

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

**CONTESTAÇÃO E DESVARIO: TENTATIVAS DE  
EXPERIMENTAÇÃO DO DRAMA BRASILEIRO PÓS-68**

**Wellington Andrade**

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

**Orientador: Prof. Dr. João Roberto Faria**

**São Paulo**

**2006**

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

**CONTESTAÇÃO E DESVARIO: TENTATIVAS DE  
EXPERIMENTAÇÃO DO DRAMA BRASILEIRO PÓS-68**

**Wellington Andrade**

**São Paulo**  
**2006**

## AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. João Roberto Faria, orientador cujo porto seguro para o orientando é aliar o rigor que devota à atividade acadêmica a uma sempre dedicada atenção no trato pessoal.

Às Prof.<sup>as</sup> Dras. Maria Sílvia Betti e Elizabeth R. Azevedo, pelas argutas observações feitas no Exame de Qualificação, que foram fundamentais para o desenvolvimento posterior da pesquisa.

Ao Museu Lasar Segall e ao Cedoc/Funarte - Centro de Documentação e Informação em Arte da Fundação Nacional de Arte - cuja presteza no atendimento às atividades de pesquisa deve ser celebrada.

Aos meus familiares e amigos, pela constante interlocução acerca das coisas desta tese, do teatro e da vida.

## RESUMO

A presente tese objetiva estudar a produção dramática inicial de quatro autores brasileiros que surgiram entre fins dos anos 60 e início da década de 70: Antonio Bivar (*Cordélia Brasil, Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã e Alzira Power*), José Vicente (*Santidade e O assalto*), Roberto Athayde (*O reacionário, Um visitante do alto, Manual de sobrevivência na selva, Apareceu a Margarida e No fundo do sítio*) e Eid Ribeiro (*Delito carnal*).

O trabalho consta de duas partes que têm por intuito a interlocução entre o geral e o particular, no que diz respeito ao estudo de uma extensa produção. Deste modo, recuperam-se as condições históricas do período que viu surgir estes criadores, atendo-se, posteriormente, à análise estética dos textos mais emblemáticos dos dramaturgos.

Defende-se aqui a idéia de que o surgimento de uma dramaturgia inquieta e inconformada na virada dos anos 60 para a década de 70 está vinculado, por um lado, a um modo de recepção muito particular de inúmeras informações das vanguardas internacionais, da indústria cultural e da contracultura que chegaram ao Brasil e, por outro, a um contexto sócio-político nacional único. Assim, pretende-se contribuir para o reposicionamento da obra destes quatro autores de talento tão singular na história do teatro brasileiro recente.

## PALAVRAS-CHAVE

dramaturgia, contestação, desvario, contracultura, anos 60



## ABSTRACT

The present thesis intends to study the initial dramaturgical production of four Brazilian authors that showed up between the end of the 60s and the beginning of the 70s: Antonio Bivar (*Cordélia Brasil, Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã and Alzira Power*), José Vicente (*Santidade and O assalto*), Roberto Athayde (*O reacionário, Um visitante do alto, Manual de sobrevivência na selva, Apareceu a Margarida and No fundo do sítio*) and Eid Ribeiro (*Delito carnal*).

This work consists of two pieces that propose the interlocution between the general and the particular, concerning the study of a large production. Thus, the historical conditions from the period these creators popped up are recovered, considering, later, the esthetical analysis of the dramatists' most emblematic texts.

Is defended here the idea that the appearance of an uneasy and restless dramaturgy on the turn of the 60s to the 70s is tied, on one hand, with a very particular kind of reception of innumerable information from Internacional vanguards, from cultural industry and from the counterculture that arrived in Brazil and, on the other hand, to an unique social-political context. Thus, is intended to contribute to the relocation of these four authors' workmanship, whose skills are so singular in Brazilian theater's recent history.

## KEY-WORDS

dramaturgy, protest, delirious, counterculture, the sixties

## SUMÁRIO

RESUMO.....	2
ABSTRACT.....	3
INTRODUÇÃO.....	5
CAPÍTULO 1	
Panorama pós-68: questões de (des)ordem.....	13
CAPÍTULO 2	
As três primeiras peças de Antonio Bivar.....	69
CAPÍTULO 3	
As duas primeiras peças de José Vicente.....	117
CAPÍTULO 4	
<i>As peças precoces</i> de Roberto Athayde.....	158
CAPÍTULO 5	
A primeira peça de Eid Ribeiro.....	196
CONCLUSÃO.....	218
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	227
ANEXOS.....	235

## **INTRODUÇÃO**

O presente trabalho procura investigar um período profícuo do teatro brasileiro recente que viu surgir um sem-número de criadores e pensadores dispostos a avaliar, questionar e, muitas vezes até, transformar alguns aspectos políticos e culturais da realidade nacional.

A primeira justificativa para esta averiguação em torno do teatro dos anos 60 (cujas condições de atuação se estenderam até meados da década de 70) diz respeito a um aspecto eminentemente afetivo. Foi durante este período que o pesquisador se alfabetizou lingüística e culturalmente, recebendo os mais variados estímulos e impressões que mais tarde iriam apontar para determinada trajetória profissional e intelectual. A segunda justificação trata da necessidade de resgatar a história de uma das artes menos prestigiadas no panorama atual - o teatro - e de um gênero literário irrequieto, embora bissexto, como a dramaturgia brasileira. Por fim, há também uma terceira razão: a vontade de se debruçar sobre um período histórico tão emblemático, tentando lançar sobre ele ainda um sopro de novidade.

No início da década de 70, o crítico e ensaísta Anatol Rosenfeld escreveu um pequeno ensaio intitulado “Teatro em crise”, no qual, a despeito do grande fantasma da falência que rondava os palcos brasileiros, celebrava a surpreendente atmosfera de vitalidade que pairava sobre eles:

Diga-se o que quiser, é impossível negar que houve, ainda nos últimos anos, momentos em que o teatro, ultrapassando o âmbito estritamente artístico (e a arte teatral, quanto mais teatro e arte é, tanto mais tende a transcender-se), foi uma força das mais vibrantes, instigadoras e fecundas do movimento cultural brasileiro. Criações como *Arena conta Tiradentes* ou *Feira Paulista de Opinião* ou algumas encenações de José Celso, anteriores ao desvio de *Gracias, señor* (pense-se no *Rei da vela* ou *Na selva das cidades*); o aparecimento de um dramaturgo excepcional como Plínio Marcos, seguido de autores talentosos como Leilah Assunção, Consuelo de Castro, José Vicente, Antônio Bivar e outros, nem mencionando a presença atuante de dramaturgos veteranos como, por exemplo, Gianfrancesco Guarnieri (*Castro Alves pede passagem*), tais e outros eventos cênicos ou manifestações de criatividade, há poucos anos atrás, comprovam a vitalidade do teatro brasileiro e sua importância artística e cultural. Talvez só o surto do Cinema Novo possa comparar-se, como corrente artística compacta de grande relevância cultural, ao movimento cênico dos fins da década passada.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> ROSENFELD, Anatol. Teatro em crise. In: \_\_\_\_\_ *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 257.

Podemos vislumbrar no excerto, que praticamente conclui o texto, duas questões fundamentais. Inicialmente, ele veicula uma admirável capacidade de sintetizar as principais tendências do teatro brasileiro na virada da década de 60 para a de 70. Estão aqui registradas as presenças dos grupos Arena, Opinião e Oficina; de dois dramaturgos fundamentais para a compreensão histórica do período, Gianfrancesco Guarnieri e Plínio Marcos; e dos novíssimos e promissores autores que receberam também a alcunha de “geração 69” - todos muito jovens, diga-se de passagem. Em segundo lugar, o crítico defende veementemente a fertilidade, a prontidão crítica e o potencial de interlocução do teatro com a cultura brasileira.

Seria natural esperar que estas indicações de Anatol Rosenfeld preparassem o terreno para pesquisas futuras que investigassem as relações profundas entre as tendências apresentadas. Porém, poucas iniciativas consistentes foram desenvolvidas a partir do panorama traçado - fato mais natural ainda, em se tratando de um País pouco afeito a investidas no passado.

Certo é que o crítico chamou a todos, mas a História tratou de escolher somente alguns. Passadas mais de três décadas, graças ao esforço e à seriedade de muitos pesquisadores, o ideário e a trajetória de grupos como o Arena, o Oficina e o Opinião, além dos de inúmeros diretores, dramaturgos, atores e intelectuais que atuaram direta ou indiretamente junto a estas companhias, estão preservados do ocaso e da imprecisão. Entretanto, certas experiências artísticas capitais que lhes foram contemporâneas e alguns de seus desdobramentos posteriores permanecem, por inúmeras razões, ainda como figuras periféricas nas fotografias que, vez ou outra, as investigações históricas produzem sobre aquele momento.

O foco da presente pesquisa recairá, assim, sobre a atuação de alguns dos jovens dramaturgos brasileiros de fins da década de 60 e início dos anos 70 que procuraram renovar a dramaturgia nacional, reagindo de modo muito particular ao comportamento estético e político das principais companhias de teatro do período (Arena, Oficina e Opinião, sobretudo) - o que os levou a manter uma distância deliberadamente calculada dos questionamentos e das conquistas empreendidos por aqueles grupos.

No entanto, para se lançar à tarefa, é preciso considerar algumas preocupações que envolvem um objeto de estudo a um só tempo instigante e complexo. Inicialmente, há que se celebrar o fenômeno do aparecimento quase simultâneo de diversos autores teatrais por volta do fim da década de 60. Reside aí um aspecto praticamente inédito em nossa dramaturgia que propõe uma pergunta imediata: esses jovens dramaturgos

chegaram a constituir um movimento, instituindo entre nós um tipo de atuação gregária rara ou mesmo inexistente até então?

Um segundo ponto indica uma situação espinhosa. Há um grande número de mulheres que integram a chamada geração de 69 - o que inevitavelmente convida o pesquisador a querer entrelaçar certos elementos de sua análise a determinadas questões históricas ligadas ao estudo de gênero. Foi o que fez a pesquisadora Elza Cunha de Vincenzo em seu notável trabalho *Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*, que, embora estude com riqueza de detalhes as peculiaridades dos trabalhos das autoras selecionadas por ela, conclui:

Independentemente do fato de haver ou não da parte das autoras algum propósito consciente, seria difícil negar o caráter feminista de que se reveste o fenômeno como um todo, seja quanto às possibilidades de seu surgimento, seja quanto ao essencial no sentido de sua existência.<sup>2</sup>

Deste modo, seria legítimo supor que há, no grupo dos novos dramaturgos de 69, duas preocupações essenciais de feições muito distintas entre si, que nos permitem separá-los por gênero?

Outro aspecto a ser considerado é a medição exata da dimensão que a década de 60 como solo histórico deu a estes criadores e suas criações. É quase certo afirmar que nenhum outro decênio gozou de tamanha popularidade no século passado. Entretanto, sob a ponte desta estima generalizada por “aqueles anos incríveis” correram muitas águas carregadas de leviandade e mistificação.

Na esteira desta preocupação, reponta um outro problema - fruto direto dela, mas que deve ser tratado de maneira autônoma. A década de 60 parece ter cristalizado em nós uma série de expedientes lingüísticos que, apressada e superficialmente, tomaram lugar em nosso discurso cotidiano, e que foram (e ainda são) reiterados de modo sistemático pelo automatismo de um tipo de discurso jornalístico condenado ao privilégio de muita informação:

Os anos finais da década de 60. A guerra do Vietnã, maio de 68 em Paris, a contracultura (herdeira direta da *beat generation*) explodindo dos Estados Unidos para o mundo, o homem na Lua. A arte “faça-você-mesmo” do underground; o flower power, o glamour na propaganda dos novos experimentos, o acesso às ervas expansoras e drogas alucinógenas, pôsteres de Che Guevara em quartos

---

<sup>2</sup> São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 278.

de comunidades psicodélicas e nas paredes de repúblicas estudantis em simultaneidade com o *dropping out* (as fugas em massa das universidades), a revolta juvenil contra a caretice repressora do *establishment*, a queima dos sutiãs em praça pública, as revoluções sexuais e raciais - um novo espírito anárquico alastrava-se pelo planeta. Os guardiões do Sistema, as facções conservadoras, viam nessa movimentação mera degeneração da eterna irresponsabilidade juvenil. Outros, antenados ou simplesmente hedonistas, viam nas novas atitudes algo a ser observado com interesse e, dependendo da circunstância, inclusive a ser experimentado. Este espírito, claro, chegou também ao Brasil, onde uma outra realidade tomava conta.

O país vivia desde 64 sob o regime da ditadura militar, que provocava revoltas estudantis e a luta armada contra a repressão. O teatro do lado dos oprimidos era uma das trincheiras mais ativas, manifestando-se com desafio e muita garra. Seu pior inimigo era a censura federal.

Estamos agora no eixo Rio-São Paulo, o ano é de 1968. Eis que surgem, vindos de origens várias, cinco autores, jovens na casa dos 20 anos, com estilos diversos, mas independentes da tradição dramática que vinha se fazendo até então na cena teatral brasileira.

Assim que essa força nova revelou contornos mais explícitos, recebeu da crítica a alcunha de “Nova Dramaturgia”. Os autores são, por ordem de estréia de peças, Antonio Bivar, José Vicente, Leilah Assunção, Consuelo de Castro e Isabel Câmara.<sup>3</sup>

Vale lembrar que de todas as sedimentações discursivas proferidas sobre o período, certamente o conceito de “contracultura” é aquele que mais prontamente invoca a atmosfera do “encanto radical” de outrora, ainda que paire sobre ele uma boa dose de impropriedade e inexactidão.

Um quinto elemento a ser considerado diz respeito à atitude de grande parte da historiografia oficial com os dramaturgos da geração de 69. Da negligência à aversão, passando pelo desdém e pela incompreensão, muitos textos críticos e até mesmo de caráter memorialístico acabaram por amplificar as manifestações teatrais canônicas do período até praticamente fazerem sombra a estas formas menos unívocas que merecem e precisam ser estudadas.

Uma outra preocupação aponta para um elemento desafiador: os novos dramaturgos responderam de modo muito expressivo ao momento social e político que o País testemunhava em particular e ao contexto sociocultural mais amplo que o mundo vivia naqueles anos. No âmbito nacional, muitas das restrições impostas foram contornadas ou combatidas com posicionamentos efetivos e atuantes, ainda que não em

---

<sup>3</sup> MACHADO Álvaro. Bivar e a nova dramaturgia. In: BIVAR, Antonio. *As três primeiras peças: Cordélia Brasil, Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã, O cão siamês ou Alzira Power*. Londrina: Azougue, 2002. p. 7.

plena consonância com as formas de resistência propostas pelos setores da esquerda tradicional. No contexto externo, os mais variados elementos das vanguardas internacionais foram digeridos e reprocessados, gerando novas formas, bastante peculiares.

Chegamos, então, ao penúltimo aspecto do problema: a nova dramaturgia também teve como projeto a instauração de diversas instâncias de diálogo com a nação, muitas delas ecoando até os dias de hoje, no mundo das artes e da comunicação. Retratando certos tipos urbanos e suburbanos, revelando o comportamento do homem brasileiro - nos campos sexual, afetivo e profissional - ou ainda investigando as razões de ser de nosso espírito alegre, melodramático, patético, tragicômico, as peças da geração de 69 constituem documentos preciosos para a compreensão daquelas inestimáveis forças de pensamento e criação.

Por fim, chegamos ao oitavo e último elemento a ser considerado, e que conduz diretamente à natureza do problema: que afinidades reais há entre alguns desses dramaturgos? Que conexões podem ser estabelecidas entre as obras que eles produziram e o panorama sociocultural do período?

A despeito da reconhecida qualidade de muitas peças concebidas por aquela geração, e tomando por base grande parte das orientações expostas anteriormente, determinadas escolhas acabaram sendo feitas. Há no trabalho de alguns autores da chamada “geração de 69”, e de outros que surgiram no momento imediatamente posterior, certos procedimentos comuns no trato dramaturgicó que merecem ser investigados em conjunto, de modo a se tentar provar uma mesma filiação temática e estilística entre eles.

Muitas das formas criadas por aqueles autores - pelos mais variados motivos - foram marcadas pela experimentação. Peças com dois ou três personagens (ou ainda monólogos), quase sempre de curta duração, veiculavam idéias e informações novas, - captadas, sobretudo, do contexto cultural estrangeiro - que, no entanto, aqui eram reelaboradas e aclimatadas a um modo de ser inegavelmente brasileiro. Grande parte dos temas abordados por esses dramaturgos tratou de refletir as aspirações e os anseios de uma boa parcela da juventude que procurava por caminhos alternativos de resistência. Assim, atitudes que reuniam oposição, debate e altercação não saíram de moda, mas assumiram feições diferentes. Por fim, um ambiente político e cultural tão específico forjou no espírito desses jovens um tipo de resposta - estética e comportamental - que, embora não tenha se revestido de um caráter programático,



irmanou muitos deles em relação ao trato dos estímulos recebidos. Esta é a geração do “desbunde” - conceito que alinhava em igual medida as noções de deslumbramento e loucura.

Assim, houve por bem selecionar os autores que, segundo nossa concepção, melhor conduziram experimentações dramatúrgicas dispostas a fazer convergir os terrenos da contestação e do desvario. Ou de outra maneira, aqui está reunida uma produção teatral que misturou no mesmo tubo de ensaio certas formas delirantes a alguns conteúdos contestatários e provocadores.

Nossa escolha, então, recairá sobre a obra inicial de quatro dramaturgos. A dupla formada pelos dois integrantes masculinos de primeira hora da chamada “geração de 69” - Antonio Bivar e José Vicente - pode acrescentar-se o nome de Roberto Athayde, que conceberia em 1971 um texto demolidor e explosivo (*Apareceu a Margarida*), levado à cena em 1973, em companhia de outros registros experimentais menores, porém muito representativos do que pretendemos demonstrar. A eles, um pouco mais tardiamente, vem juntar-se o nome de Eid Ribeiro, autor de um espécime exótico de farsa política - *Delito carnal* (1974) - que merece figurar no presente estudo não por conta de aparecer constantemente listado em compêndios que tratam dos abusos da censura no período e, sim, por ter concebido uma obra que constitui uma espécie de cartada final no jogo das experimentações aqui apresentadas.

Amparando nosso trabalho de investigação crítica e analítica, procuramos recorrer constantemente às análises empreendidas por nomes como os de Anatol Rosenfeld, Roberto Schwarz e Sábato Magaldi, no que diz respeito a determinadas questões culturais brasileiras, e os de Theodore Roszak, Herbert Marcuse e Martin Esslin, no tocante aos problemas vividos pela contingência internacional.

Pareceu-nos legítimo ainda examinar somente as obras de início de carreira de cada autor escolhido (as três primeiras peças de Antonio Bivar, os dois primeiros textos de José Vicente, as chamadas *peças precoces* - cinco textos - de Roberto Athayde e a mais primitiva experiência cênica de Eid Ribeiro), nas quais é possível identificar com bastante clareza o modo como individualmente eles receberam determinadas influências históricas e culturais que resultaram em traços comuns.

Sempre que disponíveis, a análise das peças deixou-se acompanhar por textos críticos publicados por ocasião da encenação ou, posteriormente, em registros especiais e livros. Da mesma forma e com o mesmo intuito de melhor embasar as análises, entrevistas e textos memorialísticos foram invocados.

Aspectos próprios da encenação não foram considerados, uma vez que o presente trabalho se vincula aos estudos de dramaturgia. Deste modo, parece-nos legítimo veicular a análise de dois textos que não foram encenados à época de suas criações: *Santidade*, de José Vicente, e *O reacionário*, de Roberto Athayde.

Defendendo a idéia de que o surgimento de uma dramaturgia inquieta e inconformada na virada dos anos 60 para a década de 70 está vinculado, por um lado, a um modo de recepção muito particular de inúmeras informações das vanguardas internacionais e da indústria cultural e, por outro, a um contexto sócio-político brasileiro único e singular, o objetivo deste trabalho é contribuir para o reposicionamento de determinados talentos na história do teatro brasileiro recente. Se tivermos conseguido retirar dos nomes e das obras em questão a pátina da excentricidade ou da negligência que mais normalmente tem cabido a eles nossa tarefa terá sido cumprida.

**CAPÍTULO 1:**

**PANORAMA PÓS-68: QUESTÕES DE  
(DES)ORDEM**

É preciso estar atento e forte.  
*Divino maravilhoso*. Gilberto Gil-Cactano Veloso

## A geração de 69 e o novo drama brasileiro

Se o teatro brasileiro trilhou na década de 60 um notável caminho de interlocução com o País em amplas e variadas frentes de discussão, desejando veicular idéias que julgava fundamentais para a transformação da sociedade, o ano de 1969 mais especificamente entrou para a história teatral do Brasil como aquele que testemunhou o surgimento de uma nova dramaturgia, também chamada de “geração de 69”.

Em artigo publicado na revista *Comentário*, no final daquele ano, o crítico e ensaísta Anatol Rosenfeld descreve as principais conquistas teatrais brasileiras do período, abordando entre elas o que chamou de “a safra dos novíssimos”:

O ano de 1969 provavelmente será destacado, no futuro, como notabilíssimo na história do teatro brasileiro, graças ao “estouro” de um número surpreendente de novos talentos, entre eles três jovens dramaturgas - Leilah Assumpção, com a peça *Fala baixo senão eu grito*, Isabel Câmara, com *As moças*, e Consuelo de Castro, com *À flor da pele*, esta última, aliás, já antes notada pela peça *À prova de fogo*, proibida pela censura, mas superior à apresentada. Às três autoras acrescenta-se o jovem José Vicente, com *O assalto*, cuja primeira peça *Santidade*, igualmente proibida pela censura, já revelou seu talento excepcional. *O cão siamês*, de Antônio Bivar, enriqueceu a excelente temporada paulistana de 1969. Esse autor já se tornara conhecido por duas peças, *Cordélia Brasil*, cujo êxito em parte se deve ao magnífico desempenho de Norma Benguell, atriz de força extraordinária, e *Abre a janela*, obra em que se acentua, como traço característico de Bivar, a ruptura com o realismo mais estreito em busca de dimensões imaginárias que invadem o absurdo. Aliás, nenhum dos autores mencionados se atém ao realismo tradicional.<sup>4</sup>

Também Sábato Magaldi, outro observador de olhar acurado, assim registrou, em artigo jornalístico datado de agosto de 1969, a aparição dos novos criadores:

1969 é o ano do autor brasileiro. E especialmente o ano do jovem autor brasileiro, que está enriquecendo a nossa dramaturgia com um vigor e uma linguagem novos. Há pelo menos quatro lançamentos muito significativos: *Fala baixo senão eu grito*, de Leilah Assumpção, e *O assalto*, de José

---

<sup>4</sup> ROSENFELD, *op.cit.*, p. 165-6.

Vicente, já estreados; *À flor da pele*, de Consuelo de Castro, e *As moças*, de Isabel Câmara. que ainda começarão carreira. Nunca se registrou, aqui ou no Rio, um movimento tão rico, atestando, sem discussão, a maturidade do nosso palco.<sup>5</sup>

Convém perguntar de imediato sob que aspectos esta dramaturgia poderia ser caracterizada propriamente como “nova”, em relação ao panorama da época. É de Anatol, no artigo mencionado, a tentativa de mapear as tendências formais e temáticas do teatro brasileiro de então, uma preocupação recorrente do crítico, conforme pudemos verificar na introdução deste trabalho. De acordo com ele, estavam convivendo em nossos palcos, ao longo da década, o naturalismo de Plínio Marcos, o radicalismo agressivo de Oswald de Andrade e a crítica social e de costumes representada nas obras de Nelson Rodrigues, João Cabral de Melo Neto (vale notar, autor de um poema dramático de enorme sucesso - *Morte e vida severina* - e não um dramaturgo, a rigor), Roberto Freire e Ariano Suassuna. Havia também o drama mítico de Dias Gomes, a epopéia de Jorge Andrade e o teatro político de clara vocação para a forma épica de Bertolt Brecht, identificado na dramaturgia de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Por fim, certa continuidade da estrutura formal e do espírito do teatro de revista e do cabaré literário europeu era identificada nos shows musicais, na linha de *Opinião e Liberdade, liberdade*, e nos chamados espetáculos-colagens, dentre os quais *O homem do princípio do fim*, de Millôr Fernandes, era citado como exemplo.

Ao focalizar o grupo dos novos autores separadamente, Anatol trata de qualificá-lo como um acontecimento original, a ser saudado em sua especificidade, mas, devido ao caráter panorâmico de seu artigo, o crítico somente indica algumas possíveis pistas para a compreensão mais estreita do fenômeno. Inicialmente, ele reconhece a influência da linguagem de Plínio Marcos sobre todos e cita de passagem algumas escolas que lhes servem de esteio:

Realistas pela linguagem coloquial e drástica, eivadas de palavrões - linguagem sem dúvida influenciada por Plínio Marcos -, avançam para uma expressividade que, em muitos momentos, se abeira do expressionismo confessional, do surrealismo e do absurdo.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> MAGALDI, Sábato apud VINCENZO, op.cit., p. 4.

<sup>6</sup> ROSENFELD, op. cit., p. 166.

No entanto, Anatol sugere uma filiação programática mais densa dos jovens criadores ao Edward Albee de *Zoo Story*:

Todos os autores mencionados parecem ter sofrido certa influência de *Zoo Story*, de Edward Albee: o encontro de duas solidões, uma consciente (a do marginal), outra inconsciente (a do conformista), essa última em geral consciencializada pela agressão do *outcast* que abala o mundo aparentemente seguro do “burguês” e com isso também a do público, arrancado do seu conformismo pressuposto. Em todas as peças é característico, como em *Zoo Story*, o sentimento de depressão, “fossa” e desespero, associado a fortes impulsos sadomasoquistas e violentas atitudes anárquicas. As peças são documentos e sintomas terríveis, mas, ainda assim, promissoras pela honestidade e pelo inconformismo. Todas elas ultrapassam, em alguns momentos ao menos, o significado meramente “documentário” e confessional, atingindo, em maior ou menor grau, o nível da validade estética.<sup>7</sup>

Sábato Magaldi identifica algumas semelhanças da nova dramaturgia com as obras de Nelson Rodrigues e Plínio Marcos, destacando ainda o fato de as peças da geração de 69 se oporem a um tipo de teatro político no qual se submetia “a vivência a uma idéia teórica a ser exposta”, muito praticado, segundo ele, nos palcos de então. Por fim, o crítico arrisca uma análise coletiva:

Se são espantosas revelações de autores, deve-se procurar explicá-las, encontrando-se para elas um possível denominador comum. Ninguém terá dificuldades em reconhecer um ponto de contato entre os talentos da nova geração: todos se confessam no palco, exprimem, sem rodeios, a sua experiência, vomitam com sinceridade o mundo que reprimiram nos poucos anos de vida. Essa postura carrega as obras, fundamentalmente, de uma grande sinceridade, logo reconhecida pelo espectador, em geral aparentado ao dramaturgo na experiência urbana das metrópoles. Eles se põem a nu, com uma liberdade de linguagem que poderia assustar certos pudores e os ouvidos tímidos. Como o teatro funciona pela autenticidade, as peças novas representam a iluminação de um mundo interior que a platéia tem prazer em devassar.<sup>8</sup>

É quase certo que tais considerações constituam-se nos únicos depoimentos de caráter verdadeiramente analítico produzidos no período tanto quanto também não há exagero algum em afirmar que o pesquisador interessado em se debruçar sobre essa dramaturgia, vista em seu conjunto, encontrará nos dias de hoje pouquíssimos trabalhos que, ao se referirem a ela, consigam ultrapassar a condição da menção breve ou da notação jornalística.

---

<sup>7</sup> Ibid., p. 167.

<sup>8</sup> MAGALDI, Sábato apud VINCENZO, op. cit., p. 4.

Uma exceção deve ser feita, no entanto, a três pesquisas na área da teoria teatral que procuraram recuperar a importância da geração de 69 para a história do teatro brasileiro. Trata-se dos estudos “A geração de 69 no teatro brasileiro: mudança dos ventos”, de Sônia Regina Guerra<sup>9</sup>, “Um teatro da mulher. Dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo”, de Elza Cunha de Vincenzo, ao qual já nos referimos, e “Nova Dramaturgia: anos 60, anos 2000”, de Ana Lúcia Vieira de Andrade<sup>10</sup>.

A primeira delas tenta panoramicamente encontrar os pontos de contato que há entre as obras produzidas no período por Leilah Assunção, Consuelo de Castro, José Vicente e Isabel Câmara. A segunda, de alcance indubitavelmente maior, investiga as raízes históricas, sociais e culturais que fizeram explodir os talentos de Renata Pallottini, Hilda Hilst, Leilah Assunção, Consuelo de Castro, Isabel Câmara e Maria Adelaide Amaral, apresentando um apurado painel da presença feminina na dramaturgia brasileira dos últimos quarenta anos. Já a terceira procura estabelecer um paralelo entre dois momentos distintos nos quais se cunhou o termo “nova dramaturgia” para designar alguns jovens criadores de nossos palcos: o ano de 1969 e os anos 2000.

Além de investigar a questão do feminino, o notável trabalho de Elza Cunha de Vincenzo tem ainda o mérito de evidenciar que a dramaturgia de 1969 acabou por ganhar de certos setores da crítica a pecha de “teatro alienado” por não comungar com as formas do teatro político mais conhecidas em nossos palcos, representadas, sobretudo, pelos grupos Arena e Oficina - tão extensamente estudados nos últimos anos.

Parece residir nesta questão um problema bastante complexo a ser investigado. A dimensão política voltada, especialmente, ao protesto direto contra a ditadura militar instalada no Brasil em 1964, exercida pelo teatro brasileiro ao longo de toda a década de 60, constantemente ofusca outras formas de expressão teatrais que floresceram no período. Por não atuarem segundo os modelos de resistência política conhecidos, estas costumam ser ignoradas pela historiografia ou pouco compreendidas por ela.

De outro modo, a simples atribuição de “teatro político” a muitas das iniciativas dos anos 60 é em si uma classificação redutora que - ressalvadas as convicções ideológicas que possa querer traduzir - em nada ajuda a esclarecer o emaranhado cenário em que diversas forças artísticas e históricas entraram em jogo naqueles anos efervescentes.

---

<sup>9</sup> Dissertação de mestrado apresentada à ECA-USP em 1988. Ver referências bibliográficas.

<sup>10</sup> Livro recentemente editado. Ver referências bibliográficas.

No breve panorama que traça a respeito do desenvolvimento teatral brasileiro entre 1969 e 1974, o historiador Carlos Guilherme Mota, não fosse a menção ao trabalho de Leilah Assunção, teria ignorado por completo uma geração de autores em pleno desenvolvimento criativo:

De 1955, quando, na era do nacionalismo teatral, estreou em São Paulo *A moratória*, de Jorge Andrade, até o momento da afirmação de Augusto Boal, que retoma após 64 as experiências dos recém-extintos CPCs, com o grupo do Arena encenando *Arena conta Zumbi*, as distâncias não serão tão consideráveis assim, se se lembrar que apenas oito anos separam a estréia, no Oficina, da grande peça de Oswald de Andrade, *O rei da vela* (1967) de *Um grito parado no ar*, de G. Guarnieri (1974). Na verdade, nesse nível de produção cultural, a mensuração não pode ser realizada de maneira linear, sob pena de se perder o essencial: a despolitização do público e a falência dos conjuntos teatrais.

Da desintegração da velha ordem senhorial e da montagem da sociedade de classes, em cuja descrição se esmerou Jorge Andrade nos anos 50, e a tentativa de sobrevivência da lucidez de Guarnieri numa sociedade de classes fortemente guardada nos anos 70, grande e árdua foi a trajetória. Não se trata aqui de descrever o processo, mas de indicar, na etapa dos impasses da dependência, que após o AI-5, o teatro brasileiro mais significativo foi banido dos palcos pela censura total, intransigente, castradora. Os autores ficaram impedidos de abordar os grandes temas do Brasil em perspectiva crítica, especialmente os políticos e os que discutissem dependência externa e frustração interna. Poucas foram as brechas por onde penetrou algum ar: Leilah Assunção, com "Fala baixo senão eu grito" foi uma delas - produzindo algo estética e politicamente reconfortante. Plínio Marcos, além de ter proibidas suas novas peças, viu cassados os alvarás das antigas. Francisco de Assis, já muito atuante na época do nacionalismo, ensaia uma tentativa não de todo frustrada de teatro místico ("A missa leiga"). Debatendo-se, José Celso Martinez Correa inaugura uma nova encenação de cunho escapista ("Gracias señor"), escrita pela sua própria equipe: para não se calar enquanto artista, volta-se à pesquisa puramente formal, sempre na linha da agressão, de vez que o conteúdo se lhe tornara inacessível. Dentro desses moldes, calados nossos encenadores, reinaugura-se a importação de formas novas (Arrabal, via Vitor Garcia, Genet) - note-se que a importação, neste caso, não se dá por carência da produção interna, mas por repressão. Não se trata, pois, de genérica proposta universalizante.

Autores como G. Guarnieri ainda escrevem as únicas formas possíveis de fazer peças passarem pelo crivo da censura - as formas do simbolismo.<sup>11</sup>

A despeito desse e de outros esquecimentos, a geração de 1969 constitui um núcleo de criadores que, coletivamente, produziu algo reconfortante não só do ponto de vista estético, quanto também sob um viés político. O trabalho de Elza Cunha de Vicenzo articulou a leitura política à atuação da mulher, resultando daí uma análise

---

<sup>11</sup> MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira: 1933-1974*. São Paulo: Ática, 2002. p. 266-8.



bastante profícua. Nunca um grupo de dramaturgos estreantes conseguira reunir um número tão expressivo de mulheres dispostas a tratar da “específica postura feminina diante do mundo e das questões que agitavam de modo especial a vida brasileira”<sup>12</sup>.

Uma frente de discussão - original, consistente e esclarecedora - foi aberta, mas outras tantas ainda continuam inexploradas. É preciso voltar os olhos para alguns dos dramaturgos deste grupo de criadores pelas razões que seguem e por algumas outras ainda não devidamente exploradas. A geração de 69 começou a produzir seus textos justamente por volta de 1968, sentindo “na pele” os efeitos arrasadores do AI-5. Se por um lado, ela foi silenciada, amordaçada e até mesmo banida do espaço público por força do arbítrio, por outro ela rapidamente aprendeu a responder a ele de forma mais sinuosa e menos unívoca. Os autores de 69 sofreram ainda direta ou indiretamente as consequências do maio de 68 francês, marco de uma nova atuação política no âmbito internacional. E integraram também uma juventude disposta a renunciar às formas de combate do passado sem, no entanto, esmorecer na luta contra os potenciais inimigos que surgiam: a ampliação da dominação tecnocrática e a repressão sexual, entre eles. Por fim, eles abriram um novo campo de atuação nas artes brasileiras, passando a ser os porta-vozes de inúmeras discussões culturais, comportamentais, filosóficas e políticas que ainda hoje ecoam entre nós.

Quem quer que se detenha sobre este fenômeno que atingiu o teatro brasileiro invariavelmente terá de deparar com um conjunto de palavras e expressões que costumam vir a reboque dele. “Nova sensibilidade”, “nova consciência”, “nova política” e “contracultura” foram alguns dos conceitos que muitas vezes serviram de muleta retórica, fosse para alçar à condição de vanguarda algumas iniciativas vazias e estéreis, fosse para desqualificar apressadamente qualquer tentativa de criação que estivesse querendo sinalizar a necessidade de dialogar com os novos tempos.

As obras teatrais já citadas dos dramaturgos e dramaturgas da geração de 69 são documentos fundamentais para a compreensão do problema, e certamente não se esgotam nelas mesmas. A partir desta produção, um ideário estético-político foi gerado, servindo de terreno fértil para o surgimento de outras manifestações congêneres ou para o desdobramento do fenômeno em frentes de atuação das mais diversas.

---

<sup>12</sup> VINCENZO, op. cit., p. 14.

A pesquisadora e crítica Mariângela Alves de Lima, em artigo escrito em 1988 para uma publicação especial sobre o teatro ibero-americano, assim registrou o fenômeno:

Reflexionando sobre la producción de la dramaturgia posterior a 1968, es posible reconocer la existencia de diversas líneas de acción a lo largo del oscuro túnel negro que se instauró en el país, aniquilando tantas expectativas.

Una serie de obras escritas y estrenadas a comienzos de esta década [años setenta], se proponen diagnosticar los efectos de esa situación política en el ámbito de la vida individual de cada persona, sobre todo de los miembros de las clases medias.

Con ironía y disgusto, dramaturgos como Antonio Bivar, Consuelo de Castro, José Vicente, Leilah Assumpção y Roberto Athayde estudian el universo material y espiritual de la clase media que, con su pasividad y conformismo, había apoyado el golpe de 1964. Es esa clase que ahora vive la reproducción degradada de los valores burgueses, sin beneficiarse de ninguna compensación económica.

Liberada del lenguaje naturalista, que la experiencia había desplazado, esta nueva dramaturgia recurre al grotesco, a la hipérbole y, en términos generales a lo desmesurado. Apoyándose en la fuerza de los diálogos, con escenografías simplificadas al servicio de producciones de bajo precio, esas obras se convierten en un excelente vehículo para las interpretaciones brillantes.<sup>13</sup>

Se for correto afirmar que grande parte das peças destes novos dramaturgos foi concebida tendo como horizonte mais amplo o impacto que a cultura global sofreu à época, causado pelo delineamento de uma nova ordem cultural, a que muitos preferiram chamar simplesmente de contracultura, é preciso reavaliar a posição do sociólogo Luciano Martins, que, ao estudar a “geração AI-5”, afirmou categoricamente:

... o que se apresenta como contracultura não chegou (ou não chegou ainda) a ser captado por nenhuma obra-testemunho - na literatura, no cinema ou no teatro - que seja digna desse nome; de uma obra capaz de cristalizar o fenômeno e, ao mesmo tempo, transcender seus aspectos imediatos através da captação de seu conjunto de significações.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> LIMA, Mariângela Alves de. 1960-1988. De la dictadura militar a la democracia. In: *Escenários de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamerica. Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica*. Madrid (España): Centro de Documentación Teatral, v. 1, 1988, p. 264.

<sup>14</sup> MARTINS, Luciano. *A geração AI-5 e maio de 68: duas manifestações intransitivas*. Rio de Janeiro: Livraria Argumento, 2004. p. 25. Embora o tenha escrito no ano de 1969, o autor poderia, ao menos em nota à republicação recente do artigo (2004,) rever posição tão peremptória. Vale notar ainda que o historiador Theodore Roszak considera o filme *Dr. Strangelove (1964)*, de Stanley Kubrick, “o comentário mais vigoroso sobre a obscenidade de tudo o que se passa” [no âmbito da corrida armamentista]. O tom

Parece legítimo defender a idéia de que o pesquisador do teatro brasileiro tem diante de si algumas obras-testemunho que, embora talvez não estejam filiadas ao movimento internacional da contracultura em sentido lato, certamente constituem marcos importantes de uma “contracultura à brasileira”, cujo modo de atuação tão singular somente foi possível devido ao complexo panorama histórico que o final da década de 60 ofereceu ao País.

A geração de 69 não pratica o drama no sentido clássico, tampouco dá continuidade à forma épica exercitada pelo Teatro de Arena, por exemplo. Os efeitos cômicos estão presentes em quase todos os textos, mas não se podem classificar simplesmente as novas peças de comédias. O que quis e o que pôde esta dramaturgia, afinal?

### **Seríamos épicos se não fôssemos cômicos?**

O teatro brasileiro desde o século XIX se viu às voltas com o problema do embate histórico das formas. Por meio do drama, buscava-se o teatro dito sério, que nos levaria à almejada sofisticação intelectual. A pesquisadora Cláudia Braga assim resume o problema:

O referencial de “arte dramática” tomado por todos os nossos comentaristas, e mesmo pelos dramaturgos, foi exclusivamente o teatro, diríamos, sério. Inicialmente buscou-se o domínio da construção da tragédia nas heróicas tentativas de Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias. Posteriormente, continuando a negar a comédia como valor dramatúrgico, a partir de meados do século XIX, o padrão da “arte dramática” conceituada passa a ser o drama realista burguês europeu, mais especificamente a *pièce bien faite* do realismo francês.<sup>15</sup>

---

anti-tecnocrático e pacifista da película - presente ainda no sarcástico subtítulo: “How I learned to stop worrying and love the bomb” (Como eu aprendi a parar de me preocupar e amar a bomba) - transforma o filme em um autêntico representante da contracultura norte-americana, ao lado, por exemplo, dos musicais de teatro, transpostos mais tarde para as telas, *Hair*, *Gospell*, *Jesus Cristo Superstar* e *Tommy* e dos álbuns *Sgt. Peppers and The Lonely Hearts*, dos Beatles, e *Cheap Trills*, do Big Brother & The Holding Company, cuja capa foi desenhada por Robert Crumb.

<sup>15</sup> BRAGA, Cláudia. *Em busca da brasilidade*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 42.

Na contracorrente deste teatro dito sério, estava a forma cômica, mais talhada para a veiculação da crítica social. Assim, a comédia brasileira sempre soube captar melhor os tipos característicos de nossa sociedade, confirmando a inegável tradição cômica do teatro nacional. Em *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*, o pesquisador e professor João Roberto Faria, concluindo o capítulo dedicado aos ideais do teatro romântico, aponta:

... podemos dizer que a desejada cor local dos românticos, no caso do teatro brasileiro, está muito mais presente nas comédias de Martins Pena do que nos dramas, melodramas ou tragédias dos seus contemporâneos. (...) Forma pouco valorizada a princípio, seja por força dos preconceitos de escritores e intelectuais do período em relação ao uso de recursos do baixo cômico, seja pela posição secundária que ocupava nos espetáculos, a verdade é que ao longo do século XIX a comédia de costumes adquiriu prestígio e teve vida mais longa do que o drama.<sup>16</sup>

Relacionando, portanto, as formas dramática e cômica ao conteúdo de reflexão social a que se queria inevitavelmente associá-las, nas palavras de Cláudia Braga, “a dificuldade maior para o estabelecimento de nossa ‘arte dramática’ foi a adequação desta forma [o drama], estabelecida *a priori*, a conteúdos que se queriam discutir, não essencialmente ‘dramáticos’, ou ainda, não diretamente ligados à nossa realidade.”<sup>17</sup>

O mesmo desajuste ocorreu com o teatro de revista, cuja comicidade popularesca era recusada pelo teatro sério, que, por sua vez, sempre desejou aspirar à condição de alta literatura. Para uma autoridade incontestável no assunto, a pesquisadora e diretora de teatro Neyde Veneziano, as revistas de ano, embora combatidas e desprestigiadas por parte da intelectualidade, foram capazes de traduzir a alma brasileira, aliando a influência estrangeira à cena tipicamente nacional:

Ao combinar os elementos paradoxais de nossa sociedade, o Teatro de Revista encontrara sua fórmula: misturar o carnaval popular com a magia feérica de um palco que, ao mesmo tempo, se comprometia a tratar do aqui e agora.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 83.

<sup>17</sup> BRAGA, op. cit., p. 44.

<sup>18</sup> VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar. Teatro de revista brasileiro... Oba!* Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996. p. 50.

A polêmica entre o teatro sério - cujo representante legítimo era o drama - e os gêneros cômicos adentrou o século XX e chegou às décadas de 40 e 50, quando atingimos a maturidade suficiente para dialogar com o drama moderno, constatando, no entanto, quase simultaneamente, que já era hora de investigar outras formas dramáticas mais adequadas a nossa realidade. Em *A hora do teatro épico no Brasil*, Iná Camargo Costa assim radiografa os limites do drama brasileiro de então:

Se a origem e a história da forma - o drama burguês - já se encontram mais do que suficientemente determinadas nas diversas histórias do teatro ocidental disponíveis, infelizmente não se pode dizer o mesmo a respeito de sua importação pelo teatro brasileiro - como se sabe, Antonio Candido ficou "devendo" esse capítulo em sua *Formação da literatura brasileira*. Em todo caso, as poucas tentativas existentes de historiar as experiências de nossos dramaturgos com o drama tendem a sugerir, por um lado, uma espécie de incapacidade congênita de alcançar resultados comparáveis aos europeus. Por outro, a importação das novidades modernas, com seus resultados mais ou menos prontos para o consumo, trouxe-nos a confortável palavra de ordem da abolição das "formas do passado" - o drama seria uma delas. Como de hábito, nós passamos para novas modalidades teatrais mais *up to date* sem fazer o necessário acerto de contas com os gostos e convicções da véspera. Mas como em outros setores, as contas mais cedo ou mais tarde acabam se apresentando, embora os ritmos do teatro pareçam ser muito mais lentos que os das outras áreas artísticas. Para não ir muito longe, basta comparar a cena brasileira dos anos 20 e 30 com as artes plásticas, a música, a arquitetura e as demais formas literárias. Dadas as suas exigências de produção o teatro só veio a conhecer de modo sistemático o sopro dos ventos modernistas no Brasil durante e após a segunda guerra mundial. Quando os dramaturgos brasileiros começaram a escrever "teatro moderno", no sentido forte, a forma do drama - cuja crise assinala o início do modernismo no teatro europeu - apareceu para eles como uma espécie de ideal a ser realizado (é o caso, entre outros, de Nelson Rodrigues, Abílio Pereira de Almeida e, mesmo, do grande Jorge Andrade). Mas, como sempre, e agora com as "conquistas" da dramaturgia moderna incorporadas, os resultados continuavam indicando que alguma coisa não dava muito certo nessas experiências.

*Eles não usam black-tie*, dando continuidade às tentativas mais ou menos bem-sucedidas, conseguiu finalmente jogar luz sobre a histórica incompetência do dramaturgo brasileiro para escrever dramas. Até então os conteúdos aparentemente provinham de esferas muito bem contempladas pelas formas do drama (drama e alta comédia), na medida em que gravitavam em torno do eixo família/propriedade e temas conexos. O tempero brasileiro certamente responde pelas experiências malogradas, que talvez tenham até mais interesse do que as consideradas bem-sucedidas. Mas a peça de Guarnicri introduziu os trabalhadores ativamente envolvidos com a luta de classes em nossa dramaturgia - um tempero novo e altamente indigesto para a sociedade estabelecida e para o nosso incipiente repertório teatral moderno.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 37.

A década de 60, então, está dispensada de dar continuidade à forma e aos conteúdos propostos pelo drama - ou drama burguês, segundo alguns críticos - e considera-se pronta para conhecer as possibilidades do teatro épico, cuja real aplicação entre nós, entretanto, esbarra em um problema de ordem cultural, segundo a análise de Roberto Schwarz:

Como sabem os tradutores, a linguagem nua dos interesses e das contradições de classe, que imprime a nitidez *sui generis* à literatura brechtiana, não tem equivalente no imaginário brasileiro, pautado pelas relações de favor e pelas saídas da malandragem.<sup>20</sup>

Por isso, o teatro épico brasileiro ganha acento particular, deixando-se contaminar pela atmosfera de deboche e pelo formato descontínuo típicos do teatro de revista, ainda de acordo com o crítico:

... o teatro com referência brechtiana, cético no que se refere à seriedade do teatro sério, tratou de reatar com a dimensão irreverente do primeiro [o teatro de revista], sobretudo com a sua forma solta, as canções intercaladas e a malícia geral, em que enxergava apoios para o distanciamento crítico e recursos para uma arte antiburguesa.<sup>21</sup>

Entretanto, 1968 é o ano da recusa das certezas - o que obriga, no campo teatral, todo e qualquer gênero a passar por uma revisão crítica. Deste modo, a geração de 69 acaba por fazer no palco as mais variadas experiências dramáticas, tendo à sua disposição o amplo leque das formas conhecidas, que tiveram seus limites testados, esgarçados ou redefinidos. A moldura do drama (de onde brota também, às vezes, uma atmosfera mais propriamente vinculada à tragédia ou ao teatro do absurdo), os efeitos da comédia (e sua identificação com o espírito da revista) e a prontidão crítica do teatro épico foram os ingredientes básicos dos novos dramaturgos da virada dos anos 60 para a década de 70.

---

<sup>20</sup> SCHWARZ, Roberto. Altos e baixos da atualidade de Brecht. In: \_\_\_\_\_. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999. p. 120-1.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 123.

## Um duro golpe na cultura brasileira

Para compreender melhor as razões que levaram estes criadores à recusa das formas já estabelecidas, optando pela fusão e pelo embaralhamento de várias delas, é preciso que se esclareçam alguns aspectos históricos vividos pela cultura brasileira no período.

Iniciemos por invocar o panorama político e cultural pré-64, a que muitos historiadores creditam o caráter de momento único e extraordinário da vida social do país. Nos anos 50, o teatro brasileiro - sobretudo via TBC - adquiriu um vasto repertório que ia de Sófocles a Ionesco, experimentando também novas teorias e conquistas técnicas (ao menos, entre nós) que passaram a embasar o trabalho de intérpretes, diretores, cenógrafos e iluminadores. Deste modo, pudemos atenuar a defasagem que nos separava do estágio que o teatro já havia alcançado nos principais centros de irradiação de cultura do mundo. No entanto, muitos criadores e intelectuais apontaram para a necessidade de se aliar as aquisições modernas e contemporâneas às questões internas do país, a fim de se tornarem mais estreitas as relações entre arte e sociedade. Mariângela Alves de Lima assim definiu problema:

Como una cuestión en un tema inagotable, que vuelve con más fuerza una vez más, los jóvenes artistas de finales de la década de los años cincuenta replantearon el tema de la identidad nacional. Ciertamente, este replanteamiento representa otra vuelta de la espiral. En esta ocasión, los artistas rechazaron la idealización del ser brasileño y relegaron la configuración de este autorretrato a una idea de función del arte. No les interesará, como interesaba al pensamiento romántico y al positivista, el procedimiento etnográfico, que se limita a registrar las peculiaridades culturales del país. A este nuevo movimiento teatral le interesa el establecimiento de una relación dinámica entre arte y sociedad, a través de una representación del país en situación.

Frecuentemente, las metáforas de la fotografía y la radiografía surgirán en las poéticas de los artistas que encabezan los grupos teatrales de los años sesenta. Es un teatro que se nutre del presente histórico y cuya intención es, sobre todo, hacer actuar sobre el curso de la historia los instrumentos propios de su oficio. Es a esa relación con la imagen de la sociedad, más que a las discusiones teóricas en torno a la función del arte (en ocasiones, demasiado fieles a la estética marxista) a la que esos colectivos deben la configuración de su lenguaje escénico.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> LIMA, op. cit., p. 256.

Deste modo, vivemos uma conjuntura bastante peculiar. Se por um lado, a forma do drama burguês passou a ser questionada por sua incapacidade de lidar com as questões sociais mais prementes, por outro, muitas das experiências calcadas no que parecia constituir o modelo antípoda do drama - o épico - acabaram incorrendo em precariedade e mistificação. Uma das análises mais lúcidas do problema foi proposta por Roberto Schwarz:

A modernização dos palcos paulistanos na década de 50, que foi um progresso notório, havia dependido da contribuição dos encenadores estrangeiros, além de passar por um novo profissionalismo, pelo bom preparo dos atores, pela atualização do repertório e, visto o conjunto, pela dignificação burguesa da vida teatral. Nas estréias do Teatro Brasileiro de Comédia respirava-se distinção de classe, como aliás nos concertos da Cultura Artística, onde se apresentavam músicos de reputação internacional em clima de fruição civilizada e casacos de pele. Enquanto isso, a tendência no plano nacional era outra, imprimindo um conteúdo diferente à noção de progresso. Entrava em movimento a radicalização do populismo desenvolvimentista, que iria desembocar em anos de pré-revolução - ou seja, de questionamento cotidiano da intolerável estrutura de classes do país - e no desfecho militar de 64. Em lugar da *atualização* cultural, cujos termos de referência eram os palcos americanos e europeus de qualidade, vinha a interrogação dos nexos de classe internos, cujo atraso vexaminoso, em que nos reconhecíamos como parte do Terceiro Mundo, era tomado como problema e elemento necessário de uma solução válida, nacional e *moderna*. Durante um animado espaço de tempo, que não ia durar, o compromisso com a promoção histórica do povo trabalhador primou, como critério de modernidade, sobre o anseio de atualização das classes ilustradas.

A cultura viva dava uma clara guinada à esquerda: trocava de aliança de classe, de faixa etária e, com elas, de critério de relevância. Um pouco na realidade e muito na imaginação, mudavam os produtores, a platéia, o assunto, o programa, a técnica e as simpatias internacionais, agora fixadas na Revolução Cubana, obra também ela do inconformismo de gente que não chegara aos 30. A nova geração teatral, de formação menos acabada que a outra, estava próxima do movimento universitário e de sua rápida politização. Buscava contato com a luta operária e camponesa organizada, *com a música popular*, e compartilhava o modo de vida precário e pré-adulto dos estudantes, que não raro eram pobres eles mesmos. O relativo prejuízo em especialização artística, bem como uma certa desclassificação social, no contexto faziam figura de prenúncio do socialismo. Desrespeitavam a fronteira cultural entre as classes e estavam em sintonia com a nova feição do movimento popular. O guarda-chuva do nacionalismo populista propiciava o contato entre setores progressistas da elite, os trabalhadores organizados e a franja esquerdizada da classe média, em especial os estudantes e a intelectualidade jovem: para efeitos ideológicos, essa liga meio demagógica e meio explosiva agora era o povo. A inserção aguda e crítica do esforço cultural mais do que compensava o refinamento artístico do decênio prévio, em fim de contas



bastante convencional. A impregnação das artes do espetáculo pela tarefa histórica de dar voz às desigualdades nacionais teve importância imensa, que até hoje não se esgotou.<sup>23</sup>

Certo é que a atmosfera de experimentação, estudo, engajamento e crença na transformação do estado de coisas em que vivia o país moldou o espírito de toda uma geração, que talhou seu talento na agitada cena sociocultural daqueles anos. O depoimento do diretor Fauzi Arap, um dos mais hábeis articuladores da contracultura brasileira, anos mais tarde, é bastante esclarecedor:

Quando encontrei o teatro, no final da década de 50, tive a impressão de ter descoberto meu lugar definitivo. A revelação que foi descobrir os métodos de ensaio quase científicos de Augusto Boal, assim como os rudimentos da dialética de Marx na abordagem e análise de um texto, fez com que eu pensasse ter encontrado um caminho verdadeiro e único, no qual eu continuaria para todo o sempre, apoiado naquele círculo de amigos e mestre, como se eles fossem uma nova e definitiva família.<sup>24</sup>

No entanto, o golpe militar de 1964 interrompe abruptamente este processo de amadurecimento estético e político, obrigando os criadores e pensadores do teatro brasileiro a reverem suas estratégias de ação. Várias saídas são propostas. Nas palavras de Roberto Schwarz, o momento pedia “inteligência política, invenção de formas, agilidade organizativa, disposição para o enfrentamento, além de irreverência na utilização da cultura consagrada e capacidade para tratar em pé de igualdade os recursos da arte erudita e da tradição popular”.<sup>25</sup> Ainda segundo o crítico:

Em 1964, o golpe de força da direita truncou, sem encontrar aliás grande resistência, o vasto processo democrático a que o novo teatro procurava responder. Como é sabido, a repressão ao movimento operário e camponês não teve complacência, ao passo que a censura, destinada a paralisar os estudantes e a intelectualidade de oposição, se provou contornável. Assim, em pouco tempo a esquerda voltava a marcar presença e até predominar no movimento cultural, só que agora atuando em âmbito socialmente confinado, pautado pela bilheteria e distante dos destinatários populares, que no período anterior haviam conferido transcendência - em sentido próprio - à sua produção. Por um acaso infeliz, ou melhor, por força da vitória da direita, a nova geração teatral alcançava a plenitude artística, de que a questão revolucionária fazia parte, no momento em que as condições históricas favoráveis a seu projeto haviam

---

<sup>23</sup> SCHWARZ, op. cit., p. 118-9.

<sup>24</sup> ARAP, Fauzi. *Mare nostrum: sonhos, viagens e outros caminhos*. São Paulo: Senac, 1998. p. 42.

<sup>25</sup> SCHWARZ, Roberto. Cultura e política: 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 120.

desaparecido. Depois de ter sido um movimento efetivo da intelectualidade de esquerda, a ida estético-política ao povo refluía para a condição de experimento glorioso e interrompido, que continuaria alimentando a imaginação de muitos, ao mesmo tempo que, noutra plano, se transformava em matéria de êxito no mercado cultural. Como não podia deixar de ser, o triunfo em cena daquela mesma esquerda que, na rua, fora batida quase sem luta, iria trazer e elaborar as marcas do que sucedera, levando a rumos imprevistos, entre muitas outras coisas, a própria experimentação brechtiana. Por exemplo, a utilização dos procedimentos narrativos, concebida originalmente para propiciar distância crítica, nalguns momentos via-se transformada por Boal e Glauber no seu contrário, em veículo de emoções nacionais, “de epopéia”, para fazer contrapeso à derrota política. Estava de volta a identificação compensadora de que Brecht desejara livrar a cultura. Paralelamente, no teatro de Zé Celso os efeitos de distanciamento adquiriram um timbre equívoco, mais da ordem da dissociação que do esclarecimento, em que autodenúncia feroz (o impulso crítico) e autoclomplicência descarada (a desqualificação da crítica, uma vez que os seus portadores haviam sido derrotados) alternavam e confundiam, encenando uma espécie de colapso histórico e histórico da razão. São pontos de chegada substanciosos, por vezes impressionantes, em que se condensaram impasses de nosso destino recente.<sup>26</sup>

Para responder ao golpe de 64, então, uma série de projetos culturais foi articulada, tendo o teatro, a música popular, o cinema e o jornalismo como principais frentes de combate. No campo teatral, as idéias de resistência ao novo regime organizaram-se em torno de três propostas centrais que pautaram inúmeras discussões acaloradas ao longo da década, e que continuaram ecoando por grande parte do decênio posterior. O grupo Opinião perfilou-se ao lado do Arena e do Oficina, aludidos por Schwarz, e a cultura brasileira deu voz a um amplo e polêmico debate encabeçado, sobretudo, pelos respectivos representantes principais de cada companhia: Oduvaldo Viana Filho, Augusto Boal e Zé Celso Martinez Corrêa.

### **1968 e as propostas do Opinião, Arena e Oficina**

A atuação destas companhias, entre os anos de 1964 e 1967, funcionou como uma espécie de amplo baluarte que, embora composto por correntes heterogêneas, procurava expressar univocamente o descontentamento geral com os rumos político-ideológicos que o Brasil vinha tomando naquele período. Em 1968, entretanto, à medida que o regime vai dando claras mostras de recrudescimento, certos laços de solidariedade

---

<sup>26</sup> Ibid., p. 124-5.

entre os grupos se rompem, revelando mais claramente as lutas intestinas que tratavam entre si alguns setores do teatro brasileiro.

Em julho de 1968, a revista *Civilização Brasileira* - “marco fundamental na história da cultura e do pensamento progressista no Brasil do século XX”, segundo Carlos Guilherme Mota<sup>27</sup> - dedicou um número especial ao tema “Teatro e realidade brasileira”, que soube captar com muita prontidão a fecunda polêmica que envolvia os principais criadores teatrais do País.

O artigo escrito por Vianinha - “Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém” - defendia a unidade do teatro brasileiro, alertando para o perigo do antagonismo acirrado entre os setores: “de esquerda”, “esteticista” e “comercial”. O ensaio de Augusto Boal - “Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena” - apresentava o método “coringa” e suas implicações estéticas e políticas. Por fim, a entrevista de Zé Celso Martínez Corrêa dada a Tite Lemos, sob o título de “A guinada de José Celso”, anunciava a tática da “guerrilha teatral contra a cultura oficial” que o Oficina já vinha desenvolvendo desde *O rei da vela*, no ano anterior.

As propostas do Opinião, Arena e Oficina são contempladas até hoje em inúmeras análises acadêmicas, avaliações e sínteses feitas sobre o período. Vale ressaltar que o balanço dos anos 60 empreendido pelo pesquisador José Arrabal, em texto escrito no final dos anos 70, estabelece os ideários de Vianinha, Boal e Zé Celso como essenciais ao teatro brasileiro, a partir da seguinte premissa:

Um teatro que pretenda romper com a dominação de classe, criando no seu interior um pólo de consciência revolucionária, há que considerar essas propostas como experiências fundamentais de sua história (ou pré-história) e de suas lutas, para delas aproveitar seus acertos e recusar suas fragilidades frente à violência das ideologias de dominação.<sup>28</sup>

Por volta do mesmo ano da publicação da revista *Civilização Brasileira*, uma nova geração também começava a exercitar o protesto político, mas o fazia de acordo com uma conjuntura inédita para a qual expressões como “romper com a dominação de classe” e “criar uma consciência revolucionária”, por exemplo, pareciam configurar somente algumas “indulgências afetivo-políticas vendidas à classe média”, de acordo

---

<sup>27</sup> MOTA, op.cit., p. 204.

<sup>28</sup> ARRABAL, José. Anos 70: momentos decisivos da arrancada. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Editora Senac Rio, 2005. p. 208.

com a perspicaz análise de Roberto Schwarz. Obviamente, a contribuição do Opinião, Arena e Oficina ultrapassa essa dimensão, mas convém aqui expor, sinteticamente, algumas contradições que pautavam a atuação destas companhias em 1968, a ponto de os novos dramaturgos não se reconhecerem como plenamente tributários de nenhuma delas.

O artigo de Vianinha adota uma estratégia conciliatória e pacifista, já aludida no título, sintonizada com a atuação “etapista” do PCB contrária a certos setores da esquerda que queriam radicalizar o enfrentamento com o regime e a outros que preferiam o escapismo. Segundo José Arrabal, “a falência ou o colapso do projeto populista, em 1964, [e] os desastres das propostas políticas do regime anterior não servem de lição à elaboração da análise de Oduvaldo”.<sup>29</sup>

Por se tratar de um autor de talento excepcional que avançou constantemente em seu pensamento teórico e em sua dramaturgia, não nos surpreende, portanto, o fato de que seis anos mais tarde, às vésperas da morte, Vianinha conceberia a mais bem acabada análise do complexo embate entre a atuação da velha esquerda e as novas formas de comportamento da juventude em sua obra-prima *Rasga-coração*<sup>30</sup>.

Ao tratar de sua original teoria sobre o coringa, Augusto Boal defende uma nova consciência reflexiva comum ao artista e ao público, advinda do singular casamento que ele propõe entre o distanciamento brechtiano (cuja intenção é despertar a capacidade crítica) e a identificação stanislavskiana (disposta a suscitar entusiasmo), no tratamento dos heróis populares da história do País. Entretanto, resulta desta confluência o problema mal-resolvido do envolvimento sem isenção por parte do público com determinados fatos históricos tratados em chave passional, conforme procurou alertar Anatol Rosenfeld:

---

<sup>29</sup> Ibid., p. 212.

<sup>30</sup> No prefácio da obra, Vianinha escreveria: “A peça ilumina 40 anos de nossa vida política mostrando a repetição do conflito de percepção do verdadeiramente novo. Este conflito se dá na percepção diferente de gerações diferentes, e é dentro de cada uma delas que se define. A peça fixa desde o novo antigo (o integralismo) até o novo anárquico (a boêmia de 30, o *hippie* de hoje), que, apesar de apresentar soluções antigas, percebe, detecta problemas novos que os sistemas revolucionários organizados têm dificuldades em absorver, principalmente quando atravessam fases de subestimação da teoria e criação da consciência humana”.

Se o herói mítico, sem dúvida, facilita a comunicação estética e dá força plástica à expressão teatral, todavia, será que a sua imagem festiva contribui para a interpretação da nossa realidade, ao nível da consciência atual?<sup>31</sup>

Críticos e pesquisadores reconhecem como fundamentais as experiências do Opinião e do Arena, mas alguns apontam para o fato de ambos os grupos não terem elaborado adequadamente uma crítica à dimensão populista - ou progressista - de muitas de suas realizações. De posse de tal juízo, então, o Teatro Oficina, a partir de *O rei da vela*, procura transformar a relação palco-platéia.

Na entrevista à revista *Civilização Brasileira*, Zé Celso discute os papéis do artista e do intelectual frente à manutenção ou transformação das relações sociais, polemiza a autonomia da arte em relação às ideologias de dominação e postula a necessidade de um teatro revolucionário. Disposto a chocar o bom gosto burguês, por meio do ataque ao racionalismo e da consagração da grossura e do grotesco, o Oficina dava uma resposta mais radical do que o Arena à derrota de 64, mas que, no entanto, não configurava uma resposta política, segundo a definição de Roberto Schwarz. Ao demolir as “idéias e imagens usuais da classe média, os seus instintos e sua pessoa física”, o grupo somente tornou “habitável, nauseabundo e divertido o espaço do niilismo de após-64”, de acordo com o crítico<sup>32</sup>.

A rigor, os novos dramaturgos distanciaram-se claramente das posições de Vianinha e Boal, e mesmo das de Zé Celso, ainda que as últimas realizações do Teatro Oficina, pela via de seus contornos contraculturais e tropicalistas, estivessem mais próximas da sensibilidade dos novos criadores. Talvez o fato de o Oficina abandonar cada vez mais o texto como princípio organizador do espetáculo, somado ao inequívoco sectarismo que exalava da postura do grupo, justificasse também este não-alinhamento.

O agitado panorama de debates, postulações e confrontos faz com que alguns diretores e atores, no final da década de 60, procurem se desviar das posições muito definidas, aproximando-se, justamente, desta nova geração, que exaltava, sobretudo, a liberdade individual diante de toda e qualquer engrenagem política, ideológica ou partidária. Foi o que ocorreu com o ex-integrante dos grupos Arena e Oficina, Fauzi

---

<sup>31</sup> ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 39.

<sup>32</sup> SCHWARZ, op. cit., 86-8.

Arap, cujo depoimento é novamente invocado, agora para descrever sua “conversão” aos novos tempos:

Acabei me tornando, ao lado de Plínio Marcos, autor de *Navalha na carne*, um ponto de referência para um grupo de autores que era chamado de Nova Dramaturgia. O convívio, como diretor, com José Vicente, Leilah Assumpção, Isabel Câmara e Antônio Bivar representou um novo desafio, que me levou a lidar diretamente com a palavra, e foi um período de aprendizado útil na direção de uma melhor capacidade de expressão artística e pessoal. O trabalho apaixonado fez com que eu deixasse de lado provisoriamente a questão lisérgica, e me reassumisse plenamente como homem de teatro, teatro que acabara ganhando um novo sentido para mim naquele momento em que eu me descobria útil como ponte para aqueles jovens que queriam debutar nos palcos como autores. Era como se eles, em seu conjunto, tivessem vindo substituir os antigos grupos aos quais eu pertencera, possibilitando que eu recuperasse a atmosfera coletiva de que, mesmo sem saber, eu carecia para existir de forma confortável e respirar. Por outro lado, tratava-se de um grupo de indivíduos no qual cada um exercia sua liberdade particular para criar, ao contrário do controle ideológico e político que havia nos grupos Arena e Oficina, embora os dois tivessem diferentes colorações estéticas. Embora não fosse tão mais velho, junto deles eu me sentia um veterano. A liberdade que minha nova função me permitia foi salutar, por ter me livrado da obrigação de entrar no palco e me exhibir, mesmo contra a vontade.<sup>33</sup>

A “liberdade particular para criar” dos novos dramaturgos também implicava estar em sintonia com certas informações que, vindas, sobretudo, de fora do país, fariam com que alguns modelos comportamentais e padrões estéticos pudessem ser redefinidos.

### **Teatro do absurdo, tropicalismo, contracultura: as influências da nova dramaturgia**

Portanto, errática diante das opções programáticas do Opinião, Arena e Oficina, a nova dramaturgia deixou-se influenciar por algumas manifestações ocorridas no País e nos grandes centros de irradiação cultural da Europa e dos Estados Unidos, que pareciam querer estender o campo de atuação da arte para territórios ainda pouco experimentados. O teatro do absurdo, o tropicalismo e o advento da contracultura foram as principais influências recebidas pelos jovens dramaturgos da geração de 69, e seus vestígios aparecem diluídos em maior ou menor escala na obra de todos os autores que compõem o grupo.

---

<sup>33</sup> ARAP, op. cit., p. 98.

1966 foi para o jornalista Zuenir Ventura o ano em que, no Brasil, “o teatro do absurdo surge pesadamente nas fachadas dos teatros”<sup>34</sup>. Harold Pinter, Edward Albee, Jean Genet e Fernando Arrabal, ao lado dos já quase veteranos Samuel Beckett e Eugène Ionesco, são alguns dos nomes da nova tendência da cena mundial que aparecem entre nós. Yan Michalski assim registrou o fenômeno mais amplamente, ao qual foi dado o nome de “novo teatro”:

Começam a penetrar nos ouvidos da nossa juventude teatral os primeiros ecos de uma grande revolução cultural que se desenha, ou pelo menos se prepara, em praticamente todo o Ocidente. Também esse movimento parte de uma sensação de insatisfação, no caso não com esquemas militares repressivos, mas com valores culturais e éticos legados pelas gerações anteriores que agora são repudiados como caducos e necessitados de urgente substituição, por comportamentos radicalmente diferentes. Nos países de mais forte tradição teatral, o palco revela-se um terreno fértil para testar tais comportamentos.<sup>35</sup>

Na década anterior, duas datas distintas dizem respeito ao surgimento e ao batismo de um novo estilo de drama anti-realista que haveria de se tornar “o teatro de vanguarda mais bem-sucedido que o século já produzira”, de acordo com o historiador Marvin Carlson<sup>36</sup>. Em 1951, Albert Camus publica *O mito de Sísifo*, transformando o lema do “absurdo” na questão do momento. Dois anos depois, o impacto de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, leva a crítica a transportar aquele lema literário para os palcos, identificando uma nova escola teatral da qual fazem parte também, na primeira hora, Eugène Ionesco e Arthur Adamov. Independentemente da relutância dos dramaturgos em aceitarem o termo (Ionesco prefere “teatro de irrisão” para marcar uma oposição à tradição existencialista de Sartre e Camus) e das diferenças expressivas entre eles, a nova forma procurava o “puro drama”, defendendo um teatro livre, “antiideológico, anti-social-realista, antifilosófico, antipsicologia de *boulevard*, antiburguês”, enfim, segundo as palavras do próprio dramaturgo franco-romeno<sup>37</sup>.

---

<sup>34</sup> VENTURA, Zuenir. Da ilusão do poder a uma nova esperança. In: GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 95.

<sup>35</sup> MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 24-5.

<sup>36</sup> CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Unesp, 1997. p. 309.

<sup>37</sup> IONESCO, Eugène apud CARLSON, op. cit., p. 400.

Tal manifestação surgia como uma tomada de posição contrária à longa tradição ocidental do teatro racionalista, representado, sobretudo, pelos dramas realista e naturalista e pelo teatro épico. Por este motivo, os autores da nova forma desejam pautar suas criações pelo instinto, e não pela razão.

Os críticos Martin Esslin e Arnold P. Hinchliffe foram os dois pesquisadores que melhor estudaram o fenômeno, e é do primeiro a seguinte síntese, que vislumbra no teatro do absurdo a depuração de uma poética verdadeiramente contemporânea:

O Teatro do Absurdo é parte da incessante luta dos verdadeiros artistas de nosso tempo para destruir a muralha morta da complacência e do automatismo, e para restabelecer uma consciência da situação do homem quando confrontado com a realidade última de sua condição. Como tal, o Teatro do Absurdo cumpre um objetivo duplo e apresenta à sua platéia um duplo absurdo.

Por um lado ele castiga, satiricamente, o absurdo das vidas vividas na ignorância e na inconstância da realidade última. (...) Esta pode ser a mais acessível, e conseqüentemente a mais largamente identificada mensagem do Teatro do Absurdo, mas está longe de constituir seu aspecto mais essencial ou significativo.

Por trás da denúncia satírica do absurdo das maneiras de viver inautênticas, ele focaliza um nível mais profundo de absurdo - o absurdo da própria condição humana num mundo no qual o declínio da fé religiosa privou o homem de determinadas certezas. Quando não é mais possível aceitar sistemas de valores completos e simples ou revelações de propósitos divinos, a vida tem de ser encarada em sua realidade última, básica.<sup>38</sup>

O resultado mais imediato desta nova concepção foi a calorosa polêmica instituída, principalmente na França e na Inglaterra, acerca da tensão existente entre o que se convencionou chamar de “teatro engajado” e “teatro de especulação metafísica”. Como resolver o equilíbrio entre a expressão da experiência humana individual e a valorização da perspectiva histórica foi a grande questão debatida.

No Brasil, cerca de dez anos depois de ter oficialmente surgido nos palcos europeus, o teatro do absurdo e sua visão de que a arte não tem obrigação de se engajar em ações políticas diretas faziam provocações à linha progressista adotada pelo teatro dialético de Brecht, disposto a transformar a relação entre palco e platéia em um ritual genuinamente cívico, conforme apontava Roland Barthes.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Cia. Editora Nacional, 1967. p. 346-7.

<sup>39</sup> BARTHES, Roland apud CARLSON, op. cit., p. 401



A recepção do teatro do absurdo pelos novos dramaturgos brasileiros se revestiu de certas peculiaridades. Assim, abrindo mão do ataque sistemático à estrutura da linguagem verbal sobre a qual sempre se pautou grande parte da cultura ocidental, os autores nacionais exploraram o forte elemento alegórico contido em algumas situações “absurdas”, investiram na apresentação da situação básica de um indivíduo e procuraram combinar o riso com o terror, além de experimentar a conjunção de ações sem motivação aparente com outras racionalmente motivadas.

A crítica brasileira também procurou externar sua preocupação com um tipo de teatro que, nadando na contracorrente da extrema politização vivida na década de 60, parecia fazer apologia à perda da crença política. Gerd Bornheim, ao tentar compreender a opção dos autores estrangeiros de vanguarda pela “necessidade de fazer valer o insólito, o irracional, o paradoxo, que é escândalo para a razão”<sup>40</sup>, adverte:

Já o niilismo dos autores de vanguarda não permite qualquer crença na idéia de atingir um novo sentido. Eles se confinam a uma posição de passividade ou no máximo de revolta diante do niilismo ocidental, que parece então ser uma espécie de ponto conclusivo.<sup>41</sup>

O sociólogo Luciano Martins procurou transferir o uso do conceito de absurdo para o terreno estrito da política, identificando nele a gênese da passividade tão desejada pelos regimes autoritários:

É assim que se realimenta o circuito da alienação. Por que na ausência de consciência crítica sobre o significado do princípio que rege o poder autoritário, as ações deste tendem a ser percebidas - e ‘aceitas’ - pelo indivíduo a ele submetido como naturalmente irredutíveis à razão, ou seja: absurdas. A aceitação dessa situação como normal - atitude que de alguma forma se expressa num cotidiano que substitui o protesto pelo ‘deixa pra lá’ e pelo ‘tudo bem’ - constitui a vitória máxima do princípio autoritário. Porque uma sociedade na qual os indivíduos convivem diariamente com o absurdo, são por ele governados e passam a aceitá-lo como ordem natural das coisas, é uma sociedade na qual já estão dadas todas as condições da alienação.<sup>42</sup>

De todo o modo, a influência do teatro do absurdo sobre a geração de 69 não é plena e absoluta. A única característica incontestável talvez diga respeito à duração das

---

<sup>40</sup> BORHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 45

<sup>41</sup> *Ibid.*, p.29-30.

<sup>42</sup> MARTINS, Luciano. *A geração '68' e maio de 68: duas manifestações intransitivas*. Rio de Janeiro: Argumento, 2004. p. 33.

peças, em geral curtas. No mais, muitas vezes, os autores parecem confundir os procedimentos do absurdo com outros vinculados mais propriamente à estética surrealista. Assim, o uso sistemático do *nonsense* e a produção de um estado de angústia metafísica são substituídos pela expressão do inconsciente, pelo apelo ao fantástico e pelo casamento entre o insólito e o banal. Tudo isso temperado pela exploração dos recursos de um humor tipicamente brasileiro, como veremos nos capítulos posteriores.

Outra das influências sofridas pela geração de 69 foi o tropicalismo, cuja ação inaugural se deu em 1967 com a apresentação de *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso, no III Festival da TV Record. Caetano assim definiu a atitude que o fez conceber uma canção, a rigor muito simples, responsável por detonar um movimento que pretendia se situar “além da esquerda”, mostrar-se “despudoradamente festivo” e acabar com “os resguardos”, nas palavras do próprio compositor:

Tendo assumido a tarefa que Gil tão claramente delineara, decidi que no festival de 67 nós deflagrariamos a revolução. No meu apartamentinho do Solar da Fossa, comecei a compor uma canção que eu desejava que fosse fácil de apreender por parte dos espectadores do festival e, ao mesmo tempo, caracterizasse de modo inequívoco a nova atitude que queríamos inaugurar. (...) Tinha que ser uma marchinha alegre, de algum modo contaminada pelo pop internacional e trazendo na letra algum toque crítico-amoroso sobre o mundo onde esse pop se dava. (...) Rapidamente compreendi que, se o tom de mera sátira devia ser subvertido, o esquema de retrato, na primeira pessoa, de um jovem típico da época andando pelas ruas da cidade (o Rio, agora), com fortes sugestões visuais, criadas, se possível, pela simples menção de nomes de produtos, personalidades, lugares e funções (...) devia ser mantido, pois era o ideal para os novos propósitos. (...) Era um modo de deixar o ouvinte ao mesmo tempo perto e longe da visão de mundo do personagem que, na canção, diz ‘eu vou’. Entre as imagens eleitas, a menção a Coca-Cola como que definia as feições da composição: inaugural e surgindo como que não intencionalmente, a Coca-Cola fez com que se recebesse “Alegria, alegria” como um marco histórico instantâneo.<sup>43</sup>

Aberto o novo caminho, Caetano compôs a canção *Tropicália*, na mesma época em que o Teatro Oficina ensaiava *O rei da vela*:

Eu tinha escrito “Tropicália” havia pouco tempo quando *O rei da vela* estreou. Assistir a essa peça representou para mim a revelação de que havia de fato um movimento acontecendo no Brasil. Um movimento que transcendia o âmbito da música popular.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> VELOSO, Caetano Veloso. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 166.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 244.

No entanto, ainda que a avalanche tropicalista tenha, a partir daí, atingido as mais diversas searas da criação artística, entre elas o cinema e as artes plásticas, é possível distinguir o modo de atuação do movimento na música popular e no teatro, conforme procurou demonstrar o filósofo Celso Favaretto em um dos mais lúcidos ensaios feitos sobre o assunto:

Convém lembrar, ainda, que a música tropicalista difere do teatro de José Celso, exatamente porque este fez *expressionismo pop*. O tropicalismo está mais próximo da estética do lixo, herdeira do dadaísmo. Entende-se, assim, a exploração da sensibilidade pela violência no teatro de José Celso, e a do humor na música tropicalista. Esta distinção é importante para discutir o valor puramente catártico do choque obtido por violentação física e o valor desconstrutor do estranhamento produzido pela prática tropicalista.<sup>45</sup>

Portanto, os jovens da geração de 69 estavam expostos tanto ao choque dos sentidos contra a cultura burguesa, proposto pelo Oficina, quanto à mistura de cafonice, bom humor e cultura pop, oferecida por Caetano e seus pares. De acordo ainda com Celso Favaretto, a cena tropicalista propôs uma reorganização dos temas mais caros à década de 60: nacionalismo, consumo e participação.

Para os novos artistas que começavam a surgir, o tropicalismo implicava a exploração de uma sensibilidade moderna, urbana e não empenhada, contrária ao modelo de atuação política convencional. O movimento, continua o filósofo, “tinha em comum com o pop o interesse de problematizar os comportamentos e a linguagem antitradicionalistas de uma área determinada da juventude - os universitários saídos, em grande parte, da classe média. O tropicalismo não fugiu à regra: “não tematizou o popular; explorou os mitos urbanos”<sup>46</sup>.

Do ponto de vista econômico, a tropicália soube ajustar perfeitamente o binômio “cultura pop e consumo” ao modelo capitalista que começava a se impor no País, combatido veementemente pela esquerda tradicional, conforme se pode depreender desta análise feita pelo jornalista Zuenir Ventura, no início da década de 70:

Quase sempre sem levar em consideração que nos últimos sete anos [1964-1971] o Brasil se afirmou através da franca adoção do modelo capitalista de desenvolvimento e que esse modelo determina formas peculiares de cultura, o nosso processo cultural ainda se desenvolve hibridamente: não se libertou

---

<sup>45</sup> FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 49.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 49

completamente dos resquícios artesanais das épocas anteriores e vai incorporando características de uma cultura típica dos países industrializados. Sem ainda uma clara tomada de consciência de que vivemos o fim do velho liberalismo, do paternalismo e do mecenato, a nossa cultura se volta - como operários se voltavam contra as máquinas depois da Revolução Industrial - contra uma realidade que lhe exige novo comportamento, um comportamento subordinado às implacáveis leis do mercado.

Coincidindo com a elevação de vida das camadas médias da população urbana, nota-se a emergência de uma 'cultura industrializada' cada vez mais condicionada pelas leis da produção (altos custos, fabricação em série, consumo em massa), mas que está encontrando barreiras naturais e atitudes contraditórias de resistência. Além dos obstáculos opostos pela complexa realidade brasileira - onde ao lado de 'ilhas de consumo' coexistem o analfabetismo em massa, o baixo índice de escolarização e o baixo poder aquisitivo -, há a resistência daqueles que, apegados a padrões estéticos e formas de produção cultural típicos de uma época passada, combatem o novo processo em nome da qualidade, que seria incompatível com esse tipo de cultura, e em nome da liberdade de criação, que estaria subordinada à demanda do mercado. Tendo que atender mais ao requerido pelo consumo do que aos seus próprios impulsos e preferência, esses intelectuais se considerariam *produtores* e não *criadores* - fabricantes de produtos em série e não criadores de objetos únicos.<sup>47</sup>

Entretanto, do ponto de vista político-ideológico, o problema parecia mais complexo. O modo como os tropicalistas procuravam abordar o real advinha de um embaralhamento consciente das fronteiras entre um absurdo à brasileira e um surrealismo redivivo, que está presente como pano de fundo em grande parte da criação artística do movimento, e que de certa forma representa a própria feição histórica do período. Em *1968: o ano que não terminou*, o mesmo jornalista, ao descrever a reunião ministerial que votou pelo AI-5, classifica o encontro como "uma peça tropicalista, na qual não havia lugar para a ética" e conclui que a vida imitou cinicamente a arte naquele trágico ano:

Os tropicalistas achavam que o absurdo brasileiro só poderia ser devolvido artisticamente pelo choque de elementos dramáticos antagônicos - o moderno e o arcaico, o rural e o urbano, a tecnologia e o artesanato, Ipanema e Iracema, banda e Carmem Miranda - encenados sob a forma de paródia. O resultado, hipertrofiado, revelava a realidade como o realismo era incapaz de fazê-lo. O problema é que às vezes a realidade permanecia mais absurda do que sua paródia, deixando o surreal aquém do real.<sup>48</sup>

A dimensão absurda e surreal da tropicália foi lida em chave de perigosa recusa à participação por parte dos setores conservadores da cultura brasileira. Na contramão

---

<sup>47</sup> VENTURA, op. cit., p. 47-8.

<sup>48</sup> Id. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 279-80.

da corrente que vê na atitude dos tropicalistas uma espécie de apologia à alienação, a análise de Celso Favaretto vai identificar o potencial revolucionário do movimento justamente na exploração que ele faz dos elementos surreais, que contrariava a experiência racionalista da esquerda tradicional:

A atividade tropicalista se materializa como um exercício surrealista: uma prática em que a realidade é fecundada pela imaginação e pelo sonho, iluminando as possibilidades reprimidas. Esta prática, de inspiração materialista, antropológica, volta-se para o cotidiano, mais precisamente para a mitologia urbana, aí investindo as forças do êxtase para a revolução.

Visa, não à realidade, enquanto totalidade indiferenciada, mas aos objetos próximos, obsoletados, arcaizados. Libertam-se, pela desrealização, as forças revolucionárias ocultas nesses objetos, pois, segundo a inspiração surrealista, seria necessário fazer explodir a representação - a linguagem instrumentalista que lhes confere realidade -, o que se consegue com a crítica do sujeito, pelo afrouxamento da individualidade. O sonho e a imaginação fazem aceder à realidade dos objetos, ultrapassando-os, assim, a causalidade lógica, fundamento da moral idealista que informava a prática política da *intelligentsia* burguesa de esquerda.<sup>49</sup>

Prematuramente, as grandes questões estéticas e políticas do tropicalismo acabaram reduzidas à superficialidade típica com que os meios de comunicação e o mercado publicitário tratam as propostas complexas. O diretor Zé Celso Martinez Correa, em entrevista realizada uma década depois da eclosão do movimento, denunciava:

A burguesia das multinacionais, através da imprensa, das agências de publicidade, aproveitou a brecha para comprar a coisa e lançá-la como o *pop* tropical. Batizaram-nos “tropicalistas”. Dominando todos os meios de comunicação, vincularam o nosso trabalho da época a uma brincadeira de salão. Eu mesmo, que era apenas um diretor de teatro, virei a figura mediatizada do “muito louco”, falando uma linguagem que nunca falei... e para completar o folclore neocolonial me atribuíram o papel de representante da contracultura no Brasil. Ainda muito ignorante desses mecanismos, eu me surpreendia, escandalizado com esse cara que inventaram que era eu.<sup>50</sup>

É por volta dessa época também, conforme atesta o depoimento de Zé Celso, que os ventos da contracultura começam a chegar ao país, revelando ao público jovem informações sobre o uso de drogas, as terapias corporais, o misticismo oriental e o

---

<sup>49</sup> FAVARETTO, op. cit., p. 114-5.

<sup>50</sup> CORRÊA, José Celso Martinez. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 127.

folclore ameríndio; revalorizando as teorias sociais anarquistas, a estética Dada e a psicanálise; e instituindo novos ritos como as experiências comunitárias, os shows de rock, os circuitos alternativos e os jornais *underground*, por exemplo.

De acordo com o historiador Theodore Roszak, as origens remotas do movimento da contracultura residem nas primeiras manifestações da geração *beat*: a publicação do poema *Howl* (Uivo), de Allen Ginsberg, e o surgimento da revista *Mad*, ambos ocorridos nos Estados Unidos, na década de 50, e cuja energia criativa voltou-se contra a maneira norte-americana de encarar a política, os meios de comunicação e a educação dos jovens. Segundo um participante ativo do movimento, o poeta Michael McClure<sup>51</sup>, os *beats* queriam escapar das pressões da cultura bélica justamente na década que assistiu à expansão da guerra fria e ao primeiro embate da Ásia: a guerra da Coreia. No decênio seguinte, a postura da geração *beat* se desdobrou em outra frente de contestação da ordem vigente. Assim, a divulgação das ações do movimento Provo<sup>52</sup> holandês, entre 1965 e 1967, e do comportamento *hippie* da Califórnia, em 1967, constituiu os marcos iniciais do que se convencionou chamar, então, de contracultura.

O escritor e ensaísta italiano Matteo Guarnaccia historiou o surgimento dos Provos holandeses, invocando-lhes o papel de principais articuladores de todo o processo contracultural que os anos 60 conheceram e procurando ainda estabelecer a diferença entre o modo de atuação deles e a atitude *beat*:

A revolta Provo foi o primeiro episódio em que os jovens, como grupo social independente, tentaram influenciar o território da política. Fazendo-o de modo absolutamente original, sem propor ideologias, mas um novo e generoso estilo de vida antiautoritário e ecológico (embora esta palavra ainda não existisse naqueles anos). Caminhando contra a corrente do 'cair fora' *beat*, os Provos holandeses

---

<sup>51</sup> Michael McClure, ao lado de Allen Ginsberg, Gary Snyder e Jack Kerouac, foi um dos principais articuladores do movimento *beat*, aplicando a paixão pela biologia a suas atividades como poeta, dramaturgo e ensaísta. Autor de uma das canções emblemáticas da contracultura americana, *Mercedes Benz*, gravada em 1970 por Janis Joplin, ele publicou, em 1982, um balanço histórico-poético da cultura *beat* intitulado *Scratching the beat surface*, que foi lançado no Brasil em 2005 como *A nova visão: de Blake aos beats, pela editora Azougue*, ao qual faremos referência oportunamente.

<sup>52</sup> O movimento Provo (forma reduzida de "provocador") constituiu-se de um grupo de jovens que se reunia no centro de Amsterdã, de julho de 1965 a maio de 1967, para realizar protestos coletivos contra a sociedade de consumo. Condenando a publicidade e o uso fetichista do automóvel, por exemplo, a subversão Provo desenvolvia rituais que misturavam ludicidade, magia e bom humor. Segundo Matteo Guarnaccia, o movimento antecipou e inspirou diversas manifestações de contestação jovem dos anos 60, como a esquerda hippie norte-americana e os eventos de maio de 68 na França.

empenharam-se descaradamente em permanecer dentro da 'sociedade', para provocar nela um curto-circuito.<sup>53</sup>

Nas principais capitais européias e em algumas cidades norte-americanas, começa a circular um ideário de contorno neoanarquista, disposto a combater o estágio de fossilização a que teria chegado a cultura ocidental. Para tanto, era preciso propor uma quebra radical na continuidade da experiência civilizadora do Ocidente. “A cultura e a civilização, elas que se danem... ou não!” alardeava o primeiro verso de uma canção tropicalista da época, cantada pela musa do movimento, Gal Costa<sup>54</sup>.

Assim, uma série de referências conceituais e os nomes de algumas personalidades contemporâneas ligadas às atividades contraculturais, ou advindas do passado para serem revalorizadas por elas, passaram a freqüentar o vocabulário da juventude. De acordo com Theodore Roszak, o repertório onomástico básico da contracultura reunia “a sociologia neo-esquerdista de [C. Wright] Mills, o marxismo freudiano de Herbert Marcuse, o anarquismo *Gestalt*-terapêutico de Paul Goodman, o misticismo corpóreo apocalíptico de Norman Brown, a psicoterapia radicada na filosofia *zen* de Alan Watts e, finalmente, o narcisismo impenetravelmente ocultista de Timothy Leary”.<sup>55</sup>

No inventário afetivo-literário que fez da época, alguns anos mais tarde, o escritor Caio Fernando Abreu empresta ao narrador do conto *Os sobreviventes* a seguinte verve irônica:

... ai que gracinha nossos livrinhos de Marx, depois Marcuse, depois Reich, depois Castañeda, depois Laing embaixo do braço, aqueles sonhos todos colonizados nas cabecinhas idiotas, bolsas na Sorbonne, chás com Simone e Jean-Paul nos 50 em Paris, 60 em Londres ouvindo *here comes the sun here comes the sun little darling...*<sup>56</sup>

O grande inimigo invisível a ser combatido era a tecnocracia, a forma como a sociedade industrial havia atingido o auge de sua organização, baseada nos conceitos de modernização, atualização, racionalização e planejamento. Este “novo autoritarismo”,

---

<sup>53</sup> GUARNACCIA, Matteo. *Provos: Amsterdam e o nascimento da contracultura*. São Paulo: Conrad, 2001. p. 13.

<sup>54</sup> GIL, Gilberto. *Cultura e civilização*. In: COSTA, Gal. *Gal*. Philips, 1969. LP.

<sup>55</sup> ROSZAK, Theodore. *Para uma contracultura*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, [s.d.]. p. 86.

<sup>56</sup> ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005. p. 27.

para Herbert Marcuse, possuía uma capacidade de oferecer aos cidadãos do mundo dito civilizado generosas doses de satisfação de modo tão sinuoso que acabava por gerar submissão irrestrita ao modelo da cultura ocidental e enfraquecer qualquer forma de protesto contra ele. Tanto para o filósofo alemão quanto para o psiquiatra norte-americano Norman Brown, o advento da tecnocracia deslocava esta alienação do terreno da sociologia para o da psicologia. Portanto, para ambos, os verdadeiros estudiosos do fenômeno não deveriam ser mais os cientistas sociais e, sim, os psiquiatras.

Segundo seus ideólogos, a contracultura concebeu a idéia de uma nova esquerda em cujas fileiras não cabiam, naturalmente, os liberais à la Kennedy, tampouco os marxistas tradicionais (cujo foco de atenção estava voltado única e exclusivamente à revolução proletária) e os ativistas do movimento negro, que se comportavam, anacronicamente, de modo similar ao das manifestações mitificadoras nacionalistas do século XIX.

No Brasil a recepção da informação da contracultura privilegia o questionamento da tradição culta - que marca a passagem da erudição dos anos 50 para a nova sensibilidade pop - e discute a crise do discurso político dominante, a posição dos intelectuais e os limites do poder e do saber. Quanto às novas militâncias político-comportamentais que se anunciavam, o escritor e músico Jorge Mautner previu à época, num tom bem-humorado, quais seriam as conseqüências do movimento:

O futuro é nosso, a velha política de esquerda e direita, de luta de classes, de guerra fria, vai acabar: Marcuse não é nada comparado com o que vem. Vai ser chatíssimo: as lésbicas negras sadomasoquistas vão disputar direitos com os pais gays brancos protestantes etc., etc..<sup>57</sup>

Entretanto, muito desta atitude neoesquerdista, na verdade, aponta para uma despoltização da juventude, conforme indica a professora Heloísa Buarque de Holanda:

A contracultura, o desbunde, o rock, o underground, as drogas, e mesmo a psicanálise passam a incentivar uma recusa acentuada pelo projeto do período anterior. É nessa época que um progressivo desinteresse pela política começa a se delinear. (...)

A esse respeito é muito interessante o trabalho de Gilberto Velho sobre tóxicos e hierarquia, defendido na USP como tese de doutoramento e antropologia. Definindo dois grupos para pesquisa, os Nobres - intelectuais - e os Anjos - surfistas -, Gilberto observa, a respeito do segmento vanguardista-aristocratizante do primeiro grupo, como, a partir de um determinado momento de suas histórias de vida,

---

<sup>57</sup> apud VELOSO, op. cit., p. 443



o engajamento na prática política é substituído pela valorização da 'mudança de vida' como tema emergente. Nesse sentido, observa a função 'liberadora' dos tóxicos e da psicanálise. O tema da liberdade, da desrepressão, da procura de 'autenticidade', substitui progressivamente os temas diretamente políticos. Ser marxista, no fim de algum tempo, passa a ser visto como um estigma, principalmente se vem acompanhado de alguma preocupação de participação política mais efetiva, constituindo-se em demonstração insofismável de 'carentice'. É nessa linha que aparece uma noção fundamental - não existe a possibilidade de uma revolução ou transformação sociais sem que haja uma revolução ou transformação individuais<sup>58</sup>.

Em 1973, em um artigo sobre o marasmo que se abatera sobre a cultura do País, passados os anos rebeldes, a revista *Visão* alertava:

Criando uma atmosfera cultural bastante difundida - talvez mais a atmosfera do que propriamente produtos estéticos singulares -, a contracultura foi outro dos meios de preencher o vazio cultural, aceitando implicitamente as restrições que a situação geral impunha ao debate mais diretamente voltado para a realidade concreta.<sup>59</sup>

Enquanto para o crítico Antonio Candido a contracultura se configurou "uma rebelião patética de impotência, quando encarada do ângulo político"<sup>60</sup>, para o sociólogo Luciano Martins, o movimento acabou por defender ingenuamente a bandeira da alienação:

A melhor medida da alienação produzida na sociedade por um regime autoritário talvez seja dada justamente pelo exame da natureza dessa contracultura. Porque somente quando os valores de que esta é constituída são realmente restauradores das noções de sujeito e de liberdade é que ela pode pretender se constituir em negação das práticas autoritárias que violam tais noções. Quando isso não ocorre, a contracultura tende apenas a reproduzir, embora em outra chave, a partitura geral imposta à sociedade. Na medida, por exemplo, em que a contracultura também suprime, em sua prática, a idéia de sujeito, pela sua substituição por um mero exacerbamento da subjetividade, ela se contradiz a si própria. Negando mais sua função do que o estado de coisas ao qual ela é suposta a se contrapor, a contracultura se transforma apenas num conjunto de comportamentos idiossincráticos. Na justa medida em que os

---

<sup>58</sup> HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 61-2.

<sup>59</sup> apud MOTA, op. cit., p. 280.

<sup>60</sup> CANDIDO, Antonio. A literatura brasileira em 1972. In: ARTE EM REVISTA. Anos 60. São Paulo: Kairós Livraria e Editora, n. 1, jan./mar. 1979. p. 26.

indivíduos que se pretendem portadores da contracultura ignoram a contrafação que praticam, eles revelam também o grau máximo de sua própria alienação.<sup>61</sup>

A partir do final dos anos 60, o mundo das artes e os meios de comunicação nos grandes centros urbanos do país passaram a conhecer algumas experiências que constituíram as manifestações mais autênticas da contracultura brasileira, aqui também chamada de *underground* (com sua impagável variante ‘udigrudi’) e desbunde. Na área teatral, os espetáculos *O rei da vela*, *Na selva das cidades*, *Galileu Galilei*, *As três irmãs e Gracias, señor* - todos do grupo Oficina - e, no segmento editorial, os periódicos *Pasquim*, *Flor do Mal*, *Presença*, *Verbo Encantado*, *Bondinho*, *Rolling Stone* e *Kaos* foram, de acordo com a análise que fez do período o diretor e jornalista Luiz Carlos Maciel, alternativas de fruição para “aqueles jovens que não se exilaram nem tinham a coragem ou a insensatez de pegar em armas”.<sup>62</sup>

Tornar-se *hippie* era uma das inúmeras possibilidades de adesão à contracultura, mas acabou por constituir a opção mais simples e mais popular para alguns segmentos da juventude dispostos a negar a validade dos campos de combate tradicionais, entre eles, a política e o teatro. Segundo o depoimento de Alfredo Sirkis, em *Os carbonários*, 1969 é o ano em que parte da juventude de esquerda que militava na luta armada “desbundou”:

Desbundar, naquela época, significava, no jargão de esquerda, abandonar a militância. Fulano? Fulano des-bun-dou, dizíamos, com desprezo. No segundo semestre de 69, começou uma onda de desbundamentos nos colégios de zona sul. O primeiro foi logo o Ernesto, o grande ferrabrás doutros tempos, que virou *hippie*. A sua saída abalou muita gente. Quase todos os companheiros da OPP optaram, num primeiro momento, pelo racha da VAR. Mas, com a queda do Minc e depois com as primeiras discussões com o Jamil, foi ficando clara a perspectiva que se delineava e seus perigos. A VPR era luta armada no duro! Alex e eu queríamos ir logo para um GTA (Grupo Tático Armado). Chega de panfletinho, discussão, reunião. Negócio é pegar na metranca. É o que o povo espera de nós. Ou ficar a Pátria Livre, ou morrer pelo Brasil!

Mas os companheiros desbundavam. (...) Mais tarde a organização desaconselharia o contato com “áreas de desbundados, gente que abandona a luta pra ficar em casa fumando maconha”.<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> MARTINS, op. cit., 17-8.

<sup>62</sup> MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. p. 121.

<sup>63</sup> SIRKIS, Alfredo. *Os carbonários: memórias da guerrilha perdida*. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 172.

A declaração de Milton Temer também aponta para o mesmo viés:

... em 1968 tínhamos a clareza de que a luta armada só iria servir àquilo que a prática comprovou: eliminar uma geração de combatentes pela democracia. Uma parte dizimada pela repressão, outra jogada no ceticismo e no desbunde. Porque quem fez o desbunde, contribuindo para a desmobilização, foi justamente esse setor que se jogou de cabeça na luta armada e depois fazia a apologia de que política já era.<sup>64</sup>

Fauzi Arap, depois da bem-sucedida experiência de dirigir espetáculos como *Navalha na carne* e *O assalto* - o que logo o fez atingir o estágio que muitos considerariam como o topo da carreira: dirigir Paulo Autran em uma montagem de Shakespeare (*Macbeth*) -, experimentou uma espécie de ano sabático, pautado pela atitude *hippie*:

Durante boa parte do ano de 70, desiludido com os novos autores, com quem havia me desentendido, e com grandes atores-produtores como Paulo Autran, acabei optando por conviver com aqueles que começavam a engatinhar dentro do movimento *hippie*. Aquilo me trazia um alívio, mesmo que ilusório e temporário, porque com o interesse de meus companheiros que eu havia perseguido por tanto tempo em solidão, parecia que finalmente eu iria acertar o passo com minha geração. (...) Assuntos como I ching, Espiritualismo, astrologia, umbanda iam aos poucos tomando conta das mesmas rodas que antes só se interessavam por política e teatro.<sup>65</sup>

Ajustando-se perfeitamente a uma época pautada por rebeldia e indignação, os movimentos que ecoavam, nos anos 60, nas mais diferentes áreas da atividade humana, pareciam rejeitar qualquer proposta de entendimento e conciliação. As palavras de ordem eram demolir, renegar, cindir.

### **Duas ordens em conflito?**

As informações que chegavam, então, à nova geração de criadores - advindas, sobretudo, do teatro do absurdo, do tropicalismo e da contracultura - fizeram com que os meios intelectuais e artísticos, ao final da década de 60, travassem uma ampla

---

<sup>64</sup> apud MORAES, Dênis de. *Vianinha: cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991. p. 181-2.

<sup>65</sup> ARAP, op. cit., p. 102-3.

discussão a respeito da cisão do velho mundo ocidental em duas ordens que pareciam conflitantes. De um lado, irracionalismo e alienação. De outro, o apelo à razão e ao engajamento.

Em artigo publicado na revista *Visão*, em julho de 1971, o jornalista Zuenir Ventura assim retrata o problema do irracionalismo:

... desencorajada pela censura, impotente diante o AI-5, dilacerada por dentro e pressionada por fora, a cultura brasileira contemporânea tem transitado por várias “picadas” como se fossem “veredas da salvação” (populismo, paternalismo, hermetismo, misticismo, erotismo, realismo, agressão, tropicalismo estruturalismo, marcusianismo, meluhanismo etc.) em busca de uma saída. No plano ideológico, esse impasse se traduziria por duas tendências antagônicas classificadas, por simplificação, de racionalismo e irracionalismo. O intelectual, na sua busca da verdade, poderia seguir pelos caminhos da razão ou fugir pelos descaminhos da negação desta mesma razão. Poderia encarnar a realidade com os olhos da lucidez ou contemplá-la através de uma nuvem de fumaça.<sup>66</sup>

Já na década de 50, os *beats* postularam a necessidade de o mundo racional e científico se curvar às manifestações da fantasia. O poeta e estudioso de biologia, Michael McClure aponta como se deu a descoberta desta “anti-racionalização”:

Trabalhando com peças de teatro e ensaios, encontrei uma sinuosa multidimensionalidade do pensamento. À medida que o meu conhecimento de biologia se expandia, encontrava-me cada vez menos satisfeito com as descrições e análises críticas da literatura confinadas à razão e à lógica. Mesmo a razão e a lógica, em suas manifestações usuais, encobrem as forças potentes que ainda não foram consideradas pela arte da Poesia.<sup>67</sup>

No decênio seguinte, de acordo com a análise do historiador Marvin Carlson, o teatro francês vai se deixar influenciar pelo pensamento de Antonin Artaud e pelas produções (a partir de 1966) de Jerzy Grotowski. Daí em diante, a tendência à irracionalidade e à abordagem anti-lógica e anti-histórica do teatro - presente tanto nas propostas de Artaud quanto nas de Grotowski - passou a influenciar, segundo os críticos, grande parte da criação teatral do Ocidente, disposta a combater por sua vez a “racionalidade louca” que vinha pautando muitas das conquistas do século XX.

No Brasil, os tropicalistas talvez tenham sido os primeiros a questionar o padrão de racionalidade da esquerda revolucionária, que, segundo Caetano Veloso, se sentia

---

<sup>66</sup> VENTURA, op. cit., p. 50-1.

<sup>67</sup> MCCLURE, Michael. *A nova visão: de Blake aos beats*. Rio de Janeiro: Azougue. 2005. p. 109.

ameaçada tanto pelo irracionalismo quanto pelo super-racionalismo. Ao analisar o modo como a tropicália encontrou no modernista Oswald de Andrade a resolução desta equação, o compositor afirma:

De fato, se eu fora rejeitado pelos sociólogos nacionalistas de esquerda e pelos burgueses moralistas de direita (ou seja, pelo caminho mediano da razão), tivera o apoio de - atraíra ou fora atraído por - “irracionalistas” (como Zé Agripino, Zé Celso, Jorge Mautner) e “super-racionalistas” (como os poetas concretos e os músicos seguidores dos dodecafônicos). Uma figura, contudo - eu estava agora descobrindo em São Paulo entre 67 e 68 -, era visível por trás desses dois grupos que nem sempre se aceitavam mutuamente: Oswald de Andrade.<sup>68</sup>

*Terra em transe*, o filme de Glauber Rocha que, ao lado de *O rei da vela* e de *Alegria, alegria*, constitui um marco inaugural do tropicalismo, também foi acusado pela crítica marxista de adotar uma posição francamente irracionalista, em nome de uma visão alegórica da realidade. A este respeito, Leandro Konder, quando do lançamento do filme, apontava:

Em seu esforço por repelir qualquer mecanismo de alienação cultural, em sua ânsia por pensar a realidade subdesenvolvida do Brasil a partir de sua miséria concreta, Glauber foi levado a desprezar as tradições do racionalismo “europeu” e acabou sendo envolvido pelas concepções não menos “européias” do *avant-gardismo*.<sup>69</sup>

Na área teatral, Anatol Rosenfeld tratou do assunto por meio da série de artigos que publicou na imprensa de 1970 a 1973. Em “Irracionalismo epidêmico”, o crítico atacava a descontinuidade e a desestruturação verbal do discurso de um jovem diretor de teatro da época (não identificado no texto) e via nelas a mesma postura irracionalista adotada pelo Living Theatre em sua passagem pelo Brasil. O diretor brasileiro, que se dizia defensor da estética do caos, e os “anarcomísticos” do grupo norte-americano constituíam uma enfermidade que se abatera sobre o teatro, segundo Anatol, inspirada por “gurus, guias espirituais, pajés, vibrações e fluidos cósmicos e outras transas moderninhas.” Em “Individualismo e coletivismo”, o crítico alertava para o perigo de as novas gerações confundirem o triunfo da razão ocidental, de longa tradição filosófica,

---

<sup>68</sup> VELOSO. op. cit., p. 245.

<sup>69</sup> apud MOTA, op. cit., p. 221.

com certos comportamentos ultra-racionais que idolatravam cegamente a ciência, a técnica e a tecnologia. Em dado momento do texto, perguntava-se Anatol:

A civilização ocidental será de fato tão funestamente racional, cerebral, intelectualista etc., como afirmam vastos círculos mais ou menos contagiados pela visão romântica da contracultura?

para em seguida esclarecer:

Por um engano muito difundido chamam de racionalista um desenvolvimento que põe os resultados e produtos de uma inteligência meramente tecnológica e manipulatória a serviço de fins irracionais, que nada têm a ver com a razão.<sup>70</sup>

Na crítica feita a *Rito do amor selvagem*, de José Agripino de Paula e Maria Esther Stockler, Anatol Rosenfeld exalta as qualidades coreográficas do espetáculo, advindas, sobretudo, de uma atmosfera dionisiaca, mas não deixa de notar que “no esvaziamento, na desarticulação e mesmo na caricatura do verbo acentuam-se certas tendências irracionais do momento”.

Uma das mais densas polêmicas acerca do assunto ocorreu entre o diretor José Celso Martinez Corrêa e o crítico Sábato Magaldi, acarretando, inclusive, o rompimento da relação entre eles.<sup>71</sup> Ainda em 1968, em entrevista concedida ao jornalista e poeta Tite Lemos, o líder do Teatro Oficina declarava não acreditar mais na “eficiência do teatro racionalista”, defendendo, por oposição, a idéia de “um teatro da crueldade brasileiro - do absurdo brasileiro -, teatro anárquico, cruel, grosso como a grossura da apatia em que vivemos.”. Quatro anos mais tarde, na crítica que publicou no *Jornal da Tarde* a respeito do espetáculo *Gracias señor*, do Oficina, Sábato observava:

Fica, então, uma caricatura da verdade, preenchida por todas as baboseiras da moda no teatro de vanguarda, inspirada em grande parte no arsenal das teorias irracionais: contato sensorial, desafio pelo fluido do olhar, suposta captação de energias e uma comunhão estancada pelas exigências dos chamados bons costumes (qualquer baile de Carnaval é mais autoral do que a festa improvisada no palco). O ‘te-ato’ se transforma numa repressão ao teatro.<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> ROSENFELD, op. cit., p. 215.

<sup>71</sup> A esse respeito ver o artigo de Sábato Magaldi, “Resposta a uma agressão”, publicado em *Depois do espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

<sup>72</sup> MAGALDI, op. cit., p. 303.

Zé Celso escreveu, então, uma “Carta aberta ao Sábado Magaldi também servindo para outros, mas principalmente destinada aos que querem ver com olhos livres”, que era distribuída aos espectadores de *Gracias señor* ao final do espetáculo. Em certos momentos do longo manifesto, o diretor combate veementemente o que seria a postura racionalista viciosa da crítica, em geral, e de Sábato, em particular:

São Paulo tem uma tradição intelectual estranha. Cinquenta anos de Semana de Arte Moderna, a neurose ainda permanece. A chamada “*intelligentsia*” paulista - aliás, essa palavra é pomposa demais, não sabemos nomear esse fenômeno: pessoas que se entregam à atividade cultural e ao compromisso do “caminho certo”, político-abstrato, com leis muito próprias, uma coisa muito distante da inteligência e muito próxima da racionalização de uma neurose de não-criação artística e de não-criação de ação política. Uma couraça de seriedade cultural, de sensibilidade árida; de racionalismo reduzido a três ou quatro fórmulas; de crítica e humor caipiras ligados à própria estruturação, sempre com um “percebe?”, ou “correto?”, ou “certo?” no final - fórmulas de raciocínio que se sucedem de geração a geração, ficando na esfera da própria fórmula alterar a vida social, criativa, do possuidor dessas fórmulas. Um racionalismo defensivo que até agora nada proporcionou à vida cultural ou social do país, a não ser uma idéia vaga e vazia de seriedade e respeitabilidade artesanal, coisa que o teatro de São Paulo tão bem demonstra: um nada esforçado. E todos se respeitam mutuamente nesse jogo, em última análise muito bem representado na seriedade oligárquica, caipira e guttembergiana de certos senhores e de seus servidores. Essa ideologia foi e é balança sempre que topa com a criação real, sem preocupações de seriedade, ortodoxia ou pecado.

[...]

... quando é necessário sair um pouco do artesanato, ele recorre aos eternos conceitos de racionalismo e irracionalismo. Qual é?

[...]

Eles [os racionalistas] não podem compreender a razão experimental galileica - a da pesquisa, ou a razão marcusiana; como detestam seu corpo, seu próprio cérebro, não se concebem como corpos com capacidade de informação. Se seu tato sente e seus olhos vêem coisas, é preciso conferir nas fórmulas antes de arriscar a experiência.<sup>73</sup>

Sábato quis encerrar a polêmica (embora ela tenha sido revivida recentemente, conforme indica a nota n. 68), contra-argumentando em longa e dura resposta a Zé Celso:

Não recorro a ‘eternos’ conceitos de racionalismo e irracionalismo, mas não aceito a atual desrazão de José Celso. Ele afirma que “o novo não tem espectadores, não tem críticos. O Oficina surge com uma proposta nova, a ser examinada por uma razão nova”. Depois, acrescenta que “o crítico é um

---

<sup>73</sup> CORRÊA, op. cit., p. 195-6.

absurdo perante essa obra". Sem esmiuçar a contradição de suas palavras, digo apenas que o novo deve ter críticos, porque a crítica participa do processo de instauração do novo. O problema é que, como o objetivo de José Celso é unificar, se ele não consegue a união passa a apedrejar o crítico, como já apedrejou uma operária<sup>74</sup>.

Em entrevista concedida em 1980, Zé Celso parecia ainda incomodado com a questão:

... eu não sou racionalista, nem irracionalista. Eu sou é dialético. Eu ligo as coisas. Não separo forma e conteúdo, teoria e prática. Não separo a cabeça do corpo. (...) Pois é, e o pessoal fica nessa de cada coisa no seu lugar, separadinho. Forma separada do conteúdo. Racionalista para cá, irracionalista para lá. Ora, eu nego isso. Porque o racionalismo é um fetichismo, é uma ilusão, é uma visão unilateral e não dialética da razão. É a visão de trabalho que a burguesia cria. Esse negócio de racionalismo e irracionalismo como coisa compartimentada é coisa da cultura burguesa. E então querem fazer uma revolução cultural fundamentada nessas coisas<sup>75</sup>?

Mais recentemente, ao ser perguntado sobre como via o fato de já ter sido acusado de irracionalista, Zé Celso sequer mencionou o confronto com Sábato, preferindo contestar as visões de Anatol Rosenfeld e Roberto Schwarz - intelectuais, segundo ele, "eurocêtricos", para quem o irracionalismo advém de uma "concepção acadêmica, positivista, colonizada".<sup>76</sup>

Ocupando as principais páginas das seções de cultura de jornais e revistas e alimentando diversas discussões nos meios acadêmicos e artísticos, o debate a respeito do par racionalismo/irracionalismo, a despeito de ter criado muitas bolhas de especulação meramente retórica, obrigou a classe teatral a rever alguns pressupostos sobre os quais estava assentada sua atuação artística. A iminente desarticulação do campo intelectual e teórico, ameaçada de virar descrença na razão, denunciava o movimento geral de desagregação pelo qual passava o país e convidava a todos a uma ampla e irrestrita busca por novas saídas.

Outro debate polêmico girou em torno do par opositivo engajamento/alienação. O teatro das décadas de 50 e 60, segundo Marvin Carlson, viveu o dilema de representar

---

<sup>74</sup> MAGALDI, op. cit., p. 311.

<sup>75</sup> CORRÊA, op. cit., p 310.

<sup>76</sup> Entrevista concedida a Nelson de Sá e Otávio Frias Filho, publicada no caderno *Mais da Folha de S. Paulo* em 31/8/1997.



“um fenômeno social engajado” ou “um artefato estético politicamente neutro”, e muito desse embate foi alimentado pelo grande sucesso que começaram a fazer os dramaturgos do absurdo. Em fins da década de 1950, o crítico Kenneth Tynan e o dramaturgo Eugène Ionesco protagonizaram uma acalorada discussão a respeito do tema. Tynan apontava Brecht a Ionesco como exemplo de seu ideal de engajamento social, enquanto o dramaturgo franco-romeno vislumbrava em Brecht a manifestação de um teatro ideológico árido.

Aos que defendiam uma arte livre de amarras didáticas, compactuar com as palavras do autor de *A cantora careca*, parecia inequívoco:

Um dramaturgo apenas escreve peças nas quais pode oferecer um testemunho, não uma mensagem didática... Qualquer obra de arte que fosse ideológica, e mais nada, não teria sentido... seria inferior à doutrina que deveria exemplificar, que já teria sido expressada em sua linguagem adequada, ou seja, a da demonstração discursiva. Uma peça ideológica não pode passar da vulgarização de uma ideologia.<sup>77</sup>

Os dramaturgos do absurdo pareciam querer alertar para o fato de que as sociedades, por mais organizadas que fossem politicamente, não estavam sendo capazes de acabar com a tristeza humana, a agonia de viver e o medo da morte, tampouco de saciar a sede do absoluto, comuns a todos os homens.

É por isso que as ideologias, com sua linguagem fossilizada, têm de ser continuamente reexaminadas e essa linguagem congelada, inexoravelmente destroçada; a fim de se encontrar a seiva viva subjacente.<sup>78</sup>

Embora nem sempre fossem conflitantes e pudessem ter coexistido perfeitamente, as “amarras do real” e os “desvãos da irrealidade” se apresentaram a muitos criadores como opções estáticas, perenes, absolutas. E vieram a estabelecer, metodologicamente, duas linhas de atuação que contaminaram todo o teatro ocidental, a partir de então: de um lado, criaram-se peças respeitosas aos limites do meio e da linguagem (com a manutenção dos padrões realistas); de outro, conceberam-se trabalhos transgressores de limites, da linguagem, do próprio gênero teatral, enfim, calcados,

---

<sup>77</sup> IONESCO, Eugène apud ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Cia. Editora Nacional, 1967, p. 264.

<sup>78</sup> Ibid., p. 265.

muitas vezes, na paródia a certos representantes da tradição. Um dos maiores entusiastas e defensores do teatro do absurdo, Martin Esslin, absolve tanto a corrente realista quanta a corrente não-realista da culpa que, verdadeiramente, não lhes cabe:

A contradição não existe entre o teatro realista e não-realista, ou entre o teatro objetivo e o subjetivo, mas apenas entre, por um lado, a visão poética, a verdade poética e a realidade imaginativa, e, por outro, a composição árida mecânica, inerte e poeticamente falsa. Uma peça de tese escrita por um grande poeta como Brecht é tão verdadeira quanto a exploração de pesadelos articulares como *As cadeiras*, de Ionesco. E paradoxalmente, uma peça de Brecht na qual a verdade do poeta tenha sido mais forte do que a tese que ela apresenta poderá ser politicamente menos eficaz do que aquela mesma peça de Ionesco, que ataca os absurdos da sociedade polida e da conversa burguesa.<sup>79</sup>

Entretanto, no Brasil de fins da década de 60, aterrorizado por um regime de exceção e prestes a viver a experiência da luta armada, tal polêmica ganhou contorno especial. Para os dramaturgos ligados à esquerda tradicional, as experiências de vanguarda faziam mal em se omitir diante da luta de classes, levando o palco a oscilar entre os graus da pura evasão e do combativismo indeterminado. O título do artigo que Dias Gomes publicou na revista *Civilização Brasileira* já anunciava a posição do autor: “O engajamento é uma prática de liberdade”. Vianinha também tratou da questão em “A ação dramática como categoria estética”, no qual adverte:

O teatro brasileiro de alguns anos para cá inverteu essas tendências. Perdeu sua aspiração de participar na criação e fixação de um novo projeto. Preferiu mergulhar na oceanidade, no mundo desagrupado, atomizado - no mundo sem saída, sem necessidades estruturais de reorganização - no mundo da libertação interior da pressão real, a terra da individuação. Um teatro que promove uma verdade interiorizada. Aparentemente, lá estão neste teatro de hoje as representações vigorosas de um projeto novo - indicadores exigentes de novos comportamentos, relacionamentos, aferições etc. Afirmamos que não existe novo projeto porque no momento em que eu deixo à impulsividade, ao instinto, à verdade interiorizada imanente em cada um de nós o encontro de um novo mundo, no momento em que cindo o homem em consciente e inconsciente - nada mais estou fazendo que pedir que a sociedade deixe-se tomar exatamente pelo mundo da a-historicidade, pelas representações mais profundamente arraigadas de insociabilidade. Estou permitindo as representações de libertação as mais subcutâneas possíveis, que virão à tona como espelho da história real tal como ela é e não como o ser humano já pode

---

<sup>79</sup> Ibid., p. 262-3.

projetá-la. As representações não são produzidas pelo tenaz estudo das condições de luta, pela pertinácia e pela astúcia, não exigem o prazer e a dor do autodomínio.<sup>80</sup>

A juventude brasileira de então vivia o dilema de aderir a um engajamento de “espírito prático, disciplina de classes, estatísticas da injustiça, febre da retribuição”, não condizente com o ideário da contracultura, ou manter-se neutra, ou mesmo alienada, em relação à vida política, manifestando-se de forma “reativa” e “intransitiva”, de acordo com a visão dos intelectuais marxistas.

Entretanto, a modernização acelerada pela qual passava o país na virada dos 60 para os 70 esvaziou a discussão acerca dos limites e das possibilidades da arte engajada, uma vez que obrigou a produção cultural de nítido viés político a rever suas táticas de combate a fim de se distinguir em um cenário no qual cada vez mais as obras de arte estavam empenhadas na conquista do mercado. Por conta também da feroz vigilância da censura e da absorção de mecanismos de auto-censura por parte de muitos criadores, o tom de militância política foi, assim, rebaixado e migrou para formas mais difusas, próprias da arte não-engajada: a metáfora, a alusão e a alegoria. Deste modo, muitas criações puderam se irmanar no complexo terreno das imagens simbólicas.

Aos pares antitéticos racionalismo/irracionalismo e engajamento/alienação, juntaram-se alguns outros temas que iriam municiar grande parte da criação artística e da discussão intelectual das décadas de 60 e 70.

### **Alguns temas caros ao período**

Toda época história tem um campo lexical próprio que a define. Assim, é possível identificar certo número de conceitos que surgem recorrentemente em entrevistas, depoimentos, artigos e ensaios dos anos 60 e 70, e que fizeram parte, de forma direta ou indireta, do ideário defendido por boa parcela da arte produzida na ocasião.

**A crise da palavra.** Zuenir Ventura arrisca-se a dizer que a geração de 68 talvez tenha sido a última para quem o aprendizado intelectual e a percepção estética foram

---

<sup>80</sup> VIANA FILHO, Oduvaldo. *Vianinha: teatro, televisão, política*. São Paulo: Brasiliense, 1999. p. 138-9.

forjados por meio da leitura. Na década anterior, a geração *beat* havia investido na expressão, relegando a comunicação a segundo plano. Em *The dharma bums*, Jack Kerouac faz a personagem Sal Paradise perguntar “Por que é que os mestres do Zen lançam seus discípulos numa poça de lama?” e obtém como resposta: “Para fazê-los compreender que a lama é superior às palavras”. À mesma época, o teatro do absurdo tratava de destronar a linguagem lógica e o pensamento conceptual, investindo contra o que considerava o insuportável primado do discurso.

Nos anos 60, a crença no poder e na onipotência da palavra acaba por revelar-se impotência, marcando uma geração que vinha de admirar a “incoerência tartamudeante de James Dean” e que se mostrava disposta a crer que a mensagem estava no meio, de acordo com a perspicaz interpretação de Theodore Roszak.

Logo a desarticulação do discurso - que para a sociologia marxista implicava a negação do sujeito e da razão - adentrou os palcos brasileiros, marcando boa parte da produção teatral do período. Na apresentação da edição de *Gota d'água*, datada de 1975, Chico Buarque e Paulo Pontes ainda se ressentiam dos efeitos da dessacralização da palavra, investindo firmemente contra ela:

No auge da crise expressiva que o teatro brasileiro tem atravessado, a palavra deixou de ser o centro do acontecimento dramático. (...) O desespero, o deboche, a supervalorização dos sentidos etc. - que tomaram conta do nosso melhor teatro em anos recentes - a partir de determinado momento deixaram de ser substitutivos conscientes do realismo policiado e passaram a ser, no plano teatral, a expressão da incapacidade de nossa cultura de perceber e formular, em toda a sua complexidade, a sociedade brasileira atual. (...) A forma que nós encontramos para refletir esse estado foi evidenciar a necessidade da palavra voltar a ser o centro do fenômeno dramático. Não foi a razão que fracassou no nosso caso; quem fracassou foi nossa racionalidade estreita.<sup>81</sup>

**Os valores da família burguesa.** Em *Eros e civilização*, Herbert Marcuse aborda o tema do declínio da função social da família, alegando:

Anteriormente, era a família quem, para bem ou mal, criava e educava o indivíduo; e as normas e valores dominantes eram transmitidos pessoalmente, transformados através do destino pessoal. Certo, na situação edípica, defrontavam-se mutuamente não indivíduos, mas “gerações” (unidades de gênero); mas na transmissão e herança do conflito de Édipo, tornaram-se indivíduos, e o conflito prosseguiu, agora no contexto histórico de uma vida individual. Através da luta com o pai e a mãe, como alvos pessoais de

---

<sup>81</sup> BUARQUE Chico; PONTES, Paulo. *Gota d'água: uma tragédia brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 16-8.

amor e agressão, a geração mais nova ingressou na vida social com impulsos, idéias e necessidades que eram, em grande parte, *de cada um dos jovens*.<sup>82</sup>

Se nos anos 50 a instituição familiar, sobretudo nos meios burgueses, começa a ter seu papel rediscutido, é na década de 60 que ela passa a ser alvo de uma contestação mais dura por parte das novas gerações. Dentro de casa, os jovens de classe média se vêem divididos entre uma infância permissiva e uma idade adulta conformista, buscando desesperadamente novas formas de crescer em mundo tedioso e previsível, que, a rigor, eles desprezam. Assim, conforme aponta Theodore Roszak, “a burguesia, em vez de descobrir o inimigo de classe nas suas fábricas, dá com ele sentado do outro lado da mesa do pequeno-almoço na pessoa dos seus filhos amimados.”<sup>83</sup>

Tal luta de gerações é amplificada pelos meios de comunicação de massa, que assumem a função de transmitir os novos valores a esta juventude. Trocam-se os lados: os filhos sabem mais do que os pais e investem contra as formas obsoletas por meio das quais estes atuam na sociedade.

O mundo do trabalho da classe média é também contestado. As gerações mais jovens não querem seguir as carreiras de seus pais e tentam lutar, de modo mais amplo, contra a nova forma de organização do poder econômico. Em âmbito mais restrito, qualquer escolha profissional que ofereça conforto e segurança financeira em troca da castração da criatividade e da autonomia plena do indivíduo deve ser combatida.

Em depoimento dado em 1980, Zé Celso Martinez Corrêa afirma que o processo de libertação do grupo Oficina começou com a tentativa de implosão dos clichês do corpo, do palco italiano e da família. A respeito deste último assunto, diz o diretor:

Esse tema era a obsessão de muita gente que queria renascer e que sentia uma contradição, um verdadeiro abismo entre si mesmo e a família de onde saía... E, para fazer o que queríamos, nós tivemos, antes de mais nada, que passar por isso. Romper com a família. E romper mesmo. Mas romper com a família é uma coisa muito séria, muito séria! Até hoje esse problema é atualíssimo: a morte da família, a morte da instituição familiar... Enquanto houver família, cada geração, de um jeito ou de outro, terá que passar por isso.<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1999. p. 96-7.

<sup>83</sup> ROSZAK, op. cit., p. 54.

<sup>84</sup> CORRÊA. op. cit., 33-4.

A **revolução sexual**. À geração dos anos 60 também coube reagir contra a repressão sexual, e a década inaugurou, então, uma era de transformação de costumes. No campo teórico, as leituras das obras de Herbert Marcuse, William Reich e Norman Brown, sobretudo, colocaram na pauta de discussão a necessidade de o processo civilizador redimensionar o papel do sacrifício metódico a que vinha sendo submetida a libido.

Na junção que se dá entre as dimensões erótica e política, o amor, o sexo, o trabalho e a participação na vida social passam a constituir atividades interdependentes, que lutam de modo integrado contra toda forma de repressão. Marcuse nomeia de “sexualidade polimórfica” o conjunto de necessidades biológicas que devem ser ativadas a fim de fazerem do corpo humano um instrumento de prazer e não de labuta, alertando para o fato de os jovens serem combativos por necessidade biológica. “Por natureza, a juventude está na primeira linha dos que vivem e lutam por Eros contra a Morte”, afirma o filósofo.

Assim, os anos 60 irão conhecer o novo projeto de “racionalização libidinal”, no qual têm presença garantida a liberdade e o gozo - o que levou Zé Celso Martinez Correa a afirmar sobre a época, muito tempo depois: “Estávamos no Eros e na esquerda”.

### **A crítica ao mundo do saber**

Os *hippies*, nos anos setenta, vieram desprezar a intelectualidade - e se tornou ponto de honra *não ser intelectual*. Seu pensamento de tipo mágico, de índole irracionalista, desprezava solenemente qualquer espécie de intelectualismo. Me lembro que meus amigos *hippies* contestavam muito a manutenção da minha biblioteca particular: “Pra que você quer esse conhecimento aprisionado?”, me perguntavam então. Alguns propunham rifá-la; outros, vendê-la inteira numa grande festa. Era um momento em que se pretendia *viver a vida, não pensar sobre a vida*.<sup>85</sup>

Assim Luiz Carlos Maciel ilustra a aversão que certos setores da juventude passaram a alimentar nas décadas de 60 e 70 contra as formas tradicionais do saber. A nova geração desejou conscientemente se afastar da velha tradição de intelectualidade do Ocidente, vislumbrando no conhecimento adquirido pela ciência, pela lógica e pela

---

<sup>85</sup> MACIEL. op. cit., p. 143-4.

filosofia não mais do que o acúmulo inútil de estruturas caricaturais que falharam no propósito de compreender a vida e de oferecer respostas adequadas aos homens.

A educação a que os jovens aspiravam recusava as sofisticadas estruturas de pensamento, postulava que a experiência deveria sempre anteceder a teoria e redimensionava o saber por meio da percepção fragmentária do real.

**A loucura e as drogas.** Enquanto na Londres do início de 1968, um folheto de divulgação da recém-inaugurada Anti-Universidade da capital inglesa anunciava a oferta do curso “Dos quadrinhos à dança de Shiva: amnésia espiritual e a filosofia da auto-alienação” cuja bibliografia incluía leituras de “Artaud, Zimmer, Gurdjieff, Reich, Marx, textos gnósticos, sufis e tântricos, relatos autobiográficos da loucura e de estados extáticos de consciência”<sup>86</sup>, no Brasil dos anos 70, o poeta Torquato Neto, o dramaturgo José Vicente, o escritor José Agripino de Paula e os músicos Arnaldo Baptista e Lanny Gordin, pelas razões mais diversas, ousavam adentrar o palácio da loucura, como postulava o poeta visionário William Blake.

Segundo Heloísa Buarque de Hollanda, a partir de fins da década de 60, “a loucura passa a ser vista como uma perspectiva capaz de romper com a lógica racionalizante da direita e da esquerda”. Com o incremento do consumo de drogas e a radicalização das experiências sensoriais e emocionais, alguns artistas e intelectuais sofrem internações em instituições psiquiátricas, outros se alienam por completo do convívio social e profissional, e há ainda aqueles que se suicidam.

“A loucura é o sol que não deixa o juízo apodrecer” é a citação de São Francisco de Assis que o poeta e jornalista Tite Lemos incorporou à letra de uma canção de sua autoria<sup>87</sup>, interpretada por Maria Bethânia no show *A cena muda*, em 1974. A máxima de São Francisco é também citada como filosofia de vida por Antonio Bivar em um dos livros-testemunhos que o autor de *Cordélia Brasil* publicou a respeito dos anos 60 e 70: *Verdes vales do fim do mundo*.

A valorização das possibilidades de percepção que as experiências alucinógenas e os estados delirantes poderiam suscitar foi chamada de “nova sensibilidade” e constituiu um elemento essencial para as novas opções estéticas e existenciais. Esta

---

<sup>86</sup> ROSZAK, op. cit., p. 67-8.

<sup>87</sup> COSTA, Sueli; LEMOS, Tite. Conversação entre João e Maria. In: BETHÂNIA, Maria. *A cena muda*. Philips, 1974. LP.

sensibilidade tinha como marca a recusa das formas acadêmicas e institucionais da racionalidade, produzindo uma atitude crítica baseada em visões e não em juízos. Inicialmente, a loucura assume o papel de transgressora da ordem institucional e social. Em seguida, por meio de discurso fragmentário e descontínuo que produz, ela procura reavaliar e criticar o modelo racionalista do pensamento ocidental.

Enquanto um representante autêntico da contracultura como Fauzi Arap se comprazia em ver na figura do louco um “subversivo do espírito” - embora procurasse sempre se precaver, ao entrar “nos espaços alucinatórios”, como ele mesmo afirma em suas memórias - Fernando Peixoto, amparado pela militância marxista, contabilizava as perdas causadas pela arriscada operação de dar as costas ao mundo do juízo:

As pessoas foram se afastando, foram desistindo, foram enlouquecendo. Houve de tudo: desde gente que pirou no nível místico, pirou no nível irracionalista total, pirou no nível ideológico total, a ponto de passar para o avesso.<sup>88</sup>

Coube ao tropicalista Caetano Veloso prestar um dolorido depoimento em tom de autocrítica a respeito daqueles anos alucinados:

Sem a graça do sexo ou do pranto, sentia-me como que seco de mim mesmo e apartado de meu corpo. A sensação de distanciamento que minha mente aprendera com a experiência do auasca sem dúvida contribuía para isso. Muitas vezes, através dos anos, tenho parado para considerar como foi arriscada e infeliz a circunstância de ter essa viagem alucinógena sido seguida tão de perto pela prisão. E medito sobre como isso é representativo - mesmo emblemático - da coincidência, no Brasil, da fase dura da ditadura militar com o auge da maré da contracultura. Esse é, com efeito, o pano de fundo do tropicalismo: foi, em parte por antecipação, o tema de nossa poesia. Depois que saímos da cadeia, começar a nos habituar com as notícias de amigos que eram levados de prisões para sanatórios ou vice-versa. Acompanhamos diversos processos de enlouquecimento e, como já contei, afastei-me definitivamente das drogas: escapara da loucura por um triz (fora salvo por meu pai, como contarei), não tinha condições de correr o risco.<sup>89</sup>

Os vários segmentos jovens dos anos 60 que viram nas drogas, sobretudo no LSD, a adoção de uma nova postura estética e existencial deram continuidade às experiências com o peiote realizadas pela geração *beat*, para quem as substâncias alucinógenas eram tomadas “por prazer, consciência, elevação espiritual ou aquilo que o

---

<sup>88</sup> apud NOVAES (Org.), op. cit., p. 276.

<sup>89</sup> VELOSO, op. cit., p. 363.



poeta romântico Keats chamava de *a formação da alma*”, conforme atesta Michael McClure. “O peiote - escreveu o poeta *beat* a um amigo em 1958 - é um remédio que consegue abrir o indivíduo ou o universo humano de novo”.

Nove anos depois, Timothy Leary em entrevista a um jornal da Califórnia declarava que a chave do movimento psicodélico era a liberdade individual:

Os liberais e os esquerdistas, os marxistas, opõem-se a esta finalidade individual... Esforçam-se por eliminar estas energias fecundas. Nós entramos em ação no xadrez político ou social para defender a nossa liberdade interna individual... O que pretendemos é dizer aos jovens que o movimento psicodélico não é nada de novo... Os hippies e os adeptos do “ácido”, e as novas tribos das flores, realizam uma função clássica... O império torna-se próspero, urbanizado, completamente dependente das coisas materiais, e surgem então os novos movimentos subterrâneos. Todos eles são subversivos. A mensagem que todos eles pregam é ligar, sintonizar, abandonar.<sup>90</sup>

Enquanto a esquerda marxista via no consumo de drogas claros indícios de evasão da realidade, repúdio da consciência e recusa do tempo - o que levava os jovens a negar as noções clássicas de sujeito e história -, os movimentos contraculturais vislumbravam a possibilidade de o mundo ser efetivamente transformado por conta da alteração de consciência que as drogas podiam suscitar nos indivíduos. “Dentro de quinze anos, o Supremo Tribunal de Justiça fumará majihuana”, apregoava Leary.

As experiências com a loucura e com o uso das drogas procuraram reverter o sentido da viagem com a qual grande parte dos jovens contestadores da época estava comprometida. A contemplação boêmia iniciada pelos *beats*, a que os *hippies* deram prosseguimento, distanciava-se do radicalismo da esquerda, ao propor uma incursão pelo mundo do “eu”, em vez de uma excursão pelo mundo “exterior”. A sociologia cedia constantemente o passo à psicologia, conforme atesta Theodore Roszak, fazendo prevalecer conceitos como “eu verdadeiro” e “a verdade do indivíduo”.

Sob este aspecto é bastante esclarecedor o depoimento do ex-militante da luta armada Alex Polari:

Em 1964, a ditadura tratou de quebrar a continuidade de um processo social que, mesmo nos moldes populistas, estava “engajando” muita gente e ficando perigoso. O período posterior, depois de uns dois anos de marasmo, encontrou a minha geração num processo de aprendizado de mundo voltado para “fora”. Nessa época, eu iniciava minha existência útil político-genital, tomava surf, ouvia Beatles, esses

---

<sup>90</sup> ROSZAK, op. cit., p. 199.

baratos. Desde 1966 havia reconectado a rearticulação do ME e a invasão da Faculdade de Medicina foi o grande marco. A partir daí, esse processo, que culminou com 68, liberou as energias criadoras pra fora. Havia um espaço de legalidade pra que fosse assim, o que não houve, por exemplo, na geração de 70, que surgiu sob a égide da viagem “pra dentro”. Bem, nessa época, quando fiz minha estréia, havia referências de participação social muito fortes. E o processo foi se polarizando à medida que o espaço de que o Poder nos dava foi-se estreitando. Cada vez ficou mais difícil o meio-termo. O negócio foi virando ou arriscar a vida ou saltar fora e arranjar um Nirvana qualquer para se refugiar.

Foi isso precisamente que minha geração escolheu em 1969. Desbunde, piração ou guerrilha, já que a militância ao nível do reformismo era negada. Quem optou por alguma coisa intermediária optou geralmente pela integração total, pela corrupção ou pela mediocridade. Resistência marginal só houve essas duas.<sup>91</sup>

O certo é que o ativismo político e as experiências psicodélicas pareciam mesmo excludentes. Fauzi Arap relembra a angústia que viveu, ao querer conciliar sua formação marxista com o uso do ácido:

Eu acabava sendo vítima de minha compulsão e teimosia, ao querer sintetizar duas coisas antagônicas, que eu reconhecia como verdadeiras: a ideologia materialista, que eu abraçara na faculdade, e depois aprofundara na minha aproximação com o teatro profissional, e a descoberta de Deus e da realidade do espírito, que o LSD descortinara.<sup>92</sup>

Os temas mais caros aos anos 60 e 70 esforçaram-se para dar sustentação a uma base cultural apoiada na descoberta de novos padrões comunitários, novos modelos familiares, uma nova moral sexual, novos meios de ganhar a vida, novas formas estéticas e novas identidades pessoais - opostos à política do poder, do lar burguês e da sociedade de consumo.

### **As contradições da velha e da nova esquerda**

Um dos maiores esforços das sociedades, através da sua organização e das ideologias que a justificam, é estabelecer a existência objetiva e o valor real de pares antitéticos, entre os quais é preciso escolher, e que significam lícito ou ilícito, verdadeiro ou falso, moral ou imoral, justo ou injusto, esquerda ou direita política e assim por diante. Quanto mais rígida a sociedade, mais definido cada termo e mais apertada a opção. Por isso mesmo desenvolvem-se paralelamente as acomodações do tipo casuístico, que

---

<sup>91</sup> apud NOVAES (Org.), op. cit., p. 138.

<sup>92</sup> ARAP, op. cit., p. 120.

fazem da hipocrisia um pilar da civilização. É uma das grandes funções da literatura satírica, do realismo desmistificador e da análise psicológica é o fato de mostrarem, cada um a seu modo, que os referidos pares são reversíveis, não estanques, e que fora da racionalização ideológica as antinomias convivem num curioso lusco-fusco.<sup>93</sup>

A afirmação é de Antonio Candido e se refere ao memorável movimento dialético que o crítico identificou nas *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, mas, dados o alcance e a perspicácia da análise, ela pode também auxiliar na compreensão de uma época marcada por tantas antíteses e contradições quanto os anos 60 e 70.

Inicialmente, no âmbito da atuação política, 1968 é o ano em que um choque de ideais advém do conflito de gerações. Aos militantes da velha esquerda cabe a atitude “reformista” de resistir em consonância com os modelos conhecidos. Já aos representantes da nova esquerda compete renovar, combater, revolucionar. No prefácio de *Rasga coração* (1974), Vianinha discute as diferenças - muito bem articuladas dramaturgicamente na peça - entre o “novo” e o “revolucionário”. Para o autor, o “novo” no plano político fora a luta armada, cuja prontidão “revolucionária” fracassara rapidamente; no teatro, o experimentalismo formal, despido de conteúdo político “revolucionário”; e nos padrões de comportamento, a busca da libertação pessoal e da quebras de tabus, dissociados de uma luta “revolucionária” mais ampla. Tal preocupação recuperava a tese central do artigo que o “velho Chico Buarque” - de acordo com a classificação da “vanguarda tropicalista” - havia publicado na imprensa em 1968: “Nem toda loucura é genial, como nem toda lucidez é velha”.

Entretanto, o critério etário não recobre integralmente a questão, uma vez que a própria juventude está, politicamente, dividida. De um lado, a boemia *beat e hippie* procura se abster de todo modo do convívio social convencional; de outro, o ativismo político realista da esquerda estudantil, recuperando o percurso das antigas esquerdas socialistas, deseja invadir o espaço social a fim de revolucionar a vida política. Parte dos jovens quer trazer a política para o comportamento. Outra parte procura o caminho inverso: levar o comportamento para a política.

Em entrevista recente, concedida a respeito do filme que fez sobre aquele ano tão emblemático - *Os sonhadores* -, o diretor Bernardo Bertolucci declara:

---

<sup>93</sup> CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: \_\_\_\_\_, *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre o Azul/São Paulo: Duas Cidades. 2004. p. 41.

Não quero dizer que 68 foi um momento mágico, mas quase isso. Usamos a palavra “sonhando” juntos. Cinema, política, música, jazz, rock’n roll, o sexo e a descoberta de como essas coisas poderiam se unir e interagir umas com as outras, como poderiam se combinar em um tipo de harmonia que não vejo mais.<sup>94</sup>

O Brasil de 68 assiste ao embate de forças imersas em desequilíbrio e contradição. O projeto da “arte popular revolucionária” do CPC, que contaminou grande parte da produção artística dos anos anteriores, revela seus limites. Impedida de dar continuidade às suas pretensões revolucionárias e sem poder chegar efetivamente ao povo, a produção cultural engajada - sobretudo a música popular, o teatro e o cinema - prefere circular dentro de um circuito integrado ao sistema, sendo consumida, basicamente, por um público já “convertido” de intelectuais e estudantes de classe média, conforme aponta Heloísa Buarque de Hollanda. Cria-se, a partir de então, o que Heloísa chamará de o “rentável comércio de obras engajadas” e Celso Favaretto de “ideologia do protesto”. Mas os tempos estão mudando e a “a linguagem do intelectual travestido de povo trai-se pelos signos de exagero e pela regressão estilizada a formas de expressão provinciais ou arcaicas”<sup>95</sup>, ainda segundo Heloísa.

Tal movimento - a que Caetano Veloso se referiu como “folclorização do subdesenvolvimento” - dá mostras de esgotamento e precipita uma espécie de golpe no populismo de esquerda, que “libertava a mente para enquadrar o Brasil de uma perspectiva ampla, permitindo miradas críticas de natureza antropológica, mítica, mística, formalista e moral com que nem se sonhava.”<sup>96</sup>

A publicação de *Vanguarda e subdesenvolvimento*, de Ferreira Gullar, em 1969, indica que o marxismo ortodoxo está disposto a se abrir para o confronto com Umberto Eco, o estruturalismo, o concretismo e Marcuse, mas mesmo assim ele ainda apresenta uma visão esquemática que confunde sociedade de classes e sociedade de massas.

Por sua vez, a vanguarda, dividida entre a ação extremada e o desencanto, também vive seu dilema publicamente: assumir a política da confrontação direta, à medida que aumenta a frustração ante a brutalidade e os embustes da ordem estabelecida, ou adotar a atitude da não-violência em nome do niilismo ou do desbunde.

---

<sup>94</sup> OS SONHADORES. Bernardo Bertolucci. Twentieth Century Fox, 2004. DVD.

<sup>95</sup> HOLLANDA, op. cit., p. 19.

<sup>96</sup> VELOSO, op. cit., p. 105

É a época em que muitos jovens, de acordo com a observação irônica de Bernardo Bertolucci, saíram para ir à China e chegaram à Califórnia.

Em *Os carbonários*, Alfredo Sirkis refaz o percurso da militância que ele exerceu junto à VPR, partindo de sua condição inicial de jovem de classe média disposto a “exorcizar os ranços pequenos burgueses” a fim de se imbuir da “ideologia revolucionária do proletário”. Muito cedo, o militante percebe que os jovens de classe média estão sendo “cooptados pelo consumismo”, tornando-se “pequeninos homens de negócio”, enquanto o povão continua “esmagado” e “embrutecido pela superexploração”. Por isso, é necessário que alguém continue a resistência. Pouco tempo depois, um companheiro resolve sair da luta armada e viajar para a Europa, onde pretende “virar hippie, lavar pratos e comprar um clarinete”. Tal atitude é seguida por inúmeros camaradas, até que, por fim, o “velho bolchevique” que tanto resistira resolve, ele próprio, sair do país, a fim de “salvar o que der para salvar, inclusive a própria vida, e pensar em alguma outra coisa para o futuro”.

“O desbunde do companheiro Filipe”, assim nomeado por Sirkis, indiretamente exemplifica a análise de Heloísa Buarque de Hollanda:

Instala-se a desconfiança em todas as formas de autoritarismo, inclusive os que são exercidos em nome de uma revolução e de um futuro promissor, promovendo a valorização política de práticas tidas como alienadas, secundárias ou pequeno-burguesas. O moralismo comunista é recusado como uma atitude de “salão” que resguarda o corpo, teme as forças revolucionárias do erotismo e evita pensar as próprias contradições.<sup>97</sup>

Entretanto, muito da atitude política de vanguarda termina em simploriedade e automistificação, para as quais basta um punhado de símbolos, gestos, vestuários e slogans superficiais. A mesma superficialidade faz com que certas criações estéticas reduzam-se a colagens de idéias e experiências conservadoras superdimensionadas como “divinas” e “maravilhosas”. A respeito deste assunto, Roberto Schwarz adverte: “Sobre o fundo ambíguo da modernização, o limite entre a sensibilidade e o oportunismo, entre a crítica e a integração, permanece incerto”. Em seu estudo panorâmico a respeito da produção crítica brasileira no período, Carlos Guilherme Mota assim resume a posição de Roberto Schwarz:

---

<sup>97</sup> HOLLANDA, op. cit., p. 69.

A nota crítica de Schwarz incide na ambigüidade da produção cultural de setores de vanguarda que, segundo escreve, pretendem anular “a distância entre a vanguarda e o popular, entre a cultura ‘séria’ e de consumo. A ambigüidade da própria noção de progresso é que está em questão: para Schwarz, progresso técnico e conteúdo social reacionário às vezes andam juntos, e aí poderá estar a raiz do desvio. Conforme a vertente escolhida, se desembocará na integração capitalista - ou na sua negação.”<sup>98</sup>

Saindo da esfera social e política e adentrando o terreno do comportamento, muitas realizações de vanguarda pareceram confundir os domínios do sexo e do erotismo com o apelo ao pornográfico e o impulso pela morbidez, - o que preocupou, inclusive, os entusiastas da cultura juvenil, como Theodore Roszak:

Repetidamente, emergem na arte e no teatro da nossa cultura juvenil e surgem constantemente na imprensa clandestina elementos de uma pornografia grotesca e de um sadomasoquismo que faz gelar o sangue. Muitos dos jornais clandestinos parecem partir do princípio que falar francamente acerca de qualquer coisa é referir-se-lhe o mais grosseira e brutalmente possível. O erotismo supostamente libertador deste estilo trai uma incapacidade total de compreender que a pornografia profissional não provoca, antes atenua, o prurido essencial da sexualidade da classe média e tem todo o interesse em defender a idéia de que o sexo é uma coisa suja.<sup>99</sup>

De modo geral, a grande atitude estética e política das novíssimas gerações é a negação de um mundo que, a partir do fim da segunda guerra, atingira o ápice da autoconfiança no progresso e na tecnologia. O desafio era provar que ele não constituía o único espaço possível. “Havia outras e melhores direções para as quais o espírito moderno podia se voltar”<sup>100</sup>, aponta o ensaísta Marshall Berman. Entretanto, é consensual entre a crítica marxista a idéia de que as gerações *beat e hippie* somente conseguiram formular contra este mundo uma espécie de niilismo sentimental, logo transformado em irracionalismo genérico.

Ainda de acordo com esta visada crítica, a arte moderna dos anos 60 procurou eliminar as fronteiras entre o fazer artístico e o entretenimento comercial, a tecnologia industrial, a moda e o design, redefinindo também a relação entre a obra de arte e a atividade política. Assim, os projetos da arte engajada e as formas usuais de protesto foram taxados pela contracultura de auto-indulgentes e castradores do espírito moderno,

---

<sup>98</sup> MOTA, op. cit., p. 246.

<sup>99</sup> ROSZAK, op. cit., p. 97.

<sup>100</sup> BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996. p. 297.

mas, conforme alerta ainda Berman, “se esse modernismo encontrou sua empatia imaginativa, nunca aprendeu a recapturar seu lado crítico”. “O problema - continua o ensaísta - estava em que o modernismo pop nunca desenvolveu uma perspectiva crítica que pudesse esclarecer até que ponto devia caminhar essa abertura para o mundo moderno e até que ponto o artista moderno tem a obrigação de ver e denunciar os limites dos poderes deste mundo”.<sup>101</sup>

No Brasil, segundo Luciano Martins, a “geração AI-5” parece ter vivido uma “experiência meramente instintiva, (...) destituída de qualquer capacidade de reflexão sobre si própria enquanto experiência existencial”<sup>102</sup>. De acordo com esta análise, a postura inconformista dos jovens levou a um tipo de protesto cuja consequência última foi a intransitividade:

Assim, o protesto, no que diz respeito à sua dinâmica, agora não é apenas inconformismo reativo, mas também não constitui uma teoria da revolução. É da ambigüidade dessa situação que aqueles que protestam extraem sua limitação mais séria: uma grande capacidade de proposição e uma limitada capacidade imediata de transformação. Isso, como se verá mais tarde, é o que confere a esses movimentos seu caráter intransitivo.<sup>103</sup>

Assim, no final dos anos 60, a esquerda brasileira se encontrava dividida em duas posições conflitantes entre si, não vislumbrando um modo possível de superar este fosso. O “extraordinário reacionarismo” do projeto nacionalista e o “estéril alheamento face à sensibilidade nacional” das experiências de vanguarda - assim batizados por Paulo Francis no artigo “Um balaio de nacionalismo e experimentalismo”, de 1970 - pareciam apontar para um amplo terreno descampado logo batizado de vazio cultural.

A crença na idéia de que o verdadeiro radicalismo político poderia residir na não-ação (ou seja, por meios não-políticos atingir-se-ia um objetivo essencialmente político) acabou por levar as novas gerações a se distanciarem definitivamente do engajamento da velha militância marxista, e as condições que envolveram tal cisão foram captadas indiretamente pelos dramaturgos da geração de 69.

De modo geral, o fim dos projetos coletivos instaura a exacerbação do singular, e toda sorte de desvãos da consciência toma lugar no palco, que se transforma também em um curioso lusco-fusco de idéias e experimentações.

---

<sup>101</sup> Ibid., p. 31.

<sup>102</sup> MARTINS, op. cit., p. 24-5.

<sup>103</sup> Ibid., p. 129.

## Como a nova dramaturgia captou esse solo histórico

Em *Eros e civilização* - o livro que Herbert Marcuse escreveu em 1955 e que a partir da edição de 1966 passou a figurar como obra de referência fundamental a boa parte das discussões até aqui expostas - o filósofo alemão defende a idéia de que a arte constitui uma denúncia absoluta do princípio da realidade preponderante, expressando “sem transigência os temores e as esperanças da humanidade”.

De acordo com esta visão, independentemente de estar filiada ou não a certas posições ideológicas muito definidas, a obra de arte já carrega em si a marca de uma indignação. Tal definição, advinda de um autor tão caro aos anos 60, reforça a idéia de que a dramaturgia brasileira nascida no final da década não poderia estar indiferente ao estado de coisas que ela presenciou ou mesmo pressentiu. Entretanto, alimentada pela frustração dos projetos revolucionários do início da década, pela crise do populismo, pela atuação política truculenta do Estado e pela sedução das idéias dos movimentos de vanguarda internacionais, esta dramaturgia testemunhou um novo modo de denúncia, ou, para alguns, uma nova contestação.

A condução dos protestos estava nas mãos da juventude - o que levou Margareth Mead a afirmar que pela primeira vez na história os jovens sabiam mais do que os adultos - e a realidade, muito mais complexa do que nos anos anteriores, exigia novas formas e novos conteúdos. De um lado, o teatro procurou retornar a suas origens dionisiacas e rituais, movimento assim captado por Anatol Rosenfeld:

O teatro contemporâneo, enquanto de fato contemporâneo, não pretende imitar a realidade nos moldes do realismo ortodoxo: confessa-se ‘teatro teatral’, disfarce, ficção, poesia, sonho, parábola, função circense, festividade lúdica. Deseja ultrapassar a ficção da realidade para que se manifeste a realidade da ficção.

É dentro desse contexto que se compreendem os experimentos próximos ao *happening*, as tentativas de estabelecer contatos mais diretos entre arte e vida, num plano que transborda da moldura estética tradicional. Visando atingir níveis mais profundos tanto da consciência do público como das personagens fictícias e da realidade representada: procurando produzir imagens de raio-X que incidam sobre a estrutura fundamental da realidade exterior e interior, e comunicá-las com eficácia maior, o novo teatro desfaz o “espaço euclidiano” e o tempo cronológico da cena convencional e das formas da nossa percepção habitual, além de procurar a comunicação direta entre palco e platéia, derrubando a chamada “quarta parede”.<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> ROSENFELD, Anatol. Aspectos do teatro contemporâneo. In: op. cit., p. 200.



Por outro viés, a constatação do fracasso da civilização observada pelas gerações anteriores - e marcada por guerras, injustiças sociais, violência e opressão -, a contemplação da massa caótica de números em que é transformado o homem pela sociedade de consumo e o esvaziamento da capacidade da linguagem de intercambiar experiências repletas de vida explodem na consciência dos novos criadores, que misturam as ações do dia-a-dia à angústia pela perda da dimensão metafísica do mundo.

No caso específico de um país amordaçado por um regime de exceção, a supressão das liberdades individuais, por meio da decretação do AI-5, e a truculência da censura às artes e espetáculos certamente fazem surgir metáforas difusas ou caóticas, que reforçam a natureza irracional ou “mística” das novas criações teatrais.

A nova dramaturgia brasileira dá continuidade à cena “rebaixada e sem literatice” do teatro voltado ao público estudantil e o faz em plena sintonia com a recusa à exigência intelectual que irá marcar a cultura pop, elegendo como temas principais a liberdade, a indignação, o conflito de gerações, a sexualidade, a nova posição da mulher e a obsolescência do mundo da família e do trabalho. Da dimensão psíquica das personagens é que nascem os problemas políticos, e, embora vivam no aqui e agora, elas ousam experimentar, em maior ou menor grau, os limites de uma atmosfera alucinatória e surreal, que indica um delicado equilíbrio entre o cômico e o grotesco.

Em seu próprio modo de ser, a dramaturgia da contracultura não abandona o espírito crítico, questionando o modelo sobre o qual se ergueu a civilização ocidental: a crença na tradição da cultura, no poder transformador da História e na eficiência da política. Sua mola propulsora é o inconformismo, que muitas vezes resulta em individualismo, e ela se pretende revolucionária pelo viés da amoralidade e da transgressão dos valores comportamentais.

O novo drama brasileiro absorveu as idéias e os conflitos da geração de 68 e os processou de modo muito particular. Ao colocar a lógica de lado, ele passou pelo absurdo, pelo irracional, pelo surreal e pelo grotesco, incorporando-os dialeticamente a fim de apresentar as contradições de seu tempo, como veremos a partir de agora. A moldura do absurdo pode veicular críticas realistas, como no caso de Antonio Bivar. A dimensão irracional presente na discussão da sexualidade, procura articular uma análise impiedosa do racionalismo burguês, como em José Vicente. A experimentação surrealista deseja abranger de modo muito típico alguns temas da religião, da filosofia, da política, do sexo e das responsabilidades individuais e coletivas, caso de Roberto

Athayde. Por fim, o exercício do grotesco quer ajustar as contas com o passado recente, exorcizando temas e formas polêmicos, como em Eid Ribeiro.

## **CAPÍTULO 2:**

# **AS TRÊS PRIMEIRAS PEÇAS DE ANTONIO BIVAR**

## Nota biográfica

O escritor, dramaturgo, jornalista e produtor cultural Antonio Bivar Battistetti Lima nasceu na cidade de São Paulo, no dia 25 de abril de 1939, mas, aos dois anos de idade, mudou-se com a família para o interior do Estado, onde passou a infância e a adolescência.

Em 1960, ele deixou Ribeirão Preto e mudou-se sozinho para o Rio de Janeiro, a fim de estudar teatro, primeiramente na Fundação Brasileira de Teatro (na qual foi aluno da lendária atriz Dulcina de Moraes), depois no Conservatório Nacional de Teatro da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Como ator, ele trabalhou em montagens estudantis de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, em 1963, e de *Sonhos de uma noite de verão*, de William Shakespeare, no ano seguinte. Em 1975, ele viria a integrar o elenco profissional de *Rocky horror show*, um musical do circuito alternativo norte-americano encenado com grande sucesso no Brasil.

Como dramaturgo, sua carreira demonstrou-se mais profícua e regular. Em 1967, Bivar escreveu, em parceria com Carlos Aquino, *Simone de Beauvoir, pare de fumar, siga o exemplo de Gildinha Saraiva e comece a trabalhar*, um happening teatral que fazia uma bem-humorada crítica à chamada geração Paissandu, os jovens intelectuais que freqüentavam o cinema homônimo carioca e sobre os quais recaía a pecha, atribuída, sobretudo, pela imprensa, de “esquerda festiva”.

No mesmo ano, surge *O começo é sempre difícil, Cordélia Brasil, vamos tentar outra vez*, logo rebatizada, simplesmente, de *Coràelia Brasil*, sua primeira peça integralmente autoral. O texto obteve o terceiro lugar no 1º Seminário de Dramaturgia Carioca, promovido pela Secretaria de Turismo da Guanabara, em 1967, mas, já em fase de montagem, no ano seguinte, foi proibido pelo próprio Presidente da República, o General Costa e Silva, com outras duas peças: *Santidade*, de José Vicente, e *Barrela*, de Plínio Marcos. Somente depois que uma comissão de artistas e intelectuais (entre eles, Bárbara Heliodora, Antonio Callado, Antônio Houaiss, Yan Michalski e Tônia Carrero) saiu em defesa da obra, marcando uma audiência, inclusive, com o então Ministro da Justiça, Gama e Silva, é que ela acabou liberada com pequenos cortes. *Cordélia Brasil* estreou em abril de 1968, no Teatro Mesbla, no Rio de Janeiro, com produção de Oduvaldo Viana Filho, Gilda Grillo e Luís Jasmim e direção de Emílio di Biasi. Do elenco faziam parte Norma Bengell, Luís Jasmim e Paulo Branco. Em setembro de

1968, a peça estréia no Teatro de Arena de São Paulo, onde ganha os prêmios APCA e Governador do Estado, na categoria de melhor texto. Vale lembrar que, durante a temporada paulista, um grave incidente ocorre com Norma Benguell: a atriz é raptada e levada para o Rio de Janeiro por um grupo paramilitar de extrema-direita que pretende adverti-la por sua “conduta moral e política”. Na antevéspera do rapto, Norma recebera um telefonema ameaçador:

Você é uma comunista suja. Vamos ver se tem coragem de dizer aquelas indecências que diz no teatro quando a gente for quebrar a sua cara.<sup>105</sup>

Dois dias depois do seqüestro, a atriz é solta, e a peça pode continuar sua temporada de sucesso. Ainda em 1968, surge o segundo texto teatral de Antonio Bivar: *Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã*. Com produção de Sandro Polloni e direção de Fauzi Arap, a peça estreou em julho daquele ano, no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo, com Maria Della Costa, Thelma Reston, Yolanda Cardoso e Jonas Melo no elenco, conferindo a Bivar o prêmio Molière de melhor autor do ano. Em março de 1969, outra montagem do texto, dirigida por Emílio di Biasi e tendo no elenco Célia Biar, Rosita Tomás Lopes, Maria Gladys e Roberto Bonfim, estréia no Teatro Gláucio Gil, no Rio de Janeiro.

A peça seguinte de Bivar é *O cão siamês*, cuja estréia se deu em São Paulo, em agosto de 1969, no Teatro do Meio (atual Ruth Escobar), com direção de Emílio di Biasi. No elenco: Yolanda Cardoso e Antônio Fagundes. Em janeiro de 1971, o texto, com algumas cenas adicionais e rebatizado de *Alzira Power*, inicia temporada no Teatro Gláucio Gil, no Rio de Janeiro, com direção de Antônio Abujamra e as interpretações de Yolanda Cardoso e Marcelo Picchi.

Em 1970, por conta do prêmio Molière recebido por *Abre a janela...*, Antonio Bivar viaja para Londres, Dublin e Nova York, onde entra em contato direto com os movimentos de contracultura, as comunidades hippies e a música pop. O registro dessa vivência é apresentado em *Longe daqui, aqui mesmo*, que estréia no Rio de Janeiro em 1971, com direção de Antônio Abujamra, tendo à frente do elenco a ex-vedete Nélia Paula. De volta ao Brasil, o autor dirige dois shows musicais emblemáticos do ano de 1973: *Drama*, de Maria Bethânia, e *Tutti Frutti*, de Rita Lee. Em 1976, ele lança a

---

<sup>105</sup> VENTURA. op. cit., p. 236.

comédia *Gente fina é outra coisa*, escrita em parceria com Alcyr Costa. Neste mesmo ano, escreve *Quarteto*, que comemora a despedida do diretor e ator Ziembinski dos palcos.

Em 1982, Bivar idealizou e organizou o projeto *O começo do fim do mundo*, no recém-inaugurado Sesc Pompéia, em São Paulo. O festival - composto por shows, debates, exposições e *happenings* - traçou o maior painel sobre a estética punk já concebido no Brasil e redefiniu o papel do movimento no País. Em 1984, é montada em São Paulo a quarta peça de Bivar, *A passagem da rainha*, escrita em 1969 e proibida pela Censura. Em 1987 é a vez de *Alice, que delícia*, protagonizada por Maria Della Costa. Nos anos 90, Antonio Bivar dedica-se, em parceria com Celso Luiz Paulini, a criar um grande painel dramático sobre a história do Brasil, desde antes da chegada dos portugueses até o fim da Era Vargas, mas a empreitada é interrompida com a morte de Paulini. A única obra deste ciclo que vem a público é *As raposas do café*, vencedora do Concurso de Dramaturgia do Teatro Carlos Gomes (RJ) e montada pelo grupo TAPA, em 1990, quando ganha o prêmio Molière de melhor texto. Em 1998, o autor apresenta na cidade de Santo André (SP) a ópera-punk *Existe alguém mais punk do que eu?*, sua última criação para os palcos até o presente momento.

Como jornalista, Bivar trabalhou nos jornais *Última Hora* e *Folha de S. Paulo* (como cronista) e nas revistas *Vogue Homem*, *Interview* (como secretário de redação), *Pop* (como colunista) e *Gallery Around* (como editor).

Grande parte de sua atuação frente às mais variadas searas artísticas e intelectuais pode ser conferida nos livros que o autor já escreveu: *O que é punk* (1982), *James Dean* (1984), *Verdes vales do fim do mundo* (1985), *Chicabum* (1991), *Longe daqui, aqui mesmo* (1995), *Yolanda* (2004) e *Bivar na corte de Bloomsbury* (2005).

## **Cordélia Brasil**

A primeira peça de Antônio Bivar é uma comédia dramática, composta por dois atos, que trata de um insólito triângulo amoroso que se estabelece entre Cordélia, uma mulher incansável e determinada, de 28 anos; Leônidas, de mesma idade, brincalhão e *bon vivant*, e Rico, um jovem de 16 anos que está descobrindo a vida. Cordélia e Leônidas formam um casal moderno que mora em uma quitinete “bem apanhada, mas

Antes de partir, ele pega uma granada (que “estava escondida atrás da descarga” do banheiro) com a qual pretende explodir a embarcação, a fim de conhecer o fundo do mar. Sozinha, Cordélia se deprime. Ouve-se o estrondo de uma explosão, e ela percebe que Leônidas e Rico acabam de morrer. Em meio a um delirante monólogo, a protagonista se suicida, tomando uma grande quantidade de soníferos.

Como procuraremos demonstrar a partir de agora, *Cordélia Brasil* é uma peça essencialmente brasileira que, entretanto, deixa-se contaminar de modo visível por uma estética de desvario anti-naturalista, presente na obra de alguns autores de vanguarda admirados por Bivar, conforme ele mesmo aponta no texto de apresentação da peça, publicado na *Revista de Teatro* da SBAT em 1976:

Quando *O começo é sempre difícil*, *Cordélia Brasil*, vamos tentar outra vez estreou no Teatro Mesbla, Rio, em meados de 1968, eu não conhecia praticamente nada de carpintaria comediógrafa. Escrevi a peça em 1967, na época em que era estudante de arte dramática no Conservatório Nacional de Teatro, incluindo as influências de autores como Harold Pinter, John Osborne, Joe Orton, Edward Albee, Nelson Rodrigues, uns lampejos de Ionesco, e muito do Samuel Beckett do *Esperando Godot*. Estes eram os autores com quem eu mais afinava.<sup>106</sup>

Assim, este texto “imaturo” de um autor em início de carreira parece querer sinalizar uma clara vontade de incorporar algumas conquistas das vanguardas internacionais e o faz, naturalmente, de modo dialético. *Cordélia Brasil* não esconde sua fragilidade frente ao alcance prospectivo de algumas das mais variadas estéticas experimentais desenvolvidas ao redor do mundo entre os anos 50 e 60 e que aqui chegaram simultaneamente em fins da década de 60. Por outro lado, a peça demonstra uma força original diante do esgotamento de certas possibilidades da dramaturgia brasileira naqueles anos conturbados.

A primeira coisa que salta aos olhos é a coincidência do sobrenome da personagem com o nome do país em que ela vive, o que aponta para a idéia de que Antonio Bivar talvez tenha produzido uma contundente metáfora política - ainda que não intencionalmente, como veremos adiante - a partir da figura desta mulher. Cordélia é na tradição do teatro ocidental o nome de uma heroína trágica, a filha mais moça do *Rei Lear* de Shakespeare, justamente a jovem cordata e leal que cai em desgraça por

---

<sup>106</sup> BIVAR, Antonio. A legenda de Cordélia Brasil, conciso flash-back de uma época. In: REVISTA DE TEATRO. Rio de Janeiro: SBAT, n. 413, set./out. 1976. p. 36.

decadente” da zona sul carioca. No apartamento, de estilo excêntrico e boêmio, há poucos móveis: uma cama de casal, uma estante-armário, uma mesa, duas cadeiras, um baú, um toca-discos portátil e uma cadeira de balanço.

Cada ato da peça está dividido em três cenas. A ação se inicia às sete horas da noite, com Leônidas brincando na cama com um ursinho de pelúcia. Logo, entra Cordélia, voltando do trabalho. Furiosa, ela repreende o marido pelo fato de ele, mais uma vez, ter tocado a campainha da vizinha por pura farra. Uma discussão se inicia, e eles passam a discorrer sobre seus estilos de vida, censurando-se mutuamente. Ela o acusa de preguiçoso, fanfarrão e irresponsável; ele diz que ela está envelhecendo rapidamente. Então, Cordélia, que já cumpriu seu dia de trabalho no escritório, sai para fazer *trottoir*, deixando Leônidas em sua assumida ociosidade. Na cena dois, o rapaz está sozinho, divertindo-se com as bijuterias da mulher, quando é surpreendido por Cordélia, que entra acompanhada do jovem Rico. Depois de uma breve discussão entre o casal, Cordélia apresenta o novato a Leônidas como um cliente que ela irá atender em casa. Diante da recusa do marido em sair do apartamento, e mesmo da própria cama, Cordélia leva Rico para a cozinha. Na cena três, Leônidas passa a demonstrar certo interesse por Rico, querendo privar de alguma intimidade com ele, enquanto Cordélia toma banho, cantando no chuveiro. Depois que ela entra no quarto, Rico vai embora, deixando o casal envolvido em mais um bate-boca.

O segundo ato tem início com a entrada de Leônidas e Cordélia chegando da rua. Ela foi ajudá-lo a procurar emprego e está novamente irritada com a pouca responsabilidade do marido. Chega Rico, disposto a fazer mais uma programa com Cordélia, mas ela, ao perceber que Leônidas está caído pelo rapaz, resolve sair para uma nova noitada em busca de dinheiro. Os dois homens ficam sozinhos, e Leônidas convida Rico a morar com eles. Na cena dois, Cordélia entra em casa irritadíssima pelo fato de Leônidas já ter abandonado o novo emprego, mas logo esquece o episódio, dedicando-se a contar em detalhes uma forte experiência sexual que acabou de ter com um cliente. Na última cena, o triângulo amoroso está agora claramente instituído, e uma atmosfera onírica paira sobre o apartamento. Cada um dos personagens está mergulhado em seu próprio desvario, até que Cordélia descobre que Leônidas roubou um de seus cigarros. Tal situação banal acaba por desencadear uma fúria descontrolada por parte de Cordélia, que culmina com a expulsão dos dois homens do apartamento. Aproveitando a ocasião, Leônidas declara que irá sair em viagem de navio pelo mundo na companhia de Rico.



conta de sua ingenuidade. Mas Cordélia Brasil - a mulher “batalhadora sem chances nem oportunidades”, “realista, mas ingênua” e “absurda, mas coerente” - é um emblemático binômio disposto a apontar a irônica contradição que acompanha toda a peça: ora grave (beirando as raias da tragédia), ora burlesca, a heroína acabará por se configurar uma personagem patética. Como a nação em que ela vive.

Oscilando entre o realismo e a fantasia, o texto desenha um vigoroso painel político e cultural da época, sem assumir a rigor o caráter de denúncia ou de combate, conforme se pode depreender, uma vez mais, do depoimento de Bivar:

O ano de 1968 dá uma grande romance. Maio de 68. O mundo em convulsão. Paris pegando fogo. O Brasil agitado e o Rio vivendo um de seus momentos mais dramáticos. A morte de Edson, o estudante. A passeata dos cem mil. Flávio Rangel feito um Cecil B. de Mille tupiniquim dirigindo um elenco de superestrelas, à frente de tudo, feito maestro dum superespetáculo das ruas, das escadarias do Municipal ao Monumento dos Pracinhas. Tônia, Cacilda, Odette, Glauce, Fernanda, Norma, entre tantas. Não me lembro com precisão dos motivos exatos. É como se o vento tivesse levado os papéis onde a história estava registrada e tudo quanto se pode apresentar é lamentavelmente incompleto. Só me lembro - e muito vagamente - das reivindicações: censura, universitárias, trabalhistas, direitos humanos, etc. Eu estava um pouco por fora de tudo isso, mas assistia, alienadamente talvez, feito uma criança vendo o circo pegar fogo. Como se meu rumo fosse o desconhecido e esses acontecimentos fossem apenas *visuais* durante a caminhada. Foi só mais tarde, com o martelo da Consciência batendo na minha cabeça, me despertando para uma outra realidade, que vim a entender muitas dessas coisas.<sup>107</sup>

A agenda central da contracultura, filtrada pela cor local do tropicalismo, está toda ela representada na peça: as aspirações da nova geração, a recusa dos velhos valores e a liberação sexual. Inicialmente, podemos dizer que a peça trata da juventude. Ou da consciência atormentada pela perda dela. O casal Cordélia-Leônidas vive, antagonicamente, às voltas com a dura tarefa de amadurecer. Enquanto ela trabalha de modo infatigável, ele, ao contrário, é o homem de “espírito anarquista, alienado, inventivo, brincalhão, sonhador e romântico”, que, a rigor, não quer saber de crescer. Brincando com um ursinho de pelúcia, tocando a campainha da casa dos vizinhos por pura brincadeira e apertando os botões de todos os andares ao entrar em um elevador, Leónidas é o protótipo do homem infantilizado, que teme o envelhecimento. Juntos, eles já formaram um esquisito casal “existencialista” para quem todos olhavam na rua. Ele, alimentando o sonho de ser cartunista; ela, gostando de “parecer meio doida”.

---

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 37.

Entretanto, às portas dos trinta anos, o projeto de uma vida alternativa está se esvaindo, carregando consigo a juventude e a beleza e colocando em seu lugar o terrível pesadelo de uma existência convencional, passada em grande parte dentro de uma quitinete ou de um escritório qualquer.

Leônidas parece representar uma espécie de Dorian Gray, disposto a negar qualquer indício de envelhecimento. Aos vinte e oito anos, ele sofre daquele constrangimento típico de algumas mulheres (embora não exclusivo delas) para quem revelar a idade é um sacrilégio:

Cordélia (para Rico): Sabe quantos anos ele tem?

Leônidas (ameaçando): Cordélia!

Cordélia: Vou dizer, sim. Agora vou dizer a sua idade pra todo mundo.

Leônidas: Experimenta.

Cordélia (para Rico): Você não acha ele meio... estranho? Imagina, ele esconde a idade! Mas eu vou dizer.

Leônidas: Mas não vai mesmo.

Cordélia: Vou sim. (Para Rico) Ele fica o dia inteiro em casa. Na cama. Deitado. Sabe pra quê? (Pequena pausa) Pra se conservar. Ficar sempre jovem.

Leônidas: Você vai se arrepender.

Cordélia: Pra quando chegar a hora de “explodir”, ter cara bonita. Pra sair bem nas fotografias. Ele acha que numa hora pra outra a sorte vai mudar. Vai sair do anonimato. Vai ficar famosíssimo. Sucesso total. Cartunista. (Para Rico) Você agüenta? (Para Leônidas) Muito creme de abacate na cara, pra ficar com as faces bem... (Gesticula com as mãos, como que botando o rosto pra cima) Bem assim, né? (Pequena pausa) Muita entrevista na tevê... (Pra Rico, sarcástica) Seja sincero, me diga uma coisa: você acha que aos 28 anos alguém ainda pode ter esperanças?

Leônidas: Cordélia, sua vaca, você disse a minha idade!

O mote da preocupação com a idade praticamente domina todo o primeiro ato. Ao ter dificuldade em reconhecer quantos anos Cordélia tem, Rico é fulminante: “Pra mim, passou dos 20 é coroa”. Já Cordélia, devaneando de admiração pelos 16 anos de seu jovem cliente, dirige a Leônidas uma fala que soa pateticamente autopiedosa:

Eu fico assim... apaixonada... é pela adolescência... (Pequena pausa) Nós, por exemplo, que já temos quase 30 anos... (Leônidas tapa os ouvidos) Nós somos, de uma certa forma, jovens ainda. Nós ainda somos capazes de inspirar algum sentimento... Talvez até amor... (Ponderando) É difícil, mas pode acontecer. Mas o que eu acho triste, no nosso caso, no meu e no seu, em particular, é que a gente já não tem mais nenhuma ilusão...

A tentativa de definir e defender dramaticamente os valores da juventude (que aparece também em *Alzira Power*, do mesmo autor, e em *O assalto*, de José Vicente, por exemplo) está em plena sintonia com o contexto cultural surgido entre as décadas de 50 e 60, quando os jovens passaram a contestar o ideário tradicional sobre o qual se organizavam as sociedades e a desconfiar da herança deixada pelas gerações mais velhas. Não à-toa, nos instantes finais da década de 60, uma canção popular brasileira iria fazer muito sucesso ao defender que se suspeitasse de pessoas com “mais de 30”. “Não confio em ninguém com mais de 30 anos. Não confio em ninguém com mais de 30 cruzeiros. O professor tem mais de 30 conselhos, mas ele tem mais de 30”.<sup>108</sup> dizia a letra.

Outra questão da agenda da contracultura que a peça põe em cena é a contestação do mundo do trabalho capitalista. Entretanto, como seria de se esperar, o texto elimina o tom sociológico desta investigação, aproximando a discussão do eixo da sexualidade, o que faz surgir uma inusitada perspectiva. Cordélia e Leônidas formam um estranho casal, muito moderno para os padrões convencionais. Ela encarna a exacerbação do feminino: além de trabalhar incansavelmente durante o dia, vende seu corpo toda noite, a fim de conseguir um dinheiro extra. Já ele - em sua inércia e auto-idolatria - representa a sublimação do masculino, sendo acusado pela própria mulher de “efeminado”, embora não se incomode de corresponder ao estereótipo. Não é pelo vigor sexual, aliás, que Leônidas irá conquistar a atenção dos dois personagens a quem se liga afetivamente. No auge da crise, Cordélia declara toda sua insatisfação com o companheiro:

---

<sup>108</sup> VALLE, Marcos e Paulo Sérgio. Com: mais de 30. In: VALLE, Marcos. *Garra*. Odeon, 1971. I.P.

Não sei como te aturei até hoje. Você é muito gelado pro meu gosto.

E o próprio personagem irá anunciar ao jovem Rico, sem constrangimento algum:

Sou uma pessoa totalmente assexuada. Sexo jamais passa pela minha cabeça.

É Cordélia, portanto, o homem da casa, que sai dia após dia para garantir o sustento do casal, enquanto Leônidas assume a função de uma esposa um tanto quanto negligente que se distrai com brincos, colares, broches e pulseiras. Os papéis sociais e sexuais entre eles estão redefinidos, e podemos dizer ainda que esta nova sensibilidade “feminina” do homem também aponta para a recusa do mundo convencional do trabalho. Dessa forma, a peça testemunha o nascimento de uma nova categoria profissional: a dos criadores inconformados e incompreendidos (ou decanos do ócio, como viriam a ser conhecidos, sarcasticamente, um pouco mais tarde) que se recusam a se engajar no sistema de produção capitalista. Leônidas considera-se um indivíduo especial, em vias de ser descoberto. Cabe a Cordélia, porta-voz de um senso de realidade devastador, desmontar, ironicamente, tal pretensão:

A única coisa de prático que você aprendeu na vida foi datilografia. Na esperança de se tornar um romancista. Agora você vai trabalhar num escritório. De datilógrafo.

Muito desta postura “contestadora” de Leônidas advém de seu razoável nível intelectual, moldado, ao que tudo indica, pelo espírito da indústria cultural. Ele parece dominar algumas informações literárias (“Você já leu *Orlando*, da Virgínia Woolf?”<sup>109</sup>), sabe demonstrar certo conhecimento enciclopédico (“Lincoln, Júlio Verne, Mozart, Bertolt Brecht, e até mesmo aquela atriz, a Jeanne Moreau... Você certamente já ouviu falar dessas pessoas...”) e procura discorrer sobre mitologia grega (“Priapo é um deus da mitologia grega. O deus dos jardins.”) e sobre psicanálise, embora tanto verniz acabe reduzido, em alguns momentos, a anedotas grosseiras (“Daí que a escola freudiana

---

<sup>109</sup> Certas referências como essa reforçam também o substrato homossexual da peça, já que a pergunta é dirigida ao jovem por quem ele está nutrido uma atração. Movimento similar surge em *O reacionário*, de Roberto Athayde, quando o Dr. Alfredo Prataz pergunta a Leão Trote se ele já leu o *Satiricon*, de Petrónio.

inventou que priápico é quem fica de pau duro 24 horas por dia.”). Refazendo o percurso de inúmeros aspirantes a artistas que, a partir dos anos 50, abandonaram as pretensões eruditas para militar na cultura de massa, Leônidas também troca o sonho da literatura pelo mundo dos quadrinhos, mas não abre mão de preservar certo lastro intelectual<sup>110</sup>:

É que um dia eu ainda vou ser um grande quadrinista. Al Cap, Lee Falk, Alex Raymond, Walt Disney, Robert Crumb... (Pequena pausa) Sabe? Os criadores do Ferdinando, do Mandrake, do Flash Gordon, do Mickey Mouse... (Pequena pausa) E para ser um cartunista razoável é preciso, além da imaginação, ter uma certa cultura, psicologia e experiência. E um bom traço. Imaginação eu tenho até demais. O que me falta é experiência. É por isso que eu faço perguntas.<sup>111</sup>

Como todo jovem alternativo da década de 60, ele também se interessa por assuntos “anti-intelectuais” como espiritualismo (“Esta é minha última encarnação. Aqui na terra, bem entendido. Depois eu vou começar tudo de novo, só que num outro planeta.”) e astrologia (“Você sabe que o signo de Aquário é o mais evoluído? As pessoas do seu signo são cem anos adiantadas sobre as pessoas dos outros signos e, quem sabe, até mesmo sobre as do próprio signo, sabe como é?”). É hora, então, uma vez mais, de Cordélia, sempre pela via do deboche, reordenar as declarações do marido:

Cordélia (para Rico): Sabe com quem ele aprendeu essa bobagem?

---

<sup>110</sup> Em certo sentido, tal caminho da personagem está em consonância com a própria biografia do autor, que assim descreve sua formação intelectual: “Dos livros, mal aprendera a ler e já era subvertido pelos paradoxos geniais de Oscar Wilde. Na estante de casa tinha Dickens Thomas Hardy, Clarice Lispector, Dinah Silveira de Queiroz e Berta Ruck. *Um certo capitão Rodrigo*, de Érico Veríssimo. Françoise Sagan e *Chocolate pela manhã* eram moda, na adolescência. Descobri Simone de Beauvoir, mas achei Sartre muito pra minha cabeça. Aos 18 anos tive notícia de Kerouac e da beat generation. Na vitrola portátil, Chuck Berry, rockabilly, Gerry Mulligan & Chet Baker, João Gilberto e *Convite para ouvir Maysa*. Nessa época tive uma fase curta de resenhista de filmes num jornal local.” BIVAR, Antonio. *Verdes vales do fim do mundo*. Porto Alegre: L&PM, 2002. p 201.

<sup>111</sup> No recém-lançado *Tunes for 'toons - music and the Hollywood cartoon*, o musicólogo norte-americano Daniel Goldmark defende a idéia de que o fenômeno do cartum é capaz de sintetizar grandes questões da arte e da cultura. Vale lembrar também de um episódio do recente seriado de tevê norte-americano *Seinfeld*, em que Elaine diz para Jerry: “Você sabe, é tão triste... Todo o nosso conhecimento de alta cultura foi adquirido nos cartuns do Pernalonga”.

Leônidas (reverente): Com o grande Krishna Iogue lá em Friburgo.

Cordélia: Imagina! Um boliviano metido a hindu. Um depravado que vive em função do Kama Sutra. Um indecente, que vive com uma piranha romena, que tem uma parenta ex-amante de um deputado cassado. Esse grupo é conhecido lá em Friburgo como “a família Tropa”. Foi no meio desse povo que ele aprendeu a tirar mapa astral.

Embora este recurso esteja aqui objetivando alcançar um claro efeito de humor, seu sentido maior é reforçar a estrutura da peça, erguida sobre uma contradição altamente significativa: para estes personagens marginais, que vivem ao largo de uma experiência de completude em vários níveis, toda aspiração é sublime; porém, toda concretização é meio ridícula.

A ação se inicia com um tom elevado, quando Cordélia, ressentida por trabalhar durante o dia em um escritório e fazer programas à noite, pensa em acabar com a própria vida:

Cordélia: Sabe de uma coisa, Leônidas, qualquer dia eu me mato.

Leônidas: Não fique assim, é só agora! Amanhã melhora.

Cordélia: Se você não tomar uma atitude, eu juro que me mato.

Está dada a nota “trágica” do enredo, anunciando-se uma morte que, de fato, ocorrerá. Entretanto, este acento trágico - presente também quando ela reconhece seu não-lugar no mundo (“E sabe duma coisa? Cheguei à conclusão de que não sou nem bem uma biscate, nem bem uma auxiliar de escritório e nem bem uma dona de casa...”) - é constantemente suplantado por uma atmosfera que se divide entre o absurdo e o melodramático. Cordélia se encanta com o fato de ter posado nua para um fotógrafo americano “que era a cara do Steve MacQueen”, e a empregada se lhe apresenta como uma espécie de compensação existencial:

Enquanto ele me fotografava, eu pensava: “Se eu morrer amanhã, morro descansada. Pelo menos uma coisa eu deixo neste mundo: a minha fotografia”.

Por mais prosaica que tenha sido a experiência, ela exige uma celebração pomposa:

O americano fotografou tanto a minha bunda! Estou tão feliz! Hoje eu queria... Hoje estou preparada, mesmo, para ouvir música. Nada de cha-cha-cha. Hoje eu quero música clássica. Clássica. Cheia de trompas, pratos, tambores, sinos, violinos. Uma música exultante, exultante. Hoje eu quero ópera, Bizet! Quero ouvir vozes, vozes humanas... Gritando, berrando! Qualquer coisa que exulte o sexo e exalte a bunda! Ópera, ópera! Nem que seja uma ópera bufa! (Mudando o tom, normal) O que é mesmo ópera bufa?

Mas logo há um sarcástico rebaixamento da expectativa da personagem:

Leônidas: Tem nada disso aqui. Só tem aquele disco do Perez Prado.

Cordélia: Serve também. (Leônidas põe um mambo na vitrola)

A aspiração ao mundo sublime, representado pela ópera, é substituída pela única fruição disponível: a música mexicana. Assim, Cordélia Brasil está mais para a “existencialista com toda razão” Chiquita Bacana do que para as angustiadas personagens da cena operística, encarnadas com elevada comoção pela diva Maria Callas, por exemplo<sup>112</sup>. A esse propósito, aliás, convém invocar novamente o depoimento do autor, que na primeira montagem do texto desaprovou a forma como a trilha sonora pontuava a questão:

E eu me lembro também que uma das coisas que mais me incomodavam era a música incidental - insistência da Gilda [Grilo, assistente de direção]. Como assistente e conselheira, Gilda conseguiu convencer Emílio [di Biasi, diretor] a colocar trechos da Tebaldi, da Callas, e outras árias de ópera aqui e ali, durante a peça. A meu ver, *Cordélia* não tinha nada a ver com ópera, e a voz da Callas explodindo, de repente num monólogo tragicômico da Cordélia me soava fora de lugar e de propósito, e dava a impressão de um *put on*.<sup>113</sup>

---

<sup>112</sup> Em meados da década de 70, a cantora Elis Regina cunhou uma frase lapidar a respeito das pretensões do *show business* brasileiro que parece em plena sintonia com tal movimento da peça: “No Brasil, a aspiração é hollywoodiana, mas a realização é macunaímica.”

<sup>113</sup> BIVAR, Antonio. A legenda de Cordélia Brasil, conciso flash-back de uma época. In: op. cit., p. 38.

Vale notar que a questão parece ter sido resolvida adequadamente na mudança da temporada para São Paulo:

Depois de quatro meses no Mesbla, a peça viajou para o Teatro de Arena, em São Paulo. Os erros que percebemos na montagem carioca foram corrigidos. Saiu a ópera do *sound track* para dar lugar a rock e calypsos. E numa cena, Norma cantava o “Que será?”, da Dalva de Oliveira.<sup>114</sup>

Se toda ação se equilibra entre a seriedade e o arremedo, a última cena da peça dá vazão a uma fantasia dissoluta, marcada pela “luz verde-azulada de sonho” proposta pela rubrica. Leônidas se encanta em “brincar de dicionário”, descobrindo a palavra prestidigitador:

A vida é uma ilusão e eu, como prestidigitador, faço da vida o que bem entendo. Isto é, nada, por enquanto. (Silêncio)

É esta fala de inequívoca banalidade que faz precipitar os acontecimentos finais da trama, evidenciando a “desregulagem” final do registro da peça. Diante da constatação de que Leônidas “filou” um cigarro de seu maço, Cordélia tem uma reação desmesurada:

Você sabe que eu vivo a semana inteira em função do meu cigarro semanal.

A mesma intensidade é sentida diante da suspeita do roubo do camafeu:

Eu guardava aquele camafeu com todo o carinho. Na esperança de um dia passar pra minha filha. Eu, que sonhava tanto ter uma filha! Uma filhinha a quem eu pudesse ensinar tudo o que essa vida maldita me ensinou. Pra minha filhinha não cair na mesma!

É o que basta para a heroína perceber sua verdadeira condição:

---

<sup>114</sup> Ibid.



Descobri agorinha mesmo que do jeito que a gente vive, a gente simplesmente não existe. Eu e você não existimos.

Diante da dura constatação, surge um inspirado momento de natureza metalingüística quando Cordélia declara seu sentimento de frustração diante da impossibilidade de encarnar uma criatura ficcional grandiloqüente:

Esperava que um dia você caísse na real e, em vez de história em quadrinhos, escrevesse um romance. Um grande romance, um romance de quase trezentas páginas, o romance da minha vida.

As saídas para tamanho desespero são desconcertantes. Cordélia resolve transformar a exígua quitinete em um bordel, enquanto Leônidas finalmente desperta de seu torpor, prometendo embarcar em um navio mercante ao lado de seu jovem amado. Uma vez mais, no entanto, acaba por prevalecer o tom patético: Leônidas e Rico morrem com a explosão de uma improvável granada, guardada até então no banheiro, enquanto Cordélia Brasil se suicida, ingerindo grande dose de barbitúricos.

Mesmo abrindo mão dos recursos do teatro épico e das experimentações cênicas tropicalistas encenadas pelo Oficina, *Cordélia Brasil* constitui um texto de extrema prontidão política, bebendo na fonte das informações da contracultura e das vanguardas teatrais que chegavam ao Brasil na segunda metade da década de 60. Por esse motivo talvez, a peça não tenha sido devidamente valorizada pela esquerda tradicional, o que levou o autor, já em seu exílio voluntário em Londres, dois anos mais tarde, a fazer este claudicante mea-culpa:

O sol se punha e cai em depressão. Ouvi vozes de uma certa facção brasileira me cobrando análises da realidade de meu país vista de fora: o que foi que levou gente como eu, José Vicente, Rogério Sganzerla, Helena Ignez e outros a nos mandarmos pelo mundo? Foi apenas a política? Foi apenas o sufoco do regime? Por que foi? Diziam, essas vozes, que era essencial que eu respondesse isso. Que, é certo, o regime provavelmente não estava para peixe; e que saiu do Brasil quem militou clandestinamente; e que saíram também os que estavam em outra; e nós, os que queriam viver a liberdade imediata. Que tipo de liberdade imediata, essa? Seria só isso? Como vemos o Brasil, o regime, o sistema? O que pretendemos? Como nos inserimos dentro da realidade brasileira e por que pulamos fora dela?<sup>115</sup>

---

<sup>115</sup> BIVAR, op. cit., p. 94-5.

A peça tem um viés político muito particular e original por tratar de um universo marginal praticamente invisível na época, muito distante do mundo de Plínio Marcos e seu naturalismo denunciador. A esse respeito é esclarecedora a crítica do jornalista e poeta Tite Lemos:

Em *Cordélia*, Bivar trata, sim, de um mundo marginalizado, mas não faz estardalhaço do fato, e, o que é mais importante, não extrapola interpretações definitivas da precária organização social que gerou aquele fragmento de inferno que mata pacientemente os que o habitam: em mundos menos absurdos, pode-se morrer por causas nobres e justificáveis, com o acompanhamento de um grande gesto; no mundo de Bivar, onde o trágico passa por banal, morre-se por um cigarro que alguém roubou.<sup>116</sup>

O mesmo veio poético que exala da postura política é também identificado por Yan Michalski:

Bivar se volta para uma classe até agora desprezada pelo nosso teatro: os marginais da pequena burguesia e, dentro de um estilo bastante diferente, ele consegue tornar patente, com notável realismo e autenticidade, a sordidez e a falta de horizontes da vida que levam os seus personagens - mas, ao mesmo tempo, transcender essa sordidez e essa falta de horizontes, dando-lhes uma consistência amargamente poética, resultante do sincero e simples amor e respeito do autor pelos seus personagens, amor e respeito totalmente independente de qualquer conceituação de ordem moral.<sup>117</sup>

Por outro lado, dada esta configuração poética, poderíamos pensar que o texto nada mais faz do que uma apologia das opções individuais - delirantes e inconseqüentes - em detrimento das saídas coletivas, edificantes e articuladas. Na crítica de Luiz Alberto Sanz, podemos vislumbrar esta perspectiva:

A peça de Bivar é muito engraçada, muito terna e muito cruel. O marginalizado da classe média vivendo uma situação absurda de sobrevivência, desinteressando-se não só pelo destino da sociedade em que vive, mas até mesmo pelo seu destino individual.<sup>118</sup>

---

<sup>116</sup> LEMOS, Tite apud BIVAR, Antonio. *As três primeiras peças: Cordélia Brasil, Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã e O cão siamês ou Alzira Power*. Londrina, PR: Azougue, 2002. p. 15.

<sup>117</sup> apud BIVAR, Antonio. A legenda de Cordélia Brasil, conciso flash-back de uma época. In: op. cit., p. 38.

<sup>118</sup> apud BIVAR, Antonio. *As três primeiras peças: Cordélia Brasil, Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã e O cão siamês ou Alzira Power*. Londrina, PR: Azougue, 2002. p. 15.

Entretanto, o registro do texto aponta para uma direção política ainda de outra natureza, operando uma triangulação entre os conceitos de repressão, trabalho e civilização, tão caros à revisão dos pensamentos de Marx e Freud, empreendida por Herbert Marcuse em *Eros e civilização*. A peça opõe o mundo do trabalho ao mundo de Eros, fazendo o casal Cordélia-Leônidas dividir o mesmo amante, o adolescente Rico, em chave de amoralidade. A solução final de Cordélia é deixar de trabalhar no escritório e abrir um bordel. Já Leônidas, uma vez desfeitos o casamento e a ameaça de uma vida pequeno-burguesa, resolve partir para alto-mar, levando seu jovem amado. Tais movimentos, ainda que não se concretizem, reforçam a tese de Marcuse para quem, quando o tempo do trabalho é redimensionado, o princípio do prazer é que dá as cartas:

Como a duração do dia de trabalho é, por si mesma, um dos principais fatores repressivos impostos ao princípio de prazer pelo princípio de realidade, a redução do dia de trabalho a um ponto em que a mera porção de tempo de trabalho já não paralise o desenvolvimento humano é o primeiro pré-requisito da liberdade. (...) Sob condições ótimas, a prevalência, na civilização madura, da riqueza material e intelectual seria tal que permitisse a gratificação indolor de necessidades, enquanto a dominação deixaria de obstruir sistematicamente tal gratificação. Nesse caso, a porção de energia instintiva a ser ainda desviada para o trabalho necessário (por seu turno, completamente mecanizado e racionalizado) seria tão pequena que uma vasta área de coerções e modificações repressivas, sem contarem mais com o apoio de forças externas, entraria em colapso. Conseqüentemente, a relação antagônica entre o princípio de prazer e o princípio de realidade alterar-se-ia em favor do primeiro. Eros, os instintos de vida, seria libertado num grau sem precedentes.<sup>119</sup>

Deste modo, podemos entender que o alegado individualismo das personagens se revela na verdade como a expressão política da experiência do corpo, em oposição à experiência da razão (priorizada pelo teatro épico, por exemplo). A estratégia final de Leônidas e Rico, de levarem uma granada para o navio, articula dois desejos diferentes. Inicialmente, o instrumento tem uma forte conotação revolucionária, e aqui nos compete invocar novamente o testemunho de Marcuse:

A propagação da guerra de guerrilhas no apogeu do século tecnológico é um acontecimento simbólico: a energia do corpo humano revolta-se contra a repressão intolerável e lança-se contra as máquinas da repressão.<sup>120</sup>

---

<sup>119</sup> MARCUSE, op. cit., p. 141-2.

<sup>120</sup> Ibid., p. 19.

Mas sua maior finalidade recairá na pura contemplação nihilista, expressa por Leônidas:

O navio afunda e a gente vai conhecer uma coisa que sempre me pareceu essencial: o fundo do mar.

Entretanto, nem uma coisa nem outra ocorrem, e a explosão prematura da granada somente revela a completa inconseqüência do projeto. Do ponto de vista de Cordélia, o desejo de abrir o bordel é logo superado pelo instinto de morte. Poderíamos dizer que, reprimido, insatisfeito e desregulado, o corpo de Cordélia se deprime e busca o suicídio, pretendendo permanecer apenas como uma imagem etérea a ser guardada na memória:

Tenho a impressão que desta vez eu vou mesmo. Mas vou em paz. Pelo menos deixei a marca da minha passagem pela Terra, a minha fotografia... (Último suspiro) A minha fotografia...

Tanto o objetivo anunciado quanto a desproporção do gesto carregam consigo algo de melodramático<sup>121</sup>, reforçando a opção da peça pelo clima de ópera-bufa em vez do acento trágico, conforme se pode depreender da crítica de Yan Michalski:

**Suicídio tropical.** À medida que o desfecho se aproxima, Bivar introduz no tom do realismo, até então característico da peça, um surpreendente elemento de fantasia, que cresce e se expande com enorme rapidez, a ponto de acabar por sobrepor-se, inexoravelmente, ao realismo. A saída final de Leônidas se desenrola num clima de alucinada lógica sem lógica, que me faz pensar, toda vez que releio a peça, em *Pierrot le fou*, de Godard; e o suicídio de Cordélia é, ao mesmo tempo, comovente e engraçado na sua cafonice: as últimas palavras da heroína, que se referem à marca que ela deixará da sua passagem pela Terra - uma fotografia para a qual pousou nua, na praia, a pedido de um fotógrafo americano -, constituem uma das mais poéticas contribuições para a antologia de nosso florescente tropicalismo. A facilidade com a qual Bivar conseguiu passar do realismo para a fantasia me pareceu constituir a mais evidente prova do seu talento.<sup>122</sup>

No programa da primeira montagem da peça, Antonio Bivar postulava:

---

<sup>121</sup> O mesmo exagero também ocorre com a Verônica de *À flor da pele* (1969), de Consuelo de Castro, que se suicida como se estivesse ensaiando uma fala da Ofélia de Shakespeare.

<sup>122</sup> apud BIVAR, op. cit., p. 15.

Gostaria que olhassem o meu teatro como um teatro de experiências. Sou muito novo e estou na idade de experiências e o meu maior desejo é contribuir para a formação de uma nova dramaturgia brasileira. Quero canalizar para o teatro o meu testemunho da vida e do mundo, no tempo em que eu vivo. A nossa época me parece absurda. A realidade histórica me parece absurda. Sinto que todos buscam com desespero a realidade num mundo onde tudo é incerto e onde a fronteira entre o sonho e a realidade muda a cada instante. E fazendo parte deste mundo eu estou comprometido até a alma com o absurdo - ou seja - com a nossa realidade. Gostaria de atuar sobre o público como um mágico: envolvê-lo em minha fantasia e depois acordá-lo e mandá-lo para casa inquieto. Eu faço um teatro para desenvolver a imaginação do público e obrigá-lo a pensar. Acho que o teatro está perdendo a sua função humanística com certo tipo de espetáculo que não quer dizer nada e que finge pretender dizer alguma coisa, mas que no fundo não passa de um modismo a mais, feito de encomenda para a sociedade de consumo. A minha maior preocupação é a nossa desorientação. Gostaria de ter certeza de alguma coisa, mas só tenho dúvidas. Tenho o maior respeito pela humanidade e gostaria de contribuir (com a minha obra) para uma possível compreensão do ser humano.

Em seguida, o dramaturgo dedica o espetáculo a uma série de pessoas, personalidades e seres que, expressivamente, nos ajudam a compreender o percurso dramático da obra:

Dedico *Cordélia* àqueles a quem eu considero verdadeiros amigos e aos quais eu permaneço fiel: Norma Benguell, São Francisco de Assis, Gilda Grilo, Emílio Di Biasi, Paulo Bianco, Donovan, Célia Helena, Thelma Reston, Pedro, Samuel Beckett, Fauzi, Hans Cristian Andersen, Zé Vicente, Carmem, Alcyr, Philippe de Brocca, Ricardo Wagner, Roberto Barossi Jr., Néelson Rodrigues, Guevara, Houaiss, Dinah, Peréio, a todos os malditos do mundo, aos gatos e aos ratos, à natureza (viva ou morta), às crianças e de uma certa forma, ao público em geral, com todo o amor de meu coração.<sup>123</sup>

*Cordélia Brasil* é, portanto, um dos mais inventivos documentos políticos e culturais da década de 60, cuja grande contribuição foi ajustar a sensibilidade da dramaturgia brasileira à agenda dos novos tempos por meio de um espírito que diz muito ainda da habitual desfaçatez com a qual encaramos nosso jeito de ser e de estar no mundo.

---

<sup>123</sup> apud ARTE EM REVISTA. Teatro. São Paulo: Kairós Livraria e Editora Ltda., n. 6, out. 1981. p. 77.

## **Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã**

A segunda peça de Antonio Bivar também é uma comédia dramática em dois atos, desta vez com quatro personagens. Heloneida, uma “mulher fina”, de aproximadamente 36 anos, e Geni, uma ex-lutadora de circo, de 34 anos, são as únicas prisioneiras de uma estranha penitenciária localizada em uma ilha, tendo ambas perdido a noção de há quanto tempo estão lá detidas. O cenário é uma cela de prisão “disfarçada em confortável compartimento” e decorada por várias flores de papel crepom que elas fazem para vender. Embora sejam muito diferentes, as duas passam o dia conversando intimamente sobre coisas do passado, inclusive revelando em detalhes os crimes que cometeram, o que não as impede de guardarem alguns segredos uma da outra. Como se já não bastasse a insólita relação de amor e ódio que as une, Heloneida e Geni também dividem as atenções afetivas de um jovem carcereiro de 25 anos, que as namora em dias alternados. Única ligação que elas mantêm com o mundo exterior, o carcereiro, ao fim do primeiro ato, anuncia que irá abandonar a prisão por ter sido convocado para lutar na “guerra total e geral” que estourou “no mundo inteiro”. Antes de sair, ele avisa que em breve elas terão uma nova companhia feminina.

No segundo ato, ambas estão sozinhas, tentando investigar o que houve com o carcereiro, quando entra na cela a nova sentinela do local, Jandira Azevedo, uma mulher rude de 35 anos que trata Heloneida e Geni com extrema severidade. A partir daí, algumas informações surpreendem. Inicialmente, ficamos sabendo que a pessoa do carcereiro nunca existiu, tendo sido forjada pela imaginação das prisioneiras. Depois, tomamos conhecimento de que Jandira e Geni são antigas rivais que já travaram uma violenta luta no circo. As prisioneiras se comportam ainda como se tivessem consciência de serem personagens ficcionais ou de estarem em um hospício. Por fim, retorna-se ao registro dramático inicial, quando a carcereira obriga Heloneida e Geni a retomarem a produção de flores, por conta das inúmeras mortes que vêm ocorrendo no mundo exterior.

*Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã* é uma experiência radical que mistura vários níveis de realização dramática, aliando certos elementos melodramáticos a uma indisfarçável influência recebida de Fernando Arrabal, Jean-Paul Sartre, Samuel Beckett e Luigi Pirandello.

A primeira camada do texto que se revela ao leitor/espectador é a do melodrama. Duas mulheres criminosas são obrigadas a conviver em uma cela imunda de prisão, aprendendo a superar as diferenças e as dificuldades. Por ter sido uma jovem reprimida sexualmente, a aristocrática Heloneida matou em um museu um homem que a flagrou masturbando-se, ainda virgem, com uma estátua - o que poderíamos definir como um episódio de inspiração marcadamente rodriguiana. Já Geni é a mulher que, ainda adolescente, é levada pela mãe ao circo que chega a sua cidade e de cuja programação faz parte “O ébrio”, o famoso número cênico-musical celebrizado por Vicente Celestino. Apaixonada pelo palhaço-anão Piolho, a menina foge com a trupe e passa a integrar o elenco de atrações da companhia como lutadora de luta livre. Entretanto, o palhaço logo a troca por uma bela atriz de teatro. Desesperada, Geni atea fogo ao circo, matando todos os seus integrantes. Presa, ela acaba encontrando na prisão como carcereira justamente uma ex-lutadora a quem teria derrotado covardemente em uma luta livre. É nas mãos dessa sentinela implacável e sádica que Heloneida e Geni terão de expiar todos os crimes que cometeram.

Está dada a primeira nota do enredo, de tom grotesco e melodramático. Entretanto, outras camadas vêm juntar-se a ela. Apelando às vezes para uma atmosfera de sonho e desvario, a trama também faz o par central mergulhar em memórias muito antigas, impressionistas, que trazem do passado a lembrança de ex-professoras do colégio, hinos religiosos, amigas de infância ou ainda alguns episódios pouco prováveis de terem acontecido:

Heloneida: Pois é. Eu tinha um orgulho desse meu umbigo enorme. Eu tinha um peixinho pequenininho de estimação. Eu ia para a praia e levava ele comigo. Me deitava, punha água no umbigo e o peixinho dentro. Ele ficava nadando e fazia uma cócega gostosa... Ah, que saudade! Um dia, o sol estava quente demais; eu dormi, a água secou e o peixinho morreu. Quase morri de tristeza. Aí eu nunca mais fui à praia.

Impossibilitadas de manterem contato com o mundo exterior (se é que ele existe), Heloneida e Geni vivem mergulhadas em um misto de memória e esquecimento. O tempo de reclusão é incontável (“Carcereiro, será que você podia dar uma olhada no livro de registro pra ver quando foi que a gente entrou aqui?”). A identidade da “nova” carcereira, impossível de ser guardada (“Toda vez que eu entro aqui tenho que dizer quem sou?”). A razão exata da prisão, incompreensível (“Estou

presa por causa de um dos meus crimes. Por qual, não me pergunte... perdi a memória.”). Entretanto, há certos fatos que não podem ser esquecidos. Heloneida faz questão de lembrar Geni, a todo o momento, de que ela é uma assassina.

Geni: Você sabe que eu não gosto de lembrar.

Heloneida: É isso que eu quero te ensinar! Lembrar.

Assim, descortina-se outra investigação do texto, que dá conta de uma alegoria de ordem moral. Heloneida e Geni assemelham-se a duas crianças que cometeram delitos por desconhcerem a verdadeira natureza do mal. A influência direta aqui parece ser de *Oração*, de Fernando Arrabal - uma das primeiras peças do escritor franco-marroquino, datada de 1958 - na qual o comportamento de um casal que acaba de assassinar o próprio filho é apresentado como o de dois infantes ainda não completamente civilizados. Na apresentação que fez da peça para a *Revista de Teatro* da SBAT, o dramaturgo José Vicente identificou nesta questão grande parte da força expressiva do texto:

Bivar, como seus personagens, não tem certeza de nada nem faz muita questão disso. Ri da ordem estabelecida não porque seja rigorosamente trágica, mas porque é imbecil. Ele vê o mundo como uma criança zozna que cresceu e não se deu por isso. Entre todos os regimes escolheria a anarquia, que é a ausência de todos.

O mundo anárquico de Antonio Bivar, onde a violência se configura em humor, nada mais é que a revelação de uma infância mutilada, asfixiada e perdida. A dupla Cordélia Brasil-Leônidas Barbosa, em seus momentos culminantes, já lembrava duas crianças inconformadas, transformadas em adultos. Em *Abre a janela*, a mesma dupla reaparece, deliberadamente infantil, com Heloneida e Geni. Nas alucinações de uma e de outra, tudo o que emerge da solidão e deveria evoluir para a tragédia, encontra-se inexoravelmente com os mitos infantis esquecidos. Elas têm muito da Maga Patalógica e da Madame Mim, da Luluzinha e do Alvinho, do Gordo e o Magro e da clássica dupla universal, D. Quixote-Sancho Pança. A maneira de falar, convictamente cafona, não pede desculpa pro chamado bom gosto pequeno-burguês nem pra intelectualidade melodramática brasileira. Heloneida e Geni não são nem bem crianças nem bem adultas: têm a lucidez e a vivência de duas pessoas maduras e a falta de jeito, a fantasia e a crença cega de duas crianças. Das duas partes elas só conhecem o excesso: do adulto a impossibilidade inexorável de comunicação que leva ao crime e da criança a convicção rebelde que mistura tudo através de uma lógica enigmática, engraçada e lírica. [...]

Na procura da recuperação da infância, Bivar se defronta com o caos. Estamos muito longe de qualquer espécie de moral. A infância, com seus mitos enigmáticos, se denuncia, por um lado, a



hipocrisia que querem nos obrigar a devorar, rebela-se contra toda espécie de repressão moralizadora que só tem como finalidade marginalizar a vida.<sup>124</sup>

Abrindo mão de qualquer sentimento de culpa, Heloneida e Geni demonstram certo prazer em narrar os crimes que cometerem e estão sempre recheando suas narrativas com alguns expedientes rocambolescos cuja finalidade é impressionar o interlocutor. Mas, contraditoriamente, ambas querem ser aceitas e trilhar o caminho da normalidade. É na prisão que Heloneida descobre o significado das palavras “paz, liberdade e amor”, e, se sair de lá, ela acredita piamente que poderá recomeçar sua vida:

Geni: Eu ainda tenho esperança...

Heloneida: De quê?

Geni: Sei lá... de sair... de viajar...

Heloneida: Você?

Geni: Começar vida nova num outro lugar.

Entretanto, quando a situação parece desfavorável, as maiores atrocidades são tramadas sem remorso algum:

Heloneida: E você acha que eu me contento com tão pouco? Depois de espetar os olhos, a gente enfia a agulha no ouvido pra furar o tímpano.

Mas a Heloneida também cabe o papel de consciência crítica da dupla, de modo que as ações pregressas de ambas não sejam esquecidas:

Geni: Quer dizer que, se eu não sou mais a mesma, logicamente eu não sou mais culpada pelo que fiz em outra época, não é assim?

Heloneida: Mais ou menos.

---

<sup>124</sup> VICENTE, José. Bivar e a recuperação da infância. In: REVISTA DE TEATRO. Rio de Janeiro: SBAT, n. 367, jan./fev. 1969. p. 12-3.

Geni: Então eu posso esquecer.

Heloneida: O quê?

Geni: Todas as maldades que eu fiz.

Heloneida: Também não é assim. Pra gente mudar mesmo, é preciso lembrar e compreender.

Geni: Não é mais fácil a gente esquecer?

Heloneida: É muito mais fácil.

Geni: Então, pra que lembrar.

Heloneida: Justamente para compreender.

Geni: O quê?

Heloneida: O verdadeiro sentido da vida.

Geni: Como é difícil. (Pausa)

Heloneida também é quem faz certas referências cristãs que, ironicamente, acabam reforçando o universo amoral na qual ela e Geni estão mergulhadas. Uma citação do Eclesiastes é esvaziada de sentido (“É o próprio Eclesiastes quem diz: Tem o tempo das vacas magras, o tempo das vacas gordas e depois, outra vez, o tempo das vacas magras...”) e os ensinamentos éticos de São Francisco de Assis são narrados com sinuoso cinismo:

Heloneida: O meu irmão, Geni! Uma vez, trancado no quarto com o livro de São Francisco de Assis, ele chorava de fome, aí eu abri a porta e disse: “Você me desculpa, mas eu só vou te dar comida quando você compreender”... E não dava mesmo. Até que um dia eu abri a porta... eu nem gosto de lembrar... e encontrei ele morto...

A atmosfera de estranhamento que cerca esta “prisão” e o áspero convívio que as personagens são forçadas a estabelecer entre si também fazem lembrar a situação central de *Entre quatro paredes*, de Jean-Paul Sartre. Para um jovem autor brasileiro que se

declara um admirador confesso do filósofo francês, a insinuação do carcereiro soa bastante familiar:

...às vezes eu tenho a impressão de estar no meio de um pesadelo... estamos só nós três aqui na ilha... me parece.

Tanto quanto a progressiva descoberta de Heloneida:

Heloneida: Às vezes esta prisão me parece uma espécie de... purgatório. (...) A gente está aqui pra sofrer. É um lugar tranqüilo pra gente pensar e sofrer. Como um purgatório.

[...]

Heloneida: Sabe, Geni, às vezes eu penso que estou num purgatório, mas com os últimos acontecimentos eu tenho quase certeza de estar no inferno mesmo.

Tal clima sartriano é garantido, sobretudo, pela figura do carcereiro, o terceiro elemento da trama que desestabiliza o par central. A rigor, a peça mantém uma simetria em ambos os atos, pois, com a saída do sentinela, chega à cena Jandira Azevedo, também disposta a romper o equilíbrio da dupla. Embora somente apareça no primeiro ato, o carcereiro dá a possibilidade ainda de o texto experimentar outros registros. Inicialmente, é ele quem circunscreve a ação a um tempo e a um espaço essencialmente brasileiros. Sobre o jovem guarda da prisão ficamos sabendo coisas veíadas, mas que indicam ser ele um rapaz gaúcho de boa família que resolveu se meter em política:

Heloneida: ... Ele é uma das melhores famílias do Rio Grande do Sul. ... Rapaz idealista. Rico do jeito que ele é, podia estar gozando a vida e a juventude. Mas ele não. Primeiro foi se meter com a política. Num país como este, tentar mudar as coisas. Melhorar. Como se adiantasse. A Terra inteira está à beira da destruição. Ele achava que podia melhorar o mundo. Coitado. A gente vê, pela cara dele, que ele sofre pela humanidade inteira. Outro dia, ali na cama comigo, ele chorou. Eu me senti como se estivesse sendo possuída por um santo. (Pausa) Ele já te falou de São Francisco de Assis?

Geni: (Impaciente) Já.

Heloneida: Ele segue o exemplo de São Francisco de Assis.

Geni: Você não está inventando, Heloneida?

Heloneida: Ora, Geni, imagina. (Pausa) Ele acha que a única solução para o problema da miséria na América Latina é a revolução.

Geni: Bidu.

Heloneida: Mas não a revolução que nega o princípio religioso da América Latina, mas uma revolução partindo do cristianismo. Eu não compreendo nada disso, mas meu coração compreende tudo.

No entanto, essa motivação essencialmente política é logo alargada por uma alegoria de proporções metafísicas. Inicialmente, o carcereiro informa as duas prisioneiras a respeito de um conflito no Terceiro Mundo:

Carcereiro: (...) Gostaria que vocês tivessem ouvido as notícias que eu ouvi pelo rádio... se vocês soubessem o que anda acontecendo pelo mundo... aí vocês iam dar valor àquilo que têm... e não é preciso ir longe não, aqui perto mesmo, em toda a América pra cima e pra baixo... mesmo na América Central, a Costa Rica que foi sempre um país calmo, declarou guerra à Nicarágua... e eu aqui por causa de vocês, e o mundo explodindo lá fora. (...)

Que evolui, pouco tempo depois, para uma situação de proporções cósmicas:

Carcereiro: Estourou uma guerra total e geral. O mundo inteiro. (...) O mundo inteiro está explodindo, bombas em toda parte. Todo mundo foi convocado. Eu inclusive.

Ficamos sabendo assim que fora da prisão reinam o caos e a barbárie:

Geni: ... Uma coisa que eu não entendo são essas encomendas de flores de papel.

Heloneida: É que o excesso de mortes faz com que haja um déficit na produção de flores verdadeiras. Estamos numa época da indústria plástica...

Geni: Se a gente está na época da indústria plástica, por que é que esse pessoal fica encomendando flores de papel?

Heloneida: É que as flores de papel são geralmente feitas à mão e isso lembra as artes mais antigas, sei lá... e esse pessoal é meio romântico.

Inevitavelmente, lembramo-nos, então, de Samuel Beckett. As personagens de *Abre a janela...* talvez sejam as últimas representantes de uma humanidade devastada,

como Ham e Clev, em *Fim de partida*, ou mais indiretamente como Vladimir e Estragon, em *Esperando Godot*. Há inclusive entre Heloneida e Geni um inspirado diálogo que transita entre o *nonsense* e o absurdo, de clara conotação beckettiana:

Heloneida: Como é que você sabe que ontem era domingo?

Geni: Muito simples: ontem eu estava triste.

Heloneida: E daí?

Geni: Eu sempre fico triste nos domingos.

Heloneida: Essa explicação não me parece lógica.

Geni: Por quê?

Heloneida: Ainda ontem eu me lembro que eu perguntei a você que dia era e que você não soube responder...

Geni: É que na hora que você perguntou eu devia estar feliz, por isso...

Heloneida: Não me venha com essa.

Geni: Mas é claro. Na hora que eu fiquei triste, o dia passou a ser domingo, com toda certeza.

Entretanto, novamente o registro se precipita em outro, e a peça passa o trilhar um insinuante caminho metalingüístico, tomando como referência, além de Beckett, também a dramaturgia de Pirandello:

Geni: (...) Não é um absurdo, na nossa época, tão esclarecida, ainda ficar tendo essas guerras? ...

Heloneida: Eu nem sei o que pensar... quando ouço essas notícias terríveis sobre essas guerras espalhadas pelo mundo inteiro, dou Graças a Deus de estar aqui, presa. Quando ouço sobre essa pobre gente inocente morrendo aos milhares, eu não vejo o menor sentido em coisas assim como, por exemplo, o teatro.

Geni: O teatro?

Heloneida: É. Só pra citar uma dessas artes que andam espalhadas por aí. Não vejo o menor sentido na literatura, no cinema, na pintura, na música...

É esta camada metateatral que parece absorver as demais, redimindo a trama de seus arroubos e exageros melodramáticos, como no episódio do circo:

Geni: ... Tudo ia bem até que apareceu uma nova artista...

Heloneida: Isso tinha que acontecer... que azar!

Geni: Uma loirona desbotada que tinha vindo do teatro...<sup>125</sup>

Heloneida: Qual era o nome dela?

Geni: Pra que é que você quer saber?

Heloneida: Não, pode ser que eu conheça... conheço praticamente todo mundo do teatro.

Ou no momento em que Heloneida se dispõe a identificar os papéis que cada uma assume na trama:

Heloneida: Quando a Jandira começou a contar aquela história eu pensei: ou isso é uma verdadeira coincidência, ou nós estamos realmente num teatro. Aquela situação me pareceu muito teatral e bastou eu pensar em teatro pra ir logo tratando de escolher o meu papel: o da pérfida. Você acha que eu fiz bem? (Pausa. Geni não responde) É claro que você não vai responder. Você estava muito preocupada com o seu papel: o da vítima. E sabe duma coisa? Você estava divina! (Olhando para a platéia) E a platéia nem aplaudiu... E a Azevedo? Podia ser melhor? Ninguém me tira da cabeça que a Azevedo também gosta muito de teatro...

A influência de Pirandello domina a cena, e as personagens adquirem a consciência de sua ficcionalidade, convocando a platéia para o jogo da representação mais desbragada:

---

<sup>125</sup> Há aqui ainda uma impagável referência metalingüística à própria atriz que interpretou pela primeira vez Heloneida, Maria Della Costa, que, ao que tudo indica, teria encomendado o texto a Antonio Bivar.

Heloneida: Hoje em dia, no palco de um teatro a gente ouve as verdades mais secretas do ser humano. Coisas que a gente não ouve na rua, por exemplo. Pode-se dizer praticamente quase tudo num palco de teatro.

[...]

Heloneida E depois você se queixa, Geni. Imagina a colher de chá. Uma prisão com platéia. Você não pode dizer que estamos sozinhas no mundo. Essa platéia, pelo menos duas horas por noite, faz companhia pra gente. Não é uma delícia? É por isso que eu amo o teatro. Olha! (Mostra a platéia) Hoje em dia quem não representa bem o seu papel é melhor cair morto.

[...]

Geni: Mas essa história a platéia vai ter que ouvir, quer queira, quer não queira. Senão eu acabo com a vida de alguém aqui hoje. Não se esqueçam de que eu sou uma assassina

[...]

Heloneida: Respeita a platéia, Geni. Não diz palavrão.

A saída para o conflito parece estar, ambigualmente, no próprio teatro. Geni, de repente, se desespera e quer abandonar o espaço da representação. É o momento em que todas as histórias contadas se embaralham, revelando diferentes graus de artificialidade e invenção. Diante da crise de Geni, Heloneida acentua a desordem do registro:

Heloneida: Não adiante, Geni... Isso aqui é um hospício... está cheio de gente lá fora... eles vão fazer maldade com você...

(...)

Heloneida: Não adiante, Geni... isso aqui é uma prisão... está cheio de guardas lá fora... eles vão te dar choque elétrico, Geni... vão te pôr na camisa de força... Volta

(...)

Heloneida: Não adiante, Geni... você não pode fugir... Isto aqui é um teatro, Geni... (As luzes da platéia se acendem)

Geni tenta fugir pela platéia, mas é reconduzida ao palco pela ameaça de Jandira e pelos apelos solidários de Heloneida. É preciso continuar a fazer flores, pois “está morrendo mais gente que nunca...”. Mas é preciso também continuar o jogo da representação, a fim de que, pela via do fingimento e da dissimulação, a vida possa adquirir algum sentido:

Heloneida: ... todo ser humano tem uma missão a cumprir... umas mais importantes... outras menos importantes... nós já cumprimos a primeira parte... agora vem a segunda.

Geni: E qual era a primeira parte?

Heloneida: Fazer flores de papel.

Geni: E a segunda?

Heloneida: Fazer mil e quinhentas flores até amanhã cedo.

Geni: E essa missão é importante?

Heloneida: Importantíssima (Olha fixamente para a platéia).

*Abre a janela...* constitui um intrincado exercício metalingüístico, dependente, como pudemos ver, de certas informações transmitidas pela vanguardas internacionais, mas também preocupado em dialogar com o tempo e o local que lhe deram origem. É, a nosso ver, outro forte testemunho cultural de viés político que, em vez de atacar as grandes estruturas, prefere deslocar seu eixo de pesquisa para substratos mais fugidios. Ao virar do avesso a mentalidade destas personagens marginais e convidar o espectador a assumir seu papel no jogo do teatro, Bivar parece querer ampliar o alcance de sua investigação, conforme podemos depreender, uma vez mais, das palavras de José Vicente, que nos servem aqui de conclusão da análise da peça:

O humor em Bivar é fechado, a princípio. O burguês sabe rir da piada. O riso da sociedade de consumo é um riso de encomenda. Em Bivar o riso é o riso de tudo aquilo que é trágico no resultado e cômico na origem. Há em toda ação de sua peça uma ruptura com toda espécie de hierarquia: tudo é desordem aí. Ninguém tem certeza de nada. Os personagens têm a consciência da tragédia, mas não conseguem levá-la a sério. Os momentos mais terríveis são os mais cômicos. Toda significação da vida foi abandonada: seus personagens não procuram nenhuma finalidade específica além do fato certo de estarem vivos, não importa como. São absolutamente anárquicos e absolutamente reveladores: não da significação da vida, mas da vida, ela mesma. Do mundo lá fora está o sinal mais certo: a necessidade inexorável de sangue que governa a vida humana que a grande mentira social que condiciona e contamina todas as pessoas.

Bivar não tem nenhuma mensagem pra ninguém, pelo menos o tipo de mensagem que a mentalidade pequeno-burguesa consegue digerir. [...]

Bivar é uma dessas raras pessoas que ainda conseguem testemunhar a insubordinação a qualquer espécie de Ordem.<sup>126</sup>

---

<sup>126</sup> VICENTE, op. cit., p. 12-3.



## O cão siamês ou Alzira Power

A terceira peça de Antonio Bivar é uma comédia que, ao contrário das outras, carrega menos nas tintas dramáticas e melodramáticas, preferindo explorar à exaustão os efeitos de comicidade advindos de uma situação insólita. “Partindo do princípio de que a meta da maioria das pessoas é a felicidade, e que as pessoas estão felizes quando estão rindo, decidi que a peça tinha que ser uma comédia”, declarou o autor quando da publicação do texto na *Revista de Teatro* da SBAT.

Toda a ação se passa em um apartamento modesto, estilo conjugado, onde se vê uma rádio-vitrola, um armário e um sofá-cama. Uma porta à esquerda conduz ao banheiro e à cozinha; outra, ao fundo, é a entrada de quem vem de fora. À direita, há uma janela. No lugar vive Alzira, uma funcionária aposentada dos Correios e Telégrafos, de aproximadamente 41 anos, definida como “agressiva e nervosa, impaciente e insubmissa”. Quando a ação se inicia, a porta da rua está aberta, e Alzira chora desconsolada por ter perdido seu cachorro de estimação. Ernesto, um jovem corretor de automóveis de 23 anos que chegou ali disposto a fechar mais um negócio, surge à entrada do apartamento e tenta prestar auxílio à pobre mulher. Rapidamente uma áspera relação se estabelece entre eles. Alzira se irrita com a curiosidade do vendedor em querer saber o que está acontecendo com ela e resolve impedi-lo de sair. Num gesto tresloucado, ela tranca a porta e arremessa a chave pela janela. Está armada a situação básica que será explorada pelos dois atos que compõem a peça.

No primeiro deles, após a agressividade inicial, eles acabam conversando e conhecendo-se um pouco melhor. Ficamos sabendo, então, que ele encarna o indivíduo tipicamente pequeno-burguês, daqueles pais de família para quem a felicidade se resume ao trabalho e à vida doméstica. Já Alzira se revela uma controvertida mulher à frente de seu tempo. Apesar de estar aposentada, ela parece dominar diversos assuntos da atualidade, especialmente o terreno da música pop com a qual mantém uma relação de amor e ódio. A grafia do mesmo nome do vendedor estampada em uma das paredes curiosamente os leva a se descobrirem um pouco mais próximos, já que o pai de Ernesto (homônimo do filho) teria sido um antigo namorado de Alzira, que a abandonou às vésperas do casamento. Do episódio ela guarda o vestido de noiva, que acaba vestindo nostalgicamente na frente do visitante. A tensão entre eles volta a crescer e o rapaz, acreditando que ela não passa de uma libertina, resolve dominá-la, forçando-a a fazer sexo com ele.

No início do segundo ato, o clima parece de sensualidade e descontração, pontuado, sobretudo, pela voz de Billie Holiday, que ela pôs para tocar na vitrola. No entanto, Ernesto se revela um cafajeste que se propõe a oferecer seus préstimos sexuais a ela dali por diante em troca de dinheiro. Alzira reage com veemência e muda o jogo, submetendo-o à humilhação de colocar o vestido de noiva e de se maquiar diante dela. Aos poucos, outro segredo vem à tona: Ernesto já conhecia Alzira, pois todos os colegas de escritório que o antecederam na tarefa de tentar vender um carro a ela acabaram fazendo sexo com a desequilibrada mulher. Alzira passa a desqualificar Ernesto e sua vida pequeno-burguesa e, por oposição, celebra o mundo da aventura, da transgressão e das drogas. Extenuado diante da obstinação dela em atacar todos os valores nos quais sempre acreditou, o vendedor faz uma última revelação: ele não se chama Ernesto, tendo assumido o nome somente ao vê-lo escrito na parede. É hora, então, de Alzira dar a última cartada: ela nunca teve namorado algum de nome Ernesto, inventando toda a história do casamento desfeito somente para ludibriar o vendedor. Diante de mais esta armadilha, o rapaz descontrola-se e é acalmado por um copo de água com açúcar que Alzira lhe oferece. Logo, ele percebe tratar-se de veneno, caindo fulminado no chão. Alzira, triunfante, dirige-se à platéia para os aplausos.

Assim como as duas peças anteriores de Bivar, *O cão siamês ou Alzira Power* também se organiza em algumas camadas que se interpenetram, podendo ser lida, de imediato, em três chaves complementares. Por um lado, é uma ótima comédia de situação que, calcada em um ritmo frenético, sabe explorar muito bem inúmeros efeitos de humor. Talvez por isso ela tenha sido considerada por José Celso Martinez Corrêa, à época de seu lançamento, “a mais eficientemente comercial de todas as peças brasileiras”.<sup>127</sup>

De outro modo, o texto - que teve por musa inspiradora uma funcionária anônima, de fato, dos Correios e Telégrafos, segundo depoimento do próprio autor<sup>128</sup> -

---

<sup>127</sup> apud BIVAR, Antonio. A história de Alzira Power. In: REVISTA DE TEATRO. Rio de Janeiro: SBAT, n.401, set./out. 1974. p. 75.

<sup>128</sup> “Alguns anos antes, numa cidade do interior do Estado de São Paulo, fui levar uma carta ao correio e fiquei, na fila, observando uma vendedora de selos. Era uma senhora baixinha, decidida e forte, enérgica, ligeiramente masculinizada, brincalhona, e, numa só palavra, única. Eficiente como funcionária e um tanto quanto impaciente e inquieta como ser humano. Me parecia que ela estava doida pra ver encerrado o expediente, pra cuidar de alguma coisa fora do trabalho, uma coisa que eu não podia sequer imaginar. Um assunto da sua vida privada e que nenhuma das pessoas ali na fila do selo podia sequer ter uma idéia do

pode constituir também uma sinuosa metáfora política ou ainda uma vibrante alegoria da era do desbunde e da contracultura.

A peça, que já havia cumprido uma temporada paulistana em circuito alternativo no ano de 69, foi reescrita por encomenda do diretor Antonio Abujamra (responsável pela montagem carioca, em 1971), na meca da contracultura européia, a capital inglesa, para onde o autor viajou em 1970, a fim de vivenciar diretamente o jovem cenário cultural com o qual ele tanto se identificava<sup>129</sup>:

[Antonio Abujamra] estava com a intenção de dirigir uma nova montagem de “O cão siamês de Alzira Porra-Louca”, peça que eu tinha escrito em outra *encarnação* e que fizera sucesso *underground* na temporada passada, em São Paulo. Abujamra queria encenar a peça no Rio, durante a temporada de verão, com a coquete Yolanda Cardoso, que criara o papel na primeira montagem. Mas para uma produção mais profissional, a peça precisava de mais umas vinte páginas para dar, no mínimo, uma hora e vinte de espetáculo. Abujamra queria que eu escrevesse essas vinte páginas. (...) Abu, que estava às vésperas de voltar pra Brasil, me cobrava que escrevesse as vinte páginas da peça que ele queria dirigir no Rio. Tranquei-me no meu *studio* no Chelsea e escrevi diálogos, bifes, pequenos solilóquios, armei os ganchos e os fechos, criei uma dúzia de *quiproquós*, três monólogos possessos e um epílogo chocante. Tudo com muita verdade e charme, porque a experiência me ensinara que, em se tratando de teatro, o importante não é só a verdade, mas também o estilo como que essa verdade é passada ao público. Seja essa verdade realista ou absurda.<sup>130</sup>

---

que fosse. Bom, passou um tempo, talvez um ou dois anos, e um belo dia senti que estava na hora de escrever uma nova peça. Não tinha nenhuma idéia na cabeça e estava contente com isso. Sentei-me à mesa de trabalho de Isabel Câmara (eu era hóspede de Isabel naquele tempo), frente à máquina de escrever, e deixei que um desfile de personagens interessantes passasse pela minha fantasia: marginais, prostitutas, professores, manequins, outsiders, vagabundos, domésticas, estudantes, pais de família, filhos rebeldes, estrelas de cinema, starlets, bad-losers, frequentadores de colunas sociais, equivocados, tragicômicos, tipos humanos dos mais normais aos mais absurdos e universais. Foi numa dessa que tudo parou e veio à minha cuca um close daquela funcionária dos Correios e Telégrafos. E foi nela que eu fiquei e comecei a imaginá-la aposentada, feliz, curtidora da vida, decidida e radical. Justa.” BIVAR, op. cit., p. 59.

<sup>129</sup> Sobre a escolha de Londres, Bivar, em entrevista concedida em 2002 à revista *Trópico*, fez uma declaração bastante esclarecedora: “Os mais politizados iam naquela época para Paris ou para a Itália, como Chico Buarque, Cacá Diegues, Nara Leão... E a turma pop ia para Londres. Havia também um pessoal em Nova York: Rubens Gerchmann, Mautner...”

<sup>130</sup> BIVAR, Antonio. *Verdes vales do fim do mundo*. Porto Alegre: L&PM, 2002. p. 99.

Do ponto de vista político, a peça trata de uma situação claustrofóbica, alertando cinicamente para o fato de que em tempos difíceis ninguém deve entrar inadvertidamente em espaços alheios e pouco conhecidos. O temperamento agressivo, dominador e autoritário de Alzira em muito lembra o de Dona Margarida, que Roberto Athayde iria conceber cerca de dois anos depois. Mas Alzira vai mais longe em sua despótica performance. A exasperada funcionária aposentada usa toda sorte de artifício para subjugar sua vítima, mordendo-a ou fazendo ameaças com objetos insuspeitos do cotidiano: uma chave de fenda ou uma vara de pescar, por exemplo. As marcas discursivas da personagem apontam para um egocentrismo perturbador. “Eu sei muito bem...”, “Eu detesto...”, “Eu conheço...”, “Bem que eu desconfiava” são algumas das inúmeras estratégias de intimidação usadas por uma figura que não admite nenhuma interlocução:

Aqui quem faz as perguntas sou eu... estou na minha casa.

E que, inclusive, alardeia sua auto-suficiência nos mais variados níveis:

Eu sempre resolvi o meu problema sozinha. Eu acho o cúmulo da falta de imaginação gente que pra se satisfazer sexualmente precisa de outra pessoa.

Deste modo, a misantropia da personagem não surpreende:

Por isso eu detesto os homens. E as mulheres também. (...) Todo mundo aqui me detesta. Mas em compensação eu também detesto todos eles.

Ainda que contrabalançada por um inescapável sentimento de solidão que a leva de volta a memórias muito primitivas:

... eu não tenho para quem telefonar. (...) ... tem hora que eu esqueço que tenho 45<sup>131</sup> e sinto falta da minha mãe... Às vezes eu esqueço que ela morreu e chego até a escrever cartas...

Esta nostalgia da infância, que recusa de imediato um tom melodramático, aponta para o ego indisciplinado da personagem. Tal como uma criança indomável, Alzira têm por hábito lançar tudo pela janela. Inicialmente é a chave da casa - o que irá

---

<sup>131</sup> Há uma contradição entre esta fala e a rubrica inicial, que diz ter Alzira “aproximadamente 41 anos”.

sustentar toda a ação da peça -, mas logo vêm também o maço de cigarros e a camisa de Ernesto, que estão longe de se constituírem os objetos mais prosaicos já arremessados:

Alzira: ... É uma mania que eu tenho... joga tudo pela janela. Imagine o senhor que às vezes eu esqueço e joga até lixo pela janela... os vizinhos vivem fazendo reclamação de mim pro síndico... Quando eu joga dinheiro bem que eles não reclamam... Um dia eu joguei uma dúzia de ovos que eu tinha acabado de comprar na feira... Por uma falta de sorte, imagina o senhor, foi cair bem na cabeça duma velhinha insuportável que mora no primeiro andar.

À medida que Ernesto passa a conhecer melhor sua algoz, ele acaba entrando neste jogo infantil. E assim tanto o velho disco de Carmem Miranda quanto o vestido de noiva dela também voam pelos ares.

A provável metáfora política presente na imagem de um pacato cidadão que, inadvertidamente, sofre as maiores torturas psicológicas e físicas nas mãos de uma personagem descontrolada é reforçada pelo fato de que esta mulher anônima acaba por assumir certo aspecto familiar:

Alzira: O senhor tem vergonha do seu próprio nome???

Ernesto (baixando a cabeça, tímido): Ernesto Pasqualini Parmelucci.

Alzira: ... Ora, sim senhor... Ter vergonha de um nome tão bonito... Que falta de caráter... Engraçado, eu também conheci um Ernesto... ele era vendedor de revistas... Ernesto Pasqualini Parmelucci... (Indiferente) Dever ser seu pai. O Ernesto era filho de italianos... O senhor é filho de italianos?

Ernesto: Neto.

As formas autoritárias, parece querer alertar o texto, são nossas velhas conhecidas. E mais: estão sempre dispostas a atualizarem sua sedução sobre nós. Onipresente e perspicaz, Alzira consegue entrelaçar seu passado com o do vendedor. Depois de ficarmos sabendo que Ernesto acabou entrando no apartamento de alguém que simplesmente poderia ter sido sua mãe, desvendamos a estratégia maliciosa de Alzira para enredar seu visitante em um passado que se transforma em presente:

Alzira: Um belo dia, no verão... fazia muito calor... e ele [Ernesto-pai] me perguntou se podia tirar a camisa... e eu, na maior das inocências, disse: "Claro que pode, Ernesto..." (Para Ernesto-filho)

Desculpe... o senhor deve estar sentindo muito calor... se quiser tirar a camisa pode... (...) O corpo do Ernesto era tão bonito... assim como o do senhor... Um pouco mais forte, é claro. E um pouco mais bonito, desculpa. (Chegando perto de Ernesto) Ele tinha pêlo no peito... (Passando a mão no peito de Ernesto, desde o umbigo) Parecia uma árvore, começava fininho no umbigo e depois abria, no peito, que nem uma árvore... (Ernesto sente cócegas e vai se encolhendo)

Por outro lado, em dado momento, Ernesto admite que Alzira não é uma estranha para ele:

Ernesto: Meus amigos já tinham me falado da senhora...

Alzira (saindo de cena): Que amigos? (Volta trazendo um bumbo)

Ernesto: A senhora sabe muito bem de quem estou falando...

Alzira: Tenho a impressão de que o senhor está um tanto quanto equivocado, não sei não.

Ernesto: Sabe, sim... O Rogério, o Ronaldo, o Reinaldo, o Robertão, o Raimundo, e o Álvaro... são todos meus amigos, todos meus colegas, todos vendedores...

Alzira (esticando o vestido de noiva no sofá, com o auxílio da vara de pescar): Todos uns panacas como o senhor...

Ernesto: Todos já comeram a senhora...

A rigor, então, ambos já poderiam esperar por tal encontro - o que intensifica a carga dramática em torno do embate entre estes dois estranhos que se revelam mais próximos do que poderíamos supor.

Mas estamos cientes da incompletude desta leitura política, se ela apontar simplesmente para uma relação básica entre opressor e oprimido. Ernesto não é somente uma vítima ingênua nas mãos da despótica Alzira. Muito da conotação política do texto (e que parece ser uma marca da geração de 69) advém do delicado jogo de dominação - física, psíquica, intelectual e sexual - que se estabelece entre os personagens e que os obrigará a se reconhecerem em campos opostos de atuação.

Do ponto de vista da política do corpo, Alzira é a fêmea que desmonta o estereótipo do chauvinismo encarnado por Ernesto, pois, a rigor, é ela quem, maliciosamente, o seduz primeiro:

Estava querendo me seduzir, não estava? Eu só queria ver até onde o senhor ia... Seu cafajeste!

e o provoca de modo tão ardiloso a ponto de ele querer possuí-la à força, em uma cena de violência estilizada na qual o pacato vendedor corresponde integralmente ao clichê do macho dominador: amarrando-a na cadeira, passando um canivete em seu rosto e dando-lhe uma bofetada. Tudo regado ao som de “Voodoo Chile”, de Jimi Hendrix, diga-se de passagem.

A conseqüência natural é Ernesto assumir o papel de cafajeste, o que o leva a destilar frases do mais rodriguiano machismo:

Ernesto: Bem, minha flor, a cascata tá legal, mas eu preciso me mandar...

(...)

Ernesto: O tutu? Eu perguntei se você tem muito tutu!

(...)

Ernesto: Eu odeio as mulheres... principalmente as mulheres de hoje, que ficam fazendo concorrência aos homens... São todas umas metidas, é isso mesmo, umas metidas, umas mandonas... A culpa de tanta viadagem, de tanto bissexualismo, de tanta aberração hoje em dia só pode ser das mulheres...

Entretanto, depois de satisfeita sexualmente, Alzira, tal como uma fêmea usurpadora, desqualifica o desempenho sexual de Ernesto:

Quer saber duma coisa? O que você tem mais embaixo, meu filho, não chega até lá. Fica na metade do caminho.

e o humilha por completo, produzindo uma imagem grotesca da virilidade do rapaz, quando o obriga a colocar o vestido de noiva, maquiarse e tocar bumbo:

Olha só pra sua cara. Não quis bancar o garanhão? Não me tratou que nem uma égua? Agora eu estou te tratando que nem uma mula manca.

Mas a peça também sabe espriar estes procedimentos de modo a não se tornar naturalista por demais. Assim é que a motivação inicial para o contato entre o par se dá pela via do absurdo e do *nonsense*. A causa do desconsolo de Alzira, quando a peça começa, é a perda de seu “cão siamês”:

... E se eu dissesse pro senhor que o meu cachorro era um cão siamês, o senhor acha que ia adiantar, agora que ele sumiu? (...) O meu cão siamês miava. Eu tinha um casal de cães siameses...

A insólita imagem inclusive batizou a peça em sua primeira montagem, sendo depois substituída pela alcunha contestatória dada à protagonista. A este respeito, aliás, é bastante revelador o depoimento de Bivar:

Aproveitei, também, para mudar o título da peça. Em vez de “O cão siamês de Alzira Porra-Louca”, já que a censura não deixaria mesmo passar o “Porra”, mudei para “Alzira Power”, que me parecia ao mesmo tempo simples e direto, cafona e chique, com *camp* e impacto. O “Power” do título era uma homenagem de “Alzira” a todos os powers do momento, em Nova York: o Black Power, o Gay Power, o Women’s Lib, o Power to the People Right Now e, sobretudo, e porque aqui residia a realidade do autor -, o Play Power. Enfim, “Alzira” atualizava-se com os movimentos do dia e entrava nele sem sutia, de peito aberto, liberada, dando a maior força. E graças ao Play Power a peça continuava não levando nada disso a sério, indo com tudo para divertir sua intérprete, Yolanda Cardoso. E os aplausos do público certamente poriam abaixo as paredes do teatro. Abujamra adorou o resultado.<sup>132</sup>

Vale notar que é possível encontrar na *Revista de Teatro* da SBAT outra razão ainda para o título da obra, dada também pelo próprio autor: “... mudei o título da peça para *Alzira Power*. Um pouco por causa do poder de Alzira, e outro tanto, em franca homenagem ao meu ator de cinema favorito, o Tyrone Power”.<sup>133</sup>

O uso do binômio fantástico “cão siamês” de início consegue pautar outros jogos de linguagem usados pelo autor ao longo do texto para reforçar o caráter transgressor de Alzira. Não devemos nos esquecer do apreço que Bivar cultivava à época pelos grandes autores de língua inglesa, em especial os irlandeses, responsáveis por renovar e redefinir a capacidade comunicativa da linguagem:

O aviso dos 300 dólares que a SBAT me mandou do Rio chegou logo depois do Natal. Deu um treco na minha imaginação e troquei a passagem de volta a Londres por uma de ida até Dublin. Por que não dar uma esticada à Irlanda do Sul?, pensei. Afinal, era a terra de Oscar Wilde, Bernard Shaw, Sean O’Casey, W.B. Yeats, Synge, Joyce, Beckett e Brendan Behan, todos eles escritores consagrados e dois ou três deles meus favoritos.<sup>134</sup>

<sup>132</sup> BIVAR, op. cit., p. 107-8.

<sup>133</sup> BIVAR, Antonio. A história de Alzira Power. In: REVISTA DE TEATRO. Rio de Janeiro: SBAT, n. 401, set./out. 1974. p. 59.

<sup>134</sup> Id. *Verdes vales do fim do mundo*. Porto Alegre: L&PM, 2002. p. 120-1.



Em certo momento, por exemplo, Alzira descarrega sobre o vendedor a grande carga de conhecimento acumulado pela leitura de “todos os jornais e todas as revistas do mundo... em todas as línguas”. Vale ressaltar que tal fala soa muito próxima à de certas personagens do universo de Ionesco, sempre às voltas com os ruídos e os distúrbios da comunicação:

Alzira: Então o senhor não sabe nada. (Continuando informativa) O senhor sabia que o rei, e as filhas do rei da Noruega foram tatuados por um velhinho finlandês que hoje mora em Londres, num buraquinho, num subúrbio distante, onde ele recebe o Hell's Angels da Califórnia, que vão ali para serem tatuados pelo mesmo velhinho? O senhor não sabe. O senhor sabia que em Cuiabá tem um obelisco que diz “aqui é o ponto central da América do Sul?”. O senhor já esteve em Cuiabá? (Ernesto faz sinal com a cabeça que não) Então o senhor não sabe nada de NADA! O senhor sabia que os salmões nascem nos rios da Groenlândia e que são pescados na desembocadura por pescadores dinamarqueses que não respeitam nem os filhotes? Então o senhor não sabe de nada. Mas eu aposto que o senhor sabia que o sabiá sabia assobiar. Não sabia? Mas me diz uma coisa: o senhor sabia que a calcita e o topázio fumê são consideradas duas pedras semipreciosas? E que o brilhante nada mais é que o diamante lapidado?!

Sob tal aspecto também, há um adendo à peça que diz que neste momento “a atriz que fizer Alzira pode improvisar e colocar informações recentes, sempre de cunho absurdo, a respeito de fatos e curiosidades do Planeta”.

À medida que a trama se encaminha para o final, as incertezas passam a ser menos freqüentes e os elementos insólitos começam a ser examinados à luz da razão. A dupla já se conhece um pouco mais e sabe, em certa medida, até onde pode ir o outro. É quando, então, Ernesto está pronto para ridicularizar a falácia do “cão siamês”, ao que Alzira reage com a transformação da imagem em outro delicioso disparate:

Ernesto: ... Essa história de cão siamês é tudo papo furado.

Alzira: ... E o senhor acreditou... agora imagina... onde já se viu... cão siamês...

Ernesto: E a senhora acha que eu fui nessa? Acha que eu ia ser babaca de acreditar?

Alzira: O que eu tinha era uma gata pequinesa... (Ela vai dar uma mordida no peito dele, que foge) que fugiu... por isso é que eu estava triste... a gata se esfregava na minha perna... quando estava no cio... e eu me esfregava nela, quando eu estava no cio... a gente vivia muito bem... eu e minha gata pequinesa...

A base da contradição entre elementos ordinários e extraordinários também prepara o texto para a leitura que nos parece mais expressiva, e que revela o forte apego da obra ao repertório da contracultura. O insólito e o absurdo, que são a bandeira de Alzira, distinguem muito acentuadamente o modo de vida da personagem da maneira como age Ernesto. A ação da peça está preocupada o tempo todo em confrontar duas consciências, dois estilos de vida muito diferentes, com uma surpreendente inversão de perspectiva entre o par central. Ao mais velho deles compete a defesa da juventude, dos novos valores e da necessidade de transgressão, enquanto o mais jovem está preso a um mundo conservador, hipócrita e reacionário.

Alzira Power é uma emblemática personagem da dramaturgia brasileira recente, sobretudo porque ela sabe transitar como ninguém no terreno da cultura pop. Esta grandiosidade da personagem, que acaba, muitas vezes, fazendo sombra ao próprio texto, foi notada por Yan Michalski, em sua crítica no *Jornal do Brasil*, quando a peça estreou no Rio de Janeiro:

“... Entre dois momentos de força há sempre um intervalo em que Bivar quase se limita a fazer charme. Mas cada um desses momentos de força que aparecem de vez em quando revela o talento absolutamente *sui generis* de Bivar, que maneja como nenhum outro autor brasileiro os recursos da fantasia, e que tem um senso de humor inteiramente pessoal, inimitável. E esses momentos fortes são suficientemente numerosos, e de suficiente qualidade, para que o autor acabe nos dando o seu recado: uma visão do mundo amarga, perplexa, rebelde, traumatizada, ainda que um tanto festiva. Podemos entrar ou não na jogada dessa visão de mundo de Bivar, mas dificilmente podemos resistir à graça com a qual ele nos mostra essa visão. A peça acaba um pouco cedo: no segundo ato, o autor faz pouco mais do que encher lingüiça. Mas se a ação dramática termina praticamente no final do primeiro ato, o fascinante personagem de Alzira, multifacetado e escorregadio, continua nos surpreendendo e nos comunicando a sua força vital até a última réplica. Yolanda Cardoso encontrou neste personagem o papel de sua vida, ao qual se agarra com uma verdade, um carinho e uma vitalidade tão admiráveis, que as eventuais deficiências técnicas da atriz passam despercebidas. Marcelo Picchi sustenta inteligentemente, com bastante noção de medida, o menos brilhante dos dois papéis. A direção de Abujamra é precisa, nervosa, mordaz, e sua mão firme pode ser claramente percebida no trabalho dos dois intérpretes<sup>135</sup>.”

Um dos grandes achados desta funcionária pública de nome cafona reside no fato de ela encarnar uma espécie de mãe do movimento punk. Alzira adora música barulhenta:

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 154-5

Os únicos [vizinhos] que eu suporto é um conjunto de rock que mora aí no andar de cima. Eles tocam que tocam lá em cima... uma música barulhenta, insuportável, mas eu adoro! Porque eu adoro a juventude.

e admira o mais transgressor disco dos Rolling Stones (a rigor, uma violenta paródia ao trabalho melodioso e bem-intencionado dos Beatles, o álbum *Lei it be*):

Ernesto (Impaciente, jogando): A senhora tem aí... os Rolling Stones?

Alzira: Mas é claro! Eu tenho tudo (vai até a discoteca e pega um LP dos Rollings Stones, "Let it bleed") Olha! É o último! (Mostra exageradamente a capa)

Em sua atitude punk, mantém uma relação exaltada e controversa com o ambiente musical:

Eu detesto os Rolling Stones. O disco está aqui, olha (mostra um desses vasos feitos de disco semiderretido em água fervente) Eu detesto música moderna, pop, rock... Eu detesto os Rolling Stones, o Steppenwolf, a Joan Baez, o Led Zeppelin, o Pink Floyd, os Beatles e o Status Quo. Eu só respeito a Janis Joplin e o Jimi Hendrix, porque eles estão mortos. Quem vem à minha casa é obrigado a ouvir Jeanette MacDonald, a Martha Eggert, a Ilona Massey... e se duvidar muito eu ainda ponho a Carmem Miranda...

E sabe ainda fazer citações apropriadas de algumas tribos urbanas que nasceram com a contracultura (os Hell's Angels, da Califórnia, por exemplo) e de alguns ícones da jovem cultura pop (ela declara ser assinante da revista de música *Cash Box*). Aliás, tanto quanto *Cordélia Brasil*, a peça pode ser também definida como uma vigorosa "ópera pop", por estar recheada de citações musicais. Alzira fala da canção clássica norte-americana, do rock, de Billie Holliday, de rumba, de Carmem Miranda etc., passando a limpo o amplo caldeirão musical que veio desembocar na década de 60.

A este respeito, convém destacar a seguinte indicação do autor, feita em uma nota à publicação da peça pela *Revista de Teatro* da SBAT:

Antes de começar o espetáculo, no intervalo, e depois da cortina final, é sempre agradável um tape com músicas gravadas. Um pouco de todos os gêneros, algumas cafonas, alguns clichês musicais, nacionais e internacionais, sucessos populares, e outras revelando um gosto peculiar.<sup>136</sup>

---

<sup>136</sup> BIVAR, Antonio. *Alzira Power*. In: REVISTA DE TEATRO. Rio de Janeiro: SBAT, n. 401, set./out. 1974, p. 75.

Vale ainda notar que Bivar também propõe, para a abertura da obra, que a personagem esteja fazendo crochê, enquanto conversa com a platéia, ou então cantando “um número relativamente ridículo, mas cheio de humor”:

Na primeira montagem da peça, Yolanda Cardoso escolheu para cantar um samba-canção de Antônio Maria, intitulado “Aconteceu em São Paulo”, gravado há muito tempo por Hebe Camargo. Na segunda montagem da peça, Yolanda mudava de música conforme o *mood*. Entre outras, ela chegou a cantar o “Escandalosa”, de Emilinha Borba. A atriz que fizer Alzira tem todo o direito de escolher a música que quiser. Ou não cantar nada, se for do seu agrado, assim.<sup>137</sup>

E é como uma “proto-punk” também que Alzira está preocupada em embaralhar certezas, demolir convicções e confundir seu interlocutor. Sob a aparente figura de uma dona de casa frustrada e solitária, Alzira aos poucos vai entrando no universo de Ernesto para implodir as crenças de um jovem vendedor de automóveis, cuja linhagem ela reconhece há tempos. Assim é que, em sua memória reinventada, “Ernesto-pai” (o vendedor de revistas que lhe prometera uma vida confortável) paulatinamente cede lugar ao aventureiro Zé Maria. Dois modos de vida, então, se confrontam. De um lado há aqueles que cumprem à risca o figurino da vida pequeno-burguesa, como os vendedores em geral:

Uh... homem que usa terninho e gravatinha me dá vontade de vomitar.

De outro, há os inconformados de plantão, como Zé Maria:

Era um verdadeiro representante da juventude de hoje. Era bem o contrário do senhor, que é vergonha da juventude. O Zé Maria era um rebelde... era o meu, hum... alter ego, a minha alma gêmea... Ah, se eu tivesse vinte anos menos... se eu tivesse vinte anos, eu ia botar pra foder. Quando eu penso no Zé Maria eu até sinto febre... Tenho vontade de dizer palavrão e o cacete. Ele sim, era um santo. O que a sociedade fez com ele... Essa sociedade da qual o senhor, com seu terninho e gravatinha, faz parte... Ele morreu por culpa de vocês... Era um santo... Ah, eu só queria era estar lá no Vaticano... no lugar do Papa... aí o Zé Maria ia ser canonizado. Por culpa de gente do seu tipo sabe o que foi que ele acabou sendo? Heins? É... foi ser traficante de drogas... Mescalina, cocaína, metedrina, anfetamina, morfina, heroína, cafetina e o cacete. No que fez muito bem, não tinha outra saída mesmo... E eu entrei num curso de enfermagem por correspondência, só pra aprender a dar injeção nele. Eu aplicava e ele ficava louco...

---

<sup>137</sup> BIVAR, Antonio. *As três primeiras peças: Cordélia Brasil, Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã e O cão siamês ou Alzira Power*. Londrina, PR: Azougue Editorial, 2002. p. 153.

louco e maravilhoso. Um dia roubou um carro... um carrão americano... e me convidou pra sair com ele. E eu fui, claro. Fomos até um lugar fora da cidade, onde tinha um precipício. Aí nós descemos do carro e ficamos olhando a natureza. O Zé Maria adorava e tinha o maior respeito pela natureza. Ele era incapaz de arrancar uma folha de uma árvore seca. Depois que a gente ficou horas perdidas olhando a natureza, ele entrou no carro e pediu que eu ficasse do lado de fora, olhando o que ele ia fazer... Aí ele ligou o carro, deu marcha à ré e foi em frente... Se atirou no abismo... com o carrão e tudo... E aí eu fiquei lá em cima batendo palmas. (Bate palmas) eu achei lindo, lindo, lindo... (Muda o tom, coloquial, para Ernesto) sabe como que eu conheci o Zé Maria? Hein? Um dia eu ia passando na rua e ele me chamou. Ele fez “psiu” e eu virei. Ele sentiu que eu tinha boa vibração. Ele sacou que meu astral era altíssimo. Ele ia muito com a minha cara. Ele até me botou um apelido: ele me chamava, gentilmente, de “Alzira Porra Louca”. E eu adorava. Um dia ele me deu ácido...

A seguir, Alzira empunha a bandeira da atitude psicodélica, defendendo o uso do LSD em uma fala ousada e desconcertante para os padrões da época em que o texto foi escrito. Por meio de um hipotético êxtase lisérgico, Alzira vislumbra Ernesto em toda sua decadência pequeno-burguesa. O passo seguinte é tentar convidá-lo a redimensionar tais valores:

Esquece um pouco a família, a profissão, a aposentadoria...

Não podemos nos esquecer de que o ataque aos padrões de uma vida convencional nunca deixou de freqüentar a preocupação de certos discursos artísticos - o que, na década de 60, se intensificou, dada a profunda revisão de valores ocorrida nas mais variadas escalas naqueles anos explosivos. No final da década, o tema estava sendo explorado à exaustão pela cultura pop, sobretudo pela música popular, por conta da expansão tropicalista. Na canção “Ele falava nisso todo dia”, por exemplo, Gilberto Gil descreve a vida de um jovem e honesto trabalhador que não se cansa de comprar pecúlios a fim de prover a segurança da família até ser atropelado, ironicamente, em frente à companhia de seguros<sup>138</sup>. O tema também ocupou a agenda da geração imediatamente posterior ao tropicalismo, na primeira metade dos anos 70, inspirando canções de Raul Seixas, Belchior, Walter Franco, o trio Sá, Rodrix & Guarabyra, o conjunto Secos & Molhados e muitos outros.

Obstinada em virar Ernesto pelo avesso, Alzira lança mão de certas expressões típicas do repertório da contracultura, querendo saber qual é o “doce mistério” do rapaz:

---

<sup>138</sup> GIL, Gilberto. Ele falava nisso todo dia. In: \_\_\_\_\_. *Gilberto Gil*. Philips, 1968. LP.

Me conta um pouco a seu respeito, alguma coisa assim... que me surpreenda... Anda, me diz, eu quero saber um pouco do seu *mini-mistério*<sup>139</sup>...

Ou ainda alertá-lo para as maravilhas do orientalismo:

Alzira: Que responsável o quê? Que mania mais bocó. Responsável... O senhor tem 25 anos e quer ser responsável... eu que tenho 45 não sou... Esse negócio de responsabilidade é papo furado... o senhor não tem cabeça? Então pensa um pouco.

Ernesto: A minha mulher não pensa assim...

Alzira: (...) Será que a Zulmira sabe que lá no Oriente, no país dos magadais, as pessoas nascem caquéticas, rejuvenescem de ano para ano, e falecem quando chegam a criancinhas?

Disposta a usar todas as armas para tirá-lo do eixo, Alzira se propõe, inclusive, a devassar a intimidade sexual de Ernesto:

Ah, que chato, eu espremo que espremo... e não sai nada do senhor. (Sacudindo-o). Anda, eu quero que o senhor me conte uma coisinha só, uma maldadezinha só. O senhor já fodeu alguma galinha, quando era pequeno?

Até que encerra esta sessão vertiginosa, fazendo uma vigorosa apologia da juventude e da loucura:

O senhor não aprende mesmo. (Impaciente) Ah, eu só queria ter um programa de televisão num horário nobre, só meu, aí o Ibope ia ver o que é Ibope. Eu queria ter um programa de televisão na minha mão... Aí sim eu ia mostrar... a essa cidade inteira... o que é responsabilidade. (Para Ernesto) O senhor sabe, em síntese, o que é responsabilidade? Hein? Não sabe. Pois eu vou dizer. (Sobe no sofá) Responsabilidade é uma coisa que só as pessoas de menos de 20 anos devem ter. Depois dos 20, meu filho... a gente devia mandar a responsabilidade é pras picas... Ah, eu só queria ter um programa de televisão pra dizer isso pra todo mundo, pro mundo inteiro... Depois dos 20... a gente começa a perder ponto... por causa dessa palavra tão mal entendida. Depois dos 20... a gente tem que fazer... sabe o quê? Não sabe? Pois eu vou dizer. Depois dos 20 a gente tem é que enlouquecer. Enlouquecer a gente e os outros... a cidade inteira... o mundo inteiro... Sabe o que é que nós somos? Eu, o senhor, e o resto da raça humana? Uma merdinha assim, ó. Uma merdinha deste tamanho. Uma pobreza, uma insignificância só. Um cu, entende?, um cu! (Suspirando, desce do sofá) E eu, tonta, só fui descobrir essa verdade depois dos

---

<sup>139</sup> “Procure conhecer melhor o seu mini-mistério interno” defendia o mesmo Gilberto Gil em “Mini-mistério”. In: COSTA, Gal. *Le Gal*. Philips, 1970. LP.

30. Mas também... o que eu já fiz pra recuperar o tempo perdido... Cada maldade, cada vingança, o senhor não pode nem imaginar... (Pequena pausa) E sabe de quem é a culpa? (Ernesto não responde, Alzira insiste.) E sabe de quem é a culpa? Do seu pai. (Volta as costas pra ele)

Ao atribuir a culpa de tudo a “Ernesto-pai”, Alzira está simbolicamente confrontando-se com o mundo masculino e com todos os valores que Ernesto-filho, ali bem a sua frente, encarna e defende. O vendedor não se dá conta do jogo e quer desfazer “o engano” do nome. Mas a mulher revela outro embuste. O embate parece ter chegado ao fim, e a Alzira somente compete acaalmar Ernesto... para sempre... com seu último ardil: às vezes o que parece um copo d’água com açúcar é, na verdade, um letal coquetel de soda cáustica.

Mas a peça ainda não acabou, e um último estratagema é deslocado do palco para a platéia. Diante do blecaute marcado na rubrica, o público aplaude o que acabou de ver. É a deixa para que Alzira advirta a audiência:

Alguma coisa vai mal neste país. Vocês acabaram de aplaudir um crime. Vocês acabaram de aplaudir o meu crime. E já que vocês aplaudiram o meu crime, eu vou dar o meu recital.

E, retomando sua verve de musa da contracultura, ou vedete tropicalista que sabe muito bem que Hollywood não é aqui, Alzira arremata:

Sabe duma coisa, gente? Eu estou precisando de falar, de falar muito, muito, muito... Mas eu tenho a impressão de que eu não vou falar é nada. Porque Europa não é América... Espanha não é México...E eu não sou Eva Perón. Quero apenas deixar o meu muito obrigada. Mas muito obrigada mesmo!

Mesmo que esteja em plena sintonia com o espírito da época que concebeu notórias personagens femininas nas primeiras peças da geração de 69, Alzira Power parece servir de antípoda a algumas delas. Ela não se deixa contaminar pelo instinto de morte como fazem Ana e Teresa em *As moças*, de Isabel Câmara; Verônica em *A flor da pele*, de Consuelo de Castro; ou ainda Cordélia Brasil. E embora apresente um perfil muito próximo ao da Mariazinha de *Fala baixo senão eu grito*, de Leilah Assumpção (uma funcionária pública solteirona, responsável por um trabalho de pouco prestígio), Alzira se recusa a participar de qualquer fantasia, a não ser que seja ela própria a autora do roteiro.

Tal personagem fascinante só poderia mesmo impressionar grande parte da crítica, como se pode constatar neste artigo de Jefferson Del Rios publicado na *Folha de S. Paulo*:

Alzira Power, uma mulher sensacional, está novamente em São Paulo, no Teatro Oficina. Ela esteve aqui em 1969 e quase não foi percebida embora tenha impressionado, e muito, os que a viram. Desbocada, agressiva e solitária, encara a rebeldia dos que se recusam a se enquadrar mansamente nos parâmetros medíocres de uma vidinha classe média. Alzira Power é uma personagem criada pelo dramaturgo Antonio Bivar que a dedicou aos insubmissos do mundo inteiro. Yolanda Cardoso, uma excelente atriz, representa esta mulher excêntrica que, inesperadamente, recebe a visita de um vendedor de automóveis.

Estas figuras de mentalidade opostas vivem um longo, absurdo e tragicômico confronto de idéias e desejos. O espetáculo, dirigido por Antonio Abujamra, teve, no Rio, grande êxito de público e crítica. A escritora Eneida, em uma de suas últimas críticas, escreveu: *Divido que haja neste país alguém que não tenha entre seus conhecidos uma Alzira Power. Todo mundo deve ir ver a peça de Antonio Bivar. Principalmente quem gosta de rir. Estou batendo palmas aqui, como bati no dia da estréia.*<sup>140</sup>

Alzira Power é, assim, a musa de toda uma geração teatral que, embora tenha usufruído de muitos bons trabalhos durante um período exíguo, vê nela uma espécie de epítome vivo do Brasil contracultural daqueles anos de chumbo.

### Uma dramaturgia pop-anarquista

Como os demais autores da chamada geração de 69, Antonio Bivar imprime a sua dramaturgia o signo da economia. As personagens aqui analisadas são um trio, um quarteto disposto em forma de trio e uma dupla, respectivamente. Os cenários também são parcimoniosos: três exíguos ambientes; dois domésticos, um metateatral. Quanto à duração, as três peças não se estendem muito. Em dois breves atos, tudo está resolvido.

A rigor, é dos cenários projetados pelo autor que os textos extraem o máximo de força expressiva. Recintos apertados e desconfortáveis obrigam o contato íntimo, áspero, claustrofóbico. Para um admirador confesso de Sartre, a atmosfera à la *Huis clos* que exala destas histórias não poderia ser mais apropriada.

---

<sup>140</sup> apud BIVAR. op. cit., p. 119.



Entretanto, em tais “jaulas” não imperam somente ódio e amargor. As personagens de Bivar, mesmo acuadas, buscam sempre uma saída pela via do grotesco, do paródico ou do tragicômico. Este parece ser o projeto maior do autor: não ceder à sisudez, ao desespero ou a juízos muito definitivos.

Em texto de apresentação das peças editadas recentemente, o jornalista Álvaro Machado aponta que, desde o começo da carreira, Bivar firmou sua originalidade dentre os representantes da nova dramaturgia “por ser o único a, espontaneamente, dar importância maior ao humor, preferindo isso a render-se ao terror vigente”. O humor de Bivar, continua Machado, “é, à primeira mordida, um humor quase infantil, incosequente e, sem dúvida, simpático”, o que leva o jornalista a afirmar que o criador de *Alzira Power* seria “um dos pais do *besteirol*, gênero que dominaria a cena teatral a partir do final da década de 70”.

As criaturas de Antonio Bivar exploram a comicidade pela via do desentendimento e da ruptura, oferecendo umas às outras uma total falta de pudor e um inquietante amoralismo.

A triangulação com a platéia jamais também é esquecida. “Antonio Bivar tem a qualidade de ser o detonador de um tipo de teatro contestador dos anos 60. Criou entidades unissex, personagens distantes do realismo e que possibilitam um jogo fascinante” declarou Fernanda Montenegro em entrevista na década passada<sup>141</sup>. Acreditamos que muito deste jogo aludido pela atriz advém do fato de Bivar explorar habilmente a ficcionalidade de suas personagens.

Enquanto Heloneida e Geni são personas essencialmente teatrais, vivendo a seu modo os dilemas pirandellianos, Cordélia e Alzira são tratadas como estrelas de cinema. Não, naturalmente, as divas das grandes produções de Hollywood. As criaturas de Bivar assemelham-se mais às vedetes de filmes B - altivas, porém meio ridículas, a começar por seus nomes provincianos em que reinam combinações exóticas de gosto duvidoso. Aliás, a influência da sétima arte sobre o trabalho do autor é notória, como se pode depreender do relato a seguir:

Adorava revistas, livros, música e cinema. Cinema em 16mm, uma vez por semana, no clube. Devia ter uns nove anos quando vi o primeiro filme, de guerra, com um ator que fazia um soldado que tinha estilo até ferido (com bala na perna) e entrincheirado num fosso lamacento. O filme era “A patrulha

---

<sup>141</sup> Entrevista concedida a Arnaldo Jabor para o Folhetim do jornal *Folha de S. Paulo* em 22/9/1991.

de Bataan” e o ator, Lee Bowman. A seguir foram produções da Republic, da Metro, Tarzã, filmes noir e, claro, Esther Williams em Technicolor, rumba e Xavier Cugat. (...) “Senso”, de Visconti, foi o primeiro filme proibido para menores que assisti. Eu tinha 16 anos. Achei o filme forte. Foi uma revelação<sup>142</sup>.

Portanto, não seria exagero reafirmarmos que as três primeiras peças de Bivar tratadas aqui são visivelmente marcadas por este meio-tom que se situa entre Visconti e Esther Williams.

Acreditamos residir no deboche e na paródia o veio político de Antonio Bivar, embora o autor nunca tenha assumido nenhuma das posições clássicas reservadas aos artistas “contestadores” daqueles agitados anos 60.

A postura que o dramaturgo adotou em sua obra foi uma espécie de anarquia pop, de contorno não tão definido como a militância marxista, por exemplo, mas nem por isso menos inconformado com o estado de coisas que assombrava o país. Tanto é que ao dramaturgo também couberam a censura e o exílio, ainda que por vontade própria, como podemos verificar no depoimento a seguir:

Eu era, no final da década de 60, um jovem autor teatral muito criticado (porque pop-anarquista, quando o politicamente correto era ser carrancudo-engajado), mas também um autor muito premiado (crítica e público) e, por minhas peças serem consideradas “de uma amoralidade sem precedentes na história da dramaturgia brasileira”, fui bastante perseguido pela censura da ditadura militar. De repente eu era um autor proibido de ser encenado. Como vários artistas e intelectuais daquela geração, forçados ou voluntariamente, também fui parar no exílio. O meu foi voluntário e escolhi o paraíso da contracultura, a Inglaterra, como pied-à-terre.<sup>143</sup>

*Cordélia Brasil, Abre a janela... e Alzira Power* são, assim, o lado B do teatro brasileiro de fins da década de 60, testemunhos fundamentais para entendermos o coquetel que as vanguardas, a indústria cultural e a contracultura prepararam na virada dos anos 60 para a década de 70. E que foi deglutido de modo bastante original por alguns dramaturgos brasileiros dispostos a transformar o paladar acerbo da época em um sabor, ao menos, agridoce.

---

<sup>142</sup> BIVAR, Antonio. *Verdes vales do fim do mundo*. Porto Alegre: L&PM, 2002. p. 200-1.

<sup>143</sup> BIVAR, op. cit., p. 7-8.

### **CAPÍTULO 3:**

## **AS DUAS PRIMEIRAS PEÇAS DE JOSÉ VICENTE**

## Nota biográfica

José Vicente de Paula nasceu, em 1945, na fazenda Angola, localizada na pequena cidade de Ventania - distrito de Alpinópolis - na zona rural do estado de Minas Gerais. Assolados por dificuldades financeiras, seus pais, que eram lavradores pobres, logo venderam a propriedade, passando a peregrinar, com os oito filhos que tiveram, por algumas cidades mineiras como pequenos comerciantes.

Dividido entre a vocação religiosa e a preocupação de não acarretar gastos para a família, o futuro dramaturgo viveu dos 11 aos 17 anos como interno em um seminário de Guaxupé, alimentando um desejo de se ordenar padre. Entretanto, desiludido com a vida religiosa, ele se mudou para Ribeirão Preto, onde trabalhou como representante comercial de um laboratório farmacêutico, durante cerca de três anos. Na mesma cidade, conheceu Antonio Bivar, que acabaria se tornando seu grande amigo. O primeiro contato que se deu entre eles foi assim registrado pelo autor:

Antes é preciso que eu conte como conheci um amigo meu: Antonio Bivar. Ele era irmão de Leopoldo Lima, o pintor, e Leopoldo me prometeu um dia: você vai conhecer meu irmão que mora no Rio...

Nas férias Bivar apareceu... Era um jovem que conhecia a fundo a época que estávamos vivendo. Citava Sartre, todos os existencialistas e era apaixonado pelos *beatniks*. Ele veio comigo até São Paulo e me levou à casa de alguns amigos seus, que, como ele, viviam uma vida nômade. Eram *beatniks* brasileiros. Viviam a dor do século e eram pessoas que abominavam a sociedade estabelecida. Andamos juntos por São Paulo, Bivar e eu, depois ele voltou ao Rio, onde estudava teatro.<sup>144</sup>

Em Ribeirão Preto também, José Vicente estudou Direito, mas abandonou o curso aos 21 anos, ao ser aprovado em um concurso do Banco do Brasil - o que o levou a mudar-se para São Paulo. No mesmo ano, ingressou no curso de Filosofia da USP, abandonando-o alguns anos depois.

Estimulado por seu amigo Antonio Bivar a freqüentar a agitada cena teatral carioca e paulista de fins da década de 60, José Vicente estreou como dramaturgo em 1968, com a peça *Santidade*. Entretanto, a obra acabou sendo proibida. Na ocasião, “o Presidente Costa e Silva comenta na televisão a imoralidade de *Santidade* e distribui

---

<sup>144</sup> VICENTE, José. *Os reis da terra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 135-6.

pessoalmente exemplares da peça aos donos dos principais jornais do país, pedindo que se manifestassem a respeito”.<sup>145</sup>

No ano seguinte, surge sua segunda peça, *O assalto*, que logo se tornou um grande sucesso de crítica e de público. Dirigida por Fauzi Arap, a obra estreou em 10 de abril de 1969, no Teatro Ipanema do Rio de Janeiro, tendo no elenco Ivan de Albuquerque e Rubens Corrêa. No dia 9 de agosto do mesmo ano, uma outra montagem, igualmente dirigida por Arap, estréia em São Paulo, no Teatro Bela Vista, com Francisco Cuoco e Paulo César Pereio como intérpretes. Em 1969 ainda, José Vicente escreve seu terceiro texto, *Os convalescentes*, cujo título original foi modificado para evitar problemas com a Censura - *Che: paixão e morte de um apóstolo da desordem* - uma tentativa de falar sobre o terrorismo e a militância de esquerda sob uma ótica sartriana, segundo o próprio autor.

Por *O assalto*, José Vicente foi agraciado com o Prêmio Molière de melhor autor de 1969, viajando para a Europa no ano seguinte, onde travou contato direto com as mais variadas manifestações da contracultura do período. Em Londres ele começou a escrever, em parceria com Antonio Bivar, uma nova peça, intitulada *Wight* (uma alusão à ilha inglesa que abrigou o último dos grandes festivais de música pop da Europa, em 1970), logo deixada de lado por ele, que resolve interromper sua estada na capital inglesa e viajar para Paris:

No fundo eu gostava mais de Paris do que de Londres. Era mais quente e mais acolhedora e tinha, como eu, uma base na razão e na consciência.<sup>146</sup>

Sem o parceiro, Bivar desiste de continuar trabalhando no texto. Outro projeto da dupla, igualmente abandonado, foi a participação no elenco do filme *Laranja mecânica*, dirigido por Stanley Kubrick. Os dois foram aprovados nos testes de seleção, mas acabaram desistindo da empreitada.

Dê volta ao Brasil, ele escreve para o Teatro Ipanema do Rio de Janeiro o que talvez seja a maior experiência teatral da contracultura brasileira: o espetáculo *Hoje é dia de rock* (1971), dirigida por Antonio Abujamra, com Rubens Corrêa à frente de um numeroso elenco.

---

<sup>145</sup> MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1979. p. 67.

<sup>146</sup> VICENTE, op. cit., p. 179.

Entretanto, tal como ocorreu com o trabalho de Bivar, a dramaturgia de José Vicente começou a perder força na década de 70. Suas peças posteriores a *Hoje é dia de rock* permanecem ainda inéditas ou ganharam montagens de pouca repercussão. São elas: *A última peça*, *Ensaio selvagem*, *História geral das Índias (ou A chave das Minas)*, *A loja do ourives (escrita em parceria com Antonio Bivar)*, *Diário íntimo*, *O povo de Deus*, *Satã*, *A idade do ouro*, *Fim de século*, *Rock and roll* e *Virtuose*.

O dramaturgo escreveu também um teledrama para a TV Cultura de São Paulo, *Nosferatu*, e dois casos especiais para a TV Globo: *Gângster* e *O zelador*. Este último - uma homenagem ao Harold Pinter de *The caretaker* - foi rebatizado pela emissora de *A feiticeira*.

José Vicente vive hoje recluso em São Paulo, afastado do teatro, da imprensa e dos amigos em geral. Muito de sua verve criativa parece ter se transformado em uma intransigente militância cristã. No entanto, seu discurso tem perdido progressivamente a conexão lógica e o senso de realidade. Aos poucos amigos o escritor vem segredando que teria descoberto a cura da aids, por exemplo. Recentemente, uma entrevista concedida à revista *Bravo* não foi publicada por conta dos inúmeros disparates e desatinos proferidos pelo autor<sup>147</sup>.

## Santidade

A primeira peça de José Vicente é um drama escrito em dois atos para três personagens masculinos: Ivo, Arthur e Nicolau. A ação se passa no centro de São Paulo, mais especificamente em um quarto de apartamento onde se vêem uma cama de casal (com dois travesseiros), duas poltronas e uma mesa de canto sobre a qual repousa um vaso de rosas. A rubrica inicial indica que “se supõem outras dependências, como sala, banheiro, cozinha”. No local, vivem Ivo e Arthur, que formam um casal homossexual. Ivo, o mais velho e mais estável financeiramente, é dono de uma butique no centro da capital paulistana; já Arthur, um ex-seminarista, encarna um tipo folgazão que não tem ocupação definida e faz programas com homens para sobreviver. Inesperadamente,

---

<sup>147</sup> As informações veiculadas neste último parágrafo foram fornecidas diretamente a mim pelo crítico Jefferson Del Rios, uma das poucas pessoas com quem José Vicente ainda mantém contato.

ambos recebem em um sábado à hora do almoço a visita de Nicolau, o irmão de Arthur que está prestes a se ordenar padre.

Na primeira cena do primeiro ato, Ivo e Arthur acabaram de acordar e estão na cama um pouco mal-humorados por terem perdido a hora: são duas e meia da tarde. Eles começam a conversar sobre os mais variados assuntos, e sente-se certo tom de cobrança de Ivo sobre Arthur pelo fato de este ser um *bon vivant* que vive à custa do namorado. Tocam a campainha. Na cena seguinte, chega Nicolau, que é recebido por Arthur, enquanto Ivo entra no banheiro. Nicolau anuncia seu desejo de ter uma séria conversa com o irmão a respeito de continuar ou não na vida religiosa. Como Arthur também viveu a experiência do seminário, Nicolau acredita que o irmão poderá ajudá-lo em suas dúvidas. Entra Ivo que, após as apresentações de praxe, tenta deixar o visitante à vontade, conduzindo-o ao banheiro para tomar um banho e relaxar um pouco. Na cena três, Ivo e Arthur, sozinhos, discutem sobre a impertinência da visita de Nicolau, e Arthur propõe a Ivo tentar seduzir o irmão, enquanto ele sai com o pretexto de comprar algo para eles comerem. Na cena quatro, a tentativa de sedução fracassa, pois Nicolau rejeita qualquer intimidade com Ivo. Este, desconcertado, sai para a butique, deixando Nicolau sozinho. Na cena seguinte, volta Arthur, e Nicolau, então, se dá conta de que o irmão é homossexual e de que Ivo é seu “namorado”. Nicolau e Arthur travam uma densa conversa sobre a vida, que acaba abordando a sexualidade de um ponto de vista existencial. Encerra-se o primeiro ato.

Nas três primeiras cenas do segundo ato, Arthur - vestido com uma batina dos tempos do seminário e progressivamente embriagado - faz uma espécie de ajuste de contas com o passado, refletindo sobre os valores cristãos, a dificuldade em levar uma vida pequeno-burguesa e a condição homossexual. Nicolau, aos poucos, percebe que o irmão é um sujeito angustiado, que passou a vida tentando alcançar certo estado extático de “santidade”. Na cena quatro, Ivo entra em cena, vindo da rua, completamente bêbado, depois de mais uma noitada. Arthur o coloca para dormir e, por um instante, pensa em matar o amante, chegando a se aproximar dele com uma grande dose de soníferos. Assim, ele e Nicolau poderiam mudar de vida, administrando a boutique de Ivo. Nicolau repudia violentamente o gesto do irmão, mas este o acusa de ter sido seu cúmplice, mesmo que somente “em intenção”. Arthur expulsa Nicolau do apartamento - que sai com certa assunção de culpa - e deita-se na cama com Ivo.

O que distingue os dois primeiros trabalhos de José Vicente das peças dos demais dramaturgos da geração de 69 é a alta carga autobiográfica que eles contêm.

Tanto *Santidade* quanto *O assalto* propõem algumas importantes reflexões acerca de certos valores típicos da época em que foram escritas, aliando-as ao tom de testemunho pessoal, parcialmente autobiográfico. Tal como José Vicente, o Arthur de *Santidade* também é um ex-seminarista e ex-representante comercial de uma indústria farmacêutica. Mas a peça ultrapassa esta experiência inicialmente confessional, tratando da angústia existencial da personagem, vivida, sobretudo, pela ótica do homossexualismo e da recusa aos padrões da vida burguesa. Arthur e Ivo são dois sujeitos marginalizados que confrontam o *status quo*. Em texto de apresentação à publicação de *O assalto* pela *Revista de Teatro* da SBAT, em 1970, José Vicente inventaria a gênese de *Santidade*<sup>148</sup> e localiza na questão da marginalidade o cerne da peça:

De volta a São Paulo, comecei a escrever um texto, e o diálogo fluía com uma certa facilidade. Eu ia vendo engendrar naturalmente a tragédia que eu queria, despojada, despojada de literatura inútil, seca, o contrário de tudo o que eu havia escrito. Nessa época eu prometia a uma amiga minha, ingenuamente e com a arrogância de um adolescente, uma peça “terrível”, bem diferente dessas agressõezinhas mornas e infantis que não conseguiam ferir ninguém. Eu tinha vontade de mostrar a hipocrisia social de uma forma tão impiedosa que conseguisse ao menos a indignação das pessoas. Minha peça tratava despididamente da vida conjugal de dois homossexuais, que não pediam desculpas a ninguém por serem desprezíveis. Aliás, aproveitavam-se do seu marginalismo para zombarem das pessoas “normais”. Um deles era um místico exacerbado, degenerado em prostituto, e que acabava por fazer uma profissão de fé nessa prostituição, acreditando que ela tinha lhe revelado a face de Deus. O texto tinha uma limitação “naturalista”, mas mesmo assim conseguiu a indignação que, aliás, eu já tinha deixado pra trás.<sup>149</sup>

---

<sup>148</sup> O autor ficou profundamente impactado ao assistir a uma montagem de *As criadas*, de Jean Genet, dirigida por Martim Gonçalves, no Rio de Janeiro, em 1966, e sobre esta experiência escreveu: “... assistindo a um espetáculo que me tocou brutalmente, acabei por descobrir o poder de comunicação que esse tipo de representação viva pode dar, a ponto de transformar as pessoas no seu íntimo. Era aquilo mesmo que eu queria descobrir: uma representação cruel, encarnada, livre e eficaz, do cotidiano que nos leva à morte. O que me tocou mais foi justamente o despojamento que havia aí. As criaturas, no palco, me pareciam frágeis e diferentes de suas próprias palavras. Respiravam, criavam gestos, mas era só uma representação. O que contava era o clima.” VICENTE, José. Teatro, representação litúrgica. In: REVISTA DE TEATRO. Rio de Janeiro: SBAT, n 375, maio/jun., 1970. p. 41.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 41-2.



Um dos eixos do texto está organizado em relação à crítica ao mundo do trabalho burguês (como ocorre também com *Cordélia Brasil*, *Alzira Power* e *O assalto*), que não só expõe Arthur à “ameaça” de uma vida ajustada e burocrática, mas também revela a indolência e a ociosidade do personagem. Em algumas peças da geração de 69 o conflito entre duas personagens se dá por conta da seguinte situação básica: um dos indivíduos sempre é mais adaptado ao sistema ou de certo modo resignado a ele, enquanto o outro é um *outsider*. Em *Santidade*, Ivo é o mais “ajustado”, mantendo com Arthur o mesmo tipo de irônica impaciência que Cordélia devota a Leônidas, por exemplo, em relação à pouca disposição que o parceiro tem para procurar emprego:

Ivo: ... Eu também tive um sonho com você, sabia? Te entreguei na Delegacia de Vagabundagem e te arrumaram um emprego. Te botaram num banco, trabalhando dez horas por dia, com o salário mínimo. (...) Arthur, eu estive pensando... Você podia mesmo arrumar um emprego num banco.

Arthur: Nem pensar!

Ivo: Eu tenho um amigo que pode te arrumar. Sério mesmo. É pro teu bem.

Arthur: Que é, vai me chutar?

Arthur tem verdadeira ojeriza pelo mundo do trabalho convencional, opondo a ele uma visão desregrada da vida, ligada à contravenção e à imoralidade:

Arthur: Ah, vocês arrumam um emprego pra mim, é? Que tipo de emprego?

Nicolau: Qualquer coisa que você goste de fazer. Banco, escritório, qualquer coisa...

Arthur: Eu não sei trabalhar, Nicolau. Eu sou incompetente pra trabalho.

Nicolau: Alguma coisa você sabe fazer.

Arthur: O quê? Eu sei fumar maconha, tomar picada, roubar... o que que você acha mais indicado?

O medo de Arthur - plenamente sintonizado com as preocupações de boa parcela da juventude dos anos 50 e 60 - é ceder aos apelos de uma “vidinha” simples que anule qualquer possibilidade de transgressão e aventura. A certa altura, Arthur descreve a

categoria de trabalhadores à qual ele pertenceu durante o tempo em que esteve no laboratório farmacêutico, depois de ter largado o seminário, e da qual ele não quer mais fazer parte:

Eu conheci essa raça que compra televisão a prestações mensais, que vai à escola de noite, compra Volks em consórcio, vai pra Santos no fim de semana com a família... Eu conheço essa raça que assina ponto na hora certa e sai do serviço na hora certa...

Tal como se dá com Leônidas, a sensibilidade de Arthur está em desacordo com os critérios de competitividade e produtividade típicas das sociedades capitalistas, apontando para uma esfera mais romântica de contato com o mundo:

Arthur: Às vezes, me dá vontade de ficar só assim, na cama, sem fazer nada, só pensando, dormindo, pensando, dormindo sem ter que fazer nada...

Ivo: Não vai me dizer que você agora vai entrar nessa onda de *beatnik*.

Arthur (ri): *Beatnik?* Você não sabe o que é isso.

Ivo: Não sei? Sei, sim senhor, sei muito bem! Essa história aí de cabelo comprido, protesto, ficar sem tomar banho... e sei lá o que mais, eu sei muito bem o que essa gente tá querendo.

Por outro lado, assim como Cordélia, Ivo é mais realista e vê os novos tempos com uma ácida desconfiança:

Ivo: ... Eu devia ter montado uma loja de mulher, de mulher já de uma vez, cansei dessa variação de cores pra moda masculina! Com essa história de ácido lisérgico, vão acabar convertendo o resto de homens que ainda resta num bando de mocinhas, sabia?

Embora tenha sido escrita antes da viagem do autor para Londres, Paris e Nova York - que o fez entrar em contato direto com as vanguardas internacionais que ele já admirava no Brasil -, a peça procura retratar um modo de vida exótico para certos padrões tradicionais, cuja pesquisa José Vicente procurou intensificar no Primeiro Mundo, conforma declara Antonio Bivar:

Para um jovem autor teatral, acostumado a descobrir personagens nas pessoas, os que povoavam a cidade eram irresistíveis. Na atmosfera mesclavam-se, em tons puxados para a aquarela e o pastel, o

clássico e o pirado, civilização e decadência, virtude e vício, o antigo e a vanguarda, a ordem em progresso e a anarquia em evolução. De Shakespeare a Joe Orton, o texto era basicamente inglês; mas sobrava espaço para o brilho sonoro da fonética internacional. Dos brasileiros, ninguém se sentia culpado do Brasil estar lá e eles cá, gozando a liberdade nessa espécie de exílio voluntário. José Vicente fazia pesquisas no universo do *exquisite* enquanto eu me encantava com tudo que me parecesse *peculiar*.<sup>150</sup>

Outra marca original da peça - e que talvez tenha constituído a grande razão de sua interdição à época - é o registro naturalista, de certo tom documental, acerca dos costumes homossexuais. (Vale notar que a obra, a rigor, não analisa a condição sexual das personagens de modo moral ou mesmo psíquico, preferindo deslocar o eixo da sexualidade para uma discussão de caráter existencial.) O texto procura registrar de maneira muito viva a cena gay paulistana de fins da década de 60 e o linguajar homossexual típico da época. Arthur e Ivo, por exemplo, travam um anedótico diálogo em tom coloquial a respeito de uma paquera:

Arthur: Tive uma conversa ontem à noite com aquela bicha do imposto de renda.

Ivo: Eu vi, pensa que eu não vi?

Arthur: Queria saber se eu ainda era teu caso.

Ivo: E você? Garanto que já foi abrindo as perminhas...

Arthur: Ela queria me ganhar pra amiga dela, aquela bicha americana que veio com a igreja dos mórmons.

Ivo: Querendo dar uma de Hello-Dolly? Audácia da imperialista!

Já a conversa que Arthur tem com o irmão um pouco adiante carrega certas marcas didáticas dispostas a introduzir um personagem ingênuo e inexperiente como o seminarista nos meandros da vida gay:

Nicolau: Ele é hermafrodita?

Arthur: Hermafrodita? Que palavra é essa?

---

<sup>150</sup> Ibid.

Nicolau: Ele é invertido?

Arthur: Bicha. Ele é bicha. Viado, pederasta, homossexual, galinha, paca, chana. O nome genérico pra tudo isso é bicha.

Nicolau (pausa): Você... você tem alguma ligação com ele?

Arthur: Tenho, sim. Eu trepo com ele, com a Ivone, onde é que ela foi?

Nicolau: Que Ivone?

Arthur: A chana, dona da casa, a flor do pecado, onde é que ela foi?

Nicolau: Ele disse qualquer coisa de... galeria...

Arthur: Ah, foi caçar! Hoje é sábado, dia da caça coletiva. Hoje, na Avenida Ipiranga, São Luís, Galeria Metrópole, elas todas estão em bando. Hoje é sábado, muita cara nova, rapazinhos dos subúrbios. Os "entendidos" de veludo desfilando na passarela... No inverno fica mais complicado, mas a turminha mais insistente tá cagando pro frio. Eu dei uma passadinha por lá e já tá começando a ferver... Você não quer sair pra caçar, Nicolau?

A homossexualidade acaba por articular outras visadas do texto. O problema da dolorosa perda da juventude, tal como em *Cordélia Brasil*, acentua o conflito entre o par central e é matizado pela carga dramática de que se reveste por conta de atingir em cheio a vaidade de personagens propriamente hedonistas:

Ivo: Você tem vinte e poucos anos. Você sabe muito bem que daqui mais algum tempo ninguém vai te querer mais, é lógico.

[...]

Arthur: A sua cara me dá... nojo. Você está no fim. Qualquer pessoa te dá quarenta e cinco anos, quarenta e oito...

Ivo: Quarenta e oito? Você está brincando, eu sei quando você quer me destruir...

Arthur: Então, olhe num espelho. Você está cheio de barrancos, enrugado, barrigudo, cheio de pelancas.

Ivo: Eu sei que não é verdade.

Plenamente sintonizada com seu tempo, a peça ainda faz alusão a dois assuntos emblemáticos da época em que foi escrita: a psicanálise e a militância política, respectivamente. Entretanto, as menções são breves e não trazem muitas conseqüências ao desenrolar da trama. Nicolau recomenda que Arthur procure um psicanalista - uma figura que virou moda, segundo a resposta de Arthur:

Nicolau: Eu acho que você devia procurar um psicanalista. Ia ser muito bom pra você. Eu podia te arrumar isso...

Ivo: Então, você acha que eu sou... doente...!

Nicolau: Você é. Você é sim! Você tem alguma coisa contra a psicanálise?

Arthur: A bicha aí não tem. Eu escuto esse papo o dia inteiro. “Você precisa de uma análise, Arthur!” “Você é traumatizado!” Porra! São Paulo inteiro é analisado! O Ocidente inteiro é.

Já a militância política é focalizada como uma sub-atividade da atuação religiosa de Nicolau:

Arthur: ... O que é que tem nessa pasta?

Nicolau: Não é nada, não. Uns livros... Sociologia, economia. Você se interessa por política?

Arthur: Mais ou menos.

Enquanto Arthur e Ivo se mostram despolitizados, Nicolau parece admirar a postura política da Igreja progressista:

Tivemos um encontro pra fazer um estudo sobre “o pensamento social da Igreja”, entre padres e seminaristas maiores. Durou uma semana mais ou menos. Visitamos fábricas, vilas, tivemos contato com estudantes...

Entretanto, seu engajamento político se reduz à opção pelo cristianismo:

Nicolau: ... eu dou aulas, faço traduções, um pouco de política também... faço um punhado de coisas. [...] Os padres agora não se ordenam como antigamente, sem nenhum contato com o mundo onde

vão trabalhar. O cristianismo está inserido no mundo atual e pretende estar junto com o homem. Como de fato é a mensagem do Cristo.

As referências à militância política típica da esquerda de 1968 acabam aí, na questão cristã, e é esta que, a rigor, prepara a grande discussão existencial que o texto empreende de modo muito original. Não fosse pela força de um discurso de intensa prospecção poética em franco diálogo com os valores dos anos 60, a peça reduzir-se-ia a um relato autobiográfico calcado, principalmente, no questionamento da vida religiosa. Entretanto, o dramaturgo amplia o leque de sua investigação. Arthur - em certa medida, o alter-ego de José Vicente - é um jovem inadaptado que sente dramaticamente a intensidade de uma experiência de descoberta interior. Dois fatores impelem inicialmente o jovem em sua busca: o provincianismo e a homossexualidade. O primeiro deles é um tópico importante que acompanha toda a trajetória de um dramaturgo, que, por mais cosmopolita que quisesse parecer naqueles anos de intensas trocas culturais, jamais deixou de se desligar da terra mineira que o gerou e moldou seu espírito, conforme atesta este depoimento de Antonio Bivar, a respeito da estada européia do amigo:

Quanto aos visitantes, José Vicente não se mostrou tão fascinado quanto eu pelos ingleses, sentindo mais afinidades com os latinos e, em especial, com os brasileiros. Mais arraigado que eu, José falava muito de sua Minas, da magia de seu rincão natal. Não estava disposto a mergulhar fundo no Velho Continente porque sabia que a Europa já era considerada morta e que sua passagem por ali seria breve. Sentia-se, mesmo, era ligado ao Brasil e ao teatro brasileiro.<sup>151</sup>

Assim, uma metrópole como São Paulo surge no discurso de Arthur como ícone da incomunicabilidade humana:

Arthur: Aqui em São Paulo você é surdo e todos são surdos. É num mundo sem sonhos que você vai morrendo sozinho e vê os outros morrendo sozinhos. Em cada minuto. Todo dia repetindo a mesma coisa. Em São Paulo o que você ouve, o que você vê e o que você diz não tem nenhuma repercussão. Aqui você vive sem repercussão e morre sem repercussão. E a palavra também não denuncia, não fere, não mata. E os atos também não têm repercussão, os atos também são surdos. Aqui é o inferno, Nicolau. Porque é que você não vai embora?

---

<sup>151</sup> Ibid.

Já a condição homossexual é encarada como um bastião que, ao mesmo tempo, segrega o indivíduo e marca sua singularidade:

Arthur: É verdade, isso é verdade. Essa é a grande magia inicial, quando a gente sabe que está violentando tudo o que é chamado de natural. A gente sabe que o negócio tem que ser escondido e fica então um mistério em torno da coisa... A gente sabe depois que todo mundo nos despreza e ninguém é capaz de andar naturalmente ao nosso lado, na rua. Quando a gente chega em qualquer lugar, a presença da gente é sentida imediatamente. Essa espécie de maldição é extremamente bela, você aprende a ver o que os outros não são capazes de ver. O desprezo deles é uma espécie de... Graças, é isso, graça! Só é possível amar a partir da crueldade. E quando você chega não é mais você que chega, a sua sombra vem antes e te denuncia.

Ao lado do provincianismo e da homossexualidade, há um outro elemento que confronta a personagem com suas questões mais íntimas: a religiosidade. Desde muito cedo, o jovem ex-seminarista do interior de Minas Gerais procura encontrar respostas para suas angústias na dimensão sagrada da vida:

Arthur: Eu recordava a vida que eu tinha vivido no mundo... Eu recordava o calor de gente - o calor de gente que eu ainda não tinha vivido... Eu recordava... eu recordava, Nicolau, e eu sentia... saudade. Eu estava sufocado de tristeza e de saudade. Eu chorava sozinho naqueles... corredores vazios, no meio daquelas coisas abandonadas... Depois eu corria pra sacada e olhava muito tempo os campos lá longe... Minas! Minas por todos os lados... Em agosto estava tudo... asfixiado! De fumaça! Os campos estavam todos queimados e havia tanta fumaça! Fazia muito calor, o calor de agosto e o calor que vinha dos campos queimando! Estava tudo silencioso, seco e... sufocante! E eu estava sufocado de tristeza! O sol era enorme e vermelho em cima dos campos queimando... E esse calor que sufoca, esse calor que sufoca, esse calor que sufoca! Não tinha chuva nem ar! Nem chuva nem ar! Mas como era bonito assim mesmo! Horrível assim como era bonito! Eu não conversava com Deus, eu estava sufocando sozinho, eu estava sendo asfixiado sozinho! Eu via da sacada os outros seminaristas andando lá fora... No jardimzinho tinha uns que ficavam andando na grama seca... e eu via aqueles seres... dispersos! Como figuras sem corpo, eram como figuras sem corpo, em silêncio, se locomovendo... Eu não falava com Deus. Eu já tinha possuído Deus. Eu tinha possuído Deus, pra sempre, eu não podia mais tirar Deus de mim, nunca mais! Eu nunca mais podia tirar Deus de mim, apagar Deus de mim!

É a busca incessante da religiosidade que faz Arthur estabelecer um ousado (sobretudo para a época) paralelismo entre o ritual da Santa Missa e os ritos sexuais que envolvem a sedução na vida gay. Por meio de uma longa conversa com Nicolau, o ex-seminarista une a sagrada liturgia à “sagrada natureza”. A reação de Nicolau, como se poderia esperar, advém basicamente de uma postura de ordem moral:

Você me dá nojo! Você, o mundo em que você vive! Ah, como tudo isso é nojento, doentio, podre e sufocante! Podre e sufocante!

O que se segue é um contundente embate entre os dois irmãos. Neste momento, a peça poderia constituir somente uma espécie de libelo a favor da homossexualidade ou um manifesto contra a repressão ao corpo, tão em voga na época. Contudo, o que *Santidade* propõe é a exploração da sexualidade pelo viés existencial:

Arthur: A tua inocência me faz mal. É a tua inocência que me faz mal. Essa tua pureza me faz mal, e faz mal a você e faz mal a mim. Eu quero te ver purificado dela.

[...]

Nicolau: ... Eu ainda tenho medo de possuir o meu corpo, acho que é isso... Eu ainda tenho medo dele, eu quis viver como se eu existisse e ele não, não sei porque me dirigi contra o meu corpo... mas agora eu estou entendendo isso... Eu sei que existe alguma coisa rompendo dentro de mim. (pausa) Por que que você fez isso, Arthur?

O estado de “santificação” ao qual Arthur sempre aspirou (“Eu sempre quis ser santo, desde o começo... Quando eu era criança, eu saía na rua e pensava que eu era um santo...”) fora realçado na infância pela pobreza e privação:

Arthur: ... Porque o Cristo representava estudo, comida, roupa e honestidade! Ele significava isso e nós aprendemos a acreditar nele por causa disso! E nós éramos pagos! Nós éramos pagos pra ser santos! Pagos pra ficar lá e sermos santos, de qualquer jeito!

E também por certa competitividade com o irmão mais moço que só agora vem à tona:

Arthur (de batina): ... Você era santo e pobre. [...] Vou te contar uma coisa: eu tinha inveja de você porque você era santo...

No entanto, as malhas da vida adulta apresentam Arthur ao mundo da imoralidade:

Um dia eu peguei um pacote de amostras de um produto revolucionário, um produto com cinco anos de pesquisa... (Ele gira a rosa na mão e a contempla) Eu examinei bem aquele milagre... E aí eu peguei o milagre e esmaguei o milagre com as mãos! (Ele esmaga a rosa) E joguei o milagre no chão e aí pisei em cima do milagre! (Ele joga a rosa e pisa nela) Eu esmaguei o milagre debaixo dos pés. Eu



esmaguei! Eu tinha tomado horror dos milagres! E eu tomei horror de todos os milagres e eu quero ver quem vai me recuperar desse horror de todos os milagres! Eu quero ver quem é que vai me curar desse horror de todos os milagres, quero ver quem é que vai me curar! (Pausa) Eu estou sozinho, eu sei que estou sozinho... Eu fiquei sozinho depois que eu vendi as amostras que eu tinha juntado e depois que eu roubei o dinheiro das duplicatas da firma que eu recebi da Santa Casa de Misericórdia.

- o que desencadeia um ajuste de contas com seu passado:

Quando eu fui expulso duma venda porque eu roubava dinheiro na gaveta, você lembra, Nicolau? O português dono da venda foi me levar em casa e aí a mamãe me bateu na frente dele e ficou sem conversar comigo... E quando eu ia nas construções ou no banheiro ou atrás da igreja com os meninos da rua, eu depois chorava em casa porque eu descobria que não era santo. Aí, eu pensei que no seminário eu ia ser santo... Eu pensava que a santidade era o bem... Mas eu não era capaz de fazer o bem! Eu passei o seminário inteirinho tentando fazer o bem! De noite alguns demônios ficavam andando na minha cama e por dentro do meu pijama azul... mas eu mandava eles embora! Eu via o armário de doces dos meninos que recebiam doces de casa, eu via os doces mas eu não roubava! Eu ficava sozinho perto do armário, com vontade de comer doces, mas eu não roubava! Eu tinha medo do mal!

Depois de transgredir as regras básicas do mundo burguês voltadas ao trabalho, à moral e à sexualidade e se auto-expulsar dele, Arthur reconhece a impossibilidade da santificação:

Aí eu vi que Deus é hediondo! O Deus que me perseguia em silêncio como se eu fosse um filho que não queria nascer... O Deus que eu tinha que comer e viver e respirar no vômito! Deus é hediondo! E eu era hediondo como Deus, sentado lá no banco sozinho...

É o momento em que ele tenta arrastar Nicolau para o mesmo caminho, ao propor ao irmão a cumplicidade no assassinato de Ivo, o que acaba não ocorrendo. Após o ínfimo instante de vacilação do futuro padre, Arthur sentencia para si mesmo a vitória da cruzada que a personagem entende, idiossincriticamente, como “santificadora”:

“Consumatum est”. O deus da juventude está morto.

José Vicente escreveu *Santidade* certamente para fazer um acerto de contas com parte da infância e da juventude vivida no seminário. A relação atormentada do autor com a religiosidade cristã é notória em toda sua obra, e aqui ganha contornos bem definidos. Há uma passagem na biografia de Antonio Bivar que muito bem representa a

“prontidão” cristã do dramaturgo, ressaltada na visita que este fez ao autor de *Cordélia Brasil* em Londres, no início da década de 70:

Depois do café iniciamos a decoração dos dois ambientes. Zé pendurou um enorme rosário de madeira, que trouxera de sua casa no Brasil, na parede junto à cabeceira de sua cama, e eu coleí com durex na parede ao lado da minha umas figuras do *underground* como, por exemplo, um pôster da revista OZ com Candy Darling toda nua e com aquele seu pênis enorme, bizarra. José, com um sorriso entre cínico e cúmplice, disse que assim ficavam patentes as nossas diferenças.<sup>152</sup>

Entretanto, para compreender melhor a obra de José Vicente é imprescindível a leitura da biografia que o autor publicou em 1984, intitulada *Os reis da terra*. Nela, os principais tópicos desenvolvidos em suas peças ganham contornos pessoais muito elucidativos. A respeito da libertinagem de Ivo e Arthur, por exemplo, convém recuperar em *Os reis da terra* o momento em que o dramaturgo trata de sua iniciação mundana:

Abandonei minha família e essas histórias todas e decidi sair pela noite de São Paulo. Conheci Ana Maria, de vida livre, que me levou até seu apartamento num edifício no centro da cidade. Ana Maria tirou minha roupa, me levou para a cama e fez um amor intenso comigo, após o qual eu compreendi que havia cometido o primeiro pecado da minha vida. Mas não quis me confessar. Eu abandonava assim a Igreja e seus valores e entrava para o mundo da carne. Fiz a opção com muita coragem e assumi que agora eu seria um libertino, como todas as pessoas que eu conhecia em São Paulo eram. Preciso acrescentar que o pensamento de esquerda no Brasil nessa época já pregava a liberação de todos os tabus relacionados com o problema sexual e condenava terminantemente a moral dos antigos. Um pouco porque era moda e um pouco porque minha fé não me levava mais a nada, assumi o mundo do pecado, condenado pela Igreja. Eu deixava de ser aquele menino mágico e puro de Ventania e dos campos de Minas e aquele adolescente real do seminário para ser um homem como eles eram. Qualquer coisa doeu em mim quando fiz essa opção, algo como a pureza que se mancha para sempre, mas eu queria mergulhar agora no Inferno e ver cumprida em mim a profecia do Satã no Egito, que previra em mim a queda da minha casa.

Entreguei-me com Ana Maria e com outras que apareceram à luxúria, à pornografia mais aberta e a tudo que fazia as delícias do mundo. Li todos os livros proibidos até então por minha moral e deixei-me vencer pelo prazer do mundo. Tinha me tornado como um deles<sup>153</sup>.

Entretanto, como já dito, *Santidade* rompe os limites da confissão biográfica, tentando estabelecer um proveitoso diálogo da dramaturgia brasileira com algumas

---

<sup>152</sup> BIVAR, Antonio. *Verdes vales do fim do mundo*. Porto Alegre: L&PM, 2002. p. 41.

<sup>153</sup> VICENTE, José. *Os reis da terra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 148.

experiências internacionais inovadoras, sobretudo os autores ingleses conhecidos como *angry young man*, Harold Pinter e Joe Osborne, a quem José Vicente credita certas influências. A linguagem naturalista, coloquial, bruta, repleta de palavrões e marcas de oralidade (que já vinha distinguindo a dramaturgia de Plínio Marcos) é usada na peça como veículo para devassar os sentimentos mais recônditos e difusos, que tentam ao mesmo revelar o mistério da alma humana em busca pelo sublime. Em entrevista concedida a *O Estado de S. Paulo*, em 1997, José Vicente trata desta oscilação do texto entre a indagação do sagrado (como ocorre com a dramaturgia de Jean Genet) e a investigação a respeito da crueza das relações humanas, como abordado por Pinter e Osborne:

Estado - O crítico Anatol Rosenfeld, na época, defendeu a sua peça contra os ataques que ela recebeu, afirmando que era um modelo de pureza. Você concorda ou não vê dessa forma a relação entre os principais personagens?

José Vicente - Eu acho que não modificaria quase nada na peça, a não ser formalmente. Na época, era muito influenciado pelos *angry men* ingleses, Harold Pinter e John Osborne. Aqui, o *angry man* era Plínio Marcos. Era moda usar o palavrão, a linguagem rude. Hoje eu teria um pouco de vergonha de usar a gíria, aquela coisa toda, mas acho que tomaria a mesma posição.

Estado - Anatol lembrava que a peça ficava entre Bernanos e Genet, que tinha algo de essencialmente religioso. Ele não concordava que ela fosse tributária dos *angry young men* ingleses ou feita para chocar. Para Rosenfeld, ela era confessional, autobiográfica.

José Vicente - Autobiográfica porque fui seminarista durante sete anos. Foi a minha visão da Igreja Católica, a minha visão de seminarista. A peça enfoca o tema da santidade.

Estado - E o que é ser santo para você?

José Vicente - Eu sou cristão, não sou católico. Tenho uma posição cristã diante da vida, conheço os escritores cristãos como Bernanos. Ser santo é renunciar ao mundo. É uma renúncia à sociedade, à vida social.

Estado - Não é a posição de Bernanos.

José Vicente - Bernanos era pessimista. Eu sou otimista. Acho que você pode ser feliz sem se negar a si mesmo, mas não participar da sociedade, porque ela é corrompida e corrompe.<sup>154</sup>

*Santidade* é uma espécie de *Cordélia Brasil* às avessas. Lidando com os temas da sexualidade, da moral do corpo, da recusa ao mundo do trabalho e da afronta aos valores burgueses, ela também propõe uma espécie de triângulo afetivo, familiar, amoroso, erótico, mas o faz sem a chave da blague, da ironia ou do patético. O percurso individual de seu autor o leva a recusar no texto qualquer traço de humor ou comicidade na condução da situação central. *Santidade* é a *Cordélia Brasil* reverberada por uma alta carga de intensidade dramática, que a persecução obstinada do sagrado por parte do autor só faz ampliar.

## O assalto

A segunda peça de José Vicente é também um drama em dois atos - escrito, desta vez, para dois personagens: Vitor e Hugo. Ambos trabalham em uma agência bancária, mas há entre eles uma profunda diferença social. Vitor é um funcionário da contabilidade, assim caracterizado pelo autor: “N. 5.925.800 de uma organização bancária, neurótico, estranho, fuma muito, pinga colírio no olho nervosamente, como se numa hora para outra fosse ficar cego. Tem 25 anos, é branco, sem vitalidade, frágil, está à beira da “loucura, da loucura que leva ao hospício”. Já Hugo trabalha no setor de limpeza e é “exuberante, mas não vulgar, usa um macacão sujo e fedido, suado, aberto no peito e tamancos também sujos. O varredor ao contrário de Vitor possui os sinais espontâneos da presença erótica da vida”.

O cenário é uma sala do banco, desarrumada e suja, por conta do fim do expediente, do qual devem fazer parte “um pequeno despertador que fica funcionando o tempo todo e uma dessas cadeiras de escritório gasta, enorme, que deve encerrar a eloqüência de um trono”. Como complemento, vê-se uma mesa de escritório, “fria, mas grande, que vai, no final, desempenhar o ofício mórbido de câmara mortuária”. A rubrica do autor determina também que “o cenário pode ser o mais simples possível,

---

<sup>154</sup> Entrevista concedida a Antonio Gonçalves Filho para o Caderno 2 de *O Estado de S. Paulo* de 15/3/1997. p. D-1, D-4 e D-5.

isto é, ainda que exuberante, sempre dentro dum tom mais *expressionista* e menos comprometido com a *realidade*".

No início do primeiro ato (nomeado como "assalto", pelo autor), Hugo está se preparando para começar a limpeza noturna, mas a presença de Vitor, que ainda não foi embora, o constrange um pouco. Após trancar a porta e começar a jogar cinzas de cigarro no chão, atrapalhando visivelmente o trabalho do varredor, Vitor é abordado por Hugo, que quer saber se ele ficará por lá durante muito tempo. Inicia-se uma conversa entre os dois em tom bastante protocolar. Aos poucos, no entanto, Vitor começa a demonstrar certo interesse pela figura do faxineiro, querendo saber detalhes de sua vida. Hugo se aflige um pouco com a conversa por estar em horário de trabalho, mas o outro parece querer "desabafar" com alguém. Ficamos sabendo, então, que Vitor está em crise com seu trabalho no banco. Ao perceber que a porta está trancada, Hugo se exalta, mas é logo acalmado por Vitor, que lhe oferece uma boa quantia de dinheiro para fumar um cigarro com ele e ouvir as histórias que tem para contar. Começa um sinuoso jogo de sedução de Vitor sobre o faxineiro, que reage, ora com reprovação, ora com certo fascínio pelo bancário. A crise de Vitor se expande para uma crítica à vida burguesa em geral, da qual o trabalho no banco é o grande representante. O bancário começa a pressionar o varredor para se abrir também e contar certas intimidades. Hugo fala da dureza de manter esposa e filhos com o salário que recebe e acaba revelando fazer alguns programas homossexuais como forma extra de ganhar dinheiro. Vitor segreda ao faxineiro que há muito este já o interessava. A atração que ele sente pelo outro, então, aumenta. Ele propõe trocar de roupa com o companheiro, e o ato termina com uma cena que sugere de modo estilizado uma relação sexual entre os dois.

O segundo "assalto" começa, e ambos ainda estão com as roupas trocadas. Há um clima de silêncio e uma ponta de hostilidade no ar. Hugo declara que já conhecia Vitor de nome, pois os colegas o teriam advertido de que um dos bancários o vivia seguindo. Vitor, então, diz ao faxineiro ter se demitido do banco naquela tarde. Hugo pretende ir embora e para isso quer levar o dinheiro que Vitor lhe prometeu, mas este, sem pressa alguma, continua querendo "esticar a conversa". Há um embate entre eles, e Vitor expulsa Hugo da sala, que, no entanto, não sai. O confronto físico entre os dois ganha uma dimensão maior. Na verdade, há dois modos de vida em desacordo: Hugo representa a subserviência e o comodismo, enquanto Vitor encarna a rebeldia e a insubordinação. Diante da passividade de Hugo, Vitor entra em surto delirante e anuncia que ficou lá este tempo todo para concretizar um assalto ao banco. Sistemáticamente,

Vitor vai retirando pacotes e pacotes de dinheiro das gavetas e dos armários, enquanto profere contundentes agressões verbais ao faxineiro. Muito assustado, Hugo aciona o alarme do banco e foge pela platéia anunciando aos gritos que a agência está sofrendo um assalto. Sozinho no palco, Vitor entrega-se à loucura até ser metralhado pela polícia, que é chamada ao local.

Assim como *Santidade*, *O assalto* também se baseia em uma situação parcialmente autobiográfica, uma vez que José Vicente transferiu-se de Ribeirão Preto para São Paulo, nos anos 60, por ter sido aprovado em um concurso do Banco do Brasil, onde entrou em contato com o ritmo burocrático e “absurdo” de um trabalho que o marcou profundamente, conforme se pode depreender deste depoimento do autor:

Trabalhei três anos para o laboratório [farmacêutico]. No final consegui passar num concurso do Banco do Brasil e abandonei então a deliciosa profissão de vendedor. Eu digo deliciosa porque no final das contas eu já havia me acostumado com o *on the road* dela e transformara o que é maçante em agradável.

Comecei a trabalhar no Banco do Brasil, cumprindo um horário rígido. Ali era Kafka. Tinha a atmosfera de um livro de Kafka.<sup>155</sup>

O primeiro bife de Vitor sobre o chefe e o banco nos soa, assim, absolutamente confessional:

... Você pensa que é só pedir as contas, se despedir e cair fora. Mas a gente chega lá fora e o seu Maia continua. Ele está em toda parte, dentro e fora, como um deus onisciente, onipresente, todo poderoso. (Gemidos, choros, ranger de dentes) (Misterioso) Sabe o que é isso? É no segundo subsolo, onde o banco tem um arquivo. Ficam lá os funcionários estropiados pela contabilidade. Tem pederastas, tem maníacos, exibicionistas, assassinos potenciais, cleptomaníacos, cérebros eletrônicos, *autores de teatro fracassados* (grifo nosso), compositores, todos os neuróticos dessa guerra aqui. Tem uma secretária lá, de quarenta anos, que tem mania de “prima dona” do teatro de revista. Queria ser uma grande dama do rebolado. Agora tá lá, arquivando papéis, mostrando pernas para os subordinados dela. A Marlene Dietrich da rede bancária, com a boca pintada de coraçãozinho. Aí de quem não aplaudir as extravagâncias dela! Recebe quota dobrada de papéis pra arquivar.

E é por meio deste ódio visceral que Vitor dirige a seu trabalho que podemos compreender melhor também a amarga dedicatória que José Vicente credita ao texto:

---

<sup>155</sup> VICENTE, op. cit., p. 136.

Esse espetáculo, no que ele tem de meu, dedico aos funcionários anônimos do Banco do Brasil, onde eu recebi o aprendizado da inutilidade, do suicídio interrompido, cada mês, cada ano, da impossibilidade de escapar, do horror, da “loucura que leva ao hospício” e da vontade asfixiante de devorar.<sup>156</sup>

Entretanto, tal como *Santidade*, a peça ultrapassa o tom testemunhal, ampliando a discussão a respeito do trabalho em um banco e de outros assuntos correlatos. Importante testemunho de uma época, *O assalto* procura empreender uma grande crítica ao mundo da tecnocracia:

Vitor: Meu número é 5.923.800. Você pode imaginar quanta gente vem atrás e quantos não vão na minha frente. Meu serviço é fácil. Eu fico o tempo inteiro controlando a entrada diária desses papéis. Débito-crédito. Nem um número a mais, nem um a menos. Sou um especialista em número. Se falta um e sobra um, tenho de começar tudo de novo, desde o começo. Três anos fazendo balanço, deixa o teu olho aguçado em cima das coisas, como um cérebro de controle. Um zero à esquerda você consegue agarrar com o dedo, e... Pum! Pum! Derrubar em cima do papel!

Este mundo, a rigor, parece inescapável a Vitor (e também a Hugo, embora este não tenha consciência disso), pois sustenta um sistema político que tenta engolfar a todos. O lema do banco, segundo o bancário, é um velho conhecido dos brasileiros. Deste modo, o texto também acaba investindo em imagens mais alegóricas:

Vitor: ... O lema do banco é o mesmo da bandeira brasileira! Ordem e progresso. O chefe sempre diz que “sem ordem não há progresso”.

Embora seja uma grande conversação entre Vitor e Hugo (que, por vezes, se reduz a uma dimensão monológica por parte do primeiro), a peça não cede à tentação do discurso verborrágico<sup>157</sup> e doutrinário a respeito de certas tomadas de posição. A trama

---

<sup>156</sup> VICENTE, José. Teatro, representação litúrgica. In: REVISTA DE TEATRO. Rio de Janeiro: SBAT, n. 375, maio/jun, 1970. p. 42.

<sup>157</sup> O crítico Yan Michalski, entretanto, identificou na peça uma verborragia de outro tipo: “A grande indignação, principal virtude de *O assalto*, mas também fator determinante das deficiências da obra: na sua ânsia de gritar o seu desespero, José Vicente às vezes abre mão da lucidez, da clareza de demonstração e do equilíbrio de dosagem, em benefício da sinceridade primitiva, sem dúvida impressionante, do seu desabafo. A mesma ânsia é responsável... também pelos excessos de verbosismo, que resultam muitas vezes em chocantes redundâncias e até em imagens sublimerárias.” MICHALSKI,

é muito bem urdida, fazendo o texto oscilar entre duas esferas básicas de investigação. De um lado, as personagens assumem a vocação de estarem representando “funções” sociais, o bancário e o faxineiro, o que leva a peça a tangenciar um modo de atuação propriamente épico. Vale notar que a apresentação das falas indica “Vitor” e “Faxineiro” como as figuras do drama, o que, embora não implique repercussão prática, revela certa disposição do dramaturgo em neutralizar a “personalidade” de Hugo. De outro lado, entretanto, Vitor e Hugo são tratados como indivíduos particularizados, de cuja relação estreita se extrai a grande carga dramática da peça. *O assalto* guarda muitas semelhanças com *Alzira Power*, de Antonio Bivar, - que, a rigor, foi escrita (e reescrita) posteriormente - ao apresentar a mesma situação básica: duas personagens que, de certa maneira, já se conhecem têm a oportunidade de, por conta de um encontro fortuito que se revela puramente intencional, conversarem longamente - o que as leva a um confronto inevitável de proporções trágicas. Embora nunca tenham trocado uma palavra, Vitor e Hugo já sabem algumas coisas um do outro antes de a peça começar:

Vitor: Sabia que eu vivo te seguindo? (Longa pausa) Uma vez eu entrei num bar que você entrou, pra comprar cigarro. Você fuma Macedônia, não fuma? (...) Pois é, daí eu tirei uma ficha para cafezinho e deixei a ficha cair no teu pé, de propósito, e você catou pra mim, não se lembra?

Um pouco mais adiante, a obsessão de Vitor por Hugo ganha contornos místicos:

Sabe... Eu já desabotei esse teu macacão muitas vezes, sozinho... Ele cheira suor de animal. Tem cheiro de rua, de mercado, de gente se comprimindo... Eu te imaginava Jesus Cristo, sendo seguido por mim.

Hugo, igualmente, já fazia certo juízo a respeito de Vitor:

Tenho a impressão que eu já te conhecia antes. (...) Os caras da limpeza já tinham me falado. (...) Que tinha um pinta me seguindo.

A fim de que a conversa entre os dois, inicialmente protocolar, comece a evoluir para o confronto direto, uma situação de tensão altamente simbólica é criada, quando



Hugo percebe que Vitor trancou a porta da sala (“Não cria problema, ô meu, me abre a porta aí...”). Alegoricamente, Hugo é submetido à violência do cárcere privado. Este clima de sufoco, ainda que reversível, cuja intenção parece querer indicar que “não há saídas”, contaminou boa parte da produção dramatúrgica dos autores aqui analisados. Não só *Alzira Power*, mas também *Abre a janela...*, *Apareceu a Margarida* e *Delito carnal* exploram o mesmo expediente.

Montada esta situação nuclear, o texto passa a ser estruturado em torno de alguns eixos básicos que dialogam abertamente com as outras peças tratadas no presente trabalho. *O assalto* não é uma obra propriamente de temática homossexual, mas envereda por esse caminho de modo muito sinuoso. Há entre Vitor e Hugo um jogo codificado de interesse sexual. Vitor “compra” o tempo do faxineiro a fim de que este se interesse por sua figura e por sua história, em um lance de irônica subversão, já que o dinheiro oferecido - sem que Hugo o saiba - é do próprio banco, que ele resolveu assaltar. Estabelece-se, então, um insinuante jogo entre eles, pautado ora pela repressão, ora pela perversão. Como ocorre também com o Ernesto de *Alzira Power*, Hugo, “usado” e “oprimido” por Vitor, acaba querendo extrair uma vantagem essencialmente financeira da situação, assumindo certa postura cafajuste:

Varredor (levantando de repente): Como é que é? Vamos resolver o nosso papo logo? (Pausa)

Vitor: Que papo?

Varredor: Já fiz programa com muito viado aí. Os caras sempre largam grana. Uma vez eu fui aí com um pinta que tava sem dinheiro: me deu uma camisa, um disco e uma japona. Essa japona azul que eu tenho aí. Claro, o disco eu dei, fazer o que com um disco!

[...]

Vitor: Quer dizer que você tem muito cartaz.

Varredor: Sabe como é, meu problema é mulher, mas tendo grana, sabe como é...

Mas tal como Alzira, Vitor percebe de modo claro a intenção do outro e tenta desmascará-lo:

Vitor: Sabe, eu acabei de descobrir que você não passa de um puto, sabia? Puxa, eu pensei tudo, menos que você fosse um puto! (O varredor está atônito) E não me chama de chefe!

Varredor: Mas o que houve?

Vitor: Puto, sim! E muito convicto!

Varredor: Porra, mais respeito comigo!

Vitor: Mas que respeito? O que é isso, respeito? Você se vende por trinta mangos como um judas muito nojento e ainda fala em respeito? Quem que você pensa que é, além dum prostitutozinho muito ordinário? Hein?

Ainda que ao final do primeiro ato, eles concretizem, estilizadamente, uma relação sexual, a pulsão erótica de Vitor por Hugo passa por uma instância de cunho místico<sup>158</sup>. Ao som de um réquiem, Vitor recita um emblemático poema para Hugo:

Eu conheço você melhor do que você mesmo/Eu sou mais você do que você mesmo e do que eu mesmo/Você é mais do que eu mesmo e do que você mesmo/Tudo o que você quer é o que eu já tenho e o que me asfixia/ Na tua profissão você é o sacerdote, e eu não sou na minha/Eu sei mais o teu nome do que você mesmo/eu te sei melhor do que você mesmo/então é minha a tua profissão/é minha a tua sujeira/é meu o teu esperma e o teu sangue é meu/é você quem me paga, sou eu quem te odeia!

O bancário, tal como Arthur em *Santidade*, também quer atingir o estado de santificação, cujo caminho parte da privação e da renúncia. Daí seu interesse inicial pelas atividades abjetas do faxineiro:

---

<sup>158</sup> Quase três décadas depois de ter escrito a peça, na entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo*, já aludida aqui, José Vicente reduziu a questão místico-erótica da peça a um problema de ordem moral: "Estado - Você diz que Fellini é um apologista da prostituição, mas a relação entre o bancário Victor e o faxineiro Hugo em *O assalto* não passa pela do michê e seu cliente. Victor assalta o banco para dar o dinheiro a Hugo porque o ama e não para comprar seu corpo./José Vicente - Não, na verdade há o problema da prostituição, porque o varredor só o aceita por dinheiro./Estado - Bem, o dinheiro é mais uma desculpa, porque Hugo também sente atração física por Victor./José Vicente - É, mas ele só aceita por dinheiro./Estado - Você, então, acha que a homossexualidade sempre está associada à prostituição?/José Vicente - Ah, sim, fundamentalmente. Os homossexuais só são aceitos socialmente porque a prostituição é aceita pela sociedade, que faz a apologia da prostituição. Nós, cristãos, somos contra a prostituição".

Como é, e as privadas, você já limpou as privadas?

e seu impulso de escrever mensagens pornográficas nas paredes dos banheiros, por meio das quais ele precisa exorcizar seus demônios:

Tudo que eu não consigo dizer pro próprio banco, eu digo por escrito pras privadas deles.

Um pouco mais adiante, há uma bela cena em que Vitor entroniza Hugo, fazendo-o sentar em sua própria cadeira de bancário. No imaginário místico-erótico de Vitor, o faxineiro ganha ares de um *pharmakós*, o mais ilustre entre todos os seres desprezíveis:

Vitor: Senta aqui, nessa cadeira aqui. (Vitor aponta o trono, o Varredor permanece de pé) Aqui, senta aqui. Assim. Você fica parecendo um rei. Existe rei de tudo, não existe? Você é o rei do lixo!

Varredor: Que barato!

Vitor: Você me acha meio doido, é?

Varredor: O que os caras não vão pensar...

Vitor: Pensar o quê?

Varredor: Que negócio mais esquisito!

Vitor: Só falta a coroa. Você ficaria muito bem com uma coroa de cebolas na cabeça e uma réstia de alho a tiracolo.

Tal imersão no universo da religiosidade de tradição cristã é ampliada e passa a dialogar com outros valores sobre os quais se assenta o mundo tecnocrático que Vitor quer desesperadamente combater:

Você tem que ser um bancário não só aqui dentro dessas paredes - lá fora também! É o teu credo, o teu Deus, o teu Jesus Cristo, a tua caridade, a tua propriedade privada, a tua família, o teu macho, se você preferir.

O crítico Van Jafa, do *Correio da Manhã*, identificou em *O assalto* a mesma mistura entre o sagrado e o profano que também marca *Santidade*:

Sua peça é um ato de fé. Sua profissão de amor. É de resto sua liturgia selvagem desta vida tão condicionada a tantas regras, ismos, chantagens e regras sociais de uma imutabilidade cruel, de um efeito de cilício.<sup>159</sup>

Estruturado sobre a perda da conexão profunda do homem moderno com as instâncias inefáveis da vida (lida, aqui, em chave de religiosidade e misticismo), o texto, então, lança-se à abordagem de alguns caros assuntos que integraram a pauta da “nova sensibilidade” que boa parte da juventude dos anos 50 e 60 perseguiu com obstinação. Vitor demonstra desespero pelo fato de sua juventude estar se esvaindo naquele ambiente mortificador:

Vitor: Três anos num banco é o tempo duma juventude. Você abre os olhos e... Puf! O tempo engoliu tua cara. Que idade você me dá?

Varredor (desinteressado): Vinte e poucos.

Vitor: Vinte e quanto?

Varredor: Vinte e... Vinte e cinco?

Vitor: Em cima! Em geral me dão vinte e oito, trinta. Teve um cara que me deu trinta e dois. Me senti sem ar.

O bancário também demonstra profunda aversão ao figurino básico daqueles que se resignam e se enquadram, proferindo uma frase que ecoará algum tempo depois na voz de Alzira Power:

Varredor (pegando o paletó de Vitor, que está pendurado atrás duma cadeira): É tergal, é?

Vitor: Você gosta?

Varredor: Bom.

---

<sup>159</sup> VAN Jafa. *O assalto* e a crítica no Rio. In: REVISTA DE TEATRO. Rio de Janeiro: SBAT, n. 375, maio/jun. 1970. p. 44.

Vitor: Tenho nojo!

Bastante aliviado, ao trocar de roupa com o faxineiro, Vitor sentencia:

Dentro dum terno você é vulgar, é comum, não sobra mais nada do que você é...

O modo como o mundo capitalista lida com o tempo também é discutido em uma das inúmeras alusões que Vitor faz ao relógio, visto como instrumento de tortura que padroniza a vida burguesa:

Eu falo do pesadelo de despertadores com horas marcadas que nunca mais vão deixar ninguém dormir em paz. Assinar pontos na hora de entrar, nem um minuto depois, e assinar ponto na hora de sair, nem um minuto antes.

Esta fala soa eminentemente autobiográfica, como podemos depreender do depoimento a seguir de José Vicente. No entanto, ela nada mais faz do que expressar um dos grandes motes do projeto da contracultura: a escravização do homem pelo relógio<sup>160</sup>:

Nunca pensei em escrever pra teatro. Desde muito cedo eu tive um compromisso efetivo e imediato com a sobrevivência, num regime de oito horas por dia - às vezes mais. Só uma vaga possibilidade de algum dia iniciar uma obra que me substituísse a completa inutilidade de um cotidiano marcado rigorosamente por um despertador que me consolava de alguma forma. Foi a partir disso que se criou em mim uma espécie de obsessão. Na impossibilidade de viver, imposta pela sobrevivência, eu tentava criar.<sup>161</sup>

Por fim, há a revolta da personagem contra a ditadura dos papéis, dos arquivos e dos números:

---

<sup>160</sup> Theodore Roszak assim problematiza a questão do tempo: "O tempo verdadeiro (aquilo que Bergson chama 'duração') é exatamente a experiência da própria vida e, portanto, radicalmente intuitivo. Mas para quase todos nós, este tempo verdadeiro foi definitivamente arreado pelo ritmo rígido do tempo marcado pelo relógio. O que consiste fundamentalmente no fluir vital da experiência converte-se numa bitola arbitrariamente segmentada, externa, imposta à nossa existência - pelo que viver o tempo de qualquer outro modo é 'místico' ou 'loucura'". ROSZAK, op. cit., p. 263.

<sup>161</sup> VICENTE, José. Teatro, representação litúrgica. In: REVISTA DE TEATRO. Rio de Janeiro: SBAT, n. 375, maio/jun., 1970. p. 41.

Papéis e números, sempre papéis, todo dia papéis, arquivos e mais arquivos de papéis e uma indústria de homens cegos em cima desses papéis, é uma cidade inteira que foi inundada de papéis, com velhos emboiorados examinando e dirigindo desses papéis e sem pular uma letra desse inferno de papéis e números que são mais importantes do que a vida, do que a morte e do que a puta que o pariu, tantos papéis e arquivos e gente que entra com papéis e sai com papéis, que vive e morre sem saber mais nada além desses papéis sujos, fedidos, iguais com saudações, sem saudações, datados, carimbados, assinados e reconhecidos!<sup>162</sup>

A consciência da perda da juventude e a recusa obstinada em aceitar um mundo pautado por ternos e gravatas, relógios, arquivos, números e papéis transformam Vitor em um indivíduo transtornado, que mergulha em uma atmosfera de angústia existencial:

Vitor: Às vezes eu tenho a impressão que eu morri na minha infância, me desencarnei. Não tenho mais nada de comum nem com as pessoas... nem com as coisas... nem com mais nada. Não tenho ponto de referência mais nenhum... eu sou um corpo oco, se carregando no meio dum mundo que nem se decifra nem me decifra mais. De uns tempos pra cá eu descobri que eu não quero nem viver nem morrer nem continuar vivendo nesse estado de graça... Você já pensou em se matar?

O grande antípoda da personagem passa a ser o velho funcionário aposentado do banco que nunca deixou nenhum colega assinar a folha de ponto um minuto sequer depois do horário e que conseguiu no fim da vida “um apartamento através da Caixa Econômica e um Volkswagen no consórcio”.

Vitor, o bem-sucedido, é quem se revolta e se insurge contra a opressão do sistema, ao passo que ao desvalido Hugo somente cabe o papel de se conformar. Nesta inversão de perspectiva reside a grande carga expressiva do texto. O ponto de vista da peça não se comove com a vida de Hugo ou concede a ele tratamento heróico. A grande personagem é mesmo Vitor, responsável por subordinar a dimensão social que pontua todo o texto ao caráter de aventura espiritual de que se reveste sua jornada (“Você pode continuar sendo tudo o que você é, mas o teu encontro marcado com a ordem que rege o mundo e as pessoas continua te esperando.”) Sob esta perspectiva, o conflito de classes que há entre as personagens é visto pelo ângulo do projeto da contracultura, e não do

---

<sup>162</sup> Vale notar que, nos anos 70, o conto *O arquivo*, de Victor Giudice, soube explorar de modo muito expressivo esta temática, ao retratar a figura de um funcionário público exemplar que de tanto se privar da vida pessoal e se adaptar a todas as adversidades do mundo do trabalho acaba se transformando em um arquivo de metal.

ideário marxista<sup>163</sup>. José Vicente não utiliza o articulado discurso de quem quer analisar a condição das personagens. Antes, ele prefere invadir os domínios de um “expressionismo confessional”, como identificou Anatol Rosenfeld (ver nota n. 3), utilizando-se de uma linguagem rude e bruta que devassa a intimidade destas figuras (“Zé utiliza o palco como se fosse a parede de um mictório público”, afirmou o diretor Fauzi Arap à época da peça). Uma fala dura como a que segue, de caráter notadamente metalingüístico, anuncia a recusa do texto em adotar a posição clássica do teatro social ou engajado:

Vitor: O que é que um lixeiro como você representa para a sociedade? Não representa nada! Você é só um caso particular no meio de milhões de casos particulares e que pode conseguir só, e só isso: comover uns tantos filhos da puta que conseguem muito bem viver às custas da tua miséria particular. Intelectuais, criadores de todas as espécies e umas tantas almas bem alimentadas e bem intencionadas. Só, e só isso!

A partir deste escopo que se abre, passamos a perceber que há dois tipos de assalto sendo engendrados por Vitor. O primeiro tem um sentido concreto e é anunciado sarcasticamente pelo bancário:

Vitor: Eu achei que tinha de acertar as contas com o banco segundo os meus métodos. O banco faz lá as contas dele, tá certo, é um direito meu, não é justo?

Varredor (que não consegue mais esconder o jogo): E você tá com a grana?

(Vale ressaltar a ousadia de abordar este tema, justamente em um momento da história política do país em que os assaltos a bancos passaram a constituir a grande

---

<sup>163</sup> Há na obra do autor um profundo sentimento humanista advindo de sua estreita formação cristã, evidenciada no excerto crítico a seguir: “Praticando um corte transversal na noite de um funcionário demissionário que prepara um “assalto” num faxineiro de seu banco, de sua prisão, de sua solidão, de seu empalhamento, José Vicente praticou um corte no seu respeito humano e com os pulsos sangrando denuncia a sua miséria cotidiana que é a de centenas, milhares e milhões de pessoas espalhadas por esse funesto e trágico mundo de Cristo, de tantos Jesus, chamem-se os nomes que se chamarem. A engrenagem está explícita e implícita, a máquina devoradora de homens é implacável, ceifa de preferência dos mais jovens, porque aqueles que se salvaram estão domesticados implacavelmente, ou se tornaram dramaturgos, como José Vicente, atores, empresários, poetas, pintores, como atesta a história dos supranormais”. VAN JAJA, op. cit., p. 44.

estratégia de financiamento de inúmeras ações dos grupos de esquerda que enveredaram pela luta armada contra o regime ditatorial).

O segundo “assalto” de que trata a trama tem conotação simbólica e organiza a grande concentração poética do texto. Por carência, solidão e humanismo (?), Vitor quer devassar o mistério de um indivíduo tão emblemático para ele quanto um simples faxineiro que “possui os sinais espontâneos da presença erótica da vida”:

Vitor: Você gostou de mim? (Pausa) Sabe, é uma coisa grotesca até... É que nunca fiz essa pergunta pra ninguém e nunca ninguém me declarou nada. Se não declaram é porque a gente tem de perguntar, é ou não é?

Varredor: Eu não sei o que você viu comigo, caramba!

Vitor: No fundo, no fundo, eu sinto até uma espécie de orgasmo, quando eu lembro que estou sozinho, sem referência em nenhum lugar. Minha família não existe mais, minha infância não existe mais, e meus companheiros, nenhum existe mais. É terrivelmente confortável. Só que eu queria ter certeza, por uma espécie de orgulho, que existe uma pessoa que eu consegui assaltar, no interior, tirá-la toda pra fora pra ver se é melhor ou pior que realmente é. Claro, você deve ter horror de mim. (Pausa) Acertei?

Por um momento, o bancário acredita ter se irmanado com Hugo na luta contra o mundo execrável que ele chama simplesmente de “eles”. Desesperadamente ele quer reconhecer no faxineiro um igual:

Você e eu, nós dois estamos nada mais nada menos que em cima de todos os códigos aí deles, de todas as regras sociais, estamos pisando a cultura deles, as escolas deles, a fonte do pudor deles, enquanto eles numa hora dessas fazem a festa aí fora, tranqüilamente. É ou não é? E se eles podem fazer a festa deles, por que é que nós dois vamos perder a oportunidade de fazer a nossa? Não é mesmo?

Mas Hugo não pode compreender este movimento, por estar preso atavicamente à roda que faz o mundo girar sempre como ele é, e não como Vitor gostaria que fosse. É a vez, então, de o “assaltante” reordenar a relação que há entre eles:

Eu te comprei com as minhas condições, foi ou não foi? Te comprei pra fazer de você o que me desse na cuca. Você aceitou o jogo... aceitou ou não aceitou? Então, o que você tá reclamando? Quer ir embora? Pois vá! Te prender é que eu não vou, inclusive nem tenho resistência mais, é muito trabalhoso. (Vitor vai e destranca a porta)



e fazer uma provocação final:

Conta pra eles que tem um assaltante aqui em cima, disposto a levar uma bala na cabeça. Não faço a menor questão. Hoje o desprezo e a violência são a única moeda forte, a única moeda válida, onde eu arrisco tudo!

Neste momento, pela primeira (e única) vez, Hugo parece adquirir a consciência de seu trágico papel no mundo, proferindo um longo desabafo de tom poético, existencial e político:

Quem sou eu pra levantar a minha mão contra você? Como teu resto, faço teu jogo do jeito que ele vem, carrego com minhas costas a força que você não sabe fazer e o teu cheiro fedido que você não pode mostrar pra ninguém porque você é honesto, e limpo, e educado, e estudado dentro de tua roupa limpa; do teu sapato engraxado; dentro de tua semana garantida de sete dias garantidos, enquanto eu estou aí apodrecendo debaixo dos teus sete dias pra pagar o preço da tua honestidade; apodrecendo debaixo da tua religião enfasiada de bar, debaixo do teu Jesus Cristo enfasiado, sem cheiro de privada e sem escarro na cara. Agora pára de bater no peito porque eu falo uma língua diferente da tua. Vocês já me separaram faz muito tempo. E se a tua lei me botou sujo, e me botou fedido, pede contas pra ela e não pra mim, que estou engolindo, por vocês todos e todo dia, a merda toda do mundo que vocês puderam na frente do meu nariz, para continuarem limpos, e pra continuarem honestos. Pega qualquer um dos teus amigos aí com cheiro de livro, com cheiro de restaurante, com cheiro de teatro. Encosta um deles na parede e obriga a responder às custas de quem e às custas de que ele continua limpo. Chama ele de covarde, de filho da puta, de frouxo. Sabe o que ele te responde? Não te responde nada! Qualquer mendigo da rua vomita em cima da tua roupa limpa!

Em seguida, a resignação de Hugo o impele a limpar a sala de qualquer jeito, enquanto Vitor resolve mudar de estratégia, tentando “ressarcir” o faxineiro pela vida miserável que ele levou até aquele momento:

Estou simplesmente pagando para mim mesmo através de você. Você não tá me fazendo nenhum favor! (Continuando a retirar nervosamente pacotes de dinheiro) Estou te pagando a tua juventude que te roubaram, não é muito. Estou te pagando a tua hora contada, marcada no despertador, estou fuçando numa peça de máquina pra obrigar a parar, tá me entendendo?! Junta tudo e se arranca! Eu aceito morrer por você e você vive por mim. Ninguém vai me pagar o meu preço exato. O que me roubaram, não vai ter ninguém, banco nenhum, que me pague mais...

Hugo reduz toda a experiência vivida ao denominador financeiro, o que faz com que Vitor compreenda amargamente a frustração deste “assalto”:

E pensando bem, pensando bem, o que é que você vale? Que valor que você tem? Você não tem importância nenhuma! Você não vai trazer nada de novo, seu, pra mim, nem vai aparecer com um Messias tirado de trás da porta. Substancialmente você não vai modificar nada do que está acabado, consumado e imodificável! (Vitor começa a juntar de novo o dinheiro do banco em cima da mesa) Quer saber de uma coisa? Resolvi que nem os meus míseros oitenta mil, que eu te dei da minha própria carteira, nem esses você vai levar!

Depois de uma longa conversação, há um acerto final entre eles:

Vitor: Estamos quites. Você e eu chegamos na estaca zero onde você queria. Não te devo mais nada nem você me deve mais nada. Mas pode se lembrar duma coisa: essa guerra continua e eu sinto um prazer enorme, fora do comum, em desempenhar por você a função tua que você recusou.

A Hugo somente resta a função de perpetuar o *status quo*, tocando o alarme do banco e gritando “Assalto!”.

*O assalto*, tanto quanto *Santidade*, oscila entre um registro realista, que propõe uma confrontação crua e direta entre as personagens, e uma visada lírica, de cunho existencial. Na crítica publicada no *Jornal do Brasil*, em 24/4/69, Yan Michalski destaca:

Partindo de uma simples dramatização naturalista de uma amarga realidade social, José Vicente projeta aos poucos o seu estudo para o terreno de um desabafo existencial e um exorcismo místico. Essa mistura de registros, conquanto contribua para o aspecto algo confuso da obra, confere-lhe também um fascínio muito especial e uma dimensão difícil de pressentir enquanto a peça se desenrola, aliás, com notável competência e acuidade de observação, no terreno do realismo.<sup>164</sup>

Segundo Fauzi Arap, que dirigiu as duas montagens da peça em 1969, o teatro de José Vicente “tem quebras poéticas, quebras literárias, sobre uma base de realismo *alucinado*”. O diretor procurou ainda definir a filiação desta atmosfera híbrida que exala do texto:

Pode-se em *O assalto*, talvez, em algum momento, lembrar do Albee do *Zoo...* Mas Zé, na minha opinião, não é só um dramaturgo excepcional, mas como Brecht, também um poeta. Talvez, num grau bastante profundo, pode-se falar num parentesco com Genet (não influência).<sup>165</sup>

<sup>164</sup> MICHALSKI, op. cit., p. 137.

<sup>165</sup> In: REVISTA DE TEATRO. Rio de Janeiro: SBAT, n. 375, maio/jun., 1970. p. 43.

Entretanto, esta zona de influência propriamente de Jean Genet sobre José Vicente foi enfaticamente rechaçada pelo autor na entrevista, já aludida aqui, que ele concedeu ao jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1997:

Estado - Em *O assalto*, sua primeira peça montada, os dois personagens completam-se. Victor, que assalta o banco, é o espírito, e Hugo, o faxineiro para quem ele quer dar o dinheiro, é o corpo. Esse conflito está esboçado desde o princípio de sua carreira, o que fez alguns críticos aproximarem suas peças às de Genet. Você admite esse parentesco?

José Vicente - Eu posso dizer que sou o anti-Genet, o anti-Sartre, que estou numa posição oposta aos existencialistas franceses. *Virtuose* faz referência a Genet e a Sartre, mas uma referência crítica. Eles também são frutos da Bíblia, estão ligados ao mundo antigo do Velho Testamento. São mais ligados à prostituição. O próprio Sartre tem uma peça, *A prostituta respeitosa*, e o que Genet faz é compilar a Bíblia. Ele dá o underground, o submundo violento da Bíblia. Quanto a *O assalto*, Victor e Hugo foram concebidos como alegorias. Os dois juntos formam Victor Hugo. Era uma homenagem ao escritor francês, considerado um imortal, e ao corcunda de Notre-Dame de Paris.<sup>166</sup>

Uma das grandes qualidades de *O Assalto* reside no modo como o ataque de conquista que Vitor desfecha contra Hugo é apresentado aos olhos do espectador, e que usa como meios a simples conversa, a curiosidade, o suborno, a provocação, a humilhação, a explosão mística (Hugo é comparado ao Messias; a homossexualidade é purificadora) e a auto-imolação.

Convém ressaltar que tais recursos são manipulados de modo muito consistente por um autor jovem e inexperiente, que não demorou a impressionar o diretor Fauzi Arap na visita que lhe fez para mostrar a peça, em 1967:

Um dia, apareceu o Zé. Queria me mostrar algumas cenas de uma peça que estava escrevendo. Eu concordei, ele desligou o telefone e veio. Na terceira página eu estava de boca aberta e com água na boca: resolvi fazer a peça como ator. Eu já havia dirigido a "Navalha" e não pretendia, tão cedo, voltar a representar. Mas eram tão fascinantes os personagens, aquele personagem em particular, que eu imediatamente reformulei todos os planos e projetos. Eu dizia que era "genial". E era. Surpreendentemente genial. Ele me dizia que tinha vinte e um anos, que havia assistido somente duas peças, que tinha um livro de poemas por publicar, que o Roberto Freire havia perdido (por sinal, já encontrou), o livro se chamava "Ofício de sobrevivente", e não acreditava muito no meu entusiasmo.

Desde então se passaram dois anos. Só agora Norma [Benguel, diretora de produção], Gilda [Grillo, produtora], Rubens [Correa, intérprete de Vitor], Ivan [de Albuquerque, intérprete de Hugo],

---

<sup>166</sup> Entrevista concedida a Antonio Gonçalves Filho, já referida.

Marcos [Flaksman, cenógrafo e figurinista] e eu vamos mostrar ao público o que, ou quem é Zé Vicente.<sup>167</sup>

O que se vê no palco são inúmeros turnos de debate/embate, cujo ritmo vertiginoso precisa estar amparado pela performance de excelentes intérpretes. Entretanto, grande parte dos sentimentos que as personagens extravasam deve ser direcionada à platéia, que assume perante a representação um papel de destaque, distante, porém, daquele que lhe reservavam Brecht e Artaud (em torno dos quais inúmeras iniciativas teatrais dos anos 60 foram organizadas), como se pode depreender deste breve relato acerca do método de trabalho que Fauzi Arap aplicou à peça:

*Tudo o que eu não consigo dizer pra cada funcionariozinho engravatado que ajuda amamentar esta zona aqui, eu digo pras privadas onde todos eles se sentam, pras paredes e pras portas onde eles vão respirar, em particular, o ar fedido e sífilítico lá dos intestinos dele.*

Quando pedi que, num dado momento da peça, Rubens se dirigisse à platéia, de início ele resistiu, dizendo que Vitor, o bancário, não se dirigia tão somente ao varredor, mas se incluía em cada afirmação que fazia:

*O que um lixeiro como você representa pra sociedade? Não representa nada! (...) Um varredor de banco é um fora da lei!*

Eu tentava explicar ao Rubens o que queria: por exemplo, não queria que aquele trecho fosse dito a frio, isto é, não se tratava de “afastamento brechtiano” ou qualquer coisa assim, não queria “agredir” a platéia, o que eu queria era dar um “esporro”. A palavra esporro veio, eu gostei dela. E pra mim, passou a significar o tipo de “agressão”, que não era agressão, que eu queria que aquele monólogo tivesse. E nisso tudo Rubens tinha razão, porque o autor José Vicente não se exclui, nem me exclui nem ao Rubens nem ao Ivan, do “esporro” que dá no público.

*Você é só um caso particular no meio de milhões de casos particulares que podem conseguir, só e só isso. Comover uns tantos filhos da puta que conseguem muito bem viver à custa da tua miséria particular. Intelectuais, criadores de todas as espécies e umas tantas almas bem alimentadas e bem intencionadas. Só e só isso.*

Talvez eu quisesse dizer, simplesmente, que, nesse momento, embora a fala viesse assinada pelo personagem, quem estava diretamente falando era o Zé. Mas acho que não era só. O “esporro” é inócuo, mas se sabe inócuo. Por isso é desesperado e não se dirige à inteligência do espectador. É fundamental, e

---

<sup>167</sup> In: REVISTA DE TEATRO. Rio de Janeiro: SBAT, n. 375, maio/jun. 1970. p. 43.

principalmente ele não projeta nada sobre a platéia. Nada que não inclua o próprio autor, diretor, atores etc. Nós, que estamos no palco representando, não somos distintos, nem superiores, nem estamos a salvo do mesmo tipo de engrenagem que solicita e envolve a platéia, e determina que ela seja o que é<sup>168</sup>.

Essa mesma triangulação com o público também procurou ser explorada na montagem que o texto recebeu no Teatro Oficina de São Paulo, em 2004, conforme se pode depreender da crítica de Sérgio Sávia Coelho, publicada ao final daquele ano:

A grande força de [Marcelo] Drummond é a direção de atores. Conseguiu adaptar o olho-no-olho dos grandes rituais oficínicos à intimidade do mezanino, onde cabem cerca de 50 pessoas. Seus atores colegas sabem, sem sair do personagem, dirigir os diálogos contundentes à platéia improvisada, estendendo a cumplicidade tanto aos que vieram atraídos pela transgressão quanto aos vizinhos do bairro, instigando sem incomodar. Afinal, esse assalto é antes de tudo um assalto às convicções provisórias de cada um.<sup>169</sup>

O crítico Van Jafa, do *Correio da Manhã*, vislumbrou no estilo de direção de Fauzi Arap um inusitado coquetel de diretrizes díspares que ele reconheceu como integradas. A peça, segundo esta visada, mistura momentos de realismo-naturalismo, distanciamento épico, teatro litúrgico e celebração erótica, como se pode depreender a seguir:

A direção de Fauzi Arap é imaginativa e segue, e assimila, e grifa com muita habilidade as alegorias do dramaturgo. Valoriza instantes e, o que é mais importante, soube manter o equilíbrio do espetáculo e absorver todas as influências possíveis no melhor da linha Stanislavski-Brecht-Grotowski-Pasolini. *O assalto* é um espetáculo íntegro e expressivo.<sup>170</sup>

Legítima representante de seu tempo, *O assalto* articula - assim como *Cordélia Brasil* e *Alzira Power* - os conceitos de trabalho, repressão e civilização desenvolvidos por Herbert Marcuse em *Eros e civilização*. A pulsão erótica de Vitor sinaliza sua luta contra uma civilização que “se esforça por encurtar o atalho para a morte”, como defende o pensador alemão. O bancário se desespera ao descobrir que, mesmo sendo muito jovem, não consegue desfrutar um modo de vida criativo, tolerante e não enquadrado. Entretanto, seu grau de interferência no mundo real é praticamente nulo.

---

<sup>168</sup> Ibid, p. 43.

<sup>169</sup> COELHO, Sérgio Sávia. Montagem lapida os atores do grupo Oficina. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13/12/2004. Ilustrada.

<sup>170</sup>In: REVISTA DE TEATRO. Rio de Janeiro: SBAT, n. 375, maio/jun. 1970, p. 61.

Para a personagem, prevalece a visão extática da vida, às voltas com as noções de tempo, eternidade, loucura, visão, céu e espírito que tão bem embalaram o sonho da geração *beatnik*.

Vitor recusa o discurso da justiça social, preferindo mergulhar em monólogos repletos de uma delirante poesia que trocam a “investigação” em torno do real por uma “visão” acerca da natureza humana. Mas a fantasia dura pouco. Metralhado pelos comandos ideológicos da tecnocracia, a personagem morre sem conseguir experimentar o novo céu e a nova terra que ele tanto proclamou.

### **A impossibilidade da purificação**

*Santidade* e *O assalto* fazem parte de um tipo de proposta teatral disposta a veicular assuntos “perigosos” e “reveladores”, com certa propensão ao exagero, ao grotesco e ao selvagem. Em ambos os textos, José Vicente procura uma nova atitude em relação à platéia que não passa pelo entendimento racional do teatro épico tampouco pelo choque dos sentidos de Artaud ou da “crueldade à brasileira” do Teatro Oficina, por exemplo. Por meio de uma situação basicamente dialógica, que aos poucos abandona o tom de concílio e entendimento e se transforma em um embate violento, a dramaturgia de José Vicente busca o envolvimento emocional e psíquico do espectador na experiência real que se descortina diante de seus olhos e que ganha, ambigualmente, uma dimensão fantasiosa, mística, visionária. Na seguinte passagem de cunho autobiográfico, José Vicente inventaria a origem desta dicotomia que ele sempre viveu entre o real e o imaginário:

Vovó era o nosso anjo protetor. Foi nas terras dela que eu aprendi a viver no plano do fantástico. Tudo o que se dizia ali era no plano mental. Dizia-se tudo o que se queria dizer com o diálogo da mente, nunca com o diálogo da realidade. Vez por outra se conversava *realmente*. O que se dizia era mental. O diálogo da realidade era simples, direto, severo. Era a linguagem de todo mundo. Mas o que se dizia mentalmente era de uma riqueza inimaginável. Esse romance relata o que se passou *mentalmente*. Junto com o diálogo real.<sup>171</sup>

Ambas as peças aqui tratadas fazem um profundo ataque ao mundo convencional da família, do trabalho e da sexualidade, visto como mantenedor de uma

---

<sup>171</sup> VICENTE, José. *Os reis da terra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 13.

sociedade opressora e hipócrita. Os diálogos preservam o tom vertiginoso de uma metralhadora giratória que dispara questionamentos contra os diversos valores morais, espirituais e materiais daqueles que se reprimem ou se conformam muito facilmente. Mantendo a postura transgressora, sem perder de vista certa compaixão pela incoerência que marca o convívio humano, *Santidade* e *O assalto* valorizam o aspecto ritualístico de situações que só tendem a crescer de intensidade quando encenadas. Em ambas as peças, a homossexualidade, mais do que um simples elemento de contestação dos padrões burgueses, constitui um espaço de alta carga lírica e dramática ao revelar uma comovente solidão que conduz ao questionamento do mundo.

Em seu texto de apresentação de *O assalto* para a *Revista de Teatro* da SBAT, José Vicente desenvolve as linhas mestras de seu pensamento teatral. Inculto e provinciano, quando chega a São Paulo na década de 60, o dramaturgo não reconhece o poder de convencimento do teatro comercial:

... como a maioria do nosso povo, alguma barreira existia entre mim e as casas de espetáculo. Entre a bilheteria do cinema e a bilheteria do teatro havia uma distância intransponível. Talvez porque o teatro, privilégio da burguesia, proibisse, já pela sua freqüência e estúpida eloqüência exterior, a presença de qualquer observador diferente de sua futilidade. Minha linguagem era outra. Eles me desprezavam e eu retribuía com a mesma moeda.<sup>172</sup>

e tampouco deixa-se seduzir pelas experiências de vanguarda:

Quanto às experiências moderníssimas do teatro e que colocam definitivamente os autores todos num museu de velharias, pelo menos as que eu conheço me pareceram entediantes demais, formalistas demais pra merecerem o nome de vanguarda<sup>173</sup>.

Sozinho, o futuro dramaturgo se sente desafiado a buscar uma escrita teatral que veiculasse os sentimentos infáveis pelos quais ele está rodeado:

Escrevia monólogos, que não eram nem bem poemas nem bem crônicas, e que eu intitulava de “romances”. Preocupava-me em anotar tudo o que o cotidiano me impunha, não segundo a maneira “naturalista”, mas condensando alguma coisa secreta que, corroída, era a expressão exata, pra mim, de um veneno que me revelava a impossibilidade de viver nesse mundo onde tudo parecia convergir para o

---

<sup>172</sup> VICENTE, José. Teatro, representação litúrgica. In: REVISTA DE TEATRO. Rio de Janeiro: SBAT, n. 375, maio/jun, 1970. p. 41.

<sup>173</sup> Ibid., p. 42

suicídio. Há dois anos atrás, aqui no Rio, essa barreira acabou caindo por si mesma, quando, assistindo a um espetáculo que me tocou brutalmente, acabei por descobrir o poder de comunicação que esse tipo de representação viva pode dar, a ponto de transformar as pessoas, no seu íntimo. Era aquilo lá mesmo que eu estava tentando descobrir: uma representação cruel, encarnada, livre e eficaz, do cotidiano que nos leva à morte. O que me tocou mais foi justamente o despojamento que havia aí. As criaturas, no palco, me apareciam frágeis e diferentes de suas próprias palavras. Respiravam, criavam gestos, mas era só uma representação. O que contava era o clima. Ator e personagem faziam um esforço inútil para se identificarem. Pelo teatro pode-se exprimir, através de uma religiosidade, a mística do homem moderno torturado, fútil, deformado, mistificador, frágil e arrogante, vítima de suas próprias palavras, intenções e atos. Isso tudo orientado pelo despojamento que as próprias condições dessa representação impõem. Ao contrário do cinema, que é uma projeção acabada, o teatro cria a possibilidade de intercomunicação, como se a gente estivesse num templo, onde não há cumplicidade expressa.<sup>174</sup>

Tal experiência o leva a estabelecer uma emblemática relação entre teatro e liturgia que marca profundamente as duas peças aqui analisadas:

Minha idéia de um teatro como representação litúrgica nasceu naturalmente dos ritos cristãos que devoramos, nós todos, desde que nascemos. Não se conclua daí que eu acredite nessa religiosidade mascarada. A liturgia a que eu me refiro é uma liturgia selvagem. A imagem correta dela seria uma Igreja abandonada, habitada por um Deus sádico, que desnuda aí, onde cada pessoa faz a profissão de fé de suas vidas secretas, de suas esperanças ocultas, os vícios dessa fé, a ponto de redescobrirem selvagememente a presença original do destino. Em todo caso, não tenho ainda a chave desse delírio. Talvez não seja a hora certa de fazer elucubrações.<sup>175</sup>

Ainda que o dramaturgo conteste, esta visão litúrgica do teatro surge à sombra do teatro religioso de Jean Genet, cujas peças voltam-se “para o fascínio com os esquemas de dominação e submissão, às vezes com matizes sadomasoquistas vertidos em metáforas cerimoniosas e rituais”, conforme a análise de Marvin Carlson. Duas décadas antes de José Vicente, Genet considerava a celebração da missa “o maior dos dramas ao alcance do moderno ocidental, cujo teatro perdeu, talvez para sempre o elemento religioso”, ainda de acordo com o historiador.

Embora não abram mão do registro realista, *Santidade* e *O assalto* articulam uma série de símbolos cristãos que procuram comunicar à platéia uma experiência que mobilize o indivíduo interiormente. Daí, o dramaturgo ser contrário à idéia de um teatro que veicule uma mensagem que exija prontidão coletiva:

---

<sup>174</sup> Ibid., p. 41.

<sup>175</sup> Ibid., p. 42.



Chega de mensagens. Uma das coisas mais imbecis que eu conheço é pensar que o teatro possa ter a eficácia de uma mobilização. Não me proponho responder nada a ninguém nem fazer qualquer tipo de apostolado. Acho que comecei (como todo mundo) separando o certo do errado, estabelecendo o certo como definitivo e só o errado como móvel. A falha fundamental dessa divisão está em esquecer que o que é certo hoje será o errado amanhã, e o que é errado hoje será amanhã o certo. Essas razões são suficientes pra tomarem estéril um teatro de certezas dentro dum mundo febril e em transe. É óbvio que a hipocrisia e a impostura da nossa cultura impedem-nos a própria investigação. Os homens velhos que nos comandam, seja por interesse, seja por estupidez, se recusam a enxergar que os tempos mudaram, que não existe mais “cultura brasileira”, que hoje o homem investiga mundos novos, que uma civilização nascida do medo recusa essa moral degenerescente que nos impingem grotescamente, hipocritamente, amparada pelas belas intenções<sup>176</sup>.

José Vicente, como os demais autores aqui tratados, dá uma outra dimensão política a seus textos, voltada às questões do corpo, da sexualidade e de uma angústia existencial que nasce da inconciliação com o outro. Autoproclamado anarquista como Antonio Bivar, o dramaturgo nunca cortejou a esquerda militante:

Mas eu vivia à noite... Saía com novos amigos, boêmios, freqüentava o *down town*, bebia e voltava de madrugada para casa. Havia descoberto uma nova vida, cheia de humor e novos valores populares. Cultivava-se o samba. Na faculdade também fiz novos amigos. Eram em geral marxistas. Alguns chegavam mesmo a ser engajados politicamente. Era-se contra qualquer forma de repressão e ditadura. Cultivava-se Che Guevara e os grandes guerrilheiros. Os intelectuais profetizavam o tempo em que o Brasil seria proletário e comunista. Eu participava como anarquista apenas. Se era contra a ordem vigente é porque ela me oprimia existencialmente. O golpe militar de 64 havia praticamente matado a ideologia dos intelectuais no Brasil. Mas mesmo assim para ser bem visto pelos estudantes, artistas e intelectuais de São Paulo, era preciso ser de esquerda. Assim tanto na noite como na faculdade eu tinha passe livre. Na noite porque era alegre e gostava dos artistas brasileiros. E na faculdade porque não tinha valores americanos...<sup>177</sup>

Mas este distanciamento das formas de arte engajada, no entanto, não o levou à alienação e ao escapismo. Nas palavras dos editores da publicação *Arte em Revista*, Antonio Bivar e José Vicente são os autores que “propõem uma outra virada” na dramaturgia brasileira, em fins da década de 60 e início da de 70, “solidarizando-se tanto com a vanguarda internacional quanto com a marginalidade”<sup>178</sup>.

---

<sup>176</sup> Ibid., p. 42.

<sup>177</sup> VICENTE, José. *Os reis da terra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 138.

<sup>178</sup> ARTE EM REVISTA. Teatro. São Paulo: Kairós Livraria e Editora Ltda., n. 6, out. 1981, p. 69.

Fundindo certas conquistas dos *angry young men* e de Jean Genet, José Vicente retratou em sua dramaturgia algumas das angústias vividas pelos habitantes de uma cidade cosmopolita como São Paulo:

A juventude inconformada usava drogas, tinha começado o movimento da contracultura e já apareciam na cidade os primeiros *hippies*, que naturalmente não eram aceitos. São Paulo pretendia ser uma Nova Iorque latina, no Sul da América.<sup>179</sup>

embora não tenha se desligado do provincianismo e do misticismo pregados em sua pele desde os tempos de Ventania e dos quais ele parece nunca ter conseguido se desvencilhar:

Pouco a pouco comecei a compreender que essas grandes cidades - São Paulo, Rio de Janeiro, Paris Londres - criavam-me um novo conceito de vida. Eram cidades auto-suficientes, cada uma com uma concepção própria de civilização, mas todas elas unidas por uma coisa comum: o Mal. Chamo a esse Mal não mais aquele metafísico, originado do pecado original, o Mal no homem: o Mal dessas cidades é não ter mais a culpabilidade diante do pecado. Viver a inocência como se a culpa não existisse mais. Poder matar, poder fazer livremente o sexo, pecar contra todos os mandamentos e se considerar inocente ainda, livre da culpa.<sup>180</sup>

Autor de uma produção dramatúrgica tão contundente para a qual a dor não usa máscara, José Vicente logo compreendeu em seu exílio voluntário pela Europa a necessidade de retratar a trágica peleja do homem brasileiro:

Então descobri o tédio infinito que é a Europa. E comendo num restaurante indiano eu compreendi o que é a náusea diante da existência, quando já não há mais nenhum ideal. Odiei a velhice européia. Odiei sua decadência e sua falta de esperança. Eu vinha de um povo que sabia ainda avaliar a Dor. Eu vinha de um povo que ainda lutava por seu lugar no mundo.<sup>181</sup>

Abrindo mão dos elementos cultistas e racionais, a obra de José Vicente investe no mal-estar e na disposição em arrombar compartimentos solidamente fechados de onde saem abjeções e podridões comuns a todos os homens, disfarçadas, porém, de arroubos confessionais. Nas palavras de Yan Michalski, o talento do autor apresenta

---

<sup>179</sup> VICENTE, op. cit., p. 144.

<sup>180</sup> Ibid., p. 165.

<sup>181</sup> Ibid., p. 196.

“uma noção de generosa entrega, de uma auto-imolação através do ato de escrever, possivelmente sem precedentes na dramaturgia brasileira”.<sup>182</sup>

Cerca de uma década depois de *Santidade* e *O assalto* terem sido escritas, Caio Fernando Abreu, em seu acerto de contas literário e biográfico com os tempos da contracultura - o livro *Morangos mofados* - cunhou uma frase que soa absolutamente adequada ao universo do ex-seminarista consciente da impossibilidade da purificação: “Escrever é enfiar um dedo na garganta”.<sup>183</sup>

---

<sup>182</sup> MICHALSKI, Yan. In: VICENTE, José. *Hoje é dia de rock*. Rio de Janeiro: Lia Editor, 1972. contracapa.

<sup>183</sup> ABREU, op. cit., p. 155.

**CAPÍTULO 4:**

***AS PEÇAS PRECOCES* DE ROBERTO ATHAYDE**

## Nota biográfica

Roberto José Austregésilo de Athayde nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em 25 de novembro de 1949, onde passou a infância e a juventude. Oriundo de um clã de escritores (é filho de Austregésilo de Athayde), em 1968, ele foi para a França, com o objetivo de freqüentar o Cours Semestriel de Civilisation Française, na Université Paris-Sorbonne. Nos dois anos seguintes, a vocação para a música o fez fixar residência nos Estados Unidos, levando-o a cursar composição musical na Universidade de Michigan.

De volta ao Brasil, Roberto estreou na literatura, no início da década de 70, escrevendo alguns contos e um romance, mas tornou-se mesmo conhecido por suas peças de teatro (que somam vinte e seis títulos), muitas delas tragicomédias de estilo abrasivo e irônico.

Em 1973, aos 24 anos, ele surgiu de modo fulminante no panorama teatral brasileiro com o monólogo *Apareceu a Margarida*, interpretado por Marília Pêra e dirigido por Aderbal Freire-Filho (que à época assinava Aderbal Júnior). O texto - que já foi encenado em mais de vinte países, com cerca de quarenta produções só em língua alemã e quase trinta em língua francesa - integra as chamadas *peças precoces* do autor, recentemente editadas em livro de volume único<sup>184</sup>. Trata-se de um conjunto de cinco obras curtas que foram escritas, entre abril e novembro de 1971, sob forte influência de dramaturgos como Eugène Ionesco, Samuel Beckett e Bernard Shaw, como ele mesmo reconhece. Fazem parte ainda da pentalogia *O reacionário*, *Um visitante do alto*, *Manual de sobrevivência na selva* e *No fundo do sítio*.

Após a bem-sucedida carreira de *Apareceu a Margarida*<sup>185</sup>, o diretor Aderbal Freire-Filho montou, em 1974, *Um visitante do alto* e *Manual de sobrevivência na selva* com o elenco do Grêmio Dramático Brasileiro, uma companhia experimental de repertório dirigida por ele nos anos 70 que teve uma vida muito curta. No mesmo ano ainda, *Apareceu a Margarida* ganhou uma prestigiada encenação do diretor francês Jorge Lavelli com o nome de *Madame Marguerite*. Vale ressaltar que a peça, com mais de duzentas produções ao redor do mundo, nos últimos trinta anos, serviu de veículo para o talento de atrizes como Marilu Marini (Argentina), Annie Girardot e Madeleine

---

<sup>184</sup> ATHAYDE, Roberto. *As peças precoces: Apareceu a margarida e outras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

<sup>185</sup> A peça obteve dois prêmios Molière em 1973: de melhor atriz para Marília Pêra e de melhor autor.

Robinson (França), Anna Proclemer (Itália), Ellie Lamberti (Grécia), Monique Leyrac (Canadá) e Estelle Parsons (Estados Unidos).

Em 1976, *No fundo do sítio* foi montada por uma companhia inglesa em Londres. À mesma época, *Manual de sobrevivência na selva* é encenada em língua francesa. A única das chamadas peças precoces que permanece inédita é *O reacionário*.

Depois de um hiato de doze anos, o dramaturgo voltou a produzir regularmente para teatro, escrevendo *Os desinibidos* (1983), *Crime e impunidade* (1984), *A viagem ao Oriente* (1984), *A arquiteta e o rei do ladrilho* (1988), *Portrait of the artist as a young ghost* (1989), *The shaman of the Amazonia* (1990), *The smoke and the fire* (1991), *Os quatro pilares da decência* (1991), *Carlota rainha* (1994), *Dom Miguel, rei de Portugal* (1998), *O homem cordial* (1999) e *A grande visita* (2000). Com exceção das duas primeiras peças, montadas, respectivamente, em 1983 e 1984, no Rio de Janeiro, todas as demais desta fase permanecem inéditas.

De volta ao romance, Roberto Athayde dedicou-se a uma saga sobre o tema dos brasileiros expatriados, exercitando um estilo que chama “neo-rococó” em *Confissões do comissário de bordo Vladimir da Braniff* (1989), seguido de *Brasileiros em Manhattan* (1996). O escritor produziu também poesia com *O homem da Lagoa Santa* (1979) e, recentemente, buscando ressuscitar um gênero antigo, misturou poemas e ensaios em *Abracadabrante*, uma espécie de resenha da história dos principais calendários, criada por ocasião da passagem do milênio. Athayde ainda fez algumas incursões pelo gênero infanto-juvenil, destacando-se desta lavra o romance para adolescentes *O bicho carpinteiro* (1998).

Em 1986, ele foi o responsável pela adaptação de *O mistério de Irma Vap*, de Charles Ludlam, espetáculo dirigido por Marília Pêra e interpretado por Marco Nanini e Ney Latorraca que se transformou num dos grandes êxitos de bilheteria do teatro brasileiro recente.

Em suas constantes viagens internacionais, o dramaturgo fez breves experiências como ator em Roma e em Nova York. Nesta última cidade, também dirigiu uma versão de *Reveillon*, de Flávio Márcio, para o Centro Experimental La Mama.

Iremos nos deter, a partir de agora, nos cinco textos curtos que integram as *peças precoces*, que, apesar de heterogêneas, constituem um todo plenamente sintonizado com os ventos experimentais que sopraram sobre a dramaturgia brasileira na virada da década de 60 para a de 70.

## O reacionário

A primeira delas, *O reacionário*, contempla uma série de três breves discussões de cunho ideológico e comportamental entre o reacionário Dr. Alfredo Pratrax e seu amigo socialista Leão Trote. A ação se passa na casa de Pratrax, mais precisamente na “sala de estar, fino gosto”, onde há também um piano. Abre-se o pano e Alfredo Pratrax, um rico homem de meia-idade, está sentado numa poltrona lendo o jornal, enquanto Odênis, sua empregada, também de meia-idade, espana os móveis. Alfredo dirige-se diretamente à platéia, declarando-se um homem de extrema-direita. Ele pede ao público que observe sua relação com Odênis, a fim de demonstrar como o reacionarismo é plenamente absorvido pelas classes subalternas. Pouco depois, a empregada pergunta ao patrão sobre o que ele acha da sindicalização da categoria das domésticas. Alfredo horroriza-se com a questão e vocifera contra os sindicatos. O jovem e atlético Leão Trote entra, sem ser visto pelo amigo, e contempla a doutrinação. Odênis anuncia a presença de Leão, que trava com Pratrax uma forte discussão a respeito da felicidade da empregada. Finda a contenda, Odênis vai verificar se o jantar está pronto, enquanto Alfredo e Leão tentam fazer as pazes. Entre eles há um jogo de dominação que vai revelando aos poucos um forte conteúdo sexual. Alfredo pede ao amigo para mostrar seu “dever de casa”. Leão anuncia um “projeto de revolução cultural” que prevê a proibição de espetáculos teatrais em recintos fechados, a fim de tornar a arte verdadeiramente popular. Nasce outro embate verbal entre os dois, desta vez, atenuado pela ligação afetiva que os une. Chega, então, o professor de piano de Alfredo, Florenzo Appoggiatura, um velho encarquilhado que é surdo-mudo. Alheio a tudo e a todos, Florenzo é mera figura decorativa, e sua decrepitude faz Alfredo e Leão iniciarem nova discussão que, desta vez, culmina em luta corporal. Odênis entra e aparta a briga. Eles se recompõem e voltam a falar da revolução cultural. Segundo o projeto de Leão, também ficam proibidas as aulas de piano particulares. Mais um motivo para briga. Novamente Odênis os interrompe, anunciando o jantar. A terceira medida da revolução cultural preconizada por Leão é revelada: garantir o acesso de mulheres negras, analfabetas e faveladas à Academia Brasileira de Letras. Uma vez mais, a contestação de Alfredo suscita uma discussão - agora, de explícito teor erótico. Leão pomposamente abandona a cena, prometendo nunca mais voltar. Alfredo, perplexo, pede que Florenzo toque alguma coisa. O professor executa a ciranda popular “Eu sou rico, rico, rico, de marré, marré, marré...”, acompanhado pela voz de Alfredo.

Três das *peças precoces* indicam o gênero exercitado pelo autor: *Manual de sobrevivência na selva* é apresentada como uma “tragédia poética”; *Apareceu a Margarida*, como um “monólogo tragicômico para uma mulher impetuosa” e *No fundo do sítio*, como um “melodrama-pantomima”. O mesmo não ocorre com *O reacionário* e *Um visitante do alto*, as duas criações que mais assumem o caráter de farsa entre aquelas do conjunto.

*O reacionário* é uma espécie de farsa política, a começar por seu próprio título e pelos nomes atribuídos ao par antagônico: Alfredo Pratraz e Leão Trote. Na apresentação das personagens predomina a ironia. Alfredo Pratraz é o homem cujo “grande ideal de vida é ser verdadeiramente malicioso”, estágio que acaba por não atingir, já que “sofre de irremediável boa-fé”; Odênis é “uma intelectual transviada para os préstimos domésticos”; Leão Trote é o “elemento altamente subversivo”, a quem Pratraz tolera “por causa de seus dotes físicos”, e, por fim, o professor Florenzo Appoggiatura é descrito como um homem de 124 anos de idade, surdo-mudo, com reumatismo nas mãos, e que “também é célebre”.

O tom cômico da peça está apoiado em três operações básicas: o uso de jogos de lógica que resultam em *nonsense*, o apelo aos recursos de um humor marcadamente popularesco e a atitude de escárnio e deboche em relação a certas marcas discursivas típicas do universo político e cultural da época em que a peça foi escrita.

O *nonsense*, aqui, surge do cruzamento da influência de dois autores caros a Athayde: Lewis Carroll com seus deslocamentos de sentido (tão expressivos em ambos os livros de *Alice*, personagem citada diretamente em *No fundo do sítio*) e Bernard Shaw com seus cáusticos paradoxos. O reacionário Dr. Pratraz é quem detém o monopólio dos jogos de lógica corrosivos. Inicialmente, ele diz a Odênis que o estudante hippie que, nos Estados Unidos, desferiu um pontapé no presidente Nixon “torceu o braço dando o chute”. Logo adiante, o patrão declara à empregada que não importa que ela passe o resto da vida trabalhando para ele - sendo “explorada, maltratada ou mesmo brutalizada” - contanto que ela “seja feliz!”, emendando em seguida que o sentido da vida de Odênis é servi-lo. Mais adiante, a fim de neutralizar a retórica subversiva de Trote, Pratraz afirma que a justiça jamais existirá. “O clamor da justiça não passa de fraqueza intelectualizada”, conclui ele. E quando Trote defende a entrada dos analfabetos na ABL, a fim de inaugurar uma nova cultura de participação social, o diálogo que se trava entre eles é pura mordacidade:



Leão Trote: (...) Isso significa que as portas da Academia Brasileira de Letras estão cerradas para 50% de brasileiros porque são analfabetos. Sim, Alfredo, é preciso realisticamente ligar uma coisa com a outra: uma criatura analfabeta jamais poderia escrever um livro!

Prataz: Sim, Leão, mas em compensação, se escrevesse, não teria nenhuma dificuldade de publicar.

Leão Trote: Isso não interessa; a verdade nua e crua é que 50% dos trabalhadores e do povo brasileiro são vítimas dessa discriminação nojenta. São rejeitados pela Academia porque são analfabetos!

Prataz: Mas calma, Leão; é preciso você ser mais moderado. O fato de a Academia ser um órgão relativamente alienado, um órgão que, como você diz, rejeita trabalhadores analfabetos, não quer absolutamente dizer que todos os acadêmicos saibam ler.

Vale ressaltar que o deboche e o achincalhe a uma das instituições mais tradicionais da cultura brasileira advêm aqui, no caso, do filho de um “imortal”, o escritor Austregésilo de Athayde, que presidiu a Academia Brasileira de Letras de 1958 a 1993 - o mais longo mandato da história da instituição.

No embate entre Prataz e Trote, há também mais uma tirada que lembra muito os argumentos antifilantropicos do Andrew Undershaft de *Major Bárbara*, de Bernard Shaw:

Leão Trote: (...) Ah, Alfredo, você não tem mesmo boa-fé.

Prataz: Mas claro que não. Onde é que já se viu discutir boa-fé? A boa-fé é uma coisa muito perigosa. Eu acredito que a boa-fé, pra ser inofensiva, só pode ser usada pelas pessoas burras.

Leão Trote: Lá vem você de novo.

Prataz: Não; sem brincadeira. Com o que você pensa que os pais destroem a felicidade de seus filhos? Com uma boa dose de boa-fé. Os governantes a mesma coisa. Um presidente ou ditador de má-fé é inteiramente inofensivo. E você sabe por quê? Porque a boa-fé, ou seja, uma convicção, pode dar às pessoas energia bastante para os grandes malefícios.

Leão Trote: E os benefícios, o que produzem? A má-fé?

Pratraz: Não. É a boa-fé também. Só que muito mais raramente. A má-fé, que nós sempre usamos em nossas discussões, não produz coisa nenhuma como você já deve ter notado. Nem mal nem bem. Não produz absolutamente nada.

Leão Trote: Você está dizendo isso de boa-fé ou de má-fé?

Pratraz: Eu estou falando sem fé, Leão. Depois sou eu quem faz perguntas cretinas.

Outra vertente explorada em *O reacionário* está filiada à tradição do humor rasteiro e grosseiro presente, por exemplo, na exploração de trocadilhos ou de palavras de forte conotação sexual. Odênis se engana ao pronunciar o nome do estudante norte-americano (McRubishail) e diz “Macrobichal”. Em dois outros momentos, ela dispara frases como: “Enquanto tiver homens assim como o senhor... homens de visão. Mas, por falar em divisão...” ou “Olha pra trás, Dr. Pratraz”. Odênis também encarna a empregada doméstica típica das comédias populares, ora espertamente ingênua, como em:

Não foi nada não, seu Trote. Nós sempre conversamos assim mesmo: ele diz como é que eu devo pensar e eu penso logo.

ora afetadamente teatral:

Lembrem-se de que eu sou uma mulher tragicamente desquitada e nem o senhor, dr. Pratraz, nem mesmo o senhor Trote seria capaz de restituir a minha felicidade. É por isso que eu duvido um pouco que o sindicato das domésticas (melodramática) pudesse dar um sentido à minha vida.

Embora detenha a posse de recursos de humor mais sofisticados, o personagem do reacionário também apela ao popularesco. A certa altura, ele pede à empregada: “Diga ao cozinheiro então, Odênis, que eu hoje quero uma salsicha desse tamanho (gesto)” e mais adiante não resiste ao trocadilho fácil com o nome de seu amigo: “Tá bem, sossega, Leão”.

No entanto, o que marca mais expressivamente o texto é a ambigüidade entre o conteúdo crítico veiculado e a forma farsesca que ele adota. Alfredo Pratraz é a caricatura do capitalista conservador, representante da esclarecida classe dirigente

brasileira que controla acintosamente os corações e mentes de seus subalternos; Leão Trote encarna o militante da esquerda festiva, cuja vontade revolucionária é apresentada em tom voluntarioso; Odênis é tratada como um arremedo das classes populares; e o professor Florenzo Appoggiatura representa a obsolescência e a decrepitude da cultura tradicional aristocrática. O caráter de farsa desmonta, à vista de todos, o discurso propagado pelas personagens:

Leão Trote: (Entusiasmado-se; abrindo uma pasta e tirando uma papelada) Hoje foi uma Revolução Cultural que eu trouxe.

[...]

Pratriz: Você sabe que na minha opinião a sociedade deve ser dividida em classes. As classes que dirigem e as classes que obedecem.<sup>186</sup>

Entretanto, os ventos da contracultura fazem repousar sobre esta farsa cujo assunto é tão explicitamente político uma condição estranha a seu “conteúdo programático” ou a seu “ideário”, digamos assim. É inegável que o Doutor Pratriz e Leão Trote formam um par homossexual na trama, de cuja relação de intimidade surgem os embates político-ideológicos. Vista sob este aspecto, a peça poderia tornar-se uma comédia ligeira que submete qualquer tentativa de prontidão crítica à exploração do comportamento das personagens, tratadas quase sempre de modo caricatural. No entanto, seu escopo aponta para algo maior. O fato de ela transportar uma discussão política consistente - até que ponto a esquerda depende da estrutura oligárquica do poder, com quem mantém uma relação de intimidade que alimenta a ambas mutuamente - para o âmbito de uma visada comportamental parece indicar uma nova possibilidade de exercício crítico.

O texto faz amplo uso de jargões e de frases de efeito relativos ao universo da militância política típica do final da década de 60: “Eu sou de extrema direita”, “É um negócio de sindicato das domésticas. Diz que é pra melhorar nossa situação”, “... seu socialista de merda. Socialista não: comunista!”, “Ué, você nem terminou o projeto da Reforma Agrária e já entrou na Revolução Cultural?”, “Todo mundo sabe que nas ruas

---

<sup>186</sup> Esta tirada antecipa a fala emblemática que a impetuosa Dona Margarida irá repetir à exaustão para seus alunos: “Dá gosto de ensinar assim. Eu mando, vocês obedecem. Está ali escrito no quadro-negro. E quais são os que merecem? São aqueles que obedecem.”

de Havana o povo faz teatro de participação espontaneamente”, “Eu não sou da esquerda festiva. Eu sou um ativista...”, “Afim de contas, você faz tomadas de consciência duas vezes por semana, não faz?”, “É, eu sei que isso representará um grande sacrifício para a burguesia.”, “... todas as criancinhas brasileiras tocando a mesma música no piano! A ‘Internacional comunista!’”, “Toda justiça deve ser social”, “Eu mando botar três pôsteres enormes aqui na sala: um de Marx (faz uma cara de horror); um do Che Guevara (faz uma cara de mais horror) e outro... do Jorge Amado! (Faz uma cara de puro terror)”.

Mas, em paralelo, as personagens também afetam, verbal ou fisicamente, certo comportamento sintonizado com a vida homossexual: “Ih, que frescura, Leão”, “... eu hoje quero uma salsicha desse tamanho (gesto)”, “Há uma grande divergência entre os historiadores para saber onde tinha lugar a sacanagem grega”, “Você já leu o *Satiricon* de Petrônio?”, “Ui! (assustando-se com o grito de Leão)”, “Mas devo confessar que adorei esses operários todos dizendo litero-musical”, “E quanto às mulheres... meu interesse por elas não vai além de uma certa curiosidade”, “A homossexualidade deveria ser privilégio dos gênios e dos adolescentes”, “Resumindo: o homem moderno tem que ser boneca!”, “Meus Deus, que desgraça! Nós somos dois céticos! (desmunhecando torturadamente)”.

Articulando esses dois campos lexicais assim tão díspares, o texto está preocupado em mostrar que Eros invadiu o terreno da discussão política, uma vez que a vida pública é tratada como uma excentricidade nascida dos desejos alimentados, consciente ou inconscientemente, pela vida privada.

A tematização da crise política disputa espaço o tempo todo com a condição homoerótica das personagens, mas constitui uma questão essencial: fazendo uma crítica explosiva às posições populistas e aos intelectuais engajados, a peça discute a eficácia da retórica de esquerda. Entretanto, a forma utilizada é a do deboche típico do teatro de revista, que alia a esfera da ordem (os assuntos ligados à pátria) ao âmbito da desordem (a imagem do carnaval e todas as suas conotações), como demonstra a pesquisadora Neyde Veneziano. Deste modo, há muito de ironia em apresentar um militante de esquerda homossexual, ainda mais quando nos recordamos do depoimento de Zuenir Ventura em *1968, o ano que não terminou*:

Alguns pioneiros de 68 tiveram que enfrentar as mais severas discriminações por parte das nossas elites pré-revolucionárias, sobretudo quando aliavam à militância política a prática do homossexualismo.<sup>187</sup>

Assim, *O reacionário* confirma sua inserção no panorama cultural pós-68. Em sua despreensão, a comédia brinca com os fragmentos do discurso da militância política que estão em choque com uma nova realidade. A rigor, trata-se de uma criação despreziosa que, por meio de um viés crítico e anárquico, evidencia a passagem dos assuntos nobres que invadiram o teatro nos anos 50 e 60 para uma nova sensibilidade - pop, bissexual e ligada à liberação psicanalítica - tão em voga nos anos 70.

### **Um visitante do alto**

A segunda das peças precoces é *Um visitante do alto* - uma espécie de anedota de ficção científica, em tom de farsa, que se passa em “uma sala de estar curiosamente decorada com enormes e obscuras fotografias de discos voadores”. A trama gira em torno do astrônomo Antaris - pesquisador da Universidade do Brasil e membro fundador da Associação Brasileira pela Visão de Objetos Não Identificados - e de seu assistente Zé Luís, um sujeito jovem, bonito e inocente. Ambos recebem a visita de um astronauta marciano de meia-idade, Pero, que vem à Terra, acompanhado de sua mãe, Aniara.

A peça tem início com o esforço de Zé Luís em tentar reanimar Antaris, que está no chão, desmaiado, pela surpreendente aparição dos marcianos. Quando ele desperta, Pero comunica-lhe que a missão, de caráter cultural e científico, prevê sua aparição a somente algumas sumidades do mundo científico. Trava-se uma prosaica conversa sobre as diferenças de costumes entre terráqueos e marcianos, que culmina com a revelação de que estes últimos são hermafroditas. Pero pede à própria mãe e a Zé Luís que se retirem, a fim de fazer algumas revelações sigilosas a Antaris. Este sugere que o casal se dirija aos aposentos de dormir do laboratório, propondo ambigualmente algum contato íntimo entre eles.

---

<sup>187</sup> VENTURA, op. cit., p. 39.

Uma vez a sós, Pero diz a Antaris que Marte é o único planeta do mundo que possui o dom da vida, já que os marcianos povoaram a Terra com espécimes inferiores, a título de experiência. O planeta Terra, diz o viajante, “é uma reprodução fiel da civilização marciana, só que em nível de idiotia.” Outra revelação bombástica é a de que os marcianos são tementes ao Deus cristão, tendo abandonado um passado de liberalismo moral para chegar ao único sistema verdadeiro: um capitalismo manipulador para o qual a felicidade e a liberdade são inteiramente incompatíveis. O marciano afirma que a sociedade norte-americana foi inventada por eles a fim de acelerar o processo do capitalismo na Terra e informa também que o verdadeiro Jesus Cristo foi enviado a Marte há quarenta mil anos com o objetivo de redimir os pecados do planeta. E complementa: uma réplica perfeita de Cristo veio à Terra há dois mil anos para reproduzir a remissão dos pecados em caráter experimental. Diante de surpreendente relato, o doutor Antaris passa a desconfiar da veracidade das informações, chegando mesmo a desqualificar a figura do marciano. Aniara invade a cena, esbaforida, apenas de calcinha e sutiã, e conta ao filho, muito excitada, que fez contato sexual com o assistente do astrônomo. Antaris, indignado, diz que vai observar ele mesmo o fenômeno e sai à procura de Zé Luís. Sozinhos, Antaris e Aniara discorrem sobre as vantagens da vida não-hermafrodita. Pero retorna, igualmente extasiado, e comunica ao doutor Antaris que por razões “estritamente científicas” levará o assistente para Marte, ao que o astrônomo objeta veementemente. Após breve discussão, Pero tenta doutrinar Antaris e a própria mãe acerca das verdades reveladas. Antaris sai para buscar Zé Luís com o fim de convencê-lo a não acompanhar os marcianos. Trôpego e exausto, o assistente diz que quer ir, mas que não pode por estar muito fraco. Pero saca de uma arma e aniquila Zé Luís, que morre nos braços de Antaris. O marciano e sua mãe embarcam na nave, enquanto o cientista ampara o corpo de seu auxiliar, ao som dos versos de Sêneca: “Vai, pelos espaços infinitos do céu, para provar que não há Deus nesse espaço em que te elevas”.

Estamos, aqui, diante de farto material que serve de veículo ao deboche e ao achincalhe. Já na apresentação das personagens, o dramaturgo não se furta a veicular a pouca estima que nós, brasileiros, nutrimos pelo país e por seus talentos. O astrônomo Antaris é autor, dentre outros títulos, de *Introdução à história dos ventos* e do “conhecido e laureado” *De sideral em sideral*, “já traduzido em 24 idiomas pelos vários hemisférios”. Pela rubrica também ficamos sabendo que Pero fora incumbido de fazer contatos científicos com americanos, russos, franceses, ingleses etc., sendo que no

“finzinho da lista, aparecia o Brasil como país optativo, caso houvesse tempo.” Outra situação paródica é que o marciano viaja acompanhado de sua mãe, “uma senhora pacata, entrada em anos”.

Similarmente ao que ocorre em *O reacionário*, o humor da peça está baseado em três modos de atuação: o uso de jogos de inversão da lógica, o apelo a um tipo de comicidade grotesca e a alusão debochada a alguns temas políticos próprios da época em que a peça foi escrita.

No primeiro caso, Pero é a personagem disposta a confundir os terráqueos com seus volteios de pensamento: “Uma coisa é acreditar em disco voador sem nunca ter visto nada. É a coisa mais fácil do mundo. O difícil é acreditar diante da realidade irrefutável dos fatos.”, “O *Womens’s Daily* tem um número enorme de leitores homens, o que, segundo o meu *Manual do Visitante à Terra*, faz com que esse público seja tanto mais indiscreto.”, “A felicidade e a liberdade são inteiramente incompatíveis. O homem feliz é destituído de todo e qualquer arbítrio.”, “A estagnação é o objetivo. Nem poderia deixar de ser. A mudança é fruto da insatisfação. Ao se atingir o degrau mais elevado da civilização, atinge-se ao mesmo tempo a estagnação total.”

Em relação à comicidade, há inúmeros usos de recursos do baixo cômico. O Dr. Antaris e seu assistente travam o seguinte diálogo quando sabem que os marcianos são hermafroditas:

Zé Luís: O que é hermafrodita?

Antaris: É uma coisa horrível, Zé Luís. É uma pessoa que vai para a cama consigo mesma.

Zé Luís: Porra, então eu sou hermafrodita desde os cinco anos de idade.

É a partir do tipo físico de Zé Luís - um jovem “boa pinta” - que se exploram algumas situações nas quais imperam a malícia e o duplo sentido. A marciana de idade avançada arrasta o rapaz para fora de cena, movida pela curiosidade “científica”. Muito agitada, ela volta logo depois, trajando somente calcinha e sutiã, quando então admite para Antaris: “... seu secretário é gostoso paca!”. Pero também se interessa pela anatomia de Zé Luís - o que faz com que sua condição “hermafrodita” rapidamente se transforme em clara tendência homossexual. Excitado diante da possibilidade de

“observar” o desempenho sexual do assistente, o marciano se defende, em tom épico: “Antes de tudo o dever, mamãe”. Quando retorna da “experiência”, trava um insinuante duelo tanto com o Dr. Antaris quanto com a mãe:

Pero: O senhor parece que não está entendendo bem a situação. Seu secretário possui qualidades extraordinárias, de valor inestimável para estudos interplanetários.

Antaris: Eu estou mais ciente que o senhor de todas as qualidades do meu secretário. Tenho exatamente as mesmas razões interplanetárias que o senhor para exigir sua presença em meus estudos!

Aniara: (Conciliadora) Eu acho que o professor Antaris poderia nos esclarecer uma coisa: será que essas qualidades do assistente Zé Luís são únicas sobre a face da Terra? Será que não existem outras criaturas semelhantes a ele, que pudessem ser usadas equivalentemente em nossos estudos?

Pero: (desmunhecando discretamente) Nossos estudos não, mamãe: meus estudos. Dada a importância da situação, esse é um estudo que eu gostaria de fazer sozinho.

Da referência à anatomia do órgão sexual masculino também surgem piadas de gosto duvidoso, com em:

... Logo eu que, pessoalmente, detesto gelatina e tenho verdadeiro horror aos corpos moles.

ou em:

... a idéia de procurar um outro exemplo de *Pitecantropus erectus* me parece difícil e certamente tomaria mais tempo do que o que nós temos.

Por fim, a peça também explora um tipo de humor de prontidão política, cujo maior achado é fazer parte igualmente dos jogos de inversão do pensamento. Assim, o marciano revela que os grandes valores espirituais, políticos, econômicos e ideológicos contestados por certa militância intelectual da humanidade são, na verdade, os princípios supremos de uma civilização adiantada! As declarações de Pero têm por objetivo abalar a crença do cientista na igualdade e na liberdade humanas, em sentido lato:



Pero: ... Falava-se de igualdade, em oferecer a todos os marcianos as mesmas oportunidades para ser feliz. Houve até quem pregasse a própria liberdade.

O ateísmo, o cientificismo e as convicções político-ideológicas de transformação das práticas sociais são ridicularizados pelo viajante do espaço como sistemas de pensamento de uma civilização em nível de idiotia, já que os seres verdadeiramente superiores do Universo são cristãos entusiastas do capitalismo selvagem:

Antaris (revoltado): Quer dizer que vocês no passado atingiram o ápice de consciência social e científica que nós atingimos agora?! E não o levaram adiante?!

Pero: Claro que levamos adiante. Progredimos muito além dessa fase. Depois de grandes cataclismos políticos, atingimos o único sistema verdadeiro. O único que está de acordo com a natureza marciana.

Antaris (dramático): E qual é esse sistema?

Pero: O capitalismo

Antaris (horrorizado, quase chorando): O capitalismo...?

[...]

Pero: ... O verdadeiro Jesus Cristo, no entanto, o verdadeiro filho de Deus, esse foi enviado a Marte há quarenta mil anos atrás. Foi enviado por Deus para sofrer e morrer pelos nossos pecados.

[...]

Pero: Deus criou a vida em Marte para sua maior glória, assim como Marte passou a mesma vida para a Terra, em forma inferior e rudimentar, em nível de idiotia, também para sua maior glória.

[...]

Pero: Milhares de anos de adiantadíssima civilização nos levaram a atingir o regime político e social perfeito que é o capitalismo totalitário.

Entretanto, tal perspectiva não é levada adiante, pois a peça retoma prontamente a opção pelo caminho da comicidade baseada na sátira do comportamento sexual. Tudo se encaminha para um final escrachado, no qual os marcianos são ridicularizados por abandonarem a missão científica inicial, a fim de darem vazão a seus instintos eróticos, despertados pela sensualidade do homem brasileiro. A disputa por Zé Luís acarreta sua

própria morte, e o Doutor Antaris acaba embalando, melodramaticamente, o corpo inerte do assistente ao som dos enlevados versos de Sêneca.

*Um visitante do alto* é uma colagem inconstante de *nonsense*, humor popular e sátira política. A partir de uma mordaz inversão de perspectiva (o pior que a civilização vem produzindo é, na verdade, o seu melhor), tripudia-se da crença na transformação social da humanidade tanto quanto se escarnece do pederasta, da mulher de meia-idade que não faz sexo e do indivíduo simplório, mas bem dotado. O toque vanguardista fica por conta do final em chave de paródia de melodrama, emoldurado pelos versos de Sêneca.

Embora irregular, a peça está plenamente sintonizada com o espírito de sua época, privilegiando a estética do recorte, a citação breve, a crise do discurso político militante, a posição do intelectual e a ironia do poder e do saber. O recurso à malícia, ao palavrão, às referências banais e às citações cultas concorre para a dessacralização da cultura superior, a deturpação e o escracho - típicos da convenção revisteira, segundo Neyde Veneziano. É pela adesão à causa da revista que a obra se resolve, exercitando sinuosamente o par “universalidade x alusão”. Uma situação cósmica de larga monta (Haveria mesmo vida fora da Terra? Como seria uma civilização alienígena superior?) presta-se a todo tipo de referências concretas e imediatas ao campo da política, da história, da ideologia...

*Um visitante do alto* também constitui uma criação despretensiosa, que evidencia o rebaixamento da postura épica para o patamar da cultura pop - na qual o distanciamento pode surgir da grossura e do deboche temperados com o uso irônico que se faz de alguns ingredientes da tradição culta.

### **Manual de sobrevivência na selva**

A terceira peça é *Manual de sobrevivência na selva*. Um avião cai na Floresta Amazônica, salvando-se do desastre apenas quatro personagens: o Doutor Cândido, “médico do Ministério da Saúde, enviado pelo governo para inspecionar o problema da malária nos acampamentos da Transamazônica”; Leão Trote (agora, um “jovem de esquerda que faz parte de um Projeto Rondon”); Fauno, um “aventureiro internacional e universalista”; e Flora, uma “feminista norte-americana em exílio voluntário no Brasil”.

O cenário é a floresta amazônica, onde repousam os destroços do avião. O autor indica que, enquanto “os atores fazem os passageiros que sobreviveram ao desastre, o público faz os que não sobreviveram”. Há uma nota ainda que sugere o uso de dança para representar bichos e vegetais, pois “apesar de os personagens estranharem a suposta ausência de animais, isso não significa que não possam ser vistos pelo público”.

Inicialmente, os quatro estão, na medida do possível, tranquilos e pensam em se organizar para tomar as decisões necessárias a fim de serem resgatados. Após se apresentarem uns aos outros, eles iniciam uma pequena discussão a respeito de como irão sobreviver - o que leva o doutor Cândido a anunciar que a solução é encontrarem o “Manual de sobrevivência na selva”. Uma vez de posse do manual, diz o médico, todos os problemas serão resolvidos. Leão se entusiasma com a proposta - ainda que tenha que procurá-lo por entre escombros e cadáveres - ao contrário de Fauno, para quem a tarefa tem algo de assustador. Cândido e Leão saem em direção ao avião, enquanto Flora tenta convencer Fauno da importância de achar o manual. Fauno lhe diz que é melhor morrer passivamente. Voltam o médico e o estudante, entusiasmados por já terem revistado 48 corpos, embora nada tenham encontrado. Flora, contaminada pela alegria dos dois, se oferece para o trabalho, saindo com Leão. O doutor Cândido discute com Fauno a possibilidade e a necessidade de localizar o compêndio. Fauno continua determinado a não se mexer, enquanto Cândido vai tratando o manual com certa aura de misticismo. Flora e Leão retornam, exaustos e desanimados, mas declaram fanaticamente sua fé no encontro do objeto. Após algumas outras buscas, somente Fauno (que não participa de nenhuma delas) mantém sua fleuma; os demais estão deprimidos e perplexos. Encerra-se o primeiro ato.

O segundo ato tem início quando eles estão se preparando para dormir. Leão convoca Cândido, que já está perdendo o controle emocional, a novamente ir atrás do manual, mas eles voltam dizendo que o avião está afundando na lama, o que tornará impossível o resgate do livro. Com certo tom visionário, Leão afirma estar convicto de que o manual está por entre os corpos, fora do avião, e sai com Flora para procurá-lo. Algumas pequenas expedições são enviadas sempre em duplas, das quais nunca participa, obviamente, Fauno. A certa altura, Leão volta dizendo que o médico morreu, afundado na lama, e corre descontroladamente para o pântano, ameaçando se matar. Fauno vai atrás dele, mas retorna sozinho, confirmando a morte do estudante. Ele traz na mão um pedaço de livro sujo e rasgado. Flora se entusiasma e arrebatada o manual das

mãos de Fauno, lendo o único texto legível: "... para o caso de salvamento na floresta aconselha-se coragem e bom-senso..." Num acesso de fúria, ela tenta sufocar Fauno, que, em atitude de autodefesa, asfixia a companheira até a morte. Sozinho, ele começa a ser invadido por uma misteriosa alegria, que logo se transforma em euforia. Ao embrenhar-se na floresta, o jovem sai de cena, celebrando sua liberdade total frente à natureza.

*Manual de sobrevivência na selva* foi batizada pelo autor de "tragédia poética" e constitui uma bela tentativa de reflexão existencial a partir do enfoque de quatro sobreviventes de um acidente aéreo que se vêem perdidos longe da civilização. Nela abre-se mão do humor e das piadas fáceis, concentrando-se toda a atenção na situação ora trágica, ora patética em que mergulham as personagens. Os nomes de três dos sobreviventes apontam, de modo paródico, para o cenário natural - a Floresta Amazônica - no qual eles se encontram: Flora, Fauno e Doutor Cândido, muito provavelmente uma alusão ao marechal Cândido Mariano da Silva Rondon, o sertanista que dedicou grande parte da sua vida aos povos da floresta. Mas a intenção da paródia não traz maiores efeitos cômicos para a trama. O mesmo se dá com Leão Trote, uma menção claramente política, cujo trocadilho com o nome do emérito contestador do regime stalinista não propõe também maiores brincadeiras.

Além dessas alusões, há também referências diretas ao mundo cultural imediato: Leão Trote é o aluno de sociologia do Projeto Rondon que reage à situação, fazendo uso de algumas frases tão ao gosto da política estudantil: "O que a gente precisa é se organizar. Vamos nos reunir e tomar decisões", "Nós temos que analisar a nossa situação e agir de comum acordo", "Vamos, senta todo o mundo aí e vamos discutir a situação"; o Dr. Cândido é médico do Exército em missão de combate à malária; e Fauno é o aventureiro que, ao se apresentar aos demais, faz chiste a respeito da Zona Franca de Manaus e dos aparelhos eletrônicos vendidos na região.

Entretanto, logo tais elementos realistas cedem lugar a uma situação nuclear típica de uma dramaturgia mais disposta a refletir, em chave alegórica, sobre a existência humana *lato sensu*: quatro indivíduos são tragados pela experiência natural e tentam reagir a ela intelectualmente. A peça discute a dependência do homem do saber livresco, organizado e disposto em pílulas de conhecimento, tão caro à sociedade moderna. As personagens, independentemente de suas convicções ideológicas (a militância de esquerda de Leão Trote), de seu papel na sociedade (Dr. Cândido, médico

do Ministério da Saúde) e de sua posição no mapa geopolítico mundial (o aventureiro internacional e a estudante feminista norte-americana seduzida por uma causa humanitária do terceiro mundo), se vêem às voltas com a mesma limitação: a incapacidade de lidar com uma experiência concreta que exija prontidão para a ação.

Tomando como ponto de partida a mesma situação inicial de *O arquiteto e o imperador da Assíria*, de Fernando Arrabal (cuja montagem com Rubens Corrêa e José Wilker foi um grande sucesso do ano de 1970), a peça delineia uma envolvente atmosfera de angústia metafísica, calcada, sobretudo, na fixação que as personagens vão devotando paulatinamente ao manual:

Dr. Cândido: ... O *Manual de sobrevivência na selva*. É isso que nós precisamos encontrar. Uma vez de posse do manual, todos os nossos problemas estarão resolvidos porque aí a gente sabe o que fazer.

[...]

Flora: ... A orientação, saber a quantas se anda, é muito mais importante do que você imagina. E isso quem dá é o manual.

[...]

Leão Trote: (*Com uma obsessão surda*) O Manual de sobrevivência na selva. Nós temos que achar esse manual. Nós precisamos dele. Todo mundo precisa dele. É uma coisa universal. Os meus antepassados mais longínquos precisam dele. Eu preciso do manual.

É a Fauno que cabe revelar quão irracional é a atitude obstinada das demais personagens em relação ao manual, embora ele não faça nada além de contemplar sua própria inércia:

Fauno: Eu acho que se eles tivessem armas e material moderníssimo, usariam pra procurar o manual em vez de procurar comida. E se eles tivessem um helicóptero, usavam para sobrevoar os escombros e procurar o manual em vez de voar pra civilização.

Ao final, o niilismo do jovem chega ao extremo de um irônico paradoxo:

Fauno: ... Nem tudo está perdido, apesar de nós termos achado o manual...

A moldura do absurdo se revela em dois detalhes principais, observados por Flora. As personagens estão abandonadas a sua própria solidão, uma vez que esta “floresta” prima pela ausência absoluta de qualquer ser-vivo: “Não tem bicho nessa

floresta. ‘Cê não viu? Nós não ouvimos um barulho de bicho esse tempo todo. Nem barulho de passarinho. Nem macaco. Não tem bicho na selva amazônica. A floresta é totalmente deserta’. Além disso, a presença da morte parece perturbadora aos sobreviventes não por ser uma ameaça direta e, sim, pela sensação de que eles estão vivendo uma experiência cíclica infinita: “... eu não agüento mais. Esse eterno revolver de escombros! As horas vão passando e nada parece mudar. O avião parece infinitamente cheio de corpos! Quanto mais corpos nós tiramos mais corpos aparecem. Muito mais corpos que os passageiros todos do avião” .

Mesmo a esperança de encontrar o manual, que a princípio parecia constituir um antídoto contra todas as tribulações, acaba contrabalançada ironicamente pelo desespero:

Leão Trote: ... O monte de corpos é muito grande. É difícil decidir por onde começar.

Fauno: Começar?

Leão Trote: É, ora, é como se a gente estivesse começando a cada expedição. Talvez seja por causa da esperança, que é sempre nova. Ou talvez por causa do monte, que é tão grande.

Fauno: É um eterno revolver de escombros.

Um belo diálogo a respeito da brutalização que a rotina inflige à experiência é travado entre o jovem niilista e o médico:

Fauno: A essa altura, procurar o manual dentro e fora do avião é a mesma coisa que procurar fora dele, o senhor mesmo reconhece... (Pausa) Mas nem por isso o senhor quer procurar pela floresta infinita, em qualquer lugar, deixando o avião para trás. Por quê?

Dr. Cândido: É porque eu andei horas e horas dentro do avião; embora ele propriamente já não exista mais, eu posso dizer que conheço o comportamento do avião, os hábitos que ele tinha, a mania das pistas asfaltadas intermináveis, as grandes correrias pelo chão antes de voar, as notícias dadas mecanicamente pelo alto-falante, a graça das próprias aeromoças, eu... conhecia o avião... mas não conheço a selva.

Fauno: Eu também não conheço a selva; mas só acredito em possibilidade de salvação na própria selva; zanzando nessa sucessão de árvores, uma árvore ao lado de outra árvore. E sabe qual é o segredo disso? É que eu não conhecia o avião. Então tanto faz.

Mas talvez o que a peça queira mesmo destacar seja o niilismo “à la Beckett”, representado pela figura de Fauno:

Fauno: Qualquer minuto que se passe fazendo ou não fazendo o que quer que seja é sempre um minuto mais perto da morte. Nem é preciso se estar na floresta amazônica para estar nessa situação.

[...]

Fauno: ... Mas para que pensar no suicídio quando a morte está tão perto? A inexistência é compridíssima e obrigatória. Para que encurtar a vida que já é tão pequena e precária?

O único sobrevivente, de fato, representa a renúncia ao mundo do discurso positivista e das atitudes utilitárias, preferindo doar-se a uma experiência em estado bruto, sem anteparos intelectuais, somente concretizada a partir do instante que ele se vê totalmente livre por conta da solidão absoluta. Sua fala final, estranha e sombria, propõe esta reflexão:

Fauno: (Eufórico) A amada terra, toda verde, molhada de seiva! E as árvores plantadas, agarradas umas nas outras. Por mais que eu ande, o horizonte vai ser sempre verde! Por mais que eu ande. As árvores vão morrer de inveja de mim, da minha liberdade. Os caminhos não vão ter sentido; vão se confundir um com o outro, e nenhum vai chegar a lugar nenhum! Os pântanos não vão chegar a lugar nenhum lá embaixo, nem os montes vão chegar a lugar nenhum lá em cima! E a água vai cair do céu e nunca vai ser bastante para matar a minha sede! E até os caminhos retos vão dar curvas, de tão grandes que vão ser! E os círculos nunca vão passar pelos mesmos lugares! Eu vou entrar pelo caminho do rio; vai ter um rio no fim de cada caminho em que eu entrar! Minha garganta está seca. (*Cada vez mais descontrolado*) Eu não posso destruir a minha sede. Água! Água. Eu tenho que andar até encontrar um rio. O importante é estar no caminho do rio. Nada mais importa; eu nunca vou achar o rio mesmo... (*Ri euforicamente*) A amada terra, toda verde e sempre se renovando, uma árvore, depois outra, e mais árvores e arbustos e cipós e plantas pelo chão: sempre, sempre, por mais que eu ande... (*Gagueja, cambaleia*) Água, água! (*Tornando-se aos poucos ininteligível, Fauno se embrenha na selva*) Por mais que eu ande, o horizonte vai ser sempre verde. Nenhum caminho vai chegar a lugar nenhum. A minha liberdade... Água! (*Pausa*) Água! A amada terra... toda verde... nada... nada... nada vai chegar... Água... Sempre tudo é verde aqui... nada vai chegar... a lugar... nenhum... (*Ele se embrenha na floresta*).

*Manual de sobrevivência na selva* propõe uma bem articulada discussão a respeito da natureza da consciência humana e do significado da liberdade - temas tão caros aos ventos contraculturais que sopraram sobre a dramaturgia brasileira a partir do final dos anos 60. Tomando por base o pressuposto marxista e freudiano de que o homem é vítima de uma consciência falsa da qual deve ser libertado, a peça procura problematizar o caráter de interdição que a cultura (representada pelo manual) costuma operar entre a razão e a realidade. Em sua modesta extensão, esta tragédia poética constitui uma nota dissonante no discurso oficial que a dramaturgia brasileira vinha produzindo a respeito da liberdade. A despeito de seus contornos realistas, a obra deixa-se contaminar pela atmosfera do teatro do absurdo para o qual a liberdade do homem somente começa quando ele se desincumbe das amarras da linguagem e da cultura.

### **Apareceu a Margarida**

A quarta das peças precoces é uma pequena obra-prima: o “monólogo tragicômico para uma mulher impetuosa” *Apareceu a Margarida*, constituído de duas aulas, separadas por um intervalo. Dona Margarida é a professora que irá lecionar para uma classe de alunos (a própria platéia do espetáculo), tendo a sua disposição uma mesa e uma cadeira de professor, colocadas à frente de uma lousa verde. Durante as aulas, os alunos ficarão expostos de modo vertiginoso tanto às técnicas pedagógicas polêmicas e surpreendentes utilizadas pela mestra para abordar os mais variados assuntos quanto às sucessivas explosões de seu temperamento imprevisível. Ora ela é afetuosa - declarando querer se familiarizar com a turma, como se cada um fosse seu próprio filho, e ensinando uma “atmosfera de compreensão, de estima e de amor” -, ora ela é truculenta, gritando com todos e dirigindo-lhes palavras de baixo calão:

Você aí na décima quinta fileira! O que que está pensando que isso aqui é? Uma casa de sacanagem?! E você aí, minha filha! Tá sentada como uma cadela! Ouviu bem? Uma vagabunda! (...) Vocês vão pra puta que os pariu.

Dona Margarida abandona o ensino de cada matéria de modo muito rápido, mas parece estar tratando sempre da mesma ciência - a biologia - o que a leva reiteradas



vezes a falar e a calar, paradoxalmente, sobre os “fatos da vida”. Assim, a matemática, a história, a religião, a educação sexual, a língua portuguesa, a prevenção às drogas e a educação moral e cívica acabam constantemente atreladas aos estudos “biológicos”.

O texto é um monólogo, e todos os espectadores integram a turma de estudantes de dona Margarida, mas há uma presença real incômoda de um aluno que, sem dizer uma palavra, por duas vezes durante o espetáculo, vai à frente da classe, de onde é expulso pela mestra. É esse mesmo estudante quem socorre, também silenciosamente, a professora ao final da peça, quando ela sofre uma crise nervosa que a faz abandonar a cena. Sozinho, ele passa a remexer com curiosidade na bolsa da mestra de onde tira, num crescendo de perplexidade, balas, bombons e um “grande e poderoso revólver”. O estudante, então, volta para sua carteira, temendo que a professora possa em breve retornar.

A atmosfera trágica da peça nasce do misto de angústia e fascínio que nutrimos por uma protagonista cujo percurso de queda inevitável podemos vislumbrar, dada a gradativa intensidade de seu delírio. Mas dos incessantes disparos discursivos e da frenética coreografia corporal também advém o caráter de comicidade, constantemente tratado como derrisão patética.

O texto oscila entre as esferas do absurdo, do expressionismo e mesmo do realismo, elegendo alguns temas recorrentes dos quais irá extrair muito de seu efeito de estranhamento. Usando uma gama variada de recursos para tratar seus alunos - que vão da sedução e a chantagem até a repressão aberta, passando pela demagogia -, a professora executa uma performance que envolve muitos assuntos espinhosos sobre os quais estão assentados os pilares da cultura ocidental, como os valores do cristianismo e da família burguesa, o embate entre a pulsão sexual e o instinto de morte, a natureza da liberdade, a crise da palavra, os sistemas totalitários e a exacerbação do ego.

Grande parte da força do texto reside no fato de ele ser um monólogo, que faz contrastar metalingüisticamente a fala desconcertante e labiríntica da professora com o terrível silêncio que emana de seus alunos/platéia. Assim, o que poderia parecer uma limitação da obra - a ausência do conflito entre um protagonista e um antagonista - aponta aqui para uma técnica que faz a forma dramática absorver o conteúdo tratado, como atestou Yan Michalski, em ensaio concebido especialmente para a primeira edição em livro do texto da peça:

Neste monólogo, o próprio fato de existir apenas um único personagem, e um personagem que fala sem receber resposta de ninguém, está intimamente ligado ao problema central proposto. A tensão dramática estabelece-se aqui não entre os diversos aspectos da personalidade de D. Margarida, e muito menos entre D. Margarida e um antagonista inexistente; ela se estabelece, antes de mais nada, entre D. Margarida e a platéia, que assume simbolicamente a condição da turma de D. Margarida. É a essência dessa tensão é o seu caráter unilateral: só uma das duas partes tem direito à voz e à ação, a outra fica reduzida ao silêncio e à passividade: “D. Margarida ensina vocês a serem completamente inexpressivos. D. Margarida quer vocês todos impotentes”. Esta sala é um programa de ação irresistivelmente dramática; e de uma ação dramática que só pode concretizar-se através do silêncio e uma das duas partes em confronto.<sup>188</sup>

Convém lembrar também que, uma vez sintonizada com as vanguardas internacionais, a peça procura fazer com que o apelo à forma do monólogo reforce ainda a crise vivida pelo drama burguês - crise esta surgida desde o início do século XX, conforme aponta Anatol Rosenfeld:

Esse mesmo cunho épico (ou lírico) impõe-se também através da estrutura monológica, no drama que acentua a solidão humana. Na medida em que o contato humano (mesmo antagônico) e a comunicação se tornam precários, afetando a possibilidade do diálogo como expressão da relação interpessoal, o recurso a estruturas abertas se torna impositivo. (...) Na crise do diálogo reflete-se uma crise muito mais ampla. O drama moderno, aberto, assimilou essa crise na sua própria estrutura.<sup>189</sup>

Se nas peças anteriores de Roberto Athayde, é possível identificar, por exemplo, certas influências da dramaturgia de Bernard Shaw e de Samuel Beckett, em *Apareceu a Margarida*, a comparação com *A lição* de Ionesco é inevitável:

O que menos agrada em *Apareceu a Margarida* são algumas influências mal assimiladas, que o autor aparentemente nem sequer se esforça por disfarçar. Ele usa generosamente recursos já amplamente consagrados em toda uma série de peças do chamado teatro do absurdo, e sobretudo parece dever muito a Ionesco, particularmente à sua famosa *A lição*. A própria estrutura de peça-aula foi praticamente exaurida nessa magnífica obra do dramaturgo franco-romeno, a tal ponto que qualquer texto que lançar mão dessa mesma estrutura terá de expor-se, por muito tempo, a inevitáveis paralelos. É quando D. Margarida adverte seus alunos sobre os desastres que se abaterão sobre eles se não conseguirem passar no exame de admissão, perdendo assim o acesso não só ao curso ginasial mas também ao colegial, ao superior e à pós-

---

<sup>188</sup> MICHALSKI, Yan. Os fatos da vida. IN: ATHAYDE, Roberto. *Apareceu a Margarida*. Rio de Janeiro: Editora Brasília, 1973. p. 12.

<sup>189</sup> ROSENFELD, op. cit., p. 44-5.

graduação. com seus diplomas de mestrado e doutorado. parece-nos que estamos ouvindo o professor de *A lição* discutindo com a sua aluna a possibilidade de ela candidatar-se ao exame de *doutorado total*. As semelhanças são aqui tão pronunciadas que chego, talvez paradoxalmente, a desconfiar que Roberto Athayde nunca leu *A lição* antes de escrever *Apareceu a Margarida*.<sup>190</sup>

Entretanto, a moldura do teatro do absurdo parece não se sustentar plenamente ao longo do texto, uma vez que o movimento monológico desta personagem atormentada por uma exacerbada singularidade atribui à obra um caráter expressionista, reforçado, sobretudo, pelos conflitos principais que ela enuncia: sexualidade, mal-estar e morte.

Depois de Nelson Rodrigues ter associado em sua dramaturgia, de acordo com a análise de Sábato Magaldi, o sexo ao desregramento do instinto, sob uma perspectiva freudiana, Roberto Athayde, estimulado pelas informações da contracultura, problematiza a questão sexual vinculada à repressão e à subjugação institucionais, segundo a abordagem de Herbert Marcuse. Em *Eros e civilização*, o filósofo alemão interpretou o pensamento de Sigmund Freud à luz do marxismo, introduzindo os conceitos novos de “mais-repressão” (as restrições requeridas pela dominação social) e “princípio de desempenho” (a forma histórica predominante do princípio de realidade). Ao longo da obra, praticamente todo o edifício conceitual freudiano é preservado por Marcuse, mas o que o pensador quer destacar em sua revisão da psicanálise é que “a luta pela vida, a luta por Eros, é a luta política”. Assim, transpondo o pensamento marcusiano para a peça, podemos constatar que, ao anunciar insistentemente que os fatos da vida só serão ensinados mais adiante e ao fazer da ameaça de nudez diante da classe um perverso jogo de sedução/repressão, Dona Margarida está efetivamente subjugando os instintos de seus alunos, mediante controles repressivos amparados pela instituição escolar em particular e por um sistema político totalitário em caráter mais amplo, para os quais, às vezes, o exercício racional da autoridade acaba suplantado pela dominação.

Em *Eros e civilização* também podemos buscar o auxílio para tentar compreender outra referência desconcertante do texto. Repetidas vezes, Dona Margarida deseja saber se há entre os alunos alguém que se chame Jesus (“Tem alguém aí chamado Messias? Não? E Jesus? Tem alguém aí chamado Jesus? Não? E Espírito Santo? Tem alguém aí chamado Espírito Santo? Não? Não mesmo? Ainda bem”),

---

<sup>190</sup> MICHALSKI, op. cit., p. 12-3.

aliviando-se com a resposta. Marcuse procura demonstrar como a figura de Cristo simboliza uma pulsão libertadora e de que maneira, por meio de sua morte, o sofrimento e a repressão foram perpetuados:

Se seguirmos essa linha de pensamento [a relação entre o crime primordial e o sentimento de culpa] para além de Freud e a ligarmos com a dupla origem do sentimento de culpa, a vida e morte de Cristo teria o aspecto de uma luta contra o pai - e um triunfo sobre o pai. A mensagem do Filho era a mensagem de libertação: a destruição da Lei (que é dominação) pelo Ágape (que é Eros). Isto ajustar-se-ia à imagem herética de Jesus como o Redentor na carne, o Messias que veio para salvar os homens na Terra.<sup>191</sup>

As afinidades entre os elementos expressionistas e a psicanálise associam-se a um conteúdo crítico de largo alcance, tentando apresentar um complexo cruzamento de idéias sobre uma mulher eminentemente brasileira, mas cujo mal-estar tem caráter universal. Em “A inquietude e o ato criativo: sobre o expressionismo e a psicanálise”, a ensaísta Maria Inês França atribui à arte expressionista e à psicanálise o caráter de práticas carregadas de ambigüidades:

A arte expressionista e a arte da escuta psicanalítica abordam a expressão como uma problemática que não se manifesta pela linguagem, ela está na linguagem. Portanto, esse aspecto tão marcante no movimento expressionista reúne-se à indagação estética psicanalítica que revela as impressões (Eindrücken) do que é indizível no plano da consciência e que apresenta o contexto da linguagem para além da ordem, pois se abre para o discurso fragmentado e descontínuo, presente no movimento expressionista, nas suas diversas formas de apresentação, assim como na clínica psicanalítica, em que a produção dos efeitos do belo-sublime se situa entre percepção angustiante e fantasia.<sup>192</sup>

Amparados por estas referências expressionistas e psicanalíticas, podemos interpretar a peça como um longo monólogo de um “sujeito fraturado e incompleto” que revela “um corpo inserido traumáticamente na linguagem”. A ultra-dominadora mestra (“Dona Margarida nunca vai parar de ensinar... Dona Margarida vai estar sempre aqui.”) tenta constantemente reprimir a manifestação de Eros em sua fala e acaba tratando invariavelmente o sexo como pornografia. A segunda palavra que a professora escreve

---

<sup>191</sup> MARCUSE, op. cit., p. 77.

<sup>192</sup> FRANÇA, Maria Inês. A inquietude e o ato criativo: sobre o expressionismo e a psicanálise. In: GUINSBURG, Jacob (Org.). *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 130.

na lousa (após seu próprio nome) é cu, acompanhada pelo desenho de um pênis. Pouco depois, ela diz aos alunos que não irá ensiná-los a “beijar, chupar, fornicar” ou mesmo mostrar-lhes os peitos, garantindo-lhes que a puberdade é a fase de pensar em “porcaria” e “sacanagem”. Para a professora, eles se dividem em “pederastas” e “vagabundas”, mesmo porque, em se tratando do mundo masculino, “há somente duas espécies de homem: os homossexuais e os veados”. E, de tempos em tempos, a auto-proclamada mestra “epicuriana” (que, segundo ela, quer dizer mulher sensual) expõe seus alunos a inúmeros conteúdos pornográficos, ora com malícia, ora dissimulando certa dose de ingenuidade:

Mas como era mesmo a piada...? O boi... o tico-tico... não me lembro mais. Só sei que terminava com a frase: o tico-tico chupa o boi e o boi chupa o tico-tico.

A mesma atitude parece estar presente na mistura entre o sagrado e o profano que a professora faz em uma lição de catecismo, rapidamente interrompida: “Dona Margarida tinha preparado para esta segunda aula uma lição de catecismo. Lição essa que abordaria um tema de interesse geral e que, digamos assim, é a espinha dorsal da nossa fé religiosa. Como vocês todos sabem, houve uma grande *paixão* na vida de Nosso Senhor Jesus Cristo. Bom, não adianta entrar na matéria sem poder ir até o fim”.

É Eros como impulso vital quem faz a mestra ter predileção pela biologia (“Se for preciso, todas as aulas serão de biologia até o fim do ano!”), mas o exercício da repressão a leva a atuar também em nome de Thanatos:

Há três grandes princípios na biologia. Ou melhor, há um grande princípio, um meio de tamanho variável e um grande fim. Eu já falei a vocês do princípio. Todos vocês nasceram. E, o que é pior, nasceram sem serem consultados. Tiveram que nascer. (...) O segundo princípio é o meio. É o que vocês estão vivendo agora. É a vida caseira com o papai e a mamãe de cada um de vocês. É esse segundo lar que é a escola. É essa professora de vocês, dona Margarida. É tudo. (...) O terceiro princípio é o mais importante. É o fim da biologia. Eu, como boa professora, tenho que anunciar uma coisa que vocês, como são crianças, ainda não sabem. Mas têm que saber. É que vocês todos vão morrer. Todos, sem exceção.

Tal associação entre a pulsão sexual e o instinto de morte será uma constante no texto, a partir daí, atingindo matizes de humor negro, quando, por exemplo, a professora escreve no quadro que todos irão morrer:

“Dona Margarida vai mandar vocês fazerem, quando for aula de português, uma redação, cada aluninho descrevendo seu próprio enterro em suas próprias palavras. É preciso incentivar a criatividade de vocês”.

Ou ainda quando ela descobre no palco, por detrás de um cortinado, um esqueleto em tamanho natural (que pouco depois será desmontado com violência):

“Aqui está a nossa caveira! Um dia, no futuro, cada um de vocês será exatamente assim. Só que ninguém vai ver vocês porque vocês vão estar enterrados. E é por isso mesmo, dada essa impossibilidade de nos vermos a nós mesmos e aos nossos amigos como esqueletos, que se instituiu a ciência óssea.”

Mas a presença da morbidez reside ainda em formas menos unívocas. A energia vibrante que emana de dona Margarida, às vezes, parece se esvaír, dando lugar a falas pessimistas e atitudes depressivas:

“Tem muito pouca coisa que dá pra ver no mundo. Quase nada se vê. Por isso vocês ouçam bem as palavras de dona Margarida: se algum dia vocês virem alguma coisa podem se dar por felizes. Hoje em dia não se vê quase nada por aí. São poucos aqueles que vêem alguma coisa.”

[...]

“Dona Margarida está com o saco cheio de vocês. E, já sei, vocês vão dizer que também estão com o saco cheio de dona Margarida. É isso mesmo. É que biologia é um saco, colégio é um saco, a vida é um saco. Vou escrever no quadro-verde que é pra vocês se lembrarem. (*Escreve: a vida é um saco.*)”

A forma monológica e a postura auto-referente da personagem consagram o ego como instância incompleta, sem firme contorno, que não atua segundo os motivos lógicos e as categorias da psicologia clássica. Dona Margarida evidencia o sujeito racional como concepção precária, cujos limites, esfarrapados, se revelam falseados e ameaçados por poderes exteriores (políticos) e interiores (psicológicos), inescrutáveis. De um lado o ego, representado pela figura ideal da mestra, mostra sua racionalidade; de outro, o ser arbitrário, intransigente e assaz violento que habita esta mesma educadora é porta-voz de forças irracionais provenientes da própria intimidade psíquica, ampliada pela dimensão do inconsciente. A partir daí se entende a crise e a impossibilidade do diálogo na peça. *Apareceu a Margarida* realiza um raro tipo de sondagem na dramaturgia nacional, ao devassar a intimidade irracional do cidadão brasileiro de classe média em sua subjetividade solitária, usando para tanto uma forma

muito particular de tratamento de uma situação discursiva alegórica (uma aula) que não abandona, em nenhum momento, por sua vez, o contato com a realidade.

É impossível não identificarmos no clima de tirania que se estabelece entre professora e alunos uma alegoria da insidiosa violência da ditadura instalada no país e seus mecanismos de horror, embora Roberto Athayde tenha declarado durante uma das inúmeras temporadas norte-americanas da peça que o texto trata dos diversos poderes que oprimem um indivíduo, sejam eles exercidos pela família, pela vida social, pela escola ou por um regime político ou econômico<sup>193</sup>. Entretanto, tal chave alegórica, diferentemente daquela exercida pelo teatro de claro ativismo político, diz respeito à nova sensibilidade jovem, pop, contracultural, vivida nos palcos brasileiros, entre o fim da década de 60 e o início dos anos 70, conforme podemos depreender das palavras de Yan Michalski:

Mas o que importa é que mesmo com esta possível falta de originalidade em alguns detalhes da peça e em alguns recursos avulsos, Roberto Athayde escreveu uma obra que, no seu conjunto, é eminentemente pessoal, e só poderia ser escrita por um jovem carioca no início da década de 1970. D. Margarida é uma professora inconfundivelmente brasileira; seus alunos são inconfundivelmente brasileiros; o relacionamento que existe entre ela e a turma só seria possível no Brasil. Isto confirma um ponto de vista que venho adotando há muito tempo, ao defender algumas das realizações mais ousadas de nosso teatro jovem contra a pecha de *experiências importadas* que lhe tem sido freqüentemente lançada: as iniciativas realmente significativas, mesmo quando participam de uma corrente internacional de renovação das formas teatrais, ficam inevitavelmente tão marcadas, no contato com a nossa realidade, pelo temperamento nacional dos nossos diretores e atores, que a sua *naturalização* se faz espontaneamente, e que sua relevância para nossa vida se torna inegável.<sup>194</sup>

*Apareceu a Margarida* também é um estudo sobre os valores materiais e espirituais que a ditadura tentou incutir na cabeça de certos setores burgueses da sociedade brasileira que, de modo passivo e conformista, apoiaram o golpe militar de 1964. A própria eleição da profissão da personagem diz muito a respeito desta postura. O cargo de professor primário (exercido majoritariamente pelas mulheres) foi por muito tempo no Brasil sinônimo de uma visão de mundo conservadora, moralista e subalterna.

---

<sup>193</sup> A primeira montagem do texto em solo americano data de 1978. Desde então, a peça vem conhecendo sucessivas encenações naquele País.

<sup>194</sup> MICHALSKI, op. cit., p. 13.

Em seu trabalho sobre a presença feminina na dramaturgia brasileira, Elza Cunha de Vicenzo apresenta ainda um outro viés a respeito de dona Margarida:

Alguns anos depois [de *Fala baixo, senão eu grito*], em 1974<sup>195</sup>, Roberto Athayde criará uma personagem igualmente risível, pela marca de um trabalho semelhantemente desmoralizado em termos sociais: a professora primária. Se bem não desconheçamos a possível leitura metafórica de “D. Margarida” acreditamos válida a observação de que parte do cômico se deve basicamente à referência a esse traço da inferioridade social da mulher.<sup>196</sup>

Seguindo este mote, a professora é dona de uma retórica afinadíssima com o tradicional ideário da classe média, prezando a família (“Para dona Margarida a melhor aula é aquela em que há... aquela mesma atmosfera de carinho e solidariedade que cada um de vocês encontra em casa e no seio da sua família”), o civismo (“Só assim nós podemos comungar nos nossos ideais de progresso e ordem”) e a moralidade (“... procurem fazer o bem: É a única coisa que traz a felicidade”), e combatendo o mundo do vício (“A *Cannabis sativa* é, das drogas, a que mais dano causa, porque ela leva diretamente ao uso de outras drogas, precipitando sua vítima no torvelinho da devassidão e do crime”). Mas parece também “preocupada” com as grandes questões nacionais, como a erradicação do analfabetismo - que, no momento em que a peça foi escrita, estava sendo conduzida retumbantemente pelo Movimento Brasileiro de Alfabetização (Mobral):

“É preciso alfabetizar para depois alimentar. Uma pessoa analfabeta simplesmente não pode comer bem. O nordestino não precisa de esmolas, mas sim de livros. Livros de poesia. É com livros que se constrói uma nação. Vejam, por exemplo, a Amazônia. É com livros que ela devia ser conquistada. O que o sertanejo precisa não é de enxadas, nem de vacinas, nem de sementes. Ele precisa de um manual de sobrevivência na selva<sup>197</sup>. Algo que ensine, alfabetize.”

---

<sup>195</sup> Em princípio, há certa imprecisão da autora, uma vez que a peça estreou em 1973.

<sup>196</sup> VINCENZO, op. cit., p. 89

<sup>197</sup> Aqui, o “manual de sobrevivência na selva” perde o caráter de crítica ao mundo racionalista e passa a representar uma cruel piada sobre a habitual desfaçatez de que são vítimas os pobres e os analfabetos no país.



Plenamente sintonizada com o “Brasil grande” do início da década de 70, Dona Margarida convida (embora, instantes depois, acabe obrigando) os alunos a entoarem com ela o slogan de sua “cruzada da alfabetização”:

É um método inteiramente novo, inventado por dona Margarida, que visa à alfabetização em massa. Dona Margarida dá aulas particulares desse método por apenas trinta cruzeiros a hora. É o ideal para países em via de expansão. O método de dona Margarida tem um lema que deveria ser repetido por todo brasileiro. ‘Ensinar para aprender, aprender para ensinar.’ Esse lema será objeto de uma grande campanha que dona Margarida deseja desencadear em todo o Brasil. Em prol da alfabetização do povo.

Mesmo quando resolve discorrer sobre alguns princípios e conceitos estritamente científicos, a professora parece estar aludindo a certos comportamentos sociais conhecidos:

Sabem qual é o grande princípio da História? Todo mundo quer mandar nos outros.

[...]

Dividir é cada um querer ficar com mais que o outro. (...) A matemática é a base de todas as outras disciplinas. A conta de dividir tem que ser aplicada em todos os setores da sociedade.

[...]

Vocês têm que sair daqui sabendo alguma coisa de biologia. Vocês sabem o que é *evolução*? Não sabem! Pois fiquem sabendo que evolução não é nada! Evolução não existe. É tudo sempre a mesma coisa! É isso que é evolução. Tudo sempre a mesma merda! Não muda nada! Tudo sempre a mesma droga! Vou escrever no quadro negro que é para vocês se lembrarem. (Escreve: evolução não é nada) E revolução vocês sabem o que é? Também não sabem! Pois é duas vezes uma evolução. Duas vezes nada, nada: revolução não é absolutamente nada! Coisa nenhuma!

É a fim de evitar o caos e a desordem em sala de aula que dona Margarida apela recorrentemente para a severa doutrina da obediência e da disciplina, chegando a estimular a auto-delação, quando é atingida por um barbantino cheiroso, jogado anonimamente:

Vocês todos façam um exame de consciência. Eu quero que o culpado espontaneamente se levante e suba ao quadro-verde para se acusar. Vocês precisam aprender a se acusar quando fizerem uma coisa dessa gravidade.

Essas são algumas das referências que evidenciam o nítido caráter de alegoria política da peça. Entretanto, não podemos nos esquecer de que os recursos expressionistas nunca abandonam o texto, mostrando a todo o momento a desregulação do discurso realista da personagem e sua degeneração em uma singularidade exacerbada:

... todo mundo quer ser dona Margarida!

[...]

De certa forma, dona Margarida é o diretor.

[...]

Eu acabo essa aula quando eu quiser.

[...]

Dona Margarida conhece as vibrações e os poderes do corpo assim como as vibrações e os poderes da mente.

[...]

Dona Margarida não dá permissão para que nada seja feito sem permissão. Dona Margarida não deixa nada.

[...]

Só há uma maneira de enfrentar um problema com segurança e eficiência: é ter o conhecimento completo de todas as possibilidades de solução e todas as possibilidades que cada uma dessas possibilidades ofereceria. Dona Margarida, por exemplo, jamais inicia nenhuma ação sem ter esse conhecimento detalhado e completo.

A partir desta radicalização ególatra, dona Margarida perde a noção de alteridade. Margarida é também o nome da menina que, no primário, faz com que a futura professora seja injustamente castigada. É ainda a antiga mestra e amiga, cujo único defeito era o de não passar uma aula sem contar casos de namorados. Por fim, também é o nome da colega lésbica do colégio, que vivia assediando sua xará. Todas as três, pelos mais variados motivos, ao cantar, adulteram idiossincraticamente a letra do hino nacional (“do que a terra *Margarida*, teus risinhos lindos campos têm mais flores”), fazendo o nome da futura professora integrar a letra do hino nacional brasileiro. Assim, o prenome da personagem abandona a condição anônima e vulgar presente na ciranda popular “Apareceu a Margarida, ô-lê-ô-lê-ô-lá...” que batiza a peça

e ascende ao estatuto de partícipe de um símbolo pátrio: o cântico máximo de veneração e louvor que os cidadãos devotam a sua pátria.<sup>198</sup>

O ápice da densidade dramática deste percurso rumo à onipotência se dá, naturalmente, pela via da linguagem. Dona Margarida, que passou grande parte do tempo determinando o pensamento de seus alunos (“Há uma única maneira de pensar sem cair no absurdo, é pensar uma vez só.”), descobre que é também capaz de mandar nas palavras e nas frases, e, por decorrência, no mundo inteiro:

Tudo o que a gente diga que qualquer coisa é; é sempre um adjetivo. (...) Todas as coisas têm a mesma maneira de ser: advérbio. É tudo advérbio! (...) É tudo verbo! É isso que as coisas fazem umas nas outras! E vocês sabem o que que faz um verbo? E o que leva advérbio? E o que que tem adjetivo?! Sabem o que é? São os substantivos! São os nomes! São as substâncias! São as coisas! São as transas! São as aulas, é dona Margarida! É tudo! Dona Margarida é substantivo! Dona Margarida é nome! É tudo! (...) Dona Margarida é professora! Dona Margarida manda nos verbos. Dona Margarida manda nos adjetivos. Dona Margarida manda em tudo! Nos advérbios! Nos substantivos! (Frenética) Eu mando nas frases inteiras! Eu boto uns depois dos outros! Eu boto um substantivo, a substância, a coisas, a disciplina, e boto um verbo, aprender, esperar, massacrar, e um advérbio, impetuosamente, brutalmente, adocicadamente, e um adjetivo, sujo preto, surdo, magro, eu faço uma frase inteira! Sou eu que faço! Eu sou dona de tudo o que eu digo. São as minhas frases! (Cada vez mais eufórica, num crescendo) Ouviram bem? São as minhas frases! Vocês não dizem nada! Vocês não entendem nada! Dona Margarida faz todas as frases nessa sala de aula! Todas as frases! Dona Margarida é dona de todas as matérias! A história! A geografia! A teoria, a gramática, a semântica, a patologia, a matemática, a biologia, a anatomia, a pedagogia, a astronomia, hidrografia, geologia, psiquiatria, taquígrafia, religião, química, mineralogia, lingüística, estatística, geometria! (Aos berros, já com a voz inteiramente distorcida, como louca, prestes a explodir) A ciência toda!!! Tudo! Quiromancia! Cirurgia! Siderurgia! Tecno...”

Mas, nesse momento, a mestra tem um ataque do coração e cai no chão, sendo socorrida por um aluno que não diz nada. Aos poucos, ela volta a si e ficamos sabendo que a professora já sentiu algo parecido antes, um “enfarte de... teoria na coronária”.

Partindo de um estímulo advindo do teatro do absurdo e deixando-se contaminar, ao mesmo tempo, pela estética expressionista e pelos desvãos do realismo alegórico, *Apareceu a Margarida* constitui uma das mais bem-sucedidas experiências

---

<sup>198</sup> Note-se que recurso similar é usado em *O reacionário*, quando a ciranda “Eu sou rico, rico, rico, de marré, marré, marré” é deslocada de seu contexto habitual para reforçar ironicamente a classe social a que pertence a personagem.

de vanguarda da dramaturgia brasileira, o que a levou a ser classificada pelo jornal norte-americano *New York Daily News* como uma peça que mistura os registros de “um libelo, uma alegoria política e um vaudeville expressionista”.

### **No fundo do sítio**

Chegamos, então, à quinta *peça precoce*, *No fundo do sítio*. Trata-se de um insólito diálogo entre um homem e uma mulher que foram amigos na infância, quando moravam em um sítio, e se reencontram anos depois. A ação se passa em São Paulo, “num belo dia, às 11 horas da manhã”, mais especificamente na sala de estar da casa de Alli, um homem maduro e bonito, que está de pijama e robe de chambre, ouvindo *Petrushka*, de Stravinski. Os móveis da sala de estar e todos os utensílios da casa são de brinquedo, proporcionando um “efeito colorido e encantado”. A música convida o personagem a imitar um boneco que dança, exibindo-se para o público. Depois de uns cinco minutos, o *divertissement* é interrompido pelo som da campainha. Entra, então, Trora, uma mulher bonita e já de meia-idade, a quem Alli não vê há quarenta anos. Ela diz que há muito o procurava e menciona uma amiga comum, Alice, que tenta de tempos em tempos transmitir recados e notícias um do outro, sem sucesso. A conversa inicialmente gira em torno de um passado remoto entre os dois e vai ganhando ares de ambígua estranheza. Pouco depois de Trora dizer a Alli que, após Alice cair em um buraco, ela passou a contar histórias de bichos, ele percebe que Trora tem dificuldade de se lembrar de muitas pessoas antigas, inclusive dos membros de sua própria família. Em contrapartida, Trora constata que Alli não consegue mais se recordar dos objetos do passado. Então, as tentativas de ambos de trazerem à tona as velhas reminiscências são sempre entremeadas por alguma alusão à amiga Alice.

Trora se oferece para cozinhar, pois está com fome. Durante o preparo da comida, feito fora de cena, ela vai se dando conta de que todos os utensílios de Alli são de brinquedo, ao que ele reage com naturalidade, dizendo tratar-se da casa de uma pessoa solteira. Passado o susto, Trora vem para a sala, enquanto a comida está cozinhando. Eles falam de amenidades, e a amiga vai ver, afinal, se está tudo pronto. Estupefata, ela retorna, constatando que tanto o fogão quanto o fogo são igualmente de brinquedo. Aos poucos, ela olha ao redor e observa cada objeto, percebendo que todos

são brinquedos, afinal. Pateticamente, Trora reconhece que Alli habita a casinha de bonecas que ela tinha no fundo do sítio quando eles moravam juntos, na infância. Trágico, Alli afirma não se recordar de nada, mas leva Trora a reconhecer que ela também não se lembra das pessoas. Ambos evocam o fundo do sítio como o lugar e a época mais felizes de suas vidas. Dramaticamente, Trora confessa que veio morar com Alli, depois de todo este tempo. Alli sai para pegar a mala da amiga. Quando volta, descobre que dentro dela estão várias fotografias da família de Trora, de quem ela não se lembra. Eles começam a pregar as fotos nas paredes e combinam que Trora irá tentar fazer Alli se lembrar dos objetos, ao passo que ele fará com que ela se recorde das pessoas. Trora começa a se deprimir, e Alli, artificialmente eufórico, tenta estimulá-la, propondo-lhe que eles convidem a amiga Alice para vir visitá-los qualquer dia.

O universo de *No fundo do sítio* reverencia o teatro do absurdo, mas também não assume integralmente as reais características do gênero. À desconcertante intriga correspondem diálogos naturalistas que dão conta de inúmeras referências concretas e que beiram a uma dramaticidade de motivação psíquica. Batizada de “melodrama-pantomima”, a obra parece querer cruzar diversas referências, sobretudo literárias. Roberto Athayde presta tributo aqui ao Lewis Carroll de *Alice no país das maravilhas*. Não à-toa, a amiga que tenta estabelecer contato entre Alli e Trora, de tempos em tempos, é homônima à genial criação do matemático e reverendo inglês. Dela, inclusive, se diz haver caído em um buraco, de onde saiu tendo visões com bichos:

Trora: Foi uma coisa meio estranha, sabe, Alli. Ela caiu num buraco.

Alli: (Horrorizado) Caiu num buraco?!!

Trora: É. Por incrível que pareça. Um buraco grande.

Alli: Mas o que aconteceu? Ela se machucou?

Trora: Machucou. Mas isso não foi nada, o pior foi o choque psíquico que ela levou. Ela passou três meses no hospital e depois ainda mais três meses numa fazenda de convalescença e depois ainda teve que ficar de repouso.

Alli: Ah, coitada da Alice, e eu sem saber de nada. Você visitou ela?

Trora: Visitei duas vezes. E é justamente isso que eu ia te contar, o negócio das histórias dela serem incríveis; as coisas que ela contava no hospital davam para escrever um livro.

Alli: O que que ela contava?

Trora: Ah, mil coisas. Histórias de bicho. Ela ficou meio perturbada.

Alli: (Chocado e perplexo) Histórias de bicho?

Trora: É. As histórias mais loucas com os bichos mais loucos e sem sentido; dava pra escrever um livro perfeito pra crianças retardadas.

As referências a Alice são sempre marcadas pela precisão na nomeação dos anos em que se dão os encontros, criando um efeito de puro *nonsense*:

Alli: Eu dei o recado a Alice pra você; em 58, se não me engano.

Trora: Pois olha: eu encontrei a Alice duas vezes em 63 e uma em 65 e ela não disse nada.

Alli: Em 67 eu encontrei ela de novo, acho que foi dessa vez que foi no Butantã; e dei o recado de novo.

Trora: E eu encontrei ela no Natal de 70 e ela *não* deu o recado de novo.

Deste modo, a evocação constante da personagem marca os destinos de Alli e Trora, às voltas com a difícil tarefa de crescer. Podemos, inclusive, nos perguntar se os utensílios da casa de Alli são mesmo de brinquedo ou se na verdade foi ele que cresceu demais, tal como nos habituais jogos de inversão de raciocínio que Carroll propõe para resolver as questões do tamanho que a menina Alice vai experimentando no País das Maravilhas.

Outra referência significativa diz respeito à tia Nastácia, que saiu do sítio em 1930. Alli e sua amiga podem, deste modo, estar presos ao universo fabular de muitos leitores brasileiros que fizeram do sítio de Monteiro Lobato o espaço feliz de suas infâncias. Deste modo, o tratamento do *nonsense* ganha notório ar de brasilidade. Mas a

própria alusão à vida em uma casa de bonecas remete ao universo fantástico dos contos de E.T.A Hoffmann, em cuja obra bonecos que ganham vida e brinquedos antropomórficos mais assustam e angustiam do que convidam ao encantamento. (Vale notar também que a ação inicial da peça é a imitação de Petrushka por Alli).

Na atmosfera final do texto, a euforia cede, aos poucos, lugar à apatia e à desolação. Ainda que estejam vivendo na casinha de bonecas do fundo do sítio de uma infância remota, ambos os personagens perderam a memória; um, dos objetos; outro, das pessoas. Tal perda de referências do passado, constatada em cenário ironicamente anacrônico, só faz aumentar a certeza de que viver nesse estado de presente contínuo é desesperador.

Alli: (*Satisfeito, olhando para a parede repleta das caras da família de Trora*) Ô Trora, parece incrível que nós estejamos aqui juntos depois de tanto tempo. (*Pausa*) Tudo tá aqui. (*Os dois sentam-se no sofá em posição de casalzinho romântico. Alli dá um beijo na bochecha de Trora. Grande pausa*) Mas eu ainda assim não consigo me lembrar das coisas. Eu sei, são os seus brinquedos. Eu acredito porque você diz. Mas eu não consigo me lembrar.

Trora: Eu também não consigo me lembrar dos retratos. Mas eu acredito no que você diz. (*Grande pausa*) Ei, eu tive uma idéia! O que a gente tem é que contar um pro outro o que a gente sabe. (*Eufórica*) Em detalhe! Com todos os detalhes! Afinal de contas tá tudo aqui.

[...]

Alli: Ah, Trora, não adianta ficar assim... Assim eu não te apresento a mais ninguém. Não se lembra, não se lembra: não adianta ficar lamentando. O tempo não volta atrás. Fala você dos brinquedos agora. Afinal tem tempo. Você mora aqui agora. Nós dois estamos juntos pra sempre, a gente tem a vida inteira pra conversar.

Alli e Trora são criações de alta elaboração poética. Tal como os personagens de Beckett, em cujos pares um depende tragicamente do outro, o casal de amigos também está fadado a conviver pelo resto da vida, assim mutilados em seus psiquismos. Cada um representa parte da memória do companheiro, sem a qual a vida não faz sentido. Ambos esperam ser salvos do esquecimento, refugiando-se na ilusória instabilidade da infância. Quem sabe, assim, consigam não fugir ao compromisso de saber verdadeiramente quem são.

*No fundo do sítio* é um exercício experimental que alia uma situação básica de inventiva fantasia a inúmeras referências concretas ao universo infantil. Não fosse

talvez pela duração excessivamente curta, o texto poderia alcançar uma complexidade maior, explorando de maneira mais expressiva sua concentrada poesia.

### **A importância de ser ridículo**

As cinco *peças precoces* de Roberto Athayde, díspares em seus gêneros e em seus assuntos, assemelham-se, no entanto, pelo mesmo tratamento estético que lhes dá o autor. Todas apresentam linguagem coloquial, próximas à cultura pop, e fazem referências, em maior ou menos grau, a temas da experiência cotidiana e banal vivida pelos habitantes das grandes cidades brasileiras. O trato das questões políticas e ideológicas, em âmbito local (o regime opressor da ditadura militar) e internacional (o capitalismo selvagem propagado pela cultura norte-americana) quase sempre é direto, ou então é apresentado por meio do apelo a uma fantasia que não se descola em momento algum da realidade.

Talvez por uma dificuldade em assumir de vez a vocação anti-realista ou por uma estudada implosão dos contornos deste realismo, as peças vão saindo, aos poucos, dos domínios de mimetização do real para mergulhar nas águas do surrealismo, do expressionismo e do absurdo, sem perder, no entanto, sua identidade como legítimas criações de dramaturgia brasileira.

O humor irreverente e escrachado do teatro de revista comparece em algumas delas (*O reacionário* e *Um visitante do alto*, sobretudo); o vacilante trânsito entre a erotização e a pornografia também marcam estas últimas, ao lado de *Apareceu a Margarida*; a apresentação de situação, parcial ou integral, que remete ao puro *nonsense* é condição de todas, seja a discreta presença do professor de 124 anos, em *O reacionário*, seja o fato de o personagem de *No fundo do sítio* viver confortavelmente em uma casinha de bonecas. Soma-se a isso o fato de todas proporem questionamentos existenciais de fôlego; ora, disfarçados, muitas vezes, pela epiderme espalhafatosa do grotesco (*O reacionário*, *Um visitante do alto*); ora, apresentados cruamente, sem atenuação (*Manual de sobrevivência na selva*, *No fundo do sítio*); ora, ainda, oscilando entre os dois registros (*Apareceu a Margarida*).

Por adentrarem os domínios do realismo psíquico, social e político que marcou a dramaturgia brasileira, sobretudo na década de 60, mas trilhando-os pelas bordas, como



se precisassem se distanciar deles para propor algo novo, *as peças precoces* de Roberto Athayde relêem alguns elementos da vanguarda internacional, aclimatando-os ao gosto e à necessidade brasileiros.

Muitas vezes, estas obras procuram conjugar grande número de efeitos, assemelhando-se à proposta do “*théâtre panique*” que Fernando Arrabal elaborou em meados da década de 60 e de cujo ideário consta o abarcamento da maior variedade possível de elementos: “tragédia e *guignol*, poesia e vulgaridade, comédia e melodrama, amor e erotismo, *happenings* e conjuntos, mau gosto e refinamento estético, sagrado e profano, execuções e celebrações da vida, sórdido e sublime”.<sup>199</sup>

Em outros momentos, Roberto Athayde aproxima-se também do American Theatre of the Ridiculous, que defende o “ridículo” como a única vanguarda “não acadêmica”. O movimento - do qual fez parte, entre outros, o ator e dramaturgo Charles Ludlam (autor de *O mistério de Irmã Vap*, que Athayde iria traduzir e adaptar nos anos 80) - surgiu em 1966, procurando homenagear os produtos antiestéticos de massa, a cultura popular, o pop, o *camp* e a arte psicodélica. Ludlam iria postular em um manifesto publicado em 1975 que o teatro do ridículo precisava buscar temas que ameaçassem destruir “todo o sistema de valores do indivíduo” tratado “à maneira de uma farsa desvairada, mas sem comprometer a seriedade do assunto”.<sup>200</sup> Tais idéias parecem estar presentes no conjunto das peças precoces, sobretudo em *Apareceu a Margarida*.

As personagens deste autor de produção tão singular se apresentam a nós por meio de comportamentos insensatos e extravagantes, e suas histórias são frutos da imaginação irrefreável com que alguns dramaturgos pós-68 começaram a perscrutar o nosso jeito de ser e de estar no mundo.

---

<sup>199</sup> apud CARLSON, op. cit., p. 445.

<sup>200</sup> Ibid., p. 446.

## **CAPÍTULO 5:**

### **A PRIMEIRA PEÇA DE EID RIBEIRO**

## Nota biográfica

O ator, diretor e dramaturgo mineiro Eid José Ribeiro Aguiar nasceu em 11 de março de 1943, em Caxambu, Minas Gerais, e iniciou sua carreira teatral no CPC (Centro Popular de Cultura) de Belo Horizonte, em 1963. Com o fechamento da instituição pelo golpe militar de 1964, ele entrou para o Teatro Universitário também na capital mineira, onde se formou como ator em 1967. Na mesma época, em companhia de Alcione Araújo e José Antônio de Souza, Eid fundou o Grupo Geração, cuja proposta era fazer um teatro popular e político. Como ator do grupo, ele integrou os elencos de *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianã Filho, *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, de Oduvaldo Viana Filho e Ferreira Gullar, *Mortos sem sepultura*, de Jean-Paul Sartre, e *O santo e a porca*, de Ariano Suassuna. O Geração dividia-se em um núcleo profissional e outro amador, cabendo a este último viajar pelo interior e apresentar, sobretudo, espetáculos experimentais.

Em 1969, após alguns problemas com a Censura e enfrentamentos com a polícia, o grupo Geração é dissolvido - o que leva Eid Ribeiro a mudar-se para o Rio de Janeiro. Na capital carioca, ele trabalha por dois anos como assistente de direção de Amir Hadad, à frente do grupo Comunidade, no Museu de Arte Moderna.

Em 1974, ainda no Rio, ele escreve seu primeiro texto teatral, *Delito carnal*. No ano seguinte, a peça ganha o 1º Concurso Nacional de Dramaturgia do Rio Grande do Sul (promovido pelo Instituto Estadual do Livro, a Universidade Federal do Rio Grande do Sul e a Prefeitura de Porto Alegre), mas o resultado é “simplesmente cancelado por ordens superiores, vindas não se sabe de onde”, segundo as palavras de Yan Michalski<sup>201</sup>. A obra é imediatamente proibida pela Censura Federal, que, inclusive, não permite que o texto seja lido publicamente. O governo do Estado confisca, então, os CR\$ 10.000,00 referentes ao prêmio, que não foi pago mesmo depois de o autor ter impetrado na Justiça um mandado de segurança e ter ganhado a causa.

De 1975 a 1980, *Delito carnal* foi reescrita cinco vezes, chegando a ser rebatizada com dois outros nomes, a fim de driblar a Censura. Em 1976, intitulada *Olho vivo e boca aberta*, a peça foi ensaiada no Rio de Janeiro pelo grupo Dinossauro (formado por atores mineiros e dirigido pelo próprio Eid Ribeiro), mas acabou sendo

---

<sup>201</sup> MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 64.

censurada. Em 1978, com o nome de *Carne & osso*, foi ensaiada pelo grupo carioca Teatro Mágico. Entretanto, uma semana antes da estréia, no Teatro Opinião, o trabalho foi novamente proibido. Nesse mesmo ano, o texto foi lido publicamente no Teatro DCE/Federal de Belo Horizonte, integrando a programação da Semana do Proibido.

Finalmente liberada, a peça estreou no dia 16 de maio de 1980, no Teatro da Aliança Francesa, do Rio de Janeiro, com o grupo Pessoal do Despertar, do qual faziam parte Ângela Carvalho, Charles Myara, Daniel Dantas, Eduardo Lago, Fábio Junqueira Maria Padilha, Miguel Falabella, Paulo Carvalho, Paulo Renato Braga, Rosane Gofman e Sebastião Lemos. A direção ficou a cargo de Paulo Reis e os cenários e figurinos, de Rita Murtinho<sup>202</sup>.

No mesmo ano, em 5 de junho, outra montagem do texto estreava no Teatro Marília, de Belo Horizonte, com direção do próprio autor. No elenco, Antonio Grassi, Kimura, Gil Amâncio, Luciano Cintra, Rogério Andrade e Paulo Lisboa - todos integrantes de um grupo nomeado com o segundo título que a peça veio a ganhar do autor, *Carne e Osso*.

Posteriormente a *Delito carnal*, Eid Ribeiro escreveu os textos adultos *Cigarro Souza Câncer*; *Terreno baldio* (uma experiência de teatro-dança); *Alma de gato*; *Corra enquanto é tempo* (concebido especialmente para o Grupo Galpão); *Sangue, amor e farofa*; *Lusco-fusco ou Tudo muito romântico* e *Os três patéticos* e os infanto-juvenis *Bicho de pé, pé de moleque* - um dos maiores sucessos do teatro belorizontino dos anos 80 -; *Anjos e abacates*; *O mistério da clarineta* e *De bando para lua*.

De 1985 a 1991, ele integrou o grupo Galpão de Belo Horizonte, exercendo a função de dramaturgista, diretor e autor. Suas principais realizações com a companhia foram a dramaturgia e a iluminação de *Arlequim, servidor de tantos amores* (adaptado do clássico de Goldoni) e a direção do espetáculo de rua *Corra enquanto é tempo* (de sua própria autoria) e de *Álbum de família*, de Nelson Rodrigues.

Sobre a importância do trabalho de Eid como dramaturgista, o Galpão declarou no livro que comemorou os quinze anos de existência da companhia:

Convidado pelo grupo no final de julho, Eid Ribeiro critica a destruição do texto [*Arlequim, servidor de dois amos*] e liquida a pretensão de atualizá-lo. Durante dez dias, ele dirige o estudo do original goldoniano, procurando compreendê-lo e revelando aos atores a genialidade e a riqueza nele

---

<sup>202</sup> Esta versão do texto - a quinta e última que o autor escreveu, em 1980, para ser encenada pelo grupos Pessoal do Despertar (RJ) e *Carne & Osso* (BH) - é que servirá de base para a análise aqui proposta.

abrigadas. Em torno da mesa ou sentados em almofadas na casa de Eid, reconheciam-se os prejuízos irreparáveis oriundos do desprezo pelo estudo do texto. Depois desse período, Eid se afasta (só voltará, para criar a luz do espetáculo) e o grupo, vendo-se sozinho novamente, decide abandonar o processo de criação coletiva e solicita a Fernando Linares dirigir os ensaios neste último mês que antecedia a estréia. Tal convite não significava abrir mão da participação ativa dos atores na criação e na concepção das cenas do espetáculo, mas a necessidade de submetê-las a um critério e objetivos definidos por um olhar externo, capaz de reuni-las e harmonizá-las, tendo em vista um produto final<sup>203</sup>.

Eid Ribeiro é hoje um reconhecido autor e diretor, sobretudo na esfera do teatro mineiro, sendo também um dos organizadores do Festival Internacional de Teatro, de Belo Horizonte. Mas sua experiência já ultrapassou os limites dos palcos brasileiros. Dentre as inúmeras peças que ele dirigiu, destacam-se, em Belo Horizonte: *Há vagas para moças de fino trato*, de Alcione Araújo; em Caracas: *Toda nudez será castigada*, de Nelson Rodrigues, encenada por um grupo de atores de diversos países latino-americanos; e, na Suíça: *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, um dos dramaturgos internacionais por quem ele mais nutre admiração.

No mesmo livro aludido acima, o talento de Eid é assim registrado:

Ainda hoje, Eid é um dos expoentes do teatro mineiro e brasileiro. Autor e diretor, criou espetáculos memoráveis como *Fala baixo senão eu grito*, *Risos e facadas* e *As criadas*. Mesclando universos distintos - o caráter sombrio de Beckett, a crueza de Genet e a ingenuidade popular do circo de interior - o trabalho de Eid torna-se referência obrigatória do teatro belorizontino [...].<sup>204</sup>

### **Delito carnal**

*Delito carnal* é uma farsa política composta por um único ato. O cenário é a sala da residência onde vive o tradicional casal mineiro formado por Emiliana do Couto e Bonifácio Brandão. Quando a ação se inicia, o local está sob cerco. Lá fora, há inúmeras ações terroristas em marcha visando atingir a casa desta e de outras famílias abastadas do País. Entretanto, de tempos em tempos, ouve-se o alto-falante do “Comando de Comunicação da Guerra” pedir aos cidadãos sitiados que tenham o máximo cuidado, pois inúmeras bombas estão sendo enviadas pelo correio. O hipocondríaco Bonifácio,

---

<sup>203</sup> BRANDÃO, Carlos Antonio Leite. *Grupo Galpão: quinze anos de risco e rito*. Belo Horizonte: O Grupo, 1999. p. 46.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p 64.

de pijama e sentado na cadeira de rodas que se assemelha a um trono e, na verdade, pertence à mulher, desloca-se pela sala, em pânico. Logo entram Emiliana e o criado da casa, Doméstico Furtado, tentando resistir ao cerco terrorista. Há inúmeros cadáveres empilhados em um canto da sala. Professora de catecismo e benemérita do Orfanato Sacratíssimo Coração, Emiliana é uma mulher forte e autoritária, que trata o marido como uma criança que inspira cuidados. Ambos, no entanto, submetem Doméstico a inúmeros constrangimentos e humilhações. Desconfiando de tudo e de todos, o casal insistentemente verifica todos os dispositivos de segurança, passando a falar e a fazer coisas absurdas a fim de saber como vai a guerra lá fora. Um pouco depois, o enfermeiro do orfanato, Lázaro Cestinha de Pão, entra trazendo uma grande cruz de madeira. Ele lembra Emiliana de que ela se esqueceu de levar para casa o “crucificado” que ganhou de presente do arcebispo. Após uma ordem da matriarca, Lázaro volta carregando um corpo envolto em um lençol. Depois de desembrulhado, o homem é pregado à cruz, que logo é erguida e colocada à cabeceira da mesa de jantar. O crucificado - que se apresenta como Lírio de Cavallo: “ladrão de carro, traficante de drogas, assaltante de banco, brasileiro e poeta” - desanda a falar coisas desagradáveis e é torturado por Emiliana e Bonifácio. Sem que ninguém perceba, entra em cena um personagem disfarçado de “frei Gil Vicente”. O homem logo revela ser o ator John Wayne, que foi até ali cumprir a importante missão de avisá-los de que eles ganharão a guerra, desde que exterminem todos os índios do território. John Wayne vai embora, e recomeçam as torturas em Lírio de Cavallo. Lázaro volta carregando o corpo da mulher, Maria dos Remédios, que acabou de falecer de tuberculose. Ele pede ajuda a Emiliana para o enterro e, diante da negativa desta, ameaça-a de morte. Por conta da insubordinação, Emiliana condena-o ao “suicídio”. O alto-falante do Comando de Comunicação da Guerra pede que o povo sintonize a rádio 3º Mundo, pois dali a instantes será transmitido o pronunciamento de Mister Good Money, o superchanceler dos átomos para a paz. De repente, surge a cabeça de um monstro em uma das janelas - o que leva o casal a se preparar para abandonar o país em um helicóptero atômico de sua propriedade. Entretanto, o monstro é ninguém menos que Doméstico, que se disfarçou por segurança. Tocam a campainha e entra uma grande amiga do casal, Violeta Genciana, que convida Emiliana a integrar a “marcha da família” que ela está organizando. Triunfantes e convictos da vitória, os três se preparam para saborear o jantar que Doméstico está servindo. À cabeceira da mesa, Lírio de Cavallo continua crucificado. Emiliana pede ao criado que ligue seu radinho de pilha para que todos

ouçam o pronunciamento de Mister Good Money. Uma voz cavernosa entra no ar e aos poucos vai tornando-se ininteligível e ameaçadora. As personagens ficam imóveis. Furtado transforma-se em um passarinho que saltita pela casa de modo patético, emitindo um trinado mudo e desafinado. De repente, “um vento forte vai crescendo, virando furacão, invadindo a casa e arrebatando os vidros, arrombando as portas, arrancando a telhas, apagando as velas. Fica tudo no escuro. Na mais completa escuridão”. A última indicação do texto anuncia, então, que “é o fim”.

De todas as peças aqui analisadas, *Delito carnal* é aquela cujo tema central está diretamente relacionado ao contexto sócio-político que gerou o golpe militar de 64 e a instalação da ditadura no País. Entretanto, o autor, ao abordar o assunto, abdica dos recursos formais do teatro épico ou mesmo do teatro dramático de inspiração política (mais coerentes, inclusive, com a formação que ele obteve no CPC), preferindo antes experimentar o gênero farsesco e criar, assim, uma obra descrita emblematicamente como uma “farsa atômica nacional”. Sabemos que a farsa - “gênero popular em todos os sentidos”, de acordo com a definição de Patrice Pavis - também é muito usada para veicular críticas políticas contundentes, entretanto, o que chama a atenção no texto de Eid Ribeiro é como a forma aqui apresentada se deixa contaminar por elementos experimentais que fazem com que a peça se transforme em um corpo estranho na dramaturgia brasileira de prontidão política. Escrita em 1974, quando já havia passado a hora do teatro épico no Brasil, a obra parece preferir enveredar pelos caminhos do nonsense, do absurdo e do surrealismo que marcaram muitas produções do período.

No texto de apresentação da peça, publicado no programa da montagem mineira liberada pela Censura, em 1980, Eid Ribeiro assim resume o alcance e a preocupação da obra:

*Delito carnal* é uma farsa sobre o golpe militar de 1964 e o histerismo da segurança nacional que tomou conta da nação nesses últimos dezesseis anos. Mas o texto não tem a mínima pretensão de ser histórico. A história surge como pretexto (e de um modo surrealista) para justificar comportamentos da classe média (em especial, a mineira), segmento social que sustentou o golpe com suas cruzadas do terço e suas marchas pela família.

O texto mistura o universo familiar com o universo político, um se entrelaçando no outro. Cronologicamente, os acontecimentos se passam no dia 31 de março de 1964, com voltas à infância dos personagens, sem uma seqüência lógica, com apelos ao inconsciente e à fantasia, numa linguagem solta e debochada. O medo que vem de fora é também projeção do medo que vem de dentro. As coisas são e não são, quer dizer, as coisas são várias ao mesmo tempo, multifacetadas como a própria realidade. Emiliana

do Couto & Aragão é a mãe ditadora e ao mesmo tempo o pai ditador. Do lar para a nação. Da nação para o lar. Somos todos pequenos ditadores e exercemos nosso poderzinho no espaço que nos é permitido pela sociedade. *Delito carnal* é uma denúncia desse fascismo que guardamos dentro de nós, e através do riso crítico que o espetáculo coloca, poderemos nos compreender melhor e, por extensão, compreender melhor o próprio ser humano. A todos os que deram força para que a peça continuasse viva, o meu muito obrigado, de coração<sup>205</sup>.

A peça parte de inúmeras referências reais que estiveram ligadas aos acontecimentos de 64, mas aos poucos sua dimensão política vai sendo redimensionada por alguns efeitos de estranhamento. O ponto de vista adotado é o da mentalidade conservadora e despótica que apoiou o golpe militar, representada pelo casal formado por Bonifácio e Emiliana, aos quais vem juntar-se mais tarde Violeta Genciana. Os três desfiam o mesmo ideário político, que será apresentado a seguir de modo esquemático, a fim de que se evidencie a camada discursiva de base sobre a qual a obra se estrutura.

Como figuras típicas da classe média, Emiliana, Bonifácio e Violeta têm medo do caos e da desordem social:

Emiliana: Greve? Greve? Você está ficando louco, Bonifácio. Desde quando admito greve nesta casa? O momento é de união e não de baderna! Fazer greve neste momento é colaborar com o inimigo e quem colabora com o inimigo é um traidor.

Afinal de contas, os inimigos que eles combatem tão ferrenhamente são os “temidos” anarquistas:

Bonifácio: ... Preciso me prevenir contra atentados anarquistas<sup>206</sup>!

e comunistas:

Violeta: Se eu perder esta guerra, vou me jogar de seu helicóptero em cima de um fio de alta tensão. Quero que a cidade escureça e os comunistas sintam o cheiro do meu churrasco. Será meu protesto.

---

<sup>205</sup> RIBEIRO, Eid. Considerações sobre o delito. Texto integrante do programa da peça montada e apresentada pelo grupo Carne e Osso, no Teatro Marília, de Belo Horizonte, que cumpriu temporada de 5/6 a 6/7/1980.

<sup>206</sup> Em muitas partes do texto, a palavra “anarquista(s)” está escrita a mão, em cima de um outro termo ilegível, por estar riscado, que acreditamos tratar-se do vocábulo “terrorista(s)”. Tudo leva a crer que a tática foi adotada com vista a obter a liberação do texto junto à Censura.



Aliás, os “anarquistas” são tratados ao longo da peça por um exótico neologismo de conotação moral:

Autofalante: Atenção! Muita atenção! Aqui fala o Comando de Comunicação da Guerra. Pedimos à população que não receba nenhuma carta ou pacote em suas residências. Os *pornomórfinos* anarquistas estão mandando bombas pelo correio.

[...]

Emiliana: ... Confessem que foi um complô pornomórfino anarquista; confessem, desgraçados!

Para neutralizar com eficiência este poderoso inimigo, é preciso, no âmbito doméstico, incentivar o conformismo e combater veementemente qualquer tentativa de transformação:

Emiliana: ... Sabe de uma coisa: você é que é feliz, Lázaro. Recebe pontualmente seu salário mínimo, tem INPS de graça, não paga imposto de renda e nunca precisou de empregada doméstica, que só serve para aporrinhar o saco!

[...]

Emiliana: ... Você é muito ingrato, Doméstico Furtado. Te tirei do orfanato, te transferi da sarjeta para um berço esplêndido, te dei um sobrenome honrado, um diploma de empregada doméstica e você me paga com contestação? Logo com contestação?

Esclarecidas e bem-informadas, as personagens conservadoras conhecem muito bem as táticas adotadas pelo inimigo:

Bonifácio: Segurança! Só isso. Segurança. Vou inventar um aparelhinho que em 10 dias extingue seqüestro de aviões, assaltos a bancos e transmissão de bacilos no interior dos elevadores. (Afundando-se num sofá) Minha segurança está ameaçada.

[...]

Emiliana: ... Chegou o momento de acabarmos com a maconha na porta das escolas, assaltos ao caminhão de coca-cola, tráfico de influência e seqüestros de embaixadores.

e pretendem combatê-las com estratégias minuciosamente articuladas:

Emiliana: ... Vamos organizar a Marcha da Família! Gosta do nome?

Bonifácio: Não! Faltou Deus e a Propriedade.

Emiliana: Propriedade é assunto particular, imbecil. Você está querendo afastar os pobres da minha manifestação?

Nada escapa à vigilância desta classe social, disposta a legislar sobre todos os assuntos de interesse nacional. Às vezes, a solução de um problema vem de fora, da parte de alguém que já o viveu antes, como na cena em que um “especialista internacional” chega somente para ensinar a família a tratar da questão indígena:

J. Dabliú: ... Trago a grande solução para o problema dos índios. O binômio gonorréia e cachaça. Se isso não for suficiente para dizimá-los, fornecerei fuzis para que os latifundiários possam expulsar os selvagens das suas reservas. As índias poderão trabalhar como empregadas domésticas. Os jovens irão servir o exército para aprender algum ofício. E os velhos serão internados nos asilos da pátria. Afinal de contas, vocês marcham para ser uma superpotência e não podem ficar perdendo tempo com um bando de analfabetos, que só sabem fumar maconha o dia inteiro...

Em outros momentos, os problemas podem ser administrados domesticamente, ao sabor das paixões nacionais mais genuínas:

Emiliana (apoteótica): Eu prometo, assim que vencer esta batalha, construir um campo de futebol em cada rua da nação. Quero estádio dentro de túneis, em cima das casas, cruzando os mares, desembocando na Europa, penetrando até no rabo da oposição, se for preciso. Claro! Porque nossos inimigos vão logo dizer à imprensa que construímos campos de futebol sem a menor necessidade. Então, esses imbecis pensam que a única função de um viaduto é desafogar o trânsito? E a beleza estética, o incentivo ao turismo, não vale nada? Claro que vale. Vamos ser o povo que edificou mais campos de futebol sobre o planeta. Outro recorde mundial para ilustrar nosso álbum de figurinhas! Tenho dito!

Entretanto, todos sabem que a luta, a resistência ou mesmo uma solução de emergência também exigem a plena sintonia com um contexto internacional absolutamente favorável:

Bonifácio: Acho melhor a gente pedir ajuda ao FBI.

[...]

Furtado: Essa esquadrilha joga no nosso time. Está voando para jogar napalm nos inimigos.

[...]

Emiliana: ... Você não tá cansado de saber que só fumo charuto cubano, heins? Aliás, a única coisa que presta daquela gatinha do Caribe. ...

[...]

Auto-falante: Atenção. Muita atenção. Aqui fala o Comando de Comunicação da Guerra. Pedimos ao povo para sintonizar a Rádio 3 ° Mundo, às dezoito horas e trinta minutos, quando falará à nação Mister Good Money, o superchanceler dos átomos para a paz. Atenção! Muita atenção.

[...]

Emiliana: Depressa, Bonifácio, apanha sua metralhadora enquanto providencio meu helicóptero atômico. (Pega o telefone e começa a discar) Alô, câmbio! Alô, câmbio! Aqui fala o prefixo 477. Prefixo 477. Trazer helicóptero atômico, imediatamente. Desencadear operação Brother Sam...

[...]

Emiliana (gritando): Bonifácio Brandão, me ajuda aqui a carregar nosso dinheiro! (...) Vá buscar os dentes de ouro no quarto enquanto carrego estes últimos milhões. (O helicóptero aterrissa no pátio da mansão) Depressa, Bonifácio, vamos para a Suíça! ...

Todo o discurso político conservador da peça aparece sustentado por inúmeras imagens que remetem à extrema religiosidade da tradicional família mineira, entretanto a forma farsésca do texto faz com que os valores cristãos tenham seus sentidos revertidos, deixando de lado sua dimensão humanitária e altruísta para assumir uma conotação selvagem e bárbara. Emiliana é apresentada inicialmente como a matriarca que faz da fé cristã o caminho da benemerência e da virtude:

Emiliana: ... E você, Bonifácio Brandão, vá caindo fora da minha cadeira, anda! Preciso corrigir as provas de catecismo dos meus órfãozinhos e administrar a fazenda.

[...]

Emiliana: Afinal de contas, sou a diretora do Orfanato Sacratíssimo Coração e tenho que dar bom exemplo.

[...]

Emiliana: ... Só mesmo a religião poderá te levar para o bom caminho.

No entanto, um pouco mais adiante, a personagem transforma alguns dos valores cristãos em instrumentos de perversão e sadismo:

Emiliana: Vamos ver se este ano você consegue comungar toda primeira sexta-feira do mês. Assim, ficará livre pelo menos do inferno. Vamos, abra a porta que eu te perdôo.

Bonifácio: Sou culpado, mamãe. Eu sei que sou culpado. Nunca consegui comungar sem pensar que estava mastigando Cristo e engolindo os pedacinhos.

Emiliana (esmurando a porta): Blasfêmia! Você deve se afastar dos maus pensamentos, meu filho! Do contrário, Herodes mandará cortar a tua cabeça e a de todos os meninos que não gostam de comer cebola. Saia daí, anda!

Bonifácio: O Espírito Santo tem azeitoninha no saco, mamãe? Só pode ter filho quem tem azeitoninha no saco, não é, mamãe?

Emiliana: Azeitoninha no saco é pecado, meu filho. Como penitência, você vai extrair as suas azeitoninhas e jogar no telhado pros gatos comerem. Assim, os bichos poderão ter filhotes com cabeça de gente e a humanidade estará redimida.

Bonifácio: Mea culpa... mea culpa... mea culpa...

Emiliana: É preciso compreender, meu filho que todas as coroas são de espinho porque as salivas cospem fel, pedaços de cachorro quente e poeira de bomba atômica. (Dá um murro na porta). Abra a porta! (No tom anterior) O Altíssimo não gosta das pessoas que trocam o certo pelo duvidoso. Compreenda, meu filho, que se a cama do faquir não fosse feita de pregos, o homem jamais teria descoberto a necessidade da dor e suas conseqüências biológicas. (Dá um soco na porta) Abra essa porta! (Tom anterior) Como disse São Silvestre, não há nada como um dia atrás do outro com uma noite no meio das trevas. Pense bem nessas palavras, meu filho, e console-se com os aleijados e as hemorróidas dos burocratas. (Definitiva) Se você não sair logo, vou mandar o Furtado arrombar a porta a machadadas!!!

Um dos momentos altos deste processo de reversão dos valores cristãos se dá quando, na condição de “rainha das damas de caridade” e “guerrilheira de Cristo Rei”, a personagem obriga o insurreto Lázaro a se “suicidar”:

Lázaro: Por favor, patroa, eu estava brincando... meu revólver é de brinquedo... pode... olhar... olha!

Emiliana: Patroa, não. Rainha das damas de caridade.

Lázaro (caindo de joelhos): Perdão, dona Emiliana, perdão.

Emiliana: Emiliana, não! Jandira Candy, rainha das damas de caridade.

Lázaro: Perdão, majestade.

Emiliana: Está bem, Lázaro. Eu, como sou uma pessoa sensível, comuto a sua pena.

Lázaro: Você ainda vai se dar mal com essa mania de bondade, Donana.

Emiliana: Já falei que de agora em diante meu nome é Jandira! Jandira Candy. Uma guerrilheira de Cristo Rei.

Bonifácio: Eu, heins?

Lázaro: Então, aqui está o revólver.

Emiliana: Calma lá. Perdoar, eu te perdô. Mas exijo que faça um profundo exame de consciência e se auto-condene à morte.

Bonifácio: Fique tranqüilo, Lázaro. Eu te darei a extrema-unção.

Lázaro (apontando o revólver para a cabeça): Eu me suicido em nome do pai, do filho e do espírito santo, amém!

Esse parece ser o arranjo central da peça, preocupado em denunciar como os valores cristãos deram sustentação ao pensamento autoritário e a inúmeras formas de exploração que alimentaram o regime de exceção mais longo da história brasileira. Mas há também outras experimentações dispostas a tratar este “delito carnal” em toda sua grosseria escatológica - o que acaba por fazer com que a obra atinja um alto poder de subversão, sempre esperado, aliás, do gênero farsesco:

Esta rapidez e esta força conferem à farsa um caráter subversivo: subversão contra os poderes morais ou políticos, os tabus sexuais, o racionalismo e as regras da tragédia. Graças à farsa, o espectador vai à forra contra as opressões da realidade e da prudente razão; as pulsões e o riso libertador triunfam sobre a inibição e a angústia trágica, sob a máscara e a bufonaria e a “licença poética”<sup>207</sup>.

Em alguns momentos, a obsessão das personagens com a questão da segurança atinge uma atmosfera de puro *nonsense*. Emiliana conversa ao telefone, mesmo que o fio do aparelho esteja cortado:

Furtado: Espera aí! Eu não estou entendendo mais nada, patroa. A senhora estava falando com quem, se o fio do telefone está cortado?

Emiliana: Cortado! Cortado! Cortado, como? Um fio de telefone não pode ser cortado assim sozinho, sem mais nem menos. Alguém cortou, Doméstico, tem que ter um culpado! ...

Violeta confessa uma imprudente superstição:

---

<sup>207</sup> PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 164.

Violeta (entrando) Psiuuu... silêncio... silêncio... silêncio... quando vinha pra cá escutei passos atrás de mim... não olhei para trás com medo de que depois não conseguisse virar novamente a cabeça pra frente. Tenho horror de ficar aleijada.

E Bonifácio se aflige ao fim de um delirante diálogo:

Furtado: Psiuuu... O agente impostor está morto, mas poderá voltar a qualquer momento. O cemitério onde foi enterrado é falso e o caixão não tinha fundo. Além disso, seus dentes de ouro não passam de purpurina derretida. Todo cuidado é pouco, madame.

[...]

Bonifácio: ... Vocês acharam uma carta no bolso do morto? -

Emiliana: Não. Quando encontramos o cadáver, o morto já estava dentro da carta. Juntamos tudo e colocamos no correio. Com uma bomba. Não era para o Pacto de Varsóvia?

Bonifácio: Não! Era para a ONU. Estou perdido.

O *nonsense* está presente ainda no desvairado lema que as personagens proferem algumas vezes ao longo da trama, e que preserva certa semelhança sintática com um verso do *Hino da Independência*<sup>208</sup> brasileiro:

Pafúncia, ou ficar a língua pátria!

Entretanto, há uma situação específica também ligada ao *nonsense* que em muito lembra a cena de *A cantora careca*, de Eugène Ionesco, na qual as personagens, depois de ouvirem alguém bater à porta, começam a discutir sobre quem poderia estar do outro lado:

Furtado (Assumindo um leão de chácara, empunhando seu Colt 45) Dona Emiliana, fomos descobertos pelos inimigos.

[...]

Emiliana: Doméstico Furtado, dê uma espiada pelo olho mágico. (...)

Furtado (Cuidadoso ao extremo) Não tem ninguém.

---

<sup>208</sup> Vale notar que, além de uma brincadeira nonsense, os elementos expressionistas presentes em *Delito Carnal* e *Apareceu a Margarida* também são os responsáveis pela degeneração de símbolos pátrios como os hinos em formas grotescas nas quais imperam a paródia e a pilhéria.

Emiliana: Como não tem ninguém?

Furtado (Olhando novamente) Ninguém, patroa.

Bonifácio (Ainda escondido debaixo da mesa. Só a voz) Cuidado, pode ser um agente secreto!

Emiliana (Olhando também pelo olho mágico) É, ninguém. Então, foi engano. Alguém confundiu nossa casa com a da Violeta Genciana, aí do lado. Claro, foi isso mesmo. É por isso que nossos agentes não perceberam. Ou melhor, perceberam que era engano e deixaram a pessoa se enganar. Muito lógico. (Indo guardar a metralhadora) É... é...mas (parando) E se esse engano fosse apenas um falso engano? Quer dizer, se o assassino estivesse disfarçando de enganado, heins? Nesta altura da vida estaríamos mortos!

Outro recurso empregado é o deboche, que procura, por exemplo, escarnecer de nosso desenvolvimento tecnológico:

Emiliana: Nesta casa, nenhum bademeiro entrará sem que morra numa cilada, te garanto. O flanco norte está minado de bombas atômicas! O flanco sul, eu transformei num pantanal de gotas movediças! Pras bandas do leste distribuí um bilhão de homens armados de canhãozinho de mão, napalm, carrapaticida e peido alemão; e o lado oeste está coalhado de índios amestrados, prontos para defender nossa propriedade em troca de uma garrafa de cachaça! (Apoteótica) Se for preciso, Bonifácio Brandão, convoco todas as mulheres do País para uma passeata monstro. Eu sou líder. Tenho força para isso! Você me conhece muito bem. Ou você já se esqueceu da imorredoura Batalha da Melancia, heins? Quando comprei um caminhão de melancias gigantes e as lancei na cabeça dos agitadores anarquistas!

Há também o apelo a certos recursos fantásticos que dependem, ora do virtuosismo físico dos atores:

Furtado (Entrado, cada vez mais bêbado) Tá aqui a lenha, doutorr... parece que é de pau brasil...

Bonifácio (Dando uma paulada na cabeça de Doméstico Furtado) Toma! Seu cabeça dura! Desmiolado! (Doméstico Furtado cai de costas, vira uma pirueta e se transforma num passarinho saltitante. Depois, pula sobre a mesa de Emiliana e fica estático)

Emiliana (Toca uma sineta. Apresenta um animal raro da exposição do vacuum tropical) Doméstico Furtado já venceu dois concursos de língua pátria, promovido pela Sociedade dos Analfabetos Anônimos. Seu pedigree foi publicado na enciclopédia britânica e seu espermatozóide é exportado diariamente para as superpotências do planeta. Como estão vendo, é um passarinho de raça pura, cruzamento perfeito da natureza humana. Uma ave que no passado aprendeu a falar inglês por

correspondência, quando cursou a Escola de civilidade do Jardim Zoológico de Nova Iorque. (A campanha toca. Silêncio. Expectativa).

ora de alguns engenhosos efeitos de encenação:

Emiliana: Trabalha enquanto relaxo um pouco tocando violino. Esta guerra me deixa numa tensão muito grande. Queira Deus que não falem gêneros de primeira necessidade, como cebola, quiabo, alho é jiló. (Desencapa seu violino e arranha um tema bem romântico. Bonifácio, humilhado, faz seu tricozinho caseiro: a fantástica fantasia de Emiliana do Couto Pompeu Meireles de Campos Alves Catão de Albuquerque Y Aragão. Tão grande que é maior do que o palco. Invade a platéia e ganha as ruas, cobrindo os carros e os anúncios luminosos. Bonifácio parece uma pequena aranha presa ao centro de uma monstruosa teia. Tecendo... tecendo... tecendo... Longo tempo)

A peça faz uso ainda de dois momentos de metateatralidade que procuram reforçar sua dimensão política. O primeiro deles se dá quando Emiliana tenta corrigir a longa fala de Bonifácio a respeito de certos episódios da história do Brasil nos quais ele afirma ter tido participação direta:

Emiliana (ainda tocando violino): Esse texto é de outra peça, Bonifácio: “Traído por decreto”<sup>209</sup>. É essa peça mesmo, me lembro direitinho... “Traído por decreto”. Você está representando o Comendador Sebastião Margens Plácidas, acertei?

Bonifácio: Eu estou representando o meu fim e o seu começo.

Emiliana: Sem essa, aranha. Não começa a denegrir, imbecil. Seu texto está errado, não percebe?

Bonifácio: Você precisa aprender a ser mais altruísta, Emiliana. Precisa ver que a vida dos nossos concidadãos tem um valor que não pode ser calculado por nenhuma companhia de seguros!

Emiliana: Continuo achando que seu texto está errado, Sebastião Margens Plácidas. Esse trecho é aquele em que o Plínio chegava no palanque e gritava: mata, gente garbosa, salve, salve! Salve o pendão de nossa esperança e o amarelo da lembrança!

Bonifácio: Deixe-me, cara Donana. Se o berço da civilização não enternece o teu coração, não rompe a carapaça da tua insensibilidade, então diga ao povo que fico.

---

<sup>209</sup> Em depoimento especialmente concedido para esta esta pesquisa, Eid Ribeiro afirmou nunca haver escrito semelhante texto, procurando somente, com a falsa alusão, brincar com as imposições da Censura.



Emiliana: Você acha, Sebastião Margens Plácidas, que se eu não fosse sensível estaria suportando há 50 anos a sua neurose de guerra? ...

O outro momento ocorre com a entrada do enigmático forasteiro que vem ensinar as personagens a tratar da questão indígena:

(Na platéia, surge um frade misterioso)

J. Dabliu: Boa tarde, leigos.

Emiliana: Não, esse truque não vale. Eu já vi essa cena em outra peça.

Bonifácio: Quem é você?

J. Dabliu (aproximando-se): Sou frei Gil Vicente. *Revertatur cinis ad fontem aquarum viventium et fiet terra fruetificans.*

[...]

Emiliana: Cala essa boca, se não quiser morrer! Sua figura é suspeitíssima, Frei Gil Vicente. Se consegui chegar até aqui, furando a fortaleza inexpugnável armada pelo meu corpo de segurança, é porque sua ação foi muito bem planejada. Trata-se de um espião!

Bonifácio: Finalmente conseguimos apanhar o cérebro da guerra psicológica.

Emiliana: Agora, você é meu prisioneiro de guerra. Sem direito a *sursis* nem *habeas corpus!*  
Bonifácio, vá lá dentro buscar uma corda para amarrar esse impostor. (Ele sai)

J. Dabliu (virando-se de repente e mostrando o rosto): Eu sou mesmo é o John Wayne, minha senhora!

Emiliana (deslumbrada): John Wayne!!! Não é possível! Não acredito! O galã da minha adolescência! [...]

Bonifácio (entrando com uma corda na mão, sem entender nada) Ah! Acho que errei de teatro.

Embora o uso do *nonsense*, do absurdo e da metalinguagem possa pretender levar a peça para domínios mais intelectuais e racionalistas, o que acaba se sobressaindo no texto é mesmo seu apego ao exagero, à grosseria e ao grotesco, representados, sobretudo, pela imagem do corpo humano sendo supliciado ou em estado de putrefação. Pelo cenário único da peça (uma casa repleta de cadáveres):

Violeta: ... (Vendo os corpos) Quanto defunto! Cruzes! (Faz o nome do pai) O que é que está havendo aqui?

Emiliana: (Embaraçada) Ah! É... É... É... o Ministro... É, o Ministro me pediu delicadamente que acolhesse cadáveres em minha casa porque os cemitérios estão superlotados. (...)

desfilam personagens que cometem as maiores atrocidades contra o corpo humano, em clima de corriqueira normalidade:

Emiliana arranca as orelhas de Bonifácio e Furtado, que ficam pingando sangue.

[...]

Furtado entra carregando uma bandeja com uma cabeça degolada, de olhos abertos e serenos.

Esta exploração do grotesco é a grande arma do texto de Eid Ribeiro para atacar o bom gosto burguês e a aparente ordem política, social e espiritual que o golpe de 64 “pretendia restabelecer” no país. As imagens grotescas fazem a peça enveredar por caminhos expressionistas perturbadores, que investem contra a moral, a sexualidade, a postura política e a religiosidade da classe média brasileira. Deste modo, a personagem mais inquietante é o Cristo marginalizado que a família mineira não se furta a crucificar:

(Lázaro volta carregando um corpo envolto num lençol. Desembrulha-o e coloca-o na posição de crucificado.)

Bonifácio (Olhando a imagem): Não sei, parece que conheço esse sujeitinho de algum lugar...

Emiliana: Lázaro, você tem certeza de que foi essa imagem que esqueci na capela do Hospício Bom Samaritano?

Lázaro: O crucificado, dona Emiliana, não reconhece sua coroa de espinhos.?

Emiliana: Não sei, tive uma leve suspeita.

Bonifácio: Parece mais com um 3x4 que estava sendo procurado pela Brigada Contra o Vício. Crucifica-o direito, Lázaro. Ele pode fugir e quer me matar.

Lázaro: Não tem perigo. Os cravos estão enferrujados.

Emiliana: Crucifica logo, Lázaro. Mas cuidado para não errar a martelada e acertar o dedão desse pobre coitado, heins? Não quero saber de ninguém com unha encravada aqui dentro de meu gabinete! (Lázaro coloca o cravo sobre a mão do crucificado e dá a primeira martelada. Ele dá um grito fantástico. Outra martelada, outro uivo. Bonifácio pega o penico e começa a andar pela casa, possesso e medroso. Lázaro inicia o trabalho na outra mão. Emiliana, de terço na mão, reza baixinho) Obrigada, senhor papai. Obrigada, senhor professor. Obrigada, senhor diretor. Obrigada, senhor delegado. Obrigada, senhor prefeito. Obrigada, senhor governador. Obrigada, senhor ministro. Obrigada, senhor presidente. Obrigada, senhor Deus. Obrigada, meu povo!

Por meio de uma sarcástica operação de deslocamento de sentido, a imagem do crucificado com a qual o arcebispo presenteou Emiliana, e que ela simplesmente se esqueceu de levar para casa, ganha uma dimensão corpórea real. Assim, à cabeceira da mesa de jantar desta família há mesmo uma imensa cruz fincada à qual está pregado o corpo de um homem. Entretanto, o supliciado não corresponde exatamente à figura do Messias da tradição cristã. Antes, ele se revela uma personagem marcadamente brasileira, que sofre, inclusive, na mão dos outros um tipo muito especial de tortura:

(O crucificado dá uma gargalhada)

Bonifácio: Um terrorista! E ele está vivo.

Emiliana: Não deixarei que escape da cruz. (Metralha o crucificado. Ele continua a dar gargalhadas)

Bonifácio: Não adianta. Ele é o demônio.

Emiliana: (Desistindo): Bonifácio, vá buscar uma bacia d'água com soda cáustica pra lavar os pés do... do... como é mesmo o seu nome?

Lírio: Lírio de Cavallo, ladrão de carro, traficante de drogas, assaltante de banco, brasileiro e poeta.

A identidade desta figura emblemática está embaralhada por um delirante coquetel surrealista. O crucificado é, a um só tempo, marginal, terrorista, doente mental (sua imagem estava na capela do Hospício Bom Samaritano) e poeta, cuja inspiração o faz contar uma desvairada história de clara alusão política:

Lírio: Uma vez eu vi um dinossauro engolir uma barata inteirinha. Daquelas baratonas peludas e ásperas. E na barriga transparente do dinossauro, ela ficou como se estivesse numa vitrine: imóvel e impotente na sua escrotidão. Mas a barata apenas fingia que estava morta, esperando que o dinossauro dormisse feliz, na paz do estômago cheio. Assim que o monstro cochilou, a barata começou a movimentar as patas, arranhando o útero pré-histórico, rasgando tudo, lentamente, bem aos pouquinhos, até que arrombou um buraco, saiu da prisão, matou a lagartixa e distribuiu sua carne para o povo.

Emiliana: Hum, como o Cavalo está metafórico!

Lírio de Cavalo, então, é o porta-voz de inúmeros “delitos carnavais”. A personagem se compraz em - sempre à mesa de jantar, vale destacar - aludir a cenas de matança de sapos, de porcos e de bois. Suas falas soam desagradáveis e perturbadoras por, insistentemente, recorrerem à imagem ambígua do sangue sagrado do Cristo e do sangue profano derramado pela ditadura.

Convém destacar que, à mesma época em que a peça começava a ser escrita, duas canções populares também investiram na simbologia do sacrifício espiritual e animal para tratar da barbárie do regime político e acabaram, assim como *Delito carnal*, tendo problemas com a Censura. Em 1973, Chico Buarque e Gilberto Gil compuseram *Cálice*, na qual há uma pungente associação entre o discurso proferido por Cristo no Monte das Oliveiras e o padecimento do cidadão que sofria com o estado de coisas que o cercava naqueles anos de chumbo. No ano seguinte, Wagner Tiso e Nivaldo Ornelas apresentaram a melodia de *A matança do porco* no show *Milagre dos peixes*, uma espécie de manifesto contra a ditadura que Milton Nascimento idealizou à frente de um representativo time de músicos mineiros e que teve inúmeras canções censuradas.

As imagens ligadas a sangue, excrementos e imolação preparam o momento final da peça: uma apoteose atômica, apocalíptica e escatológica de sarcástico acento yankee:

(Sentam-se. Furtado movimenta-se, servindo ora um, ora outro. Eles fingem que comem. No ar, o barulho incessante e cadente de talheres chocando-se contra os pratos. Lírio de Cavalo mija solenemente sobre a mesa. Lá fora, volta o carro alto-falante.)

Alto-falante: Atenção! Muita atenção! Aqui fala o Comando de Comunicação da Guerra. Pedimos ao povo que sintonize neste momento a Rádio 3 ° Mundo. Mister Good Money, o Super-chanceler, falará à Nação dentro de alguns segundos. (Voz vai sumindo) Atenção! Muita atenção! O Super-chanceler dos Átomos para a Paz falará à Nação...

Emiliana: Liga seu radinho de pilha, Doméstico. Vamos ouvir a mensagem do Mister Good Money. (Furtado liga o radinho. Uma voz cavernosa entra no ar).

Voz do rádio: Good morning?

Os três: God money, mister Good Morning!!!

Voz do rádio: Do you speak english?

Os três: Yes!!!

A voz de mister God Money fica ininteligível e ameaçadora. As personagens ficam imóveis. Às vezes riem mecanicamente. Enfim o ar é pontilhado de exclamações, interjeições e silêncios agudos. Furtado volta a se transformar num passarinho. Saltita, patético, num trinado mudo, desafinado. Um vento forte vai crescendo, virando furacão, invadindo a casa, arrebatando os vidros, arrombando as portas, arrancando as telhas, apagando as velas. Fica tudo no escuro. Na mais completa escuridão. É o fim.

De feitura bastante diferente das demais peças analisadas no presente trabalho, *Delito carnal* faz um poderoso ataque à ditadura instalada no país, procurando explorar a desregulagem de um discurso sobre a ordem e a segurança que acaba descambando para o horror, o caos e a selvageria. Entretanto, o que a aproxima das demais peças do grupo é sua opção pela sondagem de elementos experimentais plenamente sintonizados com a época em que foi escrita, quando as alegorias e as analogias históricas usadas pelo teatro épico pareciam dar sinais de esgotamento.

Como farsa, a peça busca alguns efeitos simples, presentes, por exemplo, na atribuição dos nomes de alguns personagens que os dividem entre ricos e pobres. Enquanto a tradicional família mineira está representada pelo nobre inventário genealógico contido em *Emiliana do Couto* Pompeu Meirelles dos Campos Alves Catão de Azevedo Y Aragão (que, depois de fantasiada para o banquete da vitória, assume a alcunha americanófila de Jandira Candy), a principal amiga da matriarca é denominada por um travo amargo, Violeta Genciana, embora também seja tratada por um apelido típico de uma socialite, Dodóca Seixas<sup>210</sup>. Já aos pobres cabem nomes mais

---

<sup>210</sup> Na ficha técnica do programa da peça apresentada em Belo Horizonte, a personagem está indicada como Dodóca Leitão de Abril, uma referência mal disfarçada ao Ministro de Estado Chefe do Gabinete Civil da Presidência da República, João Leitão de Abreu, que permaneceu no cargo de 11 de agosto de 1981 até o término do Governo João Baptista de Figueiredo, em 14 de março de 1985. Entretanto, no

comprometidos ironicamente com a dura batalha que eles travam pela sobrevivência: Doméstico Furtado e Lázaro Cestinha de Pão. E como farsa ainda, o texto articula uma série de situações cômicas e burlescas, calcadas em certos comportamentos e atitudes físicas das personagens. Entretanto, o escopo da obra parece maior. A comicidade farsesca, cujo mote está baseado no triunfo do corpo, deseja aqui ampliar seu alcance. Por isso, a peça está organizada em torno de uma imagem ambígua por excelência: a do delito carnal.

Do ponto de vista da postura política adotada pelos setores mais conservadores da sociedade brasileira, a peça afronta a mentalidade que sustentou uma série de crimes de sangue e de atitudes de extrema violência contra a carne. A perpetuação da família patriarcal monogâmica, a divisão hierárquica do trabalho e a instituição da propriedade privada parecem constituir alguns dos crimes tratados. E é preciso ressaltar ainda o fato de que o dramaturgo é demolidor ao alçar à condição de chefe do clã justamente uma personagem feminina, já que o patriarca por natureza, Bonifácio Brandão, é apresentado como uma figura que não controla as mínimas necessidades fisiológicas, além de ser efeminado e estéril:

Emiliana (tocando a buzina, Furtado aparece): Anda, Furtado, vá trocar a fralda do Bonifácio Brandão. Faltavam 20 minutos para esse velho porco sujar a fraldinha.

[...]

Emiliana: Anda, anda! Acho melhor você ir fazer tricô. Anda! Pega o tricô e vá trabalhar. ...

[...]

Emiliana: ... Nem um filho você conseguiu fazer! Seu espermatozóide era raquítico. Ficava escornado no meio do caminho.

Sob a ótica das condições culturais mais amplas que serviram de apoio ao golpe de 64, a peça, que não está propriamente filiada ao movimento da contracultura, parece querer discutir a transformação da pulsão libertária do cristianismo em truculenta repressão, como Herbert Marcuse descreveu em *Eros e civilização*:

...a vida e morte de Cristo teriam o aspecto de uma luta contra o pai - e um triunfo sobre o pai. A mensagem do Filho era a mensagem de libertação: a destruição da Lei (que é dominação) pelo Ágape (que é Eros). Isto ajustar-se-ia à imagem herética de Jesus como o Redentor na carne, o Messias que veio

---

texto aqui analisado, em nenhum momento ela é tratada por este nome, e, sim, por Violeta Genciana ou Dodéca Seixas.

para salvar os homens na Terra. Depois a subsequente transubstanciação do Messias, a deificação do Filho ao lado do Pai, seria a traição à sua mensagem pelos seus próprios discípulos - a negação da libertação da carne, a vingança sobre o redentor. Portanto, o cristianismo preferira o evangelho de Ágape-Eros, cedendo novamente à Lei; a soberania do pai seria restaurada e fortalecida. Em termos freudianos, o crime primordial poderia ter sido expiado, de acordo com a mensagem do Filho, numa ordem de paz e amor na Terra. Mas não foi; pelo contrário, foi suplantado por outro crime - o cometido contra o Filho. Com a sua transubstanciação, também o seu evangelho foi transubstanciado; a sua deificação removeu a sua mensagem deste mundo. O sofrimento e a repressão foram perpetuados<sup>211</sup>.

Assim, ameaçada por terríveis ataques cometidos por baderneiros imorais, mas ladeada pela figura de um Cristo em nível de idiotia, a tradicional família brasileira está livre para cometer toda a sorte dos incontáveis delitos dos quais ela invariavelmente acaba absolvida.

*Delito carnal* parte de uma moldura que dialoga com certas experimentações de vanguarda (em especial com o teatro do absurdo de acento sombrio proposto por Samuel Beckett - autor que o dramaturgo admira, como vimos), mas se realiza mesmo pela via de um desmedido coquetel surrealista. Em depoimento dado especialmente para esta pesquisa, Eid Ribeiro declarou que a grande inspiração do texto veio da apropriação tropicalista da dramaturgia de Oswald de Andrade - sobretudo, *O rei da vela* e *O homem e o cavalo*. Sobre o grande número de elementos delirantes que a peça contém o autor ainda afirmou tratar-se de metáforas que visavam driblar a censura.

Assim, podemos afirmar que esta experimentação constituiu uma reação imediata ao terror imposto pela censura e uma das mais radicais interlocuções da dramaturgia brasileira com a atmosfera oswaldiana do Teatro Oficina, oscilando também do expressionismo trágico ao cômico grotesco. Uma resposta tardia, exótica, desmesurada.

---

<sup>211</sup> MARCUSE, op. cit., p. 77.

## **CONCLUSÃO**



À guisa de conclusão, este derradeiro capítulo procurará levantar os traços dominantes que, em certa medida, dão aos textos examinados uma unidade estilística e formal, tentando também confrontá-los com o solo histórico que os gerou e acolheu. Vistas assim em conjunto, as peças aqui analisadas fornecem um expressivo painel de uma época recente do teatro brasileiro, ainda não completamente revista e compreendida.

A latência dos temas abordados em relação ao contexto sociocultural vivido por aqueles dramaturgos e a qualidade de muitas das elaborações empreendidas (em maior ou menor grau, seja no tocante ao conteúdo, seja em relação à forma) apontam para a realização de uma empreitada rara ou mesmo inédita entre nós: trata-se de um grupo de autores nacionais, submetidos a experiências culturais muito próximas entre si, disposto a renovar e, conseqüentemente, ampliar o modo de interação do teatro com a sociedade.

Os quatro “autores-revelação” analisados aqui procuraram implodir algumas das estruturas que dominavam os palcos brasileiros até 1968, na esteira do que tentara fazer Plínio Marcos, dois anos antes, com um espécime sem precedentes na dramaturgia nacional: *Dois perdidos numa noite suja*. A revelação seguinte é Antonio Bivar com *Cordélia Brasil* (1968); seguido de José Vicente com *O assalto* (1969) e Roberto Athayde com *Apareceu a Margarida* (1973). Depois deles, o teatro político perderia para sempre a ilusão em um projeto racionalista, gerando experiências radicais e controversas como *Delito carnal* (1974), de Eid Ribeiro, por exemplo.

A este propósito, convém esclarecer que nem sempre será possível estabelecer vínculos outros entre as obras de Antonio Bivar, José Vicente e Roberto Athayde com *Delito carnal* que não se refiram aos conceitos estritos de contestação e desvario. Para nós, é muito clara a idéia de que a peça de Eid Ribeiro figura na lista por se tratar de uma espécie de degeneração que a forma épica e o expressionismo tropicalista à la Oficina encontraram ao tentar preencher desesperadamente o vazio cultural da primeira metade da década de 70.

Seria certamente um exagero tratarmos o conjunto dessa obra em termos de movimento. A nova dramaturgia brasileira corresponde a um momento muito especial na vida cultural do País, e não a um movimento - o que acaba por eleger a expressão “espírito do tempo” como um de seus atributos inequívocos:

Os três anos, 67, 68 e 69, foram anos de grande vivacidade e produtividade do teatro. apesar do Espírito da Época - se é que isso existe - ou talvez por causa disso mesmo. Ligada aos acontecimentos, a dramaturgia comparecia com novos autores: Plínio Marcos, eu, José Vicente, Leilah Assumpção, Isabel Câmara, Consuelo de Castro, e outros, abrindo caminhos e despertando idéias em dezenas de outros autores. Bancários, bibliotecários, manequins, universitários, jornalistas, todos tinham algo a dizer e diziam em peças teatrais E produtores, diretores, atores, preferiam textos nacionais. Alguém pode afirmar que exagero, mas a impressão que se tinha era essa.<sup>212</sup>

Vale notar que a impressão de Antonio Bivar de que aqueles anos praticamente exigiram a presença do autor nacional nas mais variadas frentes de discussão pode ser claramente comprovada no balanço estatístico que Yan Michalski produziu muitos anos depois, a respeito da retração vivida pela dramaturgia brasileira nos anos 80:

Volta-se à situação anterior a 1955, quando a consagração internacional constituía o maior trunfo para atrair o interesse dos produtores e dos espectadores brasileiros. Em decorrência disso, um outro retrocesso: depois de girar, durante boa parte dos tempos da ditadura, em torno dos 75% do total dos cartazes, a dramaturgia nacional viu-se reduzida a responder por menos de 50% das posições do repertório anual do Rio e de São Paulo. Neste contexto, qualquer proposta dramaturgica que seja representativa de um espírito mais experimental ou inquieto, seja ela de origem nacional ou estrangeira, simplesmente não faz jus a um lugar ao sol, a não ser quando defendida por um intérprete de carisma indiscutível, como aconteceu no caso do fenômeno *Petra von Kan*.<sup>213</sup>

Entretanto, se por um lado, o famigerado “espírito do tempo” convocou estes dramaturgos para, de modo muito peculiar, expressar sua época; de outro, rapidamente, ele os fez se calar (como veremos mais adiante). Apesar de os quatro autores aqui tratados serem donos de uma dramaturgia algo extensa (inclusive Eid Ribeiro, cuja obra acabou circunscrita ao circuito mineiro), todos estão fadados a serem reconhecidos por seus trabalhos precoces, sobretudo pelo fato de muito de sua produção posterior continuar praticamente inédita. Sendo assim, não constitui exagero afirmar que o passar do tempo roubou dessa dramaturgia a principal vocação que ela tão pertinentemente externou há já quase quatro décadas: o apego a uma indiscutível aura de marginalidade.

---

<sup>212</sup> BIVAR, Antonio. A legenda de Cordélia Brasil, conciso flash-back de uma época. In: REVISTA DE TEATRO. Rio de Janeiro: SBAT, n. 413, set./out. 1976. p. 38-9.

<sup>213</sup> MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 89.

Não nos cabe aqui inventariar o que se convencionou chamar de arte marginal no Brasil, mas a título de esclarecimento é legítimo afirmar que ela tomou espaço na cultura brasileira justamente entre o fim dos anos 60 e o começo da década de 70, quando as maiores revoluções comportamentais no plano internacional aqui chegaram, dissipando as certezas anteriormente acumuladas e convocando ao não-alinhamento - o que inevitavelmente apontou para a criação de uma cultura alternativa, ou uma “contra-cultura”, por definição.

No âmbito das encenações teatrais e da própria vivência da classe artística, as experiências de expansão da consciência (por via, sobretudo, das drogas), o orientalismo, o culto ao corpo, a substituição do “popular” pelo “pop” e a predominância das escolhas individuais sobre a ação política coletiva - tudo devidamente temperado por generosas doses de um surrealismo redivivo - marcaram grande parte da criação do período. Em termos estritos de dramaturgia, a atitude “marginal” nos legou textos introvertidos e de forte apelo existencial, beirando o depoimento autobiográfico, que, entretanto, refaziam o percurso de toda uma geração. Por conta das inúmeras interdições de que foi alvo - das quais a instituição do AI-5 é, sem sombra de dúvida, a mais trágica -, a geração de novos autores não veiculou sua resistência nos moldes canônicos da esquerda. Antes, ela preferiu deslocar o foco de sua criação para uma postura subterrânea, marginal. Assim, é que, a despeito de muitos problemas detectados logo na superfície, as peças dos novos dramaturgos estão apoiadas em substratos de incontestável criatividade “alternativa”.

Marginais também foram as escolhas temáticas de alguns destes autores, conforme podemos depreender do depoimento de Edelcio Mostaço:

A chamada nova dramaturgia cresceu e se instalou, trazendo uma ótica inovadora que mediatizava o mundo através do herói marginal, onde o bancário de Zé Vicente e Alzira P.L. de Bivar surgem como as figuras mais acabadas, ao lado de outras criações de Leilah Assunção e Isabel Câmara, o quarteto mais assíduo dos palcos neste período. Apesar das diferenças individuais, a produção deste grupo de escritores manteve coordenações semânticas pronunciadas, especialmente através de espetáculos formulados por diretores e elencos afinados com as mesmas inquietações.<sup>214</sup>

---

<sup>214</sup> MOSTAÇO, Edelcio. Sumário de um teatro marginalizado. In: ARTE EM REVISTA. Contracultura. São Paulo: Kairós Livraria e Editora Ltda, n. 5, maio 1981. p. 90.

E como ainda declara o crítico, se o exame conjunto dos textos produzidos pelos autores que escolhemos revela diferenças individuais no que se refere ao enfoque, ao tratamento dos temas e ao uso da linguagem, torna evidentes, por outro lado, as semelhanças que há entre eles.

A primeira dessas semelhanças diz respeito ao caráter confessional (não necessariamente de cunho autobiográfico) destas obras. Dadas as dificuldades de “explodir para fora”, estes autores foram buscar matéria-prima dentro de si mesmos, pautados pelas mais íntimas experiências pessoais. A rigor, somente *Santidade* e *O assalto* se inscrevem no rol de “peças confessionais”. Entretanto, em todas as demais as personagens já não são enfocadas em função de condicionamentos sociais, e sim em face de seus problemas individuais, existenciais.

A este respeito, é esclarecedor o alerta do dramaturgo franco-romeno Eugène Ionesco:

Um dramaturgo apenas escreve peças nas quais pode oferecer um testemunho, não uma mensagem didática... Qualquer obra de arte que fosse ideológica, e mais nada, não teria sentido... seria inferior à doutrina que deveria exemplificar, que já teria sido expressada em sua linguagem adequada, ou seja, a da demonstração discursiva. Uma peça ideológica não pode passar da vulgarização de uma ideologia.<sup>215</sup>

O segundo traço comum trata da preocupação que os autores têm em demonstrar que o contato humano e a comunicação se tornaram precários. Os tipos marginais e marginalizados e a eleição de alguns dos temas banais e anônimos do cotidiano tendem a desautorizar a possibilidade do diálogo interpessoal de fato. Só assim, em vez de produzir um discurso articulado sobre o mundo, as personagens começam a falar por si mesmas, por meio de uma estrutura monológica cujo grande objetivo é acentuar a solidão humana. Uma vez que o contato humano acaba invariavelmente em antagonismo e exasperação mútua<sup>216</sup>, a comunicação se esfacela, reduzindo a possibilidade do diálogo como expressão da relação interpessoal. Os diálogos em *Cordélia Brasil*, *Santidade* e *O assalto*, por exemplo, tendem a exercer uma função muito mais expressiva do que intersubjetiva - o que acentua certo traço lírico, sobretudo em José Vicente. A derrocada do diálogo em *Apareceu a Margarida* reflete uma crise

---

<sup>215</sup> IONESCO, Eugène apud ESSLIN, Martin, op. cit., p. 114.

<sup>216</sup> Anatol Rosenfeld cunhou a expressão “teatro do porco espinho” para esta dramaturgia.

de contornos políticos muito mais amplos. A peça, que se passa em uma sala de aula, transfere a falência do discurso institucional para o interior de sua própria estrutura.

Um outro ponto de convergência entre os autores diz respeito à invocação do banal que se revela absurdo. As personagens têm consciência de que vivem em um mundo que perdeu suas dimensões metafísicas e, portanto, todo o mistério. Os dramaturgos, então, trabalham no sentido de nos levar a ver as coisas mais corriqueiras na plenitude de seu horror. José Vicente opta por uma comoção trágica, enquanto Antonio Bivar e Roberto Athayde preferem trilhar o caminho da comicidade. O cômico para eles acaba se revelando tão surpreendente quanto o banal, o que faz com que esta operação nos conduza necessariamente aos domínios da fantasia.

Outra questão relevante trata da nova sensibilidade contracultural que estes autores procuraram expressar em seus textos, tanto em relação à criação de suas heroínas quanto na condução de uma seleção temática que professa singularmente “a doçura feminina dos machos”, como definiria Theodore Roszak. Não espanta que em meio a um panorama de inúmeras autoras mulheres, três fortes personagens femininas tenham sido concebidas por dramaturgos homens: Cordélia Brasil, Alzira Power e Dona Margarida.

As peças tendem ainda a explorar uma sensibilidade cosmopolita, uma maneira urbana de sentir, reagir e se comportar, em consonância com uma ótica teatral moderna. Abre-se mão de certos ranços e convenções literárias e mesmo do teatro de prestígio; excluem-se os regionalismos e o folclore. É como se os autores concebessem suas tramas e enredos, partindo apenas de suas próprias vivências e visões. As experiências formais realizadas em outros países não parecem, a rigor, importadas. Tudo é diluído e abrigado. Encontramos ecos distantes de Sartre em Cordélia, de Genet em José Vicente, de Ionesco em Athayde, mas a fórmula das peças está ligada à corrente espontânea do próprio movimento interior destes dramaturgos.

É como se esses autores rebaixassem a arte teatral, fazendo com que as dimensões do palco coincidisse com a vida banal de jovens que escrevem a partir de uma experiência biográfica inculta e marginal. Eles não querem parecer inteligentes e sofisticados; antes, buscam a força de certas soluções de improviso, porém muito vivas. As falas, em maior ou menor medida, confundem-se com a vida, produzindo imagens particulares, independentes. A linguagem corrente afeta o senso preciso daquilo que pode ser trágico ou patético, mesmo na mais prosaica das existências.

Em relação à perspectiva política, a postura destes autores é totalmente estranha aos objetivos socialistas de grande parte de seus companheiros de geração. Nas peças, a luta de classes e a representação das mazelas socioeconômicas aparecem mediadas pela dimensão individual. O coquetel único que eles oferecem mistura crítica social, tragédia individual, interdição psicológica e uma leitura ao revés do projeto racionalista da esquerda. A visão da história e da política do País, a concepção de uma escrita cênica brasileira de vanguarda e o compromisso com a originalidade se desdobram em todas as peças, mas a concepção de transformação do Brasil é essencialmente delirante.

*Cordélia Brasil* e *Um visitante do alto* parecem querer advertir para a necessidade de superação de uma característica nacional cômica, porém nefasta: a falta de competência e de eficiência - o que impede a fruição mais ampla de nossa indiscutível originalidade. *Alzira Power* e *O reacionário* abordam a desordem característica da vivência brasileira, postulando uma ordem mais livre e alegre do que a suposta racionalidade civilizada que acabou por nos levar ao caos. *Abre a janela...*, *Santidade*, *O assalto*, *Manual de sobrevivência na selva* e *No fundo do sítio* são incursões em uma aventura existencialista que envolve uma visão autodepreciativa da vida cotidiana e do seu quase nenhum valor no mundo. *Apareceu a Margarida* é o exercício das mais variadas formas de opressão do discurso institucional que transbordam insanamente para dentro do indivíduo.

Entretanto é preciso admitir alguns problemas vividos por uma dramaturgia que pretendeu, acima de tudo, contestar alguns ícones do mundo burguês a fim de escancarar os estereótipos que governam nossas vidas. O humor carnavalesco de algumas das peças e certas formas de protesto contra a cultura dominante praticadas por elas às vezes são ineficazes diante do desvio pretendido. A fragilidade de algumas soluções e a timidez em radicalizar criam uma espécie de pudor no confronto, que se precipita rapidamente e se transforma em ingenuidade. Tal afirmação suscita uma boa discussão. Talvez pelo fato de muitas delas terem obtido um grande sucesso de público, de suas protagonistas exigirem a experiência e a verve de intérpretes consagrados e ainda por conta de seus autores trabalharem sozinhos, não se ligando a grupos de experimentação, estas criações, muitas vezes, foram classificadas como obras de puro entretenimento, comprometidas com o teatro comercial, pouco afeito à crítica e à reflexão. Tal visão pode ser depreendida no depoimento de José Celso Martinez Corrêa, datado de 1972:

*Esta preocupação do Oficina de sair fora das estruturas é parecida com a atitude de um teatro underground ou pretensamente de contracultura (Antonio Bivar, Zé Vicente etc.) que está surgindo?*

Eu me identifico com esses autores, mas não com o trabalho deles. Eles estão alimentando uma faixa do consumo. Colocam suas experiências vitais nos limites de uma peça tradicional. Talvez isso aconteça por eles ainda estarem compartimentados. A vida deles é muito rica, mas extremamente solitária e seus trabalhos quando encenados, eu acho, são traídos.<sup>217</sup>

A mesma ingenuidade que leva essas peças aos domínios do teatro comercial também acaba por reputá-las - paradoxalmente - como obras datadas, já que a aludida aura de marginalidade que recai sobre elas, e cujas condições históricas já foram devidamente superadas, acabou fazendo com que muitas dessas criações, aos olhos de hoje, constituam depoimentos de certo modo arqueológicos. Quase quarenta anos depois de ganharem o palco pela primeira vez, algumas exalam uma aura de “clássicas”, ou melhor, “de época”.

Já nos anos 70, um dos próprios autores percebera, com sua habitual perspicácia, que esta dramaturgia era uma moda que estava passando:

Quando penso nas décadas todas, sem dúvida a de travessia mais dolorida foi a dos 70, de 73 em diante. A “Nova Dramaturgia”, da qual fazia parte (com Leilah, Zé Vicente, Consuelo de Castro, Isabel Câmara - e um pouco antes, Plínio Marcos, e pouco depois Mário Prata) e que, como tantos outros movimentos antes e depois, com sua originalidade transformava a cena teatral, de repente como que passara de moda. Era a vez da *divina decadência* como grande euforia. No Brasil, a década dos 70 começou um pouco atrasada, em 1973, com o surto andrógino tanto dos *Secos & Molhados*, na música popular, quanto dos *Dzi Croquetes*, no teatro. Dois anos depois, a jovem e talentosa trupe do *Asdrúbal Trouxe o Trombone*.<sup>218</sup>

Talvez mais sintomático no depoimento de Bivar do que a percepção do fim de um momento tão especial para “alguns autores” seja a intuição de que, a partir de então, as criações coletivas dominaram a cena e fizeram “os dramaturgos” se calarem.

---

<sup>217</sup> CORRÊA, Zé Celso Martinez. Lição de voltar a querer. In: \_\_\_\_\_. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo, Editora 34, 1998. p. 214.

<sup>218</sup> BIVAR, Antonio. *Verdes vales do fim do mundo*. Porto Alegre: L&PM, 2002. p. 203.

O momento histórico já era outro e o esgotamento do repertório criativo desta confraria que partilhou as mesmas reações de contestação desvairada foi inevitável. Em 1974, segundo o depoimento de Yan Michalski, o teatro começa a assumir que “no contexto do momento nacional nem o protesto político declarado, nem uma análise direta da realidade nacional e nem as manifestações mais rebeldes e iconoclastas da vanguarda contracultural têm reais chances de ocupar os palcos e comunicar-se com o público”.<sup>219</sup>

Os anos seguintes, por constituírem as décadas de um teatro menos amparado na comunicação verbal, tornar-se-iam muito injustos com autores como Antonio Bivar, José Vicente, Roberto Athayde e Eid Ribeiro - falastrões inconformados e incorrigíveis.

---

<sup>219</sup> MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 60.



## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

## FONTES PRIMÁRIAS

RIBEIRO, Eid. *Delito carnal*. Cópia mecanográfica.

VICENTE, José. *Santidade*. Cópia mecanográfica.

## JORNAIS

COELHO, Sérgio Sálvia. Montagem lapida os atores do grupo Oficina. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 dezembro 2004. Ilustrada.

CORRÊA, José Celso Martínez. Entrevista concedida a Nelson de Sá e Otávio Frias Filho. *Folha de S. Paulo*, 31 agosto 1997. Mais, p. 4-8.

VICENTE, José. Entrevista concedida a Antônio Gonçalves Filho. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 março 1997. Caderno 2, p.1-5.

## PERIÓDICOS

ARTE EM REVISTA. Anos 60. São Paulo: Kairós Livraria e Editora Ltda., n. 1, jan./mar. 1979.

\_\_\_\_\_. Anos 60. São Paulo: Kairós Livraria e Editora Ltda., n. 2, maio/ago. 1979.

\_\_\_\_\_. Questão: o popular. São Paulo: Kairós Livraria e Editora Ltda., n. 3, mar. 1980.

\_\_\_\_\_. Contracultura. São Paulo: Kairós Livraria e Editora Ltda., n. 5, maio/1981.

\_\_\_\_\_. Teatro. São Paulo: Kairós Livraria e Editora Ltda., n. 6, out. 1981.

ESCENÁRIOS DE DOS MUNDOS. Inventario teatral de Iberoamerica. Argentina, Bolívia, Brasil, Colombia, Costa Rica. Madrid (Espana): Centro de Documentación Teatral, v. 1, 1988.

REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA. Teatro e Realidade Brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, jul., 1968. (Caderno Especial n. 2)

REVISTA DE TEATRO. Rio de Janeiro: SBAT, n. 367, jan./fev. 1969.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: SBAT, n. 375, maio/jun. 1970.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: SBAT, n. 395, set./out. 1973.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: SBAT, n. 401, set./out. 1974.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: SBAT, n. 413, set./out. 1976.

REVISTA DYONISOS. Teatro Brasileiro de Comédia. [org.: Alberto Guzik e Maria Lúcia Pereira]. Rio de Janeiro: MEC/SEAC/Funarte/SNT, n. 25, set./out. 1980.

TEATRO 73. [coord.: Sônia Brayner]. Rio de Janeiro: Conselho Estadual de Cultura, 1974.

TEATRO 75. [realização: Associação Carioca de Críticos Teatrais]. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1976.

### LIVROS E TESES

ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

ALMADA, Isaías. *Teatro de Arena: uma estética da resistência*. São Paulo: Boitempo, 2004. (Coleção Paulicéia).

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. *Nova dramaturgia: anos 60, anos 2000*. Rio de Janeiro: Quartet/Uni-Rio; Brasília, DF: Prodoc/Capes, 2005.

ANDRADE, Oswald de. *O rei da vela*. São Paulo: Glôbo, 2001. (Obras completas de Oswald de Andrade).

ARAP, Fauzi. *Mare nostrum: sonhos, viagens e outros caminhos*. São Paulo: Senac, 1998.

ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de. *O nacional e o popular na cultura brasileira: teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ASSUNÇÃO, Leilah. *Da fala ao grito*. São Paulo, Símbolo, 1977.

ATHAYDE, Roberto. *Apareceu a Margarida*. Brasília: Editora Brasília, 1973.

\_\_\_\_\_. *As peças precoces: Apareceu a Margarida e outras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

BANHAM, Martin. *The Cambridge guide to the theatre*. New York: Cambridge University Press, 1995.

BECKETT, Samuel. *The complete dramatic works*. London: Faber and Faber, 1990.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERTOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BIVAR, Antonio. *As três primeiras peças: Cordélia Brasil, Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã, O cão siamês ou Alzira Power*. Londrina: Azougue, 2002.

\_\_\_\_\_. *Verdes vales do fim do mundo*. Porto Alegre: L&PM, 2002. (Coleção L&PM Pocket).

- BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: histórias do clube da esquina*. São Paulo, Geração Editorial, 2002.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- \_\_\_\_\_. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BRAGA, Claudia. *Em busca da brasilidade*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Grupo Galpão: 15 anos de risco e rito*. Belo Horizonte: O Grupo, 1999.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro completo*. São Paulo: Paz e Terra, 1996. (12 volumes).
- BUARQUE, Chico Buarque; PONTES, Paulo. *Gota D'água: uma tragédia brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro Sobre Azul, 2004.
- \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*. Estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade. São Paulo: Unesp, 1997.
- CARROLL, Lewis. *The complete illustrated works of Lewis Carroll*. London: Bounty Books, 2004.
- CASTRO, Consuelo de. *Urgência e ruptura*. São Paulo: Perspectiva/Secretaria de Estado da Cultura, 1989. (Coleção Textos, v. 10).
- CICLO DE DEBATES DO TEATRO CASA GRANDE. Rio de Janeiro: Editora Inúbia, 1976. (Coleção Opinião).
- CORRÊA, Zé Celso Martinez. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- COSTA, Armando Costa; VIANA FILHO, Oduvaldo; PONTES, Paulo. *Opinião*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Sinta o drama*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.
- DIAS, Lucy. *Anos 70: enquanto corria a barca*. São Paulo: Senac, 2003.

- DURST, Rogério. *Geração Paissandu*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Rio Arte, 1996. (Coleção Arenas do Rio).
- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ESSLIN, Martin (apres.:). *Absurd drama: Ionesco, Adamov, Arrabal, Albee*. Middlesex, England: Penguin Books, 1984.
- \_\_\_\_\_. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Cia. Editora Nacional, 1967.
- FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2001. (Coleção Textos, v. 15).
- \_\_\_\_\_. *O teatro na estante. Estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais - anos 70*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.
- FRAGA, Eudinyr. *Qorpo-Santo: surrealismo ou absurdo*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- GALVÃO, Luiz. *Anos 70: novos e baianos*. São Paulo, Editora 34, 1997.
- GARCIA, Silvana. *Teatro da militância*. São Paulo, Perspectiva, 1980.
- GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.
- GOLDMARK, Daniel. *Tunes for 'toons: music and the Hollywood cartoon*. Berkeley: University of California Press, 2005.
- GUARNACCIA, Matteó. *Provos: Amsterdam e o nascimento da contracultura*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. *Um grito parado no ar, Ponto de partida, Eles não usam black-tie e A semente*. [seleção: Décio de Almeida Prado]. São Paulo: Global, 2001. (Coleção Melhor Teatro).
- GUERRA, Sônia Regina. *A geração de 69 no teatro brasileiro: mudança dos ventos*. 1988. Dissertação (mestrado em Artes Cênicas). Escola de Comunicações e Artes da USP, São Paulo.
- GUINSBURG, Jacob. *Da cena em cena. Ensaios de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Coleção Estudos)
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Pirandello. Do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999. (Coleção Textos, v. 11).

- HARTNOLL, Phyllis; FOUND, Peter. *The concise Oxford companion to the theatre*. Oxford/New York: Oxford University Press, 1996.
- HINCHLIFFE, Arnold P. *The absurd*. London: Methuen & Co. Ltd., 1969.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marco Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de; PEREIRA, Carlos Alberto. *Patrulhas ideológicas marca reg. Arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- IONESCO, Eugène. *A lição e As cadeiras*. São Paulo, Editora Peixoto Neto, 2004. [Coleção Os grandes dramaturgos].
- KURLANSKY, Mark. *1968: o ano que abalou o mundo*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2005.
- LEVI, Clóvis. *Teatro brasileiro: um panorama do século XX*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Atração, 1997.
- MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- MAGALDI, Sábado. *Depois do espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998. (Coleção Estudos).
- \_\_\_\_\_. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo, Global, 1999.
- MARCOS, Plínio. *Barrela, Dois perdidos numa noite suja, O abajur lilás, Navalha na carne e Querô*. [seleção e prefácio: Ilka Marinho Zanotto]. São Paulo: Global, 2003. (Coleção Melhor Teatro).
- MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1999.
- MARTINS, Luciano. *A "geração AI-5" e maio de 68: duas manifestações intransitivas*. Rio de Janeiro: Livraria Argumento, 2004.
- MCCLURE, Michael. *A nova visão: de Blake aos beats*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX* [org.: Fernando Peixoto] Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

- \_\_\_\_\_. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e política: Arena, Oficina, Opinião. Uma interpretação da cultura de esquerda*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- MORAES, Dênis de. *Vianinha, cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira*. São Paulo: Ática, 1977.
- MOTTA, Nelson. *Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- NOVAES, Aduino (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Senac, 2005.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo, Perspectiva, 2003. (Coleção Estudos).
- \_\_\_\_\_. *Dicionário de teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1999.
- PEIXOTO, Fernando. *Teatro em aberto*. São Paulo: Hucitec/Primeiro Ato, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Teatro em movimento*. São Paulo: Hucitec, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Teatro em pedaços*. São Paulo: Hucitec, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Teatro em questão*. São Paulo: Hucitec, 1989.
- PEREIRA, Carlos Alberto; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Patrulhas ideológicas*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- PESCUMA, Derna; CASTILHO, Antonio Paulo F. de. *Referências bibliográficas: um guia para documentar suas pesquisas*. São Paulo: Olho d'Água, 2003.
- PRADO, Décio de Almeida. *Exercício fíndico*. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Coleção Debates).
- \_\_\_\_\_. *Peças, pessoas, personagens*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- \_\_\_\_\_. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo, Perspectiva, 1988.
- PRADO JR., Caio. *A revolução brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1978.
- QORPO-SANTO. *Teatro completo*. [apres.: Eudinyr Fraga]. São Paulo, Iluminuras, 2001.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução: do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Coleção Debates).
- \_\_\_\_\_. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000. (Coleção Debates).

- \_\_\_\_\_. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2000. (Coleção Debates). \_\_\_\_\_  
*Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Coleção Debates).
- \_\_\_\_\_. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1990. (Coleção Debates).
- \_\_\_\_\_. *Texto/Contexto II*. São Paulo: Perspectiva/Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 1993. (Coleção Debates).
- ROSZAK, Theodore. *Para uma contracultura*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, [s.d.].
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. (Coleção Leitura e Crítica).
- \_\_\_\_\_. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. (Coleção Leitura e Crítica).
- SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SHAW, Bernard. *Plays unpleasant*. London, Penguin Books, 2000.
- SIRKIS, Alfredo. *Os carbonários*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.
- VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. [apres. e org. Eucanã Ferraz] São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar. Teatro de revista brasileiro... Oba!* Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.
- VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988.
- VIANA FILHO, Oduvaldo. *Rasga coração*. Rio de Janeiro: MEC/SEAC/Funarte/SNT, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Vianinha: teatro, televisão, política* [org.: Fernando Peixoto]. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- VICENTE, José. *Os reis da terra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- VINCENZO, Elza Cunha de. *Um teatro da mulher*. São Paulo: Perspectiva, 1992.



## **ANEXOS**

SANTIDADE

de

JOSÉ VICENTE

## PERSONAGENS

IVO

ARTHUR

NICOLAU

## CENÁRIO

Um quarto de apartamento. Há uma cama de casal, dois travesseiros, duas poltronas e no canto uma mesinha com um vaso de rosas. Supõe-se outras dependências, como sala, banheiro, cozinha. O apartamento situado é no centro de São Paulo.

## PRIMEIRO ATO.

### CENA 1

( ARTHUR ESTÁ DEITADO NA CAMA COM IVO. OS DOIS ESTÃO SEMI DESPERTOS. O CLIMA INICIAL É DE CANSAÇO E MAU-HUMOR. A JANELA ESTÁ FECHADA E A CORTINA CERRADA, ESTÁ MEIO ESCURO. DEPOIS DE ALGUM TEMPO, IVO SE VIRA E SAI DE DENTRO DOS LENÇÓIS )

IVO Arthur ! Arthur, vê quantas horas. ( ARTHUR PEGA O RELÓGIO QUE DEIXOU NO CHÃO )

ARTHUR Meio dia e meio.

IVO Seu relógio parou, meu querido. É muito mais. Vai lá no relógio da sala, vai. ( ARTHUR MAL HUMORADO, DE CUECAS, ATRAVESSA O QUARTO )

ARTHUR ( DA SALA ) Duas e meia !

IVO Duas e meia ?! Jesus Cristo, que desperdício ! ( ARTHUR SE ENFIA NOVAMENTE ENTRE OS LENÇÓIS ) Mais um sábado destruído ! Eu tinha que ter ido à boutique pelo menos até o meio dia ! ( IVO ENROLADO EM LENÇÓIS, GROTESCAMENTE VAI ATÉ A JANELA E ABRE AS CORTINAS ) Vai chover de novo... Existe esta cidade ?

ARTHUR Que hora nós fomos deitar ?

IVO Que mania de controlar as horas ! Parece funcionário público. Umas cinco.

ARTHUR Se não durmo oito horas não consigo fazer nada.

IVO Na tua idade, seis horas dá. Eu passo muito bem com quatro. E olha que eu trabalho ! Pior que eu tinha que ter ido ver aquele negócio das camisas antes do meio dia... Eu devia ter montado uma loja de mulher, de mulher já de uma vez, cansei dessa variação de cores pra moda masculina ! Com essa história de ácido lisérgico, vão acabar convertendo o resto de homens que ainda resta num bando de mocinhas coloridas, sabia ?

ARTHUR Ainda estou com o gosto daquela sopa de cebolas.

IVO Bem feito, quem mandou tomar.

ARTHUR Tive uma conversa ontem à noite com aquela bicha do Imposto de Renda.

IVO Eu vi, pensa que eu não vi ?

ARTHUR Quería saber se eu ainda era teu caso.

IVO E você ? Garanto que já foi abrindo as perninhas...

ARTHUR Ela queria me ganhar pra amiga dela, aquela bicha americana que veio com a igreja dos mórmons.

IVO Querendo dar uma de Hello-Dolly ? Audácia da Imperialista !

ARTHUR Esta noite eu tive um sonho esquisito. Sonhei que te tranquei no banheiro, aí, na marra, abri o gás e você morreu asfixiado. Foi um alívio.

IVO Me matar ?!

ARTHUR Não. Ficar livre de você.

IVO Isso me lembra um filme da Bete Davis e da Joan Crawford... É, eu preciso tomar cuidado, senão ainda acabo virando manchete do Notícias Populares. Eu também tive um sonho com você, sabia ? Te entreguei na Delegacia de Vagabundagem e te arrumaram um emprego. Te botaram num Banco, trabalhando dez horas por dia, com o salário mínimo.

ARTHUR Você fica deitado enquanto eu tomo banho, tá ?

IVO Tá. ( ARTHUR CONTINUA DEITADO ) Você não vai ?

ARTHUR Tá quentinho aqui...

IVO Arthur, eu estive pensando...Você podia mesmo arrumar um emprego num Banco.

ARTHUR Nem pensar !

IVO Eu tenho um amigo que pode te arrumar. Sério mesmo. É pro teu bem.

ARTHUR Que é, vai me chutar ?

IVO Então porque você não pega aula particular ?

ARTHUR Só se for pra ensinar fazer a vida !

IVO Fazer a vida ? Não, você pode muito bem dar aula de História ou Português, sei lá... Essas matérias do teu curso... Você não foi seminarista ?

ARTHUR Só se eu ensinasse Latim.

IVO Latim, Arthur ? Não, Latim não !

ARTHUR "Introibo ad altare Dei, de Deum qui laetificat juventutem meam ! "

IVO Que delícia, continua ! O que é que significa isso ?

ARTHUR Entrarei no altar de Deus, do Deus que alegra a minha juventude.

IVO Que bonito. Quantos anos você foi seminarista, Arthur ? Sete ?

ARTHUR Oito. Mas chega dessa conversa.

IVO Porque é que você não gosta de falar que foi seminarista ? É uma experiência muito boa, meu querido... Uma experiência, seu bobinho ! Já pensou se os padres lá do seminário entrassem aqui agora e te vissem deitado comigo, o que é que eles não iam pensar ?

ARTHUR Não iam pensar nada, lógico, desde que você não levantasse e começasse a dar a pinta...

IVO Seu irmão já é padre, não é ?

ARTHUR Não, ainda não.

IVO Mas não foi você que me contou que o ano passado ele tinha terminado o curso de...

ARTHUR Teologia.

IVO Então ? O que é que falta ainda ?...

ARTHUR Ah, sei lá... Falta um ano de experiência...

IVO Experiência ? Do quê ?

ARTHUR Sair na rua, ir na zona, essas coisas... Não sei, no meu tempo não tinha disso.

IVO Ele é bonito, seu irmão ?

- ARTHUR. Ah, já vem você. É o máximo, tem uma "mala" que é isso, uma cara de anjo barroco e o corpo todo peludo !
- IVO Imagine, ser padre, que falta de imaginação ! Por que é que você não fala pra ele desistir ?
- ARTHUR Pelo menos lá ele não tem que trabalhar, nem pensar em comer, vestir, dar duro, essa merda toda de todo dia.
- IVO Como se você desse duro, até parece ! Você é muito fresco. Você quer é moleza! Se você não quer dar aula, podia ser manequim, pronto. É fácil e você tem o tipo que serve.
- ARTHUR Pronto, você tinha que vir com essa história de novo...
- IVO Não tem nada de mais, meu bem. Eu conheço muito manequim que é casado, tem filho e tudo.
- ARTHUR E daí ? Eu conheço muito homem casado, que tem filho e vive dando o rabo por aí.
- IVO Não tem nada de mais, ser manequim não tem nada de mais ! Você ainda tem a mentalidade de padre, é isso. Seminarista, você ainda é um seminarista.
- ARTHUR Pelo amor de Deus, não vem com essa conversa outra vez. Toda vez que você quer ler razão, você apela pra esse argumento ? Seminarista. E daí ? Fui seminarista, e daí ?
- IVO Ah, faz o que quiser - vai ser ladrão, assassino, bandido, soldado da força pública...Foda-se ! Foda-se ! ( PENSA EM SAIR, VAI ATÉ O BANHEIRO, SE ARREPENDE E VOLTA ) Você ficou com raiva de mim, Arthur ? ( TENTA PASSAR AS MÃOS NOS CABELOS DE ARTHUR ) Faz cinco meses que estamos juntos e eu ainda não te entendi. Você vive tão longe que eu as vezes ponho a mão em você pra ter a certeza de que você está aqui.
- ARTHUR Seis, Fazem seis meses. Sai, me deixa ficar sozinho um pouco... Me deixa pensar um pouco...
- IVO Ah, você é um azedo ! Pensar...pensar ! Em que é que você tanto pensa ?
- ARTHUR E você é uma sexomaníaca. A vida pra você se resume em sexo, sexo, e sexo. Você não pode ter contato com uma pele, não

pode ver um pau que já fica molhadinha... E não vai querer gritar, não, porque é você mesmo que diz isso. ( IVO RI ) As vezes me dá vontade de ficar só assim, na cama, sem fazer nada, só pensando, dormindo, pensando, dormindo sem ter que fazer nada...

IVO Não vai me dizer que você agora vai entrar nessa onda de beatnik.

ARTHUR ( RI ) Beatnik ? Você não sabe o que é isso.

IVO Não sei ? Sei, sim senhor, sei muito bem ! Essa história aí de cabelo comprido, protesto, ficar sem tomar banho...e sei lá o que mais, eu sei muito bem o que essa gente tá querendo. Eu dei duro desde criança e sempre fui pela ação. A vida pra mim é ação. O que te falta, meu bem, é pegar um trabalho no duro, é isso que te falta ! Você pensa que vai encontrar sempre uma mamãe como eu que te dá dinheiro, roupa, comida e tudo ?

ARTHUR Não me interessa.

IVO Porque eu sou uma mãe pra você, Arthur. Tenho certeza que nem sua mãe fez por você o que eu te faço. Imagine ! Comida, roupa, cinema, teatro e ainda por cima, dinheiro ! Que mais que você quer ? Eu sou uma mãe pra você.

ARTHUR É, é sim ! Em compensação eu não faria à minha mãe o que eu te faço.

IVO Ah, só faltava ! Mas você não faz nada, meu bem. Você só entra com a pele, o sangue e a idade. Só isso.

ARTHUR E é pouco ?

IVO Você fica comigo porque você gosta também, é lógico. Você tem que reconhecer que você também goza, não vai me dizer que você não goza ! Você é caso de psicanálise, Arthur. Você precisa de um psicanalista. Você diz que não gosta de sexo. Não gosta mas pratica e eu sei como ! Você vive disso ! Não quer trabalhar, não trabalha, não trabalha de jeito nenhum, não move uma palha nesse apartamento, te deixo na cama e te encontro na cama. Nunca foi comigo à Boutique. Bom, eu não exijo isso também que você só ia atrapalhar. Não lê, não estuda, não faz nada. Diz que está pensando, pensando, pensando. Pensando em que ? Você teve algum trauma na infância ?

ARTHUR Que papo desafinado...Que trauma ?! O seu analista deve viver



dizendo isso pra você. Trauma ! Trauma...!

IVO Não faço mais análise, meu bem. Já sou analisado. Sou uma pessoa normal.

ARTHUR Normalíssima !

IVO É claro que eu sou. Trabalho o dia inteiro, a Boutique vai indo cada vez mais pra frente, já tenho dois empregados, dirijo tudo sozinho, sei muito bem me portar em qualquer ambiente, sei freqüentar qualquer lugar da sociedade - qualquer lugar ! e não tenho problemas sexuais.

ARTHUR Isso aí é conversa de veado.

IVO É que você foi seminarista, é isso. É claro que tem que ser uma pessoa desajustada.

ARTHUR E você é uma ajustada, vai.

IVO E se eu te mandasse embora ? Hein ?

ARTHUR Tem milhões por aí...

IVO Todas galinhas, queimam qualquer um. Nenhuma ia te tratar como eu te trato. Imagina ! Deixar morar junto, dormir na mesma cama. Você tem vinte e poucos anos. Você sabe muito bem que daqui mais algum tempo ninguém vai te querer mais, é lógico. Até que eu não faço nenhuma exigência. O Cláudio, por exemplo, que é "o" bofe ! Não pega mais ninguém.

ARTHUR Ah, não pega... Com o mercado do jeito que anda ! A oferta muito maior que a procura, todo mundo quer virar primeiro.

IVO Engano seu, meu anjo ! Pretensioso ! Qualquer bicha inteligente exige no máximo, vinte anos. No máximo !

ARTHUR Ah, é ? E no mínimo ?

IVO Eu, o mais novo foi dezessete. Dezessete aninhos.

ARTHUR E eu sei que você é exceção. Com esse parque infantil na praça. Meninos de quinze e até quatorze anos.

IVO Não vai querer bancar o inocentinho. Hoje até a polícia está vivendo de prostituição ! Você, Arthur, é ...uma fancha,

você é sim - e imagine, ex-seminarista e fancha ! ( TOCAM A CAMPAINHA ) Agora levanta, vai, levanta ! Quem será a essa hora ? Deve ser a Maria José e aposto que está com a francesa. Vai lá abrir, vai Arthur.

ARTHUR Eu não tou. Não tenho saco pra ver a cara dessa gente.

IVO Vai, Arthur, que coisa. Vai abrir, anda !

ARTHUR Porque tem de ser eu ? ( A CAMPAINHA DE NOVO )

IVO (ENROLA-SE NUM LENÇOL E LEVANTA ) Eu tenho que fazer tudo sozinho. Tudo sozinho !

ARTHUR ( LEVANTA ) Tá bom, eu vou abrir. pode deixar.

IVO E eu vou escovar os dentes.

ARTHUR Isso, vai fazer a chuca, vai.

IVO Vai se fodê, vai. ( SAEM OS DOIS UM POR CADA LADO )

CENA 2 -

ARTHUR ABRE A PORTA E DÁ DE CARA COM NICOLAU, QUE VESTE UM TERNO E TRAZ UMA PASTA NA MÃO, COM LIVROS )

ARTHUR Nicolau ?! O que é que você está fazendo aqui ?

NICOLAU Eu passei lá no hotel e um rapaz me deu o endereço, ele disse que te encontra muito. Desde o meio dia que estou te procurando. Eu conheço pouco São Paulo. Posso entrar ?

ARTHUR Entra, claro.

NICOLAU Você ficou mais bonito...mais forte.

ARTHUR Faz quanto tempo que você está aqui ?

NICOLAU Tivemos um encontro pra fazer um estudo sobre "O pensamento Social da Igreja", entre padres e seminaristas maiores. Durou uma semana mais ou menos. Visitamos fábricas, vilas, tivemos contato com estudantes...Bonito seu apartamento.

ARTHUR Não é meu.

NICOLAU O outro rapaz...o...

ARTHUR Ivo.

NICOLAU Ah, Ivo...ele não está ?

ARTHUR Está tomando banho. Nós levantamos agora.

NICOLAU Vocês dividem o apartamento ?

ARTHUR Mais ou menos. Eu não estava esperando ver você agora.

NICOLAU Faz quanto tempo já ?

ARTHUR Muito tempo. E lá em casa ?

NICOLAU Quando vim aqui pra São Paulo passei por lá uns dois dias.

ARTHUR Como é que tá a mamãe ?

NICOLAU Vivendo da aposentadoria do papai. Você não voltou mais lá nem deu mais notícias faz dois anos...

ARTHUR Você não quer tirar o sapato ? Senta ali na poltrona.

NICOLAU A mamãe deu de chorar muito. Está se sentindo meio sem apoio.  
( SENTA NA POLTRONA E TIRA OS SAPATOS ) Eu percebi que ela agora não faz muita questão que eu me ordene.

ARTHUR Ela falou de mim ?

NICOLAU Muito, ela falou de você o tempo inteiro. Ela que me intimou a te localizar. Foi ela que conseguiu o endereço do hotel.

ARTHUR Com quem ela conseguiu ?

NICOLAU Ah, foi um rapaz que morou junto com você...Ele passou por lá, e O nome dele é...Evandro...parece.

ARTHUR Yvandro, com ipsilon. O Yvandro...

NICOLAU A mamãe disse que ele estava com um senhor, um advogado.

IVO ( DO BANHEIRO ) Quem é que está aí, Arthur ?

ARTHUR Meu irmão.

IVO Seu irmão ? Não brinca ! O padre ?

ARTHUR É, o padre.

IVO Deus do céu, que piração !

NICOLAU O que que ele disse ?

IVO Eu já estou saindo, Arthur. Já, já. Eu já estou saindo.

ARTHUR Isso, vem mostrar o seu charme.

NICOLAU Ele tá rindo de que ?

ARTHUR Nada não. Como é que está a Sônia ? A Soninha ?

NICOLAU Ela agora está trabalhando.

ARTHUR Parou de estudar ?

NICOLAU Pra ajudar um pouco em casa. Depois que o papai morreu... Sabe, Arthur, é muito pouco ! A aposentadoria só é pouco de mais. A mamãe faz doce ainda pra pôr nos bares mas está cada dia mais abatida depois da morte do papai. O aluguel é muito caro, tudo é muito caro...

ARTHUR Ela então desistiu da música, a Soninha...? Ela sempre falava que ia estudar piano...

NICOLAU Você não ajudou mais...Faz dois anos, não é, Arthur ?

ARTHUR Estou desempregado.

NICOLAU E como é que você faz ?

ARTHUR Me viro de qualquer jeito.

NICOLAU Eu não sabia que você estava desempregado. Sabia que você tinha saído daquele laboratório...

ARTHUR É, eu saí faz tempo...

NICOLAU Uma vez eu escrevi uma carta pra lá, mas você já tinha saído.

ARTHUR Você veio pra quê ?

NICOLAU Eu estou precisando conversar. Você já tem experiência...já passou pelo mesmo problema...

ARTHUR Você está em dúvida ?

NICOLAU O contato com as pessoas nesses últimos meses me trouxe muitas dúvidas...Eu...tenho dormido pouco. Estou achando a Igreja meio velha...

ARTHUR Me passa essa camisa. ( ELE SE VESTE ) Você não mudou muito, Nicolau. Escuta aqui, a mamãe mandou você falar em dinheiro comigo ?

NICOLAU Bem, ela falou... Você sabe... como está a situação...

ARTHUR Ela ainda vai à Igreja e comunga todo dia ?

NICOLAU Todo dia ainda. Cinco da manhã ela está de pé. Todo dia.

ARTHUR É...a mamãe...o papai...a Soninha...Passa tudo muito depressa não é, Nicolau ?

NICOLAU Parece que foi ontem que nós estávamos juntos no seminário. Contando os dias pras férias, ajudando missa, recebendo a batina.

ARTHUR Vocês não usam mais batina, não é ?

NICOLAU Você vê, você saiu, acabou a batina.

ARTHUR Eu dava azar.

NICOLAU Você fuma ?

ARTHUR Deixa eu filar um do futuro sacerdote do Cristo...O que é que tem nessa pasta ?

NICOLAU Não é nada, não. Uns livros... Sociologia, economia. Você se interessa por política ?

ARTHUR Mais ou menos. ( ENTRA IVO )

IVO Muitos segredinhos entre os dois irmãos ? ( NICOLAU SE LEVANTA E CUMPRIMENTA IVO, BASTANTE FORMAL E UM POUCO TÍMIDO )

NICOLAU Você é que é o Ivo ?

IVO Sente aí, fique à vontade. O Arthur fala muito de você. Sabe que vocês dois se parecem ? Parecem sim. O Nicolau é mais velho ? Não acredito !

NICOLAU Um ano só...

IVO O Arthur tem a cara mais...vívuda, mais sacana, mais acabada.... Engraçado, eu com o Arthur falamos de você agora pouco, não foi, Arthur ? Como é que você descobriu o apartamento ?

NICOLAU Eu fui num hotel ali na rua...

IVO Na rua Aurora ? Uma barra pesadíssima ! Imagine que o seu irmão morava lá ! Arthur, me passa um cigarro aceso. Esse é o primeiro dos três maços que ainda tenho de fumar hoje...

NICOLAU Você fuma muito ?

IVO Demais, meu querido, demais. E se paro um pouquinho, começo a engordar.

NICOLAU Escuta, eu...eu não sei se posso ficar aqui até amanhã...

IVO É claro que pode... Tem o sofá aqui na sala, e tem também uma caminha daquelas de armar. Pode ficar socegado.

NICOLAU Eu estou na casa de um padre amigo meu, mas eu avisei que não ia voltar, é meio longe ... Vocês não tem compromissos não, têm ?

IVO Não, meu querido. Não fique pensando muito na gente, não.

ARTHUR Você não quer... tomar banho, Nicolau ?

IVO Toma banho sim, você descansa. Deixa eu dar uma organizada no quarto. Pronto. Se a gente descuida um pouquinho, o apartamento vira uma zona ! Sabe, Nicolau, eu tenho uma empregada mas ela só vem três vezes por semana. Deixa eu te levar no banheiro. Você está descalço ?

NICOLAU Cheguei um pouco cansado.

IVO Não, não põe o pé no chão não que faz mal. Aqui, põe esse chinelo. Vem.

CENA 3 -

ARTHUR ACENDE UM CIGARRO E OLHA OS LIVROS DE NICOLAU. DEPOIS DE ALGUM TEMPO ENTRA IVO.

IVO            Esse meu apartamento hoje vai virar...sede do bispado ou então concílio ecumênico, sei lá.

ARTHUR        Você tinha que soltar as plumas antes da hora ?

IVO            O apartamento é meu, queridinho. Eu solto as plumas a hora que eu quiser.

ARTHUR        Então solte. Balance as trancinhas, mostra as pedrarias, dá o show completo.

IVO            Imagine se eu vou ficar tímido perto do seu irmão só porque ele é padre.

ARTHUR        Ele ainda não é padre.

IVO            Pra mim tanto faz. Além do mais...ele é "entendido", eu percebi logo.

ARTHUR        Pra você todo mundo é "entendido", acho que até o seu pai, se você visse agora você ia dizer que é "entendido".

IVO            Não precisa ficar preocupado, Arthur. Pode ficar socegado, eu não estou interessado no seu irmão. Não é o meu tipo.

ARTHUR        Eu preocupado ?

IVO            Parece cabaço ! Vi ele tirando a roupa no banheiro. Não quis tirar a cueca perto de mim. Fechou a porta direitinho quando eu saí...

ARTHUR        Lógico, com você do lado medindo tudo...

IVO            Ele não é meu tipo...

ARTHUR        Isso você diz de todos.

IVO            Você acha que eu sou de ir com o primeiro que aparece ?

ARTHUR        Isso é porque não depende só de você...

IVO            Nossa, como você ficou agressivo depois que seu irmão chegou !

ARTHUR        Esse seu exibicionismo na frente dos outros me dá no saco. Não estou te agüentando mais. Você me dá nojo com essa cara.

IVO A minha cara ? ( ACENDE UM CIGARRO ) Que que tem a minha cara ?

ARTHUR A sua cara me dá...nojo. Você está no fim. Qualquer pessoa te dá quarenta e cinco anos, quarenta e oito...

IVO Quarenta e oito ? Você está brincando, eu sei quando você quer me destruir...

ARTHUR Então olhe num espelho. você está cheio de barrancos, enrugado, barrigudo, cheio de peiúncas.

IVO Eu sei que não é verdade.

ARTHUR Ah, então não é ! E chega dessa conversa. Já são quase seis horas. Eu vou sair e comer qualquer coisa.

IVO Não senhor, você não pode sair agora.

ARTHUR Por que ?

IVO E eu vou ficar sozinho com o teu irmão ? Conversando de quê ? Santos, religião ? Não senhor, imagina você sair agora...

ARTHUR Ele sabe conversar sobre política.

IVO Você sabe que eu detesto política. Depois nós descemos os três juntos.

ARTHUR Porque que você não quer ficar sozinho com ele ? Ele é um tipo interessante...

IVO Eu...? Ficar com ele ?

ARTHUR Ele não está atrás de experiência ? Tá ou não está ?

IVO ( PASSANDO A MÃO NO ROSTO ) Não, eu não vou fazer uma coisa dessas...

ARTHUR Ele não é de se jogar fora. Vai lá...

IVO Você acha que ele vai se interessar por mim ?

ARTHUR Bem, isso depende de você...

IVO Você é um degenerado, Arthur !



ARTHUR Olha, eu vou até aquela churrascaria da esquina. Eu te dou duas horas. Duas horas, tá ?

IVO Arthur...Eu...Eu não sei se eu devo...

ARTHUR Você nunca foi disso.

IVO Então uma hora.

ARTHUR Uma hora é para casos mais simples. Esse é excepcional. Duas horas. ( SAI )

#### CENA 4 -

IVO ARRUMA A CAMA, AJEITA A CALÇA, AS SOBRANCELHAS, PASSA A MÃO UM POUCO NERVOSAMENTE NAS FACES, DEPOIS VAI À SALA, COLOCA UM DISCO, VOLTA, SENTA-SE NA POLTRONA, ACENDE UM CIGARRO E ESPERA.

NICOLAU Gostoso, o teu banheiro. Eu usei o teu colírio.

IVO Claro, meu querido, claro.

NICOLAU Cadê o Arthur ?

IVO Foi comprar alguma coisa pra gente comer. Você deve estar com fome, não está não ?

NICOLAU Não, eu almocei antes de vir. ( PAUSA ) Confortável, seu apartamento.

IVO A sala é muito cafona. Mas no fim do ano eu vou mudar.

NICOLAU Você não gosta do apartamento ?

IVO Não, do lugar.

NICOLAU O lugar não é bom ?

IVO Muito escuro. Muito escuro.

NICOLAU ( FINGE ENTENDER ) Ah, sei...

IVO Meio zonificado, você entende ?

NICOLAU Aqui é zona de prostituição ?

IVO São Paulo inteiro é uma zona de prostituição, meu querido.  
( NICOLAU RI, PAUSA ) Senta, Nicolau, senta aí na cama.  
Deixa eu guardar a toalha. ( TIRA A TOALHA DO PESCOÇO  
DE NICOLAU E LEVA ATÉ O BANHEIRO ) Você vai ser padre,  
não é ?

NICOLAU Eu não decidi ainda. Faz quase um ano que estou parado.

IVO Parado ? Não faz nada ?

NICOLAU Faço sim, eu dou aulas, faço traduções, um pouco de política  
também...Faço um punhado de coisas.

IVO Você já terminou o curso de...Filosofia ?

NICOLAU Teologia. Filosofia é antes.

IVO O Arthur me disse que você agora está em...experiência.

NICOLAU Os padres agora não se ordenam como antigamente, sem  
nenhum contato com o mundo onde vão trabalhar. O cristianismo  
está inserido no mundo atual e pretende estar junto com o  
homem. Como de fato é a mensagem do Cristo.

IVO Eu faz muito tempo que não vou à missa, mas eu fiz a primeira  
comunhão e tudo. Eu vou arrumar um conhaque pra você. Você  
gosta de conhaque ?

NICOLAU Não, não precisa.

IVO Você não gosta de conhaque ? Eu disse conhaque porque está  
frio e conhaque esquentar, mas eu tenho outras bebidas.

NICOLAU Traz conhaque mesmo.

IVO Tá gelado ! ( ENQUANTO PEGA OS CÁLICES, ETC ) Inverno em  
São Paulo é uma coisa terrível ! Eu tenho uma birra de inverno !  
Você fuma muito, não é, Nicolau ?

NICOLAU Eu sou um pouco nervoso... E sua família é daqui ?

IVO Do interior. Só pai. Minha mãe morreu faz muito tempo. Essas  
poltronas aqui foi ela que me deixou. Coitada, morreu de câncer.  
Ela gostava muito de mim, a minha mãe. Interessante que ela  
morreu e eu só fiquei sabendo quando ela já estava enterrada...  
( PAUSA ) Você tem o físico bonito, Nicolau...

NICOLAU Eu jogo muito futebol.

IVO Você gosta de futebol ?

NICOLAU Muito, gosto muito. No seminário tem campo, a gente joga quase todo dia.

IVO Você torce pra algum time ?

NICOLAU Gosto do Corinthians.

IVO ( ANIMADO ) Eu também !

NICOLAU Mas sabe como é, não sou fanático...

IVO Nem eu... O Arthur jogava futebol no Seminário ?

NICOLAU Não, ele ia...ia muito à piscina. Era meio retirada, a piscina, fora de mão - ficava perto de um açude, num lugar meio abandonado. Quase ninguém freqüentava...O Arthur ia todo dia, sozinho.

IVO Escuta, o Arthur...ele... foi expulso do Seminário ?

NICOLAU Não, foi aconselhado. O reitor me disse que tinha aconselhado ele a sair, porque ele não tinha vocação. De fato, ele não tinha. É difícil a gente explicar isso. Ele... criava muito conflito, sabe ? Não admitia muito a comunidade...Era muito revoltado, meio estranho. Mas é uma ótima pessoa, uma pessoa de muito valor, lógico.

IVO Muito bom, eu gosto muito do seu irmão, sabe ? Ele é muito agressivo, demais ! Mas ele é diferente dos outros...Ele é mau, muito mau, mas é terno...Ele é muito terno quando está na cama.

NICOLAU Na cama...? Você disse, quando está...na cama ?

IVO Quando está na cama. Você tem os olhos do Arthur, Nicolau. Os mesmos olhos dele. Escuta, você... tem namorada ?

NICOLAU Não.

IVO Ah, é lógico, eu já tinha até esquecido que você é...Como é que se chama quando a pessoa chega até onde você chegou e ainda não é padre ?

NICOLAU Diácono, eu sou diácono.

IVO Diácono celebra missa ?

NICOLAU Não, não celebra. Diácono dá a comunhão, mas não celebra.

IVO E você nunca gostou de ninguém ?

NICOLAU Sabe...Eu...tem uma menina que vai à missa das sete. Todo dia ela vai. Ela sempre comunga comigo. Ela não é bonita, é meio ruiva, os outros acham que é feia, mas eu não. Quando ela comunga comigo, a gente sempre olha um pro outro...Eu acho que gosto dela, mas é lógico, não existe nada... Às vezes a gente conversa...

IVO E eu, o que é que você acha ? Você acha que eu estou muito velho ? Que idade que você me dá ?

NICOLAU ( PENSA UM POUCO ) Quarenta ?

IVO Você me dá quarenta anos ?

NICOLAU Por aí. Acertei ?

IVO ( PEQUENA PAUSA ) Eu vou buscar mais um conhaque pra você. ( NICOLAU CAMINHA PELO QUARTO, SE DETÉM DIANTE DO VASO DE ROSAS E OBSERVA ) Eu trouxe a garrafa, é mais prático. Vou botar um jazz, você gosta ?

NICOLAU Eu não entendo muito de música...( O OUTRO VAI ATÉ A SALA ) É você que gosta de rosas ?

IVO Gosto, eu gosto muito de rosas. Sempre que eu passo por uma floricultura eu compro.

NICOLAU Você tem muita sensibilidade. ( SURPREENDE O OUTRO OLHANDO SEU CORPO. IVO SE APROXIMA, ARRUMA A GOLA DA CAMISA DE NICOLAU, E EM SEGUIDA SEGURA SUA MÃO )

IVO Você está nervoso ?( NICOLAU OLHA UM INSTANTE PARA IVO, DEIXA A MÃO UM INSTANTE, DEPOIS A RETIRA. IVO AJEITA AS ROSAS NO VASO, DEIXA NICOLAU E ACENDE UM CIGARRO ) Eu vou sair...Toma mais um conhaque...( NICOLAU FICA ENCOSTADO NA MESINHA SEM SABER O QUE FAZER. O DISCO DESLIGA NA SALA ) Você não quer mais um conhaque ?

NICOLAU Não, não, muito obrigado.

IVO Você guarda lá dentro pra mim ? O Arthur vai chegar logo. Depois, se vocês quiserem, eu estou na lá na Galeria, o Arthur sabe onde é. Olha, a chave fica aqui na porta.

NICOLAU Certo, certo, eu abro pra você.

IVO Não precisa, meu querido, o Arthur chega logo. Eu estou bem assim ?

NICOLAU Ótimo, você está ótimo assim. ( IVO SAI )

CENA 5 -

( A LUZ CAI SUGERINDO UMA PASSAGEM DE TEMPO E LOGO VOLTA COM A PORTA SE ABRINDO E MOSTRANDO A VOLTA DE ARTHUR )

ARTHUR Você está sozinho ?

NICOLAU É...O Ivo saiu.

ARTHUR Eu vi ele indo pro lado da Ipiranga, de casação... ( ARTHUR SE DEITA DISPLICENTEMENTE NA CAMA E OLHA PRA NICOLAU )

NICOLAU Ele é...hermafrodita ?

ARTHUR Hermafrodita ? Que palavra é essa ?

NICOLAU Ele é...invertido ?

ARTHUR Bicha. Ele é bicha. Viado, pederasta, homossexual, galinha, paca, chana. O nome genérico pra tudo isto é bicha.

NICOLAU ( PAUSA ) Você...você tem alguma ligação com ele ?

ARTHUR Tenho, sim. Eu trepo com ele, com a Ivone, onde é que ela foi ?

NICOLAU Que Ivone ?

ARTHUR A chana, dona da casa, a flor do pecado, onde é que ela foi ?

NICOLAU Ele disse qualquer coisa de...Galeria...:

ARTHUR Ah, foi caçar ! Hoje é sábado, dia da caça coletiva. Hoje, na Avenida Ipiranga, São Luís, Galeria Metrôpole, elas todas estão em bando. Hoje é sábado, muita cara nova, rapazinhos dos subúrbios. Os "entendidos" de veludo desfilando na passarela... No inverno fica mais complicado, mas a turminha mais insistente tá cagando pro frio. Eu dei uma passadinha por lá e já tá começando a ferver... Você não quer sair pra caçar, Nicolau ?

NICOLAU Entre você e o Ivo...ele saiu sozinho...Não tem problema ?

ARTHUR Mas que é isso ? Eu sou marido dela quando estamos na cama, entre nós, não existe fidelidade conjugal. ( PAUSA ) No começo existe. Todo homossexual tem a mania de copiar a vida conjugal lá deles. Casinho, briguinta de ciúmes...Depois essa frescura acaba. A Ivone, por exemplo, me trai quase toda semana.

NICOLAU Eu pensei ... Você entende, eu não estava preparado, e depois eu estava pensando no problema do filho !

ARTHUR Que problema, que filho ?

NICOLAU Bem, uma relação assim não cria nada, você entende...?

ARTHUR E pra que criar ? Pra botar mais gente no mundo ? Pra comer ? Pra se prostituir ? Pra não fazer nada ? Pra morrer, sem fazer nada ?

NICOLAU Você não pensa assim... Você não pode pensar assim !

ARTHUR Aqui em São Paulo você é surdo e todos são surdos. É num mundo sem sonhos que você vai morrendo sozinho e vê os outros morrendo sozinhos. Em cada minuto. Todo dia repetindo a mesma coisa. Em São Paulo o que você ouve, o que você vê e o que você diz não tem nenhuma repercussão.Aqui você vive sem repercussão e morre sem repercussão. E a palavra também não denuncia, não fere, não mata. E os atos também não tem repercussão, os atos também são surdos. Aqui é o inferno. Nicolau. Porque é que você não vai embora ?

NICOLAU Porque ? Eu estou de mais ?

ARTHUR Vai, vai embora. Volta pro seminário.

NICOLAU Não, eu vou ficar, eu quero ficar.

ARTHUR Pra que ?

NICOLAU Eu tenho que ficar.

ARTHUR Ah, você é teimoso, você pensa que é capaz de salvar alguém ? Eu te aconselho a se mandar daqui já. É mais simples pra você. Você pode dizer lá pros teus colegas do seminário que conheceu um casal de homossexuais - em carne e osso - uma bicha em carne e osso. Vai, vai embora.

NICOLAU Não, eu vou dormir aqui. Eu quero dormir aqui.

ARTHUR Tá bom, então tá bom ! Eu quis te dar uma chance...Você não quer. Mas aqui é diferente. Aqui, você atua também. Aqui você mata e você morre. Aqui, você não se distingue de ninguém. Você paga o seu preço e cobra o que é seu.

NICOLAU Eu não tenho medo.

ARTHUR Não tem ? Você está se borrando de medo, fumando um cigarro atrás do outro.

NICOLAU Eu sou assim mesmo, você sabe que eu sou assim.

ARTHUR ( ENQUANTO APANHA UMA GARRAFA DE VINHO ) Nicolau, me diga uma coisa... você já trepou com alguém ?

NICOLAU Eu ?!

ARTHUR Com mulher, lógico.

NICOLAU Eu já fui uma vez num "night club"...

ARTHUR Que é isso, "night club"? Zona ? Você já esteve na zona alguma vez ?

NICOLAU Eu...fui uma vez, sim, pra conhecer.

ARTHUR "Pra conhecer"...sei ! Caçou ou não ?

NICOLAU Cacei ou não ?

ARTHUR É. Você pegou alguma mulher e foi pra cama com ela ?

NICOLAU Não, eu dancei, eu só dancei....

ARTHUR Você é virgem, a gente vê. Você deve conhecer de cor os manuais sobre sexo, tudo escritinho, bonitinho. Você deve fazer conferências sobre sexo pra juventude, não faz ?

NICOLAU Você não acha que é preciso quebrar o tabu do sexo e esclarecer a juventude ?

ARTHUR Você se masturba muito ?

NICOLAU Isso é problema meu.

ARTHUR Você se masturba ou não ?

NICOLAU Porque é que você tá perguntando isso ?

ARTHUR Você não disse que foi à zona... Você e mais um colega...

NICOLAU A prostituição é um problema humano e social, que todos precisam conhecer.

ARTHUR Pra que ?

NICOLAU É claro que precisa conhecer.

ARTHUR E depois ? Não vai me dizer que depois você não bate uma... Sozinho, quietinho, pensando nos detalhes, vai !?

NICOLAU Arthur, você está com a mentalidade pervertida de ex-seminarista. Eu já observei que todo ex-seminarista se perverte pra se afirmar.

ARTHUR Eu também já. Você é um tipo inteligente. Você...você tem horror ao homossexualismo ?

NICOLAU Horror não digo..Não deixa de ser uma forma de amor...contra a natureza.

ARTHUR Qual natureza ?

NICOLAU A humana, a natureza humana.

ARTHUR É verdade, isso é verdade. Essa é a grande magia inicial, quando a gente sabe que está violentando tudo o que é chamado de natural. A gente sabe que o negócio tem que ser escondido e fica então um mistério em torno da coisa... A gente sabe depois que todo mundo nos despreza e ninguém é capaz de andar naturalmente ao nosso lado, na rua. Quando a gente chega em qualquer lugar a presença da gente é sentida imediatamente. Essa espécie de maldição é extremamente bela, você aprende a ver o que os outros não são capazes de ver. O desprezo deles é uma espécie de... Graça, é isso, graça ! Só é possível amar a partir da crueldade. E quando você chega não é mais você que chega, a sua sombra vem antes e te denuncia.

NICOLAU Qual o tipo de relação que você tem com o...lvo ?



ARTHUR Relação "normal".

NICOLAU Você é o...como se diz... ?

ARTHUR O ativo ?

NICOLAU Vocês...vocês dormem os dois...juntos ?

ARTHUR Juntos.

NICOLAU Nessa cama...de casal ?

ARTHUR Lógico, na cama. Porque que não tem que ser na cama ?

NICOLAU Não sei, me parece... você entende... ?

ARTHUR Eu sei, eu também não admitia a cama, no começo. A cama era uma espécie de consentimento... Eu achava que... que tinha que ser sempre no banheiro, numa construção e...em pé. Deitados nunca ! Éu achava que tinha que ser em pé.

NICOLAU Desculpe, eu não tenho nada com isso, eu acho que não devia ter perguntado.

ARTHUR Escuta : você sente vergonha de mim, Nicolau ?

NICOLAU Não, nunca, eu te respeito como ser humano do mesmo jeito. Eu não tenho nada com isso.

ARTHUR Mas você preferia me ver namorando, direitinho...Pensando em casamento, ou mesmo casado já...talvez noivo.

NICOLAU É lógico, eu preferia sim !

ARTHUR Ou cafajeste, garanhão, o falo no meio das rachadas.

NICOLAU Rachadas ?

ARTHUR É, mulher. Rachada, na gíria, quer dizer mulher. Você preferia me ver com uma rachada, não preferia ?

NICOLAU Eu preferia... com uma rachada... Seria o normal.

ARTHUR Então você tem um pouquinho de vergonha, não tem ?

NICOLAU Não...

ARTHUR Um pouquinho tem, sim, fala a verdade.

NICOLAU Tenho. Tenho um pouco, sim.

ARTHUR É lógico, sou um viado também, uma fanchona... Viado. É terrível ter um irmão viado, não é, Nicolau? É terrível, pode dizer. Imagina o que os seus amigos, os seus conhecidos, os padres, não vão dizer quando eles souberem que você tem um irmão viado. Ex-seminarista e viado!

NICOLAU Mas ninguém nunca vai saber, Arthur, a menos que você conte.

ARTHUR Pode ser que um dia... Pode ser que um dia eu conte.

NICOLAU ( PAUSA ) Mas você não é...você não é!

ARTHUR Viado? Claro que sou viado. Só tenho relações com homem.

NICOLAU Mas os... esses que vivem como você...

ARTHUR As fanchas? Eles brigam se chamam eles de viados. Eles são até capazes de matar. Mas é claro que são viados. Trepou com homem é viado.

NICOLAU Mas você já foi alguma vez...eu não sei se posso perguntar isso... você já foi alguma vez... o passivo?

ARTHUR Eu? Eu vivo disso.

NICOLAU Então você já...?

ARTHUR As vezes você encontra aí na madrugada uma pinta que tem tudo das outras: desmunhecada desde o pé até a alma, até a voz, tudo. Mas as vezes o problema dela é outro... Já encontrei uma vez um tal de Guilherme. Ele tem o tutu e a pinta, e é qualquer coisa das Forças Armadas, das Gloriosas Forças Armadas, e eu estava com fome, estava com fome, sem dinheiro, com frio, sem lugar pra dormir...

NICOLAU ( PAUSA ) E aí?

ARTHUR Aí? Bem, aí...

NICOLAU Mas você não tem...sei lá, você não tem nada disso...

ARTHUR É por isso mesmo que o tal de Guilherme pagava. É meio difícil te explicar isso. É por isso que ele pagava.

NICOLAU Mas o Ivo, com ele é mais simples?

ARTHUR Não, nunca é mais simples...

NICOLAU Como ? Mas ele é tão... tão...

ARTHUR Bicha. Muito bicha. Mas mesmo assim não é tão simples como você imagina.

NICOLAU Eu não entendo...

ARTHUR Não é como quando a gente era criança. Sabe como é, quando a gente era criança o negócio era sempre objetivo.

NICOLAU E agora não é ?

ARTHUR Agora tem o ritual. A palavra é essa, ritual.

NICOLAU Que ritual ?

ARTHUR Ritual... Pra usar uma imagem que você está habituado : a Missa, a Santa Missa.

NICOLAU ( PAUSA. COM RECEIO ) ...a Santa Missa ?

ARTHUR Você conhece a riqueza da Sagrada Liturgia... Você sabe que o essencial custa a chegar. O que que é essencial na Santa Missa ? ( NICOLAU NÃO RESPONDE ) O essencial na Santa Missa é a consagração e a comunhão. O essencial é isso.

NICOLAU Eu estou com medo do que você vai dizer. Eu tou com...medo. Mas diz.

ARTHUR Você sabe, o canto inicial é o "entrarei no altar de Deus, do Deus que alegra a minha juventude..." Depois vem uma prece de compaixão, "Senhor, tende piedade de mim, Senhor tende piedade de mim, Senhor tende piedade de nós...", depois um hino de louvor, "Glória a Deus nas alturas e paz na terra aos homens de boa vontade...", e o ato de fé, "Creio em um só Deus, Pai todo poderoso...E depois o ofertório. O canto do ofertório e a doação de tudo o que existe em cada um de mais precioso. Só depois se iniciam os mistérios da Sagrada Liturgia. "Esse é o meu corpo, comei, esse é o meu sangue, bebei". E você bebe o sangue do Cristo, e você come o corpo e bebe o sangue. O corpo e o sangue de Cristo, você come e bebe. Depois vem o canto de ação de Graças, Você agradece a Deus por ter dado o seu corpo para comer e o seu sangue para beber. E você termina recitando o Evangelho Segundo São João, "No princípio era o Verbo e o Verbo era Deus e o Verbo estava com Deus !" ( PAUSA ) A Sagrada Liturgia é um longo processo de...realização.

NICOLAU Eu não sei se estou conseguindo perceber...

ARTHUR Não, você não está. Você quer trocado em miúdos ? Bem trocado em miúdos, a Sagrada Liturgia. Em primeiro lugar, você sai a tiracolo pela rua, bem vestido e bem alimentado. A chana aí tem que mostrar pras coleguinhas que é casada, que ainda não está jogada pras traças. Isso ainda nem é o início, mas um canto preparatório. O ritual mesmo começa no sofá. O "introibo ad altare Dei "começa no sofá, não ao som de um coro gregoriano, mas habitualmente de um jazz...

NICOLAU Eu já entendi, eu já entendi.

ARTHUR Primeiro, a camisa, depois o sapato, depois a meia...ainda estamos longe, muito longe da consagração. Mas você pressente o gosto na boca, você já sente o gosto na boca.

NICOLAU Que gosto ?

ARTHUR O gosto do corpo, o gosto do vinho. As vezes é um gosto de noite inteira mastigada, com cheiro de azedo de conhaque, Nicolau, com cheiro de suor não exalado, um gosto e um cheiro que vem da língua amarela de tanto cigarro, de tanto cigarro e café e cigarro, um gosto e um cheiro que vem das duas bocas, das duas línguas e você come esse gosto, você engole esse gosto e você está apenas preparando... você está apenas preparando...Aí a gente sente a cara arder, você sente que a outra barba está arranhando na sua, você sente um cabelo na sua boca, e a sua cara começa a arder e o gosto e o cheiro continuam na sua boca... e você come e veste e se diverte e vive e morre desse gosto e desse cheiro. Você compra antibióticos com esse gosto e esse cheiro...

NICOLAU ( SURPRESO ) Antibióticos ?

ARTHUR A sagrada Liturgia é maravilhosamente, é inesgotavelmente sábia mas a Sagrada Natureza que você violenta, não sei porque razão ...eu não sei por que razão... não contribui. De jeito nenhum. Nem um pouquinho, Nicolau. Ela também te violenta, ela te devora e te humilha com suas minúsculas vidas aparentemente apagadas, aparentemente inexistentes... Mas que estão vivas. Elas estão vivas e atentas. Elas esperam apenas um momento e aí elas avançam ! Esse aí por exemplo tem gonorréia crônica, deve ser crônica, Nicolau, mas porque que tem de ser justamente aí ? Porque que tem de ser justamente aí ?

NICOLAU Crônica, como ? Não tem cura ?

ARTHUR E então você continua comendo o mesmo gosto, comendo o mesmo cheiro, mas você adapta o ritual !

NICOLAU Adapta ? Nesse caso, é você que...? ( ARTHUR RI ) Porque você está rindo ?

ARTHUR Eu estou rindo da sua falta de imaginação. Você já sentiu que você tem um órgão na boca...Um órgão que você usa o dia inteiro, você quase não dá por ele mas de repente esse órgão fica vivo, fica tão vivo que você se surpreende... ?

NICOLAU A língua ?

ARTHUR A língua.

NICOLAU Que nojo, ah que nojo !

ARTHUR Você ficou com nojo ?

NICOLAU Você me dá nojo ! Você, o mundo em que você vive ! Ah, como tudo isso é nojento, doentio, podre e sufocante ! Podre e sufocante !

ARTHUR Você queria saber. Foi você quem pediu pra ouvir. Todos querem ouvir. Querem saber os pormenores, "só pra conhecer", depois se absolvem. Ah, seria muito bom se essa merda não absolvesse ninguém, seria muito bom se essa merda não absolvesse !

NICOLAU Não fala mais nada, pelo amor de Deus, não fala mais nada, pelo amor de Deus. ( PAUSA ) E você compara essa coisa mórbida à Santa Missa ?

ARTHUR Você está sufocado com a sua inocência. Você não vê. Você não vê nada, você é cego. Você está doente de você mesmo.

NICOLAU Como ? Você me deixou sozinho com ele...Eu sei que você quis me ...perverter. É isso, você quis me envolver em tudo isso. Você pensa que está me envolvendo !

ARTHUR A tua inocência me faz mal. É a tua inocência que me faz mal. Essa tua pureza me faz mal, e faz mal a você e faz mal a mim. Eu quero te ver purificado dela.

NICOLAU A minha inocência ? O que que tem a minha inocência e a minha pureza ?

ARTHUR Você não respira o mundo. Você é um esquema que fala. O teu corpo está dormindo...Você não tem corpo nem sangue.

NICOLAU Eu respiro no mundo, eu sei que eu respiro no mundo. Não, não é você quem vai me varrer de tudo esta noite, não é você... Existe qualquer coisa em mim que é mais forte... Quando eu estou sozinho de noite, andando na rua e depois que eu vi tudo eu sinto que existe em mim qualquer coisa que é mais forte... Então eu não tenho medo... Mas eu estou sufocado aqui. Eu de repente fiquei sufocado aqui ! Eu, eu ainda não aprendi a ter o meu corpo, acho que é isso... Eu ainda tenho medo de possuir o meu corpo, acho que é isso... Eu ainda tenho medo dele, eu quis viver como se eu existisse e ele não, não sei porque me dirigi contra o meu corpo... mas agora eu estou entendendo isso... Eu sei que existe alguma coisa rompendo dentro de mim... ( PAUSA ) Porque que você fez isso, Arthur ?

ARTHUR Eu não fiz nada.

NICOLAU Você me deixou sozinho com o Ivo.

ARTHUR Eu não te deixei sozinho.

NICOLAU Você organizou tudo, eu sei que você organizou tudo.

ARTHUR Mas que frescura ! Você não responde por você ?

NICOLAU Você me deixou sozinho com ele, você quis me perverter. Você me feriu, você me feriu muito. ( PAUSA ) Você me feriu, sim... Você quis me fazer mal... gratuitamente. Você quis me fazer mal, eu não sei porque. ( PAUSA ) Eu não estou te entendendo, Arthur, eu não consigo te entender... Nós fomos sempre dois estranhos. Eu lembro que todo domingo de tarde nós conversávamos... quando você ainda não tinha recebido a batina e eu já tinha, e eu ficava impaciente pra acabar o recreio pra gente não ter que ficar conversando mais. Nós conversávamos, só nos dois, E eu ouvia você falar e eu também falava, mas eu não te ouvia. E você também não me ouvia... Não sei, acho que você me ouvia, sim.. E depois que você recebeu a batina e nós ficamos juntos, então não conversamos nunca mais. Você me dava as cartas que recebia e eu te dava as minhas e te arrumava livros e você também me arrumava... Nós fomos sempre dois estranhos, é isso. Eu estou me sentindo mal aqui, acho que.. agora... eu devia ir embora. ( PEGA SUA PASTA COM LIVROS E APAGA O CIGARRO NO CINZEIRO )

ARTHUR Você vai embora ?

NICOLAU Acho que é melhor.

ARTHUR Já é mais de meia noite, Nicolau, não tem condução agora.

NICOLAU Não é tão tarde ainda, eu tomo um taxi. É melhor eu ir embora.

ARTHUR Você veio pra ficar.

NICOLAU Mas agora eu vou embora.

ARTHUR Nicolau, espera. Eu quero te mostrar uma relíquia que eu tenho...

NICOLAU Que relíquia ?

ARTHUR Espere um pouco aqui na poltrona. Senta aí na poltrona. Lembra do nosso tempo na Filosofia ?

## SEGUNDO ATO

CENA 1 -

CORO GREGORIANO, ARTHUR SAI POR UM INSTANTE E VOLTA VESTIDO DE BATINA

ARTHUR Você lembra ? Antes da batina nós viajávamos de segunda, depois da batina, de primeira. Eu sentia um certo orgulho disso. Nós íamos de primeira... Uma vez você resolveu ir de segunda. De batina e de segunda, no meio daquela gente pobre, mal vestida e que fedia. Você tinha a vocação da pobreza, você gostava de viver no meio do povo, da gente pobre.

NICOLAU Não, eu só ...eu pensava que não era justo a gente pobre viver separado dos outros...

ARTHUR É, você era justo. Você era justo, sim.

NICOLAU Não, eu não era. Eu não trabalhava, eu só estudava, com bolsa...

ARTHUR Você era justo, sim. Você conversava com a gente pobre, e nas férias só vivia no meio deles, e ia à igreja todo dia...E você dava aulas pras pessoas sem estudo...Você era santo, Nicolau. Todo mundo se entusiasmava mais com você.

NICOLAU Não, Arthur, não é verdade.

ARTHUR É verdade... A mamãe sempre achou que você era santo... Ela, os padres,...as mulheres da paróquia, os colegas...todo mundo tinha orgulho de você. Você era santo e pobre. Você era

procurado pra resolver problemas dos outros e eu não. Eu não era. Ninguém tinha orgulho de mim.

NICOLAU Eu só levava mais a sério a vocação, é isso.

ARTHUR Eu acho que entrei pro seminário por sua causa.

NICOLAU Por causa de mim ?

ARTHUR Vou te contar uma coisa : eu tinha inveja de você porque você era santo...

NICOLAU Não, isso não é verdade, não pode ser...!

ARTHUR Eu tinha inveja, sim. Você era chamado sempre pra ajudar nas cerimônias, no seminário e na Catedral, e ajudava na Semana Santa, nas ordenações dos padres, nas procissões...Eu, não ! Você era sempre chamado e eu não.

NICOLAU Eu era mais velho, é por isso. É porque eu era mais velho.

ARTHUR Não, tinham outros da minha idade e até mais novos que eram escolhidos também. Você era sempre escolhido, eu nunca. A mamãe não tinha orgulho de mim. Quando eu recebi a batina ela não foi lá no Seminário assistir. Quando você recebeu, eu lembro que ela foi. Ela pegava o dinheiro dos doces e dava pra você viajar de primeira e pra mim não.

NICOLAU Mas você sempre viajou de primeira depois da batina.

ARTHUR Mas não era ela quem dava o dinheiro. Não era, não. Era a minha ex-professora de grupo, ela era muito religiosa e sempre me deu dinheiro pra viajar de primeira, depois da batina.

NICOLAU Você cantava no coro ! Por isso que você não ajudava nas cerimônias., e por isso que você nunca era escalado. Você cantava no coro.

ARTHUR Mas eu não tinha voz, eu não tinha voz nenhuma. Eu cantava porque tinha medo ...Eu tinha medo de não ser escalado. Se eu não fosse escalado eu ia ter que ficar no meio dos outros que também não tinham voz e não eram escalados.

NICOLAU Você tinha voz, sim. Uma vez você fez um solo...

ARTHUR Eu fiz um solo ?



NICOLAU Na morte do Bispo o regente do coro falou comigo do solo que ia dar pra você... e ele disse que você tinha uma voz que podia ser aproveitada.

ARTHUR Na morte do bispo...?!

NICOLAU Na morte do bispo ! Na Catedral, lembra ? ( CANTA ) "Requiem aeternam, dona eis, Domine, et luz perpetua, luceat eis..."  
E você cantou direitinho.

ARTHUR Não, não cantei, não ! Os meus colegas do coro todos riram, o organista riu, o regente riu e o oficiante também riu. Eu não tinha nenhum talento. Eu nunca tive nenhum talento.

NICOLAU Você tinha talento, sim. Você escrevia poesias.

ARTHUR Mas ninguém me procurava pra contar problemas pra mim. Você era piedoso e eu não era.

NICOLAU Eu não era piedoso, eu era um pouco piegas, Arthur !

ARTHUR Não, você era piedoso, sim.

NICOLAU Você também era. Você ficava um padre quando punha a batina.

ARTHUR ( OLHA-SE VESTIDO COM A BATINA ) Não...Eu não ficava bem. Eu tinha vergonha da batina... Os outros cuidavam da batina como quem cuida de uma roupa de gala. Eu não. Eu andava assim, sem faixa e sem colarinho. O reitor me chamava a atenção... Eu não tinha entusiasmo com a batina.

NICOLAU Mesmo assim, foi uma noite bonita, Arthur, quando você cantou. Foi uma noite bonita.

ARTHUR Não, não foi uma noite bonita...

NICOLAU Você não achou bonito ?

ARTHUR Foi naquela noite, você não lembra ? Foi justo naquela noite...Eu tinha engraxado os sapatos, tomado banho e cortado o cabelo...Eu estava limpo...e todos estavam limpos...Era de noite... A Capela estava limpa e iluminada...e os vitrais coloridos brilhavam... mas havia nos corredores um ruído de batinas que ia e voltava e alguns ruídos de vozes, indo e voltando pro dormitório...Quando nós chegamos à noite tinha duas camas vazias, sem lençol, sem fronha, sem coberta, só os colchões e os

travesseiros... Eles expulsaram o Antonio naquele dia, você não lembra ?

NICOLAU Qual Antônio ?

ARTHUR Aquele que tinha vindo da roça, aquele que falava tudo errado, que não tinha nem o primário direito... Aquele que tinha uns dentes amarelos... Aquele que ganhava muitos presentes das mulheres religiosas, das freiras, das mães dos seminaristas ricos... Lembra agora ?

NICOLAU Não foi ele quem saiu ?

ARTHUR Naquele dia pegaram ele, de tarde, no dormitório, com um outro garoto. Ah, eu não quero lembrar essas coisas, esse cheiro horrível de incenso queimando.

NICOLAU Arthur, eu sei, foi um ato desumano. Ele não foi compreendido.

ARTHUR Não foi compreendido ? Foi mais que compreendido !

NICOLAU Não, ele era um ser humano... Ele é um ser humano... e... O essencial é a pessoa, o ser humano, acho que só agora eu estou entendendo. Isso é que é o essencial ! Ele sempre ria pra todo mundo, ele ajudava todo mundo, às vezes ele tinha um brilho tão puro nos olhos... O essencial é a pessoa. Não deviam ter feito aquilo.

ARTHUR Ele era um canaíha... tapeava todo mundo... sabia representar uma santidade que ele não tinha... pra ganhar roupas, Nicolau ! Pra ganhar sapatos e roupas e dinheiro ! E você quer saber de uma coisa ? A ressurreição que a Igreja prega é a ressurreição do homem honesto, do homem que é capaz de ter filho e não a ressurreição de um filho da puta !

NICOLAU Não, você leva tudo a extremos, a ressurreição é pra todos, a salvação existe pra todos ! É só acreditar. Eu acredito no Cristo, e sei que posso comunicar o Cristo vivo aos outros e ao mundo...

ARTHUR Não, você aprendeu a acreditar Nele, assim como eu, assim como o Antonio, assim como todos que eram pobres ! Porque o Cristo representava estudo, comida, roupa e honestidade ! Ele significava isso e nós aprendemos a acreditar nele por causa disso ! E nós éramos pagos ! Nós éramos pagos pra ser santos ! Pagos pra ficar lá e sermos santos, de qualquer jeito !

NICOLAU Você sabe que não é só isso. Você sabe como eu... ! Os erros que tinha lá...Estava cheio de erros, mas não são os erros que são mais importantes. Eu via os erros, eu vejo os erros, mas eu acredito !...Não é na Igreja que eu acredito, é no Cristo.

ARTHUR Mas o Cristo está morto ! O Cristo estava morto lá !

NICOLAU Não, o Cristo não está morto ! O Cristo não morre !

ARTHUR O Cristo morreu sufocado com a Igreja ! A Igreja matou o Cristo ! Você não quer ver...eu também não queria ver...Não queria ficar sozinho...Eu também não queria ver... Não é a Igreja que me interessa...Eu sempre tive um pouco de pena da Igreja, do esforço da Igreja...Eu tinha um pouco de desprezo pela Igreja...

NICOLAU Mas eu não estou falando da Igreja oficial ! Você não compreende que eu estou falando da Igreja viva ?

ARTHUR Mas a Igreja que existe é a Igreja oficial e o Cristo que existe é o Cristo oficial !

NICOLAU Não, existem santos na Igreja. Existem santos escondidos, apagados, que fazem um apostolado humano, vivendo do Cristo !

ARTHUR Eu não acredito nesses santos sem esperma ! O Cristo morreu porque ele não tinha nem sangue nem osso nem pele nem carne nem nada !

NICOLAU ( PAUSA ) Eu não sou santo, Arthur, eu não sou... Eu nem sei se posso dizer que sou um cristão. Talvez você seja muito mais do que eu... Eu não sou...Me falta ser um marcado, um escolhido... Talvez você seja um escolhido, eu não sei... Eu penso que talvez pra mim, o que eu devo fazer é casar, ter filhos... Não, o Cristo não está morto.

ARTHUR Pra mim o Cristo estava morto quando eu me senti na rua...Eu me lembro...Era bem de madrugada, era como quando a gente ia tomar o trem pra ir pras férias...Eu tinha juntado tudo o que era meu, meus livros, minhas roupas, minhas coisas, os santinhos com dedicatória, tudo... E eu estava sozinho com as duas malas lá fora, sozinho , sem ter despedido de ninguém... As malas eram muito velhas, eu lembro que elas ficavam abrindo toda hora...e eu tinha de fechar. De repente eu olhei para o prédio do seminário e não tinha nenhuma luz acesa ainda...Aí eu fiquei olhando...olhando...Muito tempo. Tinha acabado tudo. Tinha acabado as férias, o medo dos padres, a campainha da manhã...as filas, a piscina, as cartas de casa, os colegas, os

conselhos...Tinha acabado tudo, Nicolau ! Tinha acabado a batina, aquele prédio escuro, os ofícios religiosos, tinha acabado tudo, tudo ! Não, eu não quero mais lembrar essas coisas, esse cheiro de incenso queimando... Eu não quero mais sentir esse cheiro de incenso queimando ! ( ARTHUR ARRANCA A BATINA E VAI PARA A SALA )

NICOLAU Onde é que você vai ?

ARTHUR Encher a cara de vinho.

NICOLAU Você vai sair ?

ARTHUR Vou, vou pra galeria, sei lá pra onde. Vou encontrar o Ivo.

NICOLAU E eu vou ficar sozinho aqui ?

ARTHUR Você fica dormindo aqui no sofá.

NICOLAU Não, eu não estou com sono. Eu não vou ficar aqui sozinho.

ARTHUR Então você vai comigo.

NICOLAU São quantas horas ?

ARTHUR Uma e meia. Você vai comigo. Uma e meia da manhã de domingo...Você ainda pode conhecer a fina flor do sub-mundo.

NICOLAU Não, eu não quero ir.

ARTHUR Tá com medo ?

NICOLAU Nós podemos beber aqui, eu não quero ir, Arthur.

CENA 2 ( ARTHUR AINDA ESTÁ DE BATINA, MAS DESABOTOADA )

ARTHUR ( DECIDE ) Onde eu pus a garrafa de vinho importado ?

NICOLAU Em cima da mesinha ali, junto com as rosas.

ARTHUR Ele tem mania de vinho importado de Marseille. Vinho importado e rosas. ( ARTHUR SERVE NOS MESMOS CÁLICES DE CONHAQUE )

NICOLAU Não é muito caro ?

ARTHUR Ele diz que é. Ele sempre faz questão de dizer que as coisas são caras. Os sapatos, as camisas, as roupas de um modo geral. Tudo é caríssimo. ( LEVANTA O CÁLICE ) À sua perdição, Nicolau !

NICOLAU Sobe esse vinho ?

ARTHUR Um pouquinho, mas não deixa bêbado.

NICOLAU E à sua salvação ! ( OS DOIS RIEM E BEBEM )

ARTHUR Pra ele tudo é caríssimo, tudo. Eu não consigo entender... As vezes ele chega de tarde, triste, eu estou sentado numa dessas poltronas, quando estou em casa, e ele não me cumprimenta nem fala comigo...é como se eu não existisse aqui dentro...Então ele tira a roupa e fica só de sunga...Aí ele senta na cama assim e fica chorando, sem fazer o menor ruído... À noite ele reza antes de deitar...Ele reza... Eu disse uma vez pra ele que rezar é um vício mas ele não respondeu nada...Me acariciou a cabeça até dormir como se eu fosse um filho dele...( PAUSA ) É ele quem paga tudo, ele diz que me dá dinheiro, mas ele me deixa sem, porque assim eu não fico livre...Ele tem horror de ser mesquinho, mas eu demonstro pra ele que ele é. Nós aprendemos a viver juntos, um agredindo o outro. Eu o magôo até onde não é mais possível e ele também. Às vezes ele sai pra caçar e me leva junto... Então ele caça e eu fico esperando num bar... Aí ele volta e me pergunta porque que eu não caçei. Então senta junto comigo e me conta tudo direitinho, como foi com o outro, com os mínimos detalhes, e nós ficamos rindo e bebendo de madrugada. E quando a gente volta, Nicolau, é como se a gente fosse dois irmãos... No elevador a gente se abraça e ele bota a cabeça no meu ombro...Quando a gente não tem nada que fazer ele fica imitando como as bichas caçam e como os entendidos caçam. Ele faz travesti e me caça aqui dentro, imitando. ( PAUSA ) Mas às vezes eu tenho medo que ele me mate.

NICOLAU ( ASSUSTADO ) Matar, como ? Ele seria capaz disso ?

ARTHUR Ele acredita que eu sou uma pessoa completamente perdida e então ele me ama...Não é estranho ? Eu tenho a impressão que se algum dia eu resolvesse trabalhar e me realizasse, ele me mataria...( PAUSA ) Mas eu tenho medo que um dia eu...eu mesmo acabe...matando ele. ( BARULHO DE PORTA DE ELEVADOR, FORA ) É ele ! Você ouviu a porta do elevador ? É ele que está...( OS DOIS ESPERAM UM POUCO ) Não, é o vizinho. Ele é especialista em macumba. Vive defumando a casa...

NICOLAU O Ivo ?

ARTHUR ( RI ) Não, o vizinho. Nicolau, eu te achei bonito quando você chegou... Você chegou suado, cansado, meio sujo, o seu pé cheirava um pouco mal quando você tirou os sapatos...

NICOLAU ( RI ) Que coisa esquisita, Arthur ! Às vezes eu penso que você é um pouco doente...

ARTHUR Você acha que eu sou doente ?

NICOLAU Eu acho que você devia procurar um psicanalista. Ia ser muito bom pra você. Eu podia te arrumar isso...

ARTHUR Então você acha que eu sou... doente...!

NICOLAU Você é. Você é sim ! Você tem alguma coisa contra psicanálise ?

ARTHUR A bicha aí não tem. Eu escuto esse papo o dia inteiro. "Você precisa de uma análise, Arthur !" "Você é traumatizado !" Pôrra ! São Paulo inteiro é analisado ! O Ocidente inteiro é !

NICOLAU Mas você tem problemas seríssimos ! O seminário te fez mal.

ARTHUR O seminário me fez mal ?

NICOLAU Fez, e você ainda não sabe disso.

ARTHUR Mas você é igualzinho a ele! Você é o Ivo sem plumas !

NICOLAU Você precisa se curar disso.

ARTHUR Eu não quero ser curado de nada, o seminário não me fez mal, não... Eu tenho até um pouco de saudade ainda... eu tenho saudade, sim. Eu fico lembrando daquelas filas no pátio, aquela gente rezando terço ali pelas seis... Era tudo marcado, ninguém sabia o que estava fazendo ainda ! Eu tenho saudade até do filho da putismo que eu vi lá ! Foi lá no seminário que eu abri os olhos e vi tudo ! Eu enxerguei tudo lá ! Eu saí de lá sabendo de tudo, aprendi tudo lá ! Estava tudo lá pra quem quisesse ver e eu ainda não tinha medo de ver !

NICOLAU Você nunca mais foi à Igreja.

ARTHUR Não, eu não gosto de ir à Igreja, eu nunca me senti bem na Igreja. Nem no seminário eu gostava de ir! Sabe do que eu mais gostava ? Lembra daqueles quartos divididos com duratex, aqueles quartos todos vazios ?

NICOLAU Que quartos ? A ala abandonada do prédio velho ?

ARTHUR Isso. A ala abandonada.

NICOLAU Ninguém mais ia lá...

ARTHUR Eu ia, de tarde. Depois das cinco, depois do banho, quando estava todo mundo estudando, eu ia pra lá... Tudo cheio de pó...restos de cama, cobertores e colchões. Tudo desabitado, ...tinha um cheiro de mofo... !

NICOLAU Sozinho ?

ARTHUR Sozinho e sem batina... Eu andava por aqueles corredores e quartos vazios...Era ao lado da rua mas não tinha ninguém porque fazia muito calor... Acho que não tinha ninguém na rua porque de tarde fazia muito calor. Ficava tudo em silêncio e o dia acabando...

NICOLAU O que é que você fazia ? Ficava na janela, observando a rua ?

ARTHUR Não, eu ficava andando, andando pelos corredores, pelos quartos, sozinho...Lá eu não sentia calor, fazia frio até...e estava tudo, tudo em silêncio. Tudo em silêncio. E aí, eu... Eu...

NICOLAU Você...?

ARTHUR ( COCHICHANDO QUASE ) Eu ...conversava com Deus.

NICOLAU ( ASSUSTADO ) Você...conversava com...Deus ?

ARTHUR Não, eu estava sufocado de tristeza, é isso...Eu não conversava com Deus. Eu estava sufocado de tristeza...Eu recordava a vida que eu tinha vivido no mundo...

NICOLAU Como ?! Você nunca tinha vivido no mundo !

ARTHUR Eu recordava a vida que eu tinha vivido no mundo...Eu recordava o calor de gente - o calor de gente que eu ainda não tinha vivido... Eu recordava...eu recordava, Nicolau, e eu sentia... saudade. Eu estava sufocado de tristeza e de saudade. Eu chorava sozinho naqueles...corredores vazios, no meio daquelas coisas abandonadas... Depois eu corria pra sacada e olhava muito tempo os campos lá longe... Minas ! Minas por todos os lados... Em agosto estava tudo...asfocado ! de fumaça ! Os campos estavam todos queimados e havia tanta fumaça ! Fazia muito calor, o calor de agosto e o calor que vinha dos campos

queimando ! Estava tudo silencioso, seco e... sufocante ! E eu estava sufocado de tristeza ! O sol era enorme e vermelho em cima dos campos queimando... E esse calor que sufoca, esse calor que sufoca, esse calor que sufoca ! Não tinha chuva nem ar ! Nem chuva nem ar ! Mas como era bonito assim mesmo ! Horrível assim como era bonito ! Eu não conversava com Deus, eu estava sufocado sozinho, eu estava sendo asfixiado sozinho ! Eu via da sacada os outros seminaristas andando lá fora... No jardinzinho tinha uns que ficavam andando na grama seca... e eu via aqueles seres... dispersos ! como figuras sem corpo, eram como figuras sem corpo, em silêncio, se locomovendo... Eu não falava com Deus. Eu já tinha possuído Deus. Eu tinha possuído Deus, pra sempre, eu não podia mais tirar Deus de mim, nunca mais ! Eu nunca mais podia tirar Deus de mim, apagar Deus de mim ! ( PAUSA )

NICOLAU Continua.

ARTHUR Toma mais um pouco de vinho.

NICOLAU Não, não põe mais. Continua

ARTHUR Toma mais um pouquinho. Eu tomo mais um pouquinho e você toma mais um pouquinho. Esse vinho não faz mal. Sobe mas acaba logo.

NICOLAU Eu quero continuar ouvindo você contar.

ARTHUR Contar o que ?

NICOLAU Sobre a ala abandonada do prédio velho...

ARTHUR Eu inventei essa história. Eu fui lá uma ou duas vezes pra preparar pontos pros exames. ( PAUSA ) Eu acho até que eu inventei essa ala. Acho que essa ala nunca existiu.

NICOLAU É claro que existiu ! Foi demolida o ano passado, eu estava lá.

ARTHUR Demoliram a ala ?!

NICOLAU Vão construir um prédio novo pra escola. Vão fazer lá uma escola de filosofia.

ARTHUR Demoliram a ala...

NICOLAU O que é que você tem ?

ARTHUR Nada, não tem importância, acho que o vinho me fez mal..



NICOLAU ( TENTA SEGURAR O OUTRO ) Você está sentindo mal ?

ARTHUR Não, eu estou bem. Me deixa, eu vou tomar um pouco de água lá dentro. ( SAI )

CENA 3 -

NICOLAU ( ENQUANTO O OUTRO AINDA ESTÁ FORA ) Você não quer dormir ?

ARTHUR Não podemos dormir ainda. ( VOLTA ) A Ivone ainda tem que chegar. Enquanto ela não chegar não podemos dormir, você não sabia ?

NICOLAU Mas porque ?

ARTHUR Ah... Ela pode chegar...acompanhada.

NICOLAU Mas sempre que ele sai...Ele...volta acompanhado ?

ARTHUR Ela não sai faz tempo. Saiu hoje porque você deu de aparecer e não quis ir pra cama com ela. Mas não precisa ficar com complexo de culpa, porque isso é assim mesmo ! Eu também já deixei de ir pra cama com muita gente e muita gente deixou de ir pra cama comigo. E depois...ela não vai caçar hoje...é lógico que não vai caçar. Ou vai ! Talvez ela volte com um ...soldado da força pública !

NICOLAU Um soldado ?

ARTHUR Ou um ladrão... um michê...um garotinho...e até um...assassino ! Você tem medo de conhecer um assassino ? É lógico, aqui dentro eles quase sempre ficam bonzinhos... pelo menos antes...depois é que recuperam o machismo e aí ficam exigentes, querem dar porrada...Mas com nós dois aqui vão ficar comportados !

NICOLAU Mas quando eles vêm... eles costumam dormir aqui ?

ARTHUR As vezes não. Mas se vierem hoje...As vezes vêm até mais de um... Fazem fila...Se vierem hoje é claro que vão dormir...

NICOLAU Não seria melhor eu ir embora ?

ARTHUR Agora ?! Você ficou até agora, fique até a apoteose !...Depois você dorme comigo no sofá. Eu fecho a porta ali da sala e nós dormimos nós dois juntos...Desde criança que nós não dormimos nós dois juntos...Eu tapo bem teus ouvidos...Bebe mais um pouco de vinho, bebe.

NICOLAU Não, eu não quero mais.

ARTHUR Você tá meio nervoso, bebe mais um pouquinho...( ARTHUR SERVE NICOLAU, OLHA AS HORAS ) Deixa ver quantas horas. Ainda não são três. Podemos ficar socegados. Antes das quatro ela não chega. ( PAUSA )

NICOLAU Arthur...eu estive pensando... eu acho que posso te ajudar.

ARTHUR Pode, é ?

NICOLAU Você é estudado, você não pode ficar assim...

ARTHUR Assim como ?

NICOLAU Eu te levo comigo, você vem comigo.

ARTHUR E me deixa onde ? Num Asilo, na Associação Cristã de Moços, ou na Polícia ?

NICOLAU Você fica na casa desse padre meu amigo, eu tenho certeza que ele te recebe. Você fica lá e nós arrumamos um emprego pra você...

ARTHUR Ah, vocês arrumam um emprego pra mim, é ? Que tipo de emprego ?

NICOLAU Qualquer coisa que você goste de fazer. Banco, escritório, qualquer coisa...

ARTHUR Eu não sei trabalhar, Nicolau. Eu sou incompetente pra trabalho.

NICOLAU Alguma coisa você sabe fazer.

ARTHUR O que ? Eu sei fumar maconha, tomar picada, roubar... o que que você acha mais indicado ?

NICOLAU Você não trabalhou muito tempo naquele laboratório ? E se saiu bem ?

ARTHUR Saí, sim. No começo qualquer um sai bem.

NICOLAU Então ? Você foi bom vendedor, não foi ?

ARTHUR Não, eu fui péssimo.

NICOLAU Péssimo ? Mas...o que é que você fazia lá ?

ARTHUR Eu ? Tudo. Propaganda, venda e cobrança. Fazia a propaganda dos produtos com os médicos, depois ia nas farmácias e vendia pros farmacêuticos...Depois eu recebia. Parece fácil, não é ? A vida pra mim estava resumida assim : vender pra sobreviver. Eu estava mês por mês marcado por isso : eu tinha que vender. Eu tinha que vender. Era a firma que marcava o tanto que eu tinha que vender. E eu tinha que vender mais porque assim eu ganhava mais. Eu tinha que obrigar o médico a receitar o produto porque senão eu não vendia. Eu só falei dar o meu rabo pros médicos pra eles receitarem os remédios da minha firma. E isso todo mês...Isso de segunda a sábado... O negócio ficava repetindo de mês em mês, eu até perdia a noção do tempo... e ele ia passando assim e eu estava lá - secando, produzindo, secando, produzindo, secando e produzindo. O papai estava doente, a Soninha tinha que estudar, e nós tínhamos que comer e vestir e morar e ter uma televisão e uma geladeira. Todos tinham que comer e vestir e tomar remédios e ver programas de televisão. Você tinha que receber dinheiro no fim do mês pros teus livros de Teologia, pras tuas camisas, pras tuas cuecas, pros teus lenços, pros teus Congressos, pras tuas passagens de primeira no trem.

NICOLAU Eu sabia da situação lá em casa, Arthur...Eu quase saí do seminário pra ajudar, mas a mamãe me escreveu que estava tudo ótimo.

ARTHUR É claro que estava tudo ótimo, meu bem. A maquininha aqui produzia direitinho ! A maquininha sempre funcionou direitinho !

NICOLAU Eu não viajava de primeira no trem ! Eu nem comprava livros ! Eu ganhava os livros.

ARTHUR Você já trabalhou alguma vez, Nicolau ?

NICOLAU Eu dou aulas. E já estive numa fábrica uma vez, quatro meses.

ARTHUR Mas você tinha que viver do que ganhava lá ?

NICOLAU Eu não sobrevivi do meu trabalho como você mas eu conheço... Eu conheço bem a situação do trabalhador.

ARTHUR Não, você pensa que conhece. Você visitou fábricas, favelas ou sei lá que merda, você conheceu uns tantos milhões de sub-homens e pensa que ama eles, e pensa que vai fazer alguma coisa por eles.

NICOLAU Eu amo eles, sim ! E você não ama ?

ARTHUR

Eu sei que você ama. Você não sobreviveu com eles e por isso é fácil amar e lutar pelos trabalhadores ! Que beleza, Nicolau, você vai ser um padre engajado ! Agora, eu... Eu sobrevivi com eles... e eu conheço eles. E eu não estava preparado, Nicolau... eu era como, você no começo... Eu não sabia que era assim. Eu conheci essa raça que compra televisão a prestações mensais, que vai à escola de noite, compra Wolks em consórcio, vai pra Santos no fim de semana com a família... Eu conheço essa raça que assina ponto na hora certa e sai do serviço na hora certa... Eu fui despejado aí, como fui despejado no seminário... Eu fui sempre despejado... Eu nunca escolhi nada.

Eu era honesto e dedicado... e trabalhava nas horas certas, mesmo quando eu não era fiscalizado. Eu tinha medo ! Eu levantava com medo, eu tomava banho com medo, eu dormia com medo, eu ia ao cinema com medo e bebia com medo ! Eu estava possuído de um medo que eu não sabia explicar. De repente eu comecei a ter medo, Nicolau ! As pessoas começaram a me dar medo ! Os meus colegas me davam medo, os chefes me davam medo ! Os fregueses, os médicos, todos me davam medo ! Nas reuniões mensais da firma eu ficava num canto da sala, escondido no meio dos outros, e eu fumava um cigarro atrás do outro, um cigarro atrás do outro, e mais um atrás do outro. Eu não me mexia porque eu tinha medo. Os chefes ficavam lá na frente e exigiam sempre mais, sempre mais, sempre mais ! E todos concordavam, Nicolau ! E todos riam e concordavam ! E eu ria e concordava ! E era assim todo mês... Era assim.

Um dia eu entrei, com medo, na sala de um chefe novo, que tinha sido promovido por merecimento. O filho da puta tinha sido promovido por merecimento. E todos os meus colegas queriam ser promovidos por merecimento. Por merecimento. Às custas de você, Nicolau ! Às custas de todos e às custas de produzir e produzir e produzir. O filho da puta não pensava... Ele só produzia e se promovia... produzia e se promovia... Ele estava fumando cigarros americanos. Eu entrei, com medo. Ele não sabia a cor dos pentelhos dele mas ele sabia de cor os gráficos de venda. E ele era honesto : os filhos dele estavam estudando, a filha dele era virgem e a mulher ia à Igreja nos domingos.

Aí eu cheguei e fiquei de pé, com medo, e falei pra ele que eu estava doente, que eu estava muito nervoso, que estava tossindo, que eu precisava de uma semana pra me tratar...

Ele sorriu, mandou eu sentar, falou a respeito de vendas, de propaganda, do progresso da firma e aí ele me disse... que os meus problemas particulares não interessavam à firma. Aí eu descobri que meus problemas particulares não interessam a nenhuma firma. O que é preciso é ser educado... pontual... respeitoso... e produzir e produzir e produzir ! Tá certo. É assim. É preciso produzir e se promover, e depois vestir um terno e pôr uma gravata e repetir pros outros a mesma coisa : produzir,

produzir, produzir. É isso. O que é preciso é produzir e produzir e produzir cada vez mais ! ( ARTHUR APANHA UMA ROSA DO VASO E ENQUANTO FALA EXAMINA A ROSA NA MÃO ) Então eu percebi que todos estão com as mãos cheias de merda... todos estão ! As piranhas aí estão com as mãos cheias de merda... Esse bando de viralatas que faz piquenique nos fins de semana, eles estão com as mãos cheias de merda. Eles guardam a moral dos outros e fincam os pés no que eles chamam de dignidade e moral, produzindo e se promovendo, e ajoelhando e se promovendo... Eu conheço essa raça ! Essa raça que não tem esperma pra roubar, nem pra matar, nem pra fazer explodir... Essa raça que assassina todo dia, mas não tem esperma pra roubar nem pra matar ! Eu absorvi muito depressa esse inferno ! Eu cheirei essa raça na cara !

Um dia eu peguei um pacote de amostras de um produto revolucionário, um produto com cinco anos de pesquisas... ( ELE GIRA A ROSA NA MÃO E A CONTEMPLA ) Eu examinei bem aquele milagre... Eu contemplei o milagre nas minhas mãos... Eu contemplei o milagre... E aí eu peguei o milagre e esmaguei o milagre com as mãos ! ( ELE ESMAGA A ROSA ) E joguei o milagre no chão e aí eu pisei em cima do milagre ! ( ELE JOGA A ROSA E A PISA ) Eu esmaguei o milagre debaixo dos pés ! Eu esmaguei ! Eu tinha tomado horror dos milagres ! E eu tomei horror de todos os milagres e eu quero ver quem vai me recuperar desse horror dos milagres ! Eu quero ver quem é que vai me curar desse horror de todos os milagres, eu quero ver quem é que vai me curar ! ( PAUSA ) Eu estou sozinho, eu sei que estou sozinho... Eu fiquei sozinho depois que eu vendi as amostras que eu tinha juntado e depois que eu roubei o dinheiro das duplicatas da firma que eu recebi da Santa Casa de Misericórdia...

NICOLAU Você roubou da firma ? Arthur ! Dêsse jeito você vai acabar numa prisão...

ARTHUR Eu fiquei sozinho na praça da Biblioteca, sentado num banco... eu estava livre... eu tinha voltado à ala abandonada, quando eu vivi Deus na minha carne, quando Deus falou dentro de mim pra sempre... Eu sempre quis ser santo, desde o começo... Quando eu era criança, eu saía na rua e pensava que eu era um santo... Quando eu fui expulso duma venda porque eu roubava dinheiro na gaveta, você lembra, Nicolau ? O português dono da venda foi me levar em casa e aí a mamãe me bateu na frente dele e ficou sem conversar comigo... E quando eu ia nas construções ou no banheiro ou atrás da igreja com os meninos da rua, eu depois chorava em casa quando eu ia dormir porque eu descobria que eu não era santo. Aí, eu pensei que no seminário eu ia ser santo... Eu pensava que a santidade era o bem... Mas eu não era

capaz de fazer o bem ! Eu passei o seminário inteirinho tentando fazer o bem ! De noite alguns demônios ficavam andando na minha cama e por dentro do meu pijama azul... Mas eu mandava eles embora ! Eu via o armário de doces dos meninos que recebiam doces de casa, eu via os doces mas eu não roubava ! Eu ficava sozinho perto do armário, com vontade de comer doces, mas eu não roubava ! Eu tinha medo do mal !

NICOLAU E depois, a polícia não foi atrás de você ?

ARTHUR Não, a polícia nunca veio atrás de mim. Na praça da Biblioteca, eu de repente queria que a Polícia viesse, mas nunca veio ninguém. Eu fiquei sentado num banco vendo as pessoas passando pra trabalhar, eu fiquei vendo aqueles rapazes e meninas passeando, mas eu já estava tão longe de tudo ! Eu tinha aprendido a ver ! Eu nunca me senti tão feliz em toda minha vida. Eu tinha aprendido a ver ! O chão estava cheio de folhas secas, em cima do cimento e perto do meu pé. Eu fiquei sentado lá a tarde inteirinha...eu tinha sido vomitado do estômago, eu sentia assim : que eu tinha sido vomitado ! Eu não tinha agüentado ficar dentro do estômago e então eu tinha sido vomitado ! Foi lá na praça da Biblioteca, no banco, de tarde, que eu respirei o primeiro ar...eu tinha saído com o vômito pra respirar Deus, Nicolau, pra respirar Deus. Ai eu vi que Deus é Hediondo ! O Deus que me perseguia em silêncio como se eu fosse um filho que não queria nascer...O Deus que eu tinha que comer e viver e respirar no vômito ! Deus é Hediondo ! E eu era Hediondo como Deus, sentado lá no banco sozinho...

NICOLAU ( LONGA PAUSA ) Arthur, você...você nunca teve uma mulher, você teve ?

ARTHUR Não, eu nunca tive uma mulher.

NICOLAU Foi porque você não quis ou foi porque você nunca...

ARTHUR ( BARULHO DE ELEVADOR ) Ouvia ? Agora é ele.

IVO ( ASSUSTADO ) O Ivo, é ele que está chegando ?

ARTHUR ( ESPERAM UM POUCO EM SILÊNCIO E CAMPAINHA COMEÇA A TOCAR ININTERRUPTAMENTE ) Ele não caçou ninguém. Eu vou abrir.( ARTHUR VAI E NICOLAU ESPERA DA PORTA DA SALA RECEOSO )

CENA 4 -

IVO ( ENTRA, MEIO BÊBADO E AGRESSIVO ) Que frio ! Que porra de terra que faz frio e chove de madrugada ! Ah, eu estou tremendo, me dá o conhaque !

ARTHUR Não, você está bêbado, você não vai beber conhaque agora.

IVO Que é isso ? De batina ? Que brincadeira é essa ? Dá o conhaque, eu bebo quanto eu quero !

ARTHUR ( PARA NICOLAU ) Garçom, um conhaque !

IVO ( ENQUANTO NICOLAU SERVE ) Porque que você não foi me encontrar ? Fiquei sozinho a noite inteira... no meio daquela gente ...

ARTHUR Fiquei com meu irmão.

IVO Vocês dois aqui brincando de padre e eu me fodendo aí na rua sozinho !

ARTHUR Quem mandou você sair ?

IVO Eu te pago pra ficar junto comigo ! Eu te pago é pra isso !

ARTHUR Você pensa que me manda ?

IVO Eu mando sim ! Eu te pago ! O apartamento é meu e você não tem o direito de...

ARTHUR O apartamento é teu, tudo aqui é teu, mas eu não sou teu, tá bom assim ? Eu fico com quem eu quero e faço o que eu quiser.

IVO Ah, Arthur, eu estou cansado, cansado disso tudo... Eu tenho quase quarenta anos e tenho que ficar ouvindo os outros me chamarem de bicha, de boneca... Aquela mesma gente encostada nos bares, aquela gente que não serve pra nada ! Pra nada ! Eles pensam que ter um pau basta ! Eles pensam que podem desprezar a gente porque tem um pau ! As mesmas caras toda noite ! Maldita ninfomania ! Porque que eu não acabei com essa maldita ninfomania ? Isso já é uma doença ! Eu não posso ver um homem... porque que eu não posso ver um homem ? Porque que eu não consigo acabar com isso na minha carne ? Eu estou cansado de arrancar esses pelinhos do peito... Não, não é uma pessoa que eu estou procurando... Não é uma pessoa não... Eu já pude ter uma pessoa mas eu não quis.. E porque que eu não quis ? Eu não sou como todo mundo... ? Eu tenho nojo do sexo !

Eu tenho nojo do sexo quando eu termino ! Eu tenho nojo quando é só sexo ! E eles também tem nojo de mim quando é só sexo... Eles tem vontade de me matar depois, e querem bater e roubar... Será que eles não tem nojo ? Não, eles não tem... Eu já trepei com eles todos e eles vem conversar comigo do mesmo jeito... Eles não tem nojo... Eles vem me pedir cigarro e perguntar aonde eu vou, o que que eu estou fazendo... Porque que eu tenho de dar cigarro pra eles, e pagar cafezinho pra eles ? Eu passo tempo sem ir lá mas eles tem de pedir cigarro ainda ! Se eles pudessem ter nojo, mas eles não tem, ninguém mais tem nojo de nada ! Ninguém mais tem. ( CHORA ) Arthur, Arthur, fizeram chantagem comigo...

ARTHUR Quem ? Quem fez chantagem com você ?

IVO A polícia ! A polícia !

ARTHUR Eles te pararam na rua ou o quê ?

IVO Eu ia descendo a Av. Ipiranga e aí eu vi um menino que eu nunca tinha visto antes...Aí ele me olhou e eu parei pra conversar com ele. Ele era novinho e tinha uma cara assim de anjo...como essa juventude nova é bonita ! Esses meninos de dezoito anos, como são lindos ! Mas esses filhos da puta são piores que todo mundo. Ele tinha uma carinha pura e meiga...Aí eu fiquei conversando com ele e ele ficou olhando pros lados e de repente me convidou pra descer com ele até na esquina... Quando eu cheguei lá, tinha dois homens esperando, dois tiras...esperando...( CHORA MAIS ) Eles...ainda vieram comigo até aqui na porta e só aqui apresentaram a carteira da Polícia ! Aí eu tive que dar cinqüenta mil cruzeiros pra eles e teve um deles que ainda queria fazer programa comigo ! ( CHORA MAIS )

ARTHUR E o anjinho meigo e puro ?

IVO Ficou lá com a mesma cara olhando pra mim, sem fazer nada, sem nada na cara ! Sem nada ! Puro e meigo ! Sem nada na cara ! Sem nada ! ( CHORA DE NOVO )

ARTHUR ( PRA NICOLAU ) Não precisa ficar aí assustado, isso acontece todo dia.

NICOLAU O que que a gente faz ?

ARTHUR Me ajuda a botar a boneca na cama.

NICOLAU Vai ser preciso...carregar ?



ARTHUR      Você acha que ele é ainda capaz de andar ?  
( OS DOIS CARREGAM IVO ATÉ A CAMA E O COBREM )

IVO            Acho que vou vomitar...

ARTHUR      Eu não te falei que você não pode beber assim ? Onde é que  
você guardou o Gardenal ?

IVO            Você vai me dar o gardenal ?

ARTHUR      Você precisa de um tranqüilizante pra dormir direitinho.

IVO            Ah, que vontade de vomitar !

ARTHUR      Nicolau, eu tive uma idéia. Eu já sei o que eu vou fazer !

NICOLAU     Idéia ?

ARTHUR      Nós vamos varrer "a coisa" de São Paulo...

NICOLAU     Varrer ? Que coisa ?

ARTHUR      ( PEDE SEGREDO) Psiu ! Onde é que você guardou, Ivo ?

IVO            O Gardenal ? Eu...está embaixo da cama. Aí no pé da cama,  
junto com o tubinho de vaselina.

ARTHUR      Você não usa mais vaselina.

IVO            Uso, sim, eu uso vaselina !

ARTHUR      Você usa Gardenal.

IVO            Eu uso vaselina !

ARTHUR      Não, Gardenal. Pra dormir muito...quietinho, não tem vaselina  
nenhuma mais...Só o vidrinho de Gardenal. ( ARTHUR APANHA  
O VIDRO )

NICOLAU     Que que você está fazendo ? Você vai dar Gardenal pra ele  
assim ? Ele vai tomar Gardenal bêbado assim ?

ARTHUR      Ele sempre toma Gardenal pra dormir quietinho, não é Ivo ? Você  
não toma Gardenal pra dormir quietinho ? Ele vai tomar com o  
vinho importado de Marseille ! Traz a garrafa, Nicolau !

IVO            Você vai me dar o vinho importado pra tomar o Gardenal ?

ARTHUR É...com o vinho importado não faz mal, você esqueceu ? Não vai fazer mal nenhum...E com música, eu vou botar um disco pra você, aquele disco que você gosta...Sabe qual ? ( ESVAZIA O VIDRO E FICA COM TODOS COMPRIMIDOS NA MÃO )

NICOLAU Quantos comprimidos você vai dar pra ele ?

ARTHUR ( ENQUANTO COLOCA O DISCO ) O tanto que ele toma... mas pra dormir quietinho.

IVO Você não vai me dar água ?

ARTHUR Não, o vinho importado.

IVO Eu quero água...eu queria água...Você vem dormir comigo, Arthur ?

ARTHUR Não...vou deixar você quietinho, sozinho...andando na Avenida Ipiranga ! Na Avenida Ipiranga, de dia, com sol...na avenida cheia de rapazinhos de dezessete anos...e você vai andando sozinho...não tem ninguém caçando...só você sozinho...E todos querem você ! Eles todos querem só você ! E estão todos andando atrás de você...e eles são loiros, jovens e lindos, Ivo ! São todos lindos ! ( ARTHUR OLHA PRA NICOLAU COMO SE OS DOIS JUNTOS FOSSEM CÚMPLICES )

NICOLAU Não é melhor com água ?

IVO Arthur, segunda feira eu quero que você vá na Boutique... Você vai abrir a Boutique pra mim... Você vai, Arthur ?

ARTHUR Vou, meu bem. Vou comprar as últimas camisas, dessas com florzinhas, as lisérgicas, vou comprar as últimas camisas para o verão...Não é para o verão que você encomendou ?

NICOLAU O que é que você está fazendo, Arthur, o que é que você vai fazer ?

IVO Você cuida da boutique então, Arthur ? ( ARTHUR SE APROXIMA DE IVO COM OS COMPRIMIDOS )

ARTHUR Cuido sim...Eu vou cuidar da Boutique pra você...Agora abre a boca...( ARTHUR ABRE A BOCA DO OUTRO COM OS DEDOS ) Abre a boca, abre...( NICOLAU NESSE INSTANTE EMPURRA OS COMPRIMIDOS DA MÃO DE ARTHUR, SEGURA-O PELOS OMBROS E JOGA-O CONTRA A PAREDE )

NICOLAU Você não tem esse direito ! Ninguém tem esse direito ! Você passou de todos os limites ! Eu tenho vontade de acabar com a tua vida ! Você queria...me envolver...nesse...nesse crime ? Ninguém tem esse direito ! ( ARTHUR TIRA A BATINA ) Ninguém, ninguém tem !

ARTHUR Ora, Nicolau, eu vi, não pense que eu não vi. Eu vi você pensar.

NICOLAU Pensar o quê ?

ARTHUR Eu vi quando você pensou. Você não sabe que no fim, no fim de tudo, sempre aparece a família ? No fim de tudo ela de repente surge, ninguém sabe de onde. Ela aparece, no fim !

NICOLAU A família de quem ? Você tá querendo me culpar de alguma coisa ?

ARTHUR Você não sabe que os ratos de sacristia, os filhos da puta sempre aparecem no fim, hein ? Você não sabe que as piranhas atacam no fim, escondidas debaixo do luto, encomendando a alma do outro...?

NICOLAU Você está insinuando uma coisa monstruosa, Arthur ! Eu não pensei nisso de jeito nenhum, eu não pensei em nada disso.

ARTHUR Só que você esqueceu que a pederastia não consta do Código... Você não sabia ?

NICOLAU Você está louco, Arthur ! Você está completamente louco, isso sim ! O que é que você está querendo dizer ? Que eu pensei na ...Boutique ?

ARTHUR Claro, a Boutique. Eu vi no teu olho, Nicolau, eu vi !

NICOLAU Como é que você pode dizer uma coisa dessa ? Como é que você pode pensar uma coisa dessas ?

ARTHUR Eu descobri que você estava pensando...que você ia pensar... Eu de repente tive medo que você pensasse ! Eu...eu quase rezei ! pra que você não pensasse ! Mas não adianta rezar, Nicolau, e eu sabia que o Deus está em silêncio, eu sabia que você quer me recuperar ! Você quer salvar o irmãozinho... Você não é diferente de ninguém. ( PAUSA ) Engraçado, eu estou cansado mas não estou com sono ! E são quase cinco da manhã.

NICOLAU Eu vou dormir.

ARTHUR Não, não vai. Eu vou abrir a porta pra você.

NICOLAU Você está me mandando embora ?

ARTHUR Não, eu vou te deixar ir embora.

NICOLAU Você me tira tudo e me manda embora assim... sozinho ?

ARTHUR Eu te dou São Paulo de presente !

NICOLAU Quer dizer que...que eu não posso dormir aqui ?

ARTHUR Não.

NICOLAU Nem no sofá ?

ARTHUR Nem no sofá.

NICOLAU Mas está chovendo...

ARTHUR Espera chegar o sol num boteco...toma alguma coisa bem quente ! Fique esperando debaixo duma sacada...numa praça...Essa hora já tem ônibus, tome um ônibus.

NICOLAU ( SE ARRUMA PRA SAIR ) Você...

ARTHUR O que ?

NICOLAU Não, nada...

ARTHUR Eu vou te abrir a porta.

NICOLAU ( JÁ JUNTO DA PORTA ) Arthur, eu não posso ir embora assim ! Aquilo da Boutique...! Você não pode ter pensado que eu... Eu não posso ir embora assim !

ARTHUR Isso agora já não tem mais importância. Vem, eu vou te abrir a porta. ( OS DOIS SAEM E LOGO ARTHUR VOLTA, E PEGA A BATINA ) "Consumatum est", O deus da juventude está morto.

IVO ( DA CAMA ) Arthur, você não vem dormir ?

PANO

S. Paulo, 18 de setembro de 1967

*DELITO CARNAL*

(Embutido num secular pijama listrado, Bonifácio Brandão gira a sua cadeira de rodas - enfeitada de fitinhas ~~de cor-de-rosa~~ santinhos - observando o público que entra. Ele tem o aspecto daquelas figuras expostas num museu de cera do subúrbio brasileiro)

BONIFÁCIO - (Enquanto o público se acomoda) - Silêncio. Silêncio, por favor! Já pedi que vocês ficassem em silêncio. Por favor! Silêncio! Silêncio, silêncio, silêncio! Estou falando! Silêncio! Não foi silêncio que eu pedi? Silêncio, por favor! (Todos já estão em silêncio. Ele bate os pés na cadeira) - Pa-rem com esta baderna! ~~Eu~~ não aguento mais esta baderna! Silêncio!!! É o caos e a anarquia... Siiiiillleeeennnnnnccccci iiioooo! (Bonifácio tira do bolso um comprimido. Toma-o. Se acalma) - Ainda bem que vocês chegaram a tempo de me encontrar com vida. Quero que sejam testemunhas desta carta que vou enviar ao Secretário Geral da ONU, solicitando garantidas de vida. Preciso me prevenir contra os atentados ~~anarquistas~~ *ANARQUISTAS!* ~~anarquistas~~. Aliás, todo cidadão hoje em dia precisa se prevenir. A segurança nunca esteve tão ameaçada. (Uma bomba explode na rua, Bonifácio dá um grito e se estatelada na cadeira. Ao longe, o som de um carro-autofalante vem se aproximando)

## AUTO FALAN

TE : -Atenção! Muita Atenção! Aqui fala o Comando de Comunicação da guerra! Pedimos à população que não receba nenhuma carta ou pacote em suas residências. Os pornomórfinos ~~anarquistas~~ *ANARQUISTAS!* estão mandando bombas pelo correio! (O som vai se afastando) -Atenção! Aqui fala o Comandode Comunicação da Guerra...

BONIFÁCIO - (Apalpando-se) - Santo Inácio, protetor dos burocratas, estou vivo! Vivo! Meu homicida era um agente impostor. É a chamada guerra psicológica. Mas eu sou forte, não vou permitir que me coloquem num hospício para terminar meus dias comendo merda e bebendo urina. (Ouve-se um tiro vindo do quarto. Bonifácio movimentada rapidamente sua cadeira de rodas e tenta fugir. Entra Emilianiana do Couto Y Aragão, acompanhada do Doméstico Furtado)

EMILIANA - Calma, Bonifácio Brandão, o Furtado acaba de liquidar o Agente impostor do falso partido. Um tirambaço na boca do esbórnica. Morreu babando sangue o criminoso. Nossa Mansão está protegida. Agora, nem teleguiado entra no meu gabinete. Doméstico Furtado, vá buscar o cadáver do espião. (Furtado - um pistoleiro urbano - mordomo servil e violento sai com um Colt- 45 na mão) !

BONIFÁCIO- Emília, eu não aguento mais a presença desses cadáveres na minha casa. Atrapalham minhas pesquisas.

EMILIANA - Calma, meu velho, tem muito mequalon, desbutal e perventin na gaveta da comoda. O Doutor ~~disse~~ <sup>HIPÓCRISSE</sup> disse que é só tomar que os nervos voltam sempre pro mesmo lugar. Aliás é para isso que eles foram inventados pelos cientistas da farmacopéia universal,  
(Furtado entra arrastando um cadáver, Coloca-o numa pilha de outros cadáveres.)

BONIFÁCIO- Mandaram um telegrama pro Salomou Aranha, Quando ele abriu uma dinamite explodiu na sua cara, A dentadura mais cara da Nação sumiu do mapa, Era um telegrama de pêsames.

EMILIANA- Furtado, Veja se esse imbecil tem algum dente de ouro. Se tiver, arranque. Limpe tudo. Pulseira, anéis, relógio, grana, ~~tudo, tudo!~~ Guerra é guerra. Direito ao saque e mutilação de cadáver. (Furtado revista o morto) - E voce Bonifácio Brandão, vá caindo fora da minha cadeira, anda! Preciso corrigir as provas de catecismo dos meus orfãoszinhos e administrar a fazenda. Não podemos relaxar nossos hábitos um segundo, do contrário, os ~~BADEIRINHOS~~ vencerão a batalha!  
(Furtado sai)

BONIFÁCIO: (Olhando de binóculo pela janela) - Se eu pudesse saber onde é que vai toda essa gente, ficaria sossegado. Saberia quem está caminhando para cá pra me assassinar...

EMILIANA - Saia da minha cadeira e vá pro seu quarto. Desde quando a primeira dama desta casa deu ordens para que um imbecil ocupasse o seu trono, hein? (Furtado entra com um alicate na mão).

BONIFÁCIO: Vê se me respeita! Vê se respeita um homem que foi condecorado por bravura em combate!

EMILIANA - Anda logo, que vou tomar posse novamente. Ou voce pensa que deu algum golpe de Estado?

BONIFÁCIO -Fui atacado novamente, Donana. Tentativa de homicídio em primeiro grau. (corre com a cadeira pela sala)

FURTADO - Psiuuuuuuuu..... o Agente impostor está morto, mas poderá voltar a qualquer momento. O cemitério onde foi enterrado é falso e o caixão não tinha fundo. Além disso, seus dentes de ouro não passam de purpurina derretida. Todo cuidado é pouco, madame.

EMILIANA - Furtado, veja se tem algum inimigo querendo transpor as divisas da minha propriedade. (Furtado cola o ouvido no chão, procurando escutar passos) - Como é que é, Bonifácio! ~~eu~~ Voce prefere que eu faça uso da minha bondosa repressão, hein? Já estou atrasada pra começar o expediente. Afinal de contas sou a Diretora do Orfanato Sacratíssimo Coração e tenho que dar bom exemplo.  
(Uma quadrilha de aviões B-52 sobrevoa o céu)

BONIFÁCIO - As bombas! As bombas! Estão todos querendo a minha morte. A carta. Vocês acharam uma carta no bolso do morto?

EMILIANA - Não. Quando encontramos o cadáver o morto já estava dentro da carta. Juntamos tudo e colocamos no correio. Com uma bomba. Não era para o Pacto de Varsóvia?

BONIFÁCIO - Não! Era para a ONU. Estou perdido.

FURTADO : (Olhando o céu) - Essa esquadrilha joga no nosso time. Está voando para jogar napalm nos inimigos.

EMILIANA - Furtado, traga uma cebola daquelas bem ardidas. Vou mostrar pra esse velho escroto como é que se obedece Emiliana do Couto Y Aragão!

BONIFÁCIO - (Dando um pulo da cadeira) - Não, cebola, não!

EMILIANA - Vai comer cebola, sim senhor! Não sei o que voce tem contra cebola, meu filho, que antipatia! Desde criança que pegou essa mania. (Dá-lhe uma bengalada na cabeça) - Cebola é bom pra gripe. Cebola é bom pro pulmão. Se soubesse o bem que a cebola faz pra saúde não ficava aí nessa murrinha. (Bonifácio corre e se esconde no quarto. Furtado entra com uma cebola na mão) - Obrigada, Furtado. Agora vá rachar a lenha pro jantar, anda! Não está vendo que a lenha rachada acabou? (Furtado veste uma roupa de empregada doméstica e começa a rachar lenha em plena sala. Emiliana bate calmamente na porta do quarto de Bonifácio) - Olha aí a cebola. Pode descascar e comer.

BONIFÁCIO - (Lá de dentro) - Vou pedir garantias de vida ao Presidente. Meu caso é de segurança internacional!

EMILIANA - Por <sup>que</sup> que voce é assim, meu filho. Eu não te entendo. Não posso te entender. Só mesmo a religião poderá te levar para o bom caminho.

BONIFÁCIO- Eu não fui culpado do meu ovinho não ter fecundado a tua sementinha.

EMILIANA - Vamos ver se este ano voce consegue comungar toda primeira sexta feira do mes. Assim, ficará livre pelo menos do inferno. Vamos, abra a porta que eu te perdôo.

BONIFÁCIO- Sou culpado, mamãe. Eu sei que sou culpado. Nunca consegui comungar sem pensar que estava mastigando Cristo e engolindo os pedacinhos.

EMILIANA- (Esmurrando a porta) - Blasfêmia! Voce deve se afastar dos maus pensamentos, meu filho. Do contrário, Herodes mandará cortar a tua cabeça e a de todos os meninos que não gostam de comer cebola. Saia daí, anda!

BONIFÁCIO-O Espírito Santo tem azeitoninha no saco, mamãe? Só pode ter filho quem tem azeitoninha no saco, não é, mamãe?

EMILIANA -Azeitoninha no saco é pecado, meu filho. Como penitência, voce vai extrair as suas azeitoninhas e jogar no telhado pros gatos comerem. Assim, os bichos poderão ter filhotes com cabeça de gente e a humanidade estará redimida.

BONIFÁCIO-Mea culpa... mea culpa... mea culpa...

EMILIANA- É preciso compreender, meu filho, que todas as coroas são de espinho porque as <sup>salivas cospem fel,</sup> pedaços de cachorro quente e poeira de ~~café~~ <sup>BOMBA ATOMICA.</sup>. (Dá um murro na porta) - Abra a porta! (No tom anterior) - O Altíssimo não gosta das pessoas que trocam o certo pelo duvidoso. Compreenda, meu filho, que se a cama do faquir fosse feita de pregos, o homem jamais teria descoberto a necessidade da dor e suas consequências biológicas. (Dá um soco na porta) - Abra essa porta! (Tom anterior) - Como disse São Silvestre, não há nada como um dia atrás do outro com uma noite no meio das trevas. Pense bem nessas palavras, meu filho, e console-se com os aleijados e as hemorroidas dos burocratas. (Definitiva) - Se voce não sair logo, vou mandar o Furtado arrombar a porta a machada - da!!!



BONIFÁCIO: - (Mostrando a cara no vão da porta) - Mea culpa... mea culpa...  
mea culpa...

EMILIANA: -Tenha fé em Deus, meu filho, a felicidade baterá em sua porta!

BONIFÁCIO:-(Saindo) - Prometo nunca mais pecar traindo sangue inocente!

(Gritos na rua. Um carro freia violentamente. Confusão de vozes. Uma sirene toca. Furtado saca o Colt-45, corre até a janela e atira para fora. Bonifácio cobre a cabeça com as mãos e começa a chorar).

EMILIANA:- Calma, Bonifácio, isso é apenas uma tática para impressionar o inimigo. (Puxa-o pelo pescoço usando a curvatura da bengala).  
-Venha ver televisão, venha? Nossos homens já estão se infiltrando nas linhas inimigas. Dominamos mais da metade do território nacional. Não vê que está tudo tranquilo? Nossa casa está bem protegida. O que mais que você quer?

BONIFÁCIO:- Segurança! Só isso. Segurança. Vou inventar um aparelhinho que em 10 dias extingue sequestro de aviões, assaltos a bancos e transmissão de bacilos no interior dos elevadores. (Afundando-se num sofá) - Minha segurança está ameaçada.

EMILIANA:- (ligando a televisão) - Já tomei todas as providências para a nossa defesa. Quantas vezes preciso te falar isso, Bonifácio!

FURTADO: -(Com algumas rachas de lenha na mão) - Vou pra cozinha fazer o Banquete da Vitória, patroa. Em caso de perigo, aperte a buzina. Virei abanando o rabo.

EMILIANA:- Vá logo. Já devia ter ido. Violeta Genciana jantará hoje conosco e aí de você se eu encontrar uma perninha de mosquito no feijão, heins? (Furtado sai).

BONIFÁCIO:- (Vendo uma TV que não mostra imagem) - Se Von Braun inventou a televisão, Bonifácio Brandão criou a pílula que protege o dinheiro de todos os bancos!

EMILIANA:- Alguma notícia do Front, Bonifácio?

BONIFÁCIO:- O Locutor disse que é pra ninguém abrir a porta para estranhos. Uma família inteira foi massacrada com um moedor de carne. A polícia não tem nenhuma pista dos assassinos.

EMILIANA: - Nesta casa, nenhum baderneiro entrará sem que morra numa cila da, te garanto. O flanco norte está minado de bombas atômicas! O flanco sul, eu transformei num pantanal de gostas movediças! Pras bandas do leste distribuí um bilhão de homens armados de canhãozinho de mão, napalm, carrapaticida e peido alemão; e o lado oeste está coalhado de índios amestrados, prontos para de fender nossa propriedade em troca de uma garrafa de cachaça! (Apoiteótica) - Se for preciso, Bonifácio Brandão, convoco todas as mulheres do País para uma passeata monstro. Eu sou líder. Tenho força para isso! Você me conhece muito bem. Ou você já se esqueceu da imorredoura Batalha da Melancia, heins? Quando comprei um caminhão de melancias gigantes e as lancei na cabeça dos agitadores anarquistas! (O telefone toca. Silêncio. Toca novamente).

BONIFÁCIO:- Se for alguém me ameaçando de morte diz que não estou;

EMILIANA: - Alô! Quem? Alô! (Para o marido) - Desliga essa televisão, imbecil. Alô! Sim, está. Quem quer falar com ele? Ah, pois não, doutor Hipoglosse, um momentinho. Pra você, do doutor Hipoglosse! (Entrega-lhe o telefone, senta na cadeira de rodas e se encaminha para a escrivaninha, onde começa a tirar das gavetas, amostras de feijão, arroz, soja, alho, verduras, batatas, uma galinha, etc. Vai empilhando tudo na mesa).

BONIFÁCIO:- Alô, doutor Hipoglosse, como vai? Como? Não é o doutor Hipoglosse? Lírio de Cavalo? Não conheço. Sim, estou escutando. Deve ser engano. Não! Não! não conheço nenhum Lírio de Cavalo, meu senhor. Eu sou um cidadão honrado, um patriota das Nações Unidas! Sou eu mesmo? Não brinca não. Mas eu não te fiz nada! Alô! Alô! Telefonista! Telefonista! Telefonista! Desligaram...

EMILIANA:- Hum!!! que cheiro é esse, Bonifácio. Está sentindo? Parece pólvora queimada!

BONIFÁCIO:- Cheiro? que cheiro? Só se eu desentupisse o nariz. Tem vique-vaporube na gaveta?

EMILIANA:- Não. Tem desentupidor de privada. Você tá precisando de um desentupidor de privada para sentir esse cheiro repugnante? É isso?

BONIFÁCIO:- Me ameaçaram de morte pelo telefone, Donana. Um tal de Lírio de Cavalo. Quer muito dinheiro pra me deixar em paz.

EMILIANA - (TOCA A BUZINA. FURTADO APARECE) - Anda, Furtado, vá trocar a fralda do Bonifácio Brandão. Faltavam 20 minutos para esse velho porco sujar a fraldinha. Se tivesse obedecido o horário que estabeleci, evitaria pelo menos o mau cheiro dentro do meu gabinete!

BONIFÁCIO:-(Saindo conduzido por Furtado) - Necessidade fisiológica não pode ter horário, Donana.

EMILIANA: -(Esbravejando da mesa) - Necessidade fisiológica tem que ter horário sim senhor! É preciso acostumar o organismo a funcionar como um relógio. Alí, na batata! Falo isto pro seu próprio bem, Bonifácio. Pensando na sua comodidade. E por experiência própria. (Bonifácio e Furtado saíram. Ela fala sozinha) - Quantas vezes eu já fiquei apertada no meio da rua sem ter por perto ao menos um Water-Close para descarregar o barro da humanidade. Se papai tivesse me ensinado a fazer cocô sempre no mesmo horário eu nunca seria apanhada desprevenida. Nunca! Matemática pura e simples! Questão de lógica! ~~(começa a fazer a soma)~~ - E eu também não quero ficar sabendo desse negócio de terrorzinho pelo telefone não! chega! Chega! Chega dessa tensão! Eu não aguento mais! (Corta o fio do telefone com um alicata) - já basta a guerra aí fora para perturbar meu expediente. (acalma-se. Acende um charuto. Tira uma boa baforada) - Bom, agora estou tranquila para administrar a fazenda. (Pegando a galinha) - Esta galinha por exemplo, bota apenas um ovo por dia. Deixando uma luz acesa, durante 24 horas por dia, em cima da sua cabeça, e aplicando-lhe umas boas injeções de anti-biótico, ela triplicará sua produção diária. Duas mil galinhas, então, botarão seis mil ovos por dia. O que me dará um lucro de... (começa a fazer a soma na sua máquina diabólica. Um grito de terror vem do quarto do Bonifácio).

BONIFÁCIO:-(Entrando, só de fralda)- Ele me espetou outra vez, Donana. Nessa idade, um descuido pode ser fatal pra mim. Um furinho, por menor que seja, pode virar uma perigosa inflamação.

EMILIANA: -Porra, não consigo trabalhar nesta casa! (Toca com raiva a buzina. Furtado aparece) - Doméstico Furtado, quantas vezes preciso te pedir que tome cuidado ao trocar a fralda do Bonifácio, heins?

BONIFÁCIO:--Pede desculpa pra mim!

EMILIANA: -Nada disso! Ele vai ajoelhar e beijar o dedão do teu pé! É



BONIFÁCIO: -Ele queria me matar de rir, o safado. (Paranóico) - Preciso criar um bom programa de contraterror seletivo a fim de ficar protegido contra os terroristas!

EMILIANA: -Vá vestir a calça, Bonifácio. <sup>VIOLETA GENCIANA</sup> ~~XXXXXXXXXX~~ (deve chegar a qualquer momento para jantar. E também vamos tratar de assuntos particulares. Assunto entre mulheres influentes! Vamos organizar a Marcha da Família! Gosta do Nome?

BONIFÁCIO: -Não! Faltou Deus e a Propriedade.

EMILIANA: -Propriedade é assunto particular, imbecil. Voce está querendo afastar os pobres da minha manifestação?

FURTADO: -(Entrando cada vez mais bebado) - Tá aqui a lenha, doutor! rrrrrr... parece que é de pau Brasil....

BONIFÁCIO: -(Dando uma paulada na cabeça de Doméstico Furtado) - Toma! Sua cabeça dura! Desmiolado!  
(Doméstico Furtado cai de costas, vira uma pirueta e se transforma num passarinho saltitante, ~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~ ~~XXXXXXXXXX~~. Depois, pula sobre a mesa de Emiliana e fica estático)

EMILIANA: -(Toca uma sineta. Apresenta um animal raro na exposição do vacuum tropical) - Doméstico Furtado já venceu dois concursos de língua pátria, promovido pela Sociedade dos Analfabetos Anônimos. Seu pedigree foi publicado na enciclopédia britânica e seu espermatozoide é exportado diariamente para as super-potências do planeta. Como estão vendo, é um passarinho de raça pura, cruzamento perfeito da natureza humana. Uma ave que no passado aprendeu a falar inglês por correspondência, quando cursou a Escola de civilidade do Jardim Zoológico de Nova Iorque.

(A CAMPAINHA TOCA. SILÊNCIO. EXPECTATIVA.)

FURTADO: -(Assumindo um leão de chácara, empunhando seu Colt 45) - Dona Emiliana, fomos descobertos pelos inimigos.

EMILIANA: -(Dando um salto da cadeira) - Os inimigos? Santo Deus! Os inimigos! (Mergulha no chão, no que é acompanhada por Bonifácio e Furtado. Arrastam-se) - Mas como é que eles nos descobriram? Como? E o que que está fazendo nosso corpo de segurança? (Arrastam-se. A campainha toca outra vez) - Então eu pago uma fortuna para me sentir segura e a todo momento sou obrigada a assinar uma nova apólice de seguro?..

11.  
 UAI QUINTA COLUNA!
- BONIFÁCIO: - Eu sabia que o Serjão Pé de Chumbo era ~~o mesmo~~ (Desaparece debaixo da mesa)
- FURTADO: - As metralhadoras estão no baú! (Apanham duas metralhadoras. A campainha toca novamente)
- EMILIANA: - (Metralhando a porta e gritando) - Pafúncia ou ficar a língua pátria! (O som da metralhadora espouca na sonoplastia. A porta vira uma peneira. Tempo longo em silêncio)
- FURTADO: - (Sussurrando para Emília) - Vou atirar mais!
- EMILIANA: - Na da disso! Alguma coisa está me dizendo que é o Serjão Pé de Chumbo, nosso chefe de Segurança, que veio avisar que estamos seguros! Nada mais lógico, Heins?
- FURTADO: - Claro, deve ser o Serjão, O "Rei da Proteção"!
- EMILIANA: - Doméstico Furtado, dê uma espiada pelo olho mágico. Mas, olho vivo, heins? Veja se é o Pé de Chumbo. Se ele estiver disfarçado, manda tirar o chapéu e os óculos escuros. Ele tem um P marcado a fogo na careca e um olho purulento. Anda Ligeiro.
- FURTADO: - (Cuidadoso ao extremo) - Não tem ninguém.
- EMILIANA: - Como não tem ninguém?
- FURTADO: - (Olhando novamente) - Ninguém, ~~patroa~~ patroa.
- BONIFÁCIO: - (Ainda escondido debaixo da mesa. Só a voz) - Cuidado, por de ser um agente secreto!
- EMILIANA: - (Olhando também pelo olho mágico) - É, ninguém. Então, foi engano. Alguém que confundiu nossa casa com a da ~~da~~ ~~VIOLETA GENCIANA~~, aí do lado. Claro, foi isso mesmo. É por isso que nossos agentes não perceberam. Ou melhor, perceberam que era engano e deixaram a pessoa se enganar. Muito lógico. (Indo guardar a metralhadora) - É...é... mas (parando) - E se esse engano fosse apenas um falso engano? Quer dizer, se o assassino estivesse disfarçado de enganado, heins? Nesta altura da vida estaríamos mortos!
- FURTADO: - Será que a campainha realmente tocou, Dona Emília?
- EMILIANA: - Claro que tocou, imbecil! (Mudando de tom) - Com perdão da palavra, foi uma tremenda cagada da segurança. Doméstico furtado, traga o telefone. Vou demitir imediatamente

te aquele boçal do Serjão. Ele só serve para denegrir a tran -  
quilidade do meu lar.

FURTADO:- (Entregando-lhe o telefone). - A esta hora ele deve estar na de  
legacia de plantão.

EMILIANA:- (Disca nervosamente) - Alô, Serjão? Como? Quem fala? Quem fala  
é a sua patroa, imbecil, estúpido, ignorantão! Hum? O que? Re-  
pete, se voce for homem! Repete! O que? Velha derrubada é a sua  
mãe, aquela mula histórica! E fique sabendo que você está demi-  
tido! É! Demitido por imccpetência! E cala essa boca, estou fa-  
lando, Boçal! Cala essa boca imunda e escuta! Está demitido sem  
direito a indenização, nem nada, ouviu, cafajeste! e se continu-  
ar a reclamar vai preso! É isso mesmo! Agora, presta atenção !  
Está ouvindo? Diga pro Luizão Pé de Ferro que ele agora é quem  
manda! E que não quero saber de nenhum estranho rondando a mi-  
nha casa, escutou? Qualquer suspeito que aparecer por perto de-  
ve ser fuzilado sem direito a habeas corpus, entendeu? E para  
de rosnar senão te mando pro pau de arara! Quer levar um pau de  
arara? Serjão Pé de Chumbo! (Bate o fone, possessa. Depois ,  
relaxa, toma posse de sua cadeira de rodas e encaminha-se para  
a escrivaninha dando uma risada escura).

FURTADO:- (Rindo igualzinho à patroa) - Grande, patroa. O Serjão, numa ho-  
ra dessa, deve tá dando cabeçada na parede da Décima Quarta.

EMILIANA:- (Ainda rindo escrotamente) Agora vou poder dormir tranquilamen-  
te, tirando meleca do nariz e assoviando a valsa dos meus quin-  
ze anos. O Luizão Pé de Ferro tem curso de aperfeiçoamento na  
academia de halterofilistas Anônimos do Panamá! É uma barra pe-  
sada, o irmãozinho. Um mestre em arrebentar o tímpano dos ini-  
migos com um simples tapa no pé da orelha (ri mais escrotamen-  
te).

FURTADO:- Espera aí! Eu não estou entendendo mais nada, patroa. A senhora  
estava falando com quem, se o fio do telefone está cortado?

EMILIANA:- Cortado! Cortado! Cortado, como? Um fio de telefone não pode  
ser cortado assim sozinho, sem mais nem menos. Alguém cortou ,  
Doméstico, tem que ter um culpado! (Dá uma bengalada num paco-  
te de batata, que voa para todo lado) - Sacanagem da grossa!,  
digo, sabotagem da bosta! (Gira a cadeira em direção à mesa .  
Cutuca Bonifádio com a ponta da bengalá) - Saia daí, anda! Anda!  
Anda!

FURTADO:- Minha Nossa Senhora da Aparecida! Esqueci no forno o porco que  
a senhora comprou ontem , Dona Emilianiana. Coitadinho, deve tá

torrado!

EMILIANA:- Deixa queimar. Agora preciso de voces dois aqui, no meu gabinete.

BONIFÁCIO:- (Saindo debaixo da mesa) - Mulher grávida não deve comer raspa de panela ou nada que seja grudento para evitar dificuldades no trabalho do parto.

EMILIANA:- (Pegando Bonifácio e Doméstico, cada um por uma orelha) Vamos, confessem! Confessem! Um de voces é o culpado. Confessem ou ar\_ranco essas orelhas imundas!

FURTADO:- Sou fiel, chefe. Um cachorro agradecido abana o rabo sem necessidade de leque.

BONIFÁCIO:- Não seja assim tão caricata, Emiliana. Assim também já é de - mais!

EMILIANA:- Demais, porra nenhuma. Tenho que tomar precauções. Como dizia o doutor Hipoglosse: Emiliana, confie sempre desconfiando! (Volta a puxar a orelha dos dois) - Vamos, confessem. Confessem! (Arranca as orelhas que ficam pingando sangue) -Confessem que foi um complô pornomórfino anarquista; confessem, desgraçados! (Um gemido alto vem da porta da rua. Tempo. Novo gemido).

BONIFÁCIO:- Desta vez eu não escapo.

EMILIANA:- (Ajeitando-se) - Bonifácio Brandão, vista seu uniforme de caçar javali na África do Sul e embale sua metralhadora. Temos luta pela frente. Chegou o momento de acabarmos com a maconha na porta das escolas, assaltos ao caminhão de coca-cola, tráfico de influências e sequestros de embaixadores. Chegou o grande momento de acabarmos com a criminalidade sem rédeas, com o caos e a anarquia! É a guerra, Bonifácio. E sem guerra, não há progresso!

BONIFÁCIO:- (Profético) - Se eu tivesse uma bomba atômica no bolsinho do colete, te garanto que ninguém poderia com o nosso partido, os Infantes da Luta Democrática!

EMILIANA:- (Já com dois revólveres na mão) - Doméstico, vá abrir a porta. Desta vez vou enfrentar o inimigo de peito aberto.

FURTADO:- Cruz Credo, madame. Não faça isso!

BONIFÁCIO:- Cuidado, Donana, os Anarquistas são traiçoeiros! Um grande amigo meu, o falecido Salomou Aranha, foi executado quando assinava um cheque no City Bank. Pagava a última prestação



de uma metralhadora que tinha comprado na Mesbla.

EMILIANA: - Anda logo, Furtado, desde quando uma detentora da Ordem de Da  
mião, o Leproso, teve medo desses baderneiros que querem le  
var o País ao Curral das nações arrebanhadas? (Gemido moribun  
do)

FURTADO: - (Tremendo de medo) - Eu vou abrir porque estou cumprindo or -  
dens. Mas por mim eu metralhava logo essa porta. (gemido)

EMILIANA: - Já estou ficando impaciente, seu esbórnia! Anda ligeiro, que  
meu dedo está comichando no gatilho!

BONIFÁCIO: - Eu vou para o quarto vestir meu uniforme de batalha. (Sai cor  
rendo)

FURTADO: - (Caminha cautelosamente até a porta, coloca a mão no trinco e  
pergunta) - Quem é? (Silêncio) - Quem é?!!!!  
(Abre rapidamente a porta, escondendo-se atrás dela)

EMILIANA: - (De frente para a porta, com os dois revólveres apontados, grí  
ta) - Serjão Pé de Chumbo! (Fica de boca aberta, estupefacta)

FURTADO: - (Saindo detrás da porta) - vigemania! Seu corpo parece uma peneira. ~~...~~

EMILIANA: - Ele ainda deve estar vivo. Estava gemendo.

FURTADO: - ~~...~~ (arrastando o corpo pelos pés) - O coração não bate  
mais. Parou no cumprimento do dever.

EMILIANA: - (Chora lágrimas de crocodilo) - É um herói. Um mártir! ~~...~~

FURATO: - Um excelente pai de família.

EMILIANA: - Veja se ele tem algum dente de ouro, ~~...~~ Infelizmente!  
não posso fazer mais nada por ele. Morreu, morreu. Antes e-  
le do que eu.

FURTADO: - (Rapinando o cadáver) - Se essa guerra não acabar logo, va-  
mos ter que começar a jogar cadáver fora. A vala comum aber-  
ta no quintal está entupida desde o mês passado.

EMILIANA: - Não tem importância. A hora que não couber mais defunto na  
minha casa, voaremos em meu helicóptero atômico para a Sui-  
ça. Só em dentes de ouro devo ter uns trinta quilos. Direi-  
to aos despojos de guerra.

FURTADO: - Ah!!! Olha aqui a marca do P na careca do Serjão. Ele nunca  
deixava ninguém passar a mão nela, mas agora eu passo, *eu passo!*

BONIFÁCIO:- (Irrompendo-se da porta do quarto, vestido com seu uniforme de caçar javali na África do Sul, imponente e gargoso, de espada em pulho) - Abram a porta que vou cortar esse baderneiro em pedacinho. Avante! Ao inimigo! (Luta com um inimigo imaginário) - Vamos, decrépito covarde! Onde é que está o vilão da Revolução de Trinta? Toma, pra voce aprender! Anticristo! (Pula sobre os móveis, abaixa o tronco, grita, um verdadeiro espadachim) - Toma no braço! No peito! Olha o olho! Pede pinico, biltre! Pede pinico! (De repente, leva a mão ao peito e cai de cansaço e de ridículo).

EMILIANA:- (Aproximando-se) - Eu, heins? Nisso é que dá aposentar antes de morrer. Bem que eu te avisei: Bonifácio Brandão, cuidado para não ficar velho antes do tempo. Voce não quis me ouvir, agora está aí esse trapo ideológico babando no peito varonil. (Esticando-lhe a bengala) - Levanta, velho escroto. Estufe o peito e cante um hino ao clube do seu coração. Seu fanatismo voltará como nos tempos de antanho.

BONIFÁCIO:- Sou um velho aposentado sim, Donana do Couto y Aragão. Mas aposentado pela ingratidão partidária!

EMILIANA:- Anda, anda! Acho melhor voce ir fazer tricô. Anda! Pega o tricô e vá trabalhar. Vadio, tempo ocioso! E voce também, Doméstico, pára de escarafunchar o rabo desses cadáveres e vá para a cozinha. Violeta Genciana não demora a chegar para o Banquete da Vitória. (Furtado sai).

BONIFÁCIO:- Que que eu te fiz pra que voce me trate assim.

EMILIANA:- Nada! Nada! Nem um filho voce conseguiu fazer! Seu espermatozoide era raquítico. Ficava escornado no meio do caminho.

BONIFÁCIO:- Mas o doutor Hipoglosse ia me fazer um tratamento. Voce é que não deixou. Ficou com medo de parir um monstro!

EMILIANA:- É melhor parar com esse assunto! Já estou ficando tensa! E não posso ficar com mais tensão. Não gasta a guerra? Anda, pega o tricô. Vê se acaba logo a minha fantasia de Rainha das Damas de Caridade. Vou precisar dela para desfilas pelas ruas da cidade. A vitória está próxima. Que que está esperando pra trabalhar?

BONIFÁCIO: - As agulhas.

EMILIANA: - Ah, sim, as agulhas. (Vai apanhar as agulhas na gaveta) - Trabalhe sem reclamar, porque senão te faço comer uma panga de quiabo. Não sei que mania é essa que voce tem de não gostar de quiabo, que diabo! (Entregando-lhe as agulhas) - Cuidado. Se voce errar um pontinho Santa Luzia te fura os olhos!

BONIFÁCIO: - (Indo fazer tricô) Que coisa brutal, Selvagem, subdesenvolvida!

EMILIANA: - Trabalha enquanto me relaxo um pouco tocando violino. Esta guerra ~~me deixa~~ me deixa numa tensão muito grande. Queira Deus que não faltem gêneros de primeira necessidade, como! cebola, quiabo, alho e giló!

(Desencapa seu violino e arranha um tema bem romântico. Bonifácio, humilhado, faz seu tricozinho caseiro: a fantástica fantasia de Emilianiana do Couto Pompeu Meireles de Campos Alves Catão de Albuquerque Y Aragão. Tão grande que é maior do que o palco. Invade a plateia e ganha as ruas, cobrindo os carros e os anúncios luminosos. Bonifácio parece uma pequena aranha presa ao centro de uma monstruosa teia. Tecendo... tecendo... tecendo... longo tempo. ~~longo tempo.~~

~~em suas casas, ministrando-lhes os primeiros socorros. Mas desde que estejam em dia com o INPS. (O som vai sumindo) Os hospitais, as asilas, as igrejas e os campos de futebol ~~estão superlotados~~ Atenção! Aqui fala o Comando de Comunicação da Guerra... (Tempo longo. Emilianiana está absorta ao violino)~~

BONIFÁCIO: - (Extremamente humilhado) - Se eu tivesse chegado à lua antes dos americanos, hoje seria a maior potencia do Universo... ninguém poderia comigo... mas como não tenho nenhum foguete guardado no fundo do colete, então recebo esta tarefa humilhante... indigna de um cientista que ficou 40 anos sem dormir... pesquisando grandes invenções para salvar a humanidade... inventei, Emilianiana do Couto Y Aragão, um aparelhinho que acaba com pingentes em trens elétricos e outro que extingue estupro em terrenos baldios... descobri, Emilianiana do Couto Y Aragão, uma tinta que denuncia a assinatura falsificada e uma válvula que aumenta a fome do

povo para estimular a economia. (Começa a se inflamar) - Descobri a mais justa, humana e econômica solução para o uso de lixo das grandes metrópoles. Preveni, dona Emiliana do Couto y Aragão, dois dias antes do acontecimento, o trágico suicídio de Getulio Vargas! Gritei - (Grita) - Cuidado presidente, uma bala vai varar o teu coração! -(Tom anterior) - O Gregório me agarrou pelos colarinhos, me taxou de louco, mas eu ainda avisei. (Avisa) - Por favor, Negrão, não deixe o homem um minuto sozinho, até passar a crise! (Chora) - Aí recebi um pontapé na bunda, do sapatão 48 do Gregório, e Vargas morreu dois dias depois, completamente abandonado pelas aves de rapina. Foi nesse dia fatídico para a nação que resolvi pedir minha aposentadoria lá no Ministério. Eu, um técnico contra o crime, um patriota das Nações Unidas, exigi das próprias mãos do Ministro, a assinatura da minha aposentadoria. Pois meus serviços não eram reconhecidos pela humanidade.

EMILIANA:- (Ainda tocando violino) - Esse texto é de outra peça, Bonifácio: "Traído por Decreto". É essa peça mesmo, me lembro direitinho... "Traído por Decreto". Você está representando o Comendador Sebastião Margens Plácidas, acertei?

BONIFÁCIO:- Eu estou representando o meu fim e o seu começo.

EMILIANA:- Sem essa, aranha. Não começa a denegrir, imbecil. Seu texto está errado, não percebe?

BONIFÁCIO:- Você precisa aprender a ser mais altruísta, Emiliana. Precisa ver que a vida dos nossos concidadãos tem um valor que não pode ser calculado por nenhuma companhia de seguros!

EMILIANA:- Continuo achando que seu texto está errado, Sebastião Margens Plácidas. Esse trecho é aquele em que o Plínio chegava no palanque e gritava: mata, gente garbosa e ferosa, salve salve! Salve o pendão de nossa esperança e o amarelo da lembrança!

BONIFÁCIO:- Deixe-me, Cara Donana, se o berço da civilização não enternece o teu coração, não rompe a carapaça da tua insensibilidade, então diga ao povo que fico.

EMILIANA:- Você acha, Sebastião Margens Plácidas, que se eu não fosse sensível estaria suportando há 50 anos a sua neurose de guerra? Estaria há 40 anos dirigindo um orfanato que só me causa tristeza, e aborrecimento?

BONIFÁCIO:- (Violento) - É as verbas do Orfanato Sacratíssimo Coração, onde é que vão parar?

EMILIANA: -(Parando de tocar violino) - Verbas? Que verbas? O que é que voce está querendo insinuar com isso, heins?

BONIFÁCIO: -Voce sabe muito bem.

EMILIANA: -Fique sabendo que sou uma funcionária pública que passou por concurso!

BONIFÁCIO: -As provas foram corrigidas pelo seu falecido padrinho, o Bragança.

EMILIANA: -(Guardando nervosamente o violino na caixa)- E daí? Jamais cobrei hora extra e não sei o que é gozar as delícias de um feriado decretado pelo presidente. Pelo contrário, faço questão de trabalhar o dobro em todos os feriados. É preciso dar o exemplo, Bonifácio, se quisermos ficar na história do funcionalismo público de nossa Pátria! Sou tão exemplar que transferi o gabinete de trabalho para minha casa, na impossibilidade de comparecer ao orfanato, devido as sérias ameaças que pairam sobre minha cabeça. Se eu estou aqui, é porque cumpro ordens superiores. Posso ser assassinada a qualquer momento. Meu nome, imbecil, está na lista negra da chamada matança da páscoa.

BONIFÁCIO: -Acho melhor a gente pedir ajuda ao F.B.I.

EMILIANA: -Não é preciso. Estamos bem protegidos. Trabalhe tranquilo. Anda! (Aperta a buzina. Furtado entra) - Doméstico, traga meu charuto, anda!

FURTADO: -O charuto baiano, madame.

EMILIANA: -Não, engraçadinho, o cubano! (Dando-lhe uma bengalada)-Voce não tá cansado de saber que só fumo charuto cubano, heins? Aliás, a única coisa que presta daquela gentinha do caribe. E agora passa! Passa! (Furtado sai) - Já estou nervosa outra vez. E não posso ficar nervosa. (Roendo as unhas grotescamente) - Vou ligar a televisão. Deve ter notícias da frente de batalha.

BONIFÁCIO: -A esta hora só tem programas para crianças.

EMILIANA: -Nessas ocasiões tem sempre noticiários extras, Bonifácio. Quem sabe conseguiremos mais informações sobre o assassinato em massa dos suspeitos, heins? Lembra dos suspeitos, aqueles funcionários que o Albuquerque tinha fichado lá no Ministério?

BONIFÁCIO: -Eliminaram também os suspeitos do orfanato.

EMILIANA: -(Liga a Tv e senta-se no sofá) - Lógico evidente. Não guerra vale até chute no saco! Como é que podiam confiar em pessoas de quem não sabiam sequer a origem?  
(Furtado entra e entrega-lhe o charuto. Sai)

BONIFÁCIO: -Fizeram muito bem. Todo cuidado é pouco.

EMILIANA: - Os meninos lá do orfanato ficaram tão impressionados com as execuções que começaram a escrever frases estranhas na porta das privadas!

BONIFÁCIO:- Analfabetos escrevendo?

EMILIANA: - Claro, numa hora dessas qualquer um sabe escrever. (A Tv não mostra imagem nenhuma. Nem som.) - Tinha uma frase que era assim: O crime não compensa. Outra, dizia: todo criminoso sempre volta ao local do crime. Mas, na realidade, a que mais me intrigou foi essa: não existe crime perfeito. Voce acha mesmo, Bonifácio, que não existe crime perfeito?

BONIFÁCIO: -Acho.

EMILIANA: -(Assustada) - Heins!!! Verdade?

BONIFÁCIO: -A justiça tarda mais não falha.

EMILIANA: -(Mudando de assunto) - Essa porcaria de TV, não sei o que está acontecendo com ela.

BONIFÁCIO: -Se eu fosse o governo, mandava fechar todas as emissoras de televisão do país. Pra mim elas só servem para desagregar a família.

EMILIANA: -Deixa de ser retrógrado, Bonifácio Brandão. Fique sabendo que, depois da bomba atômica, a televisão é a arma mais poderosa com que pode contar uma nação! Uma boca aberta no vídeo é mais perigosa do que uma chuva de napalm, do que um coice de mula!

Bonifácio: -Mas basta um click para desligar sua alma.

EMILIANA: -(Tentando sintonizar o aparelho) - Porra, mais quem foi que estragou minha TV.

(Aperta a buzina. Furtado entra) - Doméstico Furtado, quem foi que andou fugando na minha televisão?

FURTADO: -Foi o monsenhor Arapiraca, seu velho confessor. Ele esteve aqui de manhã, quando a senhora estava na missa, e retirou uma peça lá de dentro. Disse que a senhora andava muito nervosa e era melhor que ficasse sem ver os noticiários da guerra. Pediu que eu não contasse nada, senão ele me amaldiçoava, *encomendava minha alma pro inferno.*

EMILIANA:-(Apoplética) -Ah!!! O monsenhor Arapiraca, heins? Ele vai me pagar essa Tv, de qualquer maneira. (Pensando rapidamente) - Doméstico Furtado, vá comprar uma ~~TV~~ <sup>TELEFONE</sup> colorida e manda botar a dívida na conta daquele safado do Arapiraca!

BONIFÁCIO: Estamos em guerra, Emiliana. As lojas estão fechadas.

EMILIANA:-Fechadas! Fechadas! E agora, como é que eu fico?  
(A CAMPAINHA TOCA)

FURTADO: -(Sacando o revólver) - Este, pode deixar que eu mato.

EMILIANA:-Calma, Doméstico. Deve ser o esbórnia do Arapiraca que veio devolver as válvulas da minha televisão.

BONIFÁCIO:-O criminoso sempre volta ao local do crime.(A campainha - toca)

EMILIANA:-Esse safado deve ter voltado por arrependimento.

BONIFÁCIO:- Veja pelo olho mágico antes de abrir, Furtado.

FURTADO: - (Depois de consulta o olho mágico) - Patroa, é um homem carregando uma cruz no ombro.

BONIFÁCIO:-(Sainda da fantasia, com as duas agulhas de tricô, uma em cada mão) - É o falso messias, o anticristo que chegou para nos crucificar.

EMILIANA: -Pergunta quem é, imbecil.. Pode ser um milagre.

FURTADO: - Quem é?

LÁZARO: - É o Lázaro Cestinha de Pão, <sup>R</sup>enfemeiro lá do Orfanato Sacratíssimo Coração!

FURTADO : -(Para Emiliana) -(Baixinho) - É o Lázaro Cestinha de Pão.

EMILIANA: -Ah, o Lázaro. Deixa entrar.

BONIFÁCIO: -Espera, Furtado. Manda ele enfiar a Carteira de Trabalho e a de identidade debaixo da porta. Questão de segurança da casa.

FURTADO: -É para voce enfiar a Carteira de Trabalho e a de Identidade debaixo da porta. Questão de segurança da casa.  
(As carteiras são enfiadas. Furtado recolhe)

EMILIANA: -Ele está falando a verdade, Doméstico?

FURTADO: -Desculpe, patroa, mas...a...b...d...e...f...g...h...i...j...k...

EMILIANA: -Pode parar, idiota, ignorante! Dá aqui, eu mesma vejo.

BONIFÁCIO: -Cuidado, é muito fácil falsificar esses documentos.

EMILIANA: -É, tudo em ordem. O rapaz é gente boa. Nada consta contra sua pessoa. A Carteira de Trabalho tem até minha assinatura. Pode abrir a porta.

BONIFÁCIO: -O que será que ele veio fazer aqui.  
(Furtado abre a porta. Entra Lázaro, vestido de enfermeiro, carregando uma imensa cruz).

EMILIANA: -(Falsamente surpresa) - Oh! Mas é voce que está aí, *Lázaro*.  
~~me~~ Coitado, e com um peso nesses nas costas? Ah, meu bom Lázaro, desta guerra só vão sobrar os sobreviventes! Isso é o que me dá tristeza.

BONIFÁCIO: -Mas como é que voce conseguiu chegar até aqui com todas essas escaramuças aí fora?

EMILIANA: -É mesmo Lázaro. Meus homens da segurança deixaram voce passar assim, sem mais nem menos, tranquilamente?

LÁZAROS: -Homens? Que homens, dona Emiliana?

FURTADO: -O nosso Corpo de Segurança! A Brigada Contra o Vício!

BONIFÁCIO: -Não pediram seus documentos na portaria?



- LÁZARO : - Não, são Bonifácio
- EMILIANA; - Não é possível. Você não viu o Luizão Pé de Ferro lá em baixo na portaria do prédio? O Luizão, Lázaro, um crioulo desdentado, alto e gordo, empunhando uma metralhada Thompson nas mãos?
- LÁZARO : - Portaria de ferro? Um crioulo chamado Thompson? Metralhadora desdentada? Não estou entendendo nada, dona Emilianiana.
- BONIFÁCIO: - Eu entendo perfeitamente, perfeitamente, perfeitamente. Aconteceu o que eu temia: você foi demitir o Serjão Pé de Chumbo e os outros ~~Amigos~~ entraram em greve em solidariedade a ele.
- EMILIANA : - Greve? Greve? Você está ficando louco, Bonifácio. Desde quando admito greve nesta casa? O momento é de união e não de baderna! Fazer greve neste momento é colaborar com o inimigo e quem colabora com o inimigo é um traidor.
- LÁZARO : - Traidor? Eu, dona Emilianiana? Mas eu nunca fiz greve?
- EMILIANA : - Não estou falando com você, esbórnia. Furtado, procure o Luizão Pé de Ferro e dê-lhe um tiro na cara. Diz que fui eu que mandei.
- BONIFÁCIO : - Grevista tem que morrer no garrote vil! (Furtado saindo)
- EMILIANA : - Espere aí, Furtado. Depois do servicinho <sup>TROWLOSO</sup> contrate o Candelão para executar nossa nova segurança. Diga a ele que exijo munição suficiente para transformar esta casa numa fortaleza inexpugnável! Inexpugnável! Está ouvindo?
- FURTADO: - Com muito prazer, patroa (Vai saindo).
- EMILIANA: - Espere aí. Repita comigo esta palavra! Inexpugnável!
- FURTADO : - Inexpugnável....
- EMILIANA: - Não, está errado, ignorantão. Tem que dar o recado certo. Repita de novo; I...nex...pu...gnável!!!
- FURTADO : - (Com muita dificuldade) - I...nex...pu...gnável! Gnável! Gnável!. Gnável!

BONIFÁCIO : -Chega! já entendeu o recado.

EMILIANA : -Agora, vá rápido, antes que algum subversivo invada nosso lar. (Furtado sai de revolver em punho) - Mas, como eu ia dizendo, Lázaro Cestinha de Pão, em matéria de principalmente não há como não resta a menor dúvida! Quer dizer, o que que voce conta de novo? As tropas inimigas já evacuaram?

LÁZARO : - (Já mostrando cansaço) - Dona Emiliana, a senhora esqueceu o crucificado lá na capela do Hospício Bom Samaritano. O Doutor <sup>Uff! 610 366</sup> ~~mandou~~ mandou que eu trouxesse...

BONIFÁCIO :- Um louco crucificado?

EMILIANA : - Cala essa boca! (Para Lázaro) - Oh, sim, criatura de Deus, como é que fui esquecer isso lá? Um presente do Arcebispo. Aliás, o arcebispo sempre me falou: dona Emiliana, a senhora é que nem doce de Salve Rainha, está em todas as bocas! (Ri escrotamente) - É porque o que eu faço com a mão direita, Lázaro, faço questão que a esquerda desconheça. Não sou como certas madames que andam por aí, fazendo caridade só para saírem na coluna social. Um vexame! Essa atitude só serve para denegrir a imagem das verdadeiras damas da beneficência nacional!

BONIFÁCIO: - Donana, onde é que voce colocou o meu pinico?

EMILIANA : - No mesmo lugar de sempre.

BONIFÁCIO: - (Resmungando) - No mesmo lugar de sempre! Na privada não é lugar de pinico, Donana. Pelo menos do meu pinico, pois sim, como se pinico não fosse feito para ficar debaixo da cama. (Para Lázaro) - Como é que é, Cristo não veio não? (Sai)

LÁZARO: - (Impaciente) - Onde coloco a cruz, dona Emiliana, não posso demorar. Preciso levar minha mulher ao médico particular do INPS.

EMILIANA: - Ah, sim, a cruz. Como é que ainda não tinha pensado nisso. Coloca aí perto da minha mesa colonial. No altar da segurança. (Lázaro desloca-se com a cruz nos ombros e começa a encaixá-la bem acima da mesa de jantar, dominando o panorama familiar) - Sabe de uma coisa: voce é que é feliz, Lázaro. Recebe pontualmente seu salário mínimo, tem INPS de graça, não paga imposto de renda e nunca precisou de empregada doméstica, que só serve pra

aporrinhar o saco! Mas, e eu? Eu só tenho aborrecimento. Aborrecimento atrás de aborrecimento!

BONIFÁCIO;- (Entrando com o pinico na mão) - Vou escrever uma carta ao Papa exigindo a presença de Cristo neste lar.

EMILIANA: - (À LÁZARO) - E o crucificado, onde é que ficou?

LÁZARO: - Está lá fora embrulhado num lençol. Vou buscar. (Sai)

BONIFÁCIO;- (Sentando-se no pinico) - Aquela remédio que o doutor '  
~~hipoglosse~~ receitou não fez nada bem pro meu intestino. Prefiro o Elixir Paregórico.

EMILIANA: - (Sem ligar para o marido) - Essa vida é mesmo gozada. Fui as Lojas Americanas comprar torrõezinhos de açúcar para tornar menos amarga a vida dos meus órfãozinhos e sabe o que encontrei lá? O ministro em pessoa!

BONIFÁCIO;- Minha barriga está doendo, Donana. Posso peidar, posso?

EMILIANA: - (Continua absorta) - Ele passou por mim e fingiu que não me viu, o demagogo! Então, levanto todo dia às cinco horas da manhã, vou à missa, confesso, comungo e às seis horas já estou no meu gabinete de trabalho pra quê?

BONIFÁCIO;- Por amor à infância desamparada!

EMILIANA: - Certo! Uma verdadeira legião de desgraçados que as mães abandonaram para cair na bandalheira e na pouca vergonha. E quem perde com isso?

BONIFÁCIO;- A pátria e a sociedade!

EMILIANA: - Mas o que me dói mais, Bonifácio Brandão, é que aquele demagogo me explora porque sabe que tenho o coração mole. Me explora porque sabe que jamais iria negar um sacrifício para redimir a humanidade!

BONIFÁCIO;- Vai ver que ele não te viu, Donana.

EMILIANA: - Viu sim. Claro que viu! Mas nunca procurou saber os méritos que me levaram a ser eleita Rainha das Damas da Caridade; detentora da medalha dos Dinastas da Água Branca e do anel dos Cavaleiros do Templo! *SOU UMA COMENDADORA TEM PLÁRIA, BONFA!*

BONIFÁCIO;- Deixa prá lá. Ele já não te promoveu pro nível dezoito?

EMILIANA: - Não fez mais do que <sup>A</sup>obrigação. Desde o tempo do império que venho recolhendo crianças abandonadas nas ruas e cuidando das pobrezinhas como se fossem meus próprios filhos. Agora, vem uma vagabunda qualquer e passa por mim como

se eu fosse uma velha derrubada? Sou velha, sim, mas atuante! Atuante!

(Lázaro volta carregando um corpo envolto num lençol. Desembrulha-o e coloca-o na posição de crucificado)

BONIFÁCIO: - (Olhando a imagem) - Não sei, parece que conheço esse sujeitinho de algum lugar...

EMILIANA: - Lázaro, voce tem certeza de que foi mesmo essa imagem que esqueci na capela do Hospício Bom Samaritano?

LÁZARO: - O crucificado, dona Emiliana, não reconhece sua coroa de espinhos?

EMILIANA: - Não sei, tive uma leve suspeita.

BONIFÁCIO: - Parece mais com um 3 x 4 que estava sendo procurado pela Brigada Contra o Vício. Crucifica-o direito, Lázaro. Ele pode fugir e querer me matar.

LÁZARO: - Não tem perigo. Os cravos estão enferrujados.

EMILIANA: - Crucifica logo, Lázaro. Mas cuidado para não errar a martelada e acertar o dedão desse pobre coitado, heins? Não quero saber de ninguém com unha encravada aqui dentro do meu gabinete!

(Lázaro coloca o cravo sobre a mão do crucificado e dá a primeira martelada. Ele dá um grito fantástico. Outra martelada, outro uivo. Bonifácio pega o pínico e começa a andar pela casa, possesso e medroso. Lázaro inicia o trabalho na outra mão. Emiliana, de terço na mão, reza baixinho) - Obrigada, Senhor Papai. Obrigada, Senhor professor. Obrigada, senhor diretor. Obrigada, senhor delegado. Obrigada, senhor prefeito. Obrigada, senhor governador. Obrigada, senhor ministro. Obrigada, senhor presidente! obrigada, senhor Deus. Obrigada, meu povo!

LÁZARO: - Bem, dona Emiliana, já vou indo. Preciso internar minha ~~mulher~~ *patroa* no Sanatório do Estado.

EMILIANA: - Fica para o jantar, Lázaro. Voce deve estar com fome, Não?

LÁZARO: - Obrigado, dona Emiliana,

*se eu demorar, minha patroa...*

EMILIANA: - Mas como é que vai sua mulher, Lázaro, vai bem?

LÁZARO: - Está mal. Anda botando sangue pela boca.

EMILIANA: - Coitada... mas não há de ser nada. Deus escreve certo por linhas tortas. ■

BONIFÁCIO: - Tuberculose! Você tomou vacina BCG?

LÁZARO: - BCG?

BONIFÁCIO: - Vou pedir ao Dr. ~~██████████~~ <sup>HIPOGLOSSÉ</sup> para lhe aplicar uma.

EMILIANA: - Foram os pornomórfinos ~~██████████~~ <sup>ANARQUISTAS</sup> que fizeram sua mulher ficar tuberculosa, Lázaro. É uma tática que eles utilizam há muito tempo.

LÁZARO: - Os pornomóveis fizeram isso? (sem jeito) Bem...bem.... então, até amanhã... (Vai sair).

EMILIANA: - Espera aí, Lázaro. Leva um presentinho pra sua mulher. Como é mesmo que ela chama?

LÁZARO: - Maria dos Remédios.

EMILIANA: - Ah! Desculpe, Lázaro, como fui esquecer a Dos Remédios?

LÁZARO: - Ela gosta muito da Senhora.

EMILIANA: - Eu também gosto muito dela. Bonifácio, vá arrumar aquele toucinho pro Lázaro levar. (Bonifácio Sai.) - Toucinho é muito bom para tuberculose.

LÁZARO: - Deus lhe pague, dona Emilianiana. Não sei como agradecer.

EMILIANA: - Tenha fé, Lázaro, que antes da guerra terminar Dos Remédios já estará com o pulmão novinho.

BONIFÁCIO: - Se Deus quiser.

LÁZARO: - Ela vai ficar feliz, <sup>COM ESSE TOUCINHO.</sup> (Bom, até amanhã e obrigado. (Sai) (o crucificado dá uma gargalhada)

BONIFÁCIO: - Um terrorista! E ele está vivo.

EMILIANA: - Não deixarei que escape da cruz. (Metralha o crucificado. ~~██████████~~ Ele continua a dar gargalhadas)

BONIFÁCIO: - Não adianta. Ele é o demônio.

EMILIANA: - (Desistindo) - Bonifácio, vá buscar uma bacia d'água com soda cáustica pra lavar os pés do... do... como é mesmo o seu nome?

LÍRIO : - Lírio de Cavalo. Ladrão de carro, traficante de drogas, assaltante de banco, brasileiro e poeta.

BONIFÁCIO: - Lírio de Cavalo, o bandido que me ameaçou de morte pelo telefone! (Cospe-lhe no rosto)

EMILIANA: - Calma, Bonifácio. Não maltrate nosso animalzinho de estimação. Vou exibí-lo no chá das cinco, quinta feira. Vai ser um sucesso. Não está vendo que ele é inofensivo?

BONIFÁCIO: - É, inofensivo ou não, Ladrão é sempre ladrão. Vou inventar um aparelhinho para me proteger desse bandido.

EMILIANA : - Vá buscar a bacia! Anda! Precisamos perfumá-lo para não donegrir o ar do meu gabinete. (Bonifácio sai) - Sabe que voce me dá nojo, asco, náusea, enjôo, repugnância? Voce parece uma barata. É isso, uma barata.

LÍRIO : - Uma vez, eu vi um dinossauro engolir uma barata inteiri<sup>n</sup>ha. Daquelas baratonas peludas e ásperas. E na barriga transparente do dinossauro, ela ficou como se estivesse numa vitrine; imóvel e impotente na sua escrotidão. Mas a barata apenas fingia que estava morta, esperando que o dinossauro dormisse feliz, na paz do estomago cheio. Assim que o monstro cochilou, a barata começou a movimentar as patas, arranhando o útero pre-histórico, rasgando tudo, lentamente, bem nos pouquinhos, até que arrombou um buraco, saiu da prisão, matou a lagartixa e distribuiu sua carne para o povo.

EMILIANA: - Hum, como o Cavalo está metafórico! (Bonifácio entra com uma bacia cheia d'água) - Voce ouviu o Lírio Poetinha falar sobre as baratas, Bonifácio?

BONIFÁCIO: - (Levantando os pés de Lírio) - Só soda cáustica mesmo pra acabar com esse mal hálito que voce tem nos pés.

EMILIANA: - Pra mim, este imbecíl nunca usou sapatos de couro de

crocodilo. Olha como ele tem o pé arreganhado. Parece um trator.

BONIFÁCIO: - Cheio de unha podre.

LÍRIO: - Tá vendo este pé, seus babacas. Já mandou um batalhão de PM pro hospital. Me embucetei com setenta ~~de~~ de uma vez. Dava e tomava tanta porrada que quando vi estava todo pelado e ensanguentado no meio da rua. Olhei rápido pra baixo pra ver se os putos tinham cortado minha piroca. Mas a bichinha continuava lá, balançando de cabeça pra baixo. De cabeça pra baixo mas sem humildade. Porque o mal do pobre sempre foi esse: ter uma piroca humilde!

EMILIANA: - (Aplaudindo) - Bravo! Bravo! Bravo! (Para a platéia) - Eis aqui um cavalo selvagem!

BONIFÁCIO: - De pata suja e bichada.

EMILIANA: - Quantas horas devem ser agora, Bonifácio?

BONIFÁCIO: - Umás cinco, eu não sei. Talvez meio dia, meia noite, sete horas, sei lá!

EMILIANA: - Estou aqui preocupada com o jantar. <sup>Violeta Genciana</sup> ~~é~~ e nossa convidada e o Doméstico Furtado não volta. Será que morreu em alguma escaramuça? Se ele não voltar, eu quero ver quem é que vai fazer o Banquete. Só pode ser voce, Bonifácio. Eu sou uma mulher pública, não me pertenço. Tenho mais o que fazer pela pátria do que ficar sujando as mãos de gordura, cebola e alho. (Dirigindo-se à escrivãzinha) - Agora, por exemplo, adoraria pegar no cabo do machado e rachar toda a lenha da casa. Mas não posso! Sou obrigada a corrigir a prova mensal de catecismo dos meus órfãosinhos. A revolução pode acabar a qualquer momento e eu não quero passar por uma diretora relapsa. Duralex sed lex! (começa a retirar papéis e mais papéis velhos; empoeirados, mofados, roídos, rastos e baratas).

BONIFÁCIO: - Se o Furtado não sobreviver a esta guerra, Donana, podemos fornecer um diploma de empregada doméstica ao Ca

valo e botá-lo na cozinha rachando lenha. Será uma chance de recuperar esse bandido para a sociedade.

EMILIANA: - (Corrigindo as provas) - Pergunta!!! Qual o terceiro mandamento da Lei de Deus? Resposta: Guardar domingos de festas e guarda! Errado! Pergunta!!! Qual o décimo mandamento da Lei de Deus? Resposta! não jurar falso testemunho. Errado! (Arguindo Bonifácio) - Vamos ver se voce sabe, meu filho. Qual o quarto mandamento da Lei de Deus?

BONIFÁCIO: - Honrar pai e mãe

EMILIANA : - Errado! Diga o primeiro.

BONIFÁCIO: - Não roubar.

EMILIANA : - Errado! Mais rápido. Diga o sétimo.

BONIFÁCIO: - Amar a Deus sobre todas as coisas.

EMILIANA : - O nono.

BONIFÁCIO: - Não cobiçar a mulher do próximo.

EMILIANA : - O segundo.

BONIFÁCIO: - Não pecar contra a castidade!

EMILIANA: - (Pula em cima da escrivaninha e desanda a sapatear) - Errado! Errado! Errado! Tá tudo errado! Voce é um católico safado, ignorantão! É por isso que esse mundo não vai pra frente. Sua mãezinha não te deu educação religiosa, não, meu filho? Seu pecador imundo! Sabe menos do que meus órfãozinhos! (Caindo de joelhos e de mãos postas) - Ah, eu peço tanto a Santa Terezinha que te leve logo lá para o alto. Prefiro um filho morto a ter que suportar tanta vergonha.

LÍRIO : - A civilização está paranóica. Pa...ra...nói...ca...pa...ra...nói...ca...

EMILIANA: - Voce é que está paranóico, biltro da sarjeta!



- LIRIO : - (Bem calmo) - Lembra quando voce me obrigava a matar os sapos do Orfanato, lembra? Eu tinha sete anos e cagava nas calças, com medo do sapo. Só vivia pulando no quintal pensando que ia ser mijado pelo sapo. Ai voce se divertia da maneira mais sadia: Me obrigava a pegar o sapo com a mão e a esmigalhar o batráquio entre os dedos até que as tripas espirrassem pelos olhos. Voce então dava uma gargalhada cavernosa e depois gritava: Tomara que ele mije na tua cara e te deixe cego! Tomara que o sapão te deixe cego! Tá lembrando de mim, agora. Do Russinho Capeta!
- EMILIANA : - (Dando uma gargalhada escrota) - Virgem Santíssima, precisamos urgente arranjar um psiquiatra para o poetinha, Bonifácio.
- BONIFÁCIO: - Fronto. Os pés do Lírio já estão no osso. (Lírio do Cavalão dá um arrote. Na platéia, surge um frade misterioso)
- J. DABLIU : - Boa tarde, leigos.
- EMILIANA : - Não, esse truque não vale. Eu já vi essa cena em outra peça.
- BONIFÁCIO: - Quem é voce?
- J. DABLIU: - (Aproximando-se) - Sou frei Gil Vicente. Revertatur cinis ad fontem aquarum viventium et fiet terra fructificans.
- EMILIANA: - Alto lá! Não conheço nenhum frei Gil Vicente. Portanto voce não pertence ao círculo das minhas relações. Rua! Rua! Rua!  
(Movimenta-se de bengala em riste contra Jota Dabliú)
- BONIFÁCIO: - Cuidado, Donana! Ele pode estar armado. (Emiliana para).
- J. DABLIU : - ~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~ (SUPER MISTERIOSO) - Vim em missão Divina, caríssimos leigos. O Altíssimo me enviou para dar extrema-unção a todos esses corpos vitimados pela guerra.
- BONIFÁCIO: - Não se aproxime mais que te joga essa bacia de soda

- J.DABLIU - Acalmai-vos, irmãos! Não sou de carne e osso, mas apenas um simples espírito travestido pelo hábito.
- EMILIANA - Você não tem nenhum revólver escondido na algibeira?
- J.DABLIU - Revólver? A leiga está completamente enganada. Comigo só carrego a bíblia. Nunca armas de fogo. Por acaso a irmazinha tem medo da sagrada escritura? (Vai levar a mão ao bolso mas é detido por Emiliana)
- EMILIANA: - (Sacando rapidamente dois revólveres) - Mãos ao alto! Se piscar o olho leva uma bala na cabeça. Encosta ali naquele canto, anda! De costas e com as mãos para cima. Anda, anda!
- J.DABLIU - (Para Bonifácio) - Sua esposa, bondoso senhor, está in correndo num erro que poderá custar-lhe a excomunhão pela Santa Madre Igreja.
- EMILIANA: - Cala essa boca, se não quiser morrer! Sua figura é sus peitíssima, Frei Gil Vicente. Se conseguiu chegar até aqui, furando a fortaleza inexpugnável armada pelo meu corpo de Segurança, é porque sua ação foi muito bem planejada. Trata-se de um espião!
- BONIFÁCIO: - Finalmente conseguimos apanhar o cérebro da guerra psicológica.
- EMILIANA : - Agora, voce é meu prisioneiro de guerra. Sem direito a Sursis nem habeas corpus! Bonifácio, vá lá dentro buscar uma corda para amarrar esse impostor(Ele sai).
- J.DABLIU: - (Virando-se de repente e mostrando o rosto) - Eu sou mesmo é o ~~John~~ Wayne, minha senhora!  
JOHN
- EMILIANA: - (Deslumbrada) - John Wayne!!! Não é possível! Não acredito! O galã da minha adolescência! O héroi da colonização branca! O justiceiro do nordeste! (Se enrosca nele) - O delegado mais corajoso que a bandidagem já conheceu. Você é o máximo, Marion Anderson. Cada soco, cada golpe, cada olhar, cada tiro! E que coragem, meu Deus. Ah, John, ainda me lembro do seu rosto másculo enfrentando aquele bando de índios covardes. (Beija-o) -Sabe, querido John; vou te contar um segredo que nem

o Monsenhor Arapiraca, meu velho confessor, teve a honra de saber. Quantas vezes me masturbei dentro do cinema, enquanto voce - aquela montanha de músculos em movimento, - botava os comanches pra correr. Aqueles pûlhas!

J.DABLIU:- (Dando um safanão em Emiliana, atirando-a ao chão) -Porra, chega de papo furado, minha senhora! Vim aqui cumprir uma missão. (Tira sua roupa de frade e aparece por baixo a de um cow-boy no melhor estilo hollywoodiano) - I'm so ry, my lady, às vezes eu sinto muito. (Estende-lhe a mão e vai levantá-la. Bonifácio entra com uma corda nas mãos)

BONIFÁCIO- (Sem entender nada) - Ah!!! acho que errei de teatro. (vai voltar)

EMILIANA:- Que isso, Bonifácio. Não está me reconhecendo? Este aqui é meu amante, John Wayne.

J.DABLIU:- Muito prazer, míster.

BONIFÁCIO- Como é que voce prova que é realmente o John Wayne? Voce pode ser apenas seu sósia, seu dublé, aquele canastrão que cai do cavalo.

EMILIANA:- Voce trouxe a carteira de identidade?

J.DABLIU:- (Tirando o revólver prateado do cinturão) - Minha identidade é esta aqui. E a única maneira que tenho para provar que sou realmente John Wayne é desafiando seu marido para um duelo. OK?

EMILIANA:- Claro, claro! será uma honra enfrentar John Wayne no gatilho, não é mesmo, Bonifácio?

BONIFÁCIO- (Estufa o peito e desafia) - Lógico. Então voce pensa que queci o hino do meu coração? ~~██████████~~

Nas terras verdejantes de Minas  
nos párares desta plaga altancira  
A charrua nos campos lavra a terra  
Nos aiyros o caráter retempera  
Mocidade é da escola a esperança  
Esperança é seu peito varonil  
Cantemos em louvor desta Terra gentil  
Desta terra gentil, Patria amada Brasil  
Pirotecnica! Pirotecnica!

~~Nessa escola não seia nada avente!~~

~~Com a força que temos~~

~~sem temor lutaremos~~

~~Pelo nosso Brasil gigante~~

(Excitadíssimo) - Eu escolho as armas. Revólver!

- J.DABLIU: - (Para a platéia) - Idiota! Ele nunca deve ter visto meus filmes. Se escolhesse flecha eu estaria fudido. (Pisca o olho)
- EMILIANA: - Eu serei o Juiz! Cada um dará cinco passos para cada lado, de costas um pro outro, e fogo! Aquele que morrer, perdeu. Mas só vale um tiro, heins? (Como nos velhos faroestes, os dois inimigos iniciam os cinco passos. Depois, viram-se e mandam bala. J.Dabliú limita-se a arrancar o revólver da mão do Bonifácio, com um tiro certeiro).
- J.DABLIÚ: - (Vitorioso, sopra a fumacinha que sai do cano do revólver) - Agora, escutem o que tenho a dizer, Ok? Ok? Vim aqui cumprir uma missão. Vocês vencerão a guerra! e meu recado é muito importante. Ok? Trago a grande solução para o problema dos índios.
- OS DOIS: - Dos índios?
- J.DABLIÚ - Não me interrompam, porra! Ok? Trago a grande solução para o problema dos índios. O binômio, gonorréia e cachaça! Se isso não for suficiente pra dizimá-los, fornecerei fuzis para que os latifundiários possam expulsar os selvagens das suas reservas. As índias poderão trabalhar como empregadas domésticas. Os jovens, irão servir o exército para aprenderem algum ofício. E os velhos serão enternados nos asilos da pátria. Afinal de contas, vocês marcham para ser uma supertotência e não podem ficar perdendo tempo com um bando de analfabetos, que só sabem fumar maconha o dia inteiro. I'M Sorry. Às vezes sinto muito ter que ir embora. Mas minha missão está cumprida. Good Bye.
- LÍRIO: - Espera aí! Pig! Pig! Pig! (Jota Dabliú para) - Você já viu Lírio do Cavalo esfaquear um porco? (Cospe-lhe na cara) - Vou te contar um caso. Escuta!
- EMILIANA: - Não dê ouvidos ao que ele diz, John, é um louco.
- BONIFÁCIO:- O John Wayne já está indo embora, demônio.





- Fique sabendo que só te suporto na minha casa pra fazer charme pras minhas amigas, está ouvindo? Pra te' exibir como um objeto raro no chá das cinco. Porque os tempos mudaram. Hoje, não existem mais jóias verdadeiras, Tudo o que voce vê dependurado por aí é falso. Imitação barata e de mau gosto. Só por isso, poetinha, te suporto. Mas se continuar me contestando, te entrego pro Cadelão, meu chefe de Segurança.
- TRONCOTO
- LÍRIO: - Entrega! Entrega! Estou louco, mesmo! Pirado! Desvairado! Doido pra dar um tiro na boca de um chefe! De qualquer chefe. Chefão! Chefinho! Chefete! Eu odeio chefe! Odeio!
- BONIFÁCIO: - Acho melhor costurar a boca dele com a agulha de tricô. (A porta é violentamente arrombada. Surge Lázaro Cestinha de Pão arrastando o cadáver de Maria dos Ré médios).
- LÁZARO: - Quando cheguei em casa, ela já ~~estava~~ estava agonizando. Falei do presente que a senhora mandou. Mas ela não chegou nem a provar do toucinho. Começou a botar sangue pela boca, a botar sangue pela boca, até cair da cama e morrer afogada numa poça de sangue. Mas antes de morrer, ela pediu que não fosse enterrada como indigente. Foi seu último desejo.
- EMILIANA: - E o que que nós temos a ver com o último desejo da sua mulher.
- BONIFÁCIO: - É. Que que temos a ver com isso?
- LÁZARO: - Ninguém pode negar o pedido de um morto...eu sei que sua alma está aqui me vigiando...
- EMILIANA: - Sim, e daí?
- LÁZARO: - A senhora sabe, o salário que ganho no Orfanato...
- EMILIANA: - É o salário mínimo. O que mais voce quer?
- LÁZARO: - ... ela não queria ser enterrada como indigente... agora o corpo dela está aqui...
- EMILIANA: - Afinal de contas, é dinheiro que voce está querendo, não é?
- BONIFÁCIO: - Do meu bolso não sai um tostão pra defunta.

LÁZARO: - Dinheiro, não. Um caixão de terceira, uma coroa de flores, duas velas e uma missa.

EMILIANA: - Sinto muito, Cestinha de Pão. Mas não podemos realizar o desejo da sua mulher: Deixe ela aí junto com esses cadáveres. Os cemitérios estão todos cheios.

LÁZARO: - Ao menos um empréstimo, Dona Emilianiana. A senhora descontava mensalmente no meu salário.

EMILIANA: - Impossível. Estamos em guerra: A economia do país está em recesso.

LÁZARO: - (Já delirando)... mas... ela vai puxar meus pés... à noite... as mãos geladas...

BONIFÁCIO:- Esse sujeitinho já está incomodando.

LÁZARO: - ... não terá pousada em nenhuma cama do céu... vagando no escuro...

EMILIANA: - (Colocando a mão no ombro do Lázaro) - Bem, Lázaro, agora faça o favor de jogar o entulho da sua mulher aí no canto. E amanhã, às 7 horas, esteja lá no Orfanato pra trabalhar, está bem?

LÁZARO: - Dos Remédios só sai daqui depois que a senhora prometer pagar o enterro.

BONIFÁCIO:- Moleque petulante!

EMILIANA: - Lázaro, você tem um minuto para se retirar da minha casa.

LÁZARO: - E se eu disser que não saio.

EMILIANA: - Fique sabendo que você não pertence mais ao quadro de funcionários do Orfanato Sacratíssimo Coração! Está despedido por desobediência ao seu superior!

BONIFÁCIO:- E dê graças a Deus de não mandar te prender por subversão.

EMILIANA: - Agora caia fora daqui. E leva sua mulher de presente para o Estado. Tem milhões de feridos gemendo nas ruas e nenhum teve a petulância de vir aqui me aporrinhar o sacco.



LÁZARO: - Está bem. Eu vou embora. Vou embora. Mas, antes, enfio uma bala na cabeça de vocês. (saca rapidamente um Taurus) ~~e enfia o cano no queima e enfia a bala na cabeça~~

EMILIANA: - (Caindo com as mãos sobre o coração) - Maldito imbecil. Você errou a cena... não era para ter me matado... (Morre)

BONIFÁCIO:- (Também agonizando) - E agora... como é que você vai continuar a peça... (cai morto em cima de Emiliana)

LÁZARO: - (Desconcertado) - É...é...é...vinguei, minha mulher... (tósse. Limpa a garganta) - Vamos ao ouro! Hum...é...é... Das Dorez terá um enterro... acompanhada de carros oficiais... não... não é isso... é...é... porra! Levantem! Vamos repegar a cena.

BONIFÁCIO:- (Levantando-se) - Você me mata de vergonha.

EMILIANA: - (Levantando-se) - Então, vamos lá (Retoma) - Lázaro, você tem um minuto pra se retirar da minha casa.

LÁZARO: - (Guardando o revólver) - E se eu disser que não saio.

EMILIANA: - Fique sabendo que você não pertence mais ao quadro de funcionários de Orfanato Sacratíssimo Copação. Está despedido por desobediência ao seu superior!

BONIFÁCIO:- E dê graças a Deus, deu não mandar te prender por subversão.

EMILIANA: - Agora caia fora daqui. E leve sua mulher de presente pra o Estado. Tem milhões de feridos gemendo nas ruas e nenhum teve a petulância de vir aqui me aporriinhar o sacco.

LÁZARO: - Está bem. Eu vou embora. Vou embora. Mas, antes, enfio uma bala na cabeça de vocês. (Saca rapidamente o Taurus).

EMILIANA: - (Abrindo grotescamente a boca e falando ao mesmo tempo)- Aperta o gatilho, vamos! Aperta! Olha aqui o buraco da minha boca. Aperta!

BONIFÁCIO:- Desde quando um subalterno tem a coragem de apontar uma arma para seus superiores? Fique sabendo que se você atirar na gente será condenado à morte. Qual o tipo de execução que você prefere?

LÁZARO: -.- Caliem a boca, senão mato todo mundo! Eu mato! Juro que mato!

EMILIANA:- Olha o tamanho da minha boca, olha. Se demorar muito a atirar vou vomitar em cima da tua cara.

BONIFÁCIO:- Que sujeiro desmiolado. Uma execução no garrote vil cairia bem pra voce

LÁZARO:- Não, por favor. Eu não quero morrer.

EMILIANA:- Talvez uma cadeirinha elétrica. Voce está precisando mesmo levar uns choques na cabeça.

BONIFÁCIO:- Por que não a câmara de gaz? É uma execução bem humanizada.

LÁZARO:- Por favor, patroa, eu estava brincando... meu revólver é de brinquedo... pode... olhar... olha!

EMILIANA:- Patroa, não Rainha das Damas de Caridade.

LÁZARO:- (Caindo de joelhos) - Perdão, dona Emiliana, perdão.

EMILIANA:- Emiliana não! Jandira Candy, Rainha das <sup>D</sup>amas de Caridade.

LÁZARO:- Perdão, majestade.

EMILIANA:- Está bem, Lázaro. Eu, como sou uma pessoa sensível, comuto a sua pena.

BONIFÁCIO:- Voce ainda vai se dar mal com essa mania de bondade, Donana.

EMILIANA:- Já falei que de agora em diante meu nome é Jandira! Jandira Candy. Uma guerrilheira de Cristo Rei.

BONIFÁCIO:- Eu, heins?

LÁZARO:- Então, aqui está o revólver.

EMILIANA:- Calma lá. Perdoar, eu te perdoo. Mas exijo que faça um profundo exame de consciência e se auto-condene à morte.

BONIFÁCIO:- Fique tranquilo, Lázaro, Eu te darei a extrema-unção.

LÁZARO:- (Apontando o revólver para a cabeça) - Eu me suicido em nome do pai, do filho, do <sup>E</sup>spirito Santo, Amém!

EMILIANA:- Pronto. Mais um problema resolvido. Me ajuda aqui a carregar esse lixo, Bonfa. Amanhã cedo voce telefona pro doutor Hipo - glosse e ele fornecerá um atestado de óbito, dando como causa mortis, suicídio.

(AREAKAM) os corpos de ~~XXXXXXXXXX~~ Lázaro) *6 DO REMÉDIOS* 404

LÍRIO: - Uma vez, um homem ia levando uma sacola cheia de vísceras de boi pra alimentar a família. Quando atravessava uma ponte de madeira, foi preso e a<sup>u</sup>tuado em flagrante, porque tinha esquecido seus documentos em casa. Aparência: cabelos empapados de sangue, camisa molhada de sangue, calça esguichada de sangue, unhas sujas de sangue, sangue seco no sapato, fedidia a sangue e alegou aos policiais que trabalhava no matadouro esfaqueando bois. Castigo: Foi preso por roubo, espancado pra confessar o crime e perdeu o emprego por faltar três dias ao trabalho

EMILIANA -Essa eu não entendi, Bonifácio. Banho de Sangue! Sangue ao molho pardo! Transfusão de sangue. Sangue nos ouvidos, nos olhos, na boca, no rabo! Chega de sangue! Eu não aguento mais esse papo no meu ouvido o tempo todo. Sangue! Sangue! Sangue! (Apanha um esparadrapo e fecha a boca do Cavalo). (O carro-autofalante reaparece ao longe)

AUTO FALA -Atenção. Muita atenção. Aqui fala o Comando de Comunicação da Guerra. Pedimos ao povo para sintonizar a Rádio III Mundo, às dezoito horas e trinta minutos, quando falará à Nação Mister God Money, O superchanceler dos Átomos para a Paz! Atenção! Muita atenção!

EMILIANA: -Meu Deus, daqui a pouco ~~XXXXXXXXXX~~ *VIOLETA GENCIANA* (vai chegar e o Doméstico Furtado não aparece para fazer o jantar!

BONIFÁCIO -Será que Mister God Money veio para anunciar o fim da guerra?

EMILIANA -De uma coisa esse Mister pode ter certeza. Só aceito a paz com a rendição incondicional dos inimigos. Afinal de contas, não sou a palmatória do mundo.

BONIFÁCIO -Uns trocados a mais e te garanto que o povinho acalma os nervos. É preciso mudar alguma coisa para que tudo continue na mesma, Jandira. (Um som estranhíssimo - possivelmente de Disco Voador - Começa a chegar da rua e vai tomando conta da casa. Aos poucos, um monstro surge da janela, horror show. Emiliana e Bonifácio gritam, pulam, se escondem. Aparentam-se como nos filmes de Frankstein)

BONIFÁCIO -Um monstro. Estamos perdidos!

EMILIANA -Depressa, Bonifácio, apanha sua metralhadora enquanto provi

dencio meu helicóptero atômico. (Pega o telefone e começa a discar) - Alô, câmbio! Alô, câmbio! Aqui fala prefixo 477. Prefixo 477. trazer helicóptero atômico, imediatamente. Desencadear operação. Brother Sam.. Alô, câmbio. alô... socorro, câmbio! Socorro! (Larga o telefone e foge. Bonifácio metralha o monstro! (Ele continua andando em camara lenta... surge ao longe o barulho do helicóptero atômico. Vem se aproximando aos poucos, naquele tá tá tá tá tá tá tá característico, à medida que se desenvolver a ação)

BONIFÁCIO- (Vendo que os tiros não surtiram nenhum efeito.) -Voce vai ver uma coisa. Eu tenho amigos influentes no Império.

EMILIANA:- (Gritando) - Bonifácio Brandão, me ajuda aqui a carregar nosso dinheiro! (Ele corre para ajudá-la. Retiram sacos de dinheiro do fundo do baú. Saem com os sacos nas costas e voltam para buscar outros. São envolvidos pelo monstro. Fogem. Correm. Pulam.) Mais rápido, Bonifácio, nosso helicóptero atômico está chegando! (Saem com mais sacos) - Vá buscar os dentes de ouro no quarto enquanto carrego estes últimos milhões. (O helicóptero aterrissa no pátio da mansão). -Depressa, Bonifácio, vamos para a Suíça! Lafúncia ou ficar a língua pátria!

FURTADO: (Saindo de dentro do monstro e surgindo na frente dos dois) - Calma, dona Emiliana, sou eu!

BONIFÁCIO:-Era voce, seu monstro!

EMILIANA: -(Jogando o saco de dinheiro que estava em suas costas no peito de Furtado) - Tem um minuto pra me pedir perdão! Dois pra me beijar a mão e treis pra me chamar de Jandira Candy!

FURTADO: - A...b...c...d...e...f...g...i...j...k...l...m...n...o...p...per...perdão dona Jandira Candy. (Beija-lhe a mão). -Tive que me disfarçar para chegar até aqui. A situação não está nada boa.

BONIFÁCIO- Se o Secretário Geral da ONU tivesse nos escutado, isto não estaria acontecendo.

EMILIANA:- Não venha me dizer que estamos perdendo a guerra.

FURTADO: - Não sei. A situação está confusa. Muito confusa. Ninguém sabe mais quem é amigo ou inimigo. Por isso preferi me disfarçar de neutro.

EMILIANA:- E a segurança?

FURTADO:- Saí daqui e fui direto falar com o Troncoso Cadelão sobre os no vos planos. Depois, surpreendi o Luizão Pé de Ferro tomando cachaça, comendo pé de porco e jogando sinuca com um alcaguete - o Dinarte Dedinho. Mandei logo um tiro na testa de cada um e vim correndo pra cá. No caminho, encontrei Violeta Genciana. Disse que precisava falar urgente com a senhora, mas antes ia passar na manicure.

BONIFÁCIO:- e aí, conta mais.

EMILIANA:- (A campainha toca) - Violeta Genciana?

BONIFÁCIO:- É ela. Só pode ser ela.

EMILIANA:- (Sentando-se na cadeira de rodas) - Entra Violeta, eu já estava te esperando.

VIOLETA:- (Só a voz) - Quem sou eu para penetrar na ordem macrocômica do teu universo, Emiliana. Isto seria possível, só se a porta não estivesse trancada. (Dá uma gargalhada).

EMILIANA:- Oh, onde é que estou com a cabeça, criatura de Deus. Espere um pouco que o Doméstico vai buscar a chave. (Falando baixinho) - Doméstico, avise o piloto que nós não vamos para a Suíça agora. Mas que poderemos partir a qualquer momento. Pro imbecil ficar de sobreaviso. Não sair do helicóptero até segunda ordem. Como medida de segurança, tranque o idiota lá dentro junto com o dinheiro e traga a chave. Leve este saco pra lá. Rápido. (Doméstico sai arrastando o saco) - Um momento, Violeta já vai! (Pra Violeta ouvir) Diabo de chave, onde foi se esconder?

VIOLETA:- Pela demora, vejo que reforça a tonacidade áurica do seu corpo encarnado e sua alma traça o clichê astral do terceiro Logos. (Dá outra gargalhada):

EMILIANA:- Vai, Bonifácio, abra a porta! (Pra Violeta - Oh, finalmente encontrei a chave. Estava no bolso do Bonifácio Brandão, esse meu marido desmiolado.

VIOLETA:- (Entrando) Psiuuuuuu...silêncio... silêncio.. silêncio... quando vinha pra cá escutei passos atrás de mim... não olhei para trás com medo de que depois não conseguisse virar novamente a cabeça pra frente. Tenho horror de ficar aleijada.

Tranque a porta, Bonifácio Brandão, e passe o ferrolho. Tenho um assunto confidencial a tratar com Emiliana. (Bonifácio tranca a porta) - Segredo de Estado. (Vendo os corpos) - Quanto de funto! Cruzes! (Faz o Nome do Pai) - o que que está havendo aqui?

EMILIANA:- (Embaraçada) - Ah! 'é...é...é...o Ministro...é, o Ministro me pediu delicadamente que acolhesse cadáveres em minha casa porque os cemitérios estão superlotados. Mas o Bonifácio Brandão já ia carregar os pobres coitados lá para o quintal.

VIOLETA:- (Dá um pulo e grita) - Silêncio! (Cochichando) - Vocês não estão escutando um barulhinho? Deve ter algum gravador escondido por aí. (Fuça pelos cantos, debaixo das coisas) - Vocês já revistaram a casa toda?

EMILIANA:- Fique tranquila, estamos bem protegidas. Se tivesse algum gravador por aí meu radar caseiro já tinha acusado.

VIOLETA:- Uma conspiração é uma conspiração. Olhe bem para sua cabeça. Já pensou ela rolando pelo chão.

BONIFÁCIO:- Você viu muitos espões infiltrados em nossas tropas?

VIOLETA:- Meu assunto é particular. De Violeta Genciana para Emiliana do Couto. Coisa rápida e objetiva (Furtado entra).

EMILIANA:- Bonifácio, leva esses defuntos lá pra fora, anda. E não se meta na nossa conversa. E você, Furtado, prepare o banquete o mais rápido possível. Já está atrasado.

BONIFÁCIO:- Tenho medo de ficar contaminado por alguma doença, Jandira.

EMILIANA:- Deixa de ser caçã, Bonifácio. Liga aquele aparelhinho que você inventou, contra a propagação de bacilo no interior dos gabinetes. (Blandino tira um pente do bolso, penteia o cabelo e começa a recolher os cadáveres).

VIOLETA:- Bem Emiliana, vim aqui te convocar para liderar a Marcha da Família!

EMILIANA:- Está bem se é para a felicidade geral da nação, diga ao povo que topo.

VIOLETA:- (Levantando-se) - Bem, Emiliana do Couto Pompeu Meirel-

les dos Campos Alves Catão de Azevedo Y Aragão; minha querida e inesquecível amiga de lutas gloriosas. Temos que ganhar as ruas antes que seja tarde demais. (Abraça Emiliana. Beija Emiliana. Confraternizam-se como duas velhas raposas)

EMILIANA: - (No auge da glória) - Chegou então meu grande momento! Bonifácio Brandão, vista-me a fantasia. Vou tomar as ruas da cidade. Quero desfilar em cima de um Fenemê, de braços abertos para o povo! Nada de confetes e serpentinas! Exijo balas, baionetas, bombons e caramelos. E vê se coloca seus Smoking de Batalha, imbecil. Um homem precisa ter elegância até na guerra! (Toca a buzina. Furtado aparece) - E voce, Doméstico Furtado, pode ir preparando o Banquete da Vitória! (Furtado arruma a mesa colonial. Bonifácio coloca a fantástica fantasia em Emiliana).

*Violeta*  
~~EMILIANA:~~

- Se eu perder esta guerra, vou me jogar de seu helicóptero em cima de um fio de alta tensão. Quero que a cidade escureça e os comunistas sintam o cheiro do meu churrasco. Será meu protesto.

EMILIANA: - Credo, Dodóca Seixas, vamos falar de assuntos mais a gradáveis. Eu sei que voce adora certos arroubos demagógicos. Eu também, querida. Mas o momento, no entanto, não comporta certas interjeições e reticencias. (Já com a fantasia) - Eu estou bonita, heins?

*Violeta*  
~~EMILIANA:~~

- (Somente agora reconhece a amiga) - Jandira Candy!

EMILIANA: - Eu estou divina; Bonifácio Brandão. Heins?

BONIFÁCIO: - Maravilhosa. A caridade nunca teve uma rainha tão bonita.

EMILIANA: - (Cada vez mais vaidosa) - Voce acha? Acha mesmo? obrigada. E tu, Cavalo Poeta, acha que vou abafar na passeata? Oh, coitado. Esqueci que ele não pode falar. É uma pena. Voce já conhecia nosso ladrãozinho de estimação, ~~o meu querido~~ *Violeta fanceira?*

*Violeta*  
~~EMILIANA:~~

- Muito prazer. (Admirando Lírio) - Seu poetinha é uma obra de arte. (Emiliana desfila enquanto Bonifácio veste o Smoking de batalha).

EMILIANA -- (Apoetóica) -- Eu prometo, assim que vencer esta bata -- Iba, construir um campo de futebol em cada rua da nação. Quero estádio dentro de túneis, em cima das casas, cruzando os mares, desembocando na Europa, penetrando até no rabo da oposição, se for preciso. Claro! Porque nossos inimigos vão logo dizer à imprensa que construímos campos de futebol sem a menor necessidade. Então, esses imbecis pensam que a única função de um viaduto é desafogar o transito? E a beleza estética, o incentivo ao turismo, não vale nada? Claro que vale. Vamos ser o povo que edificou mais campos de futebol sobre o planeta! Outro récorde mundial para ilustrar nosso imenso álbum de figurinhas! Tenho dito! Agora, vamos ao banquete. Pra ganhar qualquer guerra é preciso estar de estomago cheio.

(Emiliana toca a buzina. Furtado aparece. Bonifácio assume a cadeira de rodas. É empurrado por Furtado até à extremidade da mesa. Na outra, Emiliana se posta como uma verdadeira águia de asas abertas. Furtado sai e volta com uma bacinha bordada de florezinhas e uma toalha branca estendida sobre o braço. Os personagens lavam delicadamente as pontas dos dedos e enxugam na toalha. Furtado sai, Emiliana apanha a buzina e toca novamente. Furtado volta).

FURTADO: Às suas ordens, dona Jandira.

EMILIANA: Qual o menu do Banquete da Vitória, Doméstico?

FURTADO: Salada russa, sanduíche americano, arroz a la grega, pathê do Laos, Kibe das arábias, fritada espanhola e falcão à brasileira. Como bebida, importamos finíssimos vinhos chilenos. E para a sobremesa, madame, preparei especialmente o famoso pudim presidente.

EMILIANA: Ótimo. Pode servir.

~~EMILIANA~~  
*Emiliana* Ótimo pode servir. Que tal jantarmos à luz de vela? Não é mais elegante, relaxante?

BONIFÁCIO: Furtado, traga os castiçais de prata que compramos em Roma.

EMILIANA: Mas cuidado para não arrenhar. O faqueiro você já andou estragando, esfregando com bombril. (Furtado sai.)

*Emiliana*  
~~EMILIANA~~ (Sombaleza) -- Roma... Romã... a última vez que estive lá, vi o Pio XII falar da galera do palácio para assistentes sociais do mundo inteiro... éle pregava em inglês, francês, italiano, alemão, espanhol, até em português... abençoando os povos... que acontecimento bonito...



EMILIANA: Infelizmente, Dodóca Seixas, eu já notei que o laço matrimonial anda muito desleixado. Eles aceitam... Famílias católicas da alta sociedade aceitam um homem desquitado tirar a filha de dentro de casa. É uma coisa que vejo com muita tristeza. (Furtado entra com dois castiçais barrocos. Coloca em cima da mesa e começa a acender as velas).

BONIFÁCIO: Bons tempos aqueles em que a gente podia suspeitar de todo mundo sem levantar nenhuma suspeita.

*vide*

~~vide~~ Furtado, encha meu copo de uísque... até à boca... assim... deixa transbordar... essa juventude de hoje me entristece muito... (Furtado sai. O ambiente familiar é iluminado apenas pela luz das velas).

EMILIANA: Não há mais respeito. Veja essa Bety Friedan, por exemplo, O que ela precisa compreender é que nós, mulheres, somos submissas ao homem desde o nosso aparecimento na terra. Se Nosso Senhor quisesse que a mulher fosse tão autônoma como o homem, não teria feito Eva de uma simples costela de Adão. Por que que Deus não tirou a mulher da cabeça ou da face do homem? Foi tirar logo da costela? Quer dizer, nós somos abaixo do coração dele. Inferiores.

(Furtado entra carregando uma bandeja, com uma cabeça degolada, de olhos abertos e serenos).

BONIFÁCIO: (Como chefe de família) - Vemos agradecer a Deus a fartura da nossa mesa.

(Levantam-se e rezam).

OS TRÊS: Oferta mos-lhe, senhor, com muita humildade, esta oração doméstica em agradecimento ao alimento que vossa liberalidade nos concede. E prometemos, com muita fé, fazer com que a fartura da nossa mesa também possa chegar a outros lares menos favorecidos pela sorte. Amém!

(Sentam-se. Furtado movimenta-se, servindo ora um, ora outro. Eles fingem que comem. No ar, o barulho incessante e cadente de talheres chocando-se contra os pratos. Lúrio de Cavalo mijá, solenemente sobre a mesa. Lá fora, volta o carro-altofalante).

ROSEFALANIE: Atenção! muita atenção! Aqui fala o Comando de Comunicação da Guerra. Pedimos ao povo que sintonize neste momento a Rádio III Mundo. Mister God Money, o Superchanceler, falará à Nação dentro de alguns segundos. (Voz vai sumindo) - Atenção! Muita atenção! O Superchanceler dos Átomos para a Paz falará à Nação...

EMILIANA: Liga seu rádio de pilha, Doméstico. Vamos ouvir a mensagem do Mister God Money.

(Furtado liga o rádio. Uma voz cavernosa entra no ar).

VOZ/RADIO : Good morning?

OS TRES : God money, mister Good Morning!!!

VOZ/RADIO : Do you speak English?

OS TRES: Yes!!!

(A voz de mister God Money fica ininteligível e ameaçadora. As personagens ficam imóveis. às vezes riem mecanicamente. Enfim o ar é pontilhado de exclamações, interjeições e silêncios agudos. Furtado volta a se transformar num passarinho. Saltita, patético, num trinado mudo, desafinado. Um vento forte vai crescendo virando furacão invadindo a casa arrebatando os vidros, arrombando as portas, arrancando as telhas, apagando as velas. Fica tudo escuro. Na mais completa escuridão.

É O FIM