente pela sala.

Ema – Acho melhor bater na porta. É. Isso. Vai.

²⁶ RASI, Mauro. *Se minha empregada falasse...*, 1978, p. 5.

Grita.

Ema – Não! Não, Delizeth, espera! Não bata. Pode ser perigoso. Isso. Dê uma espiada. Mas tome cuidado... Oh, meu Deus, que situação... Dá pra ver? O que? Já está saindo? Hein? O que, Delizeth? Que que ele está fazendo?

Como se a empregada dissesse. Ema se surpreende.

Ema – ... O que???

Ouve-se barulho de descarga. Expectativa. Muda de expressão como se o desconhecido retornasse à cozinha e estivesse agradecendo.

Ema – ... de nada!

Como se a empregada tivesse saído acompanhando o desconhecido, murmura meio hipnotizada.

Ema – ... Que coisa desagradável!

Volta-se à empregada que retornou à cozinha.

Ema – Feche bem a porta. Passe o pega-ladrão. E vai, joga um pouco de Pí-nho-Sol na privada. E não abra mais a porta. Quando for pra abrir, ponha o pega-ladrão, pergunte o que é, venha me dizer e só depois abra, se eu mandar. E se for para usar o banheiro, diga que a sua patroa não gosta. Eu não quero! E feche a porta. Além de ser... constrangedor uma pessoa vir cagar e mijar na sua casa e fazer sabe-se lá o que, todo tipo de coisa, todo tipo de doença, de vírus e que perigo. Que perigo! Podia ser um maníaco, um tarado, um assassino... E nós duas aqui, sozinhas. Você é forte. Mas eu... E olhe, essas instruções servem também pra quem vier aqui pedir esmola e comida. Negue! Não dê nada. Diga que a sua patroa não gosta.²⁷

Conforme depoimento de Thaís Portinho e Rubens de Araújo, o segundo trabalhou na montagem do espetáculo como operador de som, esta cena era um dos momentos da encenação no qual o riso vinha de forma mais intensa da plateia, e especialmente, quando Araújo, executando sua função, prolongava a sonoplastia que reproduzia o som da personagem urinando no banheiro.

Mikhail Bakhtin no livro *Cultura Popular na Idade Média e Renascença: O Contexto de François Rabelais*, fala da alusão aos excrementos como uma das formas suscitadoras do riso. Na visão do ensaísta:

As imagens dos excrementos e da urina são ambivalentes como todas as imagens do “baixo” material e corporal: elas simultaneamente rebaixam e dão a morte por um lado, e por outro dão à luz e renovam; são ao mesmo tempo bentas e humilhantes, a morte e o nascimento, o parto e a agonia estão indissolivelmente entrelaçados. Ao mesmo tempo, essas imagens estão estreitamente ligadas ao *riso*. A morte e o nascimento nas imagens da urina e dos excrementos são apresentados sob o seu aspecto jocundo e cômico. É por isso que a satisfação das necessidades naturais acompanha quase sempre os alegres espantinhos que o riso cria como substituto ao terror vencido, e é por isso que essas imagens estão indissolivelmente ligadas à imagem dos infernos. Pode-se afirmar que a satisfação das necessidades é a matéria e o princípio corporal *cômicos* por excelência, a matéria que melhor se presta à encarnação degradada de tudo que é sublime. É isso que explica o seu papel tão importante no folclore cômico, no realismo grotesco e no livro de Rabelais, assim

²⁷ RASI, Mauro. *Se minha empregada falasse...*, 1978, p. 6-7.

como nas expressões degradantes correntes na vida familiar.²⁸

Neste excerto Bakhtin cita palavras como “rebaixam” e “degradada” as quais, conforme seu prisma, estão diretamente associadas ao folclore cômico. Importante lembrar neste ponto que na tradição do teatro ocidental a personagem de uma tragédia nunca aparece em situações cotidianas como a de fazer uma refeição ou, então, realizar suas necessidades fisiológicas em cena. Já na Comédia, ao contrário, esses atos aparecem de forma abundante.

2.6 – A montagem vista pela crítica

O barulho das obras do metrô ouvido no conjugado vai deixando Ema enlouquecida. Ela decide, então, começar a jogar as comidas preparadas para o jantar em cima dos funcionários que estão trabalhando na obra vizinha:

Ema – Vai, me dá gelo. Vou jogar gelo neles. Quem sabe pego um engenheiro. ~~Os funcionários não têm culpa.~~ Teve um pessoal lá em Botafogo que jogou aipim. Eu, hein? Gelo é mais barato. Tem saco plástico aí? De leite serve. Mas vazio, né, Delizeth? Acha que eu vou jogar leite no governo? Encha de água. Me dá. Me dá. Que? Tá excitada? Tome. Encha um também. Jogue aí da sua janela.
Vem pra janela da sala e atira. Da janela da cozinha vê-se que Delizeth também atira. Ema vai ficando excitada.
Ema – Me dá uma pupunha! Me dá a mousse. O stroganoff... O arroz à grega...
Atira tudo pela janela.
Ema – Acertou! Acertou em cheio!
Dá uma risada vingativa e afasta-se da janela.
Ema – Bem feito.²⁹

Esta passagem marca na peça o começo da loucura e da síndrome persecutória da patroa. Ela começa a desconfiar que sua empregada está furtando coisas do seu apartamento. Logo na sequência, ela examina a sacola de Delizeth:

O relógio bate sete horas. Ouve-se barulho na cozinha.

²⁸ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi. São Paulo/Brasília: Hucitec/Edunb, 1996, p. 130.

²⁹ RASI, Mauro. *Se minha empregada falasse...*, 1978, p. 10.

Ema (*Sem ânimo*) – ~~Está adiantado meia hora.~~ São seis e meia. Já foi tomar banho?

Vai até a cozinha e volta com uma sacola. A sacola de Delizeth.

Ema (*Examinando a sacola, desanimada*) – Olhe aqui. Um pedaço de sabão... Feijão, ~~açúcar~~, orégano, páprica... Que ladra!

Meio indignada.

Ema – Eu não sou rica...

Tirando tudo da sacola. De repente acha algo embrulhado num plástico.

Ema – ... Uma faca! Ué... Essa faca não é minha. ~~É uma arma.~~ Pra que será que ela anda com isso? Pra ~~matar ou pra~~ se defender? Ou...?³⁰

A passagem cria um clima de suspense no texto. No entanto, quebrando o clímax, o dramaturgo termina sua peça mostrando a empregada saindo do apartamento e Ema dizendo para ela voltar no próximo dia. É um corte abrupto e anticlimático feito por ele. Para o leitor/espectador fica a sensação de que o ocorrido naquele dia entre as duas será repetido infinitamente.

Quando o espetáculo cumpriu temporada em dezembro de 1978, no Teatro de Arena em São Paulo, Sábato Magaldi escreveu sobre a montagem:

Mauro Rasi começou com *Massagem*, que é o que se costuma considerar uma promessa. Seguiu-se *Ladies Na Madrugada*, que foi um desastre.

Magaldi começa a sua crítica citando duas peças de Rasi que foram encenadas em São Paulo. As duas foram avaliadas por ele. A *Massagem* recebeu uma crítica elogiosa, mas com algumas restrições, enquanto *Ladies na Madrugada* foi dizimada pelo crítico.

No prosseguimento de sua crítica ele enxerga uma “recuperação” da dramaturgia de Rasi com *Se minha empregada falasse...*:

Com essa perspectiva, *Se minha empregada falasse...*, cartaz do Teatro Experimental Eugênio Kusnet, representa uma recuperação, uma prova de que o dramaturgo retomou uma senda capaz de integrá-lo de novo no bom caminho.

Após este elogio o crítico começa a fazer reparos no monólogo:

O texto ainda está longe de um rendimento satisfatório. Em geral, os autores se valem, nos monólogos, de um artifício que dá plausibilidade à circunstância de um intérprete falar sozinho. Essa se tornou uma exigência depois que o

³⁰ RASI, Mauro. *Se minha empregada falasse...*, 1978, p. 10.

realismo se impôs como escola e não se alijou mais da cena, apesar de todas as profissões de fé anti-realistas. Se não se aceita a convenção básica do solilóquio, o risco da inverossimilhança compromete o conjunto (...)

E *Se minha empregada falasse* não resolve a contento o problema de Ema, a patroa, dirigir-se permanentemente a Delizeth, a empregada sem obter resposta. Com frequência, há a presunção de que Delizeth diz algo a Ema, que provoca a continuidade de suas palavras. Escutam-se todos os barulhos da cozinha, quebra de pratos e outros movimentos, só sendo negada ao espectador a voz de Delizeth, que surge em pessoa no final. Este artifício, como se vê, não convence – parece escamoteação arbitrária de um dado que precisaria figurar no espetáculo.

O crítico questiona na encenação o fato de Delizeth não aparecer no transcorrer da peça. Em sua análise critica o recurso utilizado pelo dramaturgo em *Se minha empregada falasse...*, o de colocar Ema dialogando durante toda a peça com Delizeth sem que esta apareça para a plateia.

Magaldi também desaprova a utilização do telefone na encenação, bem como a superficialidade do conteúdo do texto:

Além dessa falha, a peça recorre insistentemente ao telefone, com ou sem propósito. Toda vez que o monólogo necessita progredir, Ema liga para uma amiga. E ela interrompe a ligação, para retomá-la a seu bel prazer, como se a interlocutora fosse um apêndice de sua personalidade. Talvez o pecado maior do texto ainda esteja em não dizer nada importante- não há um só momento de transcendência na sucessão de palavras.

No entanto, o crítico reconhece que há momentos de brilhantismo na dramaturgia:

Um juízo tão severo estaria em contradição com as qualidades que vislumbro no monólogo. Há um inegável humor, em certas observações de superioridade de Mauro Rasi. Ele sabe jogar com a aparência de Ema e sua real solidão levada ao desespero no desfecho. E várias situações do cotidiano adverso afloram na peça, de forma a convencer o público (...) A maior qualidade de *Se minha empregada falasse* é o pretexto que oferece para uma montagem a que se assiste com prazer. Thaís Portinho, sem estrelismo e com simplicidade, dá o seu recado e mantém o interesse da apresentação (...) Deve Thaís ter sido ajudada pela descontração da montagem de Nelson Xavier, cujo erro foi o de ter resolvido a inverossimilhança básica da ausência de respostas da empregada: Nelson preenche o espaço com marcações flexíveis, não exagera nenhum efeito e constrói uma personagem viva.³¹

A crítica termina com um elogio de Magaldi ao humor colocado por Rasi no texto. Também é elogiada a interpretação de Thaís Portinho e a direção de Nelson Xavier,

³¹ MAGALDI, Sábato. *Se minha empregada falasse...* *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 16 de dezembro de 1978.

sendo que o crítico faz um breve reparo a uma das opções estéticas de Xavier na direção de *Se minha empregada falasse...*

Viajando no Tempo com Pompeu Loredó

Pra viajar no cosmos não precisa gasolina
Nei Lisboa

3.1 – A Comédia e seu Distanciamento Crítico

Antes que a peça comece surge um homem no meio da plateia. Ele se levanta. Com um semblante amargurado, tira um revólver do bolso e mira contra a sua cabeça. Eis então que uma mulher elegante vai na sua direção, com a finalidade de impedir que ele cometa o suicídio. Assim começa *As Mil e Uma Encarnações de Pompeu Loredó*, comédia musical escrita por Mauro Rasi e Vicente Pereira, cujas músicas levavam a assinatura de Eduardo Dussek e Luiz Carlos Góes, sob a direção de Jorge Fernando. O espetáculo estreou em setembro de 1980, no Teatro do BNH, no Rio de Janeiro.

Após ter sua tentativa de suicídio impedida pela mulher, o homem vai sendo convencido pela mesma de que a vida é algo muito bom, de que só cabe a Deus o direito à interrupção da mesma. A mulher consegue tirar da mão do homem o revólver. Ela coloca a arma em sua bolsa. Ele começa a chorar. É chegado o ponto em que os autores calcam ainda mais a construção dramática do texto no rompimento da quarta parede. Rasi e Pereira já haviam lançado mão desse recurso desde o começo da peça. As duas personagens não aparecem em cima do palco como preconizava o teatro realista e naturalista. Elas estão no meio do público, o que faz com que as pessoas possam pensar que os atores são na verdade espectadores como eles. Vejamos a cena:

O homem começa a chorar. Ela consola-o.

Senhora – Calma... Vamos, coragem. Não tenha vergonha. (*Faz sinais à plateia do tipo “Não há de ser nada”*) Não tenha vergonha...³²

Nesta cena a mulher o consola e ao mesmo tempo se comunica com o público através de sinais. A quebra da quarta parede foi sistematizada como um dos princípios

³² RASI, Mauro; PEREIRA, Vicente. *As Mil e uma Encarnações de Pompeu Loredó*, 1980, p. 1.

estéticos do dramaturgo e teórico alemão Bertolt Brecht em sua poética teatral. A busca por uma forma e um estilo teatral épico foi um dos preceitos do teatro brechtiano. No entanto, elementos épicos são encontráveis no âmbito da história do teatro ocidental. Patrice Pavis escreve sobre isso em seu verbete “Épico (Teatro...)” do seu *Dicionário de Teatro*:

Um teatro épico – ou, pelo menos, um teatro que contém momentos épicos – já existe na Idade Média (para os mistérios e suas cenas simultâneas). O coro da tragédia grega, que desapareceu pouco a pouco, revela que, mesmo na origem, o teatro recitava e dizia a ação, em vez de encarná-la e figurá-la a partir do momento em que houve diálogos entre pelo menos dois protagonistas. Do mesmo modo, os prólogos, interrupções, epílogos, relatos de mensageiro são igualmente restos do épico na forma dramática, meios para deixar adivinhar quem está falando e a quem ele se dirige.

São inúmeros os autores que, antes do teatro épico-brechtiano, desativam a mola dramática por cenas de relatos, intervenções do narrador, do mensageiro, do ‘anunciador’ (Claudel) ou do ‘diretor de teatro’ (*Fausto*, de Goethe), Buchner, no seu *Woyzeck*, conta em vários quadros curtos a vida alienada de um homem em que tudo levará ao crime. Ibsen, em *Peer Gynt*, descreve o encaminhamento poético do herói através dos lugares e dos tempos. Thornton Wilder evoca as refeições natalinas que pontuam a vida das sucessivas gerações (*The Long Christmas Dinner*).

Todas essas experiências optam por contar o acontecimento em vez de mostrá-lo: a diégese substitui a mímese, as personagens expõem os fatos, em vez de dramatizá-los (como o fará, em Brecht, a testemunha do acidente de trânsito reconstituindo gestual e verbalmente o que se passou). A solução do drama é conhecida antecipadamente, as frequentes interrupções (sons, comentários, coros) impedem qualquer aumento de tensão. A interpretação dos atores redobra esta sensação de distância, de relato e de neutralidade narrativa.³³

Pavis, no verbete, faz um inventário da forma épica antes da aparição da teoria brechtiana. O teórico elenca diversos textos do cânone teatral ocidental nos quais encontramos recursos estéticos como a presença de um narrador em cena, ou, então, personagens que narram acontecimentos nas peças.

No livro *Trabalho de Brecht*, José Antonio Pasta utiliza a expressão *efeito de distanciamento* quando escreve sobre esse conceito brechtiano. Pasta escreve:

Se o ‘riso’ que se levanta no exemplo de Brecht aqui mencionado, no entanto, tem algo do pequeno escândalo e da antiga ‘infâmia’, o modo como ele ecoa no conjunto da obra, sacudindo-a em todas as suas esferas, lhe confere também estatuto muito especial. Sublinhamos, rapidamente, que ele participa

³³ PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. de Maria Lúcia Pereira, Jacó Guinsburg *et al.* 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 130.

do amplo desígnio de ‘estranhamento’ que, com aplicação e método, Brecht desenvolveu em todos os níveis do seu trabalho, indo e voltando entre cada fragmento e o conjunto da obra, sobretudo na forma de uma teoria e prática do ‘efeito de distanciamento’ – o que já confere a esse riso verificado aqui muito localizadamente a coerência e a disseminação regrada que o elevam a princípio de método.³⁴

Pasta reforça uma ideia um tanto esquecida pelos seguidores do Teatro Épico. Trata-se da presença do riso como elemento fundamental na poética brechtiana e no seu “efeito de distanciamento”.

Aclimatando para o Brasil o conceito de *distanciamento*, Neyde Veneziano escreveu sobre ele em seu livro *Não Adianta Chorar: Teatro de Revista Brasileiro... Oba!:*

O termo distanciamento leva-nos a Brecht. O complemento, *à brasileira*, pode parecer absurdo. Historicamente, o distanciamento não foi inventado pelo dramaturgo alemão. O desdobramento sempre esteve na comédia e Diderot já apontara esse fenômeno teatral muitos anos antes. Valeria um outro trabalho estudar profundamente o distanciamento, indo ao teatro oriental, aos formalistas russos, a Meyerhold, a Freud, ao estranhamento, ao *Verfremdungseffekt*, para depois aportar, placidamente, na comédia brasileira e no Teatro de Revista. Provavelmente, bem antes de Piscator e Brecht, Arthur Azevedo conduzira, com extrema habilidade, a cena nacional para um certo *distanciamento* que permitia ao ator o deboche, o pacto com a plateia, chamando atenção para a crítica que o ator faria do personagem. Um *distanciamento* que partia de uma abertura no texto e se concretizava, evidentemente, na interpretação.³⁵

Figuras como o Compère, que se encarregava de apresentar os quadros do Teatro de Revista, e a Vedete quando descia do palco e abordava um espectador da plateia para fazer um número de *double-sens* são exemplares de como O Teatro de Revista rompia com a ilusão cênica.

Veneziano faz referência sobre o *distanciamento* aparecer na Comédia. Analisando uma das peças de Aristófanes, *As Aves*, é possível ver no começo do texto uma cena em que a personagem Euelpides se dirige à plateia:

Euelpides – Não é estranho que, com toda a nossa vontade de ir até para o inferno, e com todas as providências tomadas para chegar lá, não se possa achar nem o caminho?

³⁴ PASTA, José Antonio. *Trabalho de Brecht*. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 68.

³⁵ VENEZIANO, Neyde. *Não Adianta Chorar: Teatro de Revista*. Ed. da UNICAMP, 1996, p. 107.

Dirigindo-se aos espectadores

Euelpides – Mas afinal vocês que me escutam vão saber que nossos males são completamente diferentes dos de Sacas. Ele não é cidadão de Atenas, mas quer ser de qualquer maneira; e nós, cidadãos legítimos, nós, de uma tribo e de nascimento ilustres, sem que nos expulsassem levantamos nosso voo para longe da pátria correndo com as pernas bem abertas. Não é por ódio à nossa terra natal; não é porque ela não seja grande e opulenta para todos aqueles que desejam se arruinar. De fato, as cigarras cantam somente durante um mês ou dois nas figueiras, enquanto os atenienses cantam durante toda a vida deles, empoleirados em processos judiciais. É isto que nos leva a fazer esta viagem; munidos de uma cesta, de um pote de água e de ramos de mirto, vamos procurando por toda parte um lugar bem tranquilo, onde possamos nos instalar e viver nossos dias em paz. Vamos neste passo em direção a Tereu, a poupa, para perguntar se nas regiões por onde ela passou já viu um lugar parecido com o que estamos procurando.³⁶

Escrita em 414 a.C, *As Aves* pertence ao rol de onze das quarenta comédias escritas por Aristófanes que chegaram até os nossos dias.

Esta é uma das cenas da peça em que uma das personagens rompe com a quarta parede, ao dizer a sua fala olhando para os espectadores. Trata-se de um dos recursos estéticos que Brecht fez uso em sua obra teatral. A apresentação de *slides*, cartazes, a presença de uma personagem que narra os acontecimentos na peça eram outros artifícios do dramaturgo e teórico alemão na busca de uma dramaturgia épica em seus textos teatrais.

No livro de José Antônio Pasta é reproduzido o fragmento de um texto de Brecht, no qual o dramaturgo alemão comenta que o Teatro Épico não é uma invenção cênica do século XX:

Do ponto de vista do estilo, o teatro épico não tem nada de particularmente novo. Seu caráter demonstrativo e a ênfase que ele dá às questões do ofício o aparentam ao secular teatro asiático. Quanto as suas tendências pedagógicas, encontram-se já tanto nos mistérios da Idade Média como no teatro dos jesuítas e no teatro clássico espanhol.³⁷

Quando em *As Mil e Uma Encarnações de Pompeu Loredó* a mulher pergunta para o homem qual é o nome dele, novamente ela se dirige ao público sem ter subido ao palco:

³⁶ ARISTÓFANES. *As Aves*. In: *As Vespas, As Aves, As Rãs*. Trad. de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1996, p. 99.

³⁷ BRECHT, Bertoldt. *Écrits sur le théâtre*. In: PASTA, José Antonio. *Op. cit.*, p. 163.

Senhora – E pensa que se matando ela melhorará? Mera ilusão, meu senhor falta de conhecimento. Como é o seu nome?

Ele repete baixo. Ela continua sem entender.

Senhora – Mais alto. Não tenha vergonha de dizer o próprio nome. (*Alto à plateia*) Que isso sirva de exemplo. Quem aqui, pelo menos em pensamento, já não tentou dar fim à vida? (*A ele*) Diga alto. Para todos aqui ouvirem.

Homem – (*Gritando*) Pompeu! ... Pompeu Loredo!³⁸

Depois que ele se apresenta, ela também diz qual é a sua identidade. Revela ser a Doutora Neme Maluf e diz que ajudará Pompeu. Neste momento temos o final da primeira cena do texto da peça. A segunda cena começa com a identificação do espaço dela. O local é identificado como Consultório da Doutora Neme. A primeira rubrica diz: “Centro de pesquisas avançadas – Psicanálise retroativa Dr^a Neme Maluf”³⁹.

3.2 – *As Mil e Uma Encarnações de Pompeu Loredo e a Ditadura Militar*

No consultório começa um diálogo médico e paciente entre os dois. Neme começa a indagar se Pompeu acredita em reencarnação, pois seu método, que ela considera científico, trabalha com a ideia de que uma pessoa pode descobrir suas outras vidas no tempo pretérito. A terapeuta acredita que para ele ter pensado em se matar é porque está pagando um *karma* de outras vidas. Assume também que esta sua prática médica é bastante controvertida. Um dos comentários após os dois entrarem em seu consultório é que os conservadores são contrários ao seu método médico. A terapeuta diz também que existe um perigo constante de seu consultório ser invadido pela polícia.

Neme comenta sobre a cassação de seu registro pela Ordem dos Psicanalistas. Em um diálogo dela com Pompeu é exposto ao leitor/espectador o contexto histórico brasileiro de 1980, o de um país ainda vivendo os últimos anos do regime militar. Os autores indicam que o espetáculo se passa na atualidade.

³⁸ RASI, Mauro; PEREIRA, Vicente. *As Mil e uma Encarnações de Pompeu Loredo*, 1980, p. 1.

³⁹ RASI, Mauro; PEREIRA, Vicente. *As Mil e uma Encarnações de Pompeu Loredo*, 1980, p. 1.

Pompeu – (*Preocupado*) ... A senhora está proibida de clinicar?

Dr^a Neme – Sim, veja que petulância das autoridades. Acho que o governo errou ao me condenar.

Pompeu – (*Preocupado*) Mas, proibida por quê? (*Levanta-se, pronto para sair*) O que foi que a senhora fez?

Dr^a Neme – (*Tranquilamente, fazendo-o sentar-se novamente*) E é preciso fazer alguma coisa para ser punida num regime autoritário?⁴⁰

O contexto da ditadura aparecerá também no momento em que Pompeu diz a Neme Maluf qual é a sua profissão. Ele trabalha no Ministério da Educação, na Sessão Mobral e Projeto Minerva. O Mobral (Movimento Brasileiro de Alfabetização) foi criado pelo regime militar brasileiro no ano de 1967. Exercer essa profissão é penoso para a personagem.

Ele descreve para a sua terapeuta as funções executadas no trabalho:

Pompeu – Antes era do almoxarifado. Trabalhava no departamento de cadernos. Fazia as linhas e as margens. (*Mostra as mãos*) Tinha na época as mãos tão firmes que nem precisava usar régua, mas fui ficando com as mãos trêmulas, só de ódio de ver as pessoas subindo e eu ali marcando passo. (*Exaltando-se*) Queria um lugar, um posto onde eu tivesse mais oportunidade de mostrar o meu... talento. Eu sei que posso fazer muita coisa.⁴¹

Pompeu continua a descrição dos seus problemas no trabalho comentando que vários colegas dele entraram para o Ministério nas funções de faxineiro e *office boy* e conseguiram ascender para cargos mais elevados.

Enquanto isso, Neme comenta com Pompeu novamente sobre a perseguição que vem sofrendo de um ministério do governo:

Dr^a Neme – Seu Pompeu, que quadro sinistro o senhor está pintando. Lembre-se que na angústia é fácil desprezar a vida. Valoroso é quem tem a força de suportar a miséria. Eu também tenho tido problemas com o Ministério.

Pompeu – Da Educação?

Dr^a Neme – Não. Da Saúde e do Trabalho. Como eu disse pro senhor, cassaram a minha licença. Houve até uma comissão parlamentar de inquérito. Queriam saber se eu levava mesmo os pacientes a outras épocas. E, principalmente... (*Faz um certo clima e depois completa*)... se eu os trazia de volta.⁴²

O texto da peça foi escrito em 1980. A terapeuta fala na formação de uma Co-

⁴⁰ RASI, Mauro; PEREIRA, Vicente. *As Mil e uma Encarnações de Pompeu Loredó*, 1980, p. 3.

⁴¹ RASI, Mauro; PEREIRA, Vicente. *As Mil e uma Encarnações de Pompeu Loredó*, 1980, p. 3-4.

⁴² RASI, Mauro; PEREIRA, Vicente. *As Mil e uma Encarnações de Pompeu Loredó*, 1980, p. 4.

missão Parlamentar de Inquérito (CPI), cujos objetivos são investigar sua pessoa e suas práticas médicas, o que, atualmente, tornou-se uma prática comum no Brasil.

3.3 – Esoterismo na Comédia

Rasi e Pereira no diálogo destacado desenham um quadro, no qual o esoterismo é visto com ressalvas pelos governantes. Se até hoje práticas médicas que enveredam por esse caminho não são bem vistas, é fácil pensar na rejeição sofrida por elas no princípio da década de 1980.

O esoterismo é algo inerente à trajetória teatral de Vicente Pereira. No mesmo ano de 1980, ele e Mauro Rasi tiveram encenada a sua peça *À Direita do Presidente*. A ação se passava em Brasília no dia da posse do novo mandatário do Brasil. E a cena final da comédia apresenta um ritual esotérico promovido pelo Vale do Amanhecer, templo esotérico famoso de Brasília. A falange do Vale do Amanhecer envia uma “força” para o chefe da nação:

Voz de mulher – Nós da Falange do Vale do Amanhecer, aqui reunidos nesta ponte de força, mandamos as nossas energias para saudar o novo chefe da nação.

Som de atabaques e aplausos.

Voz de mulher – Salve a linha de Umbanda.

Atabaques, aplausos e vozes.

Vozes – Salve a linha de Umbanda.

Atabaques.

Vozes – Salve a linha de Umbanda.

Atabaques, aplausos, cânticos.

Vozes – Caboclo, pegue o seu bodoque, pegue a sua flecha, galo já cantou, pois o dia já raiou lá na Aruanda, Oxalá me chama para a sua banda.⁴³

Este aspecto esotérico será onipresente na obra literária de Vicente Pereira. Aparecerá na quase totalidade de suas peças, bem como em seu romance que deixou inacabado, *Memórias de um Sodomita Esotérico*.

No consultório Neme Maluf apresenta o seu secretário, Liléli. Trata-se de uma

⁴³ RASI, Mauro; PEREIRA, Vicente. *À Direita do Presidente*, 1980. p. 35-36.

personagem exótica conforme a descrição feita pelos autores no texto:

*Entra Liléli. Liléli é estranho. Parece [noir], Kildare de Borracha, com a aparência de quem acabou de tomar banho, limpíssimo mas meio sinistro. Sempre impecável e imaculadamente vestido de branco. Tem uma dentadura perfeita, tão branca quanto seu alvíssimo uniforme. Ao mesmo tempo parece um entendido sinistro.*⁴⁴

A rubrica do texto indica por parte dos autores uma citação fílmica. Eles definem a personagem Liléli como *noir*. Há uma alusão aos filmes *noir*, gênero cinematográfico de grande sucesso nas décadas de 1940 e 1950, e cujos filmes trabalhavam com uma fotografia calcada, justamente, no contraste do branco e preto na película. Havia um intenso jogo de luz e sombra, uma herança do cinema expressionista alemão, que foi uma das grandes influências do gênero.

É Liléli quem auxilia Neme na preparação para que Pompeu faça a sua regressão. Novamente, os dramaturgos fazem uso da citação ao cinema na peça. Filmes clássicos de terror como *O Abominável Dr. Phibes*, protagonizado por Vincent Price em 1971; e *A Noiva do Monstro*, dirigido por Ed Wood em 1955 e que teve Bela Lugosi como protagonista, apresentavam cientistas cujos assistentes eram figuras sinistras. Neme apresenta Liléli a Pompeu e comenta que ele já participou de uma regressão, sob supervisão dela:

Dr^a Neme – (*A Pompeu*) Esse é meu assistente, Liléli. Liléli, senhor Pompeu. Ele concordou em nos ajudar na nossa experiência e, consequentemente, ajudar-se a si mesmo.

Liléli – (*Estendendo-lhe a mão*) Muito bem, parabéns. (*Mas logo volta a ficar sinistro*)

Dr^a Neme – (*A Pompeu*) Liléli foi o primeiro simpatizante das minhas teorias.

Liléli – Trabalhamos juntos há mais de dez anos...

Dr^a Neme – (*Baixo, a Pompeu*) Já voltou há quatro mil anos atrás, uma vez, num retrocesso...

Pompeu – ... é mesmo? (*Pergunta a Liléli*) E então? Que é que me diz?

Liléli não diz nada. Fica parado olhando fixamente para frente.

Dr^a Neme – Não dá pra falar. É uma experiência muito pessoal. Liléli, tire a pressão do seu Pompeu.⁴⁵

A terapeuta começa com seu assistente o processo de preparação para que Pom-

⁴⁴ RASI, Mauro; PEREIRA, Vicente. *As Mil e uma Encarnações de Pompeu Loredó*, 1980, p. 4.

⁴⁵ RASI, Mauro; PEREIRA, Vicente. *As Mil e uma Encarnações de Pompeu Loredó*, 1980, p. 4-5.

peu regresse para suas outras vidas. Quando nos exames é diagnosticada uma pressão alta em Pompeu, Neme o adverte com uma frase bíblica. Ela diz para o seu paciente: “Lembre-se, eu não sei se o senhor sabe, que o corpo é a morada do espírito”⁴⁶. No livro sagrado está escrito “Ou não sabeis que o vosso corpo é o templo do Espírito Santo, que habita em vós, proveniente de Deus, e que não sois de vós mesmos”.

Novamente, a religiosidade aparece na obra de Pereira como um elemento importante na construção dramatúrgica de suas peças. O conjunto de seu teatro apresenta diversos textos nos quais pululam as citações da liturgia católica. Em *Solidão*, *A Comédia* um dos esquetes se chama “Coração Santo”. Pereira também escreveu uma peça intitulada *Com minha Mãe Estarei*.

3.4 – As Mil e uma Encarnações de Pompeu Loredó e o Travestimento

Conduzido por sua terapeuta espiritual Pompeu começa o seu processo de regressão para suas outras vidas. O primeiro lugar em que vai parar é na Lemúria. Eis o diálogo dele com Neme sobre o fato:

Dr^a Neme – Que é, seu Pompeu? Algo de muito agradável deve estar acontecendo. O que é?

Pompeu – (*Emocionado*) ... estou em Mú.

Dr^a Neme – Mú?

Pompeu – No continente de Mú, na Lemúria. (*Segura na mão dela*) Participei da primeira demonstração de arte do ser humano... Estou participando, estou pintando nas cavernas, nas grutas... Pinto as lutas dos homens contra a natureza selvagem.⁴⁷

Através de recursos como fumaça e gelo, os quais os autores indicam o uso através de uma rubrica, vai sendo desenhado um outro espaço cênico no palco, o Egito Antigo, local no qual Pompeu também reencarnou. Trata-se do início da segunda cena do texto. O começo dela mostra que ele reencarnou como uma escrava muito má, chamada

⁴⁶ RASI, Mauro; PEREIRA, Vicente. *As Mil e uma Encarnações de Pompeu Loredó*, 1980, p. 5.

⁴⁷ RASI, Mauro; PEREIRA, Vicente. *As Mil e uma Encarnações de Pompeu Loredó*, 1980, p. 6.

Néfer. Néfer é detestada pelos outros egípcios que a criticam. Primeiramente, eles não aparecem materialmente em cena, somente suas vozes. Vejamos a cena:

Vozes em Off

- Mas ela é uma tipinha...
- Não posso entender.
- Nem eu.
- Nem o povo de Tebas.
- Nem o de Alexandria ou de Memphis.
- Tão vulgar...
- Não é bonita nem inteligente. Não tem nenhum atrativo.
- Nada. Não tem nada. É até meio gordinha.
- É uma feiticeira. Porque senão, ela não seria a favorita do faraó.⁴⁸

Nesta cena passada no Egito em que Pompeu descobre ter reencarnado como uma mulher, é lançado mão de um recurso canônico da comédia, o do travestimento. Sobre ele Cleise Mendes escreve em seu livro *A Gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*:

Dentre as muitas formas, pois, pelas quais um dramaturgo pode engendrar a produtiva matriz das confusões de identidade, eu gostaria de destacar apenas uma, já suficiente em suas riquezas e variedade para permitir uma compreensão das estratégias cômicas: o travestimento. Esse caso particular do *disfarce*, que explora o transviamento de signos do masculino e do feminino, é uma peça de resistência na história de sucessos da comédia ocidental, de Aristófanes até *A Bofetada*.

Vale observar, antes de tudo, a relação entre a idéia do travestimento e o recurso da paródia. A palavra inglesa “travesty”, como termo da crítica literária, significa simplesmente a imitação exagerada e ridícula de uma obra séria, já implicando o decalque paródico como degradação; trata-se de uma forma de comédia baseada no tratamento burlesco das obras já bem conhecidas e reverenciadas em sua forma original, no sentido de “fazer um travesti de”⁴⁹.

É importante neste ponto distinguir o travestimento do disfarce, outro recurso presente no âmbito da comédia e citado por Mendes. No disfarce uma personagem voluntariamente troca de identidade de gênero para resolver algum problema na peça. Podemos citar duas comédias escritas por William Shakespeare em que aparece este artifício: *Noite de Reis*, na qual a personagem Viola se disfarça de homem, e *O Mercador de Veneza*, em que Pórcia também assume uma identidade masculina com o intuito de re-

⁴⁸ RASI, Mauro; PEREIRA, Vicente. *As Mil e uma Encarnações de Pompeu Loredó*, 1980, p. 7.

⁴⁹ MENDES, Cleise Furtado. *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*. São Paulo: Perspectiva; 2008, p. 167-168.

solver o imbróglio da peça.

No âmbito da cultura medieval, o Carnaval também trazia entre as suas características um indivíduo do sexo masculino travestido como uma mulher. Georges Minois escreve sobre isto em *História do Riso e do Escárnio*:

Na Idade Média, o riso carnavalesco é antes um fator de coesão social que de revolta. Derrisão ritualizada, o Carnaval é a necessária expressão cômica de uma alternativa improvável, literalmente louca, o inverso burlesco que só faz confirmar a importância de valores e hierarquias estabelecidos. Vê-se aí, por exemplo, homens vestidos de mulher, da maneira mais caricatural possível: sedas e veludos com um boné de renda e, às vezes, um travesseiro para simular uma gravidez.⁵⁰

Minois cita também os escritos de Máximo de Turim, importante teólogo italiano. Este enxergava um componente diabólico no fato de um homem ter o costume de se vestir de mulher.

Quando a cena passada no Egito aparece materialmente no palco, com Néfer, o Faraó e integrantes da corte, que surgem em cena, comentam de forma depreciativa, sobre a identidade de gênero de Néfer. Eis as falas:

Murmúrios da corte:

- Mas ela dança muito mal.
- Que desagradável. Tinha tanta coisa pra fazer, em vez disso...
- Somos obrigados a ver essa foca dançar.
- As pirâmides estão todas atrasadas.
- E os escravos em greve.
- E as pragas? Todo dia tem praga.
- Além disso, nem mulher ela é.
- Dizem que é hermafrodita.
- Que será que o faraó vê nela?⁵¹

3.5 – As Mil e Uma Encarnações de Pompeu Loredó retratando a sociedade brasileira

Este excerto também aborda outro assunto interessante referente à realidade brasileira. Trata-se da citação a uma greve dos escravos egípcios. O Brasil em sua história,

⁵⁰ MINOIS, GEORGES. *História do Riso e do Escárnio*. Trad. de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Ed. da UNESP, 2003, p. 168.

⁵¹ RASI, Mauro; PEREIRA, Vicente. *As Mil e Uma Encarnações de Pompeu Loredó*, 1980, p. 7-8.

e principalmente no século XX, passou por sucessivas greves. Na época em que eles escreveram a peça foi muito significativo o movimento grevista dos operários de fábricas localizadas no ABC Paulista. Neste contexto histórico emergiu a figura de Luiz Inácio Lula da Silva como líder político. E como o país vivia ainda sob uma ditadura militar, houve, por parte do governo, uma repressão violenta aos movimentos grevistas, o que incluiu a prisão de Luiz Inácio Lula da Silva. Isto também confere ao texto o mérito de retratar de uma forma cômica um problema crônico da sociedade brasileira e que no século XXI ainda é atualíssimo.

Um artifício de comicidade que os autores lançam mão na cena do Faraó com Néfer diz respeito ao fato de ela ser fanha. Vejamos:

Faraó – Como você dança bem, Néfer. Parece até que possui o vento no ventre.

Néfer – (*Revelando que é fanhosa*) Bondade sua, majestade... (*Abaixa a cabeça*)⁵²

No âmbito da história da comédia ocidental o fato de uma personagem ser fanha é suscitar do riso. Em *Com a Pulga Atrás da Orelha*, de George Feydeau, um dos *vaudevilles* mais importantes da história do teatro, o dramaturgo francês usa desse artifício. Uma das personagens da peça é fanha e muitos dos quiproquós gerados na trama advêm disso.

O risível de uma personagem com a voz fanha vem ao encontro de um princípio elencado por Bergson em seu *O Riso*:

É cômico todo incidente que chama atenção para o físico de uma pessoa quando o que está em questão é o moral.⁵³

O filósofo exemplifica tal ideia com imagens como a de um orador que espirra no momento mais patético do seu discurso. Portanto, tomando como base este pensamento, o fato de uma pessoa falar com uma voz fanha é algo que faz o espectador ou

⁵² RASI, Mauro; PEREIRA, Vicente. . *As Mil e Uma Encarnações de Pompeu Loredó*, 1980, p. 8.

⁵³ BERGSON, Henri. Op. cit., p. 38.

interlocutor voltar-se para o aspecto físico, para este “defeito” de quem fala.

O problema da greve no Egito aparece novamente em um diálogo do Faraó com o Sacerdote:

Faraó – (*Ao sacerdote*) Meu bom Sinué, a que devo a honra de sua visita? Nunca sai do templo, a não ser por motivos graves.

Sacerdote – (*Olhando de esguelha para a escrava*) E é grave, majestade, gravíssimo, o motivo que me traz aqui. (*Pausa*) Ouvi dizer que pretende acabar com o culto de Amon. É verdade?

O faraó hesita, olha para ela. Ela pensa e cochicha ao ouvido dele. A corte e o sacerdote ficam estupefatos.

Faraó – (*Respondendo*) Sim, vamos acabar com o culto de Amon. Descobri um outro Deus.⁵⁴

A perseguição instaurada pelo Faraó no antigo Egito lembra a situação brasileira, na qual os militares praticavam atos brutais durante a ditadura no Brasil, principalmente no início dos anos 1970. O Faraó utiliza expressões lexicais que se tornaram comuns nos “anos de chumbo” como “demitidos” e “exilados”:

Ouvem-se trovões, relâmpagos, ventos. Ela cochicha, o faraó responde.

Faraó – Os bens da igreja serão confiscados.

Corte e Sacerdote – ... Confiscados?

Ela torna a cochichar, o faraó diz

Faraó – Os sacerdotes demitidos... e exilados.⁵⁵

3.6 – A Comédia e a Comicidade Grosseira

Depois desta cena a ação da peça volta para o Consultório Médico. A terapeuta diz a Pompeu que ele está pagando um *karma* nesta vida por ter sido Néfer no Egito Antigo. Pompeu tenta parar com a terapia. Neme Maluf fala a ele sobre a importância de continuar com o processo de regressão, pois a partir dele é que existirá a possibilidade de se vislumbrar uma cura para seus males. Nessa cena ocorre uma nova aparição de Liléli. Ele auxilia a terapeuta em segurar o paciente para que ele continue a reviver sua encarnação no antigo Egito. Na cena seguinte somos novamente transportados ao país supracitado. Aparece Néfer ordenando suas escravas para que elas lhe preparem um

⁵⁴ RASI, Mauro; PEREIRA, Vicente. *As Mil e Uma Encarnações de Pompeu Loredó*, 1980, p. 8.

⁵⁵ RASI, Mauro; PEREIRA, Vicente. *As Mil e Uma Encarnações de Pompeu Loredó*, 1980, p. 8.

bom banho. Surge então uma fala na qual é utilizada uma comicidade chula. É esta:

Néfer – Vamos, tratem de ferver essa água.

Os criados vão ferver a água.

Néfer – Enquanto isso a Deusa vai dar uma cagada.⁵⁶

Vladimir Propp em seu *Comicidade e Riso* utiliza o conceito de “comicidade grosseira” para se referir a esse tipo de humor. Ele escreve, tomando como base o pensamento do filósofo alemão Johannes Volkelt:

Mais frequentemente a natureza da comicidade “grosseira” não é nem sequer definida. Em lugar da definição são dados tão somente exemplos. Assim Volkelt reconduz a esse conceito tudo o que está ligado ao corpo humano e às suas tendências naturais. “A gula, a bebedeira, o suor, a expectoração, a eructação [...] tudo aquilo que se refere à expulsão da urina e das fezes”.⁵⁷

Propp no seu livro cita essa forma de comicidade e diz que os grandes teóricos que se debruçaram historicamente sobre o tema, em geral, passavam à margem da “comicidade grosseira”.

Enquanto a deusa se banha, surge outra cena. Trata-se de uma discussão da relação do Faraó com a Rainha. O cômico, no diálogo, reside no fato de que os dois encontram-se espacialmente no Egito Antigo, mas o casal entabula uma conversa como se estivesse em 1980. Vejamos a cena:

Nos aposentos da rainha – A rainha e o faraó discutem

Rainha – Não Tutmés. Já disse que não irei para a casa de mamãe. O clima da Babilônia não me faz bem. Os jardins suspensos me dão vertigem.

Faraó – Aqui você não ficará. Não aguento mais você, Hatasú.

Rainha – Mas vai ter que aguentar. Somos casados em comunhão de bens. É tudo meio a meio. O Egito metade é meu.⁵⁸

As cenas desta encarnação encerram com Néfer tentando envenenar a rainha. Ela coloca uma áspide (Rasi e Pereira escreveram “haspide” no texto) dentro de uma caixa de figos que ela oferta à rainha. Esta, por sua vez, entrega a caixa para o Faraó que morre envenenado pela serpente. O assassinato do Faraó provoca a prisão de Néfer. E assim

⁵⁶ RASI, Mauro; PEREIRA, Vicente. *As Mil e Uma Encarnações de Pompeu Loredó*, 1980, p. 8.

⁵⁷ PROPP, Vladimir. Op. cit., p. 21.

⁵⁸ RASI, Mauro; PEREIRA, Vicente. *As Mil e uma Encarnações de Pompeu Loredó*, 1980, p. 10-11.

terminam as cenas da peça que mostram Pompeu encarnado como uma falsa deusa no Egito.

3.7 – Viajando para a Transilvânia

Do Egito a peça volta para o consultório terapêutico. Pompeu começa a entrar em surto por ter enxergado o seu péssimo comportamento quando reencarnou como a deusa. Ele também quer sair do processo de transe, que a terapia de regresso às suas vidas passadas o está conduzindo. Neme e Liléli o seguram. Começam a bater na porta do consultório. Vai sendo apagada a luz que focaliza o cenário no qual estão Neme, Liléli e Pompeu. Enquanto isso, a cena seguinte desloca o leitor/espectador para uma encarnação do paciente na Transilvânia. Lá veremos uma mulher no leito de morte acompanhada de sua amiga. A enferma está preocupada com o destino do seu filho, conforme vemos neste diálogo:

Mãe – ... graças a Deus que estou sentindo que vou morrer.

Amiga – Que nada. A senhora está ótima...

Mãe – Não, Várvara Petrovna... sinto que a providência é que me ajuda. Só assim não verei o destino que aguarda meu filho Wolfgang. Ele não é um menino comum.

Amiga – Oh, querida Nastássia... (*Vai até a janela onde se ouve ruídos de crianças brincando*) Estou vendo ele daqui a brincar com os coleguinhos. É uma criança comum. É saudável, cheia de energia. E bela. E não acho que você esteja morrendo. Você está corada... (*Vira o rosto e chora disfarçadamente*)

Mãe – ... estou indo, cara Várvara, sinto que vou embarcar logo, logo. (*Contorce-se. Chama a amiga para perto de si e confia baixinho*) ... vou contar só pra você que é minha amiga íntima. Ele trucidou duas galinhas no galinheiro com requintes de crueldade. (*Geme*) Tem mais. Bebeu o sangue delas.⁵⁹

Wolfgang vai se revelando, conforme o relato de sua mãe, um pequeno vampiro da Transilvânia. Tal episódio assusta sua mãe enferma. Ela pede que o filho vá para perto dela em seu leito. Quase morrendo, faz a seguinte súplica ao filho:

⁵⁹ RASI, Mauro; PEREIRA, Vicente. *As Mil e uma Encarnações de Pompeu Loredó*, 1980, p. 13.

Mãe – ... Wolfgang, meu filho, venha cá. (*Ele se aproxima do leito*) ... Wolfgang, sua mãe está morrendo, dentro de poucos minutos não estarei mais aqui para cuidar de você. (*Geme*) ... Prometa-me uma coisa: Não abuse do poder de ser rico e poderoso. (*Geme*) ... Vou te deixar esse castelo, esse país, uma fortuna no estrangeiro. Faça o bem Wolfgang. Pense nos que nada tem... Lembre-se que a felicidade não se compra, oh! Promete? (*Geme*) Promete agir com paciência, com justiça e sensatez?⁶⁰

Nesta fala os autores fazem uso da citação fílmica. A mãe em seu diálogo como o filho diz que “A felicidade não se compra”. *A Felicidade Não Se Compra* é o título de um dos mais importantes filmes dirigidos por Frank Capra. Filmado em 1946, a película é até hoje uma obra icônica do melodrama cinematográfico. Ela mostra a história de um empresário que está passando por um grave problema financeiro. O céu, então, envia um anjo para auxiliar a vida do homem. Sílvio de Abreu, assumidamente, tomou como inspiração esse filme para criar a sua novela *Deus nos Acuda*, escrita por ele, Alcides Nogueira e Maria Adelaide Amaral e exibida na Rede Globo no ano de 1992. Na trama da novela uma anja interpretada por Dercy Gonçalves era encarregada de transformar eticamente uma mulher que praticava atos ilícitos, papel que era de Cláudia Raia. A direção de *Deus nos Acuda* também coube a Jorge Fernando, tal qual em *As Mil e Uma Encarnações de Pompeu Loredó*.

Após a morte da mãe, Wolfgang se revela um perverso vampiro. Neste momento o texto da peça ganha uma agilidade na mudança das cenas. Somos conduzidos novamente para o espaço do consultório. É a parte da peça na qual fica explicitada a perseguição violenta do regime militar às práticas médicas de Neme, visto que um policial federal invade sem autorização o local da terapia. Eis a cena:

A doutora Neme, assustada, cobre rapidamente Pompeu com o lençol.

Dr^a Neme – ... Liléli, os fundos! Alguém está lá!

Liléli, apavorado, apaga a luz. Ouve-se ruídos e passos de gente aproximando-se. Surge um homem com lanterna. Põe o foco na cara de Liléli e na da doutora, que acende a luz.

Dr^a Neme – Quem é o senhor?

Homem – Polícia Federal, inspetor Walter.

Dr^a Neme – E estão procurando o que, aqui no meu... depósito?

Homem – (*Olhando para a maca com Pompeu coberto*) Secos e molhados,

⁶⁰ RASI, Mauro; PEREIRA, Vicente. *As Mil e uma Encarnações de Pompeu Loredó*, 1980, p. 13.

hein?

(Vai se aproximando do corpo para levantar o lençol)

Dr^a Neme – ... Não toque nisso, o senhor tem mandato de busca? Que é isso? Uma invasão de domicílio? Eu posso processar o senhor, hein?

Homem – A senhora está falando com a Polícia Federal.

(Puxa o lençol. Wolfgang pula em cima dele e crava-lhe os dentes na jugular. Chupa-lhe o sangue. A doutora e Liléli apavorados, correndo de um lado para outro)

Liléli - ... Doutora Neme, e agora? ... E agora, doutora?

Dr^a Neme – ... Essa interferência maldita extrapolou o processo, Liléli. O espírito saiu fora da conexão. Ele está possuído.

*Wolfgang já chupou o sangue do policial, que jaz desacordado e agora ameaça avançar sobre eles.*⁶¹

De uma maneira cômica, nesta cena a dupla de autores retrata o cerceamento à liberdade de expressão que assomava o Brasil naquele ano de 1980. A dupla de comediógrafos mostra nessa passagem que ainda havia uma perseguição policial contra aqueles afeitos a práticas que iam de encontro ao pensamento do regime de exceção.

Este desencantamento dos autores com a situação política vivenciada pelo Brasil também é encontrável em *À Direita do Presidente*. Vejamos um diálogo comprobatório disto:

Leda *(Aponta para a TV)* – Olhe, a gente não vai ouvir o discurso do Presidente?

Fúlvio – Agora eu vou é colocar um disco, pra me inspirar. Só sei trabalhar com música. Não estou com um pingão de interesse no que o Presidente vai falar. Abertura, democracia. Esse papo não adianta nada.⁶²

Leda e Fúlvio, nesta cena, estão vendo a posse do novo Presidente da República, que está sendo transmitida pela televisão. No entanto, Fúlvio explicita a sua desilusão de que poderíamos, em 1980, pensar em viver sob um regime democrático.

Em seguida, Neme e Liléli começam um processo de exorcização do vampiro. Para tanto, eles intentam jogar alho no vampiro que encarnou em Pompeu Loredó. Eis a cena:

Dr^a Neme – Em nome do pai... do filho... *(O vampiro dá uma ligeira recuada)* ... do espírito santo!

Liléli consegue pegar um crucifixo e vem com um potinho.

Dr^a Neme – Cadê o alho, Liléli? O alho?

⁶¹ RASI, Mauro; PEREIRA, Vicente. *As Mil e uma Encarnações de Pompeu Loredó*, 1980, p. 14.

⁶² PEREIRA, Vicente. RASI, Mauro. *À Direita do Presidente*. Rio de Janeiro, 1980, p. 15.

Liléli – Não tem alho. Só tem ‘saralho’.
Dr^a Neme – ‘Saralho’? Isso é tempero, Liléli.
Liléli – ... é só que tem, doutora.⁶³

Ressalte-se que esta cena de *As Mil e Uma Encarnações de Pompeu Loredó* é parte integrante do espetáculo *Boom*, grande sucesso interpretado por Jorge Fernando ininterruptamente desde 1998. A autoria de *Boom* é de Luiz Carlos Góes e a direção foi assinada por Marcus Alvisi. O êxito da encenação foi tamanho que suscitou a gravação de um DVD comercial, no qual foi documentada uma apresentação do espetáculo realizada em 2004, no Teatro Municipal de Niterói. Na filmagem do DVD, esta cena originalmente criada por Mauro Rasi e Vicente Pereira para *As Mil e Uma Encarnações de Pompeu Loredó* aparece sendo representada por Jorge Fernando.

3.8 – A Comicidade A partir da Criação de Um Nome

A cena do exorcismo é sucedida por uma na qual os autores fazem uso da comicidade a partir do nome de uma personagem:

Liléli – ... Está morto?
Dr^a Neme – Sei lá. Depois a gente cuida dele. Oh, meu Deus, será que a gente vai ter que usar a estaca? Bom... de qualquer jeito temos coisas mais importantes pra pensar. Tal como... despachar de novo esse vampiro de volta para Transilvânia.
Liléli – Mas, como, doutora? Foi um processo de materialização.
Dr^a Neme – Só há um jeito, vamos ter que pedir ajuda à Ana Mediusa.
Liléli – (Com medo) ... à Ana Mediusa?
Dr^a Neme – Que isso, Liléli? Tenha medo dos vivos. Dos vivos. Larga de ser medroso e me ajuda a concentrar. (*Respira fundo*) Vamos estabelecer uma corrente telepática. Onde estará Ana Mediusa, hein? Pelos meus cálculos... você se lembra quando ela morreu?
Liléli – ... acho que dois ou três anos, mais ou menos.⁶⁴

Rasi e Pereira criaram a personagem Ana Mediusa, cujo nome advém da palavra médium. A gênese desta personagem por si só já é engraçada devido à brincadeira linguística que os autores fazem a partir da palavra médium. Outro comediógrafo brasilei-

⁶³ RASI, Mauro; PEREIRA, Vicente. *As Mil e uma Encarnações de Pompeu Loredó*, 1980, p. 14.

⁶⁴ RASI, Mauro; PEREIRA, Vicente. *As Mil e uma Encarnações de Pompeu Loredó*, 1980, p. 15.

ro utilizava-se deste recurso em suas peças. Refiro-me a José Joaquim de Campos Leão, o Qorpo-Santo, criador de Mildona e Inesperto, personagens de sua peça *As Relações Naturais*. Seu teatro, ao qual temos acesso nos dias de hoje, foi todo escrito no ano de 1866. Com a recuperação de sua obra, na segunda metade do séc. XX, tornou-se um dos autores brasileiros mais importantes do teatro brasileiro do séc. XIX e, segundo alguns críticos, o precursor mundial do Teatro do Absurdo.

Outro bom exemplar da gênese de um nome esdrúxulo em uma comédia brasileira do séc. XIX aparece em *A Capital Federal*, escrita por Artur Azevedo em 1897. Na peça, a mulata Benvinda passa, em certo momento do texto, a adotar o absurdo nome de Fredegonda com o intento de mostrar que é pertencente a um estrato social mais elevado.

Dramaturgo inserido na denominação Teatro do Absurdo, criada por Martin Esslin, Samuel Beckett, quando escreveu seu clássico *Esperando Godot*, cuja primeira encenação aconteceu em Paris, em 1953, também se valeu do recurso de brincar com uma palavra para denominar uma personagem. O Godot do título de sua peça é um chiste que o autor assumidamente fez com a palavra *God*.

No capítulo “Os Instrumentos Lingüísticos da Comicidade”, de *Comicidade e Riso*, Propp fala na comicidade obtida a partir da criação dos nomes das personagens:

O âmbito da comicidade conseguida graças a meios lingüísticos é bastante rico e variado. Ao tocar a questão da comicidade de palavras isoladas não é possível deixar de falar em nomes próprios que os autores de comédias e de obras cômicas dão a suas personagens.

Mestre na escolha desses nomes era Shakespeare, mas ele se vale desse procedimento raramente e com cuidado. Assim, na comédia *A megera domada* há um encanador bêbado que se chama Christofer Sly. Sly, que significa ‘esperto’, ‘astuto’. Em outras comédias há nomes como *Shallow* (prato), *Simple* (simples, bobo), *Starvelling* (morto de fome, esquelético) etc. (...) Em Shakespeare há personagens que se chamam Flauta, Cotovelo, Traseiro, Espuma do Vinho etc.⁶⁵

Além de Shakespeare, Propp arrola autores como Nikolai Gogol que fazem uso,

⁶⁵ PROPP, Vladimir. Op. cit., p. 129-130.

com frequência, deste recurso de comicidade. O ensaísta russo escreve também:

Os nomes cômicos são um procedimento estilístico auxiliar que se aplica para reforçar o efeito cômico da situação, do caráter ou da trama.⁶⁶

Georges Minois também escreve sobre este artifício no livro *História do Riso e do Escárnio*:

Há mil maneiras de fazer rir, por palavras e por idéias. No cômico de palavras, Cícero registra o simples trocadilho (ambiguum) ou palavra de duplo sentido, a palavra inesperada que surpreende o auditor, a paranomásia ou aproximação fonética de duas palavras de sentido diferente, o jogo de palavras com nomes próprios, as citações paródicas, as antífrases, metáforas, alegorias, antíteses.⁶⁷

Minois cita personagens da comédia latina como exemplos. Nomes de personagens como Stratophanus e Platagidorus são elencados pelo historiador.

Neme e Liléli vão invocando o espírito de Ana Mediusa até que ela surge. E ela aparece cantando a música, especialmente composta para o espetáculo, *Kamaloca, a morada do desejo*. Os dramaturgos lançam mão, então, do recurso de comicidade de fazer a entidade aparecer vestida tal qual uma colegial com uniforme e livros escolares. Bergson em seu *O Riso* fala da comicidade obtida a partir da vestimenta de uma personagem⁶⁸. Esta ideia é corroborada por Propp no supracitado *Comicidade e Riso*⁶⁹. Ambos teorizam sobre como a indumentária de uma personagem pode ser algo suscitador do riso para o leitor/espectador. Ana entra em cena justamente ocupando a função de uma médium, que é consultada por Liléli e Neme. Para que ela reencarne e apareça, os dois acendem um charuto, elemento bastante utilizado nos ritos das religiões afro-brasileiras. Eis a cena:

⁶⁶ PROPP, Vladimir. Op. cit., p. 131.

⁶⁷ MINOIS, GEORGES. Op. cit., p. 106.

⁶⁸ Ele escreve: “Mas suponhamos um originalão que se vista hoje de acordo com a moda de antigamente: nossa atenção recai sobre o traje, nós o distinguimos absolutamente da pessoa, dizemos que a pessoa está fantasiada (como se toda roupa não fosse uma fantasia), e o lado risível da moda passa da sombra à luz”. BERGSON, Henri. Op. cit., p. 29.

⁶⁹ Propp diz: “Assim, é cômica não só a última moda, mas em geral qualquer roupa extravagante que destaque o homem do seu meio. Do mesmo modo que se ri das modas novas, ao contrário, são ridículas as roupas fora de moda que às vezes as velhas vestem de acordo com o uso de seu tempo”. PROPP, Vladimir. Op. cit., p. 63.

Drª Neme – ... Ana? Ana Mediusa? Estamos numa enrascada. Pode ajudar?

Ana concorda com a cabeça.

Drª Neme – Liléli, acenda o charuto. E dá pra ela senão ela sobe de volta.

Liléli providencia.

Drª Neme – ... Ana? Estávamos fazendo uma experiência de regressão quando, a polícia... a polícia de novo, Ana, nos interrompeu causando um grande problema. Um baita refluxo! (*Aponta o vampiro na rede*)

Ana – (*Docemente*) Soltem o rapaz.

Drª Neme – ... Rapaz, Ana? Ele é um vampiro.

Ana – (*De olhos fechados*) Não tenham medo. Soltem o rapaz.

Drª Neme – Liléli.

Liléli não obedece. Ela repete.

Drª Neme – Liléli, tire a rede do rapaz.

Ele vai aterrorizado com o crucifixo e o saralho. Tira a rede e corre. O vampiro vem se aproximando de Ana Mediusa.

Drª Neme – ... Ana, veja lá o que está fazendo, hein?

Número musical: Ana espanta vampiro.

Drª Neme – ... Foi embora?

Olham ao redor, apreensivos.

Liléli - ... sumiu?

Olham para a maca, vê-se um corpo coberto com o lençol. Eles vão se aproximando pé ante pé. A doutora manda Liléli espiar. Ele não quer ir, ela empurra-o, ele vai, tremendo e puxa vagarosamente o lençol. Suspiram de alívio: É Pompeu quem está ali. Neme e Liléli se abraçam.

Drª Neme – (*Aliviada*) Obrigada, Ana. Não sei o que faria sem você. Muito obrigada.

Ana começa a tossir e a seguir fica em silêncio, pausa.

Drª Neme – Mais alguma coisa, Ana?

Ana não responde, estranhamente compenetrada.

Drª Neme – Quer dizer mais alguma coisa, Ana?

Ana – (*Em transe*) Correrá muito sangue!

Pompeu – (*Delirando na maca*) ... Sangue! ... Sangue!

Drª Neme – Que pessimismo é esse Ana?

Ana – ... Morri com dezoito anos. Tinha só dezoito anos, incompletos... Morri de inanição, de fome!

Drª Neme – Oh, meu Deus... Ela vai contar isso tudo de novo? Ela sempre conta isso. Ana, estou com um paciente. Você está assustando meu paciente.⁷⁰

Esta passagem busca o risível se valendo de recursos como a utilização de um charuto para que a entidade Ana Mediusa “baixe” no consultório médico. Quando esta personagem resolve relatar a sua morte, é rechaçada por Neme Maluf, visto que esta considera a descrição da morte de Ana como algo assustador para seu paciente.

Os autores assumidamente tiveram na arte cinematográfica um rico material de formação estética. Perpassa em *As Mil e uma Encarnações de Pompeu Loredó* e, especialmente na cena da aparição de Ana Mediusa, um deboche com a estética dos filmes de terror. A própria ambientação da encarnação de Pompeu na Transilvânia traz consigo

⁷⁰ RASI, Mauro; PEREIRA, Vicente. *As Mil e uma Encarnações de Pompeu Loredó*, 1980, p. 16.

uma alusão cinematográfica. Um dos grandes filmes sobre vampiros ambientado nesta região da Romênia foi *A Dança dos Vampiros*, dirigido por Roman Polanski em 1967.

3.9 – A Citação ao Cinema de Horror

A alusão ao cinema de horror fica evidente no diálogo de Neme com Liléli após a saída do consultório de Ana Mediusa e quando os dois começam a temer pela saúde de Pompeu:

Liléli – Doutora Neme, a temperatura dele está caindo vertiginosamente.

Drª Neme – (*Pegando na mão dele*) Nossa... que fria! Depressa, Liléli, vamos pôr ele na máquina.

Liléli – Na máquina?

Drª Neme – Não há outro jeito. Se a temperatura continuar a cair desse jeito, ele vai virar gelo. E desta vez, será o fim.

Liléli providencia.

Liléli – Pronto, doutora.

Drª Neme – Confira aí, Liléli. Verifique bem. Vê se está vazio, se não tem nenhuma mosca aí, nenhum inseto aí dentro. Lembra-se daquele caso?

Liléli – ... A mosca da cabeça branca? Como é que eu ia me esquecer?

Drª Neme – Pois é. Não vamos repetir aquela tragédia.⁷¹

A mosca da cabeça branca dita por Liléli é uma citação dos dramaturgos ao filme *A Mosca da Cabeça Branca*. Esta película dirigida por Kurt Neumann em 1958, e protagonizada por Vincent Price, é baseada em um conto de George Langelaan. Seu enredo tem similitude com o de *As Mil e Uma Encarnações de Pompeu Loredó*. No filme, um cientista que está testando um invento entra em uma câmara de teletransporte. No entanto, junto com ele, entra no aparelho uma mosca. Isto faz com que quando regressasse da experiência volte como um ser híbrido com uma aparência horrenda. Seu aspecto físico nos remete a um inseto.

O conto de Langelaan suscitou outra versão cinematográfica de grande sucesso, *A Mosca*, dirigida por David Cronenberg em 1986.⁷²

⁷¹ RASI, Mauro; PEREIRA, Vicente. *As Mil e uma Encarnações de Pompeu Loredó*, 1980, p. 17.

⁷² Em sua Tese de Doutorado sobre o cinema de David Cronenberg, Rosângela Fachel de Medeiros escre-

O deboche ao cinema de horror se mantém na cena. Neme e Liléli colocam Pompeu em uma câmara. Vejamos a cena:

Colocam Pompeu dentro de uma espécie de tubo, um aparelho cheio de fios e luzinhas.

Dr^a Neme – Ligue, Liléli.

Liléli liga, o aparelho começa a funcionar. A doutora e Liléli acompanham através de uma espécie de tela.

Dr^a Neme – (*Mexendo nos botões*) Não estou conseguindo sintonizar. A gente precisa mandar colocar mais uma antena no telhado, tem muita interferência por causa do Pão-de-Açúcar. Tá boa a imagem?

Liléli – Está meio riscada, não está muito boa, não.

Dr^a Neme – (*Mexendo*) Melhorou?

Liléli – Está melhor.⁷³

3.10 – Humor e Religião

A próxima encarnação de Pompeu Loredó provoca o deslocamento espacial da peça para o Vaticano. Na cena estão o Papa e um Cardeal. Este, em um jogo linguístico dos dramaturgos, recebeu o nome de Arco-Verde. Eles engendraram uma brincadeira na qual fazem uma alusão ao importante sacerdote católico brasileiro Joaquim Arcoverde de Albuquerque Cavalcanti, que ficou conhecido pela História como Cardeal Arcoverde.

Se pensarmos em Mauro Rasi e Vicente Pereira criando esta cena no atual contexto histórico brasileiro, é bem possível imaginarmos que os autores encontrariam sérias restrições pelo deboche que fizeram da liturgia católica. Recentemente, em janeiro de 2014, um vídeo do grupo humorístico *Porta dos Fundos*, no qual é feita uma sátira sobre o nascimento de Jesus, recebeu ataques furiosos da comunidade católica e do pas-

veu sobre *A Mosca*: “Cronenberg volta a trabalhar com um roteiro alheio, mas desta vez foi justamente o roteiro, escrito por Charles Edward Pogue, que o fez aceitar o projeto e por fim coassiná-lo. Segundo ele, não se tratava de um remake direto, mas sim uma reformulação da premissa básica da história. Outro elemento que o agradou foram os detalhes da transformação do personagem em homem-mosca, extremamente cronenberguianos, que poderiam ter sido escritos por ele próprio, uma vez que novamente o corpo está no centro da narrativa, como se observa quanto à metamorfose do protagonista, que acontece através da decomposição do corpo humano em favor de um outro, híbrido: homem/mosca”. MEDEIROS, Rosângela Fachel. *Cinema e Identidade Cultural*: David Cronenberg Questionando Limites. 2008. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008, p. 93.

⁷³ RASI, Mauro; PEREIRA, Vicente. *As Mil e uma Encarnações de Pompeu Loredó*, 1980, p. 17.

tor e deputado federal Marco Feliciano. Anteriormente, outro vídeo do grupo intitulado *Oh! meu deus*, onde eles criaram uma cena humorística com uma imagem de Jesus que “aparece” em um exame ginecológico também foi motivo de uma celeuma.

Na cena de *As Mil e Uma Encarnações de Pompeu Loredó* passada no Vaticano, o Cardeal Arco-Verde é um religioso que persegue os artistas e cientistas da Renascença. Tal fato suscita a discussão de outros cardeais com o Papa para avaliar o comportamento de Arco-Verde. Há um diálogo em que os autores fazem uso de um léxico chulo para obter comicidade:

Cardeal I – (*Ao Papa*) Ainda bem que sua santidade é amante das artes.

Cardeal II – Ainda bem mesmo, senão o Renascimento estava fodido.

Arco-Verde – Ora... vê se eu não tenho razão, Santidade. Esse cientista que anda dizendo que a terra é, com o perdão da palavra, imagine redonda.⁷⁴

Em sua fala Arco-Verde faz uma citação ao cientista Galileu Galilei, que foi condenado à prisão pela Igreja Católica por contestar o geocentrismo, uma das ideias defendidas pelos católicos daquele período.

Arco-Verde parte então para um ataque aos artistas do Renascimento. Vejamos a cena:

Papa – Espere um pouco, Arco, vamos com calma... estou te achando muito rancoroso. Que rancor é esse, Arco-Verde? Não persiga tanto as artes, a ciência... persiga, isso sim, os homossexuais, os que fizeram aborto, os que têm relações fora do casamento...

Arco-Verde – E não é isso precisamente que eu faço, santo padre, da hora que levanto à hora que me deito? Leonardo Da Vinci, todo mundo sabe, dá.

Papa – (*Perplexo*) ... Dá? ... Dá o que, Arco-Verde?

Arco-Verde – (*Sem saber o que dizer*) ... É fruta.

Papa – (*Estranhando*) ... Fruta? Mas, que fruta? Que eu saiba, Da Vinci é um arquiteto, um pintor, um artista... não estou entendendo.

Arco-Verde – (*Em tom médio*) Dá o rabo, Papa.

Papa – ... O rabo?

Arco-Verde – E Miguelangelo também.

Papa – (*Passado*) ... Michelangelo?

Arco-Verde – É tudo viado, Papa. Rafael não tenho certeza, mas há fortes indícios. (*Aos cardeais*) Vocês vêm como ele põe as mãozinhas das virgens nas pinturas? Assim, ó.

Cardeal III – E os pezinhos? Assim, ó.

Todos riem.

Papa – Vocês estão rindo, estão rindo, mas esses quadros valem uma fortuna.

⁷⁴ RASI, Mauro; PEREIRA, Vicente. *As Mil e uma Encarnações de Pompeu Loredó*, 1980, p. 19.

É o maior patrimônio da Santa Fé.

Arco-Verde – E a Gioconda? (*Seu rosto transforma-se*) A Gioconda...

Cardeal II – Que é que tem ela?

Arco-Verde – É separada do marido. Têm vários amantes e já fez aborto.

Todos - ... O que?!?

Arco-Verde – E tem mais. A depravada está atualmente de caso, sabem com que? Com a Primavera de Boticelli.⁷⁵

Nesta cena abunda a comicidade chula. São utilizadas palavras como “fruta” e “viado” para designar indivíduo homossexual. Há especulações levantadas por Arco-Verde sobre a vida sexual dos artistas do Renascimento. Aparecem frases de comicidade grosseira como quando Arco-Verde diz que Leonardo Da Vinci “dá o rabo”. As acusações de homossexualidade são direcionadas também a Michelangelo e Rafael, outros dois grandes artistas do período. Outro tópico controverso da fala do religioso diz respeito à condenação da prática do aborto e do adultério praticado pela mulher. Ele comenta que a Gioconda mantém um relacionamento extraconjugal.

Este caráter iconoclástico do texto de Rasi e Pereira vem ao encontro do pensamento de Propp sobre o poder do riso. Ele comenta em *Comicidade e Riso*:

O riso é uma arma de destruição; ele destrói a falsa autoridade e a falsa grandeza daqueles que são submetidos ao escárnio.⁷⁶

São também alvos de escárnio nesta cena as modelos que posaram para duas pinturas da época, *La Gioconda* de Leonardo da Vinci e *La Primavera* de Sandro Botticelli. Ambas são obras de arte que pertencem ao rol das mais importantes obras pictóricas da história mundial.

Georges Minois escreve sobre a demonização do riso pela Igreja Católica:

Ninguém contribuiu mais para demonizar o riso que os pais da Igreja. Tertuliano investe contra as comédias, espetáculos demoníacos e impudicos. Basílio de Cesaréia escreve que ‘não é permitido rir, em qualquer circunstância, por causa da multidão que ofende a Deus, desprezando sua lei (...) O Senhor condenou aqueles que riem nesta vida. Portanto, é evidente que, para os cristãos, não há circunstância em que não possam rir’. Ele se repete na Epístola 22: o cristão ‘não deveria brincar; ele não deveria rir nem tolerar os que fazem rir’, porque o riso vem do prazer carnal, consequência do pecado e, por-

⁷⁵ RASI, Mauro; PEREIRA, Vicente. *As Mil e uma Encarnações de Pompeu Loredó*, 1980, p. 19-20.

⁷⁶ PROPP, Vladimir. Op. cit., p. 46.

tanto, do diabo. Além do mais, o riso pode nos fazer esquecer o medo constante que devemos ter do inferno.⁷⁷

Minois atenta para o medo que a Igreja Católica tinha na Idade Média do ato de rir. O quão perigoso e libertador era o riso, especialmente naquele período histórico.

Os outros cardeais falam do processo persecutório de Arco-Verde contra a arte romana. Este, por seu turno, segue em brado contra os artistas do Renascimento. Vejamos:

Cardeal I – (*Ao ouvido do Papa*) Ele quebrou a Lira de Petrarca.

Cardeal II – (*Ao outro ouvido Papa*) Rasgou a Divina Comédia em mil pedacinhos.

Cardeal III – (*Na falta de ouvido, pois todos estão ocupados, fala na cara do Papa*) Mandou apagar os afrescos das abóbadas da Capela Sistina.

Papa – (*Profundamente abalado*) ... Oh, não! Outra vez? Outra vez? Eu não te proíbo?

Arco-Verde – Esse Michelangelo é um imoral. Vai lá ver, tá todo mundo nu. É a maior sacanagem no teto da igreja. E ele diz que é a “criação do mundo”. Criação do mundo porra nenhuma. Já disse uma vez e agora repito: Recebi a missão divina de deter o Renascimento.

Todos - ... O quê?!?

Arco-Verde – Sim, me foi revelado que era meu papel dar fim a esse movimento que está destruindo a igreja e vai acabar destruindo o mundo.⁷⁸

São vítimas da fúria do Cardeal Dante Alighieri e sua *A Divina Comédia*, bem com o *Teto da Capela Sistina*, pintado por Michelangelo. Aclimatando para o Brasil esta discussão, não é exagero afirmar que os autores estavam falando da realidade brasileira na qual o teatro foi vítima de perseguição e proibição durante o regime militar⁷⁹. Tanto Rasi quanto Pereira, em seus primeiros textos dramáticos, tiveram problemas com a censura na década de 1970.

Interessante também ver a atualidade do discurso de Arco-Verde. Na peça escrita há trinta e quatro anos, ele fala na homossexualidade como um perigo que em pouco tempo vai colocar um fim na humanidade. E há a condenação ao aborto. Tais ideias são difundidas, nos dias de hoje, com veemência, pelos grupos religiosos fundamentalistas.

⁷⁷ MINOIS, Georges. Op. cit., p. 126.

⁷⁸ RASI, Mauro; PEREIRA, Vicente. . *As Mil e uma Encarnações de Pompeu Loredó*, 1980, p. 20.

⁷⁹ Sobre a censura a textos teatrais ver o livro de Yan Michalski *O Palco Amordaçado*. MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

O Cardeal carrasco instaurou um processo de inquisição no Vaticano. Ele pretende queimar todos os que possuem um pensamento diverso do seu.

Foi criada uma programação na qual são jogados na fogueira artistas, cientistas e esotéricos. É um processo que faz ressurgir os atos da inquisição da Igreja Católica no período medieval. Todos os contestadores, insurretos e aqueles que de alguma forma ameaçam a ordem instituída pelo clero são ameaçados de morrerem queimados. Há uma “caça às bruxas”, algo que era muito comum na Idade Média, que alguns historiadores chamam também de Idade das Trevas:

Arco-Verde – Tratem de respeitar, ando achando essa Santa Inquisição que, diga-se de passagem, eu inventei, um mar de rosas.

Cardeal II – ... Mar de rosas?

Arco-Verde – Mar de rosas, sim senhor. Há quanto tempo não queimam ninguém?

Cardeal I – Há poucas horas, mais exatamente duas.

Cardeal II – Queimamos um cientista ao meio-dia.

Cardeal III – Ontem foi um dia cheio.

Cardeal I – Tivemos sete poetas...

Cardeal II – Dois pintores...

Cardeal III – Três músicos, quatro feiticeiros...

Cardeal I – Um químico, dois físicos...

Cardeal II – E outros profissionais liberais. O carrasco está cansado.

Arco-Verde – Ele é pago pelo estado para trabalhar.⁸⁰

Os planos de Arco-Verde incluem torturar até a morte Gioconda, a quem ele chama de “piranha”. Sua loucura é tamanha ao ponto de ele desconfiar que, na tela pintada por Leonardo da Vinci, a Gioconda está rindo dele. Na cena seguinte entra um criado carregando uma bandeja com taças de vinho. Arco-Verde convida os outros cardeais para celebrarem. Ele comenta que o vinho que será servido é fruto de uvas espremidas pelo seu pé. É ensaiado um brinde entre todos, no entanto os outros religiosos desconfiam de um envenenamento da bebida. Eles decidem, então, chamar alguém para atuar como provador de bebidas. É convocado Giotto, que bebe o vinho e morre envenenado. Termina a cena dos Cardeais com Arco-Verde afirmando que deseja colocar um fim nos artistas do Renascimento. Há a entrada do número musical intitulado *Que-*

⁸⁰ RASI, Mauro; PEREIRA, Vicente. *As Mil e uma Encarnações de Pompeu Loredó*, 1980, p. 21.

rem deter o Renascimento, O novo, o velho e o arbúrio ou *Intoleranza*, ou qualquer coisa do gênero, como orientam os autores no texto da peça.⁸¹

A próxima cena apresenta uma conversa entre Primavera, Gioconda, David e Vênus. Os autores lançam mão deste artifício, o de colocar obras artísticas do Renascimento como personagens. E elas festejam por terem conseguido sobreviver à ira do religioso inimigo das artes. Surge então Arco-Verde. Este começa a tentar pintar uma tela. Vai mostrando que, na verdade, é um artista frustrado e invejoso que perseguia Leonardo Da Vinci e outros nomes da Renascença. Por causa disto, ele apanha um pincel e resolve pintar um bigode na Vênus de Milo. Ao pegar o martelo para tentar retirar o pênis da estátua *David*, de Michelangelo, esta se mexe. Ele tenta dar outro golpe quando então, a escultura apanha a arma e dá uma pancada em Arco-Verde que, por causa disto, desmaia. Todas as obras de arte presentes naquele espaço se reúnem em volta dele e começam a reclamar da perseguição que vinham sofrendo por parte dele. Entra um número musical chamado *A Terra é Redonda* e a ação da peça desloca-se novamente para o consultório de Neme Maluf. Nele, Pompeu está exausto com a experiência de ter revivido várias reencarnações. Novamente, começam a se ouvir batidas na porta do consultório:

Batem à porta.

Liléli – Doutora Neme, estão batendo.

Dr^a Neme – (*Preocupada*) Já sei, Liléli. Eu ouvi.

Pausa grave. Clima.

Pompeu – ... Que foi, agora? De que estão com medo?

Dr^a Neme – Da repressão.⁸²

Neme mais uma vez faz uma referência à repressão policial que a persegue. Ela compara a perseguição vivida no país com os regimes autoritários que foram revisitados nas encarnações de Pompeu Loredó. Enquanto isso, começam a se ouvir batidas mais violentas na porta do consultório:

⁸¹ RASI, Mauro; PEREIRA, Vicente. *As Mil e uma Encarnações de Pompeu Loredó*, 1980, p. 22.

⁸² RASI, Mauro; PEREIRA, Vicente. *As Mil e uma Encarnações de Pompeu Loredó*, 1980, p. 24.

Pompeu – (*Irônico*) Ué, mas a experiência não foi um ‘sucesso’? Eu sou a prova!

Dr^a Neme – (*Não percebendo a ironia*) Como se isso adiantasse... Nesse aspecto o mundo nada mudou dos Médicis até hoje. Ainda existe muita intolerância. Abra o armário, Liléli.

Liléli estremece e recua.

Pompeu – ... O que foi? Que está havendo?

Liléli – Não se lembra?

Dr^a Neme – (*Repreendendo-o*) Cale-se, Liléli. Ele não teve culpa.

Pompeu – ... Culpa? Eu? De que?

Batem à porta com força.

Pompeu – É melhor abrir antes que arrebentem a porta. O que está acontecendo?

Liléli – Você chupou o sangue do policial!⁸³

A porta é arrombada. Surge em cena o mesmo policial que havia aparecido anteriormente na peça. Ele se identifica como sendo Walter, integrante da Polícia Federal. Abre a boca e mostra que possui dois enormes incisivos, tal qual os dos vampiros. Liléli pega saralho e joga nele. O homem fica atônito e vai embora do consultório. É colocado um móvel na porta para impedir que ele retorne.

Neste momento a peça se encaminha para o seu desfecho. Pompeu começa a se arrumar para sair do consultório. Ele dialoga com a Doutora:

Pompeu – (*Estendendo a mão à doutora*) Bem... até logo.

Neme, sem se alterar abre a bolsa e devolve-lhe o revólver. Ele pega e imediatamente cai em si. Joga a arma em cima de algum móvel e diz, emocionado.

Pompeu – Sabe, doutora... quero que saibam que valeu a pena. Descobri uma coisa muito importante nessa viagem pelo passado. (*Com convicção*) Eu posso mudar minha vida!

Dr^a Neme – Brilhante conclusão.

Pompeu – Vi que tudo depende de mim. Daqui pra frente vou encarar a vida com mais confiança.⁸⁴

Pompeu fala para a terapeuta que a experiência esotérica modificou completamente sua vida. O final da peça é marcado por um dogmatismo religioso. Pompeu comenta que o suicídio pensado no começo da peça era um ato de covardia. Ele também diz ter passado a enxergar sua vida de forma diferente e afirma ter mudado o seu pensamento com relação ao seu emprego no Ministério. O processo de aceitação inclui con-

⁸³ RASI, Mauro; PEREIRA, Vicente. *As Mil e uma Encarnações de Pompeu Loredó*, 1980, p. 24.

⁸⁴ RASI, Mauro; PEREIRA, Vicente. *As Mil e uma Encarnações de Pompeu Loredó*, 1980, p. 25.

siderar que certos problemas enfrentados fazem parte do destino que já foi traçado e eles nada significam quando comparados à grandeza da criação humana. Trata-se, isto sim, de pequenas provações exigidas pela vida. A terapeuta fica feliz com as descobertas de seu paciente:

Drª Neme – (*Entusiasmada*) Não tenha vergonha de ser feliz, Pompeu. Ser amargo só para estar na moda. A dor é uma anomalia. A vida não é um pesadelo, é uma opção, pense sempre: “A doença é ilusão. A saúde é realidade!” Nós vivemos uma época em que o pessimismo e o negativismo mandam, não obedeça, reaja, pense em você, no que é bom para você, no que te faz bem. Só assim você estará ajudando o próximo. Você é a pessoa mais importante que existe. Você! Não tenha medo de você.

Pompeu – Oh, doutora, descubro um mundo novo...

Drª Neme – É preciso, seu Pompeu, que tenhamos a coragem de amar a vida, de bendizer cada minuto de estarmos vivos e dizer: Obrigado senhor, por estarmos vivos e podermos transformar o mundo.⁸⁵

Estas falas mostram que Rasi e Pereira abandonaram o tom cômico na escritura do texto e enveredaram para uma linguagem na qual abunda o sentimentalismo. A fala da Doutora possui diversas frases de efeito como “A dor é uma anomalia”, “A doença é uma ilusão”, ou então “A saúde é realidade”.

O final da peça é marcado pelo tom sentimental. O que foi sendo desenhado pelos dramaturgos como uma comédia esotérica vai perdendo a comicidade e termina com uma mensagem de exaltação à vida. Tudo isso é ainda coroado com a aparição em cena de entidades como sereias, silfos, salamandras, elfos, duendes. Pompeu e Neme se abraçam e se beijam na cena final do espetáculo.

3.11 – O Espetáculo e seu Sucesso na Televisão

Assistindo a exibição da telenovela *Água Viva*, de Gilberto Braga e Manoel Carlos, que foi reprisada pelo Canal Viva entre setembro de 2013 e abril de 2014, acompanhei um capítulo em que a personagem Jäder Bandeira, interpretada por Jorge Fernando,

⁸⁵ RASI, Mauro; PEREIRA, Vicente. *As Mil e uma Encarnações de Pompeu Loredó*, 1980, p. 26.

apareceu cantando “*As Mil e Uma Encarnações de Pompeu Loredó*”. *Água Viva* foi exibida originalmente em 1980, justamente o ano da montagem do espetáculo. Além dessa citação na telenovela, o sucesso da peça fez com que a Rede Globo criasse sua adaptação para o formato televisivo. *As Mil e Uma Encarnações de Pompeu Loredó* marcou a estreia em 3 de maio de 1985 da *Aventura Musical*, programa que era exibido nas sextas-feiras, no horário das 21 horas. Reproduzo trecho do *site* Memória Globo que fala dessa adaptação:

O musical de estreia do programa foi *As Mil e Uma Noites de Pompeu Loredó*, uma adaptação da peça homônima de Mauro Rasi e Vicente Pereira, escrita pelos dois e por Jorge Fernando, que dirigiu o episódio. Na história, Pompeu Loredó (interpretado por Carlos Augusto Strazzer), um homem entediado e infeliz, revive várias situações de sua vida pelas mãos da dra. Neme Lufar (Dercy Gonçalves), uma especialista em psicanálise retroativa.

Essa edição foi um espetáculo com muita música, balés e efeitos especiais. Entre as diversas aventuras pelas quais passa o personagem, ele é transportado para o Egito, onde vive como uma bailarina em outra encarnação.

No elenco estavam Agildo Ribeiro, Guilherme Karan, Luiz Fernando Guimarães, Marília Pêra, Marilu Bueno, Regina Casé e Yoná Magalhães, entre outros.⁸⁶

Na minissérie *Dercy de Verdade*, escrita por Maria Adelaide Amaral e dirigida por Jorge Fernando, foram mostradas, no último capítulo, cenas do especial de *As Mil e Uma Encarnações de Pompeu Loredó*. Esta exibição aconteceu em janeiro de 2012.

3.12 – Diogo Vilela fala da encenação de *As Mil e Uma Encarnações de Pompeu Loredó*

Em seu depoimento para a série *Bastidores* de Simon Khoury, Diogo Vilela comenta sobre a encenação de *As Mil e Uma Encarnações de Pompeu Loredó*:

Simon – Como se deu o seu grande desbunde?

⁸⁶ *Site* Memória Globo. Disponível em:

<<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/musicais-e-shows/aventura-musical/formato.htm>>. Pesquisado em 12 de março de 2014.

Diogo – A coisa começou a engrenar para mim com o advento do besteiro. O estouro do besteiro se deu com o Jorge Fernando dirigindo *As mil e umas encarnações de Pompeu Loredó*, um texto escrito a quatro mãos pelo Mauro Rasi e Vicente Pereira. Estreamos no Teatro do BNH, hoje Teatro Nélson Rodrigues (*sic*), em 81. Na verdade, essa peça foi a primeira de um movimento de vanguarda que depois ficou, a partir desse nosso espetáculo, conhecido por besteiro; aliás, foi a primeira direção teatral do hoje tão badalado Jorge Fernando. O tema era muito interessante, era a história de uma mulher paranormal chamada dra. Maluf, que tinha seu laboratório dentro de um secos-e-molhados, e aparecia um funcionário público que estava resolvido a se matar. Então, a dra. Maluf resolve fazer uma regressão no pobre homem pra tentar descobrir a razão pela qual ele queria se suicidar e por que ele era tão infeliz. E ela descobria que o funcionário público em outras encarnações foi a rainha Nefertite, do Egito, o Conde Drácula, da Transilvânia, e uma porção de outras personalidades históricas. Eu fazia vários papéis: faraó, papa... e a música era do Eduardo Dusek. E foi um sucesso total esse nosso espetáculo, embora o elenco não fosse conhecido: eu, Ricardo Blat, Stela Miranda, Duse Naccarati, Marcus Alvisi e mais dez atores-bailarinos.⁸⁷

3.13 – O espetáculo sob a ótica de Yan Michalski

Yan Michalski que, na época da encenação do espetáculo, era o crítico teatral do *Jornal do Brasil*, apontou diversas falhas no texto de Rasi e Pereira:

Mauro Rasi e Vicente Pereira têm o humor fácil, dominam bem a mitologia da ficção científica e da literatura de terror, e têm boas idéias. O que lhes falta, como já lhes faltou em *À direita do Presidente*, é a capacidade – ou talvez apenas a paciência – de extrair dessas idéias o desenvolvimento teatral que eles potencialmente comportam, e estruturá-lo de modo mais eficiente. Assim, tudo fica muito na superfície, como se a primeira coisa que passasse na cabeça da dupla fosse automaticamente adotada como definitiva (...) Enfim, como a obra na verdade acaba sendo uma revista mais do que uma peça propriamente dita, talvez seja excessivo cobrar-lhe uma estrutura, uma coerência temática e um conteúdo que normalmente se espera de uma peça. Ela é como todas as revistas, apenas um roteiro e um pretexto para um espetáculo se possível animado, divertido e bonito, e neste sentido cumpre razoavelmente a suas modestas funções⁸⁸.

Michalski considera que os autores possuem habilidade com o humor, no entanto suas criações dramáticas, e nisso o crítico inclui sua visão sobre *A Direita do Presidente*, trabalham sem um aprofundamento teatral. Interessante notar que em sua tentativa de classificar *As Mil e Uma Encarnações de Pompeu Loredó*, o crítico aproxima o espetáculo do Teatro de Revista. As similitudes do Teatro Besteiro com a Revista já

⁸⁷ KHOURY, Simon. *Bastidores IV – Entrevistas a Simon Khoury*. Entrevista com Diogo Vilela. Rio de Janeiro: Leviatã, 1994, p. 355-356.

⁸⁸ MICHALSKI, Yan; Viajar pelo tempo cura neuroses? *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 4, 06 de setembro de 1980.

foram vistas neste capítulo da Tese. E como são gêneros teatrais muito próximos, voltei ao tema em outros capítulos.

3.14 – *As Mil e Uma Encarnações de Pompeu Loredó* e o Surgimento do Nome Besteiro

Quando escreveu sua crítica sobre a encenação do texto de Mauro Rasi e Vicente Pereira, Macksen Luiz criou a expressão Besteiro como referência a um gênero teatral. Este excerto encontra-se no livro de Guilherme Bryan, *Quem tem um sonho não dança: Cultura jovem brasileira nos anos 80*:

A melhor definição para a peça pode ser resumida num neologismo carioca, gíria de praia, que significa exatamente aquilo que a palavra resume: *Besteio*. Essa divertida bobagem deve conseguir grande sucesso de público.⁸⁹

Após o lançamento do livro *Isto é Besteio: O Teatro de Vicente Pereira*, de Luís Francisco Wasilewski, Daniel Schenker escreveu para o *Jornal do Brasil* sobre a importância do gênero para o teatro brasileiro. Wasilewski e Macksen Luiz foram consultados a respeito da criação do nome Besteio. A matéria diz:

Quem cunhou o termo besteio foi Macksen Luiz – informa Wasilewski, mencionando o crítico de teatro do *Jornal do Brasil* (*Macksen diz que quem primeiro utilizou a palavra foi o Pedro Cardoso, num release sobre um dos seus espetáculos. Ele apenas repetiu numa crítica para a revista Isto É*).⁹⁰

O crítico não comentou para a matéria qual era o espetáculo no qual a palavra Besteio constava no *release*. A primeira peça que Pedro Cardoso realizou com Felipe Pinheiro e que foi chamada pela crítica como pertencente ao Teatro Besteio foi *Bar Doce Bar*, cuja estreia aconteceu em 1982, dois anos depois da encenação de *As Mil e Uma Encarnações de Pompeu Loredó*.

⁸⁹ BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança: Cultura jovem brasileira nos anos 80*, Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2004, p. 24.

⁹⁰ SCHENKER, Daniel. Besteio sem besteira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 de novembro de 2010, p. 34.

Este Tal de Besteiro

No mínimo, besteiro era remédio homeopático que ia se tomando devagarzinho para virar besta e, por fim, crítico teatral”.

Felipe Pinheiro

citado por Guilherme Bryan em

Quem tem um sonho não dança: Cultura jovem brasileira nos anos 80

4.1 – Os primeiros escritos em que se falou no Teatro Besteiro

O assunto Teatro Besteiro foi abordado pela primeira vez em *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*, livro de Yan Michalski. Nele, o crítico escreveu:

Talvez a única tendência que tenha surgido nos últimos anos com algum vislumbre de continuidade tenha sido aquilo que seus detratores chamam depreciativamente de “teatro besteiro”: espetáculos em geral interpretados por uma dupla de jovens comediantes, compostos de pequenos esquetes escritos sob encomenda por diversos autores, ou mesmo pelos próprios intérpretes e que comentam, através de um humor rasgado e com toques de absurdo flagrantes do cotidiano atual. Tendo como iniciativa precursora *Bar, doce bar*, criado em 1982 por Felipe Pinheiro e Pedro Cardoso e pelo músico Tim Rescala, estes espetáculos têm alcançado considerável sucesso; e as diferentes equipes que os têm criado possuem em comum uma apreciável unidade estilística, entre cujos ingredientes figuram elementos de um teatro de revista modernizado, do café-teatro que a muito se firmou na Europa, mas ainda não vingou no Brasil, e de influências do tipo de humor grotesco, consagrado pelos trabalhos do *Asdrubal trouxe o trombone*. Mas é cedo ainda para saber se se trata de um modismo da juventude ou de um filão criativo capaz de crescer e aprofundar os seus, por enquanto superficiais, impulsos de análise satírica da realidade que está em volta⁹¹.

Michalski focaliza a sua análise sobre o tema tendo como ponto de partida os espetáculos da dupla Felipe Pinheiro e Pedro Cardoso, especialmente a montagem *Bar Doce Bar*. O crítico também enxerga uma proximidade estética dos espetáculos do Besteiro com as encenações do *Asdrubal Trouxe o Trombone*.

No dia 22 de junho de 1985, época em que a expressão Besteiro aparecia, amiúde, na imprensa para designar um espetáculo teatral, o *Jornal do Brasil* convidou o filósofo Gerd Bornheim e o autor, ator e diretor Miguel Falabella, cujo trabalho artístico estava sendo rotulado como pertencente a este novo gênero teatral cômico, para discuti-

⁹¹ MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão – uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 90.

rem sobre esta forma de comédia que pululava no Rio de Janeiro daquele período. Bornheim escreveu o artigo *Cena de Entreatos*, onde comenta:

A originalidade não é muita. E decorre de pequenos truques e achados, de simples jogos de palavras, da invenção de uma boa piada, de um travestimento bem bolado, raras vezes conseguindo alçar-se ao esboço de um núcleo mais consistente, que revele, ao menos, a insinuação de um ponto de partida à altura de um compromisso maior. Acontece que sequer ocorre a alguém pedir tanto; o que todo mundo espera não vai além do insólito de uma situação ou de um chiste endereçado em primeiro lugar ao fígado. Pura saúde. E quem poderia ser contra? A boa acolhida por parte do público torna essa prática, aos poucos, um hábito. E assim se fazem presentes, quase sempre em dupla, Pedro Cardoso e Felipe Pinheiro, Miguel Falabella e Guilherme Karam e, mais recentemente, Eduardo Dusek e Thais Portinho. Como a fórmula parece boa, é fácil imaginar que está destinada a fazer escola. Os espetáculos se apresentam de modo tão despretenso e inocente, tão desmemoriado e imediato, que parecem nem merecer consideração especial. Não é bem o meu ponto de vista e não custa tecer algumas considerações sobre o tema. A questão já começa na dimensão de ato gratuito que manifestam os espetáculos. As cenas flutuam no espaço e nascem do descaso de vinculação à algum tipo de verdade, de exaltação ou denúncia ou da mostração de valores sociais ou simplesmente humanos (...) Tudo é feito para ser imediatamente esquecido, o espaço deve ser ocupado incessante e indefinidamente por um novo número, e esse elemento sempre novo só funciona como um ponto absoluto a eliminar qualquer tipo de memória (...) É bem verdade que, resguardadas escassas exceções, não há indícios de pretender-se levar o texto muito a sério. Tem-se mesmo a impressão que as palavras brotam no correr dos ensaios, no entrevero do trabalho coletivo, e que nem ocorra aos seus autores a menor intenção de ‘perpetuar’ os textos (quem teria saudades de Ben Johnson?) no papel impresso (...) E, como era de esperar, tudo aqui gira em torno da figura do ator. Topamos, neste particular, com uma experiência que se insere nas diretrizes gerais do teatro contemporâneo, ou seja, no denodado trabalho de alargamento das técnicas de atuação; longe da clássica limitação à voz, são todas as dimensões do ator que se exibem, obedecendo a uma tendência de compor o outro em qualquer sentido, levando o espetáculo a caminhar de surpresa em surpresa. É bem verdade que, quando as luzes se apagam e os aplausos silenciam, surge facilmente no espectador a pergunta insidiosa: será que esse pessoal tem condições de realizar, em toda a amplitude técnica, a composição de um personagem? Haverá por aí algum Hamlet que ignore a si próprio? Pois, amiúde, as interpretações se prendem demasiado ao exibicionismo narcisista do próprio gesto, o que com o tempo, fatalmente levará a uma aborrecida monotonia. Mas, prudentemente, os espetáculos não se alongam muito.⁹²

Em nenhum momento do artigo, Bornheim utiliza a palavra *Besteirol*. Para falar do assunto, o filósofo opta pelo nome “teatro de entreatos”. O uso da expressão *entreato* é decorrente da curta duração das peças apresentadas. Uma das características desta forma de comédia batizada como *Besteirol* foi a de ter trazido de volta à cena teatral brasileira o esquete. Por causa disto, comenta em seu artigo que: “Mas, prudentemente,

⁹² A íntegra do artigo de Gerd Bornheim pode ser encontrada no livro do filósofo intitulado *Páginas de filosofia da arte*, Rio de Janeiro: Uapê, 1998, bem como no livro de Flávio Marinho sobre o *Besteirol* em MARINHO, Flávio, *Quem tem medo de besteiro?*, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004, p. 79-87.

os espetáculos não se alongam muito”. Os atores arrolados por ele como Thaís Portinho, Eduardo Dussek, Miguel Falabella e Guilherme Karam estavam fazendo sucesso nos palcos cariocas com espetáculos estruturados em esquetes. Portinho e Dussek atuavam em *Classificados Desclassificados*, que tinha textos curtos de Miguel Falabella, Vicente Pereira, Luiz Carlos Góes e Maria Lucia Dahl. Falabella e Karam haviam realizado, em 1984, *Miguel Falabella e Guilherme Karam: Finalmente Juntos e Finalmente Ao Vivo*, no qual interpretavam textos curtos escritos por Falabella, Mauro Rasi e Vicente Pereira. Bornheim também utiliza a expressão entreato porque, em 1985, ele ainda não conseguia vislumbrar que aquele conjunto de espetáculos conseguiria formar um gênero teatral. Ele diz “É bem verdade que, resguardadas escassas exceções, não há indícios de pretender-se levar o texto muito a sério”. O filósofo enxergava aquelas encenações como algo passageiro e transitório no teatro brasileiro. O caráter fugaz das montagens é sempre mencionado no ensaio. Neste ponto, é importante lembrar o significado de entreato. Patrice Pavis escreveu sobre ele em seu *Dicionário de Teatro*. Reproduzo um excerto:

O entreato é o lapso de tempo entre os atos durante o qual o jogo é interrompido e o público deixa provisoriamente a sala de espetáculo. Ruptura que provoca a volta do tempo social, da desilusão e da reflexão.
O entreato tornou-se necessário pela renovação do cenário, no decorrer de uma longa pausa, de *black-outs* ou de mutações à vista.⁹³

Pavis utiliza palavras como ruptura e pausa para explicar o significado de entreato. O pensamento de Bornheim, ao criar a expressão “teatro de entreato”, é o de acentuar a característica de que aquele conjunto de comédias da década de 1980 era um teatro formado por esquetes.

4.2 – Miguel Falabella responde a Gerd Bornheim

⁹³ PAVIS, Patrice. Op. cit., p. 129.

No mesmo dia 22 de junho de 1985, o *Jornal do Brasil* exibia outro prisma sobre o assunto. Trata-se do artigo *Uma festa de tolos*, escrito pelo ator, autor e diretor teatral Miguel Falabella:

Há fumaça no ar. Dispara-se em todas as direções. Adjetivos andam à espreita, atacando jovens membros da cena carioca. Guilherme Karam foi atropelado por um ‘descartável’, ficando de cama três dias, sofrendo de aguda crise de identidade. Vicente Pereira viu-se face a face com um temível ‘Besteirol’ e só conseguiu escapar graças à pronta intervenção de populares que atacaram o monstro. Felipe Pinheiro, perseguido por um ‘teatro-brincadeira’, recebeu do facínora uma terrível revelação: seus hilariantes ‘esquetes’ tinham suas origens, pasmem!, nos esfumaçados cabarés da Alemanha dos anos 1920. Em estado de choque, o ator declarou: ‘Não morro sem ver Berlim’. Do meio desta balbúrdia, uma verdade parece saltar aos olhos: os tempos mudaram e se exige uma nova dramaturgia. Os últimos vinte anos não foram apenas a história da ditadura militar, de seus arbítrios, de suas torturas. Foram também marcados pelo poder cada vez mais avassalador da televisão, pela sedutora decupagem das histórias em quadrinhos. Uma geração inteira deparou-se com gigantescos ‘out doors’, repletos de garotas glamourosas e super-heróis, que coloriam os anos negros da nossa recente história. Vivemos sem anestesia num mundo de imagens. Crescemos em meio ao absurdo que reúne a dura fome da Etiópia e um dourado campeonato de surf no mesmo jornal. Os vilões da saudosa Glória Magadan foram tão reais quanto o Napalm da guerra do Vietnã. As fadas e as bruxas do ‘teatrinho trol’ estavam lado a lado como as tropas militares que desfilavam imponentes pelas ruas. Não sabíamos da guerrilha do Araguaia, mas conhecíamos o ‘milagre econômico’, os sonhos de ascensão social da classe média. Uma Hollywood platinada nos foi impingida goela abaixo. E é para ela que olhamos criticamente quando fazemos nossa dramaturgia.

Nós somos Doris Day e Grande Otelo, sabemos de cor as canções de Cole Porter e nos emocionamos com o talento cômico de Violeta Ferraz. Sonhamos com Fred Astaire e Oscarito (...) alienados seríamos se não refletíssemos sobre a frenética sociedade de consumo em que nos transformamos. Alienados seríamos se ficássemos restritos aos clássicos, aos grandes autores, em montagens bem-comportadas, para ganhar o beneplácito dos senhores da cultura. Alienação é insistir num naturalismo revanchista, é cair na farsa política óbvia. Levamos a chanchada e a paródia à cena, sim. Com muito prazer. Porque estamos cada vez mais atentos à realidade à nossa volta.⁹⁴

A resposta ao artigo de Bornheim utiliza-se da ironia como forma de contestação. O título *Uma festa de tolos* é uma alusão a um festejo popular Medieval, que Bakhtin estudou em seu *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François de Rabelais*⁹⁵. Falabella, em seu artigo, parte para defesa de seu grupo de cria-

⁹⁴ A íntegra do artigo de FALABELLA encontra-se no livro de Flávio Marinho sobre o Besteirol. MARINHO, Op. cit., p. 80-88.

⁹⁵ Bakhtin escreveu: “Lembremos a apologia da festa dos tolos que falamos anteriormente (Cap. I). Como vimos, seus defensores consideravam-na uma manifestação alegre e livre da tolice ‘nossa segunda natureza’. Essa tolice alegre era oposta à seriedade ‘da piedade e do temor divino’. Dessa forma, os defensores da festa dos tolos viam-na não apenas como uma liberação ‘uma vez por ano’ da rotina habitual, mas como uma liberação das ideias religiosas, da piedade e do temor de Deus. Tinha-se o direito de ver o

dores, no qual estão incluídos nomes como Guilherme Karam e Vicente Pereira. Este coletivo de artistas valia-se do humor como elemento fundante na construção dos espetáculos.

Convém lembrar que o Besteírol surge no teatro brasileiro em um momento no qual o país começa a ensaiar o seu processo de redemocratização política. O teatro que recebia um tratamento sério tanto por parte da crítica como também pela própria classe artística era aquele que tratava de temas contestatórios à ditadura militar. Na já citada matéria de Daniel Schenker para o *Jornal do Brasil* intitulada *Besteírol sem besteira*, Falabella deu um depoimento sobre o seu começo como ator no grupo Pessoal do Despertar:

– Recebemos a herança e a tristeza dos anos de chumbo – lembra Falabella –. O besteírol trouxe uma lufada de vida para o teatro. Era transgressor no humor, na postura política. Mas havia uma patrulha horrorosa. Fomos taxados de alienados (...)
– Em certa medida, eu me sentia na Albânia dentro do grupo. Porque ali havia uma patrulha ideológica⁹⁶

No artigo *Uma festa de tolos* são também mencionadas as influências estéticas dos artistas do Besteírol. O autor cita, por exemplo, a escritora cubana de telenovelas Gloria Magadan, autora de *O Sheik de Agadir*, bem como o Teatrinho Trol, programa televisivo que era exibido pela TV Tupi na década de 1960, no qual eram apresentadas adaptações de clássicos da literatura para crianças.

Falabella comenta também no artigo em resposta a Bornheim sobre a importância que as chanchadas cinematográficas tiveram na formação do grupo de artistas, do qual ele se coloca como um dos representantes. Há a citação de ícones da chanchada como Grande Otelo e Violeta Ferraz, intérpretes que, em seu tempo, eram vistos de forma deletéria pela crítica, os denominados ‘senhores da cultura’, segundo Falabella.

mundo com os olhos ‘da tolice’, direito que não pertencia exclusivamente à festa dos tolos, mas à parte popular e pública de qualquer festa”. BAKHTIN, Mikhail. Op. cit., p. 227.

⁹⁶ SCHENKER, Daniel. Besteírol sem besteira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04 de novembro de 2010, a. 120, n. 210, p. 33-35.

Miguel Falabella e Guilherme Karam
Sereias da Zona Sul – 1988
Foto acervo FUNARTE

4.3 – O Teatro Besteiro na visão de Barbara Heliodora

Quando Barbara Heliodora escrevia, na década de 1980, sobre teatro para a Revista *Visão*, ela disse a respeito do gênero:

O Besteiro não passa de enésimo avatar de um tipo de humor, de crítica alegre, de caricatura redutiva e pouco ferina, que sempre identificamos como o estado de espírito que define o carioca. O esquete do finado Teatro de Revista, a piada que nasce após o evento significativo. (...) São variantes da mesma têmpera alegre e amiga que sempre levou os preconceituosos a deduzir, daí, uma falta de seriedade geral para o Rio de Janeiro⁹⁷.

Em 2000, Aloísio de Abreu e Luis Salém encenaram *That's Besteiro – Era uma vez nos Anos 80*, espetáculo que comemorava os vinte anos do surgimento do Besteiro. Aproveitando este acontecimento, o Jornal *O Globo* realizou uma grande matéria chamada *As Gargalhadas da maturidade*, na qual eles reuniram atores, autores e diretores que fizeram a história do gênero. Estavam presentes (só para citar alguns) Mauro Rasi, Duse Naccarati, Stela Freitas, Thelma Reston, Jacqueline Laurence, Nildo Parente, Lessa de Lacerda, Stella Miranda, Marcus Alvisi.

Como uma espécie de legitimação do acontecimento, *O Globo* chamou Barbara Heliodora para escrever sobre o valor que o Besteiro alcançou no panorama dos teatros brasileiros naqueles vinte anos. Heliodora apresentou o artigo *Um belo filho da Censura*, no qual ela comenta:

Não é possível falar do advento do besteiro sem refletir sobre os anos da censura, que não só voltou-se de forma particularmente viciosa contra o teatro, como também durou muito: nesse quadro, os autores que vinham escrevendo (como por exemplo a farta estirpe do Teatro de Arena) pararam de escrever enquanto a falta de liberdade impedia que novos autores pudessem aparecer. Quando a censura acabou, portanto, havia um vácuo que algumas peças "proibidas pela censura" não chegaram a preencher; e foi aí que um punhado de jovens apareceu e criou o que veio a ter o nome de besteiro. Nada poderia anunciar tão claramente que era uma nova geração, um outro tempo, que chegava ao teatro: no universo que o gênero criava choviam as referências a um novo modo de ver as coisas, pesava muito a dinâmica do cinema (que os autores vivenciavam muito mais do que o teatro), e o conteúdo crítico tinha muito a ver com a faixa etária...

⁹⁷ HELIODORA, Barbara. Onde canta o besteiro. *Revista Visão*, São Paulo, 2 de abril de 1986, p. 66.

Mas não creio que teria sido possível a essa nova geração encontrar melhor escola de dramaturgia para o quadro brasileiro: para reconquistar um público quase desaparecido, era preciso por um lado ter pressa, e por outro ser atraente – e a importância do besteiro para o que teve de ser um virtual renascer do teatro depois da censura é inegável. Inevitavelmente, o besteiro foi a glória de um momento; ilusoriamente fácil de imitar, o sub-besteiro é insuportável, mas o original nos dá, hoje em dia, alguns dos principais nomes da dramaturgia brasileira – o que não é pouco⁹⁸.

A ensaísta, em seu artigo, comenta que o Besteiro trouxe para a dramaturgia brasileira importantes autores. Durante o período em que atuou como crítica teatral no jornal *O Globo*, do começo da década de 1990 até o final de 2013, ela quase sempre fez comentários elogiosos às peças escritas por Mauro Rasi e Miguel Falabella.

Em entrevista concedida a Luís Antônio Giron para a Revista *Época* em janeiro de 2014, logo após sua saída de cena como crítica teatral, ela ressaltou as virtudes do Besteiro conforme mostra este excerto:

Segundo ela, falta ao Brasil uma cultura teatral mínima. “As pessoas não sabem nada do passado. Não têm perspectiva histórica. Quando elogiei o teatro do besteiro de Mauro Rasi, nos anos 1980, caíram de pau em mim. Mas aquilo representava um recomeço da comédia de costumes que remontava a Martins Pena. Ninguém me entendeu.”⁹⁹

Heliodora também elenca para esta matéria três dramaturgos brasileiros que, segundo sua opinião, são injustamente esquecidos: Martins Pena, Silveira Sampaio e Mauro Rasi. Sobre Rasi, comenta que com suas peças do Besteiro ele conseguiu fazer reviver no teatro brasileiro a Comédia de Costumes.

4.4 – O Teatro do Ridículo

Uma bela descrição do Teatro do Ridículo é realizada no livro de Sérgio Britto *O Palco dos Outros*. Sérgio também estabelece uma ligação da Companhia de Ludlam com artistas brasileiros:

⁹⁸ HELIODORA, Barbara. Um belo filho da Censura, *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 5 de abril de 2000, Segundo Caderno, p. 2.

⁹⁹ Disponível em: <<http://epoca.globo.com/vida/noticia/2014/01/bbarbara-heliodorab-maior-critica-de-teatro-do-brasil-sai-de-cena.html>>. Acessado em: 19 de março de 2014.

O Teatro do Ridículo fica no Village, numa pracinha muito bonita na Christopher Street, um dos climas mais boêmios e divertidos do bairro. O Teatro do Ridículo é uma criação de Charles Ludlam, a quem é devido todo o prestígio que o grupo desfruta em Nova York. Na plateia, um brasileiro me diz que não gostou de *Irma Vap*, direção de Marília Pêra, interpretações de Ney Latorraca e Marco Nanini, obra-prima absoluta, perfeição no gênero. Conversamos e eu digo que o humor de Ludlam e de seu grupo é dirigido especificamente ao público que frequenta esse teatro em que estamos agora: nova iorquinos desbundados, que não vão muito na onda de coisas sérias, que preferem a gozação de Ludlam a qualquer outro espetáculo da Broadway. Enfim, um público cativo do Teatro do Ridículo.

Podemos até achar que Marco Nanini e Ney Latorraca fazem parte de uma tradição cultural algo parecida: a do espetáculo debochado, articulado sobre uma mistura de alta teatralidade e brincadeira aparentemente irresponsável. Esse gênero tem entre seus adeptos atores como Marília Pêra, Pedro Paulo Rangel, Pedro Cardoso, Felipe Pinheiro, Miguel Falabella e outros. O grupo é descendente direto da avacalhação de Dercy Gonçalves. Existem outras vertentes, como a em que se encaixam Regina Casé e Luís Fernando Guimarães, que não coloquei junto aos outros porque eles vêm do Asdrúbal Trouxe o Trombone, que já era em si mesmo uma variação do mesmo humor.

Outros atores que surgem na televisão, ou mesmo no teatro – como Débora Bloch, por exemplo, deliciosa em *Fica comigo esta noite* –, estão no mesmo caminho. Como também podemos colocar na mesma proposta, se quisermos entender um pouco mais, os trabalhos (excelentes) de Marieta Severo nas peças de Nahum (sic) Alves de Souza, os shows de Stella Miranda e Tim Rescala. E ainda mais a dramaturgia que vai de Mauro Rasi a Vicente Pereira e Miguel Falabella.¹⁰⁰

Britto cita *O Mistério de Irma Vap*, obra de Ludlam, escrita em 1984, que obteve um enorme sucesso nos palcos brasileiros, sob a direção de Marília Pêra, contando com Marco Nanini e Ney Latorraca em cena. Ludlam concebeu a dramaturgia de *Irma Vap* fazendo uma paródia do romance *Rebecca*, escrito por Daphne Du Maurier, em 1939. O autor criou uma encenação que parodiava os filmes de suspense. O que se via no palco era um constante deboche com os mais variados clichês dos filmes desse gênero. Havia portas escondidas que se abriam. Uma personagem que se transformava em vampira (que representava o anagrama do nome Irma Vap, o que dava o desfecho da peça) e as míticas trocas de roupas dos atores executadas em cinco segundos fizeram a glória do espetáculo no Brasil.

¹⁰⁰ BRITTO, Sérgio; *O palco dos outros: caderno de viagens 1973-1992*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p. 183-184.

Reunião comemorativa dos 20 anos do Besteirôl

Na foto estão: Aloísio de Abreu, Antônio Pedro, Betty Erthal, Bia Nunnes, Duse Nacaratti, Jacqueline Laurence, Lessa de Lacerda, Luiz Salém, Márcia Cabrita, Marcus Alvisi, Maria Lúcia Dahl, Mario Borges, Mauro Rasi, Miguel Falabella, Nildo Parente, Stela Freitas, Stella Miranda, Thaís Portinho e Thelma Reston.

Jornal o Globo, Rio de Janeiro, 05 de abril de 2000.

Foto de Ana Branco

Importante lembrar que muitos dos nomes de artistas brasileiros citados por Britto, no excerto que destaquei do seu livro, foram enquadrados como pertencentes ao Teatro Besteirol. Pedro Cardoso, Stella Miranda, Miguel Falabella, Mauro Rasi e Vicente Pereira são alguns dos nomes arrolados por ele que fizeram parte da história do Besteirol.¹⁰¹

Prosseguindo a sua dissertação sobre a similitude do Teatro do Ridículo com alguns artistas brasileiros, Britto comenta:

Falei desse teatro brasileiro – podia até dizer carioca – como uma referência ao que o brasileiro discutia comigo no intervalo do primeiro para o segundo ato de *The Artificial Jungle*. Todos os artistas que citei são conhecidos e frequentados pelo grande público em todo o Brasil. Mas nenhum deles pertence, apesar de suas características como intérpretes e autores, a um teatro de endereço certo, como é o caso do Teatro do Ridículo.¹⁰²

Nesta passagem Britto apresenta um diferencial do Teatro do Ridículo com o grupo de artistas elencado por ele. Esta reside no fato de que Ludlam apresentava as suas criações em um espaço cênico previamente definido. No decorrer de sua trajetória artística, o dramaturgo e ator norte-americano foi proprietário de duas casas de espetáculo, nas quais apresentava os espetáculos de suas companhias.

Luís Artur Nunes é um dramaturgo e encenador brasileiro que reconhece em sua obra artística a influência do teatro de Ludlam. Quando relembrou no artigo *A Pré-história de um melodrama* o processo de gênese da peça *A Maldição do Vale Negro*, escrita por ele e Caio Fernando Abreu, Nunes falou da importância da companhia norte-americana em sua formação estética.

Eu tinha conhecido o riquíssimo teatro experimental americano dos anos setenta. Entre suas diversas linhas estéticas, uma havia me marcado especialmente: a do ‘teatro do ridículo’, defendida com brilhantismo pela Ridiculous Theatrical Company, sob a direção de Charles Ludlam. A tônica da companhia era a paródia dos gêneros: os vários tipos de melodrama, o *vaudeville*, a

¹⁰¹ Em entrevista que realizei com Miguel Falabella, o ator e dramaturgo considera a Ridiculous Theatrical Company, de Charles Ludlam como um grupo teatral cuja estética é semelhante a do Teatro Besteirol. Ver WASILEWSKI, Luís Francisco. *Isto é Besteirol: O Teatro de Vicente Pereira*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010. p. 23.

¹⁰² BRITTO, Sérgio. Op. cit., p. 184.

ópera wagneriana, a própria vanguarda teatral novaioquina, etc. O estilo era propositalmente amadorístico, carregado, artificial, visando basicamente o comentário satírico de certos clichês e cacoetes da nossa tradição cultural, principalmente dentro do teatro e da literatura. Além de textos de sua autoria, Ludlam atacava diretamente também clássicos como *A Dama das Camélias* ou *Hedda Gabler* ou a *Salambô* de Flaubert, sempre com ele, é claro, nos papéis-título¹⁰³.

Este fragmento do seu artigo arrola diversas encenações da companhia teatral de Ludlam que ele assistiu. Chama a atenção a subversão feita pelo grupo norte-americano de clássicos do Teatro Ocidental como *Hedda Gabler*, de Henrik Ibsen, e *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho.

Nunes concebeu espetáculos como *Sarau das 9 às 11*, *A maldição do Vale Negro*, os dois primeiros em parceria com Caio Fernando Abreu, e *A mãe da miss e o pai do punk*, cujo roteiro escreveu sozinho, utilizando-se da estética da Ridiculous Theatrical Company misturado com o humor da chanchada cinematográfica. Em *A mãe da miss e o pai do punk*, ele criou uma colagem de textos. Havia um deboche a *Romeu e Julieta*, uma cena de *A Dama das Camélias* e também um esquete onde aparecia uma mãe de miss e um *punk*. Em todos os esquetes as personagens femininas eram interpretadas pelos atores Guto Pereira e Paulo Vicente.

4.5 – O Besteiro chega à Academia

Em 1992, Alanderson Machado e Marcelo Bruno apresentaram como monografia de conclusão do Curso de Comunicação Social da PUC de Minas Gerais, o ensaio *O Teatro de Mauro Rasi, Miguel Falabella & Vicente Pereira: Besteiro e Carnavalização*, sob orientação da Professora Vera Lúcia Felício Pereira. O estudo foi vencedor naquele ano do Prêmio BDMG de Literatura na categoria Ensaio. Por causa desta pre-

¹⁰³ NUNES, Luiz Arthur. *A pré-história de um melodrama*. In: ABREU, Caio Fernando; NUNES, Luiz Arthur. *A Maldição do Vale Negro*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1988, p. 14.

miação foi publicado como livro em 1994.¹⁰⁴ Trata-se de uma obra pioneira no estudo do tema Teatro Besteirol. Nela, os autores comentam a dificuldade ao acesso das peças de Rasi, Falabella e Pereira, visto que naquele período os três autores não queriam que os textos que escreveram na época do Besteirol circulassem entre o público. Machado e Bruno dizem no livro que só tiveram acesso às seguintes peças: *As Mil e Uma Encarnações de Pompeu Loredó*, de Mauro Rasi e Vicente Pereira; *A Mente Capta*, de Mauro Rasi; *Pedra, a Tragédia – Um Estudo sobre a Condição Humana*, de Mauro Rasi, Miguel Falabella e Vicente Pereira.

O estudo dos autores tem grandes méritos. Um deles foi o levantamento exaustivo que fizeram das matérias e críticas realizadas sobre o Besteirol e a obra dos três autores, que foram o escopo da monografia. O outro consistiu em uma série de entrevistas que Machado e Bruno realizaram com críticos teatrais, atores e diretores nas quais eles comentam a gênese desse movimento involuntário da cena teatral brasileira. Nomes como Amir Haddad, Duse Naccarati, Cristina Pereira, Miguel Falabella, Thaís Portinho, Jacqueline Laurence e Macksen Luiz deram depoimentos para a obra.

Amir Haddad considera nocivo o nome “Besteirol” dado para a obra dramatúrgica de Mauro Rasi, Vicente Pereira e Luiz Carlos Góes. Comenta que, por causa deste rótulo, o público brasileiro perdeu o acesso a um teatro que faz uma crítica mordaz à classe média brasileira. Com um pensamento antípoda, Jacqueline Laurence diz no livro que gosta muito do nome Besteirol. Ela acredita que a imprensa foi feliz na criação deste termo. Para a atriz e diretora o rótulo deu um bom *marketing* para aquele conjunto de comédias.

4.6 – O Teatro Besteirol e a Questão Homossexual

¹⁰⁴ MACHADO, Alanderson e BRUNO, Marcelo. O Teatro de Mauro Rasi, Miguel Falabella & Vicente Pereira: Besteirol e Carnavalização. Belo Horizonte: Rona Editora, 1994.

Macksen Luiz, em seu depoimento para o livro de Machado e Bruno, enxerga no gênero um forte componente *gay*. Para ele as peças carregam elementos de uma cultura homossexual.

Esta ideia defendida por Luiz é importante para enxergarmos as similitudes do Teatro Besteiro com a Ridiculous Theatrical Company. Ludlam era assumidamente *gay* e os espetáculos que eram produzidos em seu teatro localizado no Village possuíam uma estética que remetia à cultura homossexual. Havia nas peças da Ridiculous constantes referências a atrizes apreciadas por este público. Denílson Lopes estudou esta questão em seu livro *O homem que amava rapazes e outros ensaios*:

Sabemos pelos estudos de Wayne Koestenbaum(1993), entre outros, do estreito vínculo entre homens gays e divas, especialmente mulheres de personalidade forte, que impõem sua excentricidade, sua diferença ao mundo, mesmo ao custo do silêncio e do estigma. Os eventos em torno destas divas criam espaços homosociais, espaços de encontros e de reconhecimentos, da ópera ao teatro e shows de música.¹⁰⁵

Neste ponto é importante lembrar que em um trecho do artigo de Falabella em resposta a Bornheim é dito “Nós somos Doris Day”. Atriz icônica do cinema norte-americano na década de 1950 e 1960, Doris Day marcou o cinema, principalmente nos filmes em que atuava com Rock Hudson. Durante décadas os dois representaram o simulacro do casamento feliz, desprovido de qualquer espécie de conflito. O que fez com que a atriz fosse alçada à categoria de diva pela comunidade *gay* mundial. E o esquete escrito por Mauro Rasi para o espetáculo *Miguel Falabella e Guilherme Karam: Finalmente Juntos e Finalmente Ao Vivo* se chamava “O Retrato de Doris Day”, título que trazia consigo um deboche com a atriz e com o romance *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde.

¹⁰⁵ LOPES, Denílson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p. 217.

Falabella, quando concedeu depoimento para a minha dissertação de Mestrado, também referendou a ideia de que o Besteiro era um “teatro gay”¹⁰⁶. No entanto, militantes ortodoxos como é o caso de João Silvério Trevisan consideram que o gênero não representou nenhuma evolução para a “causa homossexual”. Na terceira edição de seu livro *Devassos no Paraíso* ele faz uma comparação do Besteiro com o grupo pernambucano Vivencial Diversiones:

Um dia o Vivencial acabou. Sua ambiguidade se esgotara, sua originalidade também (...) Teriam sobrado sinais da passagem desse grupo? Poucos. Talvez no chamado teatro-besteiro, que a partir da década de 1980 passou a reproduzir-se, com grande sucesso, com base no mesmo humor às vezes cafajeste, às vezes francamente bicha do Vivencial – mas, já então, rigorosamente voltado para o consumo daquilo que um dia fora marginal. Não por acaso, as bichices do besteiro sempre se aproximaram dos velhos quadros piadísticos da TV, abusando do travestimento e da desmunhecação para fazer rir. Nessa linha se enquadraram várias comédias interpretadas por homens que obtiveram estrondoso sucesso nacional, caso da peça baiana *A bofetada*, estreada em 1988, que se manteve em cartaz por vários anos, nos palcos de todo o país. (...) Tudo bem, o país precisa rir, e existem pessoas com talento para realizar essa tarefa. São bons profissionais, não fazem mal a ninguém e ganham seu dinheirinho. Afinal, em sociedades de várias épocas e lugares, sempre houve plateias divertindo-se com essa gente tão engraçada que gosta de desmunhecar para fazer rir. Mas a bofetada mesmo, essa virou cosquinha de plumas.¹⁰⁷

Esta é a única menção de Trevisan ao Teatro Besteiro na terceira edição de *Devassos no Paraíso*. De forma equivocada, ele minimiza o poder transgressor do gênero teatral, no qual atores tinham a ousadia de se vestir de mulher em uma década em que tal atitude por si só já era transgressiva. Afinal, vivia-se a época da AIDS, que atingiu de forma avassaladora, especialmente, o meio teatral. Vários artistas do Besteiro como Miguel Magno, Ricardo de Almeida e Vicente Pereira morreram do, na época chamado, “câncer gay”. Trevisan também não verticaliza a questão homossexual que aquela variante da comédia de costumes trazia em seu conteúdo. Tanto é que a única peça citada por ele é *A bofetada*, espetáculo que pode ser enquadrado como um “Besteiro Tardio”.

¹⁰⁶ WASILEWSKI, Luís Francisco. *Isto é Besteiro: A Obra Dramatúrgica de Vicente Pereira no âmbito do Teatro Besteiro*. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009, p. 17.

¹⁰⁷ TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso*. 3. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro-São Paulo: Record, 2000, p. 329-330.

A bofetada estreou em 1988 e sua dramaturgia tomava como base alguns esquetes de *Quem Tem Medo de Itália Fausta?*, de Miguel Magno e Ricardo de Almeida, que estreou em 1979, e a peça curta *Ifigênia em Sodoma*, escrita por Mauro Rasi para *Pedra, A Tragédia*, encenada em 1986. Por sinal, em *Devassos no Paraíso* não são citados os artistas que fizeram a história desse gênero teatral. Miguel Magno, Ricardo de Almeida, Mauro Rasi, Vicente Pereira, Miguel Falabella não receberam nenhuma menção do ensaísta no livro. Há também um erro quando ele compara os esquetes aos quadros piadísticos da televisão que caricaturavam a figura do homossexual. Diferente de humoristas como Costinha, cuja importância no âmbito da comédia popular jamais deve ser esquecida, o Besteirol apresentava atores assumidamente *gays* que se travestiam e que, sim, ambicionavam fazer o público rir. Porém, era um humor no qual não havia a ridicularização do homossexual.

4.7 – O Pensamento de Sábato Magaldi

Em 1997, Sábato Magaldi escreveu uma edição atualizada do seu seminal *Panorama do teatro brasileiro*. Quando aborda a dramaturgia contemporânea daquele período, o crítico escreve palavras pouco lisonjeiras sobre o Teatro Besteirol:

O espaço aberto pela dramaturgia séria, que não conseguiu articular uma nova linguagem ao liberar-se da censura, passou a ser ocupado por um gênero diferente da comédia e da revista, e que no batismo recebeu um nome muito significativo de besteirol. Sobretudo a cena carioca, talvez mais afeita às manifestações ligeiras, depressa entronizou a fórmula fácil, que se espalhou um pouco por toda parte.

Acostumando-me, no decorrer dos anos, a aceitar minhas limitações, confesso que tenho pelo besteirol indiferente horror. Por mais que ensaístas respeitáveis lhe atribuam uma categoria artística, acho-o apenas o produto de melancólica alienação, cuja responsabilidade deve caber, em grande parte, aos tristes tempos da ditadura. Não há nele um saudável nonsense do absurdo nem outro ingrediente apreciável, mas apenas a algaravia que beira a debilidade mental¹⁰⁸.

¹⁰⁸ MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*, São Paulo: Global, 1997, p. 322.

Magaldi não chega a elencar nenhum dramaturgo ou espetáculo do gênero que justifique tamanha ojeriza. Na mesma edição comenta que Miguel Falabella com sua peça *Louro, Alto, Solteiro, Procura...* e Mauro Rasi, por causa da escrita de *Pérola*, estavam se revelando naquele momento dramaturgos promissores. Após a edição do livro Magaldi escreveu *Moderna Dramaturgia Brasileira*, cujo escopo eram autores teatrais brasileiros que escreveram entre as décadas de 1950 e 1990. Infelizmente, Falabella e Rasi não receberam ensaios críticos sobre a sua dramaturgia na obra.

4.8 – Cleise Mendes responde a Sábato Magaldi

Cleise Mendes em seu artigo *O Direito À Besteira e a Culpa de Rir “Por Nada”* faz uma crítica ao pensamento de Magaldi. A ensaísta comenta:

No que diz respeito às discussões sobre o *valor artístico*, não compreendo bem porque se deva tomar o besteiro por algo mais nem menos do que aquilo que ele assume ser. Uma variedade de comédia ligeira, feita para um público urbano, retomando e recriando, ora com mais ora com menos eficácia inventiva, elementos antigos e mesmo arcaicos da tradição cômica: sobre uma estrutura geral de farsa, um pouco de grotesco caricatural, outro tanto de *vaudeville*, uma pitada de sátira e farto tempero de *gags* e *lazzi*, podendo tal mistura ser tanto genial quanto cansativa. Nos temas, a atualização vem sobretudo das referências jocosas à cultura de massa (mesmo o refinado *Ventri-loquist*, de Gerald Thomas, zomba de Paulo Coelho).

Falei em referência jocosa, não necessariamente crítica. Assistindo a um debate com o público após o espetáculo *Recital da Novíssima Poesia Baiana* – também apelidado de “besteiro” e em cartaz por mais de 12 anos, com apresentações em Salvador e várias cidades brasileiras – observei a dificuldade dos espectadores aceitarem que o uso cômico das letras da *axé-music* ao longo da peça não constituía um repúdio do grupo a esse movimento musical. Os espectadores elogiavam a “crítica” ou “denúncia” das “besteiras” contidas nos textos, por mais que o diretor Paulo Dourado e os atores insistissem que pretendiam apenas *brincar* com as possibilidades teatrais e cênico-interpretativas que as letras ofereciam, dissociadas do ritmo musical contagiante.

Eis o que realmente parece incomodar a boa parte de críticos e espectadores. Ausência de crítica, ausência de absurdo. O que resta? A questão que interessa ao processo catártico deve ser discutida nessa direção. Por que, de uma parte, o horror do crítico? Por que, de outra, a necessidade de defender um riso “sem culpa”? Note-se que Sábato Magaldi julgaria válido “o saudável *non-sense* do absurdo”. À primeira vista, parece haver nessa expressão um pleonismo; mas não, é exatamente isso que o crítico aceitaria: o não-sentido “do absurdo”, ou seja, do “teatro de absurdo”, pois tratar-se-ia aí do uso de imagens desconexas e relações ilógicas para criar um sentido, mesmo que seja a

denúncia do não-sentido do mundo.¹⁰⁹

Mendes em sua resposta a Magaldi referenda a ideia de que o Besteiro é “uma variante da comédia ligeira”. Como a acadêmica fez sua história como pesquisadora na Bahia, cita o espetáculo *Recital da Novíssima Poesia Baiana* como um exemplar do Besteiro. Esta encenação era uma criação da companhia teatral Los Catedráticos. A tessitura dramática das criações do grupo para o recital se baseava nas letras de *axé music*, que pululam na Bahia. E o risível advinha do fato de os atores do grupo fazerem de forma solene, tal qual é um recital, a leitura dos versos das canções de *axé*, cujo conteúdo ia completamente de encontro aquela concepção cênica baseada no recitativo. Há também no artigo de Mendes a menção ao uso da “besteira” em Gerald Thomas, encenador que na década de 1980, estava enquadrado no rol dos grandes diretores teatrais brasileiros. A ensaísta atenta para o fato de que o Besteiro é estruturado com elementos da “cultura de massa”. Advém disso, a citação que Mauro Rasi faz de Morris Albert na já analisada *Se minha empregada falasse*. E o pensamento de Mendes corrobora as referências colocadas por Falabella em seu ensaio no qual defende o gênero. O ator e dramaturgo cita elementos da “cultura de massa” como a atriz Doris Day e o programa televisivo Teatrinho Trol.

4.9 – O livro de Flávio Marinho sobre o Tema

A editora carioca Relume Dumaré publicou, na década de 2000, uma série de livros sobre momentos históricos das artes cênicas cariocas. Maria Helena Kuhner e Helena Rocha lançaram em 2001 *Opinião – Para se Ter Opinião*, obra que retratava o emblemático espetáculo *Opinião*. Em 2004, Flávio Marinho escreveu para a série *Besteiro*

¹⁰⁹ Toda a defesa da ensaísta ao Besteiro pode ser encontrada em seu livro já citado nesta Tese: MENDES, Cleise. Op. cit., p. 68-77.

– *Quem Tem Medo de Besteirol?*. Neste livro, o dramaturgo e jornalista faz um inventário histórico deste gênero teatral. Há capítulos dedicados as duplas formadas como o que trata de Mauro Rasi e Vicente Pereira, ou o que aborda Pedro Cardoso e Felipe Pinheiro. Para escrever a sua obra, Marinho utilizou passagens do estudo de Alanderson Machado e Marcelo Bruno, bem como entrevistou nomes como Diogo Vilela, Marcus Alvisi, Tânia Brandão, Jacqueline Laurence, Pedro Cardoso, Maria Padilha, Claudia Jimenez entre outros. O livro ajudou a preencher a lacuna historiográfica que existe sobre o tema.

Logo no começo ele fala da péssima recepção que o rótulo provocou entre os artistas que atuavam naqueles espetáculos:

Aquele nome caiu como uma bomba no meio. Lembrava remédio, alguma coisa ligada ao Atenol e parecia depreciar a bobagem, o que para muita gente é como a Sessão da Tarde: a única verdade da vida.

Miguel Falabella, um dos papas do movimento, numa entrevista dada ao Globo em 1987, ainda estava inconsolado com o termo.

- Jamais gostei desse nome. Acho um papel triste. Mas agora Inês é morta. É inegável que conquistamos um espaço, um público, essa coisa toda. Já Mauro Rasi tinha a seguinte visão do termo: - O besteirol não existe. Na realidade, foi a necessidade de rotular algo extremamente novo que fugia aos parâmetros dos códigos críticos. Algo extremamente flexível que se contrapunha ao que seria considerado 'sério',¹¹⁰.

A vulgarização da expressão Besteirol, algo que foi acontecendo desde o surgimento do nome em 1980 até o presente momento, é algo também abordado por Marinho no livro. Shows de humor, comédias teatrais popularescas e até mesmo filmes norte-americanos que apelam para o humor grosseiro foram assim rotulados. A confusão aumentou ainda mais nos últimos anos com o sucesso dos espetáculos de *stand-up comedy* no Brasil. Fenômeno que aqui vicejou no final da década passada, é também, equivocadamente, muitas vezes chamado de Teatro Besteirol. No entanto, as origens desse gênero humorístico que agora recebeu um nome anglo-saxônico, remetem aos *shows* de humor de artistas como Agildo Ribeiro, Jô Soares, Costinha e Dercy Gonçalves. Estetica-

¹¹⁰ MARINHO, Flávio; *Quem tem medo de besteirol?*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004, p. 12-13.

mente, os espetáculos destes comediantes trabalhavam com a ausência de cenografia, figurinos e trilha sonora. Era somente a presença do ator em cena. O *stand-up comedy* também segue o mesmo padrão com o humorista só em cena, sem a utilização de outros recursos cênicos. Já os espetáculos do Besteiro apresentavam uma produção na qual além dos intérpretes, havia um cenógrafo, um figurinista e o criador de uma trilha sonora que, muitas vezes, podia estar em cena também. É só pensarmos nos espetáculos da dupla Felipe Pinheiro e Pedro Cardoso, que contavam sempre com a presença em cena do músico Tim Rescala. No primeiro espetáculo, o já citado *Bar Doce Bar*, havia também sempre a presença de uma atriz cantante convidada. Bia Sion e Stella Miranda foram dois nomes que participaram das apresentações do espetáculo no Teatro Candido Mendes.

Como Flávio Marinho exerceu durante a década de 1980 o ofício de crítico no jornal *O Globo*, ele resgatou para o livro algumas de suas críticas para os espetáculos do Teatro Besteiro. Trata-se de um material rico para os pesquisadores sobre o assunto.

4.10 – O Besteiro a Partir do Depoimento de Artistas

Simon Khoury publicou, em vários volumes, a série *Bastidores*. Nestes livros estão entrevistas com diversos atores que fizeram a história do teatro brasileiro. No depoimento de Dercy Gonçalves para Khoury ela fala sobre o Besteiro e também disserta se o gênero começou com ela:

Simon – O besteiro nasceu com você?

Dercy – Fiz muito besteiro antes de toda essa garotada aí, mas jamais apeliar o que eu e o Genésio Arruda fazíamos com esse nome horrível... O Fala-bella, Karan, Marisa Orth, Luiz Fernando Guimarães fazem esse tipo de espetáculo muito bem. Essa Marisa tem tudo para se tornar uma grande estrela.

Simon – O que seria besteiro na sua época?

Dercy – É fazer uma peça sem pé nem cabeça onde vale tudo, só não vale xingar a mãe (*Risos*) É uma pantomima doida, onde entram monólogos, torta na cara, escorregões, diálogos sem nexos e os atores podem contracenar com

retratos, guarda-chuvas, marrecos... Na verdade, besteiro eu nunca fiz. Cheguei a cantar *A perereca da vizinha* em *A dama das camélias*. Eu cantava essa música para o Armando Duval, transformei o drama em comédia, mas o espetáculo tinha começo, meio e fim. Isso pode até ser chamado de besteiro, só que eu contava uma história, uma história bem idiota que o Alexandre Dumas Filho escreveu: aquele amor chato entre dois amantes, ela tuberculosa e ele triste, aí eu resolvi fazer uma caricatura.¹¹¹

O Genésio Arruda citado pela atriz foi um artista que se notabilizou por interpretar o tipo caipira ou o do italiano acaipirado. A Tese de Doutorado de Virginia Namur intitulada *Dercy Gonçalves: O Corpo Torto do Teatro Brasileiro* analisa o trabalho de Dercy Gonçalves com Genésio Arruda:

Disposta a sobreviver foi cantora de números românticos e regionais na Companhia Genésio Arruda, que já então se dedicava ao gênero livre. Dessa época, a atriz se lembrava de Margarida Del Castilho, a atração da companhia, que era *muito ousada e engraçada, pois ia tirando as roupas aos poucos e, quando ficava totalmente nua, se virava de costas para a plateia e batia palmas com a bunda* (KHOURY, 2000, p. 47).

Nada tinham demais as revistas de Genésio além desses erotismos picarescos já no fim da récita, momento em que as senhoras se retiravam, deixando a plateia só para os homens.¹¹²

Neste excerto da Tese de Namur ela cita uma passagem da entrevista que a co-mediante concedeu a Simon Khoury. A ensaísta considera o depoimento de Dercy Gonçalves para a série de entrevistas *Bastidores* uma das fontes essenciais para a criação de sua Tese.

No mesmo volume desta série encontra-se a entrevista de Renato Borghi. Nela, Khoury pergunta ao ator sobre o Besteiro. Eis a passagem:

Simon – Você não acha também que o besteiro só é válido para época em que está sendo feito?

Renato – Você pode até dizer que o besteiro é um fenômeno passageiro e que o teatro não se esgota nele, mas você não pode negar que o besteiro é reflexo de uma determinada posição da juventude perante essa inviabilidade do Brasil, diante desse absurdo que é a sociedade brasileira, perante esse governo mal resolvido, diante dessa situação de crise de valores e problemas econômicos, e da impossibilidade de um projeto de uma coisa mais séria, então, diante disso tudo o besteiro é perfeito porque ele pega e anarquiza, ele pega o lado insólito, ele resalta o absurdo dessas relações cotidianas que a

¹¹¹ KHOURY, Simon. *Bastidores Série Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Letras e Expressões, 2000, p 101-102.

¹¹² NAMUR, Virginia. *Dercy Gonçalves, O Corpo Torto do Teatro Brasileiro*. 2009. Tese (Doutorado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009, p 30.

gente está vivendo hoje no país. Eu acho que o besteiro poderá vir a dar em outras manifestações artísticas de maior conteúdo e maiores consequências. Ele poderá ir mais fundo, então, acho que é uma escola que não pode ser desprezada.¹¹³

Em seu relato atenta para o fato de que este gênero teatral faz um retrato do caos e do absurdo nos quais vive a sociedade brasileira. Em nenhum momento da entrevista o ator se refere ao Besteiro como supérfluo ou um estilo teatral alienado.

Quando Renato Borghi foi biografado pela Coleção Aplauso no livro *Borghi em Revista*, escrito por Élcio Nogueira Seixas, ele novamente ressaltou as qualidades deste gênero teatral:

No Rio de Janeiro, também renunciando o gênero de comédias insubordinadas e irreverentes, já havia surgido, ainda no começo dos anos 70, o grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone, uma equipe de gênios – Luiz Fernando Guimarães, Regina Casé, Patrícia Travassos, Evandro Mesquita-dirigida por Hamilton Vaz Pereira.

O besteiro pintou com toda a força nos primórdios dos anos 80. Um movimento criticamente impiedoso com a babaquice da classe média carioca, ou melhor, brasileira. Como me diverti com Falabella e Karan! Autores importantes surgiram naquele tempo: Vicente Pereira e Mauro Rasi. Houve muito mais gente, mas a memória não registra tudo como eu gostaria.¹¹⁴

Neste trecho o biografado comenta uma das características do Teatro Besteiro, o de fazer uma crítica aos costumes da classe média, algo que Falabella já comentava em seu artigo *Uma festa de tolos* e que Amir Haddad apresenta em seu depoimento para o livro de Alanderson Machado e Marcelo Bruno. Em suas abordagens o gênero possuía um componente satírico ao modo de vida e ao pensamento da classe média brasileira.

4.11 – O Besteiro no Ambito da Historiografia do Teatro Brasileiro

Em 2006, foi lançada a primeira edição do *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*, organizado por João Roberto Faria, Jacó Guinsburg e Mariângela Alves de Lima. Nele, Eudinyr Fraga escreveu o Verbete Besteiro. Reproduzo-o em

¹¹³ KHOURY, Simon. Op. cit., p. 444.

¹¹⁴ SEIXAS, Élcio Nogueira. *Borghi em Revista*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 267.

sua integralidade:

Denominação dada a um conjunto de peças surgidas a partir do final da década de 1970, no Rio de Janeiro e São Paulo, compostas de pequenos *esquetes*, calemburgos, piadas, jogos de palavras e situações de *nonsense*. Tudo é motivo para a sátira, desde os modismos verbais até os comportamentais. As cenas abusam da caricatura, do traço grosso, do exagero, e não perdoam os equívocos e ambigüidades sexuais, sobretudo as homossexuais. As peças se articulam em torno do *ator*, apelando para sua capacidade de improvisar (ou, mais que isto, dar a impressão de). Utiliza-se bastante o travestimento feminino, esboçando-se, até mesmo, ligeiras críticas sociais. De certa maneira, o *besteirol* se origina das *cortinas* do antigo *teatro de revista*. Seu sucesso, principalmente com o público carioca, e a projeção dos seus intérpretes através dos meios televisivos fizeram sua fortuna e o surgimento de *grupos* análogos em outros centros teatrais brasileiros (a montagem de *A Bofetada*, pela Cia Baiana de Patifaria, conheceu enorme sucesso nos palcos paulistanos, por exemplo). O gênero, sem dúvida, exige dos intérpretes extrema flexibilidade interpretativa e capacidade de improvisação que lhes permita, de certa forma, perceber o ‘clima’ do público para que possa manipulá-lo e conduzi-lo. Seu comportamento tem qualquer coisa da convenção revisteira do *compadre*. Entre os seus principais autores (inúmeras vezes, também principais intérpretes), estão Miguel FALABELLA (*As Sereias da Zona Sul*; *Loiro, Alto, Solteiro, procura...*), Pedro CARDOSO (*Todo Mundo tem Problemas-Sexuais*), Guilherme KARAM, Mauro RASI, Vicente PEREIRA e Jorge FERNANDO. O resultado artístico do *besteirol* não ultrapassou, até o momento, o divertimento inconseqüente, apesar da grande aceitação popular. O filósofo e estudioso do fenômeno teatral Gerd BORNHEIM denomina o gênero de ‘teatro de entreatos’, acrescentando que o ‘cacófato é proposital’. A seu ver, se a arte contemporânea se manifesta pelo signo da fragmentação e pela ruptura, o *besteirol* corresponderia a esta exigência da efemeridade e da transitoriedade envolvendo a ideia de uma ‘arte pura’. Evidentemente, os eventuais preconceitos críticos contra o gênero advém da sua completa despreocupação literária e da sua indisfarçável gratuidade. As cenas se sucedem e se apagam da mente do espectador, sem nenhuma pretensão de permanecer. BORNHEIM afirma mesmo que tal gratuidade ‘ajuda a explicar também algo que talvez só nas aparências lhe seja radicalmente oposto: as peças do desesperançado Samuel BECKETT, em suas últimas criações’ (1998, p. 196). É, sem dúvida, uma forma de experimentalismo e só o futuro dirá das possibilidades dessa pesquisa.¹¹⁵

O ensaísta acerta quando localiza temporalmente o começo do Teatro Besteiro como tendo acontecido no final da década de 1970. Neste ponto, corrige um erro histórico praticado pela maior parte dos ensaístas e críticos teatrais que insistem em afirmar que o gênero tem a sua aparição na cena teatral brasileira na década de 1980. Um dos espetáculos emblemáticos do Besteiro, *Quem Tem Medo de Itália Fausta?*, de Miguel Magno e Ricardo de Almeida, estreou em 15 de junho de 1979. Por sinal, um dos equí-

¹¹⁵ FRAGA, Eudinyr. Verbete: *Besteirol*. In: GUINSBURG, J; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (Orgs.). *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 61-62.

vocos cometidos por Fraga na escritura deste verbete foi a omissão de uma referência à encenação de Magno e Almeida. Há uma citação do ensaísta para *A Bofetada*, montagem cuja maior parte de sua matriz dramática deriva de esquetes de *Quem Tem Medo de Itália Fausta?*.

Outro erro está em atribuir a Pedro Cardoso a autoria da peça *Todo Mundo tem Problemas-Sexuais*. O texto cujo título correto é *Todo Mundo Tem Problemas Sexuais* foi escrito por Domingos de Oliveira (Já recebeu uma adaptação cinematográfica) e em uma de suas encenações, bem como na versão fílmica, teve Pedro Cardoso no elenco. Quando é citada *As Sereias da Zona Sul* o ensaísta credita a autoria da peça somente a Miguel Falabella, sendo que, na verdade, foi escrita por Falabella e Vicente Pereira.

Em 2009, Luiz Paulo Vasconcellos publicou uma edição atualizada de seu *Dicionário de Teatro*. Nela, o pesquisador incluiu o verbete Besteiro, que não constava na versão anterior do seu livro, escrita em 1988:

Termo forjado nas últimas décadas do século XX para designar um tipo de peça ou de espetáculo que apela para o riso fácil, resultado de um humor vulgar, direto, esdrachado. Esse tipo de teatro surge de tentativas de recriar no palco um tipo de comédia produzida na televisão, de grande aceitação popular em que o exagero, a repetição, os bordões e o humor chulo de tipos vulgares facilmente identificáveis são as marcas mais evidentes. O besteiro é no teatro o que foram no cinema as chanchadas produzidas pela Atlântida, estreladas por Oscarito, Grande Otelo e Ankito. O besteiro, pode-se dizer, é um fenômeno tipicamente brasileiro.¹¹⁶

O verbete do livro de Vasconcellos é impreciso em relação ao período histórico em que surgiu o Besteiro. Outra falha é a de não citar nenhum ator, autor ou espetáculo importante do gênero. Equivocada também é a visão do pesquisador ao escrever que esta forma teatral apareceu com o intuito de reproduzir em cena o humor televisivo. As peças do Besteiro eram estruturadas com ricas alusões ao teatro, cinema e literatura. A televisão ocupa, sim, um lugar na construção dramática dos espetáculos e na interpretação dos atores. No entanto, sua importância para o gênero é pequena se comparada

¹¹⁶ VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. Porto Alegre: L&PM, 2009, p. 40.

com as outras artes.

Também soa estranho no texto de Vasconcellos a dúvida colocada sobre a nacionalidade do gênero. Como já foi visto na Tese, trata-se de uma forma cômica existente somente no Brasil e cujo rótulo depreciativo foi, por diversas vezes, questionado pelos artistas que, em seu tempo, estiveram enquadrados nela.

Em 2013, foi editado pela Perspectiva em parceria com o SESC o segundo volume da *História do Teatro Brasileiro – Do Modernismo Às Tendências Contemporâneas*, cuja direção é de João Roberto Faria. Nele está o capítulo *A Dramaturgia Brasileira dos anos de 1980/1990*, escrito por Silvana Garcia. A autora reserva uma parte deste, intitulada por ela de *Humor*, para falar do Besteírol. Vejamos:

Em 1980, o crítico Macksen Luís criou e empregou pela primeira vez o termo ‘besteírol’ para referir-se ao espetáculo *As Mil e Uma Encarnações de Pompeu Loredó*, de Mauro Rasi (1949-2003) e Vicente Pereira (1949-1993), na direção de Jorge Fernando. Apesar de ser um rótulo recusado por muitos autores, mesmo por aqueles considerados seus maiores expoentes, o termo besteírol sedimentou-se e o gênero ganhou grande importância na produção teatral carioca durante a década. Não apenas pela produção específica, mas também por ter sido berço no qual amadureceram muitos autores, diretores e atores.

Na verdade, o besteírol nasceu paulista, com a montagem, em 1979, de *Quem Tem Medo de Itália Fausta*, de Miguel Magno (1951-2005) e Ricardo de Almeida (1954-1988), produção do Teatro Orgânico Aldebarã, mas logo aclimatou-se ao Rio de Janeiro, onde encontrou grandes autores e intérpretes. Em sua forma original, o besteírol, sustenta-se na histrionice de atores e atrizes, geralmente em duplas, de grande talento para a improvisação e comunicação fácil com a plateia. Seus recursos são principalmente os da paródia (do cinema, da televisão) e da crônica maliciosa e bem humorada, sempre no limite do *nonsense*, dos costumes da sociedade. A dramaturgia do besteírol, constituída por esquetes com eventuais inserções de quadros musicais, frequentemente é assinada por um coletivo de autores que compartilham a escritura do texto ou combinam os esquetes e quadros cômicos de suas respectivas autorias. Também é recorrente no besteírol atores e atrizes, especialmente nas duplas e nos espetáculos solos, serem responsáveis em grande parte pela criação do texto. Miguel Falabella talvez seja o melhor exemplo de quem já começaria estreando na dupla função de dramaturgo e ator (em 1983, com *Apenas Bons Amigos*, escrita em parceria com Geraldo Carneiro e levada à cena por Antônio Pedro).¹¹⁷

Silvana Garcia comenta em uma nota de rodapé que as principais informações contidas neste segmento do capítulo foram retiradas ou confrontadas com a pesquisa

¹¹⁷ GARCIA, Silvana. *O teatro contemporâneo* (1978...). In: FARIA, João Roberto (Dir.). *História do Teatro Brasileiro: do Modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva/SESC SP, 2013, V. 2, p. 309.

realizada por Flávio Marinho para a escritura do seu livro sobre o Besteiro. A ensaísta também considera que a gênese do gênero está na montagem paulista *Quem Tem Medo de Itália Fausta?*. Ela também considera que foi no Rio de Janeiro que o gênero obteve um número maior de atores e intérpretes.

Outro livro citado pela autora na parte do capítulo em que insere o Teatro Besteiro como uma das tendências dramáticas da década de 1980, é *Cinderela: História de um Sucesso Teatral dos Anos 90*. Escrita por Luís Augusto Reis e publicada em 2002, a obra descreve a trajetória do espetáculo *Cinderela, a História que Sua Mãe Não Contou*, que estreou em Recife em 1991. Encenada pelo grupo Trupe do Barulho, a montagem se tornou histórica para o teatro pernambucano por ser o espetáculo teatral mais assistido naquele Estado na década de 1990. Há na concepção estética desta encenação diversos traços que a tornam próximas ao Teatro Besteiro. Tomando como base a história infantil da *Cinderela* e uma versão desta escrita por Henrique Celibi para o show de uma boate gay, o grupo criou um espetáculo no qual atores vestidos de mulher fizeram uma releitura do clássico para crianças, onde abundavam a grosseria verbal e o humor politicamente incorreto. No espetáculo além de *Cinderela*, a Madrasta e suas filhas serem interpretadas por homens, o príncipe surgia em cena de forma caricaturada, apresentando trejeitos afeminados.

No livro de Reis é reconstituída a trajetória do espetáculo. Quando cita os movimentos artísticos que suscitaram o aparecimento de *Cinderela, a História que Sua Mãe Não Contou*, o autor comenta a importância do Besteiro naquela época:

Surge, também em horário nobre, o programa *TV Pirata*, debochando de coisas que costumavam ser levadas muito a sério: como, por exemplo, a própria televisão. Era a tentativa de levar ao grande público televisivo um pouco da estética do besteiro, gênero teatral que obtinha grande êxito comercial nos palcos do Rio de Janeiro, com peças como: *O mistério de Irma Vap*, de Charles Ludlam, estrelada pelos atores Marco Nanini e Nei Latorraca; e *Sereias da Zona Sul*, de Miguel Falabella e Vicente Pereira, com Guilherme Karan e

o próprio Falabella.¹¹⁸

A obra de Reis também discute em vários momentos se o espetáculo pernambucano seria um exemplar do Teatro Besteirol realizado no Estado. A conclusão proposta pelo autor é de que *Cinderela, a História que Sua Mãe Não Contou* pode ser considerada uma obra do gênero no âmbito da história teatral de Pernambuco.

¹¹⁸ REIS, Luís Augusto. *Cinderela: História de um Sucesso Teatral dos Anos 90*, Recife: Comunigraf, 2002, p. 42-43.

O Teatro de Esquetes de Mauro Rasi

*Valdirene, vendaval, uma paixão brutal assim
Não é normal, é uma fúria irracional
Esquisitona, paranormal*

Eduardo Dussek e Luiz Carlos Góes – *Valdirene, a Paranormal*

5.1 – Mauro Rasi apresenta *A Receita do Sucesso*

Em junho de 1981, estreou no Rio de Janeiro a comédia escrita por Rasi intitulada *A Receita do Sucesso*. Na ficha técnica do espetáculo constavam nomes de alguns integrantes dos Dzi Croquettes como o de Paulo Bacellar, que respondia pela coreografia do espetáculo, e também era integrante do elenco, assim como o de Jorge Fernando, que assinava a direção da encenação. Além dos supracitados, a cenografia do espetáculo era de Américo Issa, que foi cenógrafo e iluminador dos Dzi a partir do ano de 1976 até o encerramento do grupo. No elenco de *A Receita do Sucesso*, figuravam os nomes de Vicente Pereira, Duse Naccarati, Marcus Alvisi, Vera Setta, Denise Barros, Christiane Couto, Marcelo Altomar, Frida Batist, Rose de Mello, Felipe Martins e o já citado Paulo Bacellar.

No livro *Quem Tem Medo de Besteiro: A História de um Movimento Teatral Carioca*, Flávio Marinho comenta a encenação:

Cansado de ser pichado pela crítica e mal aceito pelo público, um autor teatral resolve, em companhia de um amigo, criado e cúmplice, simular o seu desaparecimento, fabricando, assim, um certo mito em torno de seu nome e revestindo o seu castelo com um ‘quê’ de sobrenatural. Com isso, atraem ‘turistas’ à casa do autor, onde seus feitos imaginários são relatados e aumentados pelo ‘guia’ da excursão. Nesta visita ao mundo interior do autor, tudo é pago. Com isso, os dois farsantes vão ganhando cada vez mais dinheiro e exibindo, entre uma peripécia e outra, as ‘obras’ do autor ‘maldito’ para horror dos turistas.

Este era, em linhas gerais, o rocambolesco enredo de *A receita do sucesso*, uma comédia musical ‘solo’ de Mauro Rasi, dirigida por Jorge Fernando, com Vicente Pereira no elenco, que foi um retumbante fracasso na temporada de 1981 no Teatro Casa Grande (Rio).¹¹⁹

Marinho sintetiza neste excerto o enredo do espetáculo. Ele não comenta que a

¹¹⁹ MARINHO, Flávio. Op. cit., p. 55.

estrutura dramaturgica do texto assinado por Rasi era calcada em esquetes, traço que se tornará comum nas peças do Teatro Besteirol.¹²⁰

5.2 – O Esquete de Abertura do Espetáculo

Tenho apenas acesso a quatro dos esquetes que compunham a encenação: “Abertura”, “Viva a Ciência”, “A Dentadura da Vida” e “A Libertária”. No texto de abertura do espetáculo a personagem Miss Dalva conduz um grupo de turistas que estão visitando a casa de um escritor maldito. Ela apresenta a casa:

Miss Dalva – Vamos entrar. Por favor, não toquem em nada. Podem fotografar à vontade. (*Os turistas batem fotos*) Foi aqui que ele escreveu suas piores histórias. Histórias malditas, de um autor maldito. (*Troveja*) A maioria inacabada... (*Pega uma pilha de papéis ao lado da máquina e lê os títulos*) “A espartinha da cova 13... De amargo basta a vida... Os mortos também amam... O belo Lauro... Áurea... e outras. (*Faz uma cara de desdém e limpa a mão na saia. Pega um osso no chão*) Aqui, neste cubículo vivia ele com seu cão, o feroz “Sprong”, uma vida de prazeres e dissipação. Dizem até que ele e o cachorro ...¹²¹

Este esquete de abertura é utilizado pelo autor como uma apresentação das cenas que o espectador assistirá no espetáculo. Há também um artifício de comicidade quando Miss Dalva insinua sobre a relação que o escritor mantinha com o seu cachorro. Também são cômicos os títulos das obras escritas por ele. “A espartinha da cova 13” faz alusão aos filmes de terror, mas ao mesmo tempo possui um traço malicioso, que remete o leitor/espectador a algo próximo das pornochanchadas, gênero cinematográfico de grande sucesso na década de 1970. “Os mortos também amam” traz em seu título uma paródia ao filme *Os Brutos Também Amam*, clássico do cinema de faroeste. Esta paró-

¹²⁰ No *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*, o verbete Esquete, escrito por Eudinyr Fraga diz: “Cenas curtas, cômicas em geral, que podem ser agrupadas, perfazendo um espetáculo inteiro, ou ser inseridas num espetáculo de variedades. Muito comuns no velho *teatro de revista*, os esquetes também fizeram sucesso em programas humorísticos no rádio. Atualmente, é na televisão que são mais aproveitados, embora o teatro não os tenha descartado por completo, como comprovam as *comédias* dos autores ligados ao gênero *besteirol*”. FRAGA, Eudinyr. Verbetes: *Esquete*. In: GUINSBURG, J; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (Orgs.). *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 136.

¹²¹ RASI, Mauro. *A Receita do Sucesso*. Rio de Janeiro, 1981. p. 1.

dia a nomes de filmes clássicos é uma das características que aproximam o Besteiro da Chanchada Cinematográfica. Este gênero trouxe para a cultura brasileira filmes como *Matar ou Correr*¹²², dirigido por Carlos Manga em 1954 e *Nem Sansão, Nem Dalila*¹²³, cuja direção também foi assinada por Carlos Manga no mesmo ano.

Em uma passagem de seu livro *Uma Teoria da Paródia*, Linda Hutcheon disserta sobre a mesma no cinema:

O que quero, de facto, sugerir é que temos de alargar o conceito de paródia, para o ajustar às necessidades da arte do nosso século – uma arte que implica um outro conceito, algo diferente, de apropriação textual. Por certo que realizadores novos como Robert Benton e Brian de Palma, não estão a tentar ridicularizar Hitchcock em filmes como *Still of the Night* (*Na Calada da Noite*) e *Blowout*. Muitas vezes, as obras do passado tornam-se modelos estéticos, cuja remodelação numa obra moderna, tem, com frequência, por finalidade uma sátira ridicularizadora dos costumes ou práticas contemporâneos (Markiewicz 1967, p. 1265).¹²⁴

Nesta passagem a ensaísta cita uma ampliação do escopo do estudo da paródia. Além da literatura, do teatro e das artes visuais que durante séculos fizeram uso deste recurso estilístico, ela insere no trecho destacado o cinema, uma arte criada no começo do século pretérito como um local no qual a paródia é encontrável.

5.3 – O Esquete “Viva a Ciência”

O esquete que sucede o quadro de Abertura do espetáculo chama-se “Viva a Ciência”. Trata-se de um texto teatral que fazia parte de *Cabe Tudo*, espetáculo que Rasi, Vicente Pereira e Luiz Carlos Góes intentaram encenar em 1977.

“Viva a Ciência” começa com a conversa de Carmem com sua filha Elisa. A mãe comenta que vem notando um comportamento estranho em Enéias, seu marido e pai de Elisa. Eis então que Enéias aparece personificado como uma mulher e dizendo

¹²² Paródia de *Matar ou Morrer*, clássico do faroeste dirigido por Fred Zinnemann em 1952.

¹²³ Paródia de *Sansão e Dalila*, dirigido por Cecil B. de Mille em 1950.

¹²⁴ HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*: Ensinaamentos das Formas de Arte do Século XX. Trad. de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985, p. 22.

que fez a operação para mudança de sexo. Assunto que suscita intensas discussões na sociedade atual, as cirurgias de troca de sexo e os transgêneros em 1981 eram um enorme tabu social, bem maior do que acontece nos dias de hoje. Uma das primeiras falas de Enéias refere-se, justamente, à inconformidade que sentia vivendo em um corpo masculino:

Enéias – Sinto muito, Carmem. Já não aguentava mais. Desde pequeno rezava para virar menina. Minha constituição física e psíquica sempre foi feminina. E você sabe disso. Nunca te enganei.¹²⁵

A inadequação de gênero sexual como temática de um texto dramático já havia acontecido em *O Patinho Torto* (ou *Os Mistérios do Sexo*), escrito por Coelho Neto em 1924. Nesta peça a personagem da mãe chamada Custódia estranha o comportamento masculinizado de sua filha. Encaminhada para o médico é feita a grande descoberta: a menina Eufêmia é, na verdade, um homem que foi educado e se vestia como uma menina de sua época. A peça de Coelho Neto é uma das primeiras obras teatrais brasileiras a que se tem acesso na qual a confusão de identidade entre o masculino e feminino é abordada.

Rasi, em seu esquete, levanta a questão por outro viés. Enéias não gosta de habitar um corpo masculino e faz todas as mudanças necessárias para se tornar uma mulher. A personagem diz:

Enéias – Ah, estou tão animada. Graças a Deus tudo deu certo. A operação é irreversível. E olhem, pensei que ia ser bem mais difícil. Saí do hospital, já passei pelo cartório, falei com o advogado e já estamos providenciando tudo. Vou me chamar Scarlet, como minha mãe.¹²⁶

Esta facilidade na troca de sexo da personagem é uma licença poética do dramaturgo. Se atualmente resolver a tramitação médica e judicial para alguém poder trocar de sexo requer um longo espaço de tempo, em 1981 a legislação brasileira nem cogitava a possibilidade de mudança do gênero sexual.

¹²⁵ RASI, Mauro. Op. cit., p. 2.

¹²⁶ RASI, Mauro. Op. cit., p. 2.

No esquete Elisa e a mãe são refratárias à decisão tomada por Enéias. Carmem fala para o marido/esposa:

Carmem – Mas você podia ter esperado eu morrer, né, Enéias? Não pensou na nossa filha, em Elisa? (*Abraça a filha*) Pobre Elisa... Mas eu te ... digo uma coisa, Enéias. Ouça bem o que eu falo. Não queira destruir o futuro de nossa filha. Não queria transformá-la em objeto de mofo e galhofa. Elisa tem direito à felicidade.

Elisa – (*Chorando*) Tenho direito! Tenho direito!¹²⁷

O desfecho apresenta uma ousadia política do autor. Surge na cena um homem identificado como Comendador Galvão. Carmem e sua filha fazem salamaleques para o visitante. Ocorre, então, a grande surpresa: o Comendador começa a achar Scarlet parecida com Enéias. Este lhe revela que mudou de sexo e que os dois poderão assumir o seu romance. Mãe e filha desmaiam devido ao susto da revelação. O esquete termina com uma canção que Eduardo Dussek compôs para o espetáculo:

*O que dirá/ o que dirão / o que dirá o comendador Galvão
A vida é curta
A morte é certa
Viva feliz
Escolha bem o SEU SEXO!*¹²⁸

Dussek em sua pequena canção levanta algo que foi bastante debatido na cultura brasileira dos anos 1970, a liberdade sexual. Ao dizer, em 1981, “Escolha bem o seu Sexo”, o compositor toma uma atitude libertária para a época. Comentei anteriormente a respeito da ousadia do desfecho engendrado por Rasi. Na época em que a peça foi escrita e encenada ainda se vivia o lento processo de abertura do regime militar. O país era governado pelo General João Baptista Figueiredo. Ao colocar um Comendador, detentor de um cargo no Exército, se envolvendo amorosamente com um transgênero, o dramaturgo esboça uma crítica, visto que a figura do militar em seu texto aparece de uma maneira escrachada em sua sexualidade.

¹²⁷ RASI, Mauro. Op. cit., p. 2.

¹²⁸ RASI, Mauro. Op. cit., p. 3.

5.4 – “A Libertária”

O esquete seguinte da peça se chama “A Libertária”. A ação acontece na casa da personagem chamada Nívea Maria. Pela descrição que o dramaturgo faz na primeira rubrica, Nívea Maria é uma mulher formal, bem arrumada, de vestido preto e colar de pérolas. Quando o esquete começa, ela está dando de mamar para seu filho Glayson, enquanto entoa uma canção de ninar para a criança. O dramaturgo até este momento vai criando uma atmosfera de tranquilidade, de uma rotina pacata de uma dona de casa. Nívea decide regar as plantas e então ela tem a sensação de ter visto uma pessoa. O clima no esquete muda. O dia que estava claro e luminoso vai ficando escuro. Há barulho de trovões. Ela decide fechar a janela. Alguém bate na porta e ela vai atender. Surge então em cena uma mulher vestida como uma *hippie*. Ela usa vestido comprido, alparbatas. A rubrica indica também que a personagem tem as axilas peludas. É uma indumentária antípoda à de Nívea Maria. Esta abre a porta. A mulher a chama pelo nome e Nívea não a reconhece. A visitante a interroga. Eis a cena:

Mulher – Não está me reconhecendo? Da quarta série do ginásio estadual Euclides da Cunha? Estava passando te vi, lá de baixo, aí na janela regando essas. (*Olha para as plantas que imediatamente murcham*)

Nívea Maria – (*Reconhecendo-a e dando um passo atrás*)... Dandara!¹²⁹

Dandara fala para a amiga que acabou de sair do Hospital Miguel Couto. Ficou internada nele devido a uma tentativa de suicídio (cortou os pulsos). E aparece, após a hospitalização, na casa de Nívea Maria.

Os primeiros diálogos entre elas já demonstram que são duas personalidades antípodas. Seus pensamentos são dissonantes, bem como Dandara explicita a ojeriza que sente ao saber que Nívea Maria se casou com alguém da aeronáutica:

Nívea Maria – Você sabia que eu casei? Tenho um filhinho.

¹²⁹ RASI, Mauro. Op. cit., p. 4.

(*Vão até o berço. A criança começa a chorar. Nívea pega-o no colo.*)

Dandara – Casou, é? É, você tinha que casar mesmo. Casou com quem?

Nívea Maria – Você não conhece. Ele é da Força Aérea.

Dandara (*Horrorizada*) – ... ele é militar?

Nívea Maria – Da Aeronáutica.

Dandara – E você não tem medo dele?

Nívea Maria – Medo? Ele é meu marido.

Dandara – Mas ele sabe que você já puxou fumou? Que já tomou ácido?

Nívea Maria (*Pondo o bebê no berço*) – Escuta aqui, Dandara... Isso foi há muito tempo. Eu até já me esqueci. E depois, foi por causa das más companhias de gente como você...¹³⁰

O trecho mostra que as duas personagens viveram juntas várias experiências típicas do desbunde dos anos 1970. Dandara comenta com a amiga o fato de ela ter fumado maconha e experimentado ácido, duas drogas que eram utilizadas, amiúde, pelos desbundados daquele tempo em que o Brasil vivia sob o regime autoritário.

Em outra passagem há nova crítica aos militares. Trata-se do momento em que Nívea Maria recebe uma homenagem do marido:

(*Ouve-se barulho de avião*)

Nívea – Ah, deve ser ele. (*Corre para a janela e acena para o céu*)

Nívea – É ele. O Glayson. (*Acena, gritando*) Glayson!

(*Uma nuvem de fumaça entra pela janela após o avião dar um rasante. Elas tosse*)

Nívea – Ele é da “Esquadrilha da Fumaça”... Olha lá o que ele escreveu lá no céu...

Dandara (*Lendo, com desdém, despeitada*) – “Nívea Maria, eu te amo...” (*Despeitada*) Hum... Quer dizer que ele fica gastando a fumaça do povo para escrever besteira?

Nívea – Ah, eles estão no poder, né, fazem o que querem...¹³¹

O texto de Rasi é crítico em relação àqueles que administram o Brasil. O pensamento do dramaturgo explicitado no esquete “A Libertária” confronta a opinião de grande parte da crítica e da historiografia teatral brasileira, que considerava o Besteirol alienado. Há no gênero, sim, uma posição crítica em relação ao período de ditadura militar vivido pelo Brasil, ainda que a preocupação política não esteja em primeiro plano em suas peças. A contestação esboçada pelo autor é feita de forma cômica. É o riso a grande “arma” dos autores do gênero no retrato daqueles tempos sombrios.

A cena seguinte engendrada pelo autor apresenta uma comicidade construída a

¹³⁰ RASI, Mauro. *A receita do sucesso*. Rio de Janeiro, 1981, p. 4.

¹³¹ RASI, Mauro. Op. cit., p. 5.

partir do que Bakhtin chama de “baixo corporal”, ou seja, a alusão aos excrementos:

Os rebaixamentos grotescos sempre fizeram alusão ao ‘baixo’ corporal propriamente dito, à zona dos órgãos genitais. Salpicava-se não de lama, mas antes de excrementos e de urina. Trata-se de um gesto rebaixador dos mais antigos, retomado pela metáfora atenuada e modernizada: ‘salpicar de lama’. Sabemos que os excrementos desempenharam sempre um grande papel no ritual da ‘festa de tolos’. No ofício solene celebrado pelo bispo para rir, usava-se na própria igreja excremento em lugar de incenso. Depois do ofício religioso, o clero tomava lugar em charretes carregadas de excrementos; os padres percorriam as ruas e lançavam-nos sobre o povo que os acompanhava (...). A projeção de excrementos é conhecida na literatura antiga. Os fragmentos do drama satírico de Ésquilo, *Os ajuntadores de ossos*, mencionam um episódio no qual se joga à cabeça de Ulisses um ‘vaso mal cheiroso’, isto é, um penico. O mesmo foi descrito por Sófocles num drama satírico cujo texto se perdeu, *O banquete dos aqueus*. Episódios análogos atingem a personagem de *Hércules cômico*, como o testemunham as múltiplas pinturas de vasos antigos: ele é visto embriagado estendido no chão, à porta de uma hetaira, e uma velha alcoviteira derrama sobre ele o conteúdo de um penico, ou então, ele persegue alguém, segurando um penico na mão. Conhecemos também um fragmento das atelanas de Pompônio: “tu me inundaste de urina, Diomedes” (o que é aparentemente retomado da história do *Banquete dos aqueus*).¹³²

O ensaísta faz neste excerto um inventário de obras literárias que se utilizaram da imagem dos excrementos. Ele arrola exemplos deste recurso desde a Grécia Antiga até o período medieval.

A cena engendrada pelo dramaturgo em seu esquete mostra Dandara utilizando o banheiro de Nívea Maria. A amiga faz questão de defecar de porta aberta e mostrar o conteúdo deixado na privada:

(Dandara vai ao banheiro e deixa a porta aberta. Senta-se na privada. Nívea fica incomodada. Vai à janela, olha para o alto. Pega o pequeno Glayson e por fim diz)

Nívea Maria – Por favor, Dandara... O Glayson está para chegar. Não faça cocô de porta aberta.

Dandara – *(Indignada)*... Cocô? Eu não faço cocô, não senhora. Quem faz cocô é você, Nívea Maria, que é uma babaca. Eu cago, Nívea Maria, eu cago.

Nívea Maria – *(Horrorizada)* Dandara... *(Quase deixa cair o pequeno Glayson)*

Dandara – Você faz cocô, Nívea Maria. Você, que é uma mulher objeto, uma boneca da Estrela, que fala papai, mamãe e faz cocô. Sai umas bostinhas assim, ó, de plástico. Eu não. Venha ver.

Nívea Maria – Pelo amor de Deus...

(Dandara puxa ela até a privada e obriga-a a ver)

Dandara – Eu não tenho vergonha do que é meu, não, da minha bosta. Ouviu? Eu sou gente. Gente!

(O pequeno Glayson cai dentro da privada)

Nívea Maria – *(Gritando)* Glaysinho... Glaysinho... *(Limpa ele)* Olha o que

¹³² BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Brasília/São Paulo: Edunb/Hucitec, 1996, p. 126-127.

você fez, Dandara. É isso, que você quer? Causar uma desgraça?

Dandara – Não, Nívea. Foi bom eu ter vindo aqui pra dar uma sacudida em você¹³³

Em consonância com o pensamento de Bakhtin, Cleise Mendes no livro *A Gargalhada de Ulisses* retoma a questão do “baixo corporal” e da aparição da imagem dos excrementos na literatura. Ela escreve:

Elementos do ‘baixo corporal’, referentes à área sexual e do excrementício, dominam as imagens da cultura cômica popular medieval (sob a forma de ritos e cultos cômicos, paródias de cerimônias sacras, desfiles de anões, gigantes, demônios fálicos, vocabulário grosseiro e obsceno) e penetram na ‘alta’ literatura do Renascimento, notadamente em Boccaccio, Cervantes e Shakespeare. Essa tradição milenar do baixo cômico ressalta, no estudo de Bakhtin, em sua *positividade* e *universalidade*, como expressão genuína de uma dada concepção do mundo, suficientemente criativa e vigorosa para produzir obras de efetivo valor poético.¹³⁴

Mendes faz uma análise do pensamento bakhtiniano a partir do conceito de “baixo corporal”. As imagens que dizem respeito à área sexual, bem como aquelas que tratam dos excrementos são abordadas pela autora tomando como base o livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, de Mikhail Bakhtin.

Na cena criada por Rasi, o autor chega ao paroxismo de fazer o bebê cair dentro do vaso sanitário. Isto acentua o humor, bem como o absurdo daquela situação.

O dramaturgo continua apelando para o “baixo corporal” em “A Libertária”:

Dandara peida. Nívea olha para ela. Ela dá outro peido. Nívea pergunta.

Nívea Maria – Você está com algum problema?

Dandara – Problema? Não. Por quê?

Nívea Maria – Não, porque você está soltando gases.

Dandara – (*Quase caindo pra trás*)... Que? O QUE??? Soltando gases? Eu??? Há, há, há, há... Como você é fina, Nívea Maria. Como é metida à besta. Fique sabendo que eu não solto gás, não senhora, que não sou aquecedor à gás nem botijão. Eu peido, ouviu bem? Que não tenho vergonha do meu próprio peido. Peido, peido e peido.

Dandara peida várias vezes. O pequeno Glayson começa a chorar.

Dandara – Que eu não sou mulher de peidar escondida, como se peidar fosse crime. Quem peida escondida é você, Nívea Maria. Eu peido abertamente, quando quero, a hora que eu quero. Entendeu?

Nívea Maria – Entendi...

Dandara – E não me proíba de peidar, Nívea Maria, aqui nessa sua casinha de boneca.

Dandara olha a casa.

¹³³ RASI, Mauro. Op. cit., p. 5.

¹³⁴ MENDES, Cleise. Op. cit., p. 59.

Dandara – Como essa sua casa é careta, Nívea Maria. Eu me sinto até mal. Nossa, eu, hein? Tá tudo muito limpinho, muito direitinho. Tem de ficar mais sujo, menos equilibrado. Suja um pouco aqui essa parede...

Dandara vai sujando.

Dandara – Põe um pouco de vermelho, preto... Escreve umas frases...

*Dandara vai mexendo e mudando tudo de lugar.*¹³⁵

O autor escreveu uma cena na qual a comicidade é obtida a partir da alusão aos gases que são expelidos por Dandara. Seguindo o conceito bakhtiniano de “baixo corporal”, Georges Minois fala sobre esta forma de humor:

A paródia medieval, portanto, vai ser um processo de rebaixamento, explicando o alto pelo baixo – não sob uma perspectiva puramente negativa, mas com o objetivo de recreação. As formas nascem e morrem na sopa biológica primordial, e essa realidade proteiforme, em que o nobre e o vil procedem dos mesmos mecanismos, é altamente cômica. O mundo é grotesco, alegremente grotesco. Então, o cômico popular vai espojar-se no ‘baixo’: a absorção do alimento, a excreção, o acasalamento, o parto na sujeira, os odores e os ruídos ligados ao ventre e ao baixo-ventre, todas as funções que rebaixam mas, por outro lado, regeneram.¹³⁶

Quando disserta sobre a paródia medieval, Minois fala de um dos recursos do cômico popular, a saber, dos odores e dos ruídos que estão relacionados ao ventre, bem como ao baixo-ventre.

Na história da comédia ocidental uma personagem mencionar que está soltando gases ou defecando é muito comum. Examinemos esta cena de *As Aves*, de Aristófanes:

Pregoeiro – Você vai me pagar! Vou conseguir que você seja condenado a uma multa de dez mil dracmas!

Pistetairo – E eu vou quebrar as suas urnas!

Pregoeiro – Você se lembra de que, numa certa noite, cagou perto da coluna dos decretos?

Pistetairo – Estou peidando para tudo isto! Prendam este cara!¹³⁷

William Shakespeare é outro dramaturgo que fez uso deste recurso. Vejamos um diálogo de *A Comédia dos Erros*:

Antífolo de Êfeso – Vê se me encontras alguma coisa; vou quebrar a porta.

Drômio de Siracusa – (*Do interior*) Se quebrardes alguma coisa aqui, eu quebrarei vossa cabeça de tratante.

Drômio de Êfeso – Pode-se bem soltar uma palavra convosco, senhor, embora as palavras não passem de vento. E se fosse possível daqui de fora, soltaria

¹³⁵ RASI, Mauro. Op. cit., p. 6.

¹³⁶ MINOIS, Georges. Op. cit., p. 158.

¹³⁷ ARISTOFANES. *As Aves*. Op. cit., p. 156-157.

na cara deles¹³⁸

Na edição do teatro shakespeariano ao qual consultei e transcrevi este diálogo de *A Comédia dos Erros* há uma nota explicativa do tradutor (Oscar Mendes). Nela, ele escreve a respeito da frase dita por Drômio de Êfeso: “*Break it not behind*”: significa exatamente que não poderia soltar gases na cara do outro.

Já comentei no capítulo que analisou *As Mil e Uma Encarnações de Pompeu Loredó* a respeito da “comicidade grosseira”, definição que tomei de empréstimo de Propp. Esta forma de comicidade abunda no esquete “A Libertária”. A alusão a excrementos, bem como a gases é um recurso, amiúde, também utilizado nas encenações de espetáculos para crianças.

Durante todo o esquete “A Libertária” o dramaturgo cria situações cômicas a partir das personalidades opostas das duas amigas. Enquanto a primeira se tornou uma mulher formal, casada e mãe, a segunda continua vivendo como uma desbundada. Esta acusa a ex-colega de “pequeno-burguesa”. Outro fato que a incomoda é o choro da criança. De uma maneira mórbida, mas ao mesmo tempo cômica, Dandara em um surto de irritabilidade com o bebê o joga pela janela. É neste momento que surge na peça Glayson, o pai do menino. Ele o socorre e estranha a presença daquela mulher em sua casa.

O autor começa então a criar rubricas nas quais mostra o comportamento desabrido de Dandara em relação a Glayson. Em uma delas ele indica que a personagem “coça a xoxota” e em outra que “ela pega no pau de Glayson”. Isto serve de intróito para que ela faça perguntas ousadas a ele. Eis a cena:

Dandara – Você já deu o cú?

Glayson – Eu vou quebrar a cara dela.

Nívea Maria – Pare, Glayson. Não faça isso. Ela é liberada.¹³⁹

¹³⁸ SHAKESPEARE, William. *A Comédia dos Erros*. In: *Obra Completa*. Trad. de Oscar Mendes. 3 V. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988, V. 1, p 222.

¹³⁹ RASI, Mauro. Op. cit., p. 7.

Dandara continua demonstrando o seu comportamento oriundo da geração que viveu o desbunde sexual. Na cena seguinte temos novamente o humor advindo do campo do “baixo corporal”:

Dandara – (*Saindo nua do banheiro*) Eu sou liberada. Não tenho mais problemas. Já me liberei. Sou analisada. Fiz análise cinco anos. Tive alta.

Dandara, à Nívea.

Dandara – Nívea, acho que estou com chato. Você tem Neocid, aí? Devo ter pego lá no Miguel Couto...

Dandara olha para os dois que estão perplexos, e diz.

Dandara – Tive uma ideia. Por que não transamos os três?¹⁴⁰

A azáfama fica maior quando a visitante diz ser uma “enviada”, uma espécie de “arauta do apocalipse”:

Nívea Maria – Vai embora, Dandara. Vai.

Glaysen – Pare de importunar a minha mulher. Que é que você quer com ela? Sua louca!

Dandara – (*Fora de si, avançando pra cima dele, derrubando coisas*) Quem é louca? Quem?

Nívea Maria –... Dandara pare, pelo amor de Deus!

Dandara – (*Gritando*) Eu não sou louca, não. Entendeu? Eu não sou louca, não. Eu sou uma enviada!

Glaysen – Uma... o quê?

Dandara – Uma arauta do Apocalipse! O mundo vai acabar, seus babacas. Vai acabar. Vocês vão tudo morrer. Vai vir uma onda...¹⁴¹

A “onda” mencionada pela personagem é uma referência a uma profecia de Nostradamus. Segundo alguns estudiosos da sua obra, o mundo iria acabar devido a uma gigantesca onda que destruiria a terra. Os artistas do Besteirol sempre foram fascinados por esta profecia apocalíptica. Em uma crônica, Maria Lucia Dahl disserta sobre o tema:

Vicente Pereira já tinha falado dela: a grande onda que acabaria com a terra entre 2000, segundo Nostradamus, e 2012, segundo o calendário maia. Ele até escreveu uma peça sobre ela, *A onda*, que chegou em plena noite do Oscar quando uma família fútil da Barra curtia a cerimônia transmitida pela televisão. A família continuava torcendo, grudada no vídeo, esperando ansiosa a abertura dos envelopes enquanto o apresentador lia “E o Oscar de melhor ator vai para...” enquanto o mundo acabava lá fora.

Era uma ideia primorosa. Eu fazia a amiga da dona de casa que entrava dizendo: “Só vim para dizer que não venho..”, mas aí o mundo acaba e “ela”, a personagem, tinha de ficar¹⁴².

¹⁴⁰ RASI, Mauro. Op. cit., p. 7.

¹⁴¹ RASI, Mauro. Op. cit., p. 7.

¹⁴² DAHL, Maria Lúcia; *O Quebra-Cabeças*, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005, p. 167.

Eduardo Dussek transformou Nostradamus e a previsão do final do mundo em uma de suas canções de maior sucesso. Eis a letra:

Naquela manhã
Eu acordei tarde, de bode
Com tudo que sei
Acendi uma vela
Abri a janela
E pasmei

Alguns edifícios explodiam
Pessoas corriam
Eu disse bom dia
E ignorei

Telefonei
Pr'um toque tenha qualquer
E não tinha
Ninguém respondeu
Eu disse: "Deus, Nostradamus
Forças do bem e da maldade
Vudoo, calamidade, juízo final
Então és tu?"

De repente na minha frente
A esquadria de alumínio caiu
Junto com vidro fumê
O que fazer? Tudo ruiu
Começou tudo a carcomer
Gritei, ninguém ouviu
E olha que eu ainda fiz psiu!

O dia ficou noite
O sol foi pro além
Eu preciso de alguém
Vou até a cozinha
Encontro Carlota, a cozinheira, morta
Diante do meu pé, Zé
Eu falei, eu gritei, eu implorei:
"Levanta e serve um café
Que o mundo acabou!"¹⁴³

O esquete “A Libertária” termina com Dandara saindo da casa da amiga. Há um sentimento de repulsa pelo comportamento daquela família, considerado por ela como “careta”.

5.5 – “A Dentadura da Vida”

Trata-se de um esquete bem curto e que apresenta apenas duas personagens. O

¹⁴³ Disponível em: <<http://letras.mus.br/eduardo-dusek/45643/>>. Acessado em: 19 de maio de 2014.

dentista chamado Doutor Zoltan e sua paciente Vida. O cenário é um consultório dentário.

Na encenação de *A Receita do Sucesso* Vicente Pereira interpretava Zoltan e Du-se Naccarati Vida. A paciente chega ao consultório dentário somente com a intenção de fazer uma visita. Eis os primeiros diálogos:

Vida – Oi, doutor Zoltan como tem passado?

Doutor – Vida, que satisfação.

Vida – Estava passando por aqui, daí pensei: deixa eu dar uma entradinha rápida lá só pra ver como ele está passando.

Vida, dando uma olhada no consultório, que é sofisticadíssimo.

Vida – Hum, mas o consultório ficou uma beleza. Aquele aquário... Linda aquela girafa ali, doutor. É de feltro?

Doutor – É, feltro.¹⁴⁴

Ele decide examinar a boca de Vida. Encontra nela uma manchinha. Trata-se do começo de uma série de intervenções que ele vai realizando na paciente. O que era para ser uma simples visita ao dentista, vai se revelando uma experiência assustadora:

Doutor – É só um instantinho. Agüente um pouco aí. Não vai demorar... (*Liga o motor*)

(Vida olha desconsolada o relógio de pulso. O doutor passa o motor no dente dela. Ela começa a sofrer, a sofrer, geme, mexe-se na cadeira. Finalmente, não aguenta mais segura o braço dele)

Doutor – (*Censurando-a*) Não faça isso! Não segure a minha mão. Isso é um perigo. Nunca faça isso. Se estiver doendo, faça um gesto, um sinal, levante a mão. Mas não puxe o braço desse jeito.¹⁴⁵

A rubrica indica que Vida já começa a sofrer nas mãos dele. Zoltan adverte-a de que será necessário fazer uma cirurgia. Rasi vai construindo uma comédia macabra em seu esquete. Importante lembrar que o dramaturgo, na apresentação de “A Dentadura da Vida”, classifica seu texto como uma “comédia trágica”.

¹⁴⁴ RASI, Mauro. Op. cit., p. 8.

¹⁴⁵ RASI, Mauro. Op. cit., p. 9.

Duse Nacaratti e Vicente Pereira em “A Dentadura da Vida” - 1981
Foto de Guga Melgar

O tom trágico se acentua no desfecho. Vejamos a cena final:

Doutor – ... reserve um leito. (À *Vida*) Você tem I.N.P.S? Vamos ter que fazer uma pequena cirurgia.

Vida – (*Saltando da cadeira*)... Cirurgia?

Doutor – Temos de ir para o hospital.

Doutor dando-lhe a bolsa e o casaco.

Doutor – E rápido antes que a agulha atinja o cérebro.

Vida – ... O cérebro? Quer dizer que poderei ficar parálitica? Poderei ficar inválida?

Vida, histérica mas articulando mal as palavras devido à anestesia.

Vida – Poderei ficar uma morta-viva? Que nem aquela americana, a Karen Ann-Quinlan? É isso, doutor? É isso?

Vida tenta agredi-lo. Ele segura-a e diz pelo interfone.

Doutor – Dona Dulce, chame uma ambulância.

Doutor, à Vida.

Doutor – Pare de se excitar para evitar uma hemorragia.

Vida – O senhor é um louco, doutor Zoltan. Um incompetente...

Doutor – (*Pondo um punhado de algodão na boca dela*) Tome, enfie esse algodão na bochecha para estancar o sangue.

Vida – (*Com algodão na boca*)... Punição! Punição para os crimes médicos!

Vida tentando agredi-lo.

Vida – Punição! Punição!

Sirene de ambulância chegando. Doutor, paternalista meio compreensivo diz.

Doutor – Vamos indo, Vida. Vamos indo...

*Luz e sirene da ambulância.*¹⁴⁶

Em sua derradeira fala Vida diz: “Punição! Punição para os crimes médicos! Punição! Punição!”. Este aspecto do esquete, que questiona de uma forma cômica os métodos de trabalho dos profissionais de saúde coloca o texto em uma tradição cômica popular na qual os comediógrafos satirizam médicos e seus métodos de trabalho. Tomando como base a obra de Rabelais, Bakhtin disserta sobre o tema:

Ao descrever em Gargantua as atividades do jovem Gargantua sob a férula de Ponocrates (cap. XXIV), Rabelais diz:

“E, em vez de ir ao campo colher ervas, visitavam as *lojas dos droguistas, herboristas e boticários*, e cuidadosamente consideravam os frutos, raízes, folhas, gomos, sementes, unguentos exóticos, assim como também a forma de adulterá-los.

“Iam ver os *saltimbancos, escamoteadores e charlatães*, e consideravam seus gestos, suas artimanhas, suas destrezas e habilidade no falar, especialmente dos de Chaunys de Picardia, pois são por natureza muito faladores e grandes contadores de lorotas em matéria de histórias fantásticas.”

Justifica-se considerar esse trecho como autobiográfico. Rabelais estudou todos os aspectos da vida da rua. Sublinhemos a *vizinhança das formas dos espetáculos públicos com as da medicina popular*, com os seus herboristas e boticários, comerciantes de todas as drogas miraculosas possíveis e imagináveis, e charlatães de todo o tipo. *Um laço tradicional muito antigo unia as formas da medicina popular*. É isso que explica que o comediante das ruas e

¹⁴⁶ RASI, Mauro. Op. cit., p. 10.

o comerciante de drogas fossem, às vezes, uma única e mesma pessoa. Por essa razão, *a personagem do médico* e o elemento médico na obra de Rabelais estão organicamente ligados a todo o sistema tradicional das imagens. A passagem que acabamos de citar mostra muito claramente a vizinhança direta da Medicina e dos charlatães na praça pública.¹⁴⁷

Além da obra de Rabelais estudada por Bakhtin, a figura do médico associada ao charlatinismo é tema recorrente nas comédias de Molière. Textos como *O Doente Imaginário* e *O Médico à Força* escritos pelo dramaturgo francês contêm contundentes críticas à medicina.

Em uma de suas últimas frases Vida cita a norte-americana Karen Ann Quinlan, que em 1976, quando tinha 21 anos, sofreu uma lesão cerebral irreversível. Quinlan entrou em coma e sua família permitiu o desligamento dos aparelhos que a mantinham viva, o que gerou na época um debate sobre o tema da eutanásia.

O nome Zoltan já havia sido utilizado por Vicente Pereira para batizar uma personagem, por sinal um médico, em sua peça escrita nos anos 1970, *A Estrela Dalva*, cuja encenação não aconteceu. Thaís Portinho, que estaria no elenco da montagem, conta que Pereira escolheu este nome por causa da atriz Jayne Mansfield. Um dos seus filhos tinha este nome.¹⁴⁸

Hoje, Zoltan é o nome de uma personagem da série *Pé na Cova*, cujo autor principal é Miguel Falabella. No programa, Diogo Vilela o interpreta. Trata-se do médico do bairro Irajá, local no qual acontece a trama. Seus métodos como médico são pouco ortodoxos e, na maior parte das vezes, carregados de charlatanismo. Nas três temporadas do seriado, Falabella revisitou alguns momentos do Besteiro. Em um episódio, por exemplo, a personagem Markassa chegava em uma festa dizendo: “Eu só vim para dizer que não venho”¹⁴⁹.

¹⁴⁷ BAKHTIN, Mikhail. Op. cit., p. 137.

¹⁴⁸ Conforme entrevista realizada com Thaís Portinho no dia 29 de Setembro de 2012. Rio de Janeiro.

¹⁴⁹ Na peça *A Noite do Oscar*, escrita por Vicente Pereira em 1982, uma das primeiras frases ditas pela personagem Vera é: “– Desculpe... mas eu vim lhe avisar que não venho”. PEREIRA, Vicente. *A Noite do Oscar*, 1982. p. 2.

A Receita do Sucesso foi um fracasso de crítica e público. Na matéria *As gargalhadas da maturidade*, realizada pelo jornal O Globo em 5 de abril de 2000, o autor recordou o fracasso do espetáculo:

Rasi também tem uma coleção de histórias divertidas. Ele se lembra, por exemplo, da decepção e da raiva estampadas nos rostos de um grupo que veio em excursão de uma cidade do interior do estado para ver “A receita do sucesso”.

– Eles ficaram tão chocados que deixavam o teatro em bandos de 40. Quando o espetáculo terminou, eles queriam bater nos atores-conta Rasi¹⁵⁰.

No livro de Guilherme Bryan *Quem tem um sonho não dança: Cultura jovem brasileira nos anos 80* é reproduzido o excerto de uma crítica deletéria ao espetáculo:

Cláudio Bojunga demonstrou não ter entendido a piada na Isto É, de 17 de junho de 1981. Relacionando o espetáculo com artimanhas gays da praça Mauá, assegurava: ‘É um espetáculo em que nada se transforma, tudo se perde’.¹⁵¹

5.6 – Bem-vindo ao *Cabaret S/A*

No mesmo ano de *A Receita do Sucesso*, Rasi foi um dos autores de *Cabaret S/A*, montagem idealizada pelo Teatro Rival que recuperava os antigos *Cabarets*, bem como o Teatro de Revista. Além disso, *Cabaret S/A* se baseava também no filme *Cabaret*, dirigido por Bob Fosse em 1972. A primeira música que era cantada na encenação era a clássica *Willkommen*, interpretada na película por Joel Grey.

Em seu livro *Não adianta chorar: Teatro de Revista Brasileiro... Oba!*, Neyde Veneziano apresenta uma definição do gênero *Cabaret*:

Cabaret é sinônimo de consumo de bebidas desde o final da Idade Média e seu sentido atual vem do século XIX. Entre os franceses, foi sempre chamado de *café-concerto*. Tanto o *cabaret* quanto o *café-concerto* eram lugares de distrações populares proporcionadas aos consumidores de bebidas.¹⁵²

O espaço do Teatro Rival foi um dos locais onde o Teatro de Revista vicejou.

¹⁵⁰ OLIVEIRA, Roberta. As gargalhadas da maturidade. Jornal *O Globo*. Rio de Janeiro, 5 de abril de 2000.

¹⁵¹ BRYAN, Guilherme. Op. cit., p. 24.

¹⁵² VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar: Teatro de Revista Brasileiro... Oba!*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1996, p. 24.

Seu fundador, Américo Leal, atuou também como produtor de espetáculos do gênero. A casa sempre foi um misto de bar e teatro. Enquanto os espetáculos teatrais e os shows são apresentados no palco do Rival, o público pode, ao mesmo tempo, comer e beber.

O roteiro de *Cabaret S/A* reunia, além dos esquetes de Rasi, textos de Oswald de Andrade, Grande Otelo, Flávio São Thiago, Ângela Leal (filha de Américo e atual administradora da casa de espetáculos), Heloísa Arruda, Cláudio MacDowell, Antônio Pedro e Jorge Laclette. No elenco, destaque para a participação de Grande Otelo, grande cômico das chanchadas cinematográficas e do Teatro de Revista. Na biografia de Grande Otelo, escrita por Sérgio Cabral, é lembrado o sucesso da montagem:

Em Novembro, Otelo recebeu o título de Cidadão Carioca da Câmara Municipal. Naquele mês, voltou ao teatro como ator de *Cabaré S/A* (sic), com textos de vários autores, além do próprio Otelo e do diretor e ator Antônio Pedro. Apresentado no Teatro Rival, o espetáculo tinha, entre outros atores, Josephine Hélène, e receberia o Prêmio Mambembe como um dos cinco melhores do ano. A temporada durou vários meses e obteve muito sucesso¹⁵³.

Para o espetáculo, Rasi escreveu os esquetes “A Vedete que não era Leviana”, “Valdirene, A Paranormal”, “Uirapuanacy, A Cabeça que Fala”, “Perseguida pelo Personagem” e “As Telefonistas”. Para delimitar o *corpus*, analisarei somente os três primeiros. No primeiro esquete, tínhamos em cena uma vedete do Teatro de Revista que, muito constrangida, era obrigada a fazer um número de plateia no espetáculo. Número de plateia era um dos grandes momentos de uma Revista. Quebrando a quarta parede, a vedete descia no meio do público, escolhia um espectador e interpretava um texto de conotação sexual, utilizando sempre o *double sens* como recurso. Vedetes como Virgínia Lane, Anilza Leoni e Eloína tornaram-se célebres na interpretação desses números. Em *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*, Neyde Veneziano escreve sobre eles:

O número de plateia era o ponto alto de uma vedete. Não era obrigatório nas

¹⁵³ CABRAL, Sérgio. *Grande Otelo: Uma biografia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2007, p. 247.

revistas, nem deve ser considerado uma convenção. De acordo com o autor e a intérprete, poderia se transformar em uma das grandes atrações do espetáculo. No entanto, quando agressivo e insistente, tornava-se perigoso, pois levar o espectador a deixar de ser espectador para virar participante é uma loteria. O resultado, às vezes, era constrangedor.¹⁵⁴

Há uma infinidade de números de plateia, cheios de malícia, representados pelas vedetes. Eloína, por exemplo, representou o papel da uva que veio do Rio Grande do Sul. Com muita sensualidade, descia do palco carregando um cacho de uvas, ia chegando perto do espectador escolhido e indagava-o se não queria chupar sua fruta. Outro número de plateia interpretado por Eloína era o da chave e sua fechadura. Nele, ela aparecia com um cadeado no corpo, se dirigia ao espectador e perguntava “Será que a sua chave pode abrir o meu cadeado?”. Usando de sua malícia, comentava com o escolhido “Sua chave é muito pequena para abri-lo”, ou então, “Nossa! A sua chave é muito grande e pode arrebentar meu cadeado”.

A respeito da utilização do *double sens*, Veneziano comenta:

O gosto das platéias exigia piadas cada vez mais picantes. A ordem para escrever um bom número de *double-sens* era a de se utilizar palavras que parecessem obscenas aos ouvidos. Habitualmente, no final do quadro, dava-se uma limpada como que insinuando que a malícia e a imoralidade estavam somente na cabeça dos assistentes.¹⁵⁵

Sobre o recurso de se utilizar gêneros alimentícios com conotação sexual, a primeira Revista a qual temos acesso que se valeu disso foi a portuguesa *Tintim por tintim*, escrita por Souza Bastos. Ela foi encenada em Portugal com grande êxito em 1889 e chegou ao Brasil em 1892. Em *Não adianta chorar: Teatro de Revista Brasileiro... Oba!*, Neyde Veneziano comenta o sucesso desta Revista no Brasil:

Tintim por tintim foi a revista portuguesa mais remontada no Brasil, durante anos e anos, em diversas cidades. Quando chegou, fez, de início, mais de cem apresentações consecutivas, influenciando nossos autores e mostrando a possibilidade de se trocar a força da crítica política pela força dos apelos sexuais.¹⁵⁶

¹⁵⁴ VENEZIANO, Neyde 2013. Op. cit., p. 263.

¹⁵⁵ VENEZIANO, Neyde. 2013. Op. cit., p. 257.

¹⁵⁶ VENEZIANO, Neyde. 1996. Op. cit., p. 42.

Na segunda edição do seu livro *Teatro de Revista: Dramaturgia e Convenções*, Neyde Veneziano reproduziu o texto de *Tintim por tintim*. Destaco a cena que apresenta os ingredientes culinários com alusão sexual:

Scena 2ª
(os mesmos e temperos)

Côro:

Da cosinha dramática
Nós somos os temperos
De nos usar com tática
fugir ao exagero.

Azeite:

O meu tempr'ado
É um deleite
Eu sou azeite
Purificado

Vinagre:

Não é milagre
Haver empenho
Do bom vinagre
Que em mim tenho

Cravo:

O cravo eu sou
De cabecinha
E quem temp'rou
A moda minha

Canella:

Sou tão singela
Tão democrática
Sou a canela
Tão aromática

Salsa:

Eu sou a verde salsa
Da ortelã sou filha
Do Carnaval na valsa
Até a salsa brilha

Azeitona:

Desenjoativo
Que não recalcitro
Sou aperitivo
Até para um litro
Eu dou a minha touca

Eu sou a azeitona
Commigo faz bocca
Até o Barjana.

Pimenta:

Assim tão cinzento
Peior do que um cardo
Eu sou a pimenta
Na língua eu lhes ardo.

Coloráo:

Sou o formoso C'loráo
D' Hespânia natural
Ninguém me achou ainda máo
Tempero sou sem rival
Ardo na boca por vezes
Si minha força é tamanha
Mas dizem os portugueses:
O que é bom vem lá da Hespânia

Sal:

Sem mim não há paladar
Pago por isso um imposto
E quem não há de gostar
Se a todos eu só do gosto?
Eu dou a todos sabor
E dou prazer sensual
Na comida e no amor.
Eu sou p'ra todos o sal!

Mostarda:

Embora eu arda
Sem exagero
Sou a mostarda
O bom tempero
Quem se resguarda
Sem ter limite
Só com a mostarda
Tem apetite!
Já não tem brio...
Chega-se a mim
Perde o fastio¹⁵⁷

Veneziano arrola, em seu livro *Teatro de Revista: Dramaturgia e Convenções*, textos de autores nacionais nos quais as comidas são aludidas de uma forma sexual. Ela cita *O Pudim de Ouro*, escrito em 1951, e *Tira o Dedo do Pudim*, de 1954. Ambos são de autoria de J. Maia e Max Nunes.

No esquete de Rasi, no entanto, a vedete surge em cena e, nas suas primeiras fa-

¹⁵⁷ BASTOS, Souza. *Tintim por tintim*. Apud. VENEZIANO, Neyde. 2013. p. 32-34.

las, já denota estar constrangida pela situação em que se encontra:

Blackout. Luz no proscênio. Entra a vedete que não era leviana¹⁵⁸. A vedete vem chegando num sumarérrimo biquíni ou então nua, com dois leques e vai logo se explicando.

Vedete – Gente, um momentinho só, por favor. Pode parar a música, por favor? Só um instantinho... Eu acho que eu devo uma explicação, principalmente pra quem não me conhece e está me vendo assim, pela primeira vez, gostaria de dizer umas palavrinhas.

Pausa.

Vedete (*Continuando*) – Olha, o negócio é o seguinte: eu estou fazendo isso porque sou uma atriz, preciso trabalhar e o diretor deste cabaré quer que eu faça isso, que venha aqui assim e faça isso...

Faz umas poses e evoluções eróticas.

Vedete – ... assim, assim e isso.¹⁵⁹

No texto, o dramaturgo faz uma sátira sobre a figura da vedete. A situação que é criada pelo autor apresenta uma mulher muito bonita se vendo obrigada pelo diretor do espetáculo a trajar uma roupa que a deixa praticamente nua. Além disso, ela chega comunicando ao público presente que não veio do Nordeste e que seu pai não pensa que ela trabalha como professora. Nesta passagem, o autor brinca com os estereótipos em torno das vedetes. Várias delas (Eloína foi uma) iniciaram sua carreira após fugirem de casa e sumirem de suas famílias antes de completarem dezoito anos.

Contrariando este estigma que gravitava em torno delas, a personagem diz no esquete:

Vedete – (...) Eu sou daqui mesmo, de família fina, rica, sempre tive tudo que quis: amor, compreensão, fui tremendamente educada, estudei nos mais rígidos colégios não só daqui como do exterior, falo vários idiomas, voltei recentemente de Nova Iorque onde vi peças, filmes, shows, comprei roupa, videocassete... Aliás, vi o *Homem elefante* antes de vir pra cá, fiquei arrasada. Acho que é por isso que eu estou meio deprimida...

*Controlando-se.*¹⁶⁰

A situação engendrada pelo dramaturgo é antípoda ao que acontecia com a maior parte das vedetes brasileiras. O histórico de suas vidas mostra que a maioria delas era originária de família pobre ou da nossa classe média. Não há registro de alguma jovem de família rica que tenha optado por esta profissão. Nas décadas de 1940 e 1950 eram

¹⁵⁸ Primeiro texto de Mauro Rasi.

¹⁵⁹ RASI, Mauro et al. *Cabaret S/A*. 1981, p. 7.

¹⁶⁰ RASI, Mauro et al. Op. cit., p. 7.

muitos os preconceitos sobre os jovens que optavam pela carreira artística. A situação assumia uma gravidade ainda maior se a pessoa optasse por atuar no Teatro de Revista. A personagem no esquete começa a elencar o que ela e, por conseguinte, todas as vedetes devem fazer em um espetáculo:

Vedete – Bem, dito isso, agora eu vou fazer o meu trabalho senão eu vou pra rua também. Vocês me dão licença, tá, que eu vou provocar vocês, vou excitá-los, vou falar assim bem macio, roçando meus lábios nos seus ouvidos com uma vozinha bem rouquinha...¹⁶¹

Avisa aos espectadores que está munida com um canivete. Seu intuito em carregar uma arma é impedir que algum homem da plateia seja mais ousado, um perigo que sempre rondou o trabalho das vedetes.

Andando em meio à plateia, escolhe um espectador para sentar no colo dele. Eis a passagem:

Vedete (*À um freguês*) – Dá licença? Eu vou sentar ao seu colo.
Senta no colo dele.

Vedete – É tudo de brincadeira, viu? Não vá pensar que é sério. Agora deixa eu passar a mão aqui em você. Assim... Isso... Dá licença? Deixa eu fazer uma coisa aqui agora...

Acaricia-o, etc. De repente.

Vedete – Epa.

Sempre no colo dele.

Vedete – Que é isso? Hein? Que é isso? Pode me dizer o que é isso? Olha eu vou pegar o canivete, hein? Ponha as mãos para cima. Suas mãos já estão em cima? Então, o que é que está aí embaixo? Hein? Pode me dizer ou não sabe? Hein? Escute aqui, mocinho: eu faço isso porque sou obrigada, viu? Porque sou uma atriz, e preciso trabalhar. Quantas vezes eu tenho de dizer isso? Ai, às vezes tenho vontade de largar tudo e casar, viu? Casar, logo de uma vez pra acabar com tudo.¹⁶²

Ao sugerir que o espectador no qual escolheu sentar no colo ficou excitado sexualmente, mostra-se ofendida e o ameaça com seu canivete. Também diz ao homem que está fazendo este número de plateia porque o diretor a obrigou.

Rasi vai criando em seu esquete uma situação absurda trazendo à cena uma atriz com dinheiro, mas que é obrigada pelo diretor a aparecer praticamente nua e, para piorar, fazer um número de plateia no qual precisa sentar no colo de um espectador. As

¹⁶¹ RASI, Mauro et al. Op. cit., p. 8.

¹⁶² RASI, Mauro et al. Op. cit., p. 8.

últimas falas são estas:

Vedete – Eu estou aqui trabalhando. Não estou fazendo gandaia, não. Que eu não saio daqui e vou pro Amarelinho, não. Vou pra casa, ler. Pra me informar. Viu?

Levantando-se.

Vedete (*Aos bastidores*) – Que? Acabou?

Ao freguês.

Vedete – Graças a Deus, acabou o número.¹⁶³

O “Amarelinho” citado pela personagem é um bar histórico da boemia carioca. Localizado na Cinelândia e próximo ao Teatro Rival, a casa de espetáculos onde era encenado *Cabaret S/A*.

5.7 – Valdirene, A Paranormal

Neste esquete, o dramaturgo volta a singrar o tema do ocultismo. Valdirene entra em cena e faz uma previsão. Eis a cena:

Valdirene – ... Dentro de um minuto um tijolo cairá sobre a minha cabeça.

Desperta, assustada, abre os olhos, nervosa.

Valdirene – ... Oh, meu Deus. Por que não sou como as outras? Por que sou diferente? Por que tenho esse estranho dom?

Um tijolo cai sobre a sua cabeça. Ela ainda consegue murmurar, com ódio.

Valdirene – ... Oh, como odeio meus super-poderes...¹⁶⁴

Depois que Valdirene leva a pancada, começam a surgir fora da cena duas vozes femininas. Trata-se das personagens Dona Rosa e outra, identificada como a corista do *Cabaret*. Elas estão conversando nos bastidores da encenação até o momento em que, repentinamente, a cortina do palco é aberta. Neste momento, também, duas coristas retiram Valdirene do proscênio e a levam até o palco. Dona Rosa conversa com uma corista:

Dona Rosa (*fazendo sinal para uma corista e indicando o comodim*) – Dá uma olhada lá no povão.

A corista olha.

¹⁶³ RASI, Mauro et al. Op. cit., p. 8.

¹⁶⁴ RASI, Mauro et al. Op. cit., p. 10.

Dona Rosa – Tão rindo?
Sinal afirmativo com a cabeça.
Dona Rosa – Tão bebendo?
Sinal afirmativo com a cabeça.
Dona Rosa – Tão sarrando pra valer?¹⁶⁵

Neste excerto, o autor apresenta as personagens espiando o público por detrás da cortina. Este recurso engendrado por ele torna risível a situação. Há também a quebra de um ritual clássico do teatro ocidental, o da solenidade da abertura da cortina do palco.

A próxima passagem do esquete traz, por parte de Dona Rosa, uma acusação de lenocínio. Eis:

Dona Rosa – Você! Logo você que só tem mordomia aqui no michetório, dá uma porrada na Valdirene...
Corista – Não vem que não tem, minha irmã... Tô com muito tempo na vida e em vários michetórios... Se tivesse que te sacanear, o Robertão tá bem aí muito a fim...
*Dona Rosa esbofeteia a corista com violência. A corista tem uma crise de choro, uma das colegas interrompe timidamente.*¹⁶⁶

Convém atentar que o autor, nesta passagem, faz uso de uma gíria nova para a época de escritura da peça. A palavra “michetório” como um sinônimo de prostituição era algo não muito usual no ano de 1981. Nos dias de hoje, ela e suas variantes como “michê” e “michetagem” já são de uso comum em nossa língua.

Na sequência do esquete, Dona Rosa esbofeteia a corista devido à má qualidade do show apresentado pela segunda. Esta cena é sucedida por um monólogo no qual Dona Rosa relembra a época em que se prostituía:

Dona Rosa – Tô há muito mais que você na vida. Já ouviu falar de Pinto de Azevedo, Correia Dutra, Conde Lage? Não é nome de freguês não. É nome de rua, rua onde tinham as escolas da vida onde eu estudei. Tem gente que estudou introdução ao direito. A mamãe aqui não: aprendeu foi mesmo introdução, anos e anos. Muita introdução, sem ter direito de nada. Nada. É uma ciência...¹⁶⁷

A personagem, valendo-se de sua experiência, começa a ensaiar as coristas. Ensinam-lhes as posições sexuais que elas devem fazer.

¹⁶⁵ RASI, Mauro et al. Op. cit., p. 10.

¹⁶⁶ RASI, Mauro et al. Op. cit., p. 10.

¹⁶⁷ RASI, Mauro et al. Op. cit., p. 11.

5.8 – Uma Cabeça Falante

O terceiro e último esquete que Rasi escreveu para *Cabaret S/A* também traz elementos místicos para o humor. Trata-se de “Uirapuancy, A Cabeça que Fala”. Uirapuancy é uma cabeça humana que é colocada no palco e faz previsões. Quando a apresenta, a personagem Omar conta do sucesso que esta cabeça vem fazendo pelo mundo:

Omar – Muitos são os mistérios que envolvem o oriente, mas certamente nenhum é maior que este. Ela foi descoberta nas selvas da Birmânia, causou sensação em Bombaim, Tóquio e Madagascar. Senhoras e senhores é chegado o momento de apresentar, vinda diretamente de Java, Uirapuancy, a cabeça que fala!

*Abre a cortina. Sobre uma mesa coberta de negro está uma cabeça. A cabeça de Uirapuancy, a cabeça que fala. Uirapuancy usa uma peruquinha platino-bonde, é toda catita, muito branca, com a boquinha pintada de batom. Pode até ter uns brincos de pingentes. É simpática e muito distinta. Está com os olhos fechados, parecendo dormir.*¹⁶⁹

Quem representava Uirapuancy ficava somente com a cabeça aparecendo no palco. O autor satiriza aqueles que se apresentavam para o grande público como grandes gurus. Esta forma debochada de abordar o esoterismo e associá-lo ao charlatanismo era também tematizada no Teatro de Revista¹⁷⁰.

Há, no esquete de Rasi, uma certa afeição do autor pela morbidez no humor ao colocar como vidente um corpo esquartejado. Omar faz uma grande propaganda dos poderes premonitórios de Uirapuancy. Ele chama uma mulher para ser consulente da cabeça. Eis a cena:

Omar – Sua graça, por gentileza?

Adalgisa (*Meio nervosa*) – Adalgisa...

Omar (*Suavemente*) – Uirapuancy, a amiga Adalgisa está aqui...

*Omar, fazendo sinal para que Adalgisa se aproxime. Adalgisa está nervosa e com um pouco de medo. O fundo musical pode ser Ravi Shankar. Adalgisa aproxima-se, receosa e também com um pouco de nojo...*¹⁷¹

¹⁶⁹ RASI, Mauro et al. Op. cit., p. 12.

¹⁷⁰ Neyde Veneziano aborda esta questão em seu livro *Não adianta chorar: Teatro de Revista Brasileiro... Oba!*. 1996. Op. cit., p. 85.

¹⁷¹ RASI, Mauro et al. Op. cit., p. 13.

Na rubrica, o dramaturgo pede que a música a ser executada no momento de reflexão de Uirapuancy seja do compositor indiano Ravi Shankar. Os autores do Besteiro sempre tiveram em sua escritura uma necessidade de colocar nas rubricas a trilha sonora que consideravam ideal. E, desde o começo do esquete, há alusões a lugares orientais como Japão e a Ilha de Java.

Este interesse pela cultura indiana no âmbito da comicidade popular é detectado por Mikhail Bakhtin em *Cultura Popular na Idade Média e Renascença: O Contexto de François Rabelais*:

Assim composto e propagado, o ciclo das maravilhas da Índia inspirou igualmente os motivos de numerosas obras pictóricas e artísticas da Idade Média.

Quais são, afinal, essas famosas maravilhas da Índia? Essas lendas descreviam as riquezas fabulosas da Índia, sua natureza extraordinária e contavam também histórias fantásticas: os diabos que cuspiam chamas, as virtudes das ervas mágicas, as florestas encantadas, a fonte da juventude. Davam assim amplo lugar à descrição dos animais. Ao lado dos animais verdadeiros (elefante, leão, pantera, etc), descreviam-se detalhadamente animais fantásticos: dragões, harpias, unicórnios, fênix, etc. Assim, Mandeville descobre um grifo e Latini, um dragão.

O que nos interessa, antes de mais nada, é a pintura de seres humanos extraordinários, todos de caráter grotesco. Algumas dessas criaturas são meio homens meio bestas, como por exemplo o hipópode, cujos pés são revestidos de cascos, as sereias, os cinocéfalos que latem em vez de falar, os sátiros, os centauros, etc. Constituem de fato uma verdadeira galeria de imagens do corpo híbrido. Encontram-se naturalmente gigantes, anões e pigmeus, personagens dotadas de diversas anomalias físicas: seres de uma só perna, ou sem cabeça, que têm o rosto no peito, com um único olho na testa, com os olhos sobre as espáduas, nas costas, outros com seis braços ou que comem pelo nariz, etc. Tudo isso constitui as *fantasias anatômicas* de um grotesco descabelado, que gozavam de imenso favor na Idade Média.

Rabelais gostava muito de brincar com os corpos e os órgãos: lembremo-nos dos anõezinhos gerados por um peido de Pantagruel que têm o coração ao lado do ânus, dos filhos monstruosos de Antiphysis e da célebre descrição de *Quaresmeprenant*, etc.¹⁷²

Temos exposto, neste excerto, um inventário sobre a relação entre a cultura popular medieval e o universo indiano. Bakhtin faz descrições minuciosas de seres que nos remetem ao universo bestialógico. Aparece a citação às mais diversas deformidades físicas. Séculos se passaram, porém permanece na cultura cômica aquilo que podemos

¹⁷² BAKHTIN, Mikhail. Op. cit., p. 302-303.

chamar de “elegia à deformidade física”. Propp, em *Comicidade e Riso*, apresenta um pensamento consonante com esta ideia:

Por que são ridículos os calvos, os que têm pernas curtas ou, ao contrário, os pernalongas? Esses defeitos não revelam nenhuma imperfeição pessoal interior. Eles constituem uma deformidade natural e contrariam nossas noções de harmonia e de proporção, as quais são racionais do ponto de vista da lei geral da natureza. Neste sentido, têm razão os teóricos que, a começar de Aristóteles, afirmaram a identidade entre o cômico e o disforme¹⁷³

Seguindo a ideia dos dois ensaístas, a exibição em determinado contexto de um corpo disforme é recurso suscitador do riso. No caso do esquete de *Cabaret S/A*, no qual vemos uma cabeça que é apresentada ao leitor/espectador como um grande oráculo, a reação que sentimos é a de gargalhar com o absurdo que é posto em cena.

A primeira cliente de Uirapuancy se chama Adalgisa. Ela chega com várias perguntas para a médium:

Adalgisa (*Nervosa*) – Uirapuancy? ... eu queria saber se vou arrumar um emprego?
Uirapuancy balança negativamente a cabeça.
Adalgisa (*Passada*) – ... Não, Uirapuancy? E a Teresinha, vai sarar da broncopneumonia?
Uirapuancy balança negativamente a cabeça.
Adalgisa – ... Não, Uirapuancy? E o papai? Vai ser readmitido na FIAT?
Uirapuancy faz que não, com a cabeça.
Adalgisa – ... Não, Uirapuancy?
A Omar.
Adalgisa – Posso fazer só mais uma pergunta?
Omar – Pois não.
Adalgisa (*Aprensiva*) – Uirapuancy, eu vou casar?
Pausa. Uirapuancy fica de olhos fechados e não diz nada. Adalgisa olha para Omar.
Omar – Uirapuancy, ouviu a pergunta? A nossa amiga Adalgisa, né?
Adalgisa nervosa.
Omar – É, Adalgisa... quer saber se vai casar.
Olham para Uirapuancy. Uirapuancy abre os olhos e mede Adalgisa de cima abaixo e balança negativamente a cabeça. Adalgisa começa a chorar.
Adalgisa – ... Não, Uirapuancy? Quer dizer que não vou arrumar nem um homem? Eu não tenho sorte, mesmo. Não tenho sorte...¹⁷⁴

O dramaturgo explora um lado perverso nas previsões de Uirapuancy. Todas as esperanças de Adalgisa são abortadas pela vidente. Esta nunca emite um som. Ela é conduzida por Omar e suas respostas advêm de um balançar da cabeça.

¹⁷³ PROPP, Vladimir. Op. cit., p. 64-65.

¹⁷⁴ RASI, Mauro et al. Op. cit., p. 13.

O diálogo seguinte mostra que existe um pacto entre Omar e a cabeça. Vejamos:

Assim que ela sai, ele se dirige à Uirapuancy, rude.

Omar – Precisava dizer que não?

Uirapuancy – Não gostei dela.

Omar – Não tem nada que gostar. Já te falei mil vezes que é para dizer sempre sim.

Uirapuancy – Quem manda na minha boca sou eu. (*Reclamando*) Eu quero ir ao cabelereiro, quero passar batom...

Omar – Vaidosa, frívola. Só pensa em futilidade, em besteira...

Omar arranca os brincos de Uirapuancy.

Uirapuancy – ... Meus brincos!¹⁷⁵

Em seguida ocorre uma briga entre os dois. Omar acusa Uirapuancy de maldade.

Ele também comete uma agressão física contra a vidente, que retribui com uma cuspada.

Eis então que aparece para se consultar com a cabeça uma mulher com aparência de madame. Chama-se Stella Maris e quer saber algo que é lugar comum nas mulheres que consultam médiuns, se está sendo traída no casamento¹⁷⁶:

Stella Maris – Uirapuancy, meu marido tem outra?

Uirapuancy balança afirmativamente a cabeça.

Stella Maris – E quem é, Uirapuancy? Pode me dizer?

Pausa. Stella Maris preenche outro cheque. Uirapuancy arregala os olhos, cobiçosa. Murmura algo para Omar que diz à Stella Maris.

Omar – É sua melhor amiga.

Stella Maris (*Pasma*) – ... Andréa Dória?

Mudando de tom, ficando subitamente alegre.

Stella Maris – Ótimo.

Dá dois beijinhos em Uirapuancy.

Stella Maris – Obrigada, Uirapuancy...

Omar (*Espantado*) – Mas... a senhora ficou satisfeita?

Stella Maris – Claro. Porque eu também tenho outro. E aqui entre nós, hein, sabem quem é? O Eugênio C., o melhor amigo de meu marido. Tchau.

Stella Maris sai.

Uirapuancy – Ninguém mais presta neste mundo...¹⁷⁷

As respostas da vidente servem apenas como “iscas” para que Stella descubra algo que ela já imaginava. O inusitado reside no fato da personagem assumir que trai o marido com o melhor amigo dele. Quando Omar decide fechar a sessão de atendimento de Uirapuancy, surge no meio da plateia um bêbado que deseja fazer uma pergunta:

¹⁷⁵ RASI, Mauro et al. Op. cit., p. 13-14.

¹⁷⁶ Nelson Rodrigues tratou do tema em *A Falecida*. Na primeira cena da peça, Zulmira vai consultar uma cartomante chamada Madame Crisálida. Esta adverte a personagem para tomar cuidado com “Uma mulher loira”.

¹⁷⁷ RASI, Mauro et al. Op. cit., p. 15.

Um bêbado da plateia.

Bêbado – Ei, ô Uirapuancy...

Uirapuancy – Hi...

Bêbado – Quero fazer uma pergunta.

Omar – Pois não...

Bêbado – Quem é que vai ganhar a eleição pra governador do estado do Rio?

Uirapuancy (*Fulminando-o*) – Minha amiga, Sandra!

*Uirapuancy dá uma gargalhada.*¹⁷⁸

Este diálogo engendrado por Rasi traz o contexto político em que a peça foi escrita. A política conservadora Sandra Cavalcanti, após vários mandatos como deputada estadual, foi candidata a governadora do Rio de Janeiro em 1982. Convém ressaltar o tom crítico do dramaturgo, que debocha da candidata a governadora colocando-a como amiga de Uirapuancy.

Sandra Cavalcanti pautou a sua carreira política sempre por atitudes polêmicas. Quando foi nomeada Secretária de Serviços Sociais pelo então governador da Guanabara, Carlos Lacerda, acusaram-na de ter conduzido uma operação que exterminou os mendigos das ruas do Rio de Janeiro e que, na época, os policiais, sob as ordens dela e de Lacerda, estariam afogando moradores de rua no Rio da Guarda.

Em 2000, os atores Luís Salém e Aloísio de Abreu decidiram homenagear os vinte anos do Teatro Besteirol. Criaram o espetáculo *That's Besteiról: Era uma Vez nos anos 80*, que estreou em maio daquele ano na Sala Fernanda Montenegro do Teatro do Leblon, no Rio de Janeiro. O título trazia uma alusão ao filme *That's Entertainment!*, que no Brasil recebeu o nome de *Era uma vez em Hollywood*. A dupla escolheu dar este nome à montagem, justamente por causa da reverência que os autores do Besteirol tinham pelo cinema.

A encenação era composta pelos seguintes esquetes: “Avenida Pôr do Sol” e “Sauna”, de Miguel Falabella; “Detetive Santos”, de Vicente Pereira; “A Vedete que não era Leviana” e “Uirapuancy, A Cabeça que Fala”, de Mauro Rasi. Salém disse-me,

¹⁷⁸ RASI, Mauro et al. Op. cit., p. 15.

em entrevista para esta Tese¹⁷⁹, que, quando fez o processo da reescritura de “A Vedete que não era Leviana” para *That’s Besteiról*, modificou o original de Rasi para deixá-lo próximo do contexto teatral de 2000. A vedete, na sua versão, era uma atriz de formação teatral sólida que havia trabalhado com os grandes diretores da cena contemporânea brasileira como Gerald Thomas e Antônio Araújo.

¹⁷⁹ Entrevista realizada no dia 25 de outubro de 2011.

Rindo da Loucura e das Terapias

*Olhe, eu vou dizer uma coisa 'muito séria' pra vocês:
a maior sabedoria que um homem pode alcançar é
rir de si mesmo*

Mauro Rasi – *A Mente Capta*

6.1 – Estreia *A Mente Capta*

Não demorou para que Rasi se aventurasse em escrever um novo texto longo sozinho para os palcos cariocas. Estreou em outubro de 1982, no Teatro da Praia, *A Mente Capta*. Sob direção de Wolf Maya, o espetáculo tinha, no elenco, a atriz e cantora Marlene, Claudia Jimenez, Louise Cardoso, Cininha de Paula, Cristina Pereira, Betty Erthal, Diogo Vilela, Anselmo Vasconcelos, Chico Tenreiro e Rafael Ponzi. Em *Quem Tem Medo de Besteiro: A História de um Movimento Teatral Carioca*, Flávio Marinho faz um resumo¹⁸⁰ da peça:

A ação se passava no consultório da Dra. Rosa Cruz (Marlene), que usava o método da antipsiquiatria, fugindo dos padrões convencionais. Como convém ao besteiro, não se tratava de um texto com uma tradicional curva progressiva de ação dramática. Era mais um somatório de esquetes tenuemente interligados por personagens mais arquetípicos do que propriamente de carne e osso: o ‘maníaco-depressivo’, a ‘eterna perdedora’, o ‘paranóico’, o ‘esquizóide’ ou o ‘edipiano’.

Novamente, o dramaturgo escolhe um consultório para ser o cenário de toda a peça. Desta vez, trata-se do consultório de uma psiquiatra, batizada de Dra. Rosa Cruz, deboche do autor com a ordem Rosa Cruz, seita religiosa milenar com milhares de seguidores até os dias de hoje. Era a histórica atriz e célebre cantora do rádio Marlene quem interpretava a médica. Na primeira rubrica fica indicada que a ação se passa no consultório da terapeuta e que este é dividido em sala de espera e sala de sessão. Há uma placa na entrada na qual está escrito “Doutora Rosa Cruz, Antipsiquiatria de Apoio”. Movimento que teve seu apogeu na década de 1960, a antipsiquiatria surgiu como contraponto da psicoterapia.

¹⁸⁰ MARINHO, Flávio. Op. cit., p. 58-59.

Na sala de espera da terapeuta, há também a tela de Rembrandt *Aula de Anatomia*, que é utilizada como elemento decorativo do ambiente. Um aspecto importante nesta rubrica de Rasi é quando ele define que a sala de espera do consultório seja também um vestiário, no qual os analisandos trocam de roupa e vestem um kimono onde está escrito, nas costas, “Terapia de Apoio”. Já foi debatido nesta Tese o conceito de distanciamento brechtiano na análise de *As Mil e Uma Encarnações de Pompeu Loredó*. Ao colocar em *A Mente Capta* os atores se vestindo, enquanto a plateia já se encontra na sala de espetáculos, temos o dramaturgo novamente se utilizando do recurso de eliminação da ilusão cênica.

Integram também a decoração da sala de terapia um quadro de Freud e um tatum. O autor descreve este local como um espaço tenebroso. Nele, estão os analisandos. Todos com a pior aparência possível. Na primeira cena, surge uma mulher disfarçada, frequentadora da terapia. Ela, no entanto, vai aos encontros sem o marido saber. Eis:

Entra uma analisanda de macacão dourado, sandálias douradas de salto, peruca loira e óculos escuros, trazendo flores.

Os que estão na sala olham espantados para ela. Ela tira os óculos e diz:

Dora – Oi, turma. Já começou?

Todos – ... Dora!!

Dora – Tive de vir disfarçada. Meu marido está desconfiado. Se ele descobre que eu estou fazendo “terapia de apoio” me dá o maior cacete. (*Vai até à janela, espiar*) Deixa eu ver se ele não está lá embaixo. Tive de andar tanto por aí despistando, tava morrendo de medo de chegar atrasada. Pensei que ele estivesse me seguindo, pensei até que ia perder a sessão. (*Beijando as amigas*) Tá boa? Tudo bem? Oi, Caio, está melhor?

Caio – (*Tipo intelectual, maltratado, suéter puído, certo ar de cinismo, falando como se estivesse dizendo algo extremamente significativo*) Os ratos roem o labirinto...¹⁸¹

Rasi coloca, logo no começo da peça, os preconceitos sofridos por aqueles que se submetem à terapia. Até hoje existe, na sociedade brasileira, um tabu de que as pessoas submetidas a um tratamento psicológico são loucas ou portadoras de algum distúrbio grave.

Dora vai se mostrando eufórica. Quer contar para a Doutora Rosa a sua desco-

¹⁸¹ RASI, Mauro. *A Mente Capta*. 1982, p. 1.

berta. Em sua mente, ela teve uma cognição e quer compartilhar sua experiência com a terapeuta.

6.2 – A Crítica aos Analistas Midiáticos

Outra paciente comenta que Dora tem que contar isto rapidamente, visto que a agenda da Doutora é cheia de compromissos. Nesta passagem, o autor satiriza a figura do psicanalista que se tornava celebridade:

Sônia – Olha, aproveite pra dizer tudo hoje que quarta-feira ela vai pra Recife, vai ser júri daquele concurso de fantasia.

Analizando – E a semana que vem ela já avisou que vai pra Arraial D'Ajuda passar quinze dias.¹⁸²

Este diálogo mostra um deboche em relação ao fato de Rosa Cruz comparecer a eventos midiáticos. Na década de 1980, começaram a pulular na televisão os psiquiatras e terapeutas que prestavam consultoria para os espectadores em programas de grande audiência. São figuras emblemáticas daquele período nomes como Eduardo Mascarenhas, Flavio Gikovate, Marta Suplicy e José Ângelo Gaiarsa.

A conversa dos analisandos acaba tratando das participações de Rosa Cruz na televisão. Eis os diálogos:

Analizando – Vocês não viram ela domingo na televisão falando sobre culpa?

Analizando – ... Sobre Cuba?

Analizando – Não, sobre “culpa”, CULPA!

Caio – Na televisão? Ela se vendeu ao sistema.

Lindalva – Ah, você odeia quem faz sucesso. Você é um invejoso.

Alguns – Hi, não dá corda pra ele, não.

Caio – Ela se vendeu ao sistema. É uma vendida. (*Gritando*) Vendida! Vendida!¹⁸³

Os analisandos começam a questionar as aparições televisivas da terapeuta. Comentam que ela almeja que eles gravem um depoimento para o programa *Fantástico*.

¹⁸² RASI, Mauro. Op. cit., p. 2.

¹⁸³ RASI, Mauro. Op. cit., p. 2.

Eis, então, que aparece em cena uma mulher vestida como mendiga. Trata-se, na verdade, de um disfarce da personagem:

Uma “mendiga”, toda coberta de andrajos e arrastando um saco imundo, diz assim.

“**Mendiga**” (A *Amaracy*) – Você tem que fazer como eu.

Vai tirando os andrajos e está chiquíssima por baixo. Vai falando enquanto põe as jóias, passa perfume e retoca a maquiagem.

“**Mendiga**” – Eu solucionei o problema de assalto. Aqui dentro eu tiro esses trapos, e, ó, estou pronta pra a análise.

*Exibe-se, chiquíssima.*¹⁸⁴

Neste momento da peça, é abordado um problema social que começava a se agravar na época de escritura da peça: a violência urbana que assolava as grandes cidades. A “mendiga” que surge em cena, logo após se despir dos seus andrajos, começa a fazer um escambo de livros com os outros analisandos:

“**Mendiga**” – Ah, eu trouxe o livro, viu, o que você pediu. *A comunicação da angústia entre filho e pai*. Vê se lê, hein, Caio.

(Dá o livro pra ele).

Lindalva – Você não trouxe o meu, não? Eu te pedi tanto...

“**Mendiga**” – Qual?

Lindalva – *Neurose e razão*, de Lambisomen.

“**Mendiga**” – Ah, esqueci. Sabia que tinha esquecido alguma coisa.

Analisando – Vem cá, mas você já leu *Sem perspectiva*, de Smitson?

Lindalva – Não. Ainda estou no meio de *Mecanismos da depressão*. Eu gosto de ler devagar. Eu só leio à noite, antes de dormir, pra pegar no sono...

Outro – Ai, eu estou louco pra ler *Esquizofrenia, minha irmã*, de Bernardine Hartman...

Vai aos poucos começando um troca-troca de livros.

Outro – Eu tenho.

Outra – Então vamos trocar! Eu te empresto a *Esquizofrenia* e você me dá a *Dor persistente*...

Outro – Dou, não. Te empresto. Olha, vai e volta, hein?

Outra – Gente, eu achei *Medo de pirar*, num sebo...

Outra – Que é que você tem mais aí?

Analisando – Tenho *Menstruação e loucura, Tratado sobre a agressividade oral dos esquimós, Timidez, muro intransponível*...

Outra (*Encantada*) – *As auto-mutilações*, de Menningerll.

Analisando (*Continuando*) – *Meu irmão é filho único*...

Outra – Pelo amor de Deus, gente. Quem tem *Casos sem solução*? Estou desesperada atrás dele.

Analisando – Não, esse eu não tenho. Mas tenho: *Querida neurose*, de Jeffers; tenho *Marxismo e psicose*, de Lambisomen; tenho *O seio fantasma*, de Fritz... Tenho até *Catarse não é blá-blá-blá*, de Fritz.

Analisando – Mas, que maravilha! Você tem tudo. Parabéns.¹⁸⁵

Rasi engendra, nestes diálogos, uma comicidade a partir dos títulos esdrúxulos

¹⁸⁴ RASI, Mauro. Op. cit., p. 3.

¹⁸⁵ RASI, Mauro. Op. cit., p. 3-4.

das obras que eles trocam entre si, bem como pelos nomes dos autores dos livros. O dramaturgo inventou um escritor chamado Lambisomen, cujo nome é um excelente trocadilho com a palavra lobisomem. Temos, neste caso, novamente, a comicidade na criação de um nome. Já vimos, anteriormente, que Propp tratou deste tema em *Comicidade e Riso*. Georges Minois também abordou o assunto em sua *História do Riso e do Escárnio*.

Há também, nesses diálogos de *A Mente Capta*, o deboche a uma forma de literatura que começava a aparecer com força na época. Os títulos dos livros que são trocados pelos pacientes tratam de assuntos como neurose, esquizofrenia e relações familiares. No ano em que o dramaturgo escreveu a peça, havia no mercado editorial brasileiro uma grande vendagem dos livros escritos por psiquiatras, psicólogos e terapeutas. Os já citados Mascarenhas, Gikovate, Suplicy e Gaiarsa são exemplos de terapeutas que, conjuntamente à atuação na televisão, escreviam livros sobre temas psicanalíticos e problemas afetivos e amorosos. E este tipo de obra literária acabou se revelando um grande filão do mercado editorial.

6.3 – A Utilização das Expressões Psicanalíticas no Texto

Um dos analisandos, em sua fala, comenta como é feita a catalogação de sua biblioteca:

Analisando – O que você precisar você me diz. Eu faço coleção. Tenho uma estante só sobre fobia; outra só sobre libido; outra só sobre fixação; outra só sobre transferência, sobre fetichismo, ansiedade, histeria, trauma... Sobre dor... Tudo importado, que do original pra tradução perde muito.¹⁸⁶

O dramaturgo arrola vários conceitos que foram sendo descobertos a partir do advento da psicanálise. Consultando *Vocabulário da Psicanálise*, de Laplanche e Ponta-

¹⁸⁶ RASI, Mauro. Op. cit., p. 6.

lis, encontramos o significado de várias expressões que perpassam a peça. Tomando como exemplo a “Histeria”, encontramos no Dicionário a seguinte definição:

Classe de neuroses que apresentam quadros clínicos muito variados. As duas formas sintomáticas mais bem identificadas são a *histeria de conversão*, em que o conflito psíquico vem simbolizar-se nos sintomas corporais mais diversos, paroxísticos (exemplo: crise emocional com teatralidade) ou mais duradouros (exemplo: anestésias, parangústia, sensação de ‘bola’ faringica, etc), e a *histeria de angústia*, em que a angústia é fixada de modo mais ou menos estável neste ou naquele objeto exterior (fobias).

Foi na medida em que Freud descobriu no caso da histeria de conversão traços epitopatogênicos importantes, que a psicanálise pôde referir a uma mesma estrutura histérica quadros clínicos variados que se traduzem na organização da personalidade e no modo de existência, mesmo na ausência de sintomas fóbicos e de conversões patentes.¹⁸⁷

O texto de *A Mente Capta* levava à cena, em sua época, expressões lexicais cujos significados não eram conhecidos por grande parte da população. Com o passar dos anos, termos como fobia e histeria tornaram-se comuns em nosso vocabulário. E, especificamente, a cena teatral brasileira vem assistindo, na última década, um pulular de espetáculos que abordam de forma cômica o tema das síndromes psíquicas. São dignos de menção espetáculos como *Síndromes – Loucos Como Nós*, de Miguel Falabella e Maria Carmem Barbosa, que ficou em cartaz nos anos de 2003 e 2004; *Igual a Você*, cuja estrutura dramatúrgica era feita com textos de Lícia Manzo, Regiana Antonini entre outros autores; e o fenômeno *Toc Toc*. Escrita por Lauren Baffie, a encenação brasileira do texto está em cartaz, ininterruptamente, desde 2008. Já se consolidou como fenômeno teatral da cena brasileira nesta década.

6.4 – O Tema da Loucura na Arte

A afeição pelo tema da loucura na arte é algo secular. Georges Minois comenta a respeito disso em sua *História do Riso e do Escárnio*:

¹⁸⁷ LAPLANCHE e PONTALIS. *Vocabulário da Psicanálise*. Trad. de Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 211.

O louco sempre inquietou o homem racional, que, de bom grado, atribui à divindade a origem das desordens de comportamento, nomeando, por exemplo, a epilepsia de ‘grande mal’ ou ‘mal sagrado’. A loucura: possessão diabólica ou possessão divina? Vá saber! Resulta disso uma dupla atitude. De um lado, o respeito. Assim, chega-se a fazer derivar o termo ‘cretino’ de ‘cristão’ e ‘pateta’ (*benêt*) de *benedictus*; fala-se igualmente, na Idade Média, do ‘louco Jesus’: este não bendisse os pobres de espírito, e sua sabedoria não é loucura para os homens? Erasmo não hesita em ilustrar o *Elogio da loucura* com a cabeça de Cristo usando um capuz com guizos (...)

O tema literário da nau dos loucos é a derrisão dos homens que se dizem sábios. A loucura é utilizada como um repelente: trata-se de mostrar o absurdo de um mundo privado de códigos e proibições, de um mundo que renega seus valores. Esse mundo é louco e rimos dele, mas com um riso que não é alegre. O sucesso do tema é tal que se vê aparecer pouco depois, nos Carnavais alemães, um carro que é a nave dos loucos. A bordo, figuras grotescas ou monstruosas, designando, às vezes, indivíduos específicos ou diabos, dentre os quais um, todo de preto, lança fogo ou água. Os diabos e os loucos estão no mesmo barco. É a nave do mal. É nessa nave informal que Jerônimo Bosch se inspira para seu célebre quadro, mesmo que, como os peritos estabeleceram, ele se deva a um poema holandês mais antigo, de 1413. Nos Carnavais, a nave dos loucos era, finalmente, tomada de assalto e incendiada (...)

Nas cidades medievais, o louco serve de alvo para os sarcasmos, para os apelidos, para as pancadas; já vimos que os artistas das catedrais os representam recebendo uma pedrada na cabeça. Bode expiatório e burro de carga, o louco torna permissível rir dos males, dos perigos, das angústias. Eis por que ele está tão presente no Carnaval, em liberdade, desafiando a multidão; zomba-se dele e ele é destruído. A loucura é miséria humana, e essa loucura é rechaçada pelo riso.¹⁸⁸

O ensaísta, nesta longa passagem, fala da importância da loucura na arte. Minois também faz uma aproximação da figura do louco com aquilo que é risível. Ele mostra que a loucura e suas variantes são encontráveis em manifestações artísticas como na pintura de Bosch, bem como a literatura de Erasmo de Rotterdam.

A troca de livros em *A Mente Capta* é sucedida pela entrada de uma mulher cheia de fobias. Ela comenta com os colegas de terapia:

Analisanda – ... Faz SEIS MESES que eu estou para dizer para ela que não venho mais. Só que eu não tenho coragem. Tenho medo que ela faça alguma coisa, que ela se vingue.

Analizando – Se eu fosse você não falava nada.

Analisanda (Nervosa) –... Mas eu tenho de dizer. Chega de tapar o sol com a peneira. Não posso mais ficar calada. Estou me sentindo cada vez mais insegura... Eu estou piorando!! (*Tendo uma crise*) Tenho medo de morrer e ser enterrada viva!... De ficar presa no elevador de um edifício em chamas!!

Após estes diálogos, o autor satiriza o súbito enriquecimento de Rosa Cruz:

Analisanda (Gritando enquanto é sacudida) –... Eu acho um absurdo o nosso

¹⁸⁸ MINOIS, Georges. Op. cit., p. 262-263.

grupo ter QUARENTA E CINCO PESSOAS! A gente mal cabe na sala. E ela faz isso por ganância. Está construindo uma mansão na Barra com uma piscina em forma de peito. E vocês, trouxas, pagando. Não sei como vocês toleram. Só porque é chique, dá status? Como vocês são fúteis...¹⁸⁹

Há nesta passagem, também, uma ironia com aqueles que se submetem ao tratamento terapêutico com a veleidade de parecerem chiques. Bergson, em seu *O Riso*, já atentava para este caráter crítico de certo tipo de comportamento encontrável na comédia. O ensaísta diz:

A comicidade é esse lado da pessoa pelo qual ela se assemelha a uma coisa, aspecto dos acontecimentos humanos que, em virtude de sua rigidez de um tipo particular, imita o mecanismo puro e simples, o automatismo, enfim, o movimento sem a vida.¹⁹⁰

Em consonância com o pensamento presente no livro de Bergson, Rasi estabelece, em sua peça, uma crítica a algumas pessoas que optaram pelo tratamento psicoterápico na década de 1980, apenas com o intuito de seguir um “modismo da época”.

6.5 – A Terrível Doutora Rosa Cruz

Surge, então, em cena, Doutora Rosa Cruz. Sua aparição na sala é descrita pelo autor:

A porta da sala de sessão abre-se misteriosamente. Eles se calam. Entram na sala, como se fossem para o matadouro. Não há ninguém. De repente, a doutora sai de detrás da porta, fechando-a violentamente com o pé e diz, mal humoradíssima.

Doutora – Vocês melhoraram, não é?

Eles se assustam.

Analisando – Ai, doutora... Sempre brincando de nos assustar...

Outro – Ai, meu coração. Ó, disparou.

Doutora – Vocês são muito molengas. Levam cada susto. Quero só ver quando vocês morrerem.¹⁹¹

6.6 – A Interpretação de um Sonho na Peça

¹⁸⁹ RASI, Mauro. Op. cit., p. 7.

¹⁹⁰ BERGSON, Henri. Op. cit., p. 64-65.

¹⁹¹ RASI, Mauro. Op. cit., p. 7.

Logo que a terapeuta entra no consultório, já é perceptível a causa do medo de seus pacientes. Em suas primeiras falas, Rosa Cruz já demonstra ser detentora de um temperamento fora dos padrões para alguém que exerce a atividade psicanalítica. Quando um paciente vem comentar sobre seu sonho, recebe da médica uma resposta curta e grossa:

Analizando – Doutora Rosa, eu tive um sonho tão estranho...

Doutora – Claro, com essa cabeça você queria sonhar o quê?

O analisando fica constrangido.

Doutora – Desculpe, eu estava só brincando. Vai, conta o seu sonho. Espero que eu não durma.¹⁹²

Enquanto ele vai relatando o sonho, Rasi coloca em uma rubrica que Rosa Cruz fica envolvida com outros afazeres, não dando importância para aquilo que está sendo dito. A forma com a qual ela conduz o depoimento do analisando é questionável para uma profissional da área:

Doutora – Conta logo esse sonho.

Analizando (*Continuando*) – Tinha uma casa. Não era bem uma casa.

Doutora (*Impaciente*) – Era uma casa ou não era uma casa? Decida-se.

Analizando – Não sei. Era um lugar ermo, abandonado...

Doutora (*Impaciente*) – Sei...

Analizando – Tinha uma cerquinha quebrada, logo atrás uma moitazinha. E não era bem eu, era eu e não era eu...

Doutora (*Impaciente*) – Era você ou não era você?

Analizando – Não sei. Não dava pra ver. Eu não sei se eu morava lá ou não. Só sei que eu tinha tanto medo daquela casa... E tinha um caminhezinho perto de um precipício, uma jaula, uns...

Doutora (*Matando a charada*) – Pode parar. Pode parar.

Analizando – O que significa esse sonho, doutora?

Doutora – Significa que você, quando era bebezinho tinha medo de ter irmãos.

Analizando – Medo de ter irmãos?

Doutora – Não queria que sua mãe tivesse mais filhos que disputassem com você o coração materno. Você amava sua mãe.

Analizando – Claro que amava. Ainda amo.

Doutora (*Completando*) – ... Sexualmente.

Analizando – Credo, doutora! Como é que a senhora pode dizer uma coisa dessas?

Doutora – Sabe que às vezes eu também me pergunto? “Como? Como?” Mas eu digo: você sempre quis ter relações sexuais com sua mãe. E não só com sua mãe mas também com seu pai.

Analizando – Com meu pai? Mas, isso é um absurdo!

Doutora – Não discuta comigo. Quem é que é a doutora aqui? Se acha que sabe muito mais que eu, o que é que está fazendo aqui? E te digo mais: a cerquinha quebrada significa que suas tendências homossexuais já eram latentes

¹⁹² RASI, Mauro. Op. cit., p. 7.

na sua tenra idade.¹⁹³

De maneira abrupta, a terapeuta diagnostica que seu paciente possui tendências homossexuais desde criança. Ela também considera que o rapaz amava sexualmente seu pai e sua mãe. O diálogo da médica com o paciente a respeito do sonho vai desenhando para o leitor/espectador a personalidade de Rosa Cruz. Ela se mostra autoritária e sem o mínimo de paciência com aqueles que se submetem a serem seus analisandos.

Ao colocar a personagem pedindo para que sua analista interprete seu sonho, temos na cena uma ideia consonante com *A Interpretação dos Sonhos*. Escrita em 1899 por Sigmund Freud, esta obra é um dos pilares no qual a teoria psicanalítica se alicerçou desde a sua gênese. No livro, Freud descreve e interpreta sonhos dos seus pacientes.

Na cena seguinte de *A Mente Capta*, uma analisanda de Rosa quer colocar flores em frente, justamente, da estátua de Freud que decora o consultório. A terapeuta rechaça sua paciente e diz: “Não existe santo na psicanálise”. Outras frases suas nesta passagem são “Isto aqui não é macumba. Não me venha fazer despacho” em resposta à intenção da analisanda de acender uma vela em frente ao retrato de Freud.

Na supracitada cena, temos novamente o dramaturgo criando a comicidade a partir da alusão às religiões afro-brasileiras. Algo que já vimos, anteriormente, na análise do texto de *As Mil e Uma Encarnações de Pompeu Loredó*.

6.7 – O comportamento argentário e agressivo de Doutora Rosa Cruz

Em seguida, a médica começa a cobrar financeiramente seus pacientes. Estes reclamam do preço que estão pagando pelas sessões de terapia. O dramaturgo volta a fazer uma aproximação da figura do médico com o charlatanismo, algo que já foi abordado e discutido nesta Tese quando analisei *A Receita do Sucesso*. E que, como já foi vis-

¹⁹³ RASI, Mauro. Op. cit., p. 8-9.

to, é algo presente na tradição cômica na qual Mauro Rasi se insere com suas peças na década de 1980.

O comportamento argentário da terapeuta suscita a revolta no grupo. Eles vão se mostrando descontentes com esta atitude da médica. No entanto, há uma relação de dependência entre eles e Rosa Cruz, o que inviabiliza, por exemplo, que os pacientes abandonem as sessões.

Outro recurso dramatúrgico utilizado pelo autor é colocar como fala de uma personagem o que está passando por sua cabeça naquele momento. Nas rubricas, é solicitado que o encenador jogue uma iluminação cênica mais forte sobre a personagem, enquanto esboça um pensamento sobre a terapeuta:

Analísanda (*Em off - destacada por uma luz mais forte sobre ela*) – ... A senhora é bruta, doutora. É bruta!

Doutora (*Captando imediatamente o pensamento*) – Quê? Quem pensou isso? Quem é que anda pensando essas coisas de mim, hein? Pensa e não tem coragem de se apresentar? Já disse que eu capto. Eu capto. Não adianta pensar que eu capto. Estou em pleno controle de tudo que se passa aqui dentro.¹⁹⁴

A forma pouco ortodoxa com a qual a médica conduz suas sessões fica mais explicitada na fala seguinte:

Doutora – Eu não sou bruta, não, minha filha. É que eu sou das antigas, viu? No meu tempo não tinha disso, não. A gente mandava logo “ariar” umas panelas, lavar e passar roupa que é um santo remédio pra curar dor de cotovelo. Mas, já que você tá pagando, vai, minha filha, vai logo pro tatame.

Enquanto Amaracy se afasta. Ela comenta, impressionada.

Doutora – E incrível! Os clientes vêm aqui já sabendo tudo sobre a própria doença: “Ai, a senhora não acha que a minha mania tem muito a ver com aquele ensaio com Lambisomen?”, “Ai, eu acho que o meu caso está muito bem classificado por Kanplan...”¹⁹⁵

Além de deter o poder de leitura do pensamento alheio, Rosa Cruz vai se mostrando como alguém insensível aos transtornos psíquicos dos seus pacientes. A brutalidade e o castigo físico são considerados “um santo remédio” para tratamento dos males da alma. Ela, inclusive, não descarta a violência física como aparece nesta sua fala:

¹⁹⁴ RASI, Mauro. Op. cit., p. 12-13.

¹⁹⁵ RASI, Mauro. Op. cit., p. 13.

Doutora – Silêncio! Todo mundo bem extrovertido, olhando ao redor, se localizando, se tocando, se sentindo... Sinta o seu companheiro, a sua companheira e não pense.

Dando uns tapas nas costas de um.

Doutora – Extroverte! Tá muito pra dentro.

Continuando. Dando uns tapas em outro.

Doutora – Você também. Saia pra fora. Ai, meu Deus. Só batendo pra vocês extroverterem, hein?

Doutora (*Ameaçando-os*) – Se eu pegar alguém introvertido aqui dentro, remoendo coisas eu dou uns bons tapas, hein? Depois não vão reclamar, dizer: “Ai, a doutora me bateu, a doutora é bruta, a doutora é isso, é aquilo...”. A doutora faz o que pode. E, muitas vezes, o que não pode. Mas os meios, aqui no caso, justificam os fins. (*A si mesma*) Mesmo que não se saiba bem qual é o fim...

Doutora – (*A eles*) Não pensem em nada. Simplesmente estejam aqui e mais nada.¹⁹⁶

Nesta cena, o autor parodia a clássica frase que marcou o maquiavelismo, a saber, “Os fins justificam os meios”. A médica diz “Mas os meios, aqui no caso, justificam os fins. Mesmo que não se saiba bem qual é o fim...”. Ela acaba esboçando, com este enunciado, que não confia muito em seu método para tratamento.

Em seguida, novamente, transparece o caráter argentário da Doutora:

Doutora – Então, atenção. A analisanda já conhece as regras do sistema, de reconstituição e desmistificação do trauma, né? Então vamos todos do grupo colaborar e recriar a situação dolorosa da nossa amiga aqui, para que ela, mais uma vez, a vítima, viva os horrores daquela situação passada, na esperança de que, vendo onde marcou, pare de marcar, esqueça e parta pra outra.

Doutora (*Tom*) – Eu quero avisar que aqui a gente só vive a situação dolorosa passada UMA VEZ! Depois, se precisar recriar de novo tem que pagar uma taxa extra. Eu não vou ficar aqui toda hora alimentando sofrimento alheio: “Ai, eu quero lembrar aquela situação de dez anos atrás...”, “aquela coisa pavorosa que me aconteceu quando eu tinha seis anos...”.

Doutora (*Categórica*) – Quer sofrer, tem que pagar! Vou mandar pôr uma tabuleta aqui: “Sofrimento é lucro”.

Doutora (*Olhando para todos*) – Eu estou desconfiada que vocês andam fazendo do sofrimento, uma carreira.¹⁹⁷

A terapeuta coloca a analisanda Amaracy vestindo um kimono e posicionada no centro do tatame. Inicia-se, então, um jogo no qual Amaracy confessa sentir medo que roubem o Dany da sua vida. Instigada pela terapeuta, começa a elencar seus medos e traumas infantis. Há em sua vida o temor de que alguém está sempre tirando algo dela.

Vejamos:

¹⁹⁶ RASI, Mauro. Op. cit., p. 13-14.

¹⁹⁷ RASI, Mauro. Op. cit., p. 15.

Amaracy – Sempre. Desde pequena. Achava que tinha perdido, que tinha esquecido em algum lugar. Mas não, era roubada mesmo. Roubada pelos meus amiguinhos, pelos colegas, pelas empregadas e até pelos meus irmãos. Fui assaltada por um trombadinha, doutora, quando vinha para o consultório. E agora há pouco, aqui no consultório eu “perdi” o lenço...¹⁹⁸

Ela vai expondo sua fragilidade para a Doutora e seus colegas de terapia. Há por parte da personagem uma necessidade de reviver eventos traumáticos de sua vida. Eis então que acontece na peça um flashback no qual a paciente reconstitui uma experiência dolorosa vivida na década de 1960:

Ilumina-se o tatame. Ao som do hit parade dos “anos 60”, está acontecendo um baile. Amaracy despe o kimono e está com uma roupa da época. A doutora dirige tudo da cadeira, como se estivesse dirigindo um filme: Manda um fazer uma coisa, outro fazer outra, o sonoplasta mudar de música, etc.

Amaracy – Fomos à uma festa no Tênis Clube. Antes não tivéssemos ido. Todos não tiravam os olhos de Dany. Eu fingia que não estava vendo mas não perdia nada, nenhum detalhe. Chegava até a medir a linha dos olhos de um com os olhos de outro, para ver se estavam olhando no olho.

Pega uma fita métrica e mede.

Amaracy – Minhas amigas, “amigas”... se aproximavam de mim só para estar perto de Dany, para tocá-lo, cheirá-lo, pegá-lo...

Vai acontecendo tudo conforme ela conta: as amigas se aproximam e fazem exatamente o que ela diz. Antes, contudo, cumprimentam-na.

Amigas – Oi, Amaracy, tá boa?

E tocam em Dany, cheiram-no, pegam-no.

Amaracy – Eu fingia naturalidade, sorria, mas por dentro estava fervendo. Era um vulcão prestes a “erupir”. Minha cabeça não parava de pensar: elas vão roubar o Dany. Queria avisá-lo: cuidado Dany. Elas vão te roubar. Queria gritar: pega ladrão! Pega ladrão!

Dany, enquanto isso sorri, encantadoramente para todas, fazendo o maior charme. Nisso, entra um rock daqueles de jogar pra cima. Na dança todos querem “roubar” o Dany. Amaracy luta desesperadamente por ele enquanto descreve a cena que está acontecendo.

Amaracy – Uma hora eu olhei e Ângela estava quase pondo as mãos nele para roubá-lo. Daí eu fulminei ela com os olhos e ela recuou. Mas logo a seguir, Margô atacou. Nisso, aconteceu uma coisa horrível: faltou luz!

Há um black out. Gritos.

Amaracy – E quando as luzes se acenderam, Dany não estava mais lá. Havia sido roubado.¹⁹⁹

Na rubrica que introduz a cena do flashback na peça, o autor diz que a terapeuta deve ficar sentada em uma cadeira, tal qual um diretor de cinema. No decorrer da peça, Rasi vai frisando a relação de poder que a médica tem com seus pacientes. Vão sendo criadas várias situações para acentuar a relação autoritária que transparece nas sessões

¹⁹⁸ RASI, Mauro. Op. cit., p. 15.

¹⁹⁹ RASI, Mauro. Op. cit., p. 16-17.

de terapia. A ideia de colocar Rosa Cruz posta em cena, tal qual uma diretora de cinema, é uma das formas de mostrar que a médica assume uma posição de poder. Historicamente, vários cineastas se tornaram célebres por manterem uma relação belicosa com atores por eles dirigidos. E a rubrica do autor deixa claro que a médica vai preparando a cena de Amaracy como se estivesse dirigindo uma película. Rosa Cruz vai criando a marcação da cena, bem como interfere na trilha sonora a ser executada.

No entanto, o trauma vivido por Amaracy é encarado de forma bruta pela médica:

Amaracy – Acho que sempre fui uma perdedora, doutora. Nasci para perder. *Espirando*.

Amaracy – Vou ficar gripada. Sempre que perco alguma coisa fico gripada. Eu somatizo tudo...

Doutora – E eu, que fico ouvindo isso? Já pensou se eu somatizasse que doença horrível eu não teria?

Amaracy – O quê? Mas, doutora... O sentimento de perda, segundo Lambisomen e mesmo segundo Jeffers e Kanplan...

Doutora (*Furiosa*) – Eu não estudei em Viena, não, Amaracy. Nem sou amiga da Karen Horney, da Anna Freud e da Melanie Klein. Eu sou neta de escravos. Minha avó ia pro tronco. Eu sou de Jacarepaguá. Por isso não me venha com fita!²⁰⁰

Amaracy começa a citar o pensamento sobre a perda preconizado por Lambisomen, que, como já comentei, é um teórico da psicanálise inventado por Mauro Rasi. Suas ideias são retrucadas pela médica, que faz questão de dizer que não é amiga de Anna Freud e de Melanie Klein. E que, na sua concepção, os males da alma devem ser tratados com castigos físicos. Neste ponto, Rasi começa a se tornar repetitivo no desenho da personalidade de Rosa Cruz. Há, por parte do autor, uma necessidade constante de mostrar através das falas da terapeuta que ela é uma pessoa insensível aos transtornos psíquicos dos seus pacientes. Qualquer problema afetivo levantado por um analisando é, segundo a forma com que o dramaturgo criou a personalidade da médica, solucionado com um trabalho físico. Isto vai dando ao texto de *A Mente Capta* um tom que, em alguns momentos, se torna monótono. Quando a médica decide “resolver” o problema de

²⁰⁰ RASI, Mauro. Op. cit., p. 17.

Amaracy ela, novamente, ordena que sua analisanda comece a “ariar” panelas para se curar. Eis a cena:

Doutora (*Gritando*) – Eu vou transferir é VOCÊ daqui, Amaracy! Perder, perder, perder... E eu, que fico aqui ouvindo você dizer que perdeu isso, que perdeu aquilo, não estou perdendo tempo? Eu volto a dizer que no meu tempo, remédio para isso era “ariar” panelas.

Amaracy fica horrorizada. Ela continua.

Doutora – Eu tinha uma amiga que sempre que perdia alguma coisa ela ariava, ariava. As panelas dela eram verdadeiros espelhos. Você entrava na cozinha dela parecia um toucador. Dava até para se pintar nas frigideiras. E ela era fe-li-cí-ssi-ma!! Felicíssima. A única coisa que perdeu foram às unhas.

Continuando.

Doutora – Agora, ela só teve um problema, que isso acentuou demais o narcisismo dela. Ficava o dia inteiro se olhando nas panelas. Bem, mas isso já é outra história. Quem tiver problema levante a mão.

Todos levantam ao mesmo tempo. Aflitos.

Doutora – Nossa por que eu fui perguntar? Um de cada vez, senão vou ter de escolher pela preferência. Deixa eu ver, de quem eu gosto mais.

Escolhendo.

Doutora – Você, não. Você é chato. Você é doente.

Escolhendo um.

Doutora – Você!!²⁰¹

6.8 – Recursos Cômicos e Épicos no Texto

No diálogo seguinte, um dos pacientes quer discutir o conceito de “Projeção” com a terapeuta. Retomando o *Vocabulário da Psicanálise*, de Laplanche e Pontalis, encontramos a seguinte definição de projeção:

No sentido propriamente psicanalítico, operação pela qual o sujeito expulsa de si e localiza no outro – pessoa ou coisa – qualidades, sentimentos, desejos e mesmo ‘objetos’ que ele desconhece ou recusa nele. Trata-se aqui de uma defesa de origem muito arcaica, que vamos encontrar em ação particularmente na paranóia, mas também em modos de pensar ‘normais’ como a superstição.²⁰²

No entanto, Rosa Cruz, na peça, ao ser questionada sobre o conceito de projeção na psicanálise, pega a palavra e dá a ela outro sentido. Eis a fala da médica:

Doutora – Por falar em projeção, projeta aí!

É projetado um slide dela mesma, desses de identificação policial.

Doutora – Olhem bem para essa pessoa. Gravem bem a sua fisionomia. Se encontrarem com ela, fujam!

Os analisandos se olham, desconcertados.

²⁰¹ RASI, Mauro. Op. cit., p. 17-18.

²⁰² LAPLANCHE; PONTALIS. Op. cit., p. 374.

Doutora – Não caiam em suas mãos. Ela é perigosíssima! Já levou muita gente para o beleléu. Eu avisei, hein? Agora é com vocês.²⁰³

Esta confusão estabelecida sobre o significado da palavra projeção vem ao encontro de um efeito de comicidade das palavras arrolado por Bergson em seu *O Riso*. O ensaísta escreveu:

Poderíamos dizer que a maioria das palavras apresenta um sentido *físico* e um sentido *moral*, conforme a tomemos em seu sentido próprio ou no figurado. Toda palavra começa designando um objeto concreto ou uma ação material, mas pouco a pouco seu sentido pode espiritualizar-se em relação abstrata ou em idéia pura. Portanto, se nossa lei for conservada aqui, deverá assumir a forma seguinte: Obteremos efeito cômico se fingirmos entender uma expressão no sentido próprio quando ela é empregada no sentido figurado. Ou ainda: Quando nossa atenção se concentra na materialidade de uma metáfora, a ideia expressa se torna cômica²⁰⁴.

Rasi fez uma personagem citar o conceito psicanalítico projeção. A terapeuta que, no decorrer da peça, vem demonstrando não dominar o vocabulário específico de sua área de trabalho, faz a projeção de sua imagem em *slide*, no qual ela aparece como uma mulher fichada pela polícia. Temos então um recurso de comicidade engendrado pelo autor.

Quando acontece a exibição do *slide* em *A Mente Capta*, há, novamente, o dramaturgo fazendo uso de um recurso cênico vastamente encontrável no teatro brechtiano. Em textos dramáticos do escritor alemão, como *Mãe Coragem e seus Filhos*, a projeção de *slides* tem função essencial para contar a história da mulher que vai perdendo seus filhos durante as sucessivas guerras enfrentadas por Anna Fierling.

No livro *O Dramaturgo como Pensador*, Eric Bentley disserta sobre alguns elementos preconizados pelo Teatro de Brecht:

A montagem e a atuação épicas não são realistas nos moldes de Antoine. Procuram exatamente destruir a *ilusão* da realidade, que era a intenção primordial do Realismo. Consequentemente, o palco épico é artificial. Em lugar de montar no palco quartos verdadeiros, edifícios e mobiliário, usa *slides*, mapas, projeções de filmes, cenas simultâneas e cartazes que rolam sobre o

²⁰³ RASI, Mauro. Op. cit., p. 18.

²⁰⁴ BERGSON, Henri; Op. cit., p. 85-86.

palco em carrinhos.²⁰⁵

Bentley em seu estudo arrola elementos presentes na poética brechtiana, entre os quais, o uso dos *slides*.

A cena de exibição do *slide* em *A Mente Capta* é sucedida por mais um jogo sádico da médica. Esta começa a ameaçar abandonar seus analisandos. Vai entrando e saindo do consultório, o que gera um pânico entre seus pacientes:

A doutora surge novamente. Olha para eles e torna a desaparecer. Eles estão cada vez mais agitados. Sem entender.

Analisando – Eu estou com medo.

Outro –... O que está acontecendo?

Outra – Porque ela está entrando e saindo? O que significa isso?

Analisanda (*A que diz que quer sair*) – Tenho medo de ficar decepcionada com ela, de ser abandonada por ela... Acho que tem algo a ver com alguma ocorrência da minha infância... Mas, se ela me deixar eu mato ela.²⁰⁶

Neste momento aparece a dependência emocional que eles sentem pela Doutora. Mesmo que ela os humilhe verbalmente, a hipótese de sua desaparecimento da vida deles é algo amedrontador. Isto é um bom retrato que o autor faz da relação analista/paciente. Até hoje, é muito comum que analisandos criem um vínculo muito forte com seus psicanalistas. O cinema norte-americano tratou do tema de forma cômica no filme *Nosso Querido Bob*, dirigido por Frank Oz em 1991.

A cena seguinte mostra a entrada em cena da personagem Esponjinha. Temos, outra vez, o dramaturgo fazendo uso de outro recurso da poética brechtiana. Desta vez, aparecem cartazes no palco:

Esponjinha (*Sempre falando a si mesmo como se fosse outro*) – Viste? Ninguém te cumprimentou. Tu e nada é a mesma coisa. Ninguém liga pra ti.

De repente.

Esponjinha – Tuas pernas! O que aconteceu às tuas pernas? Não te obedecem?! Parecem de chumbo. Será que alguém está notando? Tens de disfarçar. Disfarce. Quê??? Achas que vais desmaiar? Não!!! Não podes desmaiar. Tens de controlar-te. Controla-te!!

Olha para o grupo que está agitado com a ausência da doutora.

Esponjinha – Falam de ti.

Desce um cartaz escrito: “O que ele pensa que eles estão falando”.

²⁰⁵ BENTLEY, Eric. *O Dramaturgo como Pensador*. Trad. de Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 309.

²⁰⁶ RASI, Mauro. Op. cit., p. 19.

Diálogo – Ele é horrível, credo.

– Dá até arrepio...

– Uii! Eu não transaria com ele nem se fosse o último homem do mundo.

– Ai, eu me sinto tão mal quando ele chega perto...

Esponjinha (*Arrasado*) –... Viste? Todos têm nojo de ti. Tu és horrível. Meu Deus, és horrível!!!

Desce outro cartaz escrito: “O que eles estavam realmente falando”.

Diálogo – Eu sei que foi por minha causa. Eu sei.

– Não foi, não. É impressão sua.

– Foi, sim. Ela leu meu pensamento.

– Diz que você não teve culpa. Que o pensamento pintou sem você querer!

– Que quê pensou dela, hein? Conta, conta pra gente, conta...²⁰⁷

O aparecimento dos cartazes na peça denota a dicotomia entre o ser e o parecer do grupo. Enquanto que Esponjinha adentra a sala, já pensando que os outros analisando o rejeitam, estes, por seu turno, estão preocupados com a desapareição de Rosa Cruz. A mente de Esponjinha continua em pânico, conforme vemos nesta cena:

Esponjinha (*Alarmado*) – Agora sim que tu ficaste arrasado, hein? Todo esse tempo e tu nem desconfiavas que te achavam um maricas, um florzinha ... Será que tu desmunhecas? Dás pinta? Tens de ficar bem duro. Não conseguirás chegar ao teu lugar. Vais cair. Não vais conseguir ficar de pé. Não vais. *Re-moendo.*

Esponjinha – Vais cair!!!

Ele cai.

Esponjinha – Caíste. Agora terás de ir te arrastando até à cadeira.

Vai se arrastando.

Esponjinha – Tomara que ninguém note, que ninguém perceba. Ah, ninguém te nota, mesmo. Nunca te notaram.

Desconfiado.

Esponjinha – Será que agora que tu te estás arrastando é que vão te notar? Vai te arrastando bem discretamente. Vai!

As pessoas passam por cima dele, sem vê-lo. Ele se arrasta até o seu lugar. Nisso a doutora entra. Olha pra ele e grita.

Doutora – ... Esponjinha.

Esponjinha – ... Boa tarde, doutora.²⁰⁸

A médica depois de retornar ao consultório e vendo que Esponjinha se encontra nele, comenta sobre a síndrome persecutória dele. A cena seguinte mostra a sua personalidade paranóica:

Um analisando aproxima-se dela. Ela pergunta, brutona.

Doutora – Que é que você quer?

Analisando – ... Doutora Rosa, eu queria saber uma coisa, como amanhã é feriado...

Esponjinha (*Fulminando*) – Chamaram-te de viado!

Esponjinha Gritando, fora de si.

Esponjinha – Viado é você. É você que é viado!

²⁰⁷ RASI, Mauro. Op. cit., p. 19-20.

²⁰⁸ RASI, Mauro. Op. cit., p. 20-21.

Doutora – Mas, o que é isso, Esponjinha? Tá pensando que é a casa da sogra?

Esponjinha – ... Mas não estavam falando de mim?

Analisando – Eu disse que amanhã é feriado. Feriado! Feriado!!

Esponjinha (*Arrasado*) –... Feriado?

Doutora – Mas que pretensão, que vaidade... Então você acha que todo mundo não tem mais o que fazer a não ser ficar falando de você? Você é muito doido, Esponjinha.

Esponjinha, lembrando e levando imediatamente a mão na boca para calar-se.

Doutora – Ai, meu Deus. Esqueci e falei que ele é doido. Tarde demais. E agora?

*Esponjinha vai ficando colorido.*²⁰⁹

6.9 – O Uso do Trocadilho

Como a sua mente trabalha constantemente com a ideia de ser agredido verbalmente, Rasi engendrou um artifício de comicidade em que a personagem diz “Feriado” e Esponjinha entende ter sido chamado de viado. Trata-se da utilização do trocadilho na cena da peça, um dos recursos mais comuns na comicidade de linguagem. Bergson o considera o menos estimável deles. Ele também comenta em seu *O Riso*:

No trocadilho, a mesma frase pode apresentar dois sentidos independentes, mas isso não passa de aparência, pois na realidade há duas frases diferentes, que fingimos confundir, aproveitando-nos do fato de terem o mesmo som para nossos ouvidos.²¹⁰

Propp também trata do tema em *Comicidade e Riso*:

Sobre os trocadilhos há muita coisa escrita. Nas estéticas alemãs eles aparecem sob a denominação de *Witz*. Entretanto, o termo alemão tem alcance mais vasto que o russo *kalambur*, proveniente do francês *calembour*. Com a palavra *Witz* entende-se argúcia em geral. O calembur, por sua vez, representa um caso particular de argúcia.

Apesar da existência de bibliografia considerável, não podemos dizer que o conceito de calembur tenha sido explicado completamente.²¹¹

Como Propp detém-se minuciosamente no assunto buscando definições em Freud, Jolles, Schérbina e outros teóricos, não farei a reprodução de todos os significados para os trocadilhos ou calemburgos, como prefere o ensaísta russo. O importante é a constatação de que tanto Bergson como Propp consideram um recurso para a construção

²⁰⁹ RASI, Mauro. Op. cit., p. 21-22.

²¹⁰ BERGSON, Henri. Op. cit., p. 90.

²¹¹ PROPP, Vladimir. Op. cit., p. 119-120.

da comicidade.

Na cena seguinte o autor lança mão do recurso de colocar a voz de Deus em cena. Vejamos:

Analisanda (*A que diz que quer sair, meio atrevidamente*) – Mas o sofrimento não é um dos caminhos que levam a Deus?

Cai um raio. A seguir ouve-se a voz de Deus, possante, projetada em eco por todo o teatro.

Voz de Deus – “É mentira!!!”

Pausa grave, eles se olham, aterrorizados.

Doutora – ... Viram? Até “ELE” se manifestou. Viu tanta frescura que não agüentou.

Suspirando.

Doutora – Ah, isso me faz lembrar o Élcio.

Doutora (*À Esponjinha*) – Vocês são iguaizinhos.²¹²

Ao colocar no palco Deus comentando uma situação ocorrida no consultório, Rasi engendra uma cena cômica que conta com a participação da suprema divindade religiosa do catolicismo. No âmbito da História do Teatro Ocidental os Mistérios Medievais, bem como os autos de Gil Vicente, foram manifestações dramatúrgicas importantes nas quais Deus e o Diabo apareciam como personagens.

Na presente década um dos espetáculos cômicos mais populares da recente história do teatro brasileiro, a saber, *Hermanoteu na terra de Godah* da companhia brasileira Os Melhores do Mundo trouxe de volta à nossa cena teatral o recurso de uma voz em off representar Deus. No supracitado espetáculo foi Chico Anysio quem gravou a voz representando Deus para esta encenação que satiriza a liturgia cristã.

6.10 – Surgem As Irmãs Villa-Lobas

Entram no consultório duas gêmeas que intentam marcar uma hora com a terapeuta. Em um jogo jocosos de Rasi elas se identificam como “As Irmãs Villa-Lobas”. O autor diz que fisicamente elas lembram “suecas”. Uma delas se chama Mindinha e tem

²¹² RASI, Mauro. Op. cit., p. 22.

como hábito anotar todos os acontecimentos ruins de sua vida e pelos quais sempre encontra um responsável. Ela própria chama o seu caderno de “lista negra”. A personagem rememora fatos ruins que vivenciou e anota, de forma precisa, os responsáveis, segundo ela, pelo ocorrido.

A outra irmã se chama Lidinha. Ela se considera calma, no entanto, é uma personalidade mais violenta que Midinha. Trata-se de uma cena na qual o dramaturgo faz uso do humor mórbido:

Lidinha (*Sorrindo, simpática*) – Eu já sou o contrário, sabe, doutora? Não me esquento. Hi, sou tão desligada pra essas coisas, que fez, que deixou de fazer... Acho que a vida é tão curta, né, pra gente ficar se preocupando com besteiras. Eu falo para ela: “Boba, perdoa, Perdoa, boba. Pra que ficar anotando?” Mas não adianta. Agora, então, se quer ficar anotando, então anote, né? Que é que eu posso fazer? Eu respeito. Agora, só tem uma coisa.

Vai ficando séria. Suas feições vão se transformando.

Lidinha – Eu vou logo avisando: não mexam com o Amaral.

Mindinha (*À doutora, baixinho*) – Amaral é o marido dela.

Lidinha, ficando com a expressão cada vez mais dura.

Lidinha – Se querem mexer, mexam comigo. Mas deixem o Amaral em paz. O Amaral é sagrado.

Lidinha, transtornada.

Lidinha – Não mexam com o Amaral.

Lidinha, fora de si.

Lidinha – Não mexam com o Amaral!!!

Lidinha, abre a bolsa e tira a cabeça decepada de uma mulher.

Mindinha (*Apontando a cabeça*) – Ela mexeu com o Amaral!

Todos recuam, horrorizados.

Lidinha – Eu disse pra ela: Não mexa com o Amaral!²¹³

Rasi engendrou esta cena de comicidade macabra. Há na exibição da cabeça da vítima assassinada por Lidinha uma afeição do autor pelo humor associado à violência e morte. Esta comicidade grotesca, na qual aparece um corpo despedaçado, já havia sido utilizada por ele em *Ladies na Madrugada*. Comprobatório disso é a seguinte fala da personagem Dana de Teffé:

Dana – Finalmente. Já estava farta desta. Mulheres mais vulgares que eu trazem roupas dentro da sua mala. Vejamos o que Dana Stchekoviekaia traz dentro do seu estojo de maquilagem? Dois olhos castanhos. Minhas fantasias estão manchadas de sangue. Será que posso me enrolar num estampado sangrento e partir pro baile esta noite? Vejo um embrulho de plástico no meio das minhas estolas. É um braço, uma coxa, uma perna e um pé. Voltamos ao crime da mala? Quem me escalou para essa missão escabrosa? De quem são

²¹³ RASI, Mauro. Op. cit. p. 26-27.

esses pedaços? No baú temos ... um peito, e outra coxa, outra perna, outro pé, duas mãos, um pescoço sem cabeça e um ... serrote. E que será que a frás-queira tem? As instruções e a cabeça.²¹⁴

Na peça escrita em 1974, Dana de Teffé aparece em cena carregando consigo um corpo despedaçado. Já em *A Mente Capta*, Lidinha traz o horror para à cena ao mostrar a cabeça de uma mulher que matou motivada pelo ciúme que sente do seu marido. As gêmeas acabam sendo dispensadas por Rosa Cruz, que alega não poder atendê-las.

6.11 – O Retorno do Reprimido

Após conseguir se livrar das irmãs, a médica enfrenta um novo problema com outra paciente:

Analísanda (*Nervosíssima*) – ... Sabe, doutora, eu mudei. A Elieide, que me conhece há muito tempo pode dizer. Eu não mudei, Elieide?

Voz de Elieide – “Mudou!”

Analísanda – Mudei completamente. Mas o meu EU antigo não me larga, não me deixa em paz.

Doutora (*Não entendendo*) –... Seu, o quê?

Analísanda – Meu OUTRO EU, o EU OCULTO, aquela minha outra natureza anti-social... Desconfio, doutora, que se trata do famoso “retorno do reprimido”!!

Doutora (*Baixinho, a si mesma*) – Eu não estou entendendo nada. Quantos EUS será que tem essa menina? E que história é essa de “retorno do reprimido”? Que será isso? Será que é algum filme? Mas que situação a minha. Não posso demonstrar ignorância. Tenho de fingir.

Doutora, alto, fingindo que sabe.

Doutora – Ah, sei.²¹⁵

Os diálogos vão denotando o falso conhecimento da médica que demonstra desconhecer o conceito do “retorno do reprimido”. No âmbito da História do Teatro Ocidental Doutora Rosa Cruz vai se mostrando como uma personagem que nos remete à linhagem do Doutor na *Commedia Dell’Arte*²¹⁶.

O conceito “retorno do reprimido” trazido pela analisanda é encontrável no *Vocabulário da Psicanálise*, de Laplanche e Pontalis com o nome “retorno do recalado”.

²¹⁴ RASI, Mauro. *Ladies na Madrugada*. 1974, p. 4.

²¹⁵ RASI, Mauro. Op. cit., p. 27-28.

²¹⁶ O Doutor na *Commedia Dell’Arte* tentava mostrar uma erudição que não possuía. Como também era uma personagem ingênua, acabava facilmente explicitando sua ignorância.

Sua definição é esta:

Processo pelo qual os elementos recalcados, nunca aniquilados pelo recalque, tendem a reaparecer e conseguem fazê-lo de maneira deformada sob a forma de compromisso.²¹⁷

A paciente começa a criar um imbróglio para sua terapeuta. Alguém bate na porta e Ella (o nome da analisanda) diz que é o seu outro eu que está se manifestando. Rasi vai esboçando uma personagem em conflito com sua alteridade. Chega o momento no qual os outros pacientes começam a observar o “Eu” de Ella pela janela. Trata-se da seguinte passagem:

Outra – Como você mudou. É impressionante.

Outro – Olha lá, tá dizendo que não adianta você fugir, não, que ela te pega.

Outro – Tá fazendo gestos obscenos.

Outro – Parece que tá bêbada...

Analisanda – Eu bebia muito naquela época. Era viciada num xarope que deixava a gente doida!

Analisanda, com uma certa nostalgia.

Analisanda – Na época do desbunde todo mundo tomava xarope Romilar... Tomava vidros dele e ficava completamente idiota. É tempinho bom...²¹⁸

Nesta cena acontece a confissão de Ella, que assume ter vivenciado experiências transgressivas na época do desbunde. Ela diz que era consumidora do xarope Romilar, medicamento indicado no combate de gripes e resfriados, mas que por possuir ópio entre os seus componentes, foi muito utilizado na década de 1970 por aqueles que desejavam experimentar uma espécie de “barato”.

Este pulular de “eus” na peça faz com que o dramaturgo volte a engendrar situações cômicas. Há nova alusão do autor às religiões afro-brasileiras. Trata-se da passagem em que a personagem denota estar incorporada:

Analisanda (*Ameaçando-os com o canivete*) – Qual é? Tão a fim de me enfrentar? Eu luto karatê.

Analisanda dá gritos de karatê e parte pra cima deles. Correria. Os analisandos se defendem como podem.

Analisanda – Vou dar porrada em todo mundo. Vou dar porrada em todo mundo...

Analisanda, voltando, repentinamente a ser “Ella”.

²¹⁷ LAPLANCHE; PONTALIS. Op. cit., p. 463.

²¹⁸ RASI, Mauro. Op. cit., p. 30.

Analisanda – ... O que está acontecendo?

Analisanda, volta por um momento a ser “Ella”.

Analisanda – ... Estou com um gosto esquisito na boca. Parece que bebi. Aiiiii, estou com uma ressaca...

Analisanda, incorporando o “Eu”, novamente.

Analisanda – Eu quero jererê. Me dá jererê. Quero tomar um pico. Cadê a jéba? Cadê o “brilho”?

Analisanda, voltando a ser “Ella”. Apontando, apavorada.

Analisanda – Olhem Eu ali! Ali! Peguem Eu.

Eles agarram ela, ela reclama.

Analisanda – Me soltem. Esta sou Ella, não sou Eu. Olhem Eu ali. Não deixem Eu fugir. Não deixem Eu fugir...

Analisanda, incorporando o “Outro” Eu.

Analisanda – Eu vou dar porrada. Eu tô avisando; vou dá porrada. Eu pago pra não sair de uma briga.

Analisanda, voltando a ser “Ella”.

Analisanda – Socorro, doutora. Não sei mais quem sou Ella e quem é Eu.²¹⁹

Esta cena estabelece ao leitor/espectador o recorte temporal em que se passa a peça. Gírias como *jererê* (sinônimo de *maconha*) e *brilho* (sinônimo de *cocaína*) apareceram no vocabulário carioca na década de 1980.²²⁰ Foi na década supracitada que estas gírias se tornaram comuns na linguagem oral do Rio de Janeiro.

Após a azáfama criada pela mulher com seus vários eus a perturbando, Rosa Cruz decide amarrar a paciente e colocá-la para fora da sessão de terapia. A médica também aproveita e faz uma advertência aos seus pacientes sobre a ligação que eles mantêm com centros espíritas e outras práticas religiosas. Ela diz:

A Analisanda sai, aos pulinhos, toda amarrada. A Doutora bate a porta, suspira aliviada, encara os Analisandos e diz, com gravidade.

Doutora – Eu canso de dizer que isso aqui não é centro espírita. Que parem de ficar materializando esses monstros, mas não adianta.

Doutora, continuando.

Doutora – Vocês querem é galinha preta, bode e encruzilhada. Olha, eu vou dizer uma coisa pra vocês muito séria. Vocês não vão ficar chateados, mas eu estou observando que, de repente, as técnicas da antipsiquiatria não podem ser aplicadas em vocês.²²¹

6.12 – Um Número Musical na Peça

²¹⁹ RASI, Mauro. Op. cit., p. 31-32.

²²⁰ Composta por Eduardo Dussek e Luiz Carlos Góes em 1986, a música *A Índia e o Traficante* tem o seguinte verso: “Noite malandra um luar de espelho no meio da terra a índia colhe o brilho”. Esta canção de Dussek e Góes é uma paródia de *Índia*, de Cascatinha e Inhana.

²²¹ RASI, Mauro. Op. cit., p. 33.

Depois deste desabafo uma das pacientes começa a cantar. O autor pede que a personagem “esteja possuída pelo espírito de Doris Day” nos momentos em que ela cante. Esta passagem acaba por se transformar em um número musical do espetáculo, no qual a terapeuta executa um número de sapateado sobre a mesa com os analisandos em sua volta.

A cena musical é sucedida pela entrada em cena de Jorge, o marido de Dora. Ele descobriu que sua esposa tinha fugido para terapia. Quando invade o consultório sua primeira atitude é desferir uma bofetada em Dora. Jorge é atormentado por um problema, a saber, o fato de usar um brinco na orelha. Isto, segundo ele, transformou sua vida em um inferno. Quando a médica é solicitada a ajudá-lo, ela, de forma abrupta, arranca o brinco da orelha de Jorge.

O que em princípio seria algo banal (a ação da médica em retirar o brinco da orelha) acaba se mostrando como mais uma “grande descoberta psíquica” da Doutora Rosa Cruz. Em um primeiro momento, Jorge fica grato à médica por ela ter retirado o brinco que “atrapalhava a sua existência”. No entanto, quando descobre a quantia que sua esposa vem gastando na terapia, ele acusa a médica de “mercenária”. Após este incidente, os dois saem do consultório e a terapeuta diz para seus pacientes:

Doutora – Que é que vocês pensam que eu faço quando saio daqui, hein?

Doutora faz pequena pausa e diz.

Doutora – Vou pra casa e CHORO de RIR dessas histórias malucas que vocês me contam.

Analisanda, a que diz que quer sair.

Analisanda (*Indignada*) – ... A senhora faz isso?

Doutora – Claro, sou uma palhaça. Procuro me divertir. Enquanto que vocês estão aqui porque se levam muito a sério, sofrem. Por isso estão doentes.

Analisanda – Mas eu sempre fui séria. Desde pequena...

Doutora – Como é que você pode ser séria com esse nome; Elieide? Como é? Não tô vendo ninguém rir. Será que eu vou ter que bater em vocês para vocês rirem?

Lindalva – Mas que absurdo, agora, tenho que rir.

Lindalva, desesperada.

Lindalva – Rir de QUÊ? Rir de QUÊ?

Doutora – Olhem um pra cara do outro e caiam na gargalhada.²²²

²²² RASI, Mauro. Op. cit., p. 38.

A sugestão para que todos os pacientes comecem a rir coletivamente é acatada por alguns e vista com desconfiança por outros. Enquanto eles vão passando por este dilema, a médica começa a perceber que sua sessão está no fim. Os integrantes do grupo seguinte ficam batendo e fazendo ruídos na porta do consultório. Um dos analisandos decide, então, pegar uma claquete de cinema para dar início a uma dramatização no meio da terapia. Rosa Cruz ordena que as três personagens (O Pai, A Mãe e O Filho) da história se encaminhem ao tatame. Com isto é engendrada uma espécie de “peça dentro da peça”, na qual o cotidiano do casal com seu filho é encenado.

Em uma passagem desta cena há um questionamento a respeito da sexualidade da criança:

Mãe – Você pode fazer o que quiser mas a minha “filha” você não leva.

Mãe abraça-se ao filho.

Bebê – ... “Filha”? Mas, mamãe, eu sou menino.

Bebê examinando-se.

Bebê – Eu sou homem!

Pai – Não adianta se esconder atrás dele, não. Olha aí no que você reduziu o coitadinho, cheio de lacinhos. Você quer transformar o meu filho numa bichinha. Mas meu filho é homem!!!

Mãe (*Furiosa*) – Não me diga isso!

Mãe acaricia o filho.

Mãe – Sempre quis ter uma filha, uma companheirinha...

Mãe ao filho.

Mãe – Mamãe vai te fazer uns vestidinhos, viu, filhinha?

Bebê – Oh, meu Deus. Que dicotomia. No futuro não vou saber se sou homem ou mulher. Já nem sei agora...!!!

Pai – Deixa ele decidir.

Pai ao filho.

Pai – Com quem você quer ficar?

Bebê – Meu Deus, que dilema!

Bebê refletindo.

Bebê – A mãe é o primeiro objeto que a criança inclui no seu mundo interno. Mas o pai é a força, o pulso, a segurança...

Mãe – Vem com a mamãe. Mamãe te dá uma boneca...²²³

Enquanto o pai tem a firme convicção de estar criando um menino, a mãe cria seu filho como se ele fosse menina. Já foi citada nesta Tese a peça de Coelho Neto *O Patinho Torto* ou *Os Mistérios do Sexo*, cuja temática versava justamente sobre a inadequação sexual de uma criança. Rasi tratou do tema em *A Receita do Sucesso*. Em um

²²³ RASI, Mauro. Op. cit., p. 43-44.

dos esquetes da peça, que foi estudado nesta Tese, um Pai de família chega a sua casa e diz que decidiu mudar de sexo. O escritor retoma esta questão em *A Mente Capta*. Convém ressaltar que a questão educacional de um bebê na qual são borradas as fronteiras de gênero é um tema atual e motivo de discussão para psicólogos e educadores.

6.13 – Doutora Rosa Cruz e a dependência afetiva de seus pacientes

Após esta cena na qual são revividos os traumas da educação de um dos pacientes, Rosa Cruz resolve sair da sala. Começa a se instaurar o pânico entre os analisandos. Em toda a peça, o dramaturgo mostra que mesmo sendo humilhados e castigados pela médica, há uma dependência emocional deles para com ela. Ao sair, a terapeuta comenta que seus pacientes estão proibidos de mexer em suas fichas e anotações. Um deles, desobedecendo à ordem recebida, vasculha o fichário da médica e descobre que ela está planejando vender suas propriedades e viajar para o exterior. Quando se deparam com a possibilidade de prosseguirem suas vidas sem as sessões de terapia com a médica, o grupo se apavora. Eles dizem:

Outro – O que faremos às tardes? Quem nos ouvirá? Onde iremos nos queixar?

Outro – Ficaremos sem um ponto de referência, sem guarida...

Outro – Ela vai nos deixar. Não gosta mais de nós. A nossa mãe vai nos abandonar... A nossa mãe!!!²²⁴

Uma das analisandas veste a roupa da Doutora. Depois desta ação, tira da sua bolsa um revólver. Seus colegas de terapia ficam espantados por ela andar armada. Quando a médica retorna ao consultório, a paciente dispara três tiros contra a Doutora aos gritos de “Eu te Amo”. Após ser atingida pelos tiros, a terapeuta faz uma citação religiosa, algo que como já vimos, é constante na dramaturgia de Rasi:

²²⁴ RASI, Mauro. Op. cit., p. 47.

Doutora, continuando a falar, ferida, porém de pé.

Doutora – ... Uma das frases mais bonitas que eu já ouvi está nos SALMOS de Davi: “Alegrei-me quando me disseram: vamos à casa do Senhor!”
*E cai morta.*²²⁵

O dramaturgo no desfecho, novamente, singra o universo esotérico de maneira jocosa. Depois da cena dos tiros disparados, Rasi escreveu uma rubrica na qual está escrita que ‘uma luz sobrenatural cai sobre o corpo da Doutora’. Trata-se de uma rubrica *sui generis*, visto que a execução de “uma luz sobrenatural” não é algo habitual e fácil para quem desejar encenar o texto.

Na tradição da comédia brasileira Qorpo-Santo foi outro dramaturgo criador de rubricas absurdas que até hoje desafiam os encenadores. Em sua comédia *As Relações Naturais*, por exemplo, a rubrica que fecha o segundo ato diz:

“Milhares de luzes descem e ocupam o espaço do cenário”.²²⁶

O desfecho de *A Mente Capta* mostra ainda outro efeito cenicamente forte, a saber, a levitação do corpo de Rosa Cruz depois de sua morte. Trata-se da derradeira cena da peça na qual o corpo da médica vai sumindo no alto do palco e sendo iluminado. E é com este final apoteótico que o escritor termina a peça.

²²⁵ RASI, Mauro. Op. cit., p. 48.

²²⁶ SANTO, Qorpo. *As Relações Naturais*. In: Teatro completo de Qorpo-Santo. Org. Guilhermino Cesar. Rio de Janeiro: MEC/SNT/FUNARTE, 1980. p. 80.

Batalha de Arroz num Ringue para Dois e A Paródia

*O casal da peça é absolutamente comum.
Tão comum que, um dia, os atores não vão nem precisar ir ao teatro.
O próprio público vai entrar em cena e fazer
Mauro Rasi citado por Flávio Marinho em
Quem Tem Medo de Besteiro!
A História de um Movimento Teatral Carioca*

7.1 – O retrato da vida conjugal

Em 1985, Rasi apresentou nos palcos cariocas duas peças teatrais: *Tupã, A Vingança* e *Batalha de Arroz Num Ringue Para Dois*. A segunda estreou no Teatro de Arena, em outubro daquele ano. O autor escreveu o texto, especialmente, para que fosse interpretado por Miguel Falabella e Cláudia Jimenez²²⁷. A atriz não pôde aceitar atuar no espetáculo e a encenação foi ao palco com Bia Nunes e Miguel Falabella.

No livro *O Teatro de Mauro Rasi, Miguel Falabella e Vicente Pereira: Besteiro e Carnavalização*, Alanderson Machado e Marcelo Bruno apresentam uma síntese da peça:

Neste espetáculo, Rasi põe no palco cenas do cotidiano de um casal tipicamente brasileiro, com o devido deboche que caracteriza tão bem o gênero Besteiro. A peça apresenta quatro esquetes chamados de Bodas de Ciúme, da Egoíatria, da Supressão e da Paixão-seguindo essa ordem. O casal abre a história com a cena do casamento e, a partir daí, o espetáculo se desenvolve e cresce com as ‘quatro bodas’, oferecendo ao público muita ação e riso em cima do seu próprio dia-a-dia.²²⁸

A estrutura em esquetes engendrada por Rasi possibilita ao leitor/espectador que o texto seja lido/visto em sua totalidade, ou então de forma separada. Não há na construção dramatúrgica de *Batalha de Arroz num Ringue Para Dois* ligação entre os quatro esquetes, o que significa que cada um deles pode ser fruído de maneira independente.

²²⁷ Em entrevista que realizei com Miguel Falabella no dia 28 de Julho de 2014, ele comentou que “Mauro lia à medida que escrevia, o texto da peça para ele e Jimenez. O projeto do autor era reunir os dois em cena”. Em 2003, o projeto finalmente foi concretizado e Falabella e Jimenez dividiram o palco em uma montagem de *Batalha de Arroz Num Ringue Para Dois*.

²²⁸ MACHADO, Alanderson; BRUNO, Marcelo. *O Teatro de Mauro Rasi, Miguel Falabella e Vicente Pereira: Besteiro e Carnavalização*: Rona, 1994. p. 90-91.

7.2 – Bodas de Ciúme

Neste esquete o dramaturgo se utiliza de um dos recursos de comicidade mais utilizados pelos escritores do Besteirol, a saber, a paródia. Vejamos, inicialmente, a definição da mesma dada por Linda Hutcheon em *Uma Teoria da Paródia*:

A maioria dos teóricos da paródia remontam a raiz etimológica do termo ao substantivo grego *parodia*, que quer dizer ‘contra-canto’, e ficam-se por aí. Se olharmos mais atentamente para essa raiz obteremos, no entanto, mais informação. A natureza textual ou discursiva da paródia (por oposição à sátira) é evidente no elemento *odos* da palavra, que significa canto. O prefixo *para* tem dois significados, sendo geralmente mencionado apenas um deles – o de ‘contra’ ou ‘oposição’. Desta forma, a paródia torna-se uma oposição ou contraste entre textos. Este é, presumivelmente, o ponto de partida formal para a componente de ridículo pragmática habitual da definição: um texto é confrontado com outro, com a intenção de zombar dele ou de o tornar caricato (...)

No entanto, *para* em grego também pode significar ‘ao longo de’ e, portanto, existe uma sugestão de um acordo de intimidade, em vez de contraste.²²⁹

A partir da análise do prefixo *para*, cujo significado tanto pode ser o de oposição, mas também como algo que está ao lado, a ensaísta demonstra que a paródia pode ser sim respeitosa ao texto de origem. Algo contestador à ideia de que, necessariamente é um gênero desrespeitoso em sua forma.

“Bodas de Ciúme” parodia a peça de William Shakespeare, *Othello, o Mouro de Veneza*. A versão engendrada pelo autor brasileiro para a grande tragédia sobre o ciúme, criada pelo escritor inglês, recebe em sua releitura tratamento cômico. O primeiro diálogo da peça de Rasi demonstra o ciúme que Nélío sente por Angela:

Nélío – Angela, você me engana, não?

Angela – Quê, querido?²³⁰

A alusão ao texto shakespeariano fica explicitada quando Nélío abre um exemplar de *Othello*. Após esta ação, ele dispara uma bofetada na esposa e a chama de “Ca-

²²⁹ HUTCHEON, Linda. Op. cit., p. 47-48.

²³⁰ RASI, Mauro. *Batalha de Arroz num Ringue Para Dois*. In: Teatro de Mauro Rasi. V. 2. Apresentação de Luís Francisco Wasilewski. São Paulo: Giostri, 2014, p. 21.

chorra”. A agressão verbal é interrompida pelo canto de uma vizinha. Eis a cena:

Ouve-se a voz de uma velha, cantando.

Voz (Off) – “Sassaricando / Todo mundo leva a vida no arame...”

Nélio – Está ouvindo?

Angela – É a dona Virginia, aquela ex-vedete do teatro rebolado, que mora aí do lado.²³¹

Neste diálogo o dramaturgo faz citação à Virginia Lane, grande vedete do Teatro de Revista que ostentava o epíteto de “A Vedete do Brasil”. A marchinha *Sassaricando*, de Luiz Antônio, Zé Mário e Oldemar Magalhães, foi um sucesso na sua voz.

O marido enxerga na cantoria da vizinha um aviso de que sua esposa está “levando a vida no arame e sassaricando”, como diz a marchinha carnavalesca. Toda atitude de Angela é motivo para que ele sinta ciúme. Tal qual o Otelo shakespeariano, Nélio vai ficando perturbado pela desconfiança que sente da esposa. Chega ao ponto de esbofeteá-la.

A ira fica maior quando ela decide ir ao supermercado:

Nélio – Aonde você vai?

Angela – Ao supermercado. Acabou o óleo de soja.

Nélio (Desconfiado) – Por que você vai tanto nesse supermercado, hein? Que é que você tanto vê lá?

Angela – Nélio, não podemos só viver de ciúmes, meu querido. Também precisamos comer. Tenho que comprar feijão, arroz, macarrão, massa de tomate...

Nélio – Que perfume é esse?

Angela – Deve ser água sanitária.

Nélio – Quem me garante que você vai mesmo ao supermercado?

Angela – Não te mostro sempre o ticket das compras?

Nélio (Desesperado) – Angela, você está me deixando?²³²

Depois que Angela retorna das compras, Rasi engendrou um diálogo no qual fica explicitada a relação intertextual do esquete com a tragédia de Shakespeare. Eis:

Nélio – Viu alguém no supermercado?

Angela – Umas duzentas pessoas.

Nélio – Minha pequena Desdêmona...

Nélio, notando.

Nélio – Cadê o lenço que eu te dei?

Angela – Que lenço, Nélio?

Nélio, reparando que está sem o lenço.

²³¹ RASI, Mauro. *Batalha de Arroz num Ringue Para Dois*. Op. cit., p. 21.

²³² RASI, Mauro. *Batalha de Arroz num Ringue Para Dois*. Op. cit., p. 23.

Angela – ... Ah, o lenço? Deve ter caído, com essa confusão de sacola...²³³

Nesta cena, o dramaturgo faz o marido chamar a esposa de “Minha pequena Desdêmona”, nome da heroína que é alvo do ciúme doentio do mouro de Veneza. Além da citação à personagem, o autor brasileiro também faz uma releitura cômica de outra passagem do clássico, a utilização do lenço por Angela. Na tragédia inglesa um dos motivos que levam ao assassinato de Desdêmona pelo marido é o fato de ela não estar com o lenço dado pelo marido. Este tipo de alusão do dramaturgo requer de seu leitor/espectador certa erudição para que a fruição da obra seja completa.

Retomando o pensamento de Hutcheon sobre a paródia, ela comenta:

Se o leitor não consegue reconhecer uma paródia como paródia (já por si uma convenção estética canônica) e como uma paródia a uma certa obra ou conjunto de normas (no todo ou em parte), então falta-lhe competência. Talvez seja por esta razão que a paródia é um gênero que, como vimos, parece florescer essencialmente em sociedades democráticas culturalmente sofisticadas (...) A paródia é frequentemente acusada de ser uma forma de discurso elitista, em grande parte porque a sua dimensão pragmática implica que, pelo menos, parte do lugar do valor estético e sentido tem sido colocada na relação do leitor com o texto – por outras palavras, que a paródia existe potencialmente em palavras de ‘voz dupla’ (resultado de sobreposição textual) – mas é realizada ou actualizada apenas pelos leitores que preenchem certas condições requeridas, tais como capacidade ou treino.²³⁴

Neste excerto a autora fala da paródia como um gênero literário sofisticado, que exige um receptor capaz de conhecer e compreender a obra artística que está sendo parodiada. A partir deste pressuposto fica evidente que o riso do espectador que ler/ assistir “Bodas de Ciúme” torna-se maior se ele conhecer o drama shakespeariano.

Há uma passagem em que Angela, em total desespero, liga para sua mãe. Sua dúvida é, justamente, saber sobre Othello e Desdêmona:

Angela – Alô, mamãe? A senhora pode me dizer quem foi essa tal de Desdêmona, que o Nélio fala tanto? ...Quê? Foi assassinada pelo marido ciumento? Por Othello?

Angela pega o livro. Abre, mas o revólver não está dentro.

Angela – Estou com medo, mamãe. Ele está a cada dia mais ciumento. O ciúme é o tempero do amor? Mas mamãe, acho que tá temperado demais. Não

²³³ RASI, Mauro. *Batalha de Arroz num Ringue Para Dois*. Op. cit., p. 24.

²³⁴ HUTCHEON, Linda. Op. cit., p. 120.

to conseguindo digerir...²³⁵

Todas estas alusões que o autor faz à peça de Shakespeare demonstram erudição na construção dramatúrgica do texto. O que vem de encontro ao pensamento de alguns teóricos e ensaístas que consideravam o Besteiro como um teatro “popularesco e sustentado na grosseria verbal”.

O ciúme de Nélio chega ao paroxismo de trancar um cachorro mastim napolitano no quarto da esposa, com o intuito de impedi-la que leve homens para o recinto. Depois, o dramaturgo quebra a quarta parede ao colocá-la falando para a plateia:

Nélio dorme, sem camisa. Angela fala para a plateia.

Angela – Estou me lembrando da nossa lua-de-mel. Nossos passeios, abraçadinhos na charrete.

Angela, imitando o som da charrete.

Angela – Trim, trim, trim. Crac. Trim, trim, trim, crac. Nessa época, Nélio já era ciumento. Dizia que eu não tirava o olho do charreteiro. Desconfiava até do potro.

Angela, olha o marido com ternura.

Angela – Na nossa primeira noite, Nélio bebeu um pouco a mais. E enquanto dormia, estirado na cama, inconsciente...

Nélio acorda. Levanta meio corpo da cama. Mas ela, de costas não percebe e continua.

Angela – Levantei-me e fui até à janela. Chovia. Vi um bando de rapazes jogando futebol na pracinha. Eram adolescentes, imberbes, com espinhas na cara, sujos de lama, com as roupas molhadas, grudadas no corpo. Não conseguia tirar os olhos daquelas coxas, daqueles glúteos.²³⁶

A sua descrição é interrompida pelo marido que começa a chamá-la de “Lúbrica” e “Lasciva”. Além das agressões verbais, ele também dá cintadas na esposa.

O esquete termina de forma ambígua. Há uma aparente reconciliação do casal, porém na última rubrica de “Bodas de Ciúme”, o autor diz que Nélio vai acariciando Angela e chega com as mãos até o pescoço da mulher. Depois desta cena as luzes caem em resistência.

Rasi deixa para o leitor/espectador esta dúvida no final. O que terá acontecido com Angela? Ele também, novamente, faz um diálogo intertextual com o texto de Shakespeare. Vejamos a cena do assassinato de Desdêmona:

²³⁵ RASI, Mauro. *Batalha de Arroz num Ringue Para Dois*. Op. cit., p. 26.

²³⁶ RASI, Mauro. *Batalha de Arroz num Ringue Para Dois*. Op. cit., p. 28.

Desdêmona – Oh! Bani-me, meu senhor, mas não me mateis!
Othello – Abaixo, prostituta!
Desdêmona – Matai-me amanhã! Deixai que eu viva esta noite!
Othello – Não! Se resistires...
Desdêmona – Só meia hora!
Othello – Está feito, não haverá vacilação!
Desdêmona – Só enquanto faço uma oração!
Othello – É tarde demais
*Othello asfixia Desdêmona.*²³⁷

O desfecho de “Bodas de Ciúme” se assemelha ao da peça inglesa. Toda a tessitura dramaturgica do autor brasileiro toma de empréstimo elementos de uma das obras literárias mais importantes da cultura ocidental.

7.3 – Bodas de Supressão

Se o ciúme era tema fulcral do primeiro esquete, nas “Bodas de Supressão” o autor apresenta Angela como uma mulher fisicamente frágil. A facilidade com a qual ela sofre problemas físicos é a questão central do texto. E seus acidentes domésticos suscitam o riso para o leitor/espectador.

A esposa decide preparar um fondue:

Angela vai para a cozinha cantarolando. De repente começa a ficar rouca.
Angela – Nossa, você viu como eu fiquei rouca? Acho que vou ficar gripada.
Angela, espirrando.
Angela – Amanheci com uma rinite...
*Angela deixa cair alguns pratos e talheres.*²³⁸

Após esta cena em que a personagem é vitimada pela rinite e também deixa cair pratos e talheres, há uma passagem na qual Angela sofre uma queda. Vejamos:

Angela, quase chorando.
Angela – Ah, só fica falando do meu signo, do meu signo
Angela, perde o equilíbrio, escorrega e cai sentada.
Angela – Aiiii!
Nélio – Que foi isso?
Angela – Escorreguei. O chão tá muito encerado.

²³⁷ SHAKESPEARE, William. *Othello, O Mouro de Veneza*. Trad. de Oscar Mendes. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989, v. 3, p. 778.

²³⁸ RASI, Mauro. *Batalha de Arroz num Ringue Para Dois*. Op. cit., p. 31.

Angela, rindo de dor.

Angela – Acho que quebrei a bunda. Ai!!²³⁹

Esta passagem mostra uma cena de comicidade física. Assistir alguém cair é um dos exemplos que Bergson arrola em seu *O Riso*. Ele diz:

Um homem, correndo pela rua, tropeça e cai: os transeuntes riem. Não riram dele, acredito, se fosse possível supor que de repente lhe deu na veneta de sentar-se no chão. Riem porque ele se sentou no chão involuntariamente. Portanto, não é sua mudança brusca de atitude que provoca o riso, é o que há de involuntário na mudança, é o mau jeito. Talvez houvesse uma pedra no caminho. Teria sido preciso mudar o passo ou contornar o obstáculo. Mas, por falta de flexibilidade, por distração ou obstinação do corpo, *por um efeito de rigidez ou de velocidade adquirida*, os músculos continuaram realizando o mesmo movimento quando as circunstâncias exigiam outra coisa. Por isso, o homem caiu, e disso riem os transeuntes.²⁴⁰

Neste excerto o filósofo analisa o mecanismo que faz com que ríamos ao assistir alguém tropeçando e caindo. Em “Bodas de Supressão” é explorado este artifício de comicidade. Depois da escorregada da esposa, o marido comenta que tem a impressão de ter casado com Jerry Lewis ou com o Mr. Bean (personagem do comediante britânico Rowan Atkinson). Os atores supracitados tornaram-se célebres em protagonizarem comédias nas quais tropeçavam, caíam no chão. Vivendo, enfim, diversos pequenos acidentes que suscitavam o riso na plateia. E que receberam o rótulo de comédia pastelão.

“Bodas de Supressão” trabalha o tempo todo com estes recursos. Ela pega uma panela na mão e se queima. Seu marido em uma fala diz:

Nélio – Querida, você sozinha é mais que os Trapalhões, que os Três Patetas, que os Irmãos Marx. Não sei como fui me apaixonar por você. Acho que é porque sempre gostei de comédia pastelão.²⁴¹

Enquanto vai se acidentando, o esposo está de telescópio nas mãos tentando observar um eclipse. Há por parte do autor, mesmo que seja de forma superficial, a ideia de apresentar no esquete a personagem da esposa que fica obnubilada perante seu côm-

²³⁹ RASI, Mauro. *Batalha de Arroz num Ringue Para Dois*. Op. cit., p. 32.

²⁴⁰ BERGSON, Henri. Op. cit., p. 7.

²⁴¹ RASI, Mauro. *Batalha de Arroz num Ringue Para Dois*. Op. cit., p. 33.

juge. Mesmo com todas as intempéries domésticas vividas por Angela, Nélío fica a maior parte do tempo na posição contemplativa de ficar na janela, observando o céu. E a esposa em uma fala explicita sua anulação perante ele:

Angela, em Off.

Angela – “Ele tem razão. Não passo de uma palhaça azarada. Ele, ao contrário, é tão equilibrado, tão perfeito, tão controlado, tão... Me trata tão bem, tem tanta paciência comigo. Ai, como eu amo esse homem. Que seria de mim sem ele? Tenho tanto medo de perdê-lo... Não posso perdê-lo. Quem vai cuidar de mim?”²⁴²

O esquete segue uma curva dramática repetitiva. Há mais cenas de comédia pastelão como a passagem em que a esposa senta numa cadeira e esta quebra. E no desfecho, após tantos infortúnios, ela desmaia. Enquanto está desacordada, Nélío só está preocupado em observar o eclipse.

7.4 – Bodas de Egoatria

Neste *round* do texto o marido passa solenemente a ignorar a esposa. A Egoatria do título se refere ao comportamento dele. Toda indagação feita por ela recebe uma resposta antípoda ao que foi perguntado. Eis um dos primeiros diálogos:

Angela, em Off.

Angela – Nélío, o senhor pretende ficar de pijama até quando?

Nélío – Você acredita que depois de tudo que a gente passou, o governo realmente tomou providências para evitar novos apagões?²⁴³

As respostas são, na maioria das vezes, uma reflexão anódina sobre a situação brasileira. Bergson em seu estudo aborda a rigidez da linguagem. Ele comenta:

Mas, para que uma frase isolada seja cômica por si mesma, uma vez desligada daquele que a pronuncia, não basta que seja uma frase pronta; é preciso também que contenha em si um sinal no qual reconheçamos, sem hesitação possível, que ela foi pronunciada automaticamente. E isso só pode acontecer quando a frase encerra um absurdo manifesto, seja um erro grosseiro, seja

²⁴² RASI, Mauro. *Batalha de Arroz num Ringue Para Dois*. Op. cit., p. 34.

²⁴³ RASI, Mauro. *Batalha de Arroz num Ringue Para Dois*. Op. cit., p. 39.

sobretudo uma contradição em termos. Donde a seguinte regra geral: *Obtém-se uma frase cômica inserindo-se uma ideia absurda num molde frasal consagrado.*²⁴⁴

Contradição é uma das palavras que ele cita para explicar seu pensamento a respeito da comicidade na criação de frases. Este esquete de Rasi é todo estruturado dramaticamente com frases ditas pelo marido, que no contexto da peça mostram-se tolas e vazias. Outro diálogo modelar disto:

Angela, catando coisas espalhadas, jornais, chinelo, resmunga.

Angela – Deixa tudo espalhado... Esse teu computador está um nojo, cheio de farelo de pão, deixou cair até manteiga.

Nélio, entra na Internet.

Nélio – E os rios, meu Deus, os rios, Angela! O Brasil é o país que mais tem rios no mundo. Olha aqui o Amazonas, o Solimões, o São Francisco, o Tietê.²⁴⁵

A egolatria do marido transforma a relação deles em um caos. A esposa fica sem um interlocutor. Se nas “Bodas de Supressão” Angela já sofria com a indiferença de Nélio, em “Bodas da Egolatria” a situação desenhada pelo dramaturgo é mais crítica. Ela se queixa ao marido e recebe esta resposta:

Angela, indo para a cozinha.

Angela – Seu mal, Nélio, é que você quer mudar o mundo, se preocupa muito, tem que pensar mais em você. Na gente. Há quanto tempo a gente não fica junto... Quer um amendozinho?

Angela, volta trazendo a cerveja.

Angela – Bota o copo em cima do descanso, pra não manchar.

Angela, olha pra Nélio, que está diante da janela, de costas. Tenso.

Angela – Que foi, Nélio?

Nélio – No Brasil faltam duas coisas, Angela. Cadeia e vergonha!!²⁴⁶

Como acontece em “Bodas de Supressão” a dramaturgia de “Bodas de Egolatria” tem tom monocórdico. Durante todo esquete a esposa tenta estabelecer uma comunicação com o marido. Suas tentativas resultam em receber respostas dele sobre “os problemas brasileiros”. Como transparece neste diálogo:

Nélio – É inexplicável que o Brasil com 8.516.000 quilômetros de superfície, precise importar alimentos, Angela. É inexplicável!

Angela, falando baixo.

²⁴⁴ BERGSON, Henri. Op. cit., p. 83.

²⁴⁵ RASI, Mauro. *Batalha de Arroz num Ringue Para Dois*. Op. cit., p. 40.

²⁴⁶ RASI, Mauro. *Batalha de Arroz num Ringue Para Dois*. Op. cit., p. 41.

Angela – Quê que é inexplicável, Nélio? Quê que você entende disso?

Choro de bebê.

Angela – Me dá um gole dessa cerveja aí! Tô com vontade de encher a cara!²⁴⁷

Até o término do esquete o dramaturgo vai mostrando a incomunicabilidade do casal. Na última fala o marido reclama dos impostos cobrados à população brasileira.

7.5 – Bodas de Paixão

Em “Bodas de Paixão”, novamente o autor se utiliza da paródia. Ele faz uma releitura cômica de *Madame Butterfly*, ópera de Giacomo Puccini. Achando que seu casamento está perto da extinção, Angela decide adotar o comportamento de uma gueixa. Seu primeiro diálogo com o marido é este:

Nélio – Sua mãe ligou lá pro escritório. Disse que puseram coisas esquisitas no túmulo de seu pai.

Angela, sem tirar a cara de trás do livro, só levantando os olhos.

Angela – Esquisitas?

Nélio – Arroz, pratos de comida, doces, fitas de papel-crepom, sei lá. Disse que queimaram até incenso. Uma sujeira. Até no cemitério agora tem farofeiro.

Angela – Japonês que faz isso, não?

Nélio – Seu pai não era japonês. Era?

Angela – ... Quem sabe?²⁴⁸

A esposa acredita que optar por viver como oriental é a salvação do seu casamento. Ela compra uma cerejeira e a árvore morre por não ter se aclimatado ao clima carioca. Angela comenta também que se matriculou em um curso de Ikebana:

Angela – Sabe que no Japão, quando o marido sai para trabalhar a mulher fica em casa fazendo ikebana?

Nélio – Ikebana?

Angela – Aqueles arranjos de galhos e flores delicadíssimos. Daí, quando o marido chega, olha o ikebana e sabe tudo o que aconteceu enquanto esteve fora.

Angela, mostrando seu ikebana.

Angela – Que é que você está vendo?

Nélio – Galhos! Deixa eu pegar um limão pra fazer uma caipirinha.²⁴⁹

²⁴⁷ RASI, Mauro. *Batalha de Arroz num Ringue Para Dois*. Op. cit., p. 41.

²⁴⁸ RASI, Mauro. *Batalha de Arroz num Ringue Para Dois*. Op. cit., p. 46-47.

²⁴⁹ RASI, Mauro. *Batalha de Arroz num Ringue Para Dois*. Op. cit., p. 47.

Citações a aspectos da cultura japonesa pululam no esquete. Além de estar trabalhando com arranjos e plantações típicas do país, adotou a prática de pintura dos alfineiros. Em um deles está pintando a história de Mikado. Há, novamente, nesta passagem uma citação operística. *O Mikado* é uma ópera cômica escrita por Arthur Sullivan e W. S. Gilbert. Seu enredo se desenrola a partir da proibição, por parte do Mikado, o imperador do Japão, do ato de flertar. Em Titipu, cidade fictícia do Japão, flertar era um crime grave, sujeito à pena capital. Em meio a essa proibição, nasce o amor entre o menestrel Nanki-Poo e a jovem Yum-Yum. Esta já assumiu compromisso de se casar com Ko-Ko, que é, justamente, o grande executor daqueles que não obedecessem à lei de não flertar. Esta alusão operística vem ao encontro do pensamento esboçado neste capítulo a partir do estudo de Hutcheon, o de que citação e paródia necessitam de leitores bem informados para serem compreendidas.²⁵⁰

A esposa também comprou um quimono para o marido:

Angela – Não fique bravo comigo, querido. Olhe, comprei um quimono para você.

Nélio –... Quimono? Pra mim?

Angela, vestindo-o nele.

Angela – Liso. Sério. Sóbrio. Os estampados são para as mulheres.

Angela, contemplando.

Angela – Oh, está um autêntico senhor feudal.

Angela, fazendo uma reverência.

Angela – Sou sua escrava. Estou aqui para servi-lo. Para satisfazer os seus mais recônditos desejos. É só ordenar.²⁵¹

Ela assume uma posição servil ao esposo, algo que faz parte da cultura japonesa. Ao trajar o quimono e também vesti-lo nele, vai gradativamente se transformando em gueixa. Surge, então, um diálogo em que se fala dos ataques nucleares a Nagasaki:

Angela – Sonhei que os bombardeios haviam voltado, com o cogumelo atômico, com os sinos de Nagasaki... Nélio, a radioatividade é hereditária?

Nélio, segurando-a com força.

Nélio – Angela, pare com isso. Senão terei que te dar umas bofetadas.

²⁵⁰ A ensaísta fala da relação da citação com a paródia no capítulo “Definição de Paródia” do livro *Uma Teoria da Paródia*. HUTCHEON, Linda. Op. cit., p. 58-59.

²⁵¹ RASI, Mauro. *Batalha de Arroz num Ringue Para Dois*. Op. cit., p. 49-50.

Angela – Cuidado, senhor. Poderei contagiá-lo.²⁵²

A personagem entra num processo de loucura. O autor vai extraindo o riso do leitor/espectador das alusões que a esposa faz da história e cultura do Japão. Novamente, convém lembrar a questão de que o assistente deste gênero teatral batizado de Besteiro necessita de boa formação estética para depreender o conteúdo dos textos dramáticos. Ela comenta com sua mãe sobre “o sucesso do seu plano”:

Angela – Mamãe, eu to desempenhando tão bem meu papel que a senhora iria ficar orgulhosa. Nem *Madame Butterfly* chega no chinelo. Eu vou matar esse homem de prazer. A senhora vai ver. Vou fazer que nem aquela mulher do *Império dos Sentidos*. Vai ser com o dente assim, ó, nhóc, nhóc! Se ele pensa que vai se livrar de mim... Mas tem de ser com calma, mamãe. A senhora sabe com o Nélio é impressionável. Não posso fazer um Kabuki logo de uma vez.

Angela, beijando a mão da mãe.

Angela – A benção.²⁵³

Esta é a única cena do texto na qual o autor insere uma terceira personagem. No entanto, na rubrica é indicado que só deve aparecer no palco uma “cadeira de balanço com uma velhinha simpática”. A mãe surge como interlocutora. Ela não fala.

O autor também faz diversas citações nesta fala da esposa. Há alusão à ópera *Madame Butterfly*, de Giacomo Puccini. A obra narra o caso de amor da gueixa Cio-Cio San com o oficial da marinha norte-americana, Benjamin Franklin Pinkerton. Os dois se conheceram em Nagasaki, cidade que já foi citada em “Bodas de Paixão”. Viveram um romance atribulado que termina com ela cometendo o *hara-kiri*.

Outra obra citada por Rasi é *O Império dos Sentidos*, filme franco-japonês dirigido por Nagisa Oshima, cujo conteúdo erótico, bem como uma cena na qual a mulher arranca o órgão genital do seu parceiro, foi suscitador de controvérsias na década de 1980. Angela, inclusive, no diálogo com sua mãe faz referência à cena de mutilação da película. Nesta citação o escritor deixa bem marcado o período de escritura da obra. *O Império dos Sentidos* foi um filme emblemático da década de 1980, que levou multidões

²⁵² RASI, Mauro. *Batalha de Arroz num Ringue Para Dois*. Op. cit., p. 51.

²⁵³ RASI, Mauro. *Batalha de Arroz num Ringue Para Dois*. Op. cit., p. 52.

ao cinema sequiosas para ver as cenas de sexo explícito. Nos dias de hoje, obras ousadas do ponto de vista sexual como a série *Ninfomaníaca* do dinamarquês Lars Von Trier causam polêmica parecida com a do filme de Oshima. Mais referências à cultura japonesa aparecem em uma reclamação de Nélio ao telefone:

Nélio, ao telefone.

Nélio – Pois é, Dona Alba. Tudo começou quando ela comprou um vidrinho de ‘Ajinomoto’. A partir daí pôs o retrato do imperador na parede....

Nélio, olhando para o retrato do Imperador.

Nélio – Trocou a campaninha por um gongo, vive o dia todo dobrando papelzinho fazendo bichinhos, pássaros, dragão, sapo.... Fomos fazer compras no supermercado e ela andando dez passos atrás de mim, dando pulinhos. Dona Alba, acho que sua filha está virando uma gueixa²⁵⁴

O marido reclama que sua esposa está fazendo origami e que colocou na casa dos dois um gongo. No diálogo seguinte ele a cobra sobre a devolução do talão de cheques que está no nome da esposa. Em seu surto, acreditando ser japonesa, Angela passou os cheques assinando com o nome de Suzuki. De forma tensa, tenta convencê-la que não é japonesa:

Nélio, agarrando-a e abrindo os olhos dela com os dedos.

Nélio – Você NÃO É japonesa!

Angela – Bate. Bate em mulher japonesa. Bate. Mulher japonesa gosta quando marido-san dá uns cocuruto em Suzuki. Dá!

Nélio – Seu nome não é Suzuki. Seu nome é Angela. Vamos, repita: An-ge-la!

Angela – Su-zu-ki. Suzuki é sua escrava. Faça do Suzuki o que quiser.²⁵⁵

Na cena final do esquete a relação intertextual com *Madame Butterfly* fica bem explicitada. Vejamos:

Angela – Posso pedir o último desejo a marido – san?

Nélio, meio a contragosto.

Nélio – Se for possível atender...

Angela entrega-lhe um quepe e um casaco branco de oficial da marinha norte-americana.

Angela – Pode vestir isso para mim?

Nélio – Que uniforme é esse?

Angela – Vi numa ópera. Gostei.

Angela, dá uma risadinha e esconde-se atrás do leque. Ele veste. Ela olha-o com profunda admiração. A seguir, põe uma bandeirinha norte-americana na mão de uma boneca e faz como se a boneca estivesse acenando adeus ao

²⁵⁴ RASI, Mauro. *Batalha de Arroz num Ringue Para Dois*. Op. cit., p. 53.

²⁵⁵ RASI, Mauro. *Batalha de Arroz num Ringue Para Dois*. Op. cit., p. 55.

marido. Ouve-se ao longe apitos de navio.

Nélio – Tenho de ir. Adeus, Angela.

Angela, com os olhos rasos d'água.

Angela – Sayonara!

*E põe-se a cantar a ária famosa de Madame Butterfly diante do altar. Pega uma espada e faz haraquiri.*²⁵⁶

A esposa pede a Nélio que ele vista um casaco de marinheiro norte-americano. Ela idealiza que seu marido seja o Pinkerton da ópera de Puccini. Na última rubrica, o autor indica que deve ser executada uma ária de *Madame Butterfly*. E em seu delírio final, Angela comete o *hara-kiri*, acreditando que seja Cio-Cio San.

Para a recente montagem de *Batalha de Arroz num Ringue Para Dois*, Barbara Heliodora escreveu uma crítica destacando as qualidades dramatúrgicas de Mauro Rasi.

Ela diz:

Mais uma montagem de “Batalha de arroz num ringue para dois” atesta a qualidade teatral do texto de Mauro Rasi. Dramaturgo atávico, pois seu pai já escrevia peças para o grupo amador local de Bauru, Mauro escreveu para o teatro desde cedo, para ir dominando a forma, e afiou seu humor com brilho em várias contribuições para a fase dourada do besteirol. Dotado de verdadeiro talento, ele logo criou uma série de textos que honram a dramaturgia nacional, deixando um bom acervo, embora tenha morrido tão jovem.

A peça agora em cartaz no Teatro Vannucci é uma alegre brincadeira em torno dos acidentes de percurso na vida de um casal jovem, que conhecemos justamente no dia do casamento. Tudo vai muito bem até que começam as desavenças nascidas da rotina, e daí vamos à improvável ideia da mulher para, como diz, salvar seu casamento de qualquer maneira.

Diálogo fluente e ágil

A tal maneira é a fonte de conflitos, enquanto insistentes telefonemas do marido para a sogra deixam claro que o casamento não estava tão perdido assim, mas corre perigo com a “salvação”. O diálogo é fluente e ágil, e pode muito bem dispensar uma série de piadas sobre o triste panorama político de hoje, às quais falta a categoria das falas de Mauro Rasi.²⁵⁷

Heliodora assume outra vez sua posição de defensora do gênero Besteirol. Considera que Mauro Rasi deixou um legado de obras importantes para a dramaturgia brasileira. Seu reparo à encenação da peça em 2013 é com a atualização das questões temporais que aparecem nesta releitura de *Batalha de Arroz Num Ringue Para Dois*. Para ela os diálogos enxertados não honram a qualidade da escritura do autor.

²⁵⁶ RASI, Mauro. *Batalha de Arroz num Ringue Para Dois*. Op. cit., p. 58-59.

²⁵⁷ Disponível em:

<<http://rioshow.oglobo.globo.com/teatro-e-danca/eventos/criticas-profissionais/batalha-de-arroz-num-ringue-para-dois-8043.aspx>>. Acessado em: 23 de novembro de 2014.

Epílogo

Este estudo fez a recuperação da produção dramatúrgica de algumas das primeiras peças escritas por Mauro Rasi, autor que foi considerado pela crítica teatral brasileira como um dos mais importantes nomes da cena teatral brasileira no final do século XX. Analisei a construção da comicidade em um conjunto de textos dramáticos do escritor produzidos entre os anos de 1978 e 1985.

A escolha por este período marca, justamente, o começo da sua trajetória como comediógrafo de sucesso nos palcos cariocas. E as peças, aqui elencadas para análise, apresentam um retrato da sociedade brasileira sob o viés do humor.

Quando alcançou a notoriedade da crítica com seus textos memorialistas, Rasi renegou sua dramaturgia besteirolista impedindo tanto o acesso à leitura das peças, bem como a encenação das mesmas. Um pouco antes de sua morte, porém, ele disse para Guilherme Bryan sobre a importância desta sua época de criação:

‘Esse teatro não possuía elaboração, porque estávamos preocupados em viver 24 horas do dia e de maneira inconseqüente. Não havia estabilidade emocional nem social. Por isso era um teatro de sobrevivência, feito rapidamente a fim de arrumar dinheiro para as pessoas, que tinham se envolvido com drogas, amor livre e não se enquadravam nos parâmetros do que era a juventude de esquerda brasileira, conseguirem viver. Mas essa peça tosca, feita nas coxas – seja lá o que se quiser dizer de ruim –, marcava busca de liberdade e fuga das rédeas estabelecidas’, apontou Mauro.²⁵⁸

Alguns dos textos do autor estudados nesta Tese apresentam um retrato jocoso de um país que começava seu lento processo de redemocratização. São diversas as alusões ao regime militar que encontrei em peças como *Se Minha Empregada Falasse...* e *As Mil e Uma Encarnações de Pompeu Loredó*, esta escrita em parceria com Vicente Pereira. Mesmo que a questão política não fosse o tema central dos textos, a partir de uma análise deles foi possível detectar que este teatro carregava um tom crítico em rela-

²⁵⁸ BRYAN, Guilherme. Op. cit., p. 24-25.

ção à sociedade brasileira.

No depoimento de Rasi para Bryan ele comentou que este teatro marcava “busca de liberdade e fuga das rédeas estabelecidas”. Na época em que ele, Vicente Pereira, Luiz Carlos Góes e Miguel Falabella começaram a sua produção dramatúrgica, o riso era demonizado pela maior parte dos nomes vinculados ao teatro. Isto fez com que os escritores enquadrados pela crítica como pertencentes ao Besteirol fossem considerados desimportantes no contexto cultural brasileiro. Aliás, este coletivo de autores nunca aceitou o rótulo “Besteirol”.

O estudo do conjunto de peças que integram esta Tese pôde mostrar que estes textos dramáticos faziam um retrato cáustico da sociedade brasileira na década de 1980. O começo do “modismo das terapias psicanalíticas”, os problemas de um casamento, bem como a questão da mudança de identidade sexual foram alguns dos temas abordados pelo autor.

O teatro de Rasi tem se mostrado atual. Em 2004, no ciclo de leituras de dramaturgos brasileiros contemporâneos, organizado por Johana Albuquerque para o Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo aconteceu a apresentação de *A Família Titanic: A Família Que Afunda Rindo*. Tendo no elenco Luiz Miranda, Ilana Kaplan, Grace Gianoukas e Roberto Camargo, todos na época integrantes da Terça Insana, foi um sucesso. Kaplan e Gianoukas comentaram comigo que, durante o processo de ensaio, os atores ficaram impressionados que vinte e um anos após ter sido escrita, esta peça conservava sua contemporaneidade.

Em outubro de 2014, *Pérola* recebeu uma leitura dramática realizada no Projac da Rede Globo de Televisão. Vera Holtz, neste evento, voltou a interpretar a personagem que catapultou sua carreira de atriz.

Nos anos de 2013 e 2014, a Giostri Editora publicou em dois volumes seis peças

de Rasi, algumas delas nunca publicadas em livro. Há um interesse de continuidade neste projeto de resgate da obra do autor.

E esta Tese surgiu para corroborar a importância do legado dramático deste escritor. Trata-se de um nome fundamental da dramaturgia brasileira, cujas peças merecem ser conhecidas, lidas e estudadas.

BIBLIOGRAFIA

PEÇAS DE MAURO RASI

RASI, Mauro. *Ladies na Madrugada*, São Paulo, 1974. Fotocópia.

____, *et al. Cabe tudo*, Rio de Janeiro, 1977. Fotocópia.

____, *Se Minha Empregada Falasse...*, Rio de Janeiro, 1978. Fotocópia.

RASI, Mauro; PEREIRA, Vicente. *As Mil e Uma Encarnações de Pompeu Louredo*, Rio de Janeiro, 1980.

____, *À Direita do Presidente*. Rio de Janeiro, 1980. Fotocópia.

RASI, Mauro *et al. Cabaret S/A*, Rio de Janeiro, 1981. Fotocópia.

RASI, Mauro. *A Receita do Sucesso*, Rio de Janeiro, 1981. Fotocópia.

____, *A Mente Capta*, Rio de Janeiro, 1982. Fotocópia.

____, *A família Titanic*, Rio de Janeiro, 1983. Fotocópia.

____, *Ifigênia em Sodoma*, Rio de Janeiro, 1986. Fotocópia.

____, *Trilogia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

____, *Pérola*. Rio de Janeiro: Record, 1995.

____, *Teatro de Mauro Rasi*. Apresentação Marcus Alvisi. São Paulo: Giostri, 2013.

____, *Teatro de Mauro Rasi*. Volume 2. Apresentação Luís Francisco Wasilewski. São Paulo: Giostri, 2014.

PEÇAS DO BESTEIROL

ALMEIDA, Ricardo de e MAGNO, Miguel. *Quem tem medo de Itália Fausta?*

São Paulo, 1979.

CARDOSO, Pedro e PINHEIRO, Felipe. *A Macaca*. Rio de Janeiro, 1991. Foto-cópia.

FALABELLA, Miguel. *Sereias da Zona Sul*. Rio de Janeiro, 1988.

BIBLIOGRAFIA SOBRE O BESTEIROL E/OU MAURO RASI

ABREU, Caio Fernando e NUNES, Luiz Arthur. *A Maldição do Vale Negro*. Porto Alegre: IEL, 1988.

BASSIT, Andrea. *Miguel Magno: O Pregador de Peças*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: 2010.

BRITTO, Sérgio; *O palco dos outros: caderno de viagens 1973 – 1992*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança: Cultura jovem brasileira nos anos 80*, Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2004.

BORNHEIM, Gerd. *Páginas de filosofia da arte*. Rio de Janeiro: Uapê, 1998.

CARVALHO, Tânia. *Aracy Balabanian – Nunca fui anjo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. 2005.

DAHL, Maria Lúcia. *O Quebra-Cabeças*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

FALABELLA, Miguel. *Pequenas Alegrias*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1993.

FARIA, João Roberto; GINSBURG, Jacó; LIMA, Mariângela Alves de. *Dicionário do teatro brasileiro: Temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FARIA, João Roberto (Dir.). *História do Teatro Brasileiro: do Modernismo às*

- tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva/SESC SP, 2013, V. 2.
- GARCIA, Silvana (Org.). *Odisseia do Teatro Brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2002.
- GÓES, Luiz Carlos. *Teatro Nervoso*. São Paulo: Giostri, 2013.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Asdrúbal trouxe o trombone. Memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- KHOURY, Simon. *Bastidores II*. Rio de Janeiro: Leviatã, 1994.
- _____, Simon. *Bastidores IV*. Rio de Janeiro: Leviatã, 1994.
- _____, Simon. KHOURY, Simon. *Bastidores Série Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Letras e Expressões, 2000.
- LEDESMA, Vilmar. *Sílvio de Abreu – Um homem de sorte*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.
- MACHADO, Alanderson e BRUNO, Marcelo. *Besteirol e carnavalização: O teatro de Mauro Rasi, Miguel Falabella e Vicente Pereira*. Belo Horizonte: Rona Editora, 1994.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 1997.
- MAGGIO, Sérgio. *Os melhores do mundo: a festa do riso*. V. 5, Brasília: Multicultural Arte e Comunicação, 2012.
- MARINHO, Flávio. *Quem tem medo de besteirol?* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.
- MASSAD, Bisma. *Mauro Rasi: A vida na magia do teatro*. Bauru: EDUSC, 1997.
- MENDES, Cleise Furtado. *A gargalhada de Ulisses - A catarse na comédia*. São

- Paulo: Perspectiva, 2008.
- MICHALSKI, Yan. *O Teatro sob Pressão: Uma frente de resistência*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.
- _____. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*, (org.) Fernando Peixoto, Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- NAMUR, Virginia. *Dercy Gonçalves, O Corpo Torto do Teatro Brasileiro*. 2009. Tese (Doutorado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- PEREIRA, Vicente. *A Noite do Oscar*, Rio de Janeiro, 1982.
- RASI, Mauro. *Ida a Tupã*. In: *A alegria: 14 ficções e um ensaio*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- _____. *Eu, minhas tias, meus gatos e meu cachorro*. Organização de Anna Accioly. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- REIS, Luís Augusto. *Cinderela: História de um Sucesso Teatral dos Anos 90*, Recife: Comunigraf, 2002.
- RIEDEL, Erika. *Emílio di Biasi: O tempo e a vida de um aprendiz*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.
- SÁ, Nelson de. *Diversidade: Um guia para o teatro dos anos 90*, São Paulo: HUCITEC, 1997.
- SEIXAS, Élcio Nogueira. *Borghi em Revista*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- TOLEDO, Leonardo Ramos de. *Confissão Na Ribalta: O Teatro Autobiográfico De Mauro Rasi*. Mestrado em Teoria da Literatura da Faculdade de Letras de UFJF, Literatura, identidade e outras manifestações culturais. Juiz de Fora, 2008.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso*. 3. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro-São Paulo: Record, 2000.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

WASILEWSKI, Luís Francisco. *Isto é Besteiro! A Obra Dramatúrgica de Vicente Pereira no âmbito do Teatro Besteiro!*. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

_____. *Isto é Besteiro! O Teatro de Vicente Pereira*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

ARTIGOS EM JORNAIS E REVISTAS

FALABELLA, Miguel. Meu amigo Vicente. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 26 de setembro de 1993.

_____. Janelas Abertas. *Revista Istoé*, São Paulo, 30 de dezembro de 2009, n. 2093, a. 32, p. 114.

GIRON, Luís Antônio. *Entrevista com Barbara Heliodora*. Disponível em: <<http://epoca.globo.com/vida/noticia/2014/01/bbarbara-heliodorab-maior-critica-de-teatro-do-brasil-sai-de-cena.html>>. Acessado em: 19 de março de 2014.

HELIODORA, Barbara. Já temos do que rir neste verão. *Revista Visão*, São Paulo, p. 41 – 42, 03 de fevereiro de 1988.

_____. Onde canta o Besteiro? *Revista Visão*, São Paulo, p. 66, 02 de Abril de 1986.

- _____. Um Belo filho da Censura. *Jornal O Globo*. Rio de Janeiro, Segundo Caderno, p.2, 5 de Abril de 2000.
- MAGALDI, Sábato. Se minha empregada falasse. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 de dezembro de 1978.
- MICHALSKI, Yan. Viajar pelo tempo cura neuroses? *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 06 de setembro de 1980.
- _____. Doces metamorfoses. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1981.
- MUNIZ, Alethea. De alma lavada. *Correio Brasiliense*, Brasília, 12 de novembro de 2000.
- OLIVEIRA, Roberta. As gargalhadas da maturidade: encontro e espetáculo comemoram no Rio os 20 do besteiro. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 5 de abril de 2000, p. 1.
- ORSINI, Elisabeth. Vicente Pereira - Longe da lua e perto das flores. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, Caderno B, Perfil do Consumidor, 10 janeiro de 1992.
- PRIAMI, Elda. Novela, jamais! Entrevista de Mauro Rasi. *Interview*, São Paulo, nº 178, p. 78, outubro de 1994.
- RIBEIRO, Alfredo. De Bauru para o mundo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 26 - 27, 27 de outubro de 1985.
- SANTOS, Joaquim Ferreira dos. Mauro Rasi, a inteligente voz do besteiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, página 12, 03 de novembro de 1985.
- SCHENKER, Daniel. Besteiro sem besteira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04 de novembro de 2010, a. 120, n. 210, p. 33-35.

BIBLIOGRAFIA GERAL

- AMARAL, Maria Adelaide. *Dercy de cabo a rabo*. São Paulo: Editora Globo, 1994.
- ARAGÃO, Diana. *Marlene: a incomparável*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2012.
- ARAP, Fauzi. *Mare Nostrum – Sonhos, viagens e outros caminhos*. São Paulo: SENAC, 1998.
- ARISTÓFANES. *As Aves*. In: *As Vespas, As Aves, As Rãs*. Trad. de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1996.
- AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: A Chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.
- BADER, Wolfgang. *Brecht no Brasil: Experiências e Influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François de Rabelais*. Trad. de Yara Frateschi. Brasília / São Paulo: EDUNB / Hucitec, 1996.
- _____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BARBOSA, Maria Carmem e FALABELLA, Miguel. *Querido mundo e outras peças*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2003.
- BECHARA, Thiago Sogayar. *Imara Reis: van filosofia*. São Paulo: Imprensa Oficial. 2010.
- BENDER, Ivo. *Comédia e riso: uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS/Ed. da PUCRS, 1996.
- BENTLEY, Eric. *O Dramaturgo como Pensador*. Trad. de Ana Zelma Campos.

- Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BERGSON, Henri. *O riso: Ensaio sobre a significação da comicidade*. Trad. de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Trad. de Maria Paula V. Zurawski *et al.* São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BIVAR, Antônio. *Longe daqui aqui mesmo*. São Paulo: Editora Best Seller, 1995.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Grupo Galpão: 15 anos de Risco e Rito*. Belo Horizonte: O Grupo, 1999.
- CABRAL, Sérgio. *Grande Otelo: uma biografia*. São Paulo: Editora 34, 2007.
- CAMARGO COSTA, Iná. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1998.
- CARLSON, Marvin A. *Teorias do Teatro: Estudo Histórico-Crítico, Dos Gregos à Atualidade*. Trad. de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 2000.
- CARVALHO, Tânia. *Pedro Paulo Rangel: O samba e o fado*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- DAHL, Maria Lúcia. *Quem não ouve o seu papai, um dia ... balança e cai*. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1983.
- _____. *Antônio Bivar: o explorador de emoções peregrinas*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.
- ESSLIN, Martin. *O Teatro do Absurdo*. Trad. de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- FALABELLA, Miguel. *Vivendo em voz alta*. São Paulo: Lua de Papel, 2011.
- FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855 – 1865*. São Paulo:

- Perspectiva, 1993.
- _____. *O teatro na estante*. São Paulo: Ateliê, 1998.
- FERNANDES, Silvia. *Grupos teatrais – anos 70*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2000.
- GUZIK, Alberto. *Naum Alves de Souza: imagem, cena, palavra*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: Ensinaamentos das Formas de Arte do Século XX*. Trad. de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- KHOURY, Simon. *Bastidores III*. Rio de Janeiro: Leviatã, 1994.
- KÜHNER, Maria Helena, ROCHA, Helena. *Para ter opinião*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- LAPLANCHE e PONTALIS. *Vocabulário da Psicanálise*. Trad. de Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LOBERT, Rosemary. *A palavra mágica: a vida cotidiana dos Dzi Croquettes*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2010.
- LOPES, Denílson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- MARINHO, Flávio. *Oscarito o riso e o siso*. São Paulo: Record, 2007.
- MARTINI, Jandira. CARUSO, Marcos. *Comédias de Jandira Martini e Marcos Caruso*. São Paulo: Panda Books, 2005.
- MEDEIROS, Rosângela Fachel. *Cinema e Identidade Cultural: David Cronenberg Questionando Limites*. 2008. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras, Univer-

- cidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.
- MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.
- MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. Trad. de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Ed. da UNESP, 2003.
- ORTIZ, Renato. *O popular e o nacional* – “Do popular nacional ao internacional popular”. In: *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o Rebolado! Vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- PASTA, José Antonio. *Trabalho de Brecht*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- PATRIOTA, Rosangela. *Vianinha: Um dramaturgo no coração do seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. de Maria Lúcia Pereira, Jacó Guinsburg et al. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PÊRA, Sandra. *As tais Frenéticas: eu tenho uma louca dentro de mim*. São Paulo: Ediouro, 2008.
- PEREIRA, Hamilton Vaz. *Trate-me leão*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- PORTA DOS FUNDOS. *Porta dos fundos*. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.
- PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- _____. *Peças, pessoas e personagens*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- _____. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996. 2ª ed.
- PRADO, Luís André. *Cacilda Becker, Fúria Santa*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. Trad. de Aurora Fornoni Bernadini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

- QORPO-SANTO, José Joaquim de Campos Leão. *Teatro Completo*. Org. Eudinyr Fraga, São Paulo: Iluminuras, 2001.
- ROCHA, Eliana. *Marcos Caruso – Um obstinado*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 4ª Ed. 1985.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 7ª Ed., 2006.
- SHAKESPEARE, William. *Obra completa*. Trad. de Oscar Mendes. 3 V. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989.
- SILVEIRA, Miroel. *A Contribuição Italiana ao Teatro Brasileiro*. Brasília: Edições Quíron/MEC, 1976.
- SOUSA, J. Galante de. *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: INL, 1960.
- STERNHEIM, Alfredo. *Suely Franco – A alegria de representar*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.
- STRAUSS, Frederic. *Conversas com Almodóvar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. Porto Alegre: LPM, 1987.
- VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil*. dramaturgia e convenções. Campinas: Pontes / Editora da Unicamp, 1991.
- _____. *Não adianta chorar. teatro de revista brasileiro ... Oba!* Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- _____. *De pernas para o ar: Teatro de Revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa

Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

____. *As Grandes Vedetes do Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

____. *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*. São Paulo: SE-SI-SP, 2013.

VENTURA, Zuenir. *1968 o ano que não terminou – A aventura de uma geração*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 4ª Ed, 1988.

VOLTZ, Pierre. *La comédie*. Paris: Armand Colin, 1964.

ENTREVISTAS REALIZADAS PARA O TRABALHO:

Luís Salém – Realizada no dia 25 de outubro de 2011.

Miguel Falabella – Realizada no dia 28 de Julho de 2014.

Thais Portinho – Realizada no dia 29 de Setembro de 2012.

SITES CONSULTADOS:

www.itaucultural.org.br/teatro

www.maurorasi.com.br

www.kuhner.com.br/catalogo

www.memoriaglobo.globo.com

www.barbaraheliodora.com/

www.portadosfundos.com.br/

www.miguelfalabella.com/

www.osmelhoresdomundo.com/