

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

A NECESSIDADE TORNA O RACIOCÍNIO ELÁSTICO:

***Análise dos textos dramáticos *Um elefante no caos* e *Flávia, cabeça, tronco e membros*, de
Millôr Fernandes***

Alice Carvalho Diniz Leite

Orientadora: Profa. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

Belo Horizonte

2018

Alice Carvalho Diniz Leite

A NECESSIDADE TORNA O RACIOCÍNIO ELÁSTICO:

Análise dos textos dramáticos *Um elefante no caos* e *Flávia, cabeça, tronco e membros*, de

Millôr Fernandes

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural (LHMC)

Orientadora: Profa. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
Faculdade de Letras da UFMG

Belo Horizonte

2018

F363e.YI-n

Leite, Alice Carvalho Diniz.

A necessidade torna o raciocínio elástico [manuscrito] : análise dos textos dramáticos Um elefante no caos e Flávia, cabeça, tronco e membros, de Millôr Fernandes / Alice Carvalho Diniz Leite. – 2018.

162 f., enc.

Orientadora: Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

1. Fernandes, Millôr, 1924- – Elefante no caos – Crítica e interpretação – Teses. 2. Fernandes, Millôr, 1924- – Flávia, cabeça, tronco e membros – Crítica e interpretação – Teses. 3. Teatro brasileiro – História e crítica – Teses. 4. Fábulas – Teses. 5. Retórica – Teses. 6. Sofistas – Teses. I. Barbosa, Tereza Virgínia Ribeiro. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.241

Alice Carvalho Diniz Leite. *A necessidade torna o raciocínio elástico*: Análise dos textos dramáticos *Um elefante no caos* e *Flávia, cabeça, tronco e membros*, de Millôr Fernandes.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural (LHMC)

Orientadora: Profa. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

Faculdade de Letras da UFMG

Aprovada pela banca examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. André Luís Gomes – IL/UnB

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre – FALE/UFMG

Profa. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa – Orientadora

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudo Literários da UFMG

Belo Horizonte, 2018.

Ao meu tio Maurício (*in memoriam*),
quem primeiro me levou ao teatro.

AGRADECIMENTOS

Antes de abrir as cortinas desta dissertação, gostaria de agradecer aos professores, aos familiares e aos amigos que, em diferentes momentos, foram importantes para a realização deste trabalho.

Agradeço imensamente à professora Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, orientadora desta dissertação, pelos ensinamentos literários, pelos apontamentos enriquecedores e pelas oportunidades de pesquisa. Agradeço também ao professor André Luís Gomes pelo estímulo, durante minha graduação, ao estudo da dramaturgia brasileira e internacional. Aos professores Marcos Antônio Alexandre, Sérgio Luiz Prado Bellei e Silvana Maria Pessôa de Oliveira, que fizeram parte da banca de iniciação ao mestrado. Aos professores Haydée Ribeiro Coelho, Marcelino Rodrigues da Silva, Maria Zilda Ferreira Cury e Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa pelas disciplinas cursadas ao longo da pós-graduação. Aos professores da banca final de mestrado, André Luís Gomes e Marcos Antônio Alexandre – também parecerista do projeto final –, pelas sugestões incorporadas neste trabalho.

Aos meus pais, João e Márcia, pelo incentivo e pelo apoio incondicionais. Às minhas avós, Glorinha e Lilita, pelos exemplos de força e coragem. Aos meus familiares pelo afeto e pela constante presença. Ao Rafael pelas conversas literárias sempre instigantes.

Aos colegas e amigos que, cada um à sua maneira, contribuíram para a construção deste trabalho final: Bárbara Luiza Vilaça, Carlos Eduardo Gomes, Cecília Ramos Fideles, Érico Borges, Felipe Coelho, Isadora Barreto, Jonas Samúdio, Luísa Barbosa, Lorena do Rosário, Maíra Lima, Marina Pelluci Duarte Mortoza, Renata Lins, Samia Tavares de Souza e Vanessa Lins. Aos alunos Ana Laura Ramos, Maxwell Heringer, Serena Rocha e Vinícius Hespanhol.

Aos funcionários do Pós-Lit pela dedicação e eficiência.

A Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela bolsa concedida, assim como pela oportunidade de trabalhar com dedicação exclusiva.

RESUMO

Esta dissertação concentra-se na análise de duas obras dramáticas, *Um elefante no caos* e *Flávia, cabeça, tronco e membros*, escritas pelo dramaturgo Millôr Fernandes, em 1955 e 1963, respectivamente. A metodologia de estudo percorre três caminhos teóricos que, ao fim, encontram-se em uma mesma direção. Inicialmente, procura-se identificar, em cada um dos textos teatrais, os elementos constitutivos da fábula – personagem, tempo, espaço, gênero dramático – e os vetores impulsionadores de ação. Nesse sentido, mostram-se fundamentais os trabalhos de Patrice Pavis, Agapito Martinez, Tadeusz Kowzan e Jean-Pierre Ryngaert. Seguidamente, nos diálogos dos dois textos enfocados, observa-se um hábito constante das figuras dramáticas: o ato de equilibrar, pela via discursiva, os interesses particulares e as normas legais vigentes. Por esse ângulo, compreende-se o título desta dissertação, *A necessidade torna o raciocínio elástico*. Argumentações flexíveis, que se encolhem e se esticam, são examinadas com base na nova retórica – de Chaïm Perelman – e na sofística – de Barbara Cassin. Finalmente, há também apontamentos sobre a vida e a obra de Millôr Fernandes, bem como considerações, de alguns acadêmicos, sobre os muitos trabalhos do autor carioca. Entre os críticos teatrais, destacam-se as contribuições de Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi e João Roberto Faria. Informações colhidas, por essas três perspectivas, permitem encontrar o núcleo criativo de cada um das obras dramáticas aqui selecionadas. Os trabalhos de Millôr Fernandes demonstram bastante versatilidade, estando impregnados de maleabilidade formal e estrutural, valorizando a liberdade de criação e recusando enquadramento de rótulos estáveis.

PALAVRAS-CHAVE: Millôr Fernandes. Dramaturgia. Vetores. Retórica. Sofística.

ABSTRACT

This dissertation focuses on the analysis of two plays: *Um elefante no caos* ("An Elephant in Chaos") and *Flávia, cabeça, tronco e membros* ("Flavia, Head, Trunk and Members"), both written by the playwright Millôr Fernandes, in 1955 and 1963, respectively. The methodology used in this study includes three different theoretical paths that converge in the end. The initial objective of this work is to identify the elements that constitute a fable – characters, time, space and dramatic genre – and the vectors that propel the action in each of the theatrical texts. To fulfill this objective it is fundamental to use the works of Patrice Pavis, Agapito Martinez, Tadeusz Kowzan and Jean-Pierre Ryngaert as guides. In a parallel and complementary way, it is possible to observe a constant habit of the dramatic figures within their dialogues in the two aforementioned texts: the act of balancing their private interests and the enforced laws through discourse. Therefore, the title of this dissertation, *A necessidade torna o raciocínio elástico* ("Reasoning Becomes Elastic Through Necessity"), is better understood when analyzed by such an angle. Flexible arguments, that shrink and extend according to necessity, are examined through the use of the new rhetoric of Chaïm Perelman and of the sophistic of Barbara Cassin. Finally, this dissertation also offers a recollection of cases of Millôr Fernandes' life and works, as well as some academic considerations on the vast and varied work of the "carioca" (born in the city of Rio de Janeiro) author. Special emphasis is given to the contributions by Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi and João Roberto Faria, for they offer important information regarding the creative nucleus of both plays selected to be part of this study. The works by Millôr Fernandes are versatile, and reveal great malleability in their forms and structures, attributing value to freedom in creation and refusing the framing of stagnated labels.

KEYWORDS: Millôr Fernandes. Dramaturgy. Vectors. Rhetoric. Sophistry.

SUMÁRIO

I. Introdução (<i>Luz em resistência</i>)	p. 11
Capítulo UM: Prolegômenos	p. 15
1.1. <i>Abrindo as cortinas</i>	p. 19
a. <i>Acendendo as luzes: focalizando os elementos da fábula e a organização dos vetores</i>	p. 19
b. <i>Entrando as personagens: o raciocínio elástico e a moral variável</i>	p. 29
1.2. <i>Fechando as cortinas: o encontro do núcleo criativo</i>	p. 43
Capítulo DOIS: Millôr Fernandes em cena	p. 48
2.1. <i>Autobiografias: Millôr Fernandes por ele mesmo</i>	p. 50
2.2. <i>Biografia: Vida e Obra de Millôr Fernandes</i>	p. 58
2.3. <i>Críticas: Alguns Leitores de Millôr Fernandes</i>	p. 67
Capítulo TRÊS: O ciclo (des)ordenado de <i>Um elefante no caos</i>	p. 83
3.1. <i>Entrando as personagens: o andamento da fábula e a movimentação dos vetores</i>	p. 85
3.2. <i>O ócio (im)produtivo: iluminando o raciocínio elástico</i>	p. 99
3.3. <i>Apagando as luzes: De como...</i>	p. 109
Capítulo QUATRO: A liberdade e o (des)controle em <i>Flávia, cabeça, tronco e membros</i>	p. 112
4.1. <i>Fragmentando feixes de luz: os elementos da fábula e a organização dos vetores</i>	p. 114
4.2. <i>Representando a moral variável</i>	p. 127
4.3. <i>Saindo de cena: De como...</i>	p. 142
II. Conclusão (<i>Luz em resistência</i>)	p. 145
III. Referências Bibliográficas	p. 151

IV. Anexos	p. 159
1. ANEXO 1: Autobiografia I	p. 159
2. ANEXO 2: Autobiografia II	p. 160
3. ANEXO 3: Biografia	p. 161
4. ANEXO 4: Textos dramáticos de Millôr Fernandes e outras informações	p. 162

I. Introdução (*Luz em resistência*)

Esta dissertação apresenta como objetivo a análise das obras teatrais *Um elefante no caos* e *Flávia, cabeça, tronco e membros*, elaboradas pelo dramaturgo Millôr Fernandes, em 1955 e 1963, respectivamente. O processo de *analisar* implica o dilaceramento de uma totalidade em partes menores, a serem observadas com maior dedicação. Nas composições dramáticas, são muitas as unidades que, interconectadas entre si, reúnem caminhos relevantes de apreciação crítica. A seleção de alguns aspectos, para serem examinados, limita, em muitos casos, as potencialidades de interpretação. Contudo, o trabalho aqui empreendido não poderia deixar de analisar. Será exposto, nas próximas seções, o estudo de duas publicações editadas pela LP&M, em 2007. Não há dúvidas de que outros componentes do universo teatral, entre eles os relativos aos espetáculos cênicos, contribuiriam significativamente. O fenômeno teatral, porém, não será compreendido aqui somente como representação, mas principalmente como exercício textual. Comentar apenas os documentos escritos, afinal, tem razão de ser: ambas as criações *millorianas* são encenadas pouquíssimas vezes nos palcos brasileiros.

A fragmentação das obras em destaque, com a finalidade de **abrir** caminhos de leitura, exige a identificação de detalhes estruturais e contedísticos. Em primeiro lugar, procuram-se os elementos que sintetizam a *fábula*: as personagens¹, os tempos, os espaços, os gêneros dramáticos. Integram a trama teatral agentes com desígnios e ambições conflitantes, dentro de um espaço-tempo circunscrito, em direção a um desenlace final. Os acontecimentos podem se desenrolar em sequências rígidas, sem cortes, ou em sucessões adaptáveis, com *flashbacks*. Os episódios são energizados por *vetores*, também conhecidos como *signos*, que desfiam linhas perceptíveis de ação. Iluminada pela Semiologia Teatral, a teoria dos vetores importa-se com itens mínimos, visuais e/ou auditivos: o texto, a *performance*, o figurino, os objetos cênicos, a iluminação. Cada produção teatral apresenta seus próprios vetores, associados entre si, incluídos em um único sistema. Pormenores acerca da *fábula* e dos *vetores* – alicerçados pelos trabalhos de Patrice Pavis (2015a; 2015d), Agapito Martinez (2011), Tadeusz Kowzan (2012) e Jean-Pierre Ryngaert (1995) – encontram-se no *Capítulo UM: Prolegômenos*.

Em segundo lugar, também no *Capítulo UM*, buscam-se ferramentas para avaliar um hábito comum das figuras dramáticas de *Um elefante no caos* e de *Flávia, cabeça, tronco e membros*. A maioria delas flexibiliza opiniões e comportamentos de acordo com interesses pessoais. Não por acaso, esta pesquisa tem como título *A necessidade torna o raciocínio*

¹ Nesta dissertação, são utilizados como sinônimos de personagens: figuras (dramáticas, espetaculares, teatrais) e intérpretes.

elástico, máxima extraída do texto *milloriano* de 1955. As reflexões articuladas pelas personagens demonstram bastante maleabilidade: por vezes se expandem para abarcar um número maior de situações, por vezes se encurtam para abrigar um número menor. Diálogos das duas obras evidenciam o afrouxamento de normas como estratégia para realizar mais facilmente a consolidação de propósitos específicos e individualizados. Tal conduta, de dilatada versatilidade, procura exaltar ideias de naturezas controvertidas, em detrimento de outras possíveis, dirigindo pensamentos a atitudes peculiares. Enunciados desenvolvidos pelos intérpretes são estudados com base, principalmente, nos estudos da nova retórica – Chaïm Perelman (1993; 2004; 2005) – e da sofística – Barbara Cassin (2005; 2015).

A somatória de fatias miúdas – os dados da *fábula*, a organização dos *vetores* e os raciocínios ajustáveis – permite anunciar o núcleo criativo de cada um dos textos teatrais focalizados. Uma frase concisa, descrita em expressão mínima, deve apresentar os percursos trilhados pela obra dramática, desde a etapa inicial até a final. Inicialmente estilhaçadas, as frações reúnem-se em uma única interpretação e revelam potencialidades da trama explorada. **Fechar** as histórias em uma unidade mínima – ação motivada pelos trabalhos de Martinez (2011) e de Pavis (2015a; 2015d) – é processo descrito ainda no *Capítulo UM*.

A metodologia e a bibliografia teóricas, referidas até aqui, fundamentam as análises e as leituras críticas de ambos os textos teatrais enfocados. Aliado a isso, há a preocupação em expor a trajetória profissional de Millôr Fernandes e algumas ponderações sobre os trabalhos do autor, realizadas por outros pesquisadores. A produtividade do escritor carioca é bastante expressiva; ao longo da vida, ele dedica-se a atividades como ator, desenhista, dramaturgo, jornalista, poeta, roteirista, teatrólogo e tradutor. São variados os apelidos e os pseudônimos dados por ele, a ele mesmo, como Emmanuel Vão Gogo, escritor sem estilo, Guru do Meyer, jornalista amador e livre-pensador. Essa personalidade multifacetada, atuante em muitas áreas, encontra certa coesão no humor sério e destemido ao enfrentar questões polêmicas do Brasil. De caráter livre, as muitas considerações empreendidas caracterizam-se pela aspereza e pela comicidade, pelo divertimento e pelo ceticismo – outros dados estão presentes no *Capítulo DOIS: Millôr Fernandes em cena*.

Mais especificamente, no *Capítulo DOIS*, são apresentados três pontos de vista sobre a vida e a obra *millorianas*, concedendo maior atenção às carreiras jornalística e dramaturgical. A seção *Autobiografia: Millôr Fernandes por ele mesmo* centraliza-se na interpretação e no estudo de dois documentos autobiográficos – *Sobre o Autor I (por ele mesmo)* e *Sobre o Autor II (Autobiografia de mim mesmo à maneira de mim próprio)*. O subcapítulo *Biografia: Vida e Obra de Millôr Fernandes* constrói, resumidamente, um relato de vivências profissionais do

escritor em foco. As observações, sobre autobiografia e biografia, são alicerçadas pelos trabalhos de François Dosse (2015), Leonor Arfuch (2010), Philippe Lejeune (2008) e Pierre Bourdieu (2006). *Críticas: Alguns Leitores de Millôr Fernandes* elenca as apreciações de diversos ensaístas que se voltaram às obras, de diversos gêneros textuais, do autor carioca. Entre os acadêmicos, realçam-se os críticos teatrais Décio de Almeida Prado (2008; 2009), Sábato Magaldi (2003; 2004; 2008) e João Roberto Faria (2012; 2013). Esses diferentes ângulos apontados são bases fundamentais para o estudo dos textos dramáticos salientados.

Tratando especialmente sobre as composições teatrais, o terceiro e o quarto capítulos aprofundam-se no exame das obras *millorianas* em relevo. *Um elefante no caos*, peça em dois atos consecutivos, desenrola-se em uma residência constantemente ameaçada pelo fogo. A trama é protagonizada por um jovem, chamado Paulo, que deseja obter lucros facilmente, sem precisar trabalhar. Irresponsável, o rapaz presta serviços para uma organização vista, pela polícia ficcional, como conivente com práticas ilegais e criminosas. Essa personagem recebe uma alta quantia em dinheiro, destinada à “melhoria das condições de vida da coletividade em um futuro distante” (FERNANDES, 2007u, p. 81). No entanto, ele decide oferecer ao montante outro fim: o bem-estar da própria família, composta por mais três pessoas. Para justificar essa decisão, o intérprete afirma operar em benefício da população imediatamente. Nessa atitude, observa-se claramente a edificação de uma perspectiva voltada, sobretudo, para a obtenção de vantagens particulares. A utilização irregular de verbas públicas, também presente em outros episódios da história, desencadeia uma série de acontecimentos e reviravoltas.

A natureza, simultaneamente, piadista e amarga dessa criação teatral destaca-se, por exemplo, nas explicações maleáveis de Paulo ao se apropriar dos tostões que não eram dele por direito. O questionamento dessa figura dramática mostra-se, ironicamente, enternecedor e convincente; afinal, por que não adiantar a benfeitoria da população começando pelo próprio núcleo familiar? Se ele passava por dificuldades financeiras, não seria justa essa ação? A mãe do rapaz contesta a iniciativa do filho, alegando motivos relevantes: o crime de roubo e a vingança provável dos donos do dinheiro, os integrantes da corporação delinquente. Os argumentos maternos, porém, não são capazes de impedir as motivações adaptáveis do jovem protagonista. Aliás, a resposta dele traduz o cerne de uma reflexão inovadora: “não podemos ficar muito presos a uma moral só. Temos de experimentar várias. Pragmatismo, mãezinha. Quem for brasileiro, siga-me” (FERNANDES, 2007u, p. 82-83). Esses e outros comentários sobre a índole suspeita de Paulo, e também sobre o texto *milloriano*, são desenvolvidos no *Capítulo TRÊS: O ciclo (des)ordenado de Um elefante no caos*.

A propósito, a variabilidade da moral anuncia-se também como o mote sintético de *Flávia, cabeça, tronco e membros* – uma *tragédia ou comédia, em dois atos*. Protagonista da obra, Flávia é uma garota de quase dezoito anos que deseja ser livre para escolher o próprio destino, vivendo intensamente todas as emoções. Essa figura dramática torna-se presença constante na delegacia policial, após cometer uma série de infrações, como o porte de armas e o consumo de drogas. O delegado Alberto recebe a missão de punir os maus comportamentos da menina; todavia, ele cede aos encantos físicos da jovem e decide, autoritariamente, mantê-la em liberdade. Com intuito de justificar tal deliberação, o homem experiente formula uma explicação amenizadora dos fatos; segundo ele, a delinquente seria apenas um “caso típico de má orientação” (FERNANDES, 2007f, p. 38). Um juiz renomado, Paulo Moral, age de forma semelhante, definindo a intérprete como um “simples caso de polícia” (FERNANDES, 2007f, p. 38). Entretanto, sabe-se que o objetivo de ambos os intérpretes é ganhar a confiança da adolescente e, assim, estabelecer relações amorosas com ela.

As determinações de Alberto e de Paulo Moral, observadas nesses exemplos, buscam um maior relaxamento de normas, de modo que as condutas de Flávia transformem-se em circunstâncias admissíveis. Nesses casos, é preciso notar como esses defensores da justiça aproveitam-se dos poderes concedidos pelas profissões para concretizar desígnios, exclusivamente, pessoais. O abrandamento de transgressões, conseqüentemente, faz parte do trabalho de certas autoridades preocupadas em conceder privilégios aos mais íntimos. A garota protagonista, auxiliada pelos dois homens, descarrega impulsos incontrolavelmente e realiza desejos selvagens – como o homicídio e o trucidamento de uma mulher. Argumentações voltadas à legitimação de crimes, inclusive de atentados contra a vida, são vastamente identificadas nas ações dessas três figuras dramáticas. Na trama *milloriana*, enfim, o código penal e as leis parecem sempre sujeitos a incessantes processos de interpretação e reinterpretação. Mais apontamentos acerca da obra enfatizada são desenvolvidos no *Capítulo QUATRO: A liberdade e o (des)controle em Flávia, cabeça, tronco e membros*.

O quarteto de capítulos desta dissertação restringe e expande raciocínios, ajustando e moldando ideias, escolhendo temas a serem estudados e deixando outros a serem comentados em tempos vindouros. Construindo perspectivas ajustáveis, partindo de referências oferecidas pelos trabalhos de Millôr Fernandes, edifica-se a análise dos textos dramáticos selecionados por meio da fragmentação das duas obras e da reorganização de cada uma delas em núcleos criativos mínimos. As ideias expostas serão representadas nas páginas que se seguem.

CAPÍTULO UM: PROLEGÔMENOS

Aparato teórico utilizado: os elementos da *fábula* e os *vetores* como instrumento de análise teatral, a *nova retórica* e a *sofística* como ferramentas para o estudo de diálogos dramáticos

Mas, como preferi escrever a peça em português, sempre tive a sabedoria de não me aliar nem a grupos de escoteiros nem a grupos políticos que, ao fim e ao cabo, são apenas agências de emprego para seus membros, e ainda me dei ao luxo de envolver toda a fantasia teatral numa lógica irrepreensível, o que a torna lamentavelmente clara e direta; consegui evitar os artigos e ensaios que teriam deturpado minha obra para sempre (FERNANDES, 2007u, p. 19).

O interesse desta dissertação pelo entendimento de *Um elefante no caos* e de *Flávia, cabeça, tronco e membros*, escritos por Millôr Fernandes, não conseguiu evitar a produção de artigos e ensaios. A pesquisa planejada compromete-se apenas a cumprir uma promessa, feita de antemão: investir seus máximos esforços para não deturpar os dois textos dramáticos para sempre. O ponto de partida das *análises* a serem desenvolvidas é o *despedaçamento*² de cada uma das obras em pequenos fragmentos, atentando-se para não negligenciar as unidades narrativas fundamentais aos enredos. Para tanto, serão colocados em prática dois movimentos para as leituras interpretativas, aprofundadas nos capítulos três e quatro.

O primeiro movimento é o de **abrir** as obras teatrais com os objetivos de: a) identificar os dados estruturantes presentes em qualquer narrativa dramática – os elementos da

² A palavra *analisar* sugere um ponto de partida interessante para a investigação de *Um elefante no caos* e de *Flávia, cabeça, tronco e membros*. Ao abordar a interpretação de espetáculos teatrais, Patrice Pavis rejeita a proposta de *análise* por ela decompor a “representação em camadas finas ou em unidades infinitesimais, o que evoca mais o trabalho de um açougueiro ou um “despedaçamento” do que uma visão global da encenação” (2015a, p. 8). Estudar um texto teatral e/ou um espetáculo teatral envolve o exame de um conjunto de inúmeras unidades interconectadas e coesas, tornando penosa a tarefa de isolar apenas uma delas para ser observada. Além disso, há também o perigo de prejudicar o entendimento da totalidade de uma obra ao concentrar a atenção em somente uma das possibilidades de seu sistema narrativo. O empenho em buscar leituras possíveis para os textos dramáticos selecionados aqui, porém, não poderia fugir de *analisar*. A palavra *despedaçar* apresenta um ponto de ligação com o teatro clássico, de bastante importância. Os cultos ao deus grego Dioniso – muito antigos na Grécia e em constantes processos de mudanças – realizam a chamada *iniciação dionisíaca*. Durante esse percurso, os iniciados transformam-se em Baco, o deus das uvas, em uma espécie de delírio rodeado por leite, vinho e mel que brotam do chão. O ápice do transe dionisíaco é a selvageria assassina, carregada de despedaçamentos e desmembramentos, quando os participantes caçam animais e, em alguns casos, até seres humanos, em busca do prazer de ingerir carne crua. Os indivíduos, cerceados por regras que diminuem liberdades, livram-se momentaneamente das amarras sociais e se permitem manifestar vontades anteriormente reprimidas. Acredita-se que, assim, as pessoas mostrem suas verdadeiras essências, o verdadeiro eu. (BURKERT, 1985, p. 290-292). *Flávia, cabeça, tronco e membros*, especialmente, relaciona-se ao culto dionisíaco (BARBOSA; LEITE, 2017), como se verá no capítulo quatro.

fábula e os *vetores* – e b) estudar as formas características de as personagens organizarem raciocínios argumentativos. As bases teóricas essenciais das *análises* a serem construídas foram buscadas nos estudos concernentes ao fenômeno teatral – termo utilizado aqui para se referir, ao mesmo tempo, ao texto dramático e à encenação espetacular³ – e à elaboração de discursos persuasivos, respectivamente. A bibliografia selecionada pretende auxiliar não só na compreensão dos textos escolhidos, como também na redação das *análises* propostas.

Os livros *Análise dos espetáculos* e *Dicionário de teatro*, de Patrice Pavis, discorrem sobre os conceitos indispensáveis ao estudo de obras e representações teatrais.⁴ Entre eles, destacam-se personagem, tempo, espaço, gênero dramático e, em especial, *fábula* e *vetores*. Cada um deles é pensado tanto separadamente, considerando-se seus aspectos particulares, quanto conjuntamente, organizando-se em um único acontecimento totalizante. Ademais, a identificação desses elementos é uma das razões para se entender o texto espetacular como *narrativa* dotada de características específicas, como os diálogos e as orientações cênicas. Os estudos de Pavis (2015a; 2015d) valorizam a recepção de leitores e espectadores, sobretudo, o auditório responsável por observar as sequências de um enredo e entendê-las como pertencentes a uma mesma trama.

A obra *Escribir teatro*, de Agapito Martínez, propõe um manual de como produzir uma *fábula* de boa qualidade para ser exposta nos palcos.⁵ Os dramaturgos têm a missão de administrar as ações teatrais, controlando minuciosamente as expectativas a serem geradas no público. Nesse sentido, provocar a insatisfação das figuras dramáticas e exigir delas algumas mudanças de objetivos torna-se imprescindível. O texto *Os signos no teatro*, de Tadeusz Kowzan⁶, designa os itens visuais e auditivos presentes em representações espetaculares e em textos escritos. São eles: palavra, tom, mímica facial, gesto, movimento cênico do ator, maquiagem, penteado, vestuário, acessório, cenário, iluminação, música e ruído. Os três autores citados até aqui articulam os conhecimentos sobre textos espetaculares e encenações teatrais, mesmo quando atribuem a uma dessas partes maior relevância.

³ O adjetivo *espetacular* é usado, nesta dissertação, em referência ao substantivo *espetáculo*, entendido como a obra textual lida e/ou como a representação cênica propriamente dita.

⁴ As citações de Patrice Pavis seguem as traduções de Sérgio Sálvia Coelho, para *A análise dos espetáculos* (2015a), e de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira *et al*, para *Dicionário de teatro* (2015d).

⁵ Todas as traduções de Agapito Martínez (2011), nesta dissertação, são de nossa autoria.

⁶ As citações de Tadeusz Kowzan (2012) seguem a tradução de Isa Kopelman.

O livro *Introdução à análise do teatro*, de Jean-Pierre Ryngaert, discute questões referentes à obra dramática independentemente de produções levadas aos teatros.⁷ A opção feita por esse teórico aborda a realização escrita como “um formidável potencial de representação”, recusando a ideia de que esta “vem complementar o que estava incompleto, tornar legível o que não o era” (1995, p. 25). Compreendido como uma unidade coerente e provida de sentido próprio, o texto teatral indica mecanismos cênicos que devem ser, primeiramente, estudados e, posteriormente, adotados ou recusados conforme as preferências de diretores artísticos. As recomendações analíticas desse autor acerca da narrativa teatral, do gênero, das cenas, do espaço, do tempo, da personagem e do diálogo dramáticos constituem-se em diretrizes valiosas para o trabalho aqui empreendido.⁸

Lógica Jurídica: nova retórica, O império retórico: Retórica e Argumentação e Tratado da argumentação: a nova retórica, obras de Chaïm Perelman, trazem à luz as estratégias discursivas caras à nova retórica, a teoria da argumentação por excelência.⁹ Os estudos do autor percorrem brevemente os caminhos da lógica aristotélica, a qual sinaliza para os contrastes entre a disciplina analítica, com os enunciados demonstrativos, e a dialética, com os argumentativos. Atribui-se maior relevo à dialética pela atenção dada às deliberações controversas e às técnicas de persuasão – cujos métodos procuram convencer ouvintes a aceitarem como verdadeiras diferentes opiniões. Em seguida, são apresentadas as estratégias da nova retórica, área voltada às discussões construídas com qualquer espécie de público, formado por um ou mais indivíduos. A finalidade maior dos debates, de variadas naturezas, é refletir sobre o preferível e fazer prevalecer certos pontos de vista em oposição a outros.

Se Parmênides: O tratado anônimo de Melisso Xenophane Gorgia e O efeito sofístico: sofística, filosofia, retórica e literatura, livros de Barbara Cassin, apresentam as estratégias

⁷ As citações de Jean-Pierre Ryngaert (1995) seguem a tradução de Paulo Neves.

⁸ As tensões existentes entre o texto dramático e a representação cênica, no âmbito do fenômeno teatral, conduzem a inúmeras discussões sobre a prevalência de um em detrimento de outro. Tentando não tomar um partido determinado e definitivo, esta dissertação coloca-se no caminho orientado por Ryngaert (1995): “Ler o texto de teatro é uma operação que se basta a si mesma, fora de qualquer representação efetiva, estando entendido que ela não se realiza independentemente da construção de um palco imaginário e da ativação de processos mentais como em qualquer prática de leitura, mas aqui ordenados num movimento que apreende o texto “a caminho” do palco” (p. 25). Entende-se a obra dramática escrita como um complexo totalizante, de existência autônoma mesmo sem ser representado cenicamente, porém sempre no caminho de se apresentar nos espaços teatrais, sejam eles imaginários ou reais.

⁹ As citações de Chaïm Perelman seguem as traduções de Fernando Trindade e Rui Alexandre Grácio, para *O império retórico* (1993), de Vergínia K. Pupí, para *Lógica jurídica* (2004), e de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão, para *Tratado da argumentação* (2005).

básicas da sofística para conquistar a adesão de ouvintes a ideias específicas.¹⁰ Muitas vezes, há a intenção explícita de os discursadores conduzirem um determinado público a aceitar novas perspectivas como verdades consolidadas. Induzir sobre o mais aconselhável, comparar o *belo* e o *feio*, o *justo* e o *injusto*, é um método que pretende demonstrar a inexistência de postulados absolutos e inquestionáveis. Todos os argumentos são válidos e equivalentes; por isso, as escalas mensuráveis de definição e de confrontação entre diferentes juízos dependem quase exclusivamente da posição defendida por um orador. A retórica e a sofística são referências essenciais por flexibilizarem a unicidade da verdade, procurando valorizar a conquista de uma audiência pela via deliberativa e pelo debate discursivo.

O segundo movimento é o de **fechar** cada um dos textos *millorianos* em uma única frase que resuma, em poucas palavras, o ponto para onde convergem as grandes motivações das duas tramas. A delimitação das duas breves sínteses, é importante destacar, não tem o objetivo de reduzir as obras teatrais a sistemas simples e empobrecedores. Pelo contrário, a trajetória percorrida pelas *análises* deve ter como destino final o encontro do núcleo criativo das ações praticadas pelas personagens de cada uma das narrativas. O objetivo de definir um enunciado mínimo, inspirado nas reflexões de Pavis (2015a; 2015d) e de Martinez (2011), só poderá ser concretizado após se passar por todos os passos necessários à pesquisa idealizada.

Abrir para depois *fechar*: serão essas as ações realizadas a fim de *analisar* criticamente ambas as obras sem perder de vista os núcleos dramáticos. Ademais, serão esses os passos trilhados para superar as dificuldades de se trabalhar somente com as obras publicadas em livros, excluindo-se interpretações de encenações. Infelizmente, não foi ainda viável assistir a espetáculos e encenações baseados nesses trabalhos de Millôr Fernandes, produções que enriqueceriam esta dissertação. Estudar exclusivamente o texto tem como resultado sentimentos conflitantes: a empolgação de pensar várias possibilidades de mostrar cada cena no espaço cênico e a frustração de não ver nenhuma delas realizada em teatros.

Antes de entrar nos pormenores de obras dramáticas, é preciso fazer uma ressalva. Não se pretende considerar a obra publicada como um item superior à encenação, nem mesmo como uma unidade imutável e irretocável, não passível de alterações depois da representação teatral. Não há dúvidas de que ambos os elementos podem, e até devem, ser entendidos de forma igualitária, cada um proporcionando vida ao outro, e vice-versa. As configurações de espetáculos modernos e contemporâneos mostram, inclusive, a existência de representação sem texto, nos casos de criações coletivas organizadas ao longo de sucessivos ensaios. No

¹⁰ As citações de Barbara Cassin seguem as traduções de Ana Lúcia de Oliveira *et al*, para *O efeito sofístico* (2005), e de Cláudio Oliveira, para *Se Parmênides* (2015).

entanto, pelas razões já esclarecidas, referências ao texto dramático e ao público leitor serão a partir de agora focados com maior atenção.

1.1. *Abrindo as cortinas*

a. **Acendendo as luzes: focalizando os elementos da *fábula* e a organização dos vetores**

O processo de **abrir** um texto espetacular inicia-se com a identificação de dois itens constitutivos desse tipo de narrativa: a *fábula* e os *vetores*. Chamar a história contada pela obra dramática de narrativa pode soar estranho, sendo necessárias justificativas preliminares. Narrativa, em sentido específico, “de acordo com a maneira como é usada pela crítica especializada, consiste no discurso de uma personagem que narra um acontecimento que ocorreu *fora da cena*” (PAVIS, 2015d, p. 259a). Alguns eventos do fenômeno teatral, quando apresentam dificuldades de serem encenados, são relatados pelas falas das personagens. Nas tragédias áticas, por exemplo, os atos cruentos, em geral, eram notícias expostas nos diálogos dos mensageiros com requintes visualizadores inequívocos, todavia, ausentes de materialização corporal. Basta lembrar episódios de *Édipo Rei* comunicados por um emissário: Édipo arrancando os próprios olhos e Jocasta tirando a própria vida. O texto é de tal modo visualizado que é possível, a partir dele, com os recursos tecnológicos que hoje se têm, materializar cada ponto da ação.

Contudo, a narratividade do texto teatral vai muito além de ser exclusivamente uma descrição transmitida por um tipo restrito de figura dramática. O impasse para se compreender o fenômeno espetacular como narrativa apresenta dois problemas fundamentais: primeiro a associação do teatro, “na consciência crítica, à *mimese* (imitação da ação) mais do que à *diégese* (o *relato* de um narrador)” e, depois, a “complexidade (imensidade e variedade dos sistemas significantes)” (PAVIS, 2015d, p. 12a). As definições de *mimese* e de *diégese* são mais bem elaboradas no artigo *Diegese em República 392d*, de Jacyntho Lins Brandão (2007). Apresentam-se os discursos de Sócrates, contidos em *A República*, de Platão, que desencadearam longos exames filológicos no decorrer dos séculos. Especificamente quanto aos dois conceitos destacados, tem-se na passagem 392d:

Ora a verdade é que é preciso que compreendas – repliquei –. Talvez desta maneira entendas melhor. Acaso tudo quanto dizem os prosadores e os poetas não é uma narrativa de acontecimentos passados, presentes ou futuros?
(...)

Porventura eles não a executam por meio de simples narrativa, através da imitação, ou por meio de ambas? (PLATÃO, 2008, p. 115).¹¹

O enunciado socrático inaugura a teoria literária ocidental ao apontar a existência de, ao menos, três tipos de elocução (*léxis*): a *narrativa* (*diegese*), a *representação* (*mimese*) e a mescla dessas duas formas. A possibilidade de combiná-las leva Brandão (2007) a concluir que “do mesmo modo que nem toda diegese comporta mimese, nem toda mimese supõe diegese” (p. 364-365). Para além de apontar as diferenças entre os estilos, deve-se atentar a um fato em especial: há narratividade nas formas poéticas. Não se pode esquecer de que os dramaturgos atenienses escreviam suas obras em versos, sendo considerados, modernamente, também poetas. Nesse caso, a palavra *narrativa* é entendida conforme um ponto de vista mais abrangente, “podendo englobar todas as formas de exposição: um poema de Safo (...) ou uma elegia de Sólon são tão diegéticos quanto os poemas de Homero ou as tragédias de Sófocles” (p. 365). Devido à natureza essencialmente expositiva, obras dramáticas, independentemente do gênero com o qual se familiarizem, podem ser chamadas de narrativas.

Ademais, seria esse o caso de perguntar: as propriedades inerentes ao teatro encontram-se realmente tão distantes de uma narração? Não seria mais interessante buscar as semelhanças entre essas duas estruturas aparentemente tão diferentes? Afinal, as narrativas encontradas em romances e contos também apresentam a organização de múltiplos sistemas significantes e a reprodução de ações, em conformidade com dispositivos particulares.

Alguns atributos vinculados às narrativas podem ser amplamente observados na constituição de enredos espetaculares. A concatenação entre os episódios de um texto dramático costuma “respeitar a ordem cronológica e lógica dos acontecimentos: exposição, aumento da tensão, crise, nó, catástrofe e desenlace” (PAVIS, 2015d, p. 157a-b). Tal sequência composicional ocorre em outras possibilidades narrativas, respeitando-se a forma singular a cada gênero textual – não se espera, a título de exemplo, encontrar orientações cênicas em obras em prosa. Apesar de suas idiosincrasias, basicamente, os estilos narrativos expõem um conjunto de indivíduos e criaturas com objetivos e desejos conflitantes, coordenados em um espaço-tempo delimitado e em direção a uma resolução final. A intenção de uma narrativa, seja ela qual for, não deixa de ser apresentar uma história.

Os eventos ocorridos em uma trama dramática, de fato, caracterizam-se por não serem contados segundo o ponto de vista de um narrador. Não raro, há a presença de integrantes locutores com funções determinadas de trazerem à cena alguma informação relevante, mas nem sempre eles são imprescindíveis em um encadeamento teatral. Do mesmo modo, os

¹¹ As citações de *A República*, de Platão (2008), seguem a tradução de Maria Helena da Rocha Pereira.

acontecimentos também não são “unificados pela consciência do autor que os articularia numa sequência de episódios; eles são sempre transmitidos “no fogo” de uma situação de comunicação tributária do aqui e agora da cena” (PAVIS, 2015d, p. 12a). A ausência de um narrador, no corpo de uma figura dramática ou até de um dramaturgo, não exclui a possibilidade de sua existência alternativa no fenômeno teatral. A peculiaridade da obra espetacular é, justamente, concentrar no público leitor ou espectador a responsabilidade de reunir as diversas perspectivas das personagens em uma mesma e única narrativa.¹²

O processo de **abrir** a obra dramática apoia-se na procura dos leitores especialistas pela *fábula*, em poucas palavras, uma espécie de síntese da narrativa. A *fábula* dá a conhecer um somatório de ações, que “consistem sempre em um agente (ou sujeito que age), a intenção, o mundo possível no qual ela ocorre, o movimento (para onde ela vai), sua causa em seu objetivo último” (PAVIS, 2015a, p. 242). A identificação de tais elementos indica os principais ingredientes da narrativa espetacular: as personagens, os eventos relevantes da trama, o tempo rítmico da história, o espaço onde as cenas estão inscritas, o gênero ao qual o texto pertence, as causas dos comportamentos praticados pelas figuras dramáticas. O estudo de uma *fábula*, que tenha o propósito de ir realmente a fundo, tem por obrigação elencar os componentes significativos para a composição do enredo.

A organização interna dos acontecimentos da *fábula* costuma corresponder a um tempo de leitura que, geralmente, varia de uma a duas horas. Os dramaturgos têm o controle da duração dramática e devem usá-lo a favor dos textos, suscitando no “leitor de sua obra uma série de expectativas que irá respondendo conforme avance a obra” (MARTINEZ, 2011, p. 14¹³). O interesse do público por uma narrativa depende do modo como as grandes revelações da trama organizam-se umas em relação às outras, atrasando-se algumas notícias ou confundindo-se alguns dados. Muitas vezes, inclusive, cabe à *fábula* a contextualização das “ações que puderam ocorrer antes do início da peça ou que terão sequência após a conclusão

¹² Os debates sobre a presença ou não de narratividade no texto espetacular concernem também às diferenças entre os teatros dramático e épico. Enquanto este estaria mais imediatamente próximo da narração e do diálogo direto com o público, aquele estaria mais preocupado com as ações das personagens e menos com o estabelecimento de relações íntimas com os leitores e espectadores. No entanto, sem aprofundar nas distinções específicas entre os gêneros, há de se considerar o alerta: “na maior parte dos casos, o teatro oscila, em proporções variáveis, entre o dramático e o épico, conforme o estatuto do espectador”; e o espetáculo escrito ou visto “jamais pode abster-se totalmente de narrar, mesmo por intermédio do diálogo” (RYNGAERT, 1995, p. 13). A escolha de um determinado modelo teatral depende, quase inteiramente, da importância conferida pelos textos e pelas encenações ao público. Afinal, é ele o interlocutor principal da dramaturgia e o verdadeiro encarregado de preencher os hiatos existentes em obras espetaculares.

¹³ (...) el escritor suscita en el lector de su obra una serie de expectativas que irá respondiendo conforme avance la obra.

da peça” (PAVIS, 2015d, p. 157b). Os esquemas espaço-temporais de uma obra espetacular seguem ou uma sequência mais rígida, ou uma ordenação mais maleável.

Desse modo, o sucedâneo das cenas institui um precioso marcador temporal capaz de ordenar mais rigorosamente uma história, respeitando a cronologia linear dos lances ocorridos, ou mais flexivelmente, permitindo a presença de rupturas e de *flashbacks*. A estética da continuidade – cujo “desenrolar é previsto sem nenhum corte” (RYNGAERT, 1995, p. 39) – abarca o conjunto total dos eventos narrativos, inclusive os instantes em que as figuras dramáticas permanecem fora de cena.¹⁴ Muitas vezes, há indícios acerca das ações dos intérpretes que explicam onde eles estão e o quê eles fazem quando saem do espaço cênico. Assim, todos os episódios são partes complementares da fábula, mesmo os advindos para além do quadro, do palco ou do texto. O princípio de descontinuidade – marcado por “cortes frequentes, por vezes sistemáticos” (RYNGAERT, 1995, p. 39) – realça a autonomia entre as situações da trama. Saltos de um fato a outro, com diferenças significativas de localização e de circunstância, entregam ao público a responsabilidade de organizar, sistematicamente, os acontecimentos. As passagens desenvolvidas fora de cena não recebem, por conseguinte, qualquer status de relevância.

As indicações sobre as qualidades típicas da *fábula*, colhidas até aqui, apontam para a natureza ambígua de seu significado: *ela* designa tanto o “*material* (história contada)”, quanto a “*estrutura do relato* (discurso contante)” (PAVIS, 2015d, p. 160a). Atentando-se a essa perspectiva, o leitor analista deve ponderar sobre o conteúdo do enredo e também sobre a forma de apresentar a trama – seja a forma escrita, utilizada pelos dramaturgos, seja a forma cenográfica, empreendida pelos diretores teatrais. Em poucas palavras, o tema e a estrutura da *fábula* oferecem aos receptores um conflito a ser desenvolvido e solucionado pelas personagens, que possuem variados desejos satisfeitos ou fracassados no decorrer da intriga.

A palavra fundamental para a elaboração de uma *fábula* “é: NÃO”, uma vez que “a felicidade não produz ação”, mas “a insatisfação sim” (MARTINEZ, 2011, p. 105¹⁵). De

¹⁴ As circunstâncias ocorridas fora de cena, ou fora do texto, podem ser de importância crucial para o andamento da trama. Principalmente quanto à dramaturgia clássica, Ryngaert (1995) disserta: “claro que não vemos na tragédia nem os campos de batalha, nem o Senado, nem o local dos crimes, execuções ou catástrofes finais. Dizem-nos que a ação se concentra no gabinete de um *palais à volonté*, e que o decoro impede a representação dos fatos sangrentos ou escabrosos. Isso não impede que esses lugares exteriores, às vezes descritos com precisão pela linguagem, adquiram até mais importância. Por exemplo, na *Fedra* de Racine é feita alusão a numerosos espaços perigosos onde Teseu esteve, tanto os “infernos” como o Labirinto. Hipólito, por sua vez, conheceu apenas florestas comuns” (p. 86). Os espaços ausentes de um enredo abrigam os acontecimentos marcados nas falas das personagens e, não raro, esses eventos interferem de forma determinante nos caminhos seguidos por uma narrativa.

forma ampla, as personagens possuem vontades irrefreáveis de realizar objetivos individuais, gerando transformações relativas às personalidades e à evolução da narrativa. Na tentativa de alcançar metas particulares, as figuras dramáticas costumam encontrar durante as jornadas diversas complicações que dificultam a consumação de propósitos. O público leitor observa os desejos manifestados pelos agentes e “quer que o protagonista triunfe, ou que fracasse se é um *desejo* negativo (assassinar, roubar, destruir, etc.)” (MARTINEZ, 2011, p. 91¹⁶). Os vários *nãos* recebidos pelos intérpretes nem sempre impedem a concretização de ambições: eles são capazes de mudar não só as estratégias utilizadas, mas principalmente os rumos tomados pela *fábula*.

No entanto, considerando-se as limitações temporais e espaciais do texto teatral, nem todas as figuras dramáticas sofrem e/ou provocam modificações. Não é possível moldar todos os intérpretes com riqueza de detalhes, já que, dessa forma, correr-se-ia o risco de perder a unidade de uma obra em benefício de contar duas ou mais histórias diferentes. Por isso, as personagens da *fábula* são separadas em dois grupos: as planas e as redondas. Martinez (2011, p. 81¹⁷) classifica cada uma delas do seguinte modo: “as personagens <<*planas*>> são definidas por uns poucos recursos em torno a uma ideia ou qualidade, enquanto que as <<*redondas*>> são complexas, mostram diferentes arestas e evoluem com a trama”. Os protagonistas possuem personalidades mais desenvolvidas e metas a serem realizadas; os secundários têm a importância de obstaculizarem e retardarem os desenlaces finais.

O caminho percorrido pelo enredo dramático é constantemente marcado por linhas tortuosas de energia e permeado por reviravoltas. As mudanças de rumo da *fábula*, provocadas pelas dificuldades de o protagonista concretizar desejos, porém, não prejudicam a unidade central de uma história. Os componentes estruturais que organizam um texto espetacular são justamente as ações das figuras dramáticas, “guiando o material narrativo em torno de um esquema dinâmico” (PAVIS, 2015d, p. 287a). Os comportamentos das personagens, por mais incompatíveis e distantes que possam ser, levam os leitores a encontrarem o núcleo criativo de uma obra. Descobrimo-se os conflitos mais significativos, tensionados pelos integrantes redondos e planos, é possível determinar o sistema unificante e coerente de todas as ações.

¹⁵ La palabra clave del conflicto es: NO. La felicidad no produce acción, no mueve al cambio. La insatisfacción sí.

¹⁶ (...)quiere que el protagonista triunfe, o que fracase si es un *deseo* negativo (asesinar, robar, destruir, etc.).

¹⁷ Los personajes <<*planos*>> serán definidos por unos pocos rasgos en torno a una idea o cualidad, mientras que los <<*redondos*>> son complejos, muestran diferentes aristas y evolucionan con la trama.

Algumas pistas sobre as futuras realizações das figuras dramáticas, e também sobre o embrião da narrativa, são oferecidas pelos títulos dados aos textos. Ao introduzirem as tramas, os dramaturgos elegem as palavras apropriadas para indicar o sentido unificante de composições, ou até mesmo os elementos capazes de confundi-lo. O nome de uma obra interessa ao analista teatral, sobretudo, por demonstrar a “intenção de obedecer ou não às tradições históricas” e por apresentar “um conteúdo a ser revelado do qual ele é vitrine ou anúncio, o chamariz ou o selo de qualidade” (RYNGAERT, 1995, p. 37-38). Os dados assim fornecidos, por mais ingênuos que pareçam, orientam a análise em consonância ou em dissonância com o cânone teatral e anunciam a matéria enunciativa de um enredo. As interpretações sugeridas por um rótulo apontam meios para se compreender um texto espetacular, a serem uns confirmados e outros rejeitados pelo desfecho da narrativa.

As ações das personagens aliadas aos seus destinos finais, e ao título dado à *fábula*, ativam determinadas chaves de interpretação, que podem ser concretizadas ou não, muitas vezes relacionadas a gêneros dramáticos específicos. A identificação de um modelo narrativo em especial faz com que o leitor tenha “em mente um certo número de expectativas, de figuras obrigatórias que codificam e amplificam o real” (PAVIS, 2015d, p. 182b). Os escritores nem sempre fornecem a classificação dos textos prévia e explicitamente, deixando essa tarefa para o público: é interessante observar como as histórias conseguem ultrapassar os limites esperados pelos gêneros aos quais elas pertencem. O jogo de se aproximar da tradição, adequando-se a um padrão determinado, e de se afastar dela, frustrando as possibilidades mais óbvias, confere originalidade a uma obra e enriquece os modos de funcionamento de textos espetaculares.

As definições mais antigas e conhecidas dos gêneros teatrais são postuladas na célebre *Poética* de Aristóteles.¹⁸ Tanto a *tragédia* quanto a *comédia* são reconhecidas por imitarem as ações de seres humanos, sendo a primeira a imitação dos melhores, de elevada índole, e a segunda dos piores, de baixa índole (ARISTÓTELES, 2008). A visão mais contemporânea desses gêneros diz que “a tragédia está ligada a uma série obrigatória e necessária de motivos que levam protagonistas e espectadores em direção à catástrofe” e que “a comédia vive da ideia repentina, das mudanças de ritmo, do acaso, da inventividade dramatúrgica” (PAVIS, 2015d, p. 53a). Os leitores analistas devem comparar o mecanismo de inúmeros textos dramáticos a fim de destacar os aspectos comuns e diferentes, os modos de organizar os

¹⁸ As citações referentes à *Poética*, de Aristóteles (2008), seguem a tradução de Eudoro de Souza.

acontecimentos, as formas de resolver os conflitos. Assim, é possível estudar uma obra teatral de acordo com seu modelo particular e no seu justo valor.¹⁹

A disposição das tensões desenvolvidas pela *fábula*, por sua vez, pode ser apresentada em um ou mais atos, compreendidos não apenas como “unidade temporal e narrativa”, mas principalmente “mais em função de seus limites do que por seus conteúdos” (PAVIS, 2015d, p. 29a). As passagens de um ato a outro são introduzidas pelas orientações cênicas do texto espetacular, indicando a presença do coro, o fechamento das cortinas, o apagamento das luzes, a execução de música, o aparecimento de cartazes. Apesar das diferentes intenções ao se trocarem os atos, esse corte da narrativa costuma representar “uma mudança radical da ação” e geralmente “antecipa em certo modo o *clímax* final” (MARTINEZ, 2011, p. 69²⁰). A interrupção da ação momentos antes de um grande acontecimento da história faz-se importante para produzir um clima de expectativas e de suspense diante da resolução derradeira da tensão dramática.

A trajetória sinuosa de um texto espetacular, energizada pelas ações conflitantes das personagens, traz à luz uma questão fundamental: *como* encontrar a unidade básica de uma *fábula*? O fluxo para se encontrar a resposta ilumina-se pela *teoria dos vetores*, uma ramificação da *semiologia clássica* e, mais precisamente, da *semiologia teatral*. Para tanto, será necessário relembrar alguns conceitos pertinentes à ciência *semiológica*, partindo de um ponto mais amplo e geral até se chegar a um mais específico, relativo à análise da narrativa dramática. Os passos a serem rapidamente traçados concentram-se na exposição do *signo linguístico* compreendido, em um contexto mais delimitado, como *vetor* – termo ressaltado por Pavis (2015a; 2015d) e muito caro ao trabalho elaborado nesta dissertação.

As pesquisas iniciais da *semiologia clássica*, realizadas por Ferdinand de Saussure, em sua obra póstuma *Curso de Linguística Geral*, preocupam-se com o estudo da *língua* como um fato social. Em poucas palavras, a *língua* apresenta-se como “um produto social da faculdade de linguagem” e como “um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo

¹⁹ As modificações dos gêneros teatrais no passar do tempo, conforme os estudos de Ryngaert (1995), afirmam-se como tópico fundamental da história literária. Desde as definições de Aristóteles até os momentos recentes, um intervalo significativo de pelo menos dois mil anos, muitas ideias já foram incorporadas às noções de tragédia e de comédia. As tendências contemporâneas, trabalhadas pelos “grandes autores”, “aparentemente respeitam os gêneros, mas gostam de explorar seus limites, como se a cada vez reinventassem formas mais sutis ou jogassem com a liberdade da escrita” (p. 7). O saldo do jogo com as fronteiras entre os modelos espetaculares não poderia ser outro: a multiplicidade de textos dramáticos e de misturas possíveis entre os modelos existentes. As criações dos dramaturgos quanto às figuras dramáticas, às estruturas narrativas e às formas de escrita costumam seguir os temas e as ideologias contemporâneas à elaboração das mais variadas obras.

²⁰ Este *culmen* representa un cambio radical de la acción y se suele situar al final de este segundo acto. En él se anticipa en cierto modo el *clímax* final.

corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos” (SAUSSURE, 2006, p. 17).²¹ Ao mesmo tempo, portanto, a *língua* é uma habilidade adquirida no convívio de uma comunidade falante e um conjunto de regras normativas manifestadas por uma coletividade no ato de fala. Os indivíduos formadores de uma determinada *língua*, e também formados por ela, reproduzem *signos* que articulam um mesmo significado – um conceito – a, aproximadamente, um mesmo significante – uma imagem acústica. Aproximadamente porque, é preciso ressaltar, o significado de um *signo* só se encontra completo na abundância de seus significantes possíveis, originados pelos falantes de uma dada língua.

Depois de Saussure, vários outros estudiosos contribuíram expressivamente para os avanços da *ciência semiológica* ao longo de todo o século XX. Os muitos desdobramentos da *semiologia* influenciaram nos métodos de pesquisa de diversas disciplinas teóricas, inclusive das referentes ao fenômeno teatral. Os primeiros *semiólogos do teatro*, por exemplo, definiram como base de análises a “busca das *unidades mínimas* necessárias a uma formulação da representação, seguindo nisso o programa dos linguistas” (PAVIS, 2015d, p. 351a-b). A identificação dos *signos* basilares à encenação espetacular, acrescentando-se aqui à leitura do texto dramático, desencadeava a descrição e a interpretação de uma obra. Contudo, essa estratégia de análise foi exaustivamente criticada por fragmentar a unidade do significante teatral, passando a ser gradualmente substituída por outro mecanismo que considera o todo completo dos projetos textual e cênico.

A abordagem de *signos* dramáticos implica enorme esforço descritivo, especialmente, em decorrência da complexidade de realizações. Separar as diversas possibilidades de elementos em pequenos grupos exige escolhas, por exemplo, ao se conceder maior importância a aspectos visuais ou auditivos. Destacando essas duas perspectivas, Kowzan (2012) define treze grandes conjuntos: palavra, tom, mímica facial, gesto, movimento cênico do ator, maquiagem, penteado, vestuário, acessório, cenário, iluminação, música e ruído. A sistematização sugerida, apesar da aparente simplicidade, impõe algumas dificuldades para o estudo do fenômeno teatral. Há algumas possibilidades interessantes de uma mesma situação ser representada por diferentes modos simultaneamente e também de um único item suprir a presença de outros textual ou cenicamente.

Considerando o primeiro caso, uma circunstância sugerida por vários *signos* concomitantes, Kowzan (2012) propõe a caracterização de uma chuva. O habitual barulho de uma tempestade, indicado pelas orientações cênicas ou produzido pela sonoplastia, não

²¹ As citações de Ferdinand Saussure (2006) seguem a tradução de Antônio Chelini *et al.*

deixaria dúvidas sobre a ocorrência do evento natural. Todavia, a chuva pode ser concretizada de variadas formas: “pela iluminação (projeção), pelo vestuário (impermeável e capuz), pelo acessório (guarda-chuva), pelo gesto do ator (que se seca, entrando), pelo penteado (cabelos molhados), pela música e, sobretudo, pela palavra” (p. 121). Pensando no segundo caso, um elemento preenchendo o lugar de outros, a melhor manifestação, ainda segundo Kowzan (2012), é a da palavra que “tem o poder de substituir a maior parte dos signos dos outros sistemas” (p. 118). Assim, bastaria uma personagem afirmar “chove lá fora!” para a referência se materializar no texto e na representação. Esses padrões de signos já são capazes de indicar parte das dificuldades enfrentadas pelos pesquisadores.

A *teoria dos vetores*, finalmente, atende às necessidades analíticas de “uma fase globalizante que concebe o espetáculo como uma série de sínteses ou de quadros” (PAVIS, 2015a, p. 13). Portanto, não interessa mais a determinação de *signos* teatrais isolados uns dos outros, como se entre eles não houvesse qualquer tipo de relação. Pelo contrário, importa agora a percepção de *vetores* associados entre si, existindo cada um deles somente dentro do sistema capaz de conectá-los a uma única dinâmica. O *vetor* é descrito como um deslocamento de forças desde uma origem até um ponto conclusivo de aplicação, seguindo uma linha de trajetória perceptível. Ao se encontrar os *vetores* de uma trama, não obstante, deve-se tomar o cuidado de não reduzir o espetáculo cênico ou o texto dramático a um esquema demasiadamente ingênuo e coerente. É necessário criar hipóteses sobre os percursos que sintetizam a ação dramática, destacando o ponto para o qual a *fábula* converge forças, levando-se em consideração as possíveis contradições presentes no enredo.

A advertência de não limitar o fenômeno dramático a um sistema empobrecedor levanta o seguinte questionamento: haveria a possibilidade de regras gerais de *vetores* para todas as *fábulas* imagináveis? Certamente não, “pois não há, nessa matéria, recorte e tipologia objetiva e universal” (PAVIS, 2015d, p. 57). Assim como existem inúmeras narrativas dramáticas diferentes, existem também inúmeros *vetores* distintos e adequados a cada nova história. Ademais, cada um dos elementos teatrais instaura seus próprios *vetores* relativos ao texto, ao espaço, ao tempo, à *performance*, ao figurino, à iluminação, aos objetos cênicos. Entretanto, existem quatro categorias de *vetores* capazes de reunir em pequenas sequências os vários componentes de uma mesma cena. Tudo isso sem se esquecer, é claro, da unidade global de significação evidenciada por uma obra.

Os quatro tipos de *vetores*, constantemente presentes no acontecimento teatral, são: os *conectores*, os *secionantes*, os *acumuladores* e os *embreadores*. Os dois primeiros pertencem ao “eixo do *deslocamento*, ou da *metonímia*, que substituem um elemento por outro

(conector) ou que quebra a corrente para passar para algo totalmente novo (seccionante)”, e os dois últimos ao “da *condensação*, ou da *metáfora*, que acumula e mistura os elementos (graças aos acumuladores) ou dá acesso a um outro plano totalmente diferente (através dos embreadores)” (PAVIS, 2015a, p. 297). Os nomes dados às quatro classes *vetoriais* já sugerem, de alguma forma, as possibilidades de utilização: os *conectores* e os *acumuladores* indicando somatórios e acréscimos em linhas contínuas de ação, e os *seccionantes* e os *embreadores* denotando rupturas e interrupções em linhas descontínuas.

O elemento *objeto acessório*, como um cubo de tamanho razoável, será aqui útil para exemplificar superficialmente o emprego desses quatro *vetores*. A *conexão* e a *secção* aparecem quando um mesmo cubo recebe diferentes significações, ora como um banco para se sentar, ora como um presente a se abrir. A distinção entre os dois processos reside no fato de as trocas de identidades acontecerem naturalmente com os *conectores*, com a antiga remetendo-se à nova, e bruscamente com os *seccionantes*, gerando efeitos intencionais de surpresa – positiva ou negativa. O *acumulador* e o *embreador* fazem um mesmo cubo assumir significações sucessivas, ou até simultâneas, no caso de a caixa de presente ser usada como um banco. A divergência entre os dois recursos consiste na ideia de os diferentes usos serem facilmente aproximados pelas semelhanças no caso dos *acumuladores*, e serem significativamente desestabilizados pelas alterações no caso dos *embreadores*.

Os significados atribuídos a cada um desses *vetores*, a despeito de parecerem bastante generalizados, dependem das narrativas nas quais os signos encontram-se inseridos. A abertura desses componentes a uma multiplicidade de aplicações revela que “a identificação do vetor dominante em determinado momento do espetáculo continua delicada e o local entre conexão, acumulação, ruptura e embreagem ainda fica a ser estabelecido” (PAVIS, 2015d, p. 355a). A determinação do surgimento de um *vetor* e de seu desaparecimento, além de ser própria à organização de variadas *fábulas*, é tarefa vinculada à perspectiva do analista do texto e/ou do espetáculo. O funcionamento das quatro classes de *vetores* altera-se conforme a organização das narrativas e as possibilidades de estudá-las. As forças impulsionadas pelos *vetores*, quando bem estruturadas na *análise*, ajudam a elucidar o ponto para o qual a energia dramática converge: a unidade central de uma *fábula*.

A percepção do fenômeno teatral como sistemas organizados de *vetores* só tem relevância teórica, é importante enfatizar, se os signos estiverem associados uns aos outros em uma dinâmica totalizante. O exame de uma cena do conflito não pode perder de vista a conexão com as demais partes da *fábula*, com a finalidade de interpretar os significados como um todo provido de um sentido globalizante. O esforço empreendido pelo conjunto completo

do acontecimento teatral, incluindo-se todos os elementos imprescindíveis para sua realização, gera a potência necessária para a movimentação dos *vetores*. A coesão entre os recursos percebidos contribui substancialmente para a ordenação lógica dos episódios, produzidos em sincronia por uma corrente única de ação.

b. Entrando as personagens: o raciocínio elástico e a moral variável

As definições dos principais aspectos da fábula e dos vetores são importantes na busca pela unidade mínima da narrativa teatral. Nesta dissertação, importa também pensar acerca de alguns diálogos específicos de *Um elefante no caos* e de *Flávia, cabeça, tronco e membros*. Personagens empenhadas em balancear opiniões e comportamentos de acordo com veleidades pessoais são apresentadas em ambas as obras *millorianas* focalizadas. O mote *A necessidade torna o raciocínio elástico*, recortado do primeiro texto citado, explicita o costume das figuras dramáticas de reduzirem a seriedade de normas sociais com o objetivo de alcançarem mais facilmente a solução de problemas e a concretização de vontades propriamente individuais. Os enunciados articulados exprimem bastante flexibilidade: ora se esticam para abranger um maior número de circunstâncias, ora se encolhem para se ajustar a um número menor. A maleabilidade discursiva tem como fim tornar as ações dos intérpretes, concomitantemente, apropriadas a desejos particulares e compatíveis com regras vigentes na sociedade.

A interpretação das premissas argumentativas depende de conceitos mencionados na seção anterior – cena e diálogo – e, mais precisamente, dos conhecimentos teóricos difundidos por duas eminentes disciplinas: a nova retórica e a sofística.²² Afunilar o entendimento de composições espetaculares, partindo-se de questões gerais até se chegar às delimitadas, torna-se um processo indispensável para a compreensão do todo. Não se pode esquecer de que a análise de um fragmento em especial deve levar em consideração a completude do documento enfocado, senão o estudo pode resultar em trabalho frágil, insuficiente e superficial – cujos contratempos serão evitados ao máximo por esta pesquisa.

Inicialmente, convém lembrar que as produções dramáticas organizam-se a partir de uma *fábula*, subdividida em atos e em cenas – chamadas em alguns contextos de quadros. As marcações explícitas entre as sequências do enredo não constituem regulamento fixo do

²² Um panorama histórico e sintético da retórica e da sofística é encontrado em: SOUZA, Roberto Acízelo de. Retórica. In: SOUZA, Roberto Acízelo de. *Iniciação aos Estudos Literários*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2006. p. 149-157.

fenômeno teatral, mas possuem diversas maneiras de se realizarem, tanto textualmente, nas didascálias, quanto cenicamente, nas representações. Atribuir um título ou um número a uma parte singular, designar “a entrada e a saída de personagens” ou propor “a indicação de um escuro” (RYNGAERT, 1995, p. 38-39) são estratégias comumente aplicadas. Por exemplo, caso seja recomendado um nome ou um dígito exclusivo a uma fração da trama, o algarismo deve ser apontado pelo dramaturgo e pode ser falado por um ator no decorrer de uma apresentação – obedecendo aos planos de um diretor cênico. As outras possibilidades, a movimentação dos seres no espaço e a variação das tonalidades de iluminação – como a *luz em resistência* ou o *escurecimento* –, são naturalmente híbridas por se manifestarem nos registros escritos e nas encenações espetaculares.

Coordenados em encadeamentos sequenciados, os intercâmbios comunicativos das personagens são administrados pelos autores. Cabe a eles controlar as comunicações entre as figuras dramáticas, estabelecendo a sucessão dos diálogos e a disposição dos assuntos. As falas emitidas pelos participantes de um quadro, como enfatiza Ryngaert (1995, p. 101), sempre se dirigem a alguém por algum motivo. As relações entre enunciador e destinatário são instituídas dentro do universo ficcional, assim como nas conjunturas de leitura e de recepção cênica. No primeiro nível, os receptores são os presentes no espaço narrativo, de maneira direta ou acidental. Os integrantes de um enredo conversam uns com os outros intencionalmente, correndo o risco de serem ouvidos pelos demais – que podem estar ocultos ou escondidos. No segundo, os leitores e os espectadores configuram-se como os receptores por excelência, detendo o saber das ações praticadas ao longo da intriga.

Ao consolidarem os turnos interacionais, os dramaturgos tornam claras as intenções prévias de fornecerem dados naturalmente, de reservarem outros às ocasiões de maior expectativa e de jamais revelarem abertamente certos elementos. As informações veiculadas pela interlocução dramática são assinaladas por Ryngaert (1995) conforme dois pares de classificação: *abundantes* ou *raras*, *diretas* ou *indiretas*. As *abundantes* espalham intimidades das personagens, como as atitudes relativas ao passado, os propósitos de algumas condutas, os laços firmados entre os intérpretes; as *raras* guardam ao máximo a divulgação desses temas, deixando as falas funcionarem “segundo um implícito tão intenso entre as personagens que toma o aspecto de uma conversa privada da qual o leitor é como que excluído” (p. 117). As *diretas* são mensagens anunciadas espontaneamente pelos participantes, como nos monólogos cujas notícias não são obviamente voltadas ao público; as *indiretas* são transmitidas nas entrelinhas discursivas, competindo à assistência avaliar o grau de relevância das ideias

manifestadas. Combinar esses tipos é possível: a comunicação pode ser abundante e direta, abundante e indireta, rara e direta, rara e indireta, satisfazendo as decisões dramáticas.

As interações entre as figuras teatrais expressam ainda disposições minuciosamente idealizadas pelos dramaturgos, formulando uma série de *raciocínios* obrigatórios às réplicas narrativas. A palavra *raciocínio* “designa tanto uma atividade da mente quanto o produto dessa atividade” (PERELMAN, 2004, p. 1), denotando o caminho que vai do delineamento de uma ação até a consequente efetivação de um ato – como o cumprimento de uma operação matemática ou o planejamento de uma iniciativa a se concretizar. O resultado da atividade mental pode ser estudado partindo-se “das condições de sua elaboração”, atentando-se ao “modo como foi formulado, o estatuto das premissas e da conclusão, a validade do vínculo que as une, a estrutura do raciocínio, sua conformidade a certas regras ou a certos esquemas conhecidos de antemão” (PERELMAN, 2004, p. 1). A disciplina chamada de *retórica* ocupa-se em estudar e em observar a trajetória percorrida por uma exposição oral ou escrita, demonstrativa ou argumentativa.

A *retórica* é definida por Aristóteles (2015) como “a capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir” (p. 62).²³ Nesse sentido, há a preocupação com a afirmação e a estabilização de uma verdade convincente e, para isso, constroem-se amplamente raciocínios de natureza lógica e formal. O discurso retórico, ainda segundo esse filósofo, divide-se em três tipos: o judicial, o deliberativo e o epidíctico. O judicial volta-se às ponderações de acusação ou de defesa, às discussões sobre justiça e injustiça; o deliberativo busca comparar os benefícios e as desvantagens resultantes de variadas ações; o epidíctico atenta-se ao elogio e à censura quanto a um indivíduo ou quanto a uma coisa em particular. De modo geral, essas espécies de argumentação baseiam-se em princípios que contrastam o possível e o impossível, o real e o irreal, o mais e o menos. A arte retórica, conforme o estagirita (2015), muitas vezes, pretende abordar o desconhecido, partindo-se do conhecido; do mais familiar até se chegar ao menos familiar. As técnicas discursivas e enunciativas, por esses caminhos, anseiam encontrar conclusões eminentemente verdadeiras, apoiadas em premissas sólidas e seguras.

Concentrando-se particularmente nos ensinamentos da *retórica aristotélica*, Chaïm Perelman retoma alguns pontos e explora os *raciocínios* engendrados em um determinado

²³ As citações referentes à *Retórica* de Aristóteles (2015) seguem a tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena.

idioma e diferencia dois tipos: os analíticos e os dialéticos. A demonstração analítica²⁴ implica o concatenar obrigatório de princípios necessários e verdadeiros, cujas respostas são pontuais e incontestáveis. O método assevera a impossibilidade de se chegar a falsas conclusões, desde que seja “feito corretamente, a partir das premissas corretas” (PERELMAN, 2004, p. 1-2). Os tópicos postos em debate não constituem fator de vigilância, nesse caso, pois a garantia de uma inferência válida é certificada exclusivamente pela *forma* como a reflexão é organizada. A área voltada aos juízos legitimados pela *estrutura* é conhecida como *lógica formal*. Os atributos destacados remetem, por exemplo, aos produtos vastamente encontrados no âmbito das ciências exatas, em que há a conquista de postulados absolutos e estáveis. As verdades assim firmadas são passíveis de contestação e podem ser substituídas por outras mais aceitáveis, somente se os raciocínios analíticos forem corretamente seguidos.

Inversamente, a argumentação dialética envolve a deliberação de temática controversa, exigindo a viabilidade de extensos debates e discussões. A técnica dedica-se “aos meios de persuadir e de convencer pelo discurso, de criticar as teses dos adversários, de defender e justificar suas próprias, valendo-se de argumentos mais ou menos fortes” (PERELMAN, 2004, p. 2). O orador interessado em ponderar acerca de um assunto qualquer, se pretende receber o acolhimento de ouvintes a um relato, preocupa-se apenas com a verossimilhança e a razoabilidade das afirmações colocadas em jogo. Dessa maneira, nem todas as alegações carecem de exibição pública, especialmente porque algumas delas já se fazem largamente aceitas por um auditório determinado. O conteúdo de uma desavença, assim como a adesão ou não dos participantes da interlocução, apresenta-se como elemento fundamental da *lógica não-formal*. A validade das proposições assim edificadas confirma-se em suas adequações possíveis a uma ou várias situações, porém estando quase sempre disponíveis a novas considerações – *quase sempre*, uma vez que existem ocorrências jurídicas finalizadas e impassíveis de mais apreciações.

Características intrínsecas aos raciocínios dialéticos serão enfocadas com maior dedicação, tendo-se em vista a relevância de algumas delas para a análise dos diálogos de *Um elefante no caos* e de *Flávia, cabeça, tronco e membros*. Ambos os textos realçam personagens dispostas a defenderem visões de mundo pessoais e ambivalentes acerca de diversas matérias. Mais do que isso, os partícipes *millorianos* ambicionam ganhar o apoio de

²⁴ Perelman (2004) realça que “o padrão do raciocínio analítico era, para Aristóteles, o silogismo, enunciado pelo clássico esquema: “Se todos os B são C e se todos os A são B, todos os A são C.” Notemos que esse raciocínio é válido quaisquer que sejam os termos colocados no lugar das letras “A”, “B” e “C”.” (p. 1-2).

ouvintes a posicionamentos discutíveis. Para alcançarem essa meta irreverente, as personagens acionam a argumentação, “uma ação que tende sempre a modificar um estado de coisas preexistente” (PERELMAN, 2005, p. 61). O processo de ajustar uma perspectiva a uma situação restrita, na qual existe alguma espécie de divergência ou de ambiguidade, objetiva convencer os interlocutores de uma comunicação quanto à validade prática de uma opinião.

Na esfera da literatura teatral, como já dito, dois receptores mostram-se fundamentais à enunciação: as figuras presentes no quadro cênico e a plateia, leitora e/ou espectadora. Não há dúvidas de que as duas instâncias possuem diferenças significativas. De um lado, as figuras dramáticas preocupam-se em persuadir os demais colegas de cena, sabendo das possibilidades de objeção e de não concordância. A conversação flui até que se defina um consenso, o equilíbrio entre as partes e a dominação de um ponto de vista. De outro lado, o dramaturgo pretende dissuadir o público sobre a qualidade de uma obra, a verossimilhança de uma trama, a filiação de uma história à tradição. As reações entre os integrantes extratextuais não se estabelecem verbalmente, havendo apenas as facilidades de prosseguir as recepções lidas e vistas, ou de interrompê-las – fechando um livro ou abandonando uma sala de espetáculos. As análises empreendidas nos capítulos três e quatro restringem-se às interações travadas entre os participantes dos textos dramáticos, posto que o desenvolvimento desta dissertação já ratifique a crença na qualidade dos trabalhos *millorianos*.

Voltando à pormenorização de aspectos da *lógica não-formal*, é cogente trazer à luz detalhes da arte argumentativa. Oradores impulsionados pela dialética iniciam raciocínios partindo de pressupostos largamente aceitos pelo senso comum, com o intuito de merecer a atenção de uma assistência. Os argumentos passam dos usualmente admitidos até os razoavelmente tolerados para que, ao final da deliberação, obtenha-se a admissão dos ouvintes a novos juízos. Eleger apenas um deles como o melhor a se adotar, em um contexto limitado, impõe a prévia apreciação dos pontos negativos e positivos de uma informação. O projeto de convencer pelo discurso consiste, portanto, em selecionar os fatos mais fortes e adequados a um assunto lançado em debate. O estudo dos procedimentos caros à eloquência comunicativa, de acordo com Perelman (1993), realiza-se pela nova retórica. A disciplina é atualizada pela inclusão de um predicado relevante: ao contrário da dialética aristotélica, concentrada nas discussões com um único interlocutor; a nova retórica liga-se aos discursos “dirigidos a *todas as espécies de auditórios*”²⁵ (PERELMAN, 1993, p. 24, grifo do autor) – a um só indivíduo

²⁵ O termo *auditório* é apresentado por Perelman (2005) em três formações, que serão rapidamente comentadas. Primeiro, tem-se o *auditório universal* composto idealisticamente pela humanidade inteira – ou pela unanimidade de pessoas às quais o orador intenta persuadir. Os excluídos desse grande grupo, e não visados pelo

ou a todos os seres humanos –; motivo pelo qual se escolhe, aqui, privilegiar os trabalhos de Perelman (1993; 2004; 2005) e não o de Aristóteles (2015).

As primeiras condições para um evento discursivo são a existência de linguagem comum entre os interlocutores e a exigência de interação verbal – incluindo-se os casos de comunicação de um ser com ele mesmo, como em um monólogo teatral. O responsável pela emissão de indícios questionáveis tem também de conhecer as peculiaridades da plateia com a qual conversa, sendo capaz de se adaptar às crenças dos indivíduos que pretende satisfazer pelo discurso. Nesse ponto, o *auditório* deve ser entendido como “*o conjunto daqueles que o orador quer influenciar com sua argumentação*” (PERELMAN, 2005, p. 22, grifo do autor). A definição aponta um valioso fator: há passagens em que se pretende ganhar a atenção de apenas uma parcela do público e não de todos os presentes. Saber indicar razões cujos conteúdos serão mais provavelmente admitidos por um grupo torna-se indispensável ao trabalho de um discursador. Quanto mais estes concordarem com uma especulação argumentativa, maior notoriedade obterá a figura que expôs um ponto de vista.

A aprovação pretendida em um debate varia desde o convencimento simplesmente intelectual até o assentimento capaz de instigar uma ação, ou uma reação. Os dois cenários podem se combinar, quando um argumento intenta a aceitação de uma tese e também a efetuação de um ato. A exposição oral mostra-se eficaz ao gerar a concordância plena, ou o desprezo repulsivo, à noção pleiteada. No entanto, julga-se criteriosamente a eloquência de um orador somente quando as intenções discursivas são conhecidas de antemão. Caso o desígnio seja conduzir os ouvintes a se comportarem de tal maneira, os enunciados apresentados serão bem sucedidos se a conduta for incorporada integralmente pelo auditório. Aos discursadores, sem fixar metas demasiado rígidas, é imperativa a habilidade de elencar dados suficientemente fortes para manter a adesão da assistência e para superar dificuldades.

Ademais, reconhecer a variabilidade de ângulos possíveis ao abordar uma mesma matéria mostra-se decisivo à argumentação. A intensidade da concordância a uma declaração altera-se à medida que o falante consegue adequar distantes concepções às características

discursador, podem ter suas opiniões desacreditadas e não levadas a sério. Depois, encontra-se a *argumentação perante um único ouvinte* integrada apenas pelo emissor com quem se dialoga. O receptor das informações, ao menos supostamente, desfruta da possibilidade de intervir no discurso fazendo perguntas e demonstrando objeções. Nesse caso, há a impressão de formular teses mais sólidas, apoiadas nas crenças comuns aos dois participantes da comunicação. Por fim, evidencia-se a *deliberação consigo mesmo* que pressupõe a existência de um orador em constante reflexão mental sobre as próprias ideias. Ao tomar uma decisão, ou ao escolher uma posição em detrimento de outra, os indivíduos ponderam acerca dos prós e dos contras de uma situação. Assim, é possível identificar uma medida equilibrada e justa de ação – se essa for a intenção final da consideração. Nesta pesquisa, porém, o vocábulo *auditório* será tomado em seu sentido mais genérico, como sinônimo de reunião de interlocutores, contemplando as três configurações propostas por Perelman (2005).

próprias de um público. Incidir sobre o preferível, influenciar na escolha de uma posição em detrimento de outra, é tarefa oratória primordial. O enunciador deve encontrar “métodos apropriados, tanto ao objeto do discurso, como ao tipo de auditório sobre o qual se quer agir” (PERELMAN, 1993, p. 32). Ajustando-se ao tema e à plateia, a enunciação potencializa as chances de obter o apoio incondicional dos receptores. Auxilia nessa técnica a estratégia de repetir a mesma manifestação, em expressões aparentemente díspares, na tentativa de insistir demoradamente em uma noção inovadora. Observando as reações dos interlocutores, o discursador consegue focar nas construções capazes de despertar questões afetivas dos ouvintes. Assim, o destinatário da persuasão que assumir uma conduta passiva diante do emissor será conduzido a aceitar, natural e emocionalmente, as concepções dispostas.

O valor creditado a uma alegação, ou o prestígio a lhe ser destinado, depende ainda “do tipo de homem”, ou de mulher, “que afirma, por exemplo, e do critério que goze, em geral” (TOULMIN, 2006, p. 15).²⁶ Conferir às declarações um status de notoriedade, de algo digno de consideração, significa acreditar na integridade do emissor da asseveração – no lugar por ele ocupado socialmente. As relações entre os indivíduos pertencentes a uma comunidade modificam-se segundo as posições a serem preenchidas em certos contextos: amplamente, juízes de direito são confiáveis por conhecerem as normas constitucionais e por agirem a favor da população; especificamente, pai e mãe são prudentes ao cuidarem dos filhos e ao lhes oferecerem os ensinamentos imprescindíveis à vivência em comunidade. Em todas as ocasiões, deve-se ponderar sobre os fundamentos das assertivas e sobre os seus respectivos desígnios a fim de se chegar a uma consideração justa, e não arbitrária, de um assunto.

Além dessas particularidades e estratégias discursivas, a nova retórica ressalta a importância composicional das premissas, isto é, os artifícios utilizados ao vincular um fato a outro. Três modelos argumentativos, sistematizados e examinados por Perelman (1993; 2005), serão brevemente comentados. A *argumentação quase-lógica* fundamenta-se nos princípios demonstrativos do pensamento formal. O recurso visa a conformar uma alegação imprecisa às leis próprias da lógica analítica, de modo que uma proposição ambivalente pareça ter uma, e apenas uma, conclusão acertada. A *argumentação baseada na estrutura do real* constrói-se a partir da familiaridade existente entre os elementos da realidade concreta. A técnica procura assegurar, entre as noções expostas, relações de sucessão – como a de causa e efeito – ou de coexistência – como a associação entre o indivíduo e suas ações correspondentes. As ligações assim edificadas permitem tornar aceitável uma nova proposta.

²⁶ As citações de Stephen Edelston Toulmin (2006) seguem a tradução de Reinaldo Guarany.

A *argumentação pelo exemplo*, como o nome sugere, reside na fixação de um paradigma como o ideal a ser seguido. O método instaura a identificação de um episódio, preferencialmente de sua estrutura particular, como regra de comparação às demais ocorrências imagináveis.

Na linguagem ordinária, habitual do cotidiano, os três padrões discursivos combinam-se ao materializar um mesmo e único raciocínio. As linhas fronteiriças que marcam os limites de definição, embora sejam teoricamente bem descritas, não são de simples aplicação quando se trata de enunciados da vida prática. É oportuno aos objetivos desta dissertação abordar mais demoradamente as propriedades dos *argumentos quase-lógicos*, sobretudo, eleitos em razão da elasticidade e da versatilidade que instalam nas demonstrações de natureza formal. Será significativo observar como as personagens *millorianas* agem ao transformarem opiniões controversas e equivocadas em verdades próximas ao absoluto. A passagem de uma hipótese contestável a uma declaração eficiente realiza-se pelas tentativas de “precisar os termos utilizados”, de “eliminar toda a ambiguidade” e, por fim, de “retirar ao raciocínio qualquer possibilidade de múltiplas interpretações” (PERELMAN, 1993, p. 73). As razões modeladas a favor de uma contestação são aparentemente lógicas, pois não constituem expressões válidas ou inválidas, mas alegações de potências variáveis – que podem ser reforçadas a partir da divulgação de outras ideias.

Existem disparidades relevantes entre a concepção de um *argumento analítico* e a de um *quase-lógico*. A incoerência e a inutilidade de uma *demonstração formal* são verificadas ao se localizar uma *contradição* entre os termos de um preceito. A ambiguidade acomodada na fixação de uma regra, que afirme simultaneamente um posicionamento e a sua negação, converte a norma postulada em códigos frágeis e ineficazes. Para restabelecer os princípios almejados, faz-se urgente modificar o regulamento, extinguindo todas as dubiedades, e reformular o estatuto antes perpetrado. Essas iniciativas protegem as doutrinas científicas e matemáticas de obterem resultados inconsistentes, procurando sempre atingir respostas unívocas e livres de problemas estruturais. A *argumentação quase-lógica*, muito presente na linguagem comum, indica processo diferente de elaboração. As teses listadas para a defesa de um pensamento, eventualmente, entram em conflito umas com as outras e provocam entre elas certa *incompatibilidade*. Por exemplo, o pertencimento simultâneo a dois grupos rivais, como se filiar a dois partidos políticos de ideologias contrárias, revela-se inconciliável. A saída para atenuar mal-entendidos pode ser ou a invenção de novos paradigmas a serem seguidos, ou a restrição do alcance dos antigos parâmetros.

As referências incombináveis, cuja harmonia entre elas é impraticável, acarretam a desconsideração total de uma justificativa e ao descrédito pleno do orador. Blindar o discurso de presunções inconciliáveis sinaliza-se primordial à execução de noções resistentes, assim como à conservação da estima adquirida pelo emissor em função de seu trabalho, ou de sua posição. Artifícios enunciativos podem ser colocados em prática com a finalidade de atenuar obstáculos: restaura-se a credibilidade de uma suposição “graças a uma divisão no tempo, no espaço, ou quanto ao objeto” (PERELMAN, 1993, p. 76). A hipótese de alguém endossar firmemente uma concepção e, depois, mudar substancialmente as afirmações posteriores não significa, obrigatoriamente, inconsistência. É compreensível que, em períodos diversos da vida, os indivíduos oscilem ao priorizarem certas perspectivas em detrimento de outras. Afinal, os seres humanos, e as suas representações ficcionais, não equivalem a sistemas homogêneos e fechados, mas a composições heterogêneas e abertas a novas considerações diluídas no tempo.

A *incompatibilidade* emerge, portanto, quando se verificam divergências entre as teses de um mesmo e único raciocínio, isolado em momento e contexto precisos. Resolver eventuais contratempos, no desenvolvimento do próprio discurso, transforma o desacordo em argumento produtivo, caso algumas condutas sejam adotadas. Consoante aos ensinamentos de Perelman (1993; 2005), há três atitudes possíveis: a lógica, a prática e a diplomática. São lógicos os episódios em que o orador considera, previamente, todos os prováveis percalços de uma ideia. O comportamento implica a extinção de futuros imprevistos e o domínio de úteis soluções. Contrariamente, as condutas práticas adiam a correção de inconvenientes, relegando o aperfeiçoamento de questões a imposições vindouras. As ações diplomáticas, finalmente, esforçam-se para suprimir os percalços de uma afirmação e para não ser imperativo o sacrifício de um enunciado antes formulado. Por conseguinte, distancia-se a aparição de uma conjuntura problemática e o incômodo de escolher apenas uma posição.²⁷

As construções caras aos *raciocínios quase-lógicos* são identificadas em formações variadas e singulares. Dentre os muitos desenvolvimentos praticáveis, foram selecionados para a exemplificação: *o argumento de reciprocidade, o de transitividade, o de inclusão, o de divisão, o por comparação e o pelo sacrifício.*

O *argumento de reciprocidade* visa a “aplicar o mesmo tratamento a duas situações correspondentes” (PERELMAN, 2005, p. 250). Regras de justiça determinam a necessidade

²⁷ A diplomacia nem sempre se apresenta como uma estratégia positiva, já que, muitas vezes, recorre “ao silêncio, à ficção e até a mentira” (PERELMAN, 1993, p. 79). Assim, é mais aconselhável sanar definitivamente uma *incompatibilidade* ou abandonando uma das noções conflitantes e adotando apenas a outra, ou tornando-as combináveis ao dissociar ideias anteriormente opostas.

de se apreciar com igual medida os seres em causalidades equivalentes. Na prática, avaliar as ações dos indivíduos nem sempre redonda em tarefa simples. Complexidades surgem ao se ponderar sobre eventos, simultaneamente, distantes em alguns aspectos e próximos em outros. A equidade parcial entre acontecimentos suscita alternativas: ou sublinhar as afinidades como cruciais e negligenciar os contrastes; ou elevar os desvios como imprescindíveis e omitir as similaridades. As imposições prescritas aos integrantes de uma mesma comunidade são reguladas de acordo com as metas planejadas pelas regras sociais. Os códigos normativos reúnem, portanto, em seus domínios, os elementos valorizados por um grupo – recusando os fatores indesejáveis. Espera-se que as aplicações de um estatuto assegurem a igualdade, indicando que “*todos* os seres que possuem as propriedades exigidas pela lei serão tratados da mesma maneira, isto é, da maneira determinada pela lei” (PERELMAN, 1993, p. 84, grifo do autor).²⁸

O *argumento de transitividade*, típico dos raciocínios formais, “permite passar da afirmação de que existe a mesma relação entre os termos *a* e *b* e entre os termos *b* e *c*, à conclusão de que ela existe entre os termos *a* e *c*” (PERELMAN, 2005, p. 257). Relações de transferência eclodem constantemente nas estruturas de igualdade, de superioridade, de inclusão e de ascendência. Todavia, nas manifestações em que a transitividade assuma forma contestável, as premissas serão construídas segundo os princípios *quase-lógicos*. Ajustes diversos serão praticados para tornar o discurso adequado a um determinado ponto de vista. O recurso é praticado seja quando se pretende cotejar seres ou fenômenos sem averiguação concreta, isto é, sem colocar os dois termos em confronto imediato; seja quando se procura estabelecer implicações baseadas em consequências lógicas, isto é, em encadeamentos sucessivos entre diversas variáveis.²⁹

O *argumento por inclusão* dá origem a dois grupos discursivos: “os que se limitam a demonstrar essa inclusão das partes num todo e os que demonstram a divisão do todo em suas partes e as relações entre as partes daí resultantes” (PERELMAN, 2005, p. 262). Integram o primeiro os enunciados que abordam a totalidade e cada uma de suas frações com igualdade, por meio de aproximações niveladas, como se as regras adequadas ao conjunto valessem do mesmo modo para as partes. Compõem o segundo as assertivas que tratam a completude e cada uma de suas parcelas em consonância com o aspecto quantitativo, inferindo o valor

²⁸ Ver exemplos do *argumento de reciprocidade* na página 105, do capítulo três, e na 137, do capítulo quatro desta dissertação.

²⁹ Exemplos do *argumento de transitividade* na página 103, do capítulo três, e na 136, do capítulo quatro desta dissertação.

integral como claramente superior ao das suas respectivas porções. Nesse contexto, acentuam-se expressões como: “o todo vale mais que uma parte”, “o que não é permitido ao todo não é permitido à parte”, “quem pode o mais pode o menos” (PERELMAN, 1993, p. 89).³⁰

O *argumento por divisão* é aquele cuja “concepção do todo como a soma de suas partes serve de fundamento para uma série de argumentos” (PERELMAN, 2005, p. 265). Nesse sentido, há a expectativa de os elementos constituintes serem relacionados, entre si, exaustivamente, porém segundo as intenções do discursador – muitas vezes arbitrárias. Selecionar as parcelas a serem discutidas pode seguir variados rumos, desde que o somatório dos dados escolhidos seja capaz de reconstituir o todo. A fórmula é operada nas enumerações, a fim de evidenciar a presença de múltiplos componentes; nas exclusões, com o objetivo de eliminar definitivamente um ou mais itens; nos dilemas, ao se confrontar duas situações para concluir que, no mínimo, uma delas gera soluções desagradáveis, ou mostra-se incompatível com a norma indicada previamente.³¹

O *argumento por comparação* resume-se a elencar “vários objetos para avaliá-los um em relação ao outro” (PERELMAN, 2005, p. 274). O processo de contrapor termos variados, sejam eles seres ou circunstâncias, implica a determinação de critérios referenciais. De modo geral, os julgamentos baseiam-se apenas nas ambições de um orador. Arbitrariedades surgem em razão de não existir parâmetros quantitativos, com medidas padronizadas, para todos os elementos possíveis. Muitas vezes, os contrastes entre as variáveis são explicadas por simples oposições, como *o feio e o bonito*, e por fáceis ordenamentos, como *o que é mais bonito que*. A comparação aparece também no uso de superlativos que expressam a superioridade, ou a inferioridade, de um ponto em semelhança aos outros de uma mesma série. Os exemplos citados, de valores não precisamente mensuráveis, conferem força persuasiva às premissas ao exaltar alguns fatores como melhores do que os demais.³²

O *argumento pelo sacrifício* enfatiza a privação “a que se está disposto a sujeitar-se para obter certo resultado” (PERELMAN, 2005, p. 281). Renunciar à efetuação de um ato, ou à concretização de uma ideia, com a finalidade de lograr ganhos maiores é ação dependente de alguns aspectos. A consequência almejada, e valorizada, faz jus a um martírio apenas se ele é realmente estimado aos olhos alheios. Caso não o seja, o respeito aos que se submeteram

³⁰ Exemplos do *argumento por inclusão* na página 138, do capítulo quatro desta dissertação.

³¹ Exemplos do *argumento por divisão* na página 104, do capítulo três, e na 133, do capítulo quatro desta dissertação.

³² Exemplos do *argumento por comparação* na página 105, do capítulo três, e na 131, do capítulo quatro desta dissertação.

a uma penitência será enfraquecido, gerando o desprezo por aqueles que a apoiaram. Nesse tipo de raciocínio, contudo, não existem procedimentos preestabelecidos e constantes. Os critérios para enaltecer, ou subestimar, um suplício estão sempre disponíveis a alterações – condicionados à relação entre os elementos postos em interação, de valores igualmente modificáveis e influenciáveis.³³

Os métodos persuasivos da nova retórica procuram, assim, fazer triunfar certas opiniões em detrimento de outras possíveis – na via contrária de algumas correntes científicas que se preocupam em estabelecer verdades absolutas. Em trajetória semelhante, a sofística arrisca-se a operar sobre as pretensões de um ouvinte com a intenção de orientar pensamentos em direção a ideias singulares. A controvérsia aparece mais uma vez como sustentação a extensos debates, permitindo a identificação de, no mínimo, dois caminhos argumentativos opostos. Defender um ponto de vista específico, não necessariamente o único correto, mostra a inexistência de postulados exclusivos e a ampla probabilidade de discussões. A sofística, e similarmente a retórica, escapa aos padrões de medidas exatos, recorrendo a comparações entre *o justo e o injusto, o belo e o feio, o bom e o mau*.

Estudos dedicados à sofística e a seus respectivos autores, como os clássicos Protágoras³⁴ e Górgias³⁵, refletem sobre o pertencimento da corrente à tradição da retórica ou à tradição da filosofia. A posição de Barbara Cassin (2005), filóloga e filósofa do século XX, é a de que os sofistas “são um momento necessário da história da filosofia: eles refutam a abstração vazia do ser eleático pela consideração das coisas efetivas, da realidade do mundo sensível e vivo, pluralidade, movimento, subjetividade” (p. 14). Não existe aqui a pretensão de aproximar a sofística da retórica e, assim, talvez discordar da pesquisadora francesa. Longe

³³ Exemplos do *argumento pelo sacrifício* na página 106, do capítulo três, e nas 134 e 135, do capítulo quatro desta dissertação.

³⁴ Protágoras de Abdera (c. 481-411 a.C.) é autor de uma das máximas fundantes do pensamento sofístico: *O homem é a medida de todas as coisas, das que são enquanto são, e das que não são enquanto não são*. A interpretação clássica sobre essa afirmação defende que os conhecimentos e as sensações produzidos tanto por homens quanto por mulheres seja limitado pelos sentidos, mudando de um ser para outro ser. Como exemplo, tem-se que um alimento considerado doce para alguns pode ser amargo para outros. “De todas as coisas “o homem é a medida”. O homem, portanto, é o critério da realidade: do que as coisas são e do que não são. Como o homem é a medida de todas as coisas, o ser e o não-ser dependem inteiramente de nossas sensações, percepções, opiniões, ideias e ações” (CHAUÍ, 2002, p. 170).

³⁵ Górgias de Leontini (c. 483-375 a.C.) é autor do *Tratado do não-ser*, no qual postula a impossibilidade total de os indivíduos conhecerem a verdade. Nesse sentido, o conhecimento do mundo é inalcançável e também incomunicável. O pensador reflete sobre a ambiguidade instalada no verbo *ser*, realizando “algo decisivo na história da filosofia: pela primeira vez, com clareza, é quebrada a identidade ser-pensar-dizer, contida na palavra *lógos*, e é estabelecida a diferença, a separação e a autonomia entre realidade, pensamento e linguagem” (CHAUÍ, 2002, p. 175).

disso, objetiva-se tão-somente apontar qualidades da argumentação sofisticada como um rico alicerce para analisar *Um elefante no caos e Flávia, cabeça, tronco e membros*.

As análises de Cassin (2005) sobre as origens da sofisticada – ou da chamada *primeira sofisticada* – partem do *Tratado do não-ser*, de Górgias, tópico de sucessivas interpretações e reinterpretções ao longo dos séculos. Uma das vias de compreensão do famoso texto é percebê-lo com um discurso segundo, espécie de defesa, em resposta ao célebre *Poema* de Parmênides.³⁶ Observa-se a natureza de réplica nas premissas condicionais do *Tratado*: “nada é”, “se é, é incognoscível” e “se é e se é cognoscível, não pode ser mostrado aos outros” (p. 17). Vários importantes filósofos, incluindo-se Platão e Aristóteles, produziram refutações contra os postulados de Górgias e classificaram a sofisticada como a reflexão sobre os *pseudea* – os *aparentes* – que não objetivam alcançar o conhecimento da verdade. Mais do que evidenciar as confrontações entre os diversos pensadores, contudo, interessa expor as ideias desencadeadas pelos três enunciados destacados entre aspas.

Dentre elas, Cassin (2015) disserta sobre os exames de Sexto Empírico³⁷ e do tratado anônimo *De Melisso Xenophane Gorgia*.³⁸ Descrito em linguagem lógica, o tema complexo dificulta a realização de um resumo em poucas palavras. Mesmo assim, arrisca-se aqui uma tentativa. O primeiro deles compreende o *nada é* como a impossibilidade de se conhecer a identidade de sujeito. Entretanto, caso se produza um enunciado sobre o *nada*, esse enunciado será inadmissível de ser conhecido, já que *nada é* pensado sobre ele. O segundo entende o *nada é* como a impraticabilidade total de existir um sujeito ou um predicado adequado. No entanto, o *nada* se transforma em *algo* no momento da enunciação, tornando-se um simples

³⁶ Parmênides de Eléia (c. 530-460 a.C.) foi o filósofo que desenvolveu teorias e pensamentos em versos hexâmetros. Em seu poema, conhecido como *Sobre a natureza*, encontram-se detalhes da mensagem enviada a ele pelas musas, que o orientam em direção a toda a verdade – verdade essa exclusiva aos deuses, restando aos homens e mulheres apenas os caminhos da opinião. “E convém observar a radicalidade de Parmênides: ele não considera que podemos pensar e dizer o que não existe, e sim que o que é pensável e dizível existe, e que o que não é pensável e dizível existe, e que o que não é pensável nem dizível não existe. Pela primeira vez é afirmada a identidade entre ser, pensar e dizer, ou entre mundo, pensamento e linguagem” (CHAUÍ, 2002, p. 91).

³⁷ Sexto Empírico, autor grego que viveu “entre 180 e 210 d. C.” (HUGUENIN; BRITO, 2013, p. VII), foi médico e filósofo interessado nos estudos acerca das verdades objetivas. Dedicado à corrente do ceticismo, ele conclui pela impossibilidade de alcançar o conhecimento absoluto e pleno dos mais diversos saberes. No livro *Contra os retóricos*, Sexto Empírico produz “um ataque aos que professam a possibilidade de ensinar essa arte [da retórica], começa com a busca pela definição da Retórica, que se demonstra aporética, porque os próprios filósofos dogmáticos são incapazes de oferecer uma definição unânime para ela” (HUGUENIN; BRITO, 2013, p. IX). Uma das bases de sua pesquisa foi justamente a interpretação sobre o *Tratado do não-ser*, de Górgias.

³⁸ *De Melisso Xenophane Gorgia* é o tratado anônimo, atribuído por Cassin (2015) a Teofrasto (c. 372-287 a.C.) – que “escreveu a primeira história da filosofia, distribuindo os filósofos por ordem cronológica, além de recolher ou mencionar obras específicas sobre os principais pré-socráticos, tornando-se a fonte autorizada mais importante para a doxografia subsequente” (CHAUÍ, 2002, p. 51) –, contrariamente à crença anterior de que o documento havia sido escrito por Aristóteles. Especificamente sobre o tratado, Barbara Cassin (2015) discute longamente no livro *Se Parmênides*.

efeito de dizer. Sobre *se é e se é cognoscível, não pode ser mostrado aos outros*, os dois apresentam interpretações semelhantes. Ambos anunciam o isolamento dos órgãos e dos campos sensoriais de modo que “o olho vê e só vê a cor, o ouvido escuta e só escuta o som” (CASSIN, 2005, p. 48). Seguindo esse caminho, separam-se também *aquele que diz daquele que*, enquanto ouvinte, escuta sempre e tão-somente ruídos, inexistindo viabilidade de diálogo para todo e qualquer assunto.

Depreendida nas teses de Górgias, a impraticabilidade comunicativa leva a uma das ideias centrais da sofística: “a impossibilidade de distinguir, do ponto de vista do ser, o verdadeiro do falso” (CASSIN, 2005, p. 39). Considerações sobre a *verdade* e a *mentira* perdem o status de autenticidades inabaláveis; e a eficácia discursiva fica garantida apenas pelo ato de *dizer*. Logo, para que *algo* de fato *exista*, basta que o discurso produza *enunciados* sobre esse *algo* – mais uma vez: o *ser* como *efeito de dizer*. As linhas do raciocínio sofístico desfiavam-se da seguinte maneira, na linguagem lógica: “dizer é dizer algo; dizer algo é dizer o ser; dizer o ser é dizer a verdade; dizer é, portanto, dizer a verdade” (CASSIN, 2005, p. 40). A elaboração do conhecimento, e a ponderação sobre os sentidos, afirma-se como consequência de interações verbais. Nesse sentido, resulta o entendimento de que todos os argumentos são válidos e equivalentes, sem a necessidade de um sobressair-se em relação aos outros.

A correspondência valorativa entre os diversos *enunciados* possíveis é especialmente útil aos âmbitos político e social. Desde os sofistas mais antigos, havia a preocupação de questionar a unicidade da verdade e de demonstrar como técnicas elaboradas de linguagem eram capazes de induzir um ouvinte a uma mudança de opinião. Pela via deliberativa, tencionava-se enfraquecer convicções tradicionais e provar a ausência de diferenças substanciais entre *verdade* e *opinião*. Os mecanismos de persuasão não se tratavam exatamente de convencer alguém a acreditar em uma ideia falsa, mas a concluir sobre a distinção entre uma ideia mais verdadeira e outra menos, dentro de uma escala mensurável.

Portanto, o sábio não estará no campo do verdadeiro, nem jamais fará alguém passar de uma opinião falsa a uma opinião verdadeira: mas saberá, como o médico por meio das drogas e o sofista, precisamente, por seus discursos, proceder a “inversões” ou “reversões”, e fazer o outro passar de um estado menos bom a um estado melhor (CASSIN, 2005, p. 66-67).

Agindo como uma espécie de *remédio* ou *droga* – seja boa, seja má – (*pharmakon*, na língua grega), o discurso sofístico procurava dar credibilidade a novas e individualizadas formas de apreender o mundo real e seus significados. Cassin (2005) ressalta a outra face de *pharmakon* que, para além da acepção positiva de agir em benefício das almas, também era compreendido

negativamente como um *veneno* prejudicial. *Antídoto* ou *veneno*, as finalidades de um discurso expressam-se nos procedimentos bons ou maus empregados na técnica de um orador.

Os contrastes entre o *verdadeiro* e o *falso*, anteriormente expressivos, são substituídos pelas confrontações entre o *melhor* e o *pior*. Análises de circunstâncias restritas direcionam a escolhas mais adequadas e mais eficientes a determinadas situações. Disso deriva que cada ocasião, à sua maneira, produzirá um conjunto de premissas oportunas ao convencimento – tanto ao assunto em questão, quanto ao público visado. No contexto específico de julgar um crime, por exemplo, o ato ilícito será examinado em comparação às regras convencionais de uma dada sociedade. A pessoa responsável pelos argumentos de defesa deverá apresentar, dentre todas as imagináveis, as ponderações favoráveis ao indivíduo julgado e, igualmente, deverá esconder as desfavoráveis. O responsável pela acusação, por seu turno, procederá de modo contrário. A eloquência persuasiva, considerando-se a presença de dois lados em oposição, será observada na capacidade de um deles ganhar o debate comunicativo e, mais ainda, na possibilidade de um deles fazer o outro mudar de ponto de vista.

O debate opinativo exige ainda que as vontades do público alvo sejam conhecidas previamente pelo discursador. A avaliação sobre os pressupostos estimados pelo auditório – o grupo inteiro ou apenas uma parcela dele – conduz à exaltação de certos temas e ao rebaixamento de outros. Levar uma quantidade de pessoas a modificar ideias preconcebidas, bem como fortalecer os julgamentos de um número considerável de indivíduos, é tarefa básica do raciocínio sofístico. Inclusive, essa é uma das aproximações possíveis entre a nova retórica e a sofística: o propósito de conquistar uma dada audiência pela via deliberativa, adaptando-se às suas prerrogativas e às suas demandas fundamentais. Ajustar as motivações convenientes, tendo-se como objetivo a persuasão de ouvintes, aumenta substancialmente a expectativa de sucesso enunciativo. Como resultado final, o poder de convencimento torna-se a medida justa para classificar a eficácia argumentativa de um orador, em uma escala gradual do mais competente até o menos eficiente.

1.2. Fechando as cortinas: o encontro do núcleo criativo

O processo de **abrir** a obra dramática visa, em um primeiro momento, à identificação dos elementos da *fábula* e ao estudo dos *vetores* de uma trama. Na sequência, examinam-se as interações comunicativas promovidas entre as personagens, concentrando a atenção nos raciocínios argumentativos por elas elaborados.

A acepção de *fábula* é ambivalente: refere-se tanto ao conteúdo desenvolvido por uma intriga, quanto à estrutura organizadora de um enredo. Como síntese da narrativa, *ela* apresenta personagens com metas e vontades contrastantes, em um espaço-tempo limitado e em direção a um desenlace final. Acrescenta-se ao resumo espetacular a importância conferida às escolhas do título e do gênero dramático. Quanto à forma, a concatenação entre os atos e entre as cenas desenrola-se ou em um curso linear dos fatos, sem interrupções, ou em um encadeamento mais flexível, permeado por digressões e *flashbacks*. O termo fundamental à sucessão dos acontecimentos é o *não* que, ao promover a desilusão e o fracasso dos intérpretes, desencadeia uma série de expectativas a serem solucionadas pelo público leitor e espectador. Ações variadas e mudanças de rumo – protagonizadas pelas figuras redondas, em oposição às planas – proporcionam coesão ao enredo em torno a um mesmo sistema.

Encontra-se a força potencial de uma *fábula* ao se reconhecer os *vetores*, isto é, as passagens e as transferências de energia entre múltiplos componentes, desde um ponto inicial até um final. Idealizada pela Semiologia do Teatro, a teoria dos vetores é uma importante ferramenta para a descrição de obras espetaculares. Textos dramáticos, assim como suas representações cênicas, passam a ser analisados como teias de significados relacionados entre si, associados a uma única dinâmica globalizante. Exemplos de *vetores* mostram-se variados: acessórios, cenário, iluminação, movimentação, objetos, palavras, ruídos, trajes. É necessário enfatizar que os eventos narrativos organizam, cada um à sua maneira, conforme as possibilidades de uma trama, as pequenas frações de energia disponíveis. Mesmo assim, Pavis (2015a, p. 297) destaca quatro categorias vetoriais de análise, disponíveis a qualquer ficção teatral, os *conectores*, os *secionantes*, os *acumuladores* e os *embreadores*.

Os *raciocínios argumentativos*, do ponto de vista da nova retórica, são compreendidos como uma ação mental e como o resultado dessa ação. Meditar sobre temáticas questionáveis, com os objetivos de persuadir e de convencer pela via deliberativa, acentua-se como uma das tarefas fundamentais de um orador. A nova retórica estabelece exigências relativas aos atos discursivos: a existência de uma linguagem comum, a iniciativa de interação verbal, a seleção de premissas suficientemente fortes para garantir a concordância de uma assistência a novas opiniões. Uma das ramificações da nova retórica, a *argumentação quase-lógica* ambiciona a transformação de ideias equivocadas em verdades próximas ao absoluto e ao incontestável. As divergências presentes em um mesmo e único discurso geram incompatibilidades que, necessariamente, precisam ser extintas ou amenizadas. Dentre as várias construções *quase-lógicas* possíveis, destacam-se: a *de reciprocidade*, a *de transitividade*, a *de inclusão*, a *de divisão*, a *por comparação* e a *pelo sacrifício*, apresentadas por Perelman (1993; 2005).

Já do ponto de vista da sofística, os *raciocínios argumentativos* têm como propósito conduzir os pensamentos de ouvintes a ideias predeterminadas pelos discursadores. Conflitos argumentativos tornam-se importantes para realçar a viabilidade de amplas discussões, havendo sempre, no mínimo, duas vias opinativas razoáveis. A vitória discursiva é afirmada pelo ato de produzir enunciados melhores, mais convincentes, em comparação aos efetuados por outros falantes – ou seja, importa mais a forma de dizer do que o conteúdo das mensagens. Equiparar reflexões díspares torna-se especialmente conveniente aos setores político e social. Isso porque, ao agir contra postulados tradicionalmente aceitos por uma sociedade, interrogam-se os princípios normalmente aceitos a fim de provar a inexistência de distâncias entre fatos e crenças. *Remédio* ou *veneno*, as formulações sofisticadas conferem fidedignidade a outros modos de assimilar o mundo prático e seus respectivos sentidos.

Após elencar os elementos da *fábula* e a organização dos *vetores*, e depois de analisar os enunciados argumentativos das personagens, o receptor analista possui as informações necessárias para **fechar** as grandes motivações da narrativa em uma expressão mínima. A concepção desse breve resumo, é pertinente afirmar mais uma vez, não tem a intenção de reduzir uma obra espetacular a um modelo simples e empobrecedor. Pelo contrário, a descoberta das forças que impulsionam um esquema de ações destaca o núcleo criativo, para o qual converge a essência de uma trama. Martinez (2011) ressalta, inclusive, que quanto mais seja “clara e total a *ideia controladora*, mais significados descobrirá o público” no enredo (p. 35³⁹). A coesão e a coerência entre os *vetores* evitam a dispersão da história em um emaranhado de alusões desarticuladas que possam prejudicar as interpretações latentes de uma composição, seja ela encenada ou escrita.

O leitor especialista pode, finalmente, expressar de maneira sintética a harmonia, ou a contradição, de uma narrativa estudada. Martinez (2011) sugere a composição de enunciados introduzidos por *de como*, pois “esta locução, colocada diante da frase, induz e potencia seu significado” (p. 31⁴⁰). Como exemplos, o autor traz as seguintes possibilidades da literatura dramática:

«*De como* a sociedade obriga o magnânimo a revelar a sua parte mais egoísta e interessada para sobreviver.» (*A alma boa de Setsuan.*)
 «*De como* o amor juvenil é aniquilado pela velha sociedade.» (*Romeu e Julieta.*)

³⁹ Quanto más capaces seamos de expresar de modo claro y rotundo la *idea controladora*, más significados descubrirá el público en nuestra obra.

⁴⁰ Esta locución, colocada delante de la frase que expresa la *fábula*, induce y potencia su significado.

«*De como* o desejo de fazer justiça leva Édipo a se descobrir a si mesmo como culpado.» (*Édipo Rei*.) (MARTINEZ, 2011, p. 31-32⁴¹).

A estruturação desses exemplos tem como alicerces edificantes: adjetivos de ideias contrastantes – *magnânimo-egoísta, juvenil-velha, justiça-culpado* – e verbos ativos – *obrigar, aniquilar, descobrir*. As amostras selecionadas revelam, assim, as grandes forças vetoriais presentes nas obras espetaculares: *A alma boa de Setsuan*, de Bertold Brecht, *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, e *Édipo Rei*, de Sófocles.

Ademais, as frases representativas dos enredos teatrais realçam o percurso de uma *fábula* desde uma etapa inicial até uma final. Todos os exemplares citados acima indicam a transformação de um senso positivo – *magnânimo, juvenil, justiça* – a um negativo – *egoísta, velha, culpado* –, ressaltando um tom pessimista das histórias. De forma semelhante, poderia ser encontrado o inverso: o transcurso de uma noção negativa – *egoísta, velha, culpado* – a uma positiva – *magnânimo, juvenil, justiça* –, enfatizando um tom otimista. O essencial é finalizar a trama, preferencialmente, com uma imagem capaz de provocar a reflexão do leitor comum ou especialista sobre o texto dramático e a encenação espetacular. Dessa forma, talvez seja possível a *fábula* suscitar as ponderações do público sobre suas próprias formas de agir no mundo, mas esse seria tema para outro trabalho e, quem sabe até, outra dissertação.

O caminho proposto para analisar *Um elefante no caos* e *Flávia, cabeça, tronco e membros* percorrerá trajetória aparentemente rígida e fixa. As inúmeras possibilidades de se entender ambas as obras abrem espaço para diversos rumos possíveis, felizmente, impedindo sistematizações por demais fechadas em si mesmas e esgotamentos a uma única prática de pesquisa. Ainda assim, por conterem diversas nuances e temáticas a serem estudadas, as duas obras dramáticas obrigam especialistas a fazerem escolhas de interpretação, dentre aquelas que lhe são possíveis. Ter consciência dos “limites da análise e dos limites da teoria, não é no entanto uma atitude negativa e desencantada” (PAVIS, 2015a, p. 294). Faz parte do trabalho do analista dramático a predileção de um aspecto da narrativa para ser investigado.

Poderia ser realizada aqui, por exemplo, a *análise* da recepção dos textos dramáticos de Millôr Fernandes por leitores brasileiros de diferentes idades. As ocorrências vivenciadas pelo país encontram-se presente em ambas as criações, sejam elas compreendidas conforme o momento em que foram escritas, sejam elas interpretadas segundo os eventos mais recentes. Esses dois diferentes estudos seriam fundamentais, inclusive, para a investigação de “quais

⁴¹ «*De cómo* la sociedad obliga al magnánimo a revelar su parte más egoísta e interesada para sobrevivir.» (*El alma buena de Sezuán*.)

«*De cómo* el amor juvenil es aniquilado por la vieja sociedad.» (*Romeo y Julieta*.)

«*De cómo* el deseo de hacer justicia lleva a Edipo a descubrirse a sí mismo como culpable.» (*Edipo Rey*.)

estratificações a história já depositou naquilo que parece um objeto contemporâneo, presente e atual” (PAVIS, 2015a, p. 305). As narrativas espetaculares são reconhecidas por “pôr em jogo o maior bem que para o autor existe em cada momento cultural: a vida, o êxito, a integridade física... a honra” (MARTINEZ, 2011, p. 102⁴²). Seria possível, dessa maneira, observar os valores exaltados pelos dramaturgos em seus momentos históricos específicos, assim como os valores observados nas obras pelos receptores de diversas épocas.

A metodologia eleita nesta dissertação concentra-se somente, e isso já parece muito, na *análise* dos elementos considerados vitais ao desenvolvimento dos textos *millorianos* escolhidos. A **abertura** das narrativas, destacando a *fábula*, os *vetores* e os *raciocínios argumentativos*, permitirá definir as principais ações dos intérpretes compreendidas dentro de um espaço-tempo delimitado. O **fechamento** de ambos os enredos em uma única frase, introduzida pela locução *de como*, dará origem a um resumo das histórias que revelará, por fim, em poucas palavras, as suas mais relevantes potencialidades.

⁴² Las obras teatrales suelen poner en juego el mayor bien que para el autor existe en cada momento cultural: la vida, el éxito la integridad física... el honor.

CAPÍTULO DOIS: MILLÔR FERNANDES EM CENA

Focos luminosos sobre o escritor:

autobiografias,

biografias

e críticas

A carreira profissional de Millôr Fernandes é extensa, verdadeira bíblia do caos: quase setenta e cinco anos de vigorosa atividade produtiva – começando aos treze e finalizando aos oitenta e oito, quando morre. Sua longa trajetória de trabalho percorre diversas áreas, representadas pelas muitas qualificações a ele atribuídas: autor, ator, cartunista, caricaturista, chargista, cronista, desenhista, dramaturgo, escritor, filósofo, haicaísta, humorista, jornalista, pensador, poeta, roteirista, teatrólogo e tradutor. A característica mais marcante do estilo *milloriano*, que torna o autor nacionalmente reconhecido, é a comicidade áspera e corajosa ao lidar com questões sérias do dia a dia comum de um brasileiro. Sem medo das consequências, Millôr enfrenta os limites da linguagem e a imposição dos poderosos – principalmente, políticos. Sua verve questionadora o coloca diante de inúmeras situações embaraçosas, provocando desde a identificação aproximativa até o desprezo repulsivo do público leitor.

Este capítulo apresentará três olhares sobre a vida e a obra *millorianas*, dedicando mais atenção aos aspectos relevantes das autorias jornalística e dramaturgical do escritor. As múltiplas criações do dramaturgo desenhista impedem a redutora exposição de apenas uma perspectiva diante de toda sua vasta produção. Não seria correto nem legítimo, por exemplo, fazer uma escolha entre a opinião de Millôr acerca de suas próprias publicações e a visão de críticos importantes do cenário cultural brasileiro. Há de se encontrar uma medida justa para o entendimento e, conseqüentemente, para a avaliação de seus textos dramáticos: os diferentes pontos de vista possíveis serão mais um dos alicerces das considerações a serem realizadas nos capítulos três e quatro – referentes a *Um elefante no caos* e a *Flávia, cabeça, tronco e membros*, respectivamente.

Autobiografias: Millôr Fernandes por ele mesmo concentra-se na leitura, e também na interpretação, de pequenos textos autobiográficos – *Sobre o Autor I (por ele mesmo)* e *Sobre o Autor II (Autobiografia de mim mesmo à maneira de mim próprio)*. Os dois são divulgados em livro, pela editora LP&M, em 2011, e funcionam como introdução a uma entrevista concedida pelo escritor em 1980. A matéria de todos esses registros, incluindo-se a entrevista,

centraliza-se em temas tradicionais do gênero autobiográfico – cujo propósito é relatar os acontecimentos vivenciados por um eu, que fala acerca de si mesmo. Fatos da infância e da carreira profissional do autor desenhista são explorados conforme seu perfil bem humorado. A elaboração da primeira seção tem como alicerces teóricos fundamentais os trabalhos de quatro pesquisadores: Pierre Bourdieu (2006)⁴³, Philippe Lejeune (2008)⁴⁴, Leonor Arfuch (2010)⁴⁵ e François Dosse (2015)⁴⁶, a serem comentados mais a frente.

Em *Biografia: Vida e Obra de Millôr Fernandes*, é construído um relato de vida resumido, abordando as trajetórias jornalística e dramaturgicada do filósofo chargista. As informações foram colhidas, primeiramente, em alguns sítios da internet. O levantamento de notícias acessadas desponta um problema rotineiro do campo cibernético: uma infinidade de dados discordantes, além da repetição de frases iguais sem a atribuição autoral adequada e exigida. Por esse motivo, foram selecionadas apenas as fontes entendidas, em maior medida, como confiáveis.⁴⁷ As poucas divergências de datas e de descrições são resolvidas por uma sucinta autobiografia do autor – fragmentos breves, trazendo curiosidades acerca de cada um dos anos vividos pelo escritor humorista – localizada no portal *Millôr Online*. Finalmente, todos os elementos destacados na seção foram ratificados pela concisa biografia do dramaturgo jornalista e pela longa entrevista por ele protagonizada, ambos concretizados pelo Instituto Moreira Sales.⁴⁸ Os teóricos que fornecem as bases ao gênero biográfico são, mais uma vez, Phillippe Lejeune (2008), Pierre Bourdieu (2006) e François Dosse (2015).

A última seção, *Críticas: alguns leitores de Millôr Fernandes*, destina-se a catalogar alguns dos numerosos estudos que se debruçam sobre as diversas obras *millorianas*. Primeiro, são comentadas quatro dissertações de mestrado, uma tese de doutorado e um ensaio crítico cujas pesquisas focam-se nas produções escritas do autor literário, passando pelas crônicas, fábulas e textos dramáticos. Depois, são elencadas as ponderações de analistas do teatro

⁴³ Todas as citações de Pierre Bourdieu (2006) seguem a tradução de Glória Rodríguez, Luiz Alberto Monjardim, Maria Magalhães e Maria Carlota Guimarães.

⁴⁴ Todas as citações de Philippe Lejeune (2008) seguem a tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes.

⁴⁵ Todas as citações de Leonor Arfuch (2010) seguem a tradução de Paloma Vidal.

⁴⁶ Todas as citações de François Dosse (2015) seguem a tradução de Gilson César Cardoso de Souza.

⁴⁷ Os sites da *Enciclopédia Itaú Cultural*, do *Estado de S. Paulo* e da *Revista Época* foram considerados mais seguros, em oposição a outros sites de origem duvidosa, como alguns blogs encontrados, não muito preocupados em destacar as fontes de suas informações.

⁴⁸ Ver em: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Millôr Fernandes*. São Paulo, SP: Instituto Moreira Sales, nº 15, jul. 2003.

nacional sobre a dramaturgia do humorista, destacando-se Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi e João Roberto Faria. Desse modo, objetiva-se escrever esta dissertação em diálogo com outros discursos que avaliaram trabalhos do jornalista filósofo.

O ponto de vista desta dissertação sobre as obras escritas por Millôr Fernandes, vale enfatizar, permeia todas as seções deste capítulo, desde a escolha dos textos abordados até os caminhos de interpretação.

2.1. Autobiografias: Millôr Fernandes por ele mesmo

AUTOBIOGRAFIA: Estou escrevendo minha autobiografia. Mas ainda não decidi se vou morrer no fim (FERNANDES, 2011, p. 44).

O verbete de autobiografia, presente em *A Bíblia do Caos*, direciona a atenção para alguns dos predicados normalmente associados ao gênero. A redação sobre o eu, sobre a intimidade de um ser que fala acerca de si mesmo, pressupõe relatos de acontecimentos experimentados por alguém ao longo de sua própria vivência. No entanto, em suas próprias palavras, Millôr Fernandes brinca com as características esperadas no modelo textual em questão. Ao contrastar vida e morte, o jornalista sem fins lucrativos⁴⁹ provoca tensões entre as temáticas existentes e as inexistentes nesse tipo de escrita. E, mais ainda, o dramaturgo ressalta o processo de escolha que cabe aos autobiógrafos: dissertando sobre si mesmos, eles são os responsáveis por pensar os assuntos e detalhes que serão revelados. O tom da aceção é essencialmente piadista, em razão da óbvia inviabilidade de haver um defunto autor – a não ser, é claro, na forma restrita de ficção.

O mote da autobiografia – assim como o da biografia⁵⁰, a ser explorado na próxima seção – inspira sucessivas pesquisas no decorrer dos séculos. Inúmeras tentativas de definição

⁴⁹ Ver na designação de: **MILLÔR FERNANDES**. In: FERNANDES, Millôr. *Millôr Definitivo: A Bíblia do Caos*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011, p. 372.

⁵⁰ Autobiografias e biografias, embora sejam gêneros distintos, contêm algumas semelhanças possíveis. Entre elas, segundo Philippe Lejeune (2008), assinala-se o pacto referencial. Isso porque ambos os modelos narrativos “se propõem a fornecer informações a respeito de uma “realidade” externa ao texto e a se submeter portanto a uma prova de *verificação*” (p. 36). Situado para além das obras escritas, o mundo objetivo é confirmado pela existência de uma pessoa real, que é também personagem principal de um relato. A investigação sobre a vivência de um indivíduo, fora do âmbito literário, pode ser realizada a partir da identificação de documentos registrados em cartório e de trabalhos assinados por uma única personalidade – além de fotos e vídeos que registram momentos do sujeito. Millôr Fernandes tem sua “realidade” comprovada por esse conjunto de fatores. Em

já foram empreendidas, porém algumas dificuldades de fixação surgem constantemente, enquanto outras teimam em persistir. Os usos e os exageros de histórias sobre uma vida são questionados por Pierre Bourdieu (2006), no texto *A ilusão biográfica*. O sociólogo francês discute as pretensões de se considerar a existência de um ser humano como uma unidade real e total, descrita em trajetória linear com início, meio e fim. As narrativas elaboradas em percursos cronológico e lógico seriam, sobretudo, construções apresentadas “em sequências ordenadas segundo relações inteligíveis” (p. 184). Entretanto, as experiências individuais e singulares mostram-se descontínuas e nem sempre possuem conexões de causa e efeito explicáveis. Desse modo, um relato biográfico ou autobiográfico resultaria, necessariamente, em uma “criação artificial de sentido”, em uma “ilusão retórica” (p. 185).

Aceitar que as histórias sobre uma personalidade são idealizações dissimuladas, que pretendem completar espaços temporais com determinações ingênuas de origem e de consequência, não diminuem os obstáculos ao se trabalhar com biografias e autobiografias. Por exemplo, há também as complexidades de demarcar fronteiras razoavelmente precisas entre: autobiografia, autorretrato, biografia, diário, memória, poema autobiográfico e romance pessoal. Essas possibilidades de composição sobre uma individualidade aproximam-se em determinadas circunstâncias e distanciam-se nas demais, expondo em suas particularizações empecilhos relativos a delimitações e enquadramentos.

Nessa perspectiva, distinguem-se os esforços de Philippe Lejeune (2008) em pormenorizar as qualidades essenciais às autobiografias, realizados na obra *O pacto autobiográfico*. Interessa a esse autor francês a leitura de textos cujos tópicos concentram-se na vida de uma singularidade, a fim de estabilizar os contornos básicos dos grupos existentes, listados brevemente no parágrafo anterior. Comparações entre os mais diversos padrões textuais conduzem à seguinte definição para autobiografia: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (p. 14). O conceito assim descrito valoriza quatro classificações: o modo da linguagem, a narrativa em prosa; o conteúdo visado, a vida singular; a condição do escritor, a mesma identidade para autor, narrador e personagem principal; e o lugar temporal do locutor, a orientação, da trama, do passado para o presente.

contraposição às ideias de Lejeune (2008), importa mencionar as interrogações de Pierre Bourdieu (2006) quanto à noção de “pessoa real”. O sociólogo francês argumenta que a constância de uma individualidade, presente em um nome próprio, seria possível apenas à custa de abstração. Os indivíduos sociais assumem ao longo do tempo diversas identidades, seja em suas profissões, seja em suas relações familiares, por exemplo. Como seria possível conformar todas elas em um simples todo unificante? Assim, seria necessário perceber na designação nominal “uma rapsódia heterogênea e disparatada de propriedades biológicas e sociais em constante mutação”, “válidas somente nos limites de um estágio ou de um espaço” (BOURDIEU, 2006, p. 187).

Compreendem-se como autobiografias as obras que satisfaçam, simultaneamente, a esses quatro pré-requisitos fundamentais.

Algumas dessas regras comportam graus de variação, tais como o roteiro tem de ser predominantemente uma narrativa em prosa, construída de forma retrospectiva, acerca de um ser em especial. Dessa maneira, podem ser desenvolvidos trechos e fragmentos em outras tipologias textuais, elaborados no presente contemporâneo à escrita e sobre aspectos sociais ou políticos. Contudo, uma das exigências não permite qualquer vacilação, “é tudo ou nada” (LEJEUNE, 2008, p. 15). Na relação de autor-narrador-personagem, com a tríade remetendo-se a tão-somente uma subjetividade, não cabem oscilações nem gradações. A correspondência de nome entre os sujeitos das três instâncias assinaladas estabelece o pacto autobiográfico – válido ainda para outras concepções de literatura íntima, como o diário e o autorretrato.

Dois pequenos relatos assinados pelo pensador cartunista atendem a esses critérios; ambos são publicados como introdução a uma entrevista concedida por ele, editada em livro, pela LP&M.⁵¹ Os títulos de cada um deles anunciam ligações de compatibilidade entre uma pessoa real e um escritor ficcional, exibindo procedimentos distintos de criação. *Sobre o Autor I (por ele mesmo)*⁵² expressa, na terceira pessoa do singular, relação implícita de proximidade entre o humorista, o narrador e a figura principal da trama. O nome de Millôr, inclusive, emerge no transcorrer dos enunciados. *Sobre o Autor II (Autobiografia de mim mesmo à maneira de mim próprio)*⁵³ revela, na primeira pessoa do singular, conexão explícita entre as três designações antes mencionadas. Nesse sentido, o eu intertextual remete-se diretamente ao nome apresentado na capa, Millôr Fernandes. Os vínculos firmados não levantam dúvidas quanto à identidade de autor-narrador-personagem, nem quanto ao gênero autobiográfico, por conseguinte.

A primeira narrativa, *Sobre o Autor I (por ele mesmo)*, desenrola-se em uma prosa que percorre desde a meninice até o amadurecimento do Guru do Meyer. A sequência cronológica é observada nas expressões, por ordem de apresentação: *Millôr Fernandes nasceu, remota infância e homem formado*. A última dessas três primeiras evidencia uma interessante

⁵¹ Ver em: FERNANDES, Millôr. *A entrevista*: Millôr Fernandes fala à revista *Oitenta*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011. O livro exhibe uma entrevista dada por Millôr, de sete horas de duração, aos seus amigos jornalistas Ivan Pinheiro Machado, José Antônio Pinheiro Machado, José Onofre, Paulo Lima e Jorge Polydoro. As questões propostas para o diálogo tiveram como temas principais a carreira jornalística de Millôr e o funcionamento da imprensa, mas também foram citados assuntos relacionados à Igreja, à política, à tecnologia, à arte e à sociedade de forma geral.

⁵² Anexo 1 desta dissertação.

⁵³ Anexo 2 desta dissertação.

ambiguidade, já que o adjetivo *formado* diz respeito tanto a uma fase adulta, quanto a um nível de instrução superior, cursado em universidade. O tópico seguinte potencializa a segunda interpretação, ao citar *no jornalismo e nas artes gráficas, especialmente*. No encadear dos termos em itálico, percebe-se a trajetória existencial do poeta desenhista, a qual perpassa o nascimento e as etapas de maior experiência e responsabilidade, ou seja, o homem do princípio ao fim. Não é adicionada qualquer informação sobre a morte de Millôr, ocorrida um ano após a edição do volume que divulga a matéria autobiográfica.

O texto em análise centraliza-se na maior fase vivenciada pelo roteirista e tradutor, dedicando atenção aos trabalhos por ele produzidos. Entretanto, as referências disponíveis são indicadas em uma trama lacunar que, no lugar de oferecer respostas, suscita uma série de perguntas. O leitor, caso espere descobrir intimidades do escritor de *Kaos*, depara-se com uma surpresa: para que se entenda o conjunto de fatos realçados, é necessário conhecimento prévio de alguns episódios de sua carreira profissional. Hiatos e vazios encontram-se abertos a fim de serem preenchidos pelos receptores. A frase *só aos 13 anos de idade, partindo de onde estava* manifesta um dos exemplos. O período destacado é crucial na vida do humorista, por indicar o momento em que ele, bruscamente, deixa de ser apenas uma criança para se tornar um rapaz cheio de obrigações. Esse dado significativo pode ser conferido na entrevista⁵⁴:

Eu comecei a trabalhar no dia 28 de março de 1938; tinha 13 pra 14 anos de idade. E essa é uma das coisas de que me orgulho – a minha vanglória – a consciência profissional. Eu era um menino solto no mundo, uma vida que dependia só de mim mesmo. Naquela época, o Ministério do Trabalho era recém-fundado. O meu empregador já era *O Cruzeiro*. Pedi que me assinassem a carteira de trabalho. Quando cheguei em casa (uma pensão) e vi que a data que estava lá na carteira era a data em que eu havia pedido a assinatura da carteira e não a em que eu havia começado a trabalhar, voltei e pedi retificação. Veja você, um menino com menos de 14 anos, sem nenhuma influência ideológica de trabalhismo, de nada, apenas com aquela consciência de que *tinha* direito. Então a carteira diz assim: “onde se lê tal, leia-se tal data”. Está lá registrado o primeiro dia de trabalho: 28 de março de 1938. Já fiz 43 anos de jornalismo, mais anos do que vocês [Ivan Pinheiro Machado, José Antônio Pinheiro Machado, José Onofre, Paulo Lima e Jorge Polydoro], em conjunto, têm de vida (FERNANDES, 2011, p. 22-23, grifo do autor).

A fala expõe a maturidade precoce do escritor sem estilo que, aos treze anos de idade, inicia seu caminho como jornalista. O questionário dos entrevistadores, por sua vez, busca o

⁵⁴ Os diálogos protagonizados por entrevistador e entrevistado, aliás, assemelham-se às narrações biográficas e autobiográficas. As novas configurações de relatos íntimos, segundo a pesquisadora Leonor Arfuch (2010), transformaram-se tão radicalmente que estão livres ao acesso de receptores em dimensão de escala global – principalmente devido à aceleração da imprensa. Entre as mudanças, sobressai-se na atualidade “a *entrevista*, que poderá se tornar indistintamente biografia, autobiografia, história de vida, confissão, diário íntimo, memória, testemunho” (p. 151, grifo da autora). Durante os processos de interação, são esperadas questões capazes de extrair informações pessoais de alguém. Os temas mais frequentes costumam aparecer em sequência lógica: a infância, o trabalho e as experiências singulares. Informações compartilhadas nos intercâmbios conversacionais são oferecidas, em um segundo momento, aos leitores como modelos de seres exemplares, por excelência ou defeito, provocando identificação ou distanciamento, respectivamente.

momento em que Millôr percebe sua habilidade com as palavras. Talvez não por acaso, a capacidade de organizar pensamentos em frases tenha sido notada ainda na infância. Essa etapa da vida marca o princípio de um fluxo existencial e, por isso, aparece constantemente como introdução a textos de natureza autobiográfica. Além de estabelecer coerência temporal à narrativa, a fase pueril costuma indicar relação de causa e consequência entre as primeiras ações de um indivíduo e as realizações vindouras. Ligar o passado ao presente torna-se significativo para construir “um “romance familiar” para uso público que apela a um forte efeito de identificação” (ARFUCH, 2010, p. 199). Desse modo, ao saber da seriedade adquirida prematuramente pelo ator caricaturista, os leitores poderiam se espelhar na história do entrevistado e usá-la como motivação para confiar em um destino promissor.

Outras passagens de *Sobre o Autor I* enfatizam áreas nas quais o pensador dramaturgo trabalhou vigorosamente: *jornalismo, artes gráficas, campo teatral, livros publicados e tradutores brasileiros*. Embora não forneça dados específicos de seus textos e gravuras, o criador de *Fábulas Fabulosas* preocupa-se em registrar signos alusivos a cada uma de suas múltiplas realizações, seja como escritor, seja como desenhista. Curioso observar o modo de ele adjetivar os *livros publicados*, como se todos os de sua autoria expressassem a *mesma tendência*. Essa pode ser uma demonstração de que, mesmo dividindo-se na prática de várias tarefas, haveria em suas produções unidade de pensamento e capacidade de exprimir coerência, tanto em projetos escritos e visuais, quanto em sua própria personalidade, uma espécie de Millôr definitivo.

Há também tópicos que assinalam constância de interioridade, como *sempre recusou-se*, bem como *sem temor nenhum*, e ainda *não falou em vão*. O grupo de frases denota a postura de enfrentamento assumida pelo jornalista amador⁵⁵ ao lidar com polêmicas do cotidiano brasileiro. Recorrendo à biografia⁵⁶ utilizada como prefácio de criações *millorianas*, descobre-se que o filósofo haicaísta sofre “diversas vezes censuras e retaliações por seus textos” (FERNANDES, 2007f, p. 117). Mesmo assim, ele mantém durante a carreira múltiplice um estilo corajoso, permitindo-se falar sobre as controvérsias de seu tempo. O medo de repercussões negativas não refreia, nem contém, as suas reflexões sobre o *Dia a Dia*. Millôr Fernandes, à sua maneira, dá uma explicação para o seu caráter áspero e cético aos expressar opiniões:

⁵⁵ Ver na designação de: **MILLÔR FERNANDES**. In: FERNANDES, Millôr. *Millôr Definitivo: A Bíblia do Caos*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011, p. 372.

⁵⁶ Anexo 3 desta dissertação.

Eu fui passando pela vida de forma demasiado crítica – e isso pode ser até um detalhe negativo –, mas por isso não consegui acreditar nem em integralismo nem em comunismo. Minha geração é metade comunista, metade integralista (...). Sei lá, eu não consigo embarcar em mitologia. E isso foi provado por tudo que eu passei. Eu não tinha ninguém em volta de mim que me dissesse: “Olha aqui, você faz isso, porque se não fizer isso, está errado” (FERNANDES, 2011, p. 86-87).

Finalmente, realça-se uma anedota supostamente irrelevante para a autobiografia do carioca: *quando o conheceu em Lisboa, o ditador Salazar, o que não significa absolutamente nada*. Fica o questionamento: será essa notícia realmente sem importância para o percurso intelectual de Millôr? Dificilmente a informação apareceria, na curta história, sem um motivo razoável para isso. Por hora, na falta de uma réplica possível, resta a curiosidade de visitar os arquivos do autor chargista e de, conseqüentemente, investigar se o encontro com Salazar é verídico e se não tem mesmo um valor substancial.

A segunda narrativa em prosa, *Sobre o Autor II (Autobiografia de mim mesmo à maneira de mim próprio)*, sinaliza para o estilo bem-humorado e cômico de Emmanuel Vão Gogo redigir. A introdução pontua o instante em que ele senta-se *para escrever* sua própria autobiografia, *cheio de ideias*, com o objetivo de responder a uma pergunta bastante cara à filosofia: *quem sou eu?* Seus raciocínios geram certa decepção espirituosa, *já não se fazem Millôres como antigamente!* Em seguida, observa-se o desenrolar lógico e cronológico de acontecimentos importantes. *Nasci pequeno e cresci aos poucos* declara o início existencial do livre-pensador. *Me fizeram os meios, só muito tarde cheguei aos extremos* permite a visualização de um corpo desenvolvido, *cabeça, tronco e membros, eis tudo*. A brincadeira com os sentidos dessas imagens, além de jogar com as dubiedades dos vocábulos, multiplica os caminhos de interpretação admissíveis – embora prevaleça certo cuidado em transparecer o retrato de um homem comum, que nasce e cresce como qualquer outra pessoa.

Torna-se instigante decifrar os significados instalados, ainda que indiretamente, nessas passagens. Estudos sobre o gênero biográfico consideram pertinente articular a vida e a obra de um escritor como base para se compreender os textos realizados por um mesmo indivíduo. No volume *O desafio biográfico: escrever uma vida*, François Dosse (2015) explicita uma das noções referentes a biografias de intelectuais, a de que “o homem de ideias se deixa ler por suas publicações, não por seu cotidiano” (p. 361). Sem adotar essa visão demasiado radical, que excluiria pesquisas sobre biografias, o autor francês decide por uma via mais flexível de entendimento. Assim, ambas as dimensões não deveriam ser “consideradas como separadas por uma divisória estanque, nem reduzidas a um único nível” (p. 386). A questão será aqui estendida ao gênero autobiográfico, arriscando-se uma tentativa: por que não relacionar a intimidade e os trabalhos de Millôr Fernandes?

O amadurecimento profissional do *humorista nato* é representado em linha crescente: primeiro, ele faria do ofício de escritor um *meio* de sobrevivência; com o passar do tempo, chegaria aos *extremos* de suas opiniões polêmicas e bem fundamentadas; por último, teria a consolidação de uma escrita própria, *eis tudo*. O resultado desse enredo pode ser associado a uma de suas obras autorais favoritas, a composição teatral *Flávia, cabeça, tronco e membros*, de 1963. Vale registrar, inclusive, o modo como o dramaturgo caricaturista identificava-se com a personagem central de seu texto. No prefácio à obra destacada, ele afirma:

Eu, como Flávia, pretendia tudo. “Tudo, doutor, eu quero tudo.” E tínhamos, ambos, bom estofo, ela e eu. Não pedíamos desculpas a ninguém por ter nascido. Continuávamos sem o menor anseio de pedir licença para subsistir. Isso, a simplicidade dessa proposição, já era agressivo (FERNANDES, 2007f, p. 9).

Esse tom desafiador, revelado na ambição irrefreável de conquistar metas particulares, contrasta com a perspectiva leve e divertida da autobiografia em foco. A brincadeira com as palavras e seus respectivos significados aparece em afirmações sugestivas. O tradutor de *Hamlet* garante nunca ter aprendido *a pensar, a escrever ou a desenhar*, o que poderia ser, segundo ele, facilmente percebido em suas diversas criações. O deboche quanto aos seus próprios trabalhos dá a conhecer uma das características do humorista: a recusa em exaltar sua singularidade e seus feitos. Acresce a esse comentário um dos trechos da entrevista, em que ele valoriza a livre expressão e repudia a chance de se tornar um “escritor da academia”:

Mas essa ideia de me aceitar como escritor, como intelectual, é um negócio extremamente curioso para mim, porque eu sou um trabalhador braçal, eu comecei a fazer esse negócio para ganhar a minha vida. Mas à proporção que o tempo foi passando eu fui assumindo a minha própria liberdade, que é a liberdade da minha formação – que é inteiramente ocasional, e por isso, talvez, boa. Inteiramente ocasional, não existe uma formação profissional mais ocasional que a minha. E de repente, quando surge esta pergunta: “e o escritor?” e isto e aquilo, qual é a importância do escritor?” ... Responder sobre isto é assumir que eu sou um escritor. E eu não sou. Escritor é o Josué Montello. Escritor é da academia (FERNANDES, 2011, p. 43-44).

A resistência de ser rotulado como um intelectual reforça um aspecto relevante da personalidade *milloriana*, a intenção de jamais pertencer a qualquer grupo que aprisionasse suas opiniões e suas formas originais de apresentá-las. A postura independente e autônoma do filósofo chargista, ao falar de suas elaborações, é observada no perfil *radioativo* de não se calar diante de controvérsias, mencionadas na próxima seção.

Sublinham-se, por fim, alusões às origens estrangeiras do autor de *Um elefante no caos*. A ancestralidade espanhola é citada para justificar a irreverência de colorir a vida com outras cores, *céu feito de conchas de metal roxo e abóbora, mar todo vermelho, e mulheres azuis, verdes, cíclames*. A italiana é lembrada para explicar a mistura dos exercícios de

engraxates e artistas, tendo como produto final *um brilho novo ao humor nativo*. Os aspectos colocados em evidência formam os traços característicos das obras *millorianas*. Em desenhos, distinguem-se as tonalidades vivas e fortes, do amarelo, do laranja e do vermelho; do verde, do azul e do roxo. Em textos escritos, vislumbra-se a graça de representar o cotidiano brasileiro em matizes, ao mesmo tempo, ásperos e cômicos, divertidos e céticos, próprios do pensador carioca.

Observa-se nas autobiografias examinadas a tentativa de construir uma personalidade singular que, mesmo dividida em muitas atividades, apresentaria em textos e desenhos certa unidade de pensamento. Nesse ponto, parece surgir uma incoerência: se Millôr considerava-se um homem comum, por que ele dedica tempo a relatos sobre a própria vida? O autobiógrafo conduz o público a interpretações predeterminadas, registrando uma das formas adequadas de se entender o conjunto de suas publicações. Narrador e personagem central dessas histórias, o autor seleciona as marcas de sua interioridade que valeriam destaque: o amadurecimento precoce, o início da carreira jornalística, as áreas de trabalho, os livros publicados, a postura corajosa, as anedotas. A ênfase dada aos ofícios de escritor e desenhista permite, inclusive, algumas perguntas: será mesmo que ele não gostaria de ser visto como intelectual, como escritor da academia? Será mesmo que ele acreditava na alcunha, escolhida por ele próprio, de escritor sem estilo? Questões como essas, suscitadas com naturalidade, permitem entrever uma singularidade aparentemente desinteressada, mas que almeja certo reconhecimento.

A composição de uma individualidade coerente e de uma linguagem própria, ao longo dos textos, assim como do tempo, revela a preocupação com as opiniões manifestadas e a atenção aos detalhes das breves narrações em relevo. O criador de *The cow went to the swamp*, por mais que dissimule evitar, torna-se um intelectual brasileiro de tendências independentes e particulares. Em *Sobre o Autor I* e *Sobre o Autor II*, o jogo com os significados das palavras mostra-se como atributo representativo de suas elaborações bem-humoradas. Exemplo disso são as descrições metafóricas de episódios por ele vivenciados, cuja ênfase recai, novamente, em feições características de sua originalidade. Na segunda autobiografia aqui comentada, são divulgadas as revoluções travadas pelo dramaturgo filósofo, em sequência: *contra Deus*, *contra o destino* e *contra mim [ele] mesmo*. A derrota nessas três batalhas pode ser relacionada a uma das respostas de Millôr na entrevista:

A Igreja é uma máfia como todo grupo. Eu acredito no indivíduo conscientizado, a forma mais progressista do mundo. Eu acredito no indivíduo, o que pode parecer uma fraqueza social, pois o indivíduo sozinho, aparentemente, não faz nada. O indivíduo só não faz revolução, não faz vanguarda. Eu posso ser o maior vanguardista do mundo, mas se eu faço uma vanguarda sozinho, eu sou apenas um

neurótico. A vanguarda – ou a revolução – só se fazem em torno de um grupo, mas como eu nunca vi nenhuma revolução, não sei se existe. Bom, um esclarecimento, se é que é necessário: eu estava revelando ao Ivan um sentimento que me dá profunda satisfação: sou completamente cético. Não aconselho ninguém a me seguir, mas eu consigo conviver maravilhosamente com isso (FERNANDES, 2011, p. 34).

O fato de o autor jornalista ter sido vencido em todos esses combates pode ser explicado por sua dificuldade em pertencer a grupos e em se adequar às regras impostas pelas coletividades. Enfrentando problemas e obstáculos, sozinho, sem pretensão de fazer revolução, ele permanece longe e perto de radicalismos, lutando por seus ideais através da escrita e do desenho, suas maiores habilidades.

Não é sem razão que as narrativas autobiográficas aparecem como introdução a um trabalho que registra, em forma de entrevista, as considerações de Millôr Fernandes a respeito de sua vida, do Brasil e do mundo. Todos esses textos de alguma forma completam-se, dando origem a um enredo capaz de associar vida e obra do autor. Sobre uma das peças teatrais do escritor, *É...*, tem-se que a reflexão apresentada é “por certo desconsolada e cética, mas profundamente humana da existência” (MAGALDI, 2008, p. 30). Nos textos analisados, por conseguinte, explicita-se um pensamento do humorista sobre sua própria existência. Um homem comum, mas de nome inusitado; uma postura equilibrada, mas de opiniões radicais. Ao leitor, é permitido o acesso ao íntimo de um pensador que, embora pareça rejeitar o título de intelectual, produz ideias relevantes sobre si mesmo e sobre sociedade brasileira, ainda que de forma bastante geral.

2.2. Biografia: Vida e Obra de Millôr Fernandes

BIOGRAFIA: Eu nunca tive um papel importante nas artes deste país, nem na literatura nem na política. Mas na minha biografia, pelo menos, continuo sendo o personagem principal (FERNANDES 2011, p. 57).

A descrição de biografia, encontrada em *A Bíblia do Caos*, seleciona algumas das qualidades usualmente relacionadas ao tipo textual em questão. Falando sobre si mesmo, Millôr Fernandes pontua a ideia de que, para se merecer uma trama sobre a própria vida, é necessário ter uma personalidade exemplar em um dado contexto, como o da literatura ou o da política. Mesmo acreditando não ser esse o seu caso, o Guru do Meyer brinca afirmando que, ao menos em sua biografia, sua individualidade seria valorizada na figura de um

protagonista. Nesse sentido, alguns dos traços de autobiografias, listados por Lejeune (2008), podem ser estendidos às biografias. Essas últimas também costumam ser apresentadas como narrativas retrospectivas em prosa, sobre uma “pessoa real”, com início, meio e fim – ainda que se pesem as objeções de Bourdieu (2006), contra a ideia de “pessoa real” e contra a noção de sistematizar uma vivência heterogênea em uma unidade totalizadora.

Além desses aspectos mais gerais, ressalta-se a caracterização de Dosse (2015) para biografia: “gênero híbrido” que “se situa em tensão constante entre a vontade de reproduzir um vivido real passado, segundo a regra da *mimese*, e o polo imaginativo do biógrafo, que deve refazer um universo perdido segundo sua intuição e talento criador” (p. 55). Escrever a história sobre um eu, cuja existência pode ser verificada em documentos e assinaturas, não é tarefa simples. Biógrafos precisam equilibrar dois desejos conflitantes, o de serem fiéis aos acontecimentos experimentados por alguém e o de deixarem os ímpetus criativos fluírem ao longo da redação. Assim, as vidas dos biografados passam a conter episódios próximos aos fatos ocorridos, bem como preenchimentos de vazios e de lacunas, à escolha dos autores. A biografia de Millôr Fernandes, a ser brevemente construída aqui, escolhe focar a atenção nas carreiras jornalística e dramaturgica do escritor caricaturista – mesmo citando, ainda que rapidamente, detalhes relacionados à infância e à família.

Apresenta-se: Milton Viola Fernandes que nasce no dia 27 de maio de 1924 no Méier, bairro situado na zona norte do Rio de Janeiro. Seus pais são o espanhol Francisco Fernandes e a brasileira Maria Viola Fernandes. Ao menos são essas as informações anotadas em sua certidão de nascimento. O nome *Millôr* foi eleito mais tarde, aos dezessete anos de idade, quando o adolescente repara um fato curioso de seu registro: a má caligrafia do escrivão não distingue bem os pares de letras *t* e *l*, *n* e *r*. Assim, Milton torna-se Millôr, uma denominação exótica e única – embora já sejam conhecidos outros quatro homens de mesmo nome.⁵⁷ Mais uma confusão lavrada em cartório refere-se à data de aniversário, havendo certa imprecisão e alguns desencontros. Familiares afirmam ser 16 de agosto de 1923 a ocasião mais exata, enquanto o outro dia seria apenas a data de solicitação do documento.

A infância do pensador carioca e de seus três irmãos – Hélio, Judith e Ruth – é marcada por sucessivas perdas bastante precoces. O pai Francisco, engenheiro, morre aos trinta e seis anos em 1925; a mãe Maria, costureira, morre coincidentemente aos trinta e seis anos, mas em 1934. O intervalo entre os dois falecimentos, de quase uma década, é uma temporada de dificuldade financeira enfrentada pela família com o suor e o trabalho de Maria.

⁵⁷ Millôr Fernandes é quem oferece a novidade: “até agora descobri quatro pessoas que batizaram o filho com o nome de Millôr” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 2003, p. 49).

Com a perda dos progenitores, as quatro crianças são separadas aos cuidados de parentes próximos, e Millôr passa a morar na casa de um de seus tios maternos. O período é designado por ele como “dicksensiano, vendo o bife ser posto no prato dos primos, sem que o órfão tivesse direito”.⁵⁸ O caráter ácido e cético da escrita *milloriana* – como se verá nos parágrafos sobre seus textos jornalísticos e dramáticos – é muitas vezes relacionado pela crítica à carência de um núcleo familiar sólido.

A publicação inaugural do escritor na imprensa realiza-se ainda em 1934, aos dez anos de idade, quando “o tio materno Armindo Viola vende para *O Jornal*, por 10.000 réis, um desenho de Millôr”.⁵⁹ Quatro anos depois, ele vence o concurso de crônicas da revista *A Cigarra*, que lhe rende um emprego com carteira assinada na revista *O Cruzeiro* – ao lado de somente mais dois funcionários, um diretor e um paginador. O dia 28 de março de 1938, como já comentado, é sempre lembrado pelo autor humorista com muito orgulho por ser o “início da profissão de jornalista”.⁶⁰ Nessa fase, seus trabalhos como contínuo, repaginador e factótum são assinados com o espirituoso pseudônimo de *Emmanuel Vão Gogo*.

Mais amadurecido técnica e criticamente, o jornalista escreve colunas em diversos meios de comunicação amplamente conhecidos. Sua postura irreverente e questionadora lhe proporciona momentos de altos e baixos; de sortes e de revezes na sua profissão. Começando por alguns de seus êxitos, sua coluna *PIF PAF* participa da glória de *O Cruzeiro*; a revista de onze mil exemplares vendidos em 1943 cresce, gradualmente, e passa a ter uma tiragem de setecentas e cinquenta mil cópias em 1950. O auge da publicação vira notícia em rádios nacionais, definidas por Millôr como “uma espécie de televisão da época, muito melhor, porque sem imagem”.⁶¹ Cinco anos depois, em 1955, cobre a campanha eleitoral disputada entre Jânio Quadros e Milton Santos. Durante dez anos, de 1964 até 1974, escreve artigos semanais no jornal *Diário Popular*, de Portugal – nesse país, há registros de que os textos

⁵⁸ MILLÔR ONLINE. Ver em: <<http://www2.uol.com.br/millor/aberto/biografia/>>. Acesso em 09 mar. 2017. Millôr Fernandes explica a expressão do seguinte modo: “Depois que minha mãe morreu, fui morar com um irmão dela, que tinha uma casa num subúrbio mais pobre, Terra Nova. Ele assumiu a obrigação de me sustentar, mas pegava o dinheiro e fazia o que queria. Começou, então, o período que eu chamo de dickensiano. Como já contei outras vezes, na hora de comer, o que tinha de bom ia para os meus primos: se alguém ia ficar sem bife, claro, não eram eles. Chamo essa fase de dickensiana porque é aquele negócio: eu estava perto de ter as coisas, mas não tinha” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 2003, p. 30-31).

⁵⁹ CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA (2003, p. 8).

⁶⁰ MILLÔR ONLINE. Ver em: <<http://www2.uol.com.br/millor/aberto/biografia/>>. Acesso em 09 mar. 2017.

⁶¹ MILLÔR ONLINE. Ver em: <<http://www2.uol.com.br/millor/aberto/biografia/>>. Acesso em 09 mar. 2017.

millorianos são assim comentados por um ministro português: “Este gajo tem piada. Pena que escreve tão mal o português”.⁶²

Em parceria com outros colegas, Millôr lança os jornais *O PIF-PAF*, em 1964, e *O Pasquim*, em 1969.⁶³ O primeiro, após a edição de oito números quinzenais, é fechado e deixa uma dívida de vinte e um mil cruzeiros. Anos mais tarde, em 1979, *O PIF-PAF* é considerado pelo serviço de informações do exército “como o início da imprensa alternativa no Brasil”.⁶⁴ O segundo é nacionalmente estimado pela ousadia de desafiar as imposições arbitrárias da ditadura militar, governo que limita consideravelmente a manifestação das vontades individuais dos cidadãos. Em 1970, *O Pasquim* atinge o sucesso de duzentas mil cópias vendidas e, no mesmo ano, parte de sua equipe é presa pelo regime repressor. Um dos únicos mantidos em liberdade, Millôr decide manter o jornal e passa a escrever todas as seções de acordo com o estilo próprio a cada um de seus colegas – autores e colaboradores. A materialização de uma vanguarda solitária, que desafia o poder repressor, parece se configurar nesse episódio – apesar de o caricaturista poeta entender a revolução de um único indivíduo como neurótica, ideia expressa na entrevista destacada na seção anterior.

Os mesmos contextos sociais e históricos que concedem certo espaço às criações *millorianas* fixam também restrições. O reconhecimento de seu profissionalismo jornalístico lhe outorga lugar privilegiado em alguns periódicos. A postura crítica do autor humorista, no entanto, sofre pesadas censuras e até, no entendimento desta dissertação, significativas injustiças – a serem abaixo comentadas. Seu enfrentamento em relação a questões políticas e religiosas tem alto preço, custando-lhe alguns de seus empregos. Ainda assim, Millôr não faz concessões: ele continua a realçar suas ideias independentemente de futuras represálias. A maior arma do pensador caricaturista, como não poderia deixar de ser, é a habilidade com as palavras escritas e faladas. A elaboração de metáforas, confundindo *o que era dito e o que se queria dizer*, é uma das marcas de seu estilo engajado na luta a favor do direito de expressar, com elasticidade, as mais diversificadas opiniões.

⁶² Millôr Fernandes dá mais detalhes do acontecimento: “Um dia, chego aqui e, vocês não vão acreditar, tinha uma cartinha embaixo da porta. Abri; era de Portugal, do *Diário Popular*. Estavam me oferecendo fazer uma colaboração e ganhar o equivalente a mil dólares por mês. *O Diário* era o jornal mais lido do país, vendia 180 mil por dia. Pedi 5.000, acabei fechando por 3.000 dólares. Aí eu peguei a prancheta, fiquei até de madrugada; mandei três desenhos para lá. Uma semana depois, chegam aqui 2.000 e, na outra, mais 2.000. Mandaram 6.000 dólares. Salvaram a minha vida naquele momento. Uma vez, eu soube que um ministro de lá, com a minha página na mão, disse: “Este gajo tem piada, pena que escreve tão mal o português”” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 2003, p. 38).

⁶³ Alguns textos publicados por Millôr Fernandes no *Pasquim* encontram-se editados no volume: FERNANDES, Millôr. *Millôr no Pasquim*. São Paulo, SP: Círculo do Livro S.A., 1977.

⁶⁴ MILLÔR ONLINE. Ver em: <<http://www2.uol.com.br/millor/aberto/biografia/>>. Acesso em 09 mar. 2017.

O programa de televisão *Treze Lições de um Ignorante*, apresentado por Millôr, na TV *Tupi* do Rio de Janeiro, foi proibido pelo governo de Juscelino Kubitschek em 1958. O presidente da república, apesar de seu caráter respeitavelmente liberal, não aceita um deboche do humorista contra uma premiação recebida por Sarah Kubitschek. Na ocasião, o dramaturgo desenhista enuncia a informação do momento: “a primeira-dama do país voltou de Paris depois de seis meses e foi condecorada com a Ordem do Mérito do Trabalho”. Em uma entrevista anos depois, dada à Revista *Época*, o autor declara ter conversado com o censor, “prometendo ler a notícia sem entonação”. O compromisso firmado de nada adianta, a decisão de JK é mantida e o programa é suspenso da programação televisiva.⁶⁵

Três anos depois, em 1961, há um episódio bastante problemático de demissão na carreira do escritor humorista. O carioca é dispensado do noticiário *Tribuna da Imprensa* por denunciar, em artigo amplamente divulgado, a corrupção praticada nos bastidores da mídia jornalística. Os editores do periódico, Mário Faustino⁶⁶ e Paulo Francis⁶⁷, pedem suas contas em solidariedade. O caso é problemático, como foi aqui classificado, por não ser possível encontrar detalhes sobre o conteúdo da acusação. Apesar de o assunto ser muito citado em entrevistas com Millôr, não é possível encontrar nenhuma informação mais específica, mesmo com a realização de sucessivas pesquisas em livros e em sites de busca. O silenciamento quase total sobre a questão não poderia provocar pergunta diferente: seria esse um caso de notícia duplamente censurada, tanto no passado quanto no presente? Por hora, resta a curiosidade de se encontrar pormenores do acontecimento.

Uma última situação encarada pelo jornalista a ser destacada, talvez a de proporção mais escandalosa, ocorre em 1963. Millôr Fernandes incomoda alguns católicos conservadores daquele tempo, quando satiriza a criação divina, em sua coluna de *O Cruzeiro*.

⁶⁵ FERNANDES, Millôr. *Quero posar nu*. Entrevistador: Luís Antônio Giron. *Época*, n. 317, 14 jun. 2004. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/millor/aberto/millorimprensa/001.htm>>. Acesso em 14 mar. 2017.

⁶⁶ Mário Faustino dos Santos e Silva (1930-1962) foi poeta, jornalista, crítico literário e tradutor. No ano de 1955, ele publicou seu único livro de poemas, intitulado *O Homem e sua Hora*, com os temas universais: o amor, o tempo, a morte e a própria poesia. O falecimento prematuro do escritor, aos trinta e dois anos, foi provocado por um desastre aéreo, aos arredores de Lima, no Peru. (MÁRIO Faustino. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2844/mario-faustino>> Acesso em: 17 nov. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7).

⁶⁷ Franz Paulo Trannin Heilborn (1930-1997), mais conhecido como Paulo Francis, foi ator, crítico teatral, jornalista e diretor de peças dramáticas. Em 1957, levou aos palcos espetaculares *A Mulher em Três Atos*, texto de Millôr Fernandes. Publicou diversos livros, como *Opinião Pessoal* (1966), *Certezas da Dúvida* (1970) e *O Afeto que Se Encerra, Memórias* (1981). (PAULO Francis. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359279/paulo-francis>> Acesso em: 17 nov. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7).

Ao escrever brincadeiras como “*Essa pressa leviana/ Demonstra o incompetente/ Fazer o mundo em sete dias/ Com a eternidade pela frente*”, o autor é demitido do periódico. A publicação do jornal, efetuada logo em seguida, aproveita-se de uma viagem do pensador a Portugal para divulgar uma nota de esclarecimento: segundo um editorial não assinado, Millôr é acusado de disseminar o artigo sem o conhecimento de qualquer um dos responsáveis pelo semanário.⁶⁸ A réplica *milloriana* define o episódio como “questão religiosa” que “me coloca em conflito com a tradicional ‘ética’ dos ‘Diários Associados’”. Num discurso público, declaro: me sinto como um navio abandonando os ratos”.⁶⁹

A trajetória do Millôr jornalista, de quase três quartos de século, ostenta textos publicados em diversos outros noticiários e revistas: *O Dia*, *Correio da Manhã*, *Veja*, *Isto É*, *O Estado de S. Paulo*, *Correio Brasiliense* e *Zero Hora*. Os breves períodos de permanência em certos veículos de comunicação – na *Tribuna da Imprensa*, ele trabalha por exatos sete dias em 1961 – revelam um dos traços marcantes de sua personalidade. A coragem de enfrentar as opiniões majoritárias, arriscando inclusive a manutenção de seus empregos. O escritor emite comentários acerca de diversos temas, muitas vezes impróprios ou indelicados, sendo reprimido pelo governo nacional, pelos seus superiores e pelo público. As constantes e incisivas censuras não refreiam a natureza crítica do humorista, que permanece expondo sua independência de opinião durante todo seu percurso profissional. Nem melhor, nem pior que os demais: o autor apresenta seus textos e desenhos em coerência com a sua visão de mundo e com a consciência de produzir o máximo de sua capacidade.⁷⁰

Intimamente relacionada à produção jornalística, a empreitada teatral de Millôr Fernandes inicia-se com o texto dramático *Uma mulher em três atos*, de 1953. Esse primeiro trabalho abre os caminhos para a temática essencial do teatro *milloriano*: a composição de textos ligados ao dia a dia vivenciado pelos moradores do Rio de Janeiro. As demais obras teatrais a merecerem destaque são, em ordem cronológica de encenação, *Do tamanho de um*

⁶⁸ FERNANDES, Millôr. *Millôr Fernandes (1923-2012)* – Um artista único, uma vida original. Entrevistadora: Marta Mendonça. Revista *Época*. Rio de Janeiro, RJ: Globo, 2012. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/tempo/noticia/2012/03/millor-fernandes-1923-2012-um-artista-unico-uma-vida-original.html>>. Acesso em 09 de mar. 2017.

⁶⁹ MILLÔR ONLINE. Ver em: <<http://www2.uol.com.br/millor/aberto/biografia/>>. Acesso em 09 mar. 2017.

⁷⁰ Sobre os trabalhos como jornalista, Millôr Fernandes ressalta sua constante autonomia: “Talvez seja porque desde o início eu sempre procurei preservar minha liberdade; eu fazia o que quer que fosse, para o veículo que fosse, e não deixava ninguém mexer” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 2003, p. 33).

*defunto, Bonito como um Deus, Um elefante no caos, Pigmaleoa, É..., Os Órfãos de Jânio, Duas tábuas e uma paixão, Flávia, cabeça, tronco e membros e Kaos.*⁷¹

As duas composições espetaculares enfocadas por esta dissertação, especialmente, exigem considerações particulares. “Um hino de amor ao irresponsável jeito carioca de viver”⁷², *Um elefante no caos* é o texto de maior sucesso do dramaturgo. A representação cênica realizada em 1960, no Teatro da Praça do Rio de Janeiro, rende ao diretor João Bethencourt o prêmio de *Melhor do Ano* pela Associação Nacional de Críticos Teatrais. Também em 1960, em consequência da encenação citada, Millôr Fernandes recebe o título de *Melhor Autor* pela Comissão Municipal de Teatro.

No entanto, e de acordo com o julgamento *milloriano*, sua obra dramática “de maior peso e alcance”⁷³ é *Flávia, cabeça, tronco e membros*. A preferência do autor por esse texto é revelada em uma entrevista concedida ao jornalista Sérgio Rodrigues, em 2008, para a extinta revista *Bravo!*, da Editora Abril. Ao ser questionado sobre qual seria sua melhor peça de teatro, o humorista responde sem titubear:

Flávia, cabeça, tronco e membros. Foi encenada uma vez só, com direção do [Luiz Carlos] Maciel. Um dia fui ver um ensaio e nunca mais apareci, nem na estreia. Não entenderam nada. Acho excelente, mas morreu. Foi a única peça que não escrevi de encomenda. Minha vocação é essa. Não trabalho por dinheiro, mas sem dinheiro eu não trabalho.⁷⁴

Apesar da qualidade da composição textual, lamenta-se, ainda não houve uma representação espetacular capaz de realizá-la adequadamente nos palcos brasileiros.

⁷¹ O anexo 4 desta dissertação contém a cronologia dramatúrgica *milloriana*, identificando informações sobre a primeira representação espetacular de cada texto dramático citado, o nome dos diretores responsáveis pelas encenações e o ano de suas realizações.

⁷² MILLÔR Fernandes. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3110/millor-fernandes>>. Acesso em 17 nov. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 95-85-7979-060-7.

⁷³ MILLÔR Fernandes. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3110/millor-fernandes>>. Acesso em 17 nov. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 95-85-7979-060-7.

Ainda sobre *Flávia, cabeça, tronco e membros*, Millôr Fernandes desabafa: “De fato, foi com *Flávia* que resolvi sentar e fazer uma peça por minha própria vontade. Aconteceu em 1963 – vejam vocês, depois de tanto tempo de estrada. Acabei fazendo uma peça com 20 e tantos personagens, o máximo. Eu quis fazer um texto em que as coisas explodissem. Então chega um momento em que a linguagem começa a mudar. O cara entra e diz: “Bom-dia, boa-noite” na mesma hora. Ninguém percebeu isso, evidentemente. A peça foi pouco montada. Tenho também textos teatrais que fiz por encomenda que nunca foram levados ao palco. Eu não tenho um mercado de teatro” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 2003, p. 35).

⁷⁴ REDAÇÃO M DE MULHER. *Millôr Fernandes em entrevista: escritor falou sobre a vida e o trabalho*. Revista M de Mulher. São Paulo, SP: Abril, 2012. Disponível em: <<http://mdemulher.abril.com.br/famosos-e-tv/millor-fernandes-em-entrevista-escritor-falou-sobre-a-vida-e-o-trabalho/>>. Acesso em 11 mar. 2017.

A outra fração da dramaturgia *milloriana* inaugura-se com o trabalho *Liberdade, Liberdade*, de 1965, construído em parceria com Flávio Rangel. A obra dramática reúne uma série de fragmentos sobre o direito à autonomia individual, criados em diferentes países do mundo, ao longo dos séculos. Citando desde Platão e Aristóteles até Tiradentes e Castro Alves, os autores compõem uma *colagem* de textos clássicos e universais com o objetivo de lutar contra a tirania imposta pelo governo militar. O gênero *colagem*, como o próprio nome sugere, seleciona diversos trechos “oriundos de todos os lados: artigos de jornais, outras peças, gravações sonoras” (PAVIS, 2015d, p. 52a). Encaixando-se nesse padrão, há ainda duas composições dramáticas de autoria exclusivamente *milloriana*: *O Homem do Princípio ao Fim*, cujo denominador comum é o olhar do ser humano sobre si mesmo, e *Computa, Computador, Computa*, uma seleção de piadas e anedotas irreverentes do autor humorista.

Ainda na esfera teatral, Millôr trabalha intensivamente como tradutor de obras estrangeiras, adaptando diversos clássicos da literatura dramática internacional para a língua portuguesa. Seu acervo de produções, para mencionar apenas algumas, inclui nomes importantes como *Lisístrata*, de Aristófanes; *Antígona*, de Sófocles; *Hamlet*, de Shakespeare; *Escola de Mulheres*, de Molière; *Fedra*, de Racine; *O Jardim das Cerejeiras*, de Anton Tchecov; *Vestir os Nus*, de Luigi Pirandello; *Pigmaleão*, de George Bernard Shaw. Essa compacta listagem demonstra, no mínimo, o vasto e diferenciado conhecimento do autor humorista sobre a tradição dramática universal. As traduções *millorianas* são amplamente encenadas por diretores nacionais, já que elas valorizam não só a manutenção das fábulas das obras fontes, mas também a realização de enunciados acessíveis ao público brasileiro de sua época e traduzidos com preocupação dramática. Talvez por essas razões, Millôr permaneça considerado “o melhor e mais importante” tradutor “que nosso teatro já teve”.⁷⁵

As composições jornalísticas e dramáticas, em seu conjunto, revelam as características basilares da elaboração crítica do pensador cartunista. De forma geral, encontram-se a preocupação com a linguagem, o cuidado ao escolher as palavras e, mais

⁷⁵ MILLÔR Fernandes. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3110/millor-fernandes>>. Acesso em 17 nov. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 95-85-7979-060-7.

Sobre o processo de tradução, Millôr declara: “Olhem, eu sempre trabalho com as versões disponíveis, sempre, mesmo no caso de idiomas que domino. Se é um clássico maior – *Hamlet*, por exemplo – eu uso 20 traduções diferentes, inclusive para o português. Meu processo com Shakespeare é assim: eu leio a frase e traduzo para a minha visão dela. Aí vou olhar o que os outros tradutores fizeram, para saber até onde soa compatível. Depois de um certo momento, eu abandono as outras traduções e chego à minha versão. É curioso que, no caso de Shakespeare, por exemplo, é muito comum você pegar traduções consideradas obras-primas e quando vai ler o cara não traduziu um trocadilho. Na “Cena I” do “Ato 5”, por exemplo, quando Hamlet, com uma caveira nas mãos, fala em “*a pair of indentures*”, “par de identificações”, é claro que ele está fazendo um trocadilho com o fato de a gente poder ser identificado pela nossa arcada dentária – eu não poderia deixar de acentuar esse “*dent*” que está no meio da palavra” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 2003, p. 40).

expressivamente, a interpretação do cotidiano brasileiro. A fotografia da realidade vivenciada pelos cidadãos é tirada conforme a perspectiva de um observador atento a minúcias rotineiras. O ponto de vista *milloriano* não tem, vale enfatizar, um comprometimento com a descrição de episódios que tenham realmente acontecido – e nem deveria ter. Há a elaboração de fatos metafóricos que, respeitando as autorizações próprias à ficção e preservando as especificidades da literatura, poderiam desenrolar-se fora das páginas dos jornais, dos textos dramáticos e dos palcos espetaculares. As relações entre as histórias e o contexto social aludem tanto a circunstâncias determinadas de um momento histórico, quanto a situações já enraizadas no modo de agir peculiar dos brasileiros.

Muitos textos e desenhos *millorianos* continuam bastante atuais: acessando seus livros e entrevistas, é possível encontrar diversas frases cujos assuntos não se restringem a momentos pretéritos. Ao contrário, parecem ter sido escritas ainda hoje. Basta destacar algumas de suas opiniões, aparentemente distantes no tempo, sobre questões constantemente presentes no cenário político do país. Por exemplo, em 2016, as discussões sobre um suposto *golpe* seriam facilmente solucionadas pelo escritor caricaturista. Ao criar seu próprio conceito irônico de tradição, o pensador humorista afirma: “a reestruturação do Estado visa acabar com o golpe, o suborno, o acobertamento, o compadrio e o nepotismo. Em suma, acabar com os nossos valores tradicionais”.⁷⁶ Millôr Fernandes não é exatamente um visionário que, no passado, adivinhou o futuro: mais do que isso, ele parece interpretar a essência moralmente embaraçosa do modo de os brasileiros agirem em qualquer possibilidade histórica.

Nesse ponto, urge fazer sérias e importantes considerações sobre o posicionamento político *milloriano*. Muito se fala de um humorista reacionário e conservador, e muito se esquece de sua independência opinativa ao tratar dos mais diversos assuntos – como foi aqui apresentado. Relendo algumas de suas máximas, constata-se que o escritor não poupa críticas a nenhum dos ex-presidentes. Sobre José Sarney, tem-se: “Sir Ney, ao deixar o governo, não deixou pedra sobre pedra, ou só deixou podre sobre podre?”.⁷⁷ Sobre Fernando Collor de Mello: “Mais cedo ou mais tarde o Collor acaba correspondendo aos que não têm qualquer motivo pra confiar nele”.⁷⁸ Sobre Fernando Henrique Cardoso: “O que FHC já escreveu de besteira é incrível. Os livros dele são de um bobo. É tão tolo quanto o Sarney, só que mais

⁷⁶ Ver em: TRADIÇÃO. FERNANDES, Millôr. *Millôr Definitivo: A Bíblia do Caos*. Porto Alegre, RS: L&PM POCKET, 2011. p. 561.

⁷⁷ Ver em: SARNEY. FERNANDES, Millôr. *Millôr Definitivo: A Bíblia do Caos*. Porto Alegre, RS: L&PM POCKET, 2011. p. 515.

⁷⁸ Ver em: COLLOR. FERNANDES, Millôr. *Millôr Definitivo: A Bíblia do Caos*. Porto Alegre, RS: L&PM POCKET, 2011.p. 102.

barroco”.⁷⁹ Sobre Luís Inácio Lula da Silva: “Lula – um líder aspirando cada vez mais pompa e tropeçando cada vez mais nas circunstâncias”.⁸⁰ Qualquer tentativa de vincular Millôr a um partido político, da direita ou da esquerda, portanto, torna-se arriscada, simplista e incoerente.⁸¹

Millôr Fernandes morre no dia 27 de março de 2012, deixando seus trabalhos escritos como herança e seus admiradores com a permanente interrogação: *qual seria o parecer de Millôr sobre essa nova situação?*

2.3. Críticas: Alguns Leitores de Millôr Fernandes

Os leitores interessados em comentar analiticamente os escritos de Millôr Fernandes variam: desde pesquisadores que optaram por explicar profundamente uma ou mais obras específicas do humorista, até ensaístas, especializados em um determinado gênero textual, que abordaram as criações *millorianas*. O primeiro grupo é formado por mestres e doutores, autores de dissertações e teses, que avaliaram, especificamente, as crônicas, as fábulas e os textos dramáticos de Millôr. O segundo é composto por estudiosos da literatura brasileira – também mestres, doutores e professores universitários – focalizando-se aqui especialmente três dos mais reconhecidos pelas contribuições na área de crítica teatral – Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi e João Roberto Faria. Elaborar esta seção demanda exames e escolhas, inclusões e exclusões; percursos discutidos adiante. As publicações às quais se teve acesso assinalam importantes fontes para a realização desta pesquisa.

A listagem das dissertações e das teses segue a ordem cronológica de suas respectivas divulgações, começando pelas produções mais antigas e terminando pelas mais recentes. Adotam-se dois critérios básicos para a definição dos registros explorados: a versatilidade dos

⁷⁹ FERNANDES, Millôr. “*Sou um crente porque creio na descrença*”. Entrevistador: Ubiratan Brasil. O Estado de S. Paulo. São Paulo, SP. 15 set. 2007. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/millor/aberto/millorimprensa/013.htm>>. Acesso em 12 mar. 2017.

⁸⁰ Ver em: LULA. FERNANDES, Millôr. *Millôr Definitivo: A Bíblia do Caos*. Porto Alegre, RS: L&PM POCKET, 2011, p. 346.

⁸¹ Falando da independência jornalística, Millôr Fernandes deixa clara a sua posição: “Nunca tive essa preocupação. Funcionava assim: se uma pessoa estava no governo, eu ficava contra. Isso em qualquer época. Em plena ditadura Vargas, escrevi assim: Getúlio é maior que José Maria Vargas Vila (um escritor colombiano, muito popular naquele tempo), porque é um Vargas vilão”. Acho que já era um pouco anarquista, pela minha própria formação. Agora, se você pegar o que acontece hoje, ou recuar só um pouco no tempo – até o Collor, por exemplo –, fica claro que tudo está bastante embaralhado, sim. Para ser desonesto, não é preciso roubar 1 milhão de dólares; é desonesto quem faz a conta que quer para o cálculo da aposentadoria e depois chama os aposentados de vagabundos” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 2003, p. 33).

focos de investigação – atentando-se aos diversos modelos textuais trabalhados pelo tradutor cartunista – e a disponibilização desses textos em portais de consulta – sobressaindo-se o da Capes. Alguns dados específicos são procurados nas edições selecionadas, como exemplos, a revisão bibliográfica necessária para redigir as apreciações, a vinculação ou não das composições *millorianas* a um momento histórico em especial e as conclusões alcançadas pelas mais diferentes realizações. Mesmo que timidamente, nota-se que os resultados obtidos influenciam-se uns aos outros, adotando linhas similares, próximas e distantes, de raciocínio.

A dissertação *Recursos de Presença nas Crônicas de Millôr Fernandes*, de Marta Maria Pagadigorria (2006), ressalta textos do autor humorista a fim de ilustrar efeitos de sentido caros à eloquência e à oratória. As doutrinas fundamentais do estudo percorrem brevemente autores gregos da sofística – Górgias e Protágoras – e da retórica clássica – Aristóteles –, porém se concentram quase exclusivamente na nova retórica de Chaïm Perelman⁸² – por meio dos escritos de Antônio Suárez Abreu⁸³ e Lineide Mosca⁸⁴. Observa-se a intenção em enfatizar um período histórico anterior ao desenvolvimento da análise, por tornar “mais fácil a percepção da ligação entre os **recursos de presença** e de valores e crenças de uma época” (p. 10). Não se percebe, no entanto, a tentativa de relacionar a produção artística *milloriana* a um ponto preciso da história brasileira.

De um universo de quarenta e duas crônicas do jornalista, retiradas do livro *Lições de um Ignorante*, Pagadigorria (2006) empenha-se mais intensamente em apenas seis. *Em sinal de protesto pela falta de liberdade de um mundo livre, Da Eutanásia, Não case sua filha com um escritor, O Banheiro, Ser Gagá e As enormes figuras da história – Catarina, a Grande* são elencadas em razão da heterogeneidade temática e por exemplificarem procedimentos exaltados pela nova retórica. Entre eles, realçam-se estratégias do estilo *milloriano* ao escrever, como a coordenação de argumentos irônicos, metafóricos e quase-lógicos. A pesquisadora trata das crônicas do escritor desenhista com um olhar bastante voltado para os aspectos linguísticos, sem ponderar sobre os mais propriamente literários.

A dissertação *Millôr Fernandes – Análise do estilo de um escritor sem estilo através de suas Fábulas Fabulosas*, de Eduardo Coleone (2008), examina os textos fabulares do pensador em foco de acordo com as orientações propostas pela semiótica. O estudo realizado

⁸² PERELMAN, Chaïm. & TYTECA, Lucie. *Tratado de argumentação: a nova retórica*. Tradução de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1996.

⁸³ ABREU, Antônio Suárez. *A arte de argumentar gerenciando razão e emoção*. São Paulo, SP: Ateliê Editorial, 2004.

⁸⁴ MOSCA, Lineide do Lago Salvador. (org.) *Retóricas de ontem e de hoje*. São Paulo, SP: Humanitas, 1997.

compara as fábulas criadas por Millôr às escritas por Esopo, cidadão ateniense do século VI a. C. Ambas as criações apresentam algumas semelhanças, como a escolha de títulos iguais, em *A galinha dos ovos de ouro* e em *A raposa e as uvas*. Evidenciam também diferenças: as esópicas são classificadas como essencialmente moralistas – carregadas de julgamentos; as *millorianas* são categorizadas como especialmente transgressoras e humorísticas – permeadas por brincadeiras. As *Fábulas Fabulosas* são entendidas como paródias das originais pela distância no tempo e, sobretudo, pelos questionamentos irônicos promovidos contra os textos fontes.

Todavia, mais importante do que todos esses comentários, os textos *millorianos* do gênero vão além: explicitam a antimoral. Coleone (2008) destaca o caráter crítico do fabulista brasileiro contra as convicções emitidas pelo fabulista grego – este último, uma espécie de juiz preocupado em opinar sobre as ações de outros indivíduos, seus contemporâneos. O conjunto de informações colhidas sugere uma interpretação interessante do pesquisador – apesar de não ter sido elaborada explicitamente.⁸⁵ O comportamento de Esopo seria análogo ao dos militares, instauradores da ditadura no Brasil, ativamente dedicados a avaliar manifestações artísticas contrárias aos seus atos. As fábulas do dramaturgo e artista plástico, ao utilizar animais como personagens, teriam alcançado um duplo objetivo: despistar a censura e produzir pontos de vista em oposição ao governo autoritário.

A dissertação *Sobre a noção de contexto na Interface Semântica-Pragmática: uma investigação através do texto humorístico de Millôr Fernandes*, de Maria Christina Menezes do Prado (2008), é de natureza teórica e linguística. A autora empreende o estudo sobre a noção de *contexto* em relação a paradigmas semântico-pragmáticos, partindo dos trabalhos sobre a Teoria das Implicaturas de Grice (1975-1991)⁸⁶, o Modelo Ampliado de Costa (1984)⁸⁷, a Teoria da Relevância de Sperber & Wilson (1986-1995)⁸⁸ e a Teoria das

⁸⁵ Nas palavras de Coleone (2008), tem-se: “Millôr Fernandes escreve suas fábulas nos idos dos anos 60, época em que o Brasil contava com um governo repressor militar, onde o país era governado sobretudo sob atos institucionais e decretos-lei baixados de maneira arbitrária pelo comando ditatorial de Médici. Sob todo autoritarismo da época, Millôr encontra na fórmula textual da fábula uma das maneiras de driblar os censores que investiam pesadamente na análise das criações artísticas da época, buscando indícios de críticas contra o governo e punindo seus autores. Millôr falava de macacos, leões, raposas, cordeiros, lobos. Não falava de seres humanos” (p. 7).

⁸⁶ GRICE, H. P. *Studies in the Way of Words*. Cambridge, EUA: Harvard University, 1991; _____. 1975. Logic and Conversation. In: P. Cole and J. Morgan (eds.) *Syntax and Semantics*. Vol. 3. Speech Acts New York, EUA: Academic Press.

⁸⁷ COSTA, Jorge Campos da. *A relevância da pragmática na pragmática da relevância*. Porto Alegre, RS: PUCRS, 1984. (Mestrado em Linguística). Programa de Pós-Graduação em Letras, Faculdade de Letras, PUCRS, 1984.

Implicaturas Conversacionais Generalizadas de Levinson (2000)⁸⁹. A pesquisa objetiva-se a esclarecer a ideia de *contexto* que, analisada segundo perspectivas diferentes, carece de mais investigações e delimitações, conforme os apontamentos da própria pesquisadora. Os textos de Millôr Fernandes são utilizados para observar a aplicabilidade das abordagens citadas, principalmente, devido ao caráter cômico dependente de inferências pontuais e contextuais.

Pequenos trechos de obras como *Um elefante no caos* e *O homem do princípio ao fim* são apresentados para destacar a importância do conhecimento teórico à leitura e à interpretação de fragmentos. Para os escritos do autor enfocado, Prado (2008) desenvolve uma interessante definição de humor: “para algo ser humorístico, é preciso que ele desperte a hilaridade nas pessoas por meio de sua percepção ou de sua cognição deste algo, e não por outras razões” (p. 35). No entanto, a questão da comicidade não é o foco principal da dissertação, e os textos *millorianos* configuram-se apenas como acessórios para exemplificar o conteúdo explorado. Assim, a pesquisadora realiza um trabalho basicamente linguístico, sem aprofundar em discussões literárias propriamente ditas.

A tese *Millôres dias virão?*, de Breno Camargo Serafini (2012), aborda um numeroso conjunto de textos do poeta caricaturista difundidos pelas revistas *Istoé* e *Istoé/Senhor* entre os anos 1983 e 1993. O total de 1048 páginas contabilizadas traz dificuldades de ajuste em um gênero literário restrito, notadamente porque os trabalhos *millorianos* rompem fronteiras entre a ilustração e a escrita. Classificá-los apenas como crônica seria, na interpretação do pesquisador, uma demarcação insuficiente para descrever o processo de experimentação do pensador caricaturista. Adotada enquanto postura estética, a fragmentação torna-se caminho para demonstrar a operacionalização do riso e da ideologia no corpus salientado. O suporte teórico para os exames críticos atravessa o neomarxismo, com Fredric Jameson⁹⁰, a semiótica, com Umberto Eco⁹¹, e o instrumental bakhtiniano, de Mikhail Bakhtin⁹².

⁸⁸ SPERBER, Dan; WILSON, Deirdre. *Relevance: communication and cognition*. Cambridge, EUA: Harvard University, 1986; _____. *Relevance: communication and cognition*. 2. Blackwell, EUA: Ed. Oxford, 1995.

⁸⁹ LEVINSON, Stephen C. *Presumptive Meanings: The Theory of Generalized Conversational Implicature*. Cambridge, EUA: The MIT, 2000.

⁹⁰ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo, SP: Ática, 2007; _____. *A virada cultural*. Tradução de Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

⁹¹ ECO, Umberto. *Obra aberta*. Tradução de Sebastião Uchôa Leite. São Paulo, SP: Perspectiva, 1971; _____. *O nome da rosa*. Tradução de Aurora Fornoni. Rio de Janeiro, RJ: O Globo, 2003; _____. *A estrutura ausente*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo, SP: Perspectiva, 1991; _____. *Apocalípticos e integrados*. 5. ed. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo, SP: Perspectiva, 1993.

O propósito de Serafini (2012) é imprimir um retrato histórico do Brasil, centrado nos escritos do dramaturgo desenhista, além de tangenciar as matérias geopolíticas e mundiais. A forma de caracterizar Millôr Fernandes merece relevo: “mestre que se dispôs a analisar a alma humana nos seus últimos detalhes, a esquadrihar contradições e destruir certezas sempre em busca da verdade, mesmo que soubesse que a mesma, em forma absoluta, não existe” (p. 9). A transgressão do estilo *milloriano* promove questionamentos acerca da realidade visível, partindo da recriação e da deformação de acontecimentos nacionais, estrangeiros e universais. A publicação comentada fornece um enorme catálogo de estudos acadêmicos voltados às publicações do autor humorista, desde o doutoramento de François Duprat em 1987– na universidade francesa Toulouse-Le Mirail II, com o título traduzido *O ano de 82 no Brasil: o olhar crítico de Millôr Fernandes* – até a dissertação de Thaís Pacheco Pereira, concluída em 2008 – *Millôr Fernandes e PIF PAF: o humor e as imagens no contexto cultural brasileiro*.

A dissertação *O teatro de resistência em cena: literatura e história em Liberdade, Liberdade, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel*, de Haydé Costa Vieira (2013), concentra-se nas aproximações possíveis entre as questões próprias ao governo militar brasileiro (1964-1985) e a dramaturgia nacional produzida à época. Nessa perspectiva, entende-se o texto teatral *Liberdade, Liberdade* como uma produção relacionada às suas circunstâncias históricas de escrita. O contexto ditatorial tolhia os direitos básicos dos cidadãos, impedindo a livre manifestação de ideias e as ações contrárias ao regime de exceção. A obra de Fernandes e Rangel seleciona, como já antecipado, fragmentos de variados autores – tanto os favoráveis à autonomia individual (como Voltaire e Tiradentes), quanto os desfavoráveis (como Napoleão Bonaparte e Adolf Hitler) – com o objetivo de instigar leitores e espectadores a refletirem sobre as decisões autoritárias dos militares.

Os capítulos da pesquisa percorrem a história e as criações espetaculares do período ditatorial brasileiro, além da teoria relacionada mais especificamente à literatura e ao teatro. A metodologia *comparativa* é utilizada por Vieira (2013) para entender a obra enfocada como um drama didático-histórico – classificação obtida “após algumas comparações do texto dramático *Liberdade, Liberdade* com o modelo de “romance histórico”” (p. 74). Essenciais a essa nova categoria são os estudos de, entre outros, Antônio Roberto Esteves (2010)⁹³ e

⁹² BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, 1981; _____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1992; _____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. Brasília, DF: Ed. UnB, 1999.

⁹³ Esteves, Antônio Roberto. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo, SP: Ed. UNESP, 2010.

Patrice Pavis (2007)⁹⁴. Ademais, a pesquisadora expõe alguns dos aspectos caros a composições dramáticas: a ação, as personagens, o enredo, o espaço e o tempo. A obra de Fernandes e Rangel insere-se, segundo Vieira (2013), em um dos temas mais importantes da dramaturgia de modo geral: provocar não apenas o divertimento do público, mas também incitar leitores e espectadores a transformarem a realidade em que vivem.

No meio termo entre os trabalhos de universitários e os de críticos teatrais, encontra-se o ensaio *Teatro completo*, de Mariangela Alves de Lima (2003), que analisa o conjunto integral dos textos espetaculares de Millôr Fernandes – e que também traz informações de cada um deles em particular. A definição pertinente de “rebelde produção dramática” (p. 103) cabe como uma luva às obras *millorianas* pormenorizadas. Dadas as dificuldades de se atribuir um único rótulo a todas as criações dramatúrgicas do autor, a ensaísta e crítica teatral destaca a multiplicidade de possibilidades. Se lidas como um todo, “elas podem, ou não, recorrer ao arsenal do teatro realista, aos paradoxos do surrealismo, aos quiproquós farsescos, à (...) “comédia de costumes”, aos recursos do metateatro e à poesia-teatro, apoiada mais na força imagística das palavras do que no seu significado” (p.103). O experimentalismo e a flexibilidade de regras parecem guiar os trabalhos do humorista em questão.

Seguem essas linhas de raciocínio os enredos de *Um elefante no caos* e de *Flávia, cabeça, tronco e membros*. O primeiro é identificado como “uma comédia de costumes da classe média baixa que povoa os conjugados de Copacabana”, penetrado “pelas interferências de elementos surreais” (LIMA, 2003, p. 110). Assim, configura-se como simultaneamente ligado à sucessão da comédia despreziosa e do absurdo caótico dos acontecimentos. O segundo é classificado inicialmente “como uma comédia negra, no qual a visão desesperançada da vida se desprende dos quiproquós de feito cômico” (LIMA, 2003, p. 112), mas também se inscreve em outra tradição teatral. O gênero grotesco é reconhecido na fábula que alterna momentos risíveis e trágicos, “variando de acordo com o equilíbrio precário que qualquer pequeno incidente dramático pode desestabilizar” (LIMA, 2003, p. 112). Essas definições da dramaturgia *milloriana* enriquecem as discussões realizadas, mais a frente, nos capítulos três e quatro desta dissertação.

A listagem completa dos trabalhos realizados sobre as obras de Millôr Fernandes, ao menos até o ano de 2008, encontra-se realizada na tese de Serafini (2012). São trinta e duas pesquisas dedicadas às mais diferentes realizações do humorista filósofo, perpassando textos escritos e também gravuras. Aqui, foram citadas apenas as dissertações e teses localizadas em

⁹⁴ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo, SP: Perspectivas, 2007.

portais de busca em 2016 e 2017, pretendendo-se – para trabalho de maior fôlego – ainda descobrir as demais por outras vias – bibliotecas universitárias, por exemplo. Algumas das produções citadas aproximam-se significativamente do estudo empreendido por esta pesquisa. Configuram-se como diálogos importantes as bases teóricas escolhidas por Pagadigória (2006), quanto à retórica e à sofística; os dados colhidos por Vieira (2013), relativos à dramaturgia de *Liberdade, Liberdade*; e as referências de Lima (2003) ao conjunto de textos dramáticos *millorianos*.

Os parágrafos seguintes desta seção comentam brevemente as contribuições de Décio de Almeida Prado, de Sábado Magaldi e de João Roberto Faria ao teatro brasileiro moderno e, principalmente, à dramaturgia de Millôr Fernandes. Esses três ensaístas são escolhidos em razão de suas importantes considerações sobre os textos dramáticos e os espetáculos cênicos efetivados no Brasil. Outros autores de destaque no panorama da crítica teatral brasileira, como Carlos Sussekind de Mendonça, não foram selecionados por não fornecerem informações sobre as obras *millorianas* em específico.

O livro *O Teatro Brasileiro Moderno*, de Décio de Almeida Prado, exhibe um percurso histórico da dramaturgia nacional, de uma fração do século XX. A escolha de autores tem como princípio dois critérios básicos: alguns são incluídos em razão dos predicados literários de suas obras, enquanto outros devido ao êxito cênico de seus textos diante do público. Por vezes, além dos escritores, delineia-se um ponto de vista mais geral, relacionado a influências políticas locais e internacionais. Em suas próprias palavras, o crítico teatral produz “uma tentativa para apreender e ordenar logicamente, a partir de um ponto de vista que se sabe pessoal mas se deseja objetivo, o que de mais marcante sucedeu no teatro brasileiro entre 1930 e 1980” (PRADO, 2009, p. 10). Os registros do ensaísta confirmam-se – nos relatos de Magaldi (2003; 2004; 2008) e de Faria (2012; 2013), a serem explanados mais a frente – como fontes indispensáveis de conhecimento sobre a ficção dramática germinada no país.

O fastígio da dramaturgia brasileira moderna, segundo Prado (2009), concretiza-se em 1943, no Rio de Janeiro, com a apresentação de *Vestido de Noiva*. A associação do talento literário de Nelson Rodrigues à vocação cênica de Zbigniew Ziembinski foi sucesso de crítica e de bilheteria enquanto permaneceu em cartaz. O drama rodrigueano trazia novidades que, ao menos inicialmente, mostravam-se irrepresentáveis. Para chegar aos teatros, o cenário deveria ser dividido em três planos, o da realidade, o da memória e o da alucinação. Em todos esses

níveis, eram observadas personagens de graves distúrbios psicológicos, além de fatos inspirados nas tragédias áticas. A contribuição maior da obra era, no entanto, “deslocar o interesse dramático, centrado não mais sobre a história que se contava e sim sobre a maneira de fazê-lo, numa inversão típica da ficção moderna” (PRADO, 2009, p. 40). A encenação tornava-se um ponto auge da produção espetacular e necessitava de um diretor à altura do desafio. Polonês exilado no Brasil, em decorrência da Segunda Guerra Mundial, Ziembinski realizou com excelência a missão de incorporar inovações estrangeiras ao teatro nacional.

Após *Vestido de Noiva*, outras seis composições dramáticas são assinaladas por Prado (2009) como imprescindíveis à maturidade dos palcos nacionais. Em ordem cronológica, são elas: *A Moratória* (1955), de Jorge Andrade, *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna (1956), *Eles não Usam Black-Tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri, *Chapetuba Futebol Clube* (1959), de Oduvaldo Vianna Filho, *O Pagador de Promessas* (1960), de Dias Gomes, e *Revolução na América do Sul* (1960), de Augusto Boal. As datas entre parênteses admitem uma conclusão significativa: “a revelação de um autor importante por ano” (PRADO, 2009, p. 61). O ensaísta pontua ainda duas qualidades comuns a esses textos, que lhes conferem certo relevo no panorama literário do país. A militância, a preocupação dos autores em estudar dramaturgia e em participar de movimentos teatrais; e o caráter nacionalista, as referências, em textos e encenações, aos aspectos comportamentais inerentes à brasilidade.

As criações mais ligadas ao gênero cômico, nem sempre voltadas necessariamente a questões políticas e sociais, recebem um destaque menor de Prado (2009). Contemporâneas às citadas acima, as obras de Silveira Sampaio⁹⁵ e de Abílio Pereira de Almeida⁹⁶ demonstrariam um “tipo de saber dramático, derivado do contato com o palco, não de leituras” (p. 53). Por esse ângulo, ambos os dramaturgos estariam próximos de sucessos cênicos e, ao mesmo tempo, distantes de satisfações literárias. A atração do público por *A Inconveniência de Ser Esposa* (1948) e por *Santa Marta Fabril S. A.* (1953), por exemplo, seria consequência do modo como as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, respectivamente, eram retratadas. Nas obras desses autores, o ensaísta não encontra atributos suficientes para universalizá-las; pelo contrário, cada uma delas estaria fadada a glórias circunstanciais e ao esquecimento vindouro.

⁹⁵ Silveira Sampaio é autor de, entre outros textos dramáticos, *A Inconveniência de Ser Esposa* (1948), *Da Necessidade de Ser Polígamo* (1949) e *A Garçonnière de Meu Marido* (1949), publicados no volume *Trilogia do Herói Grottesco* (1961). As datas entre parênteses são citadas por Prado (2009, p. 54).

⁹⁶ Abílio Pereira de Almeida é autor de, entre outras obras teatrais, *Santa Marta Fabril S. A.* (1953) e *...Em Moeda Corrente* (1960). As datas entre parênteses são citadas por Prado (2009, p. 55).

Caminhariam nessa mesma direção as obras espetaculares de Millôr Fernandes que esboçariam, conforme Prado (2009), “uma linhagem autoral independente e na verdade bem mais antiga: a da comédia só comprometida com a realidade brasileira e consigo mesma” (p. 121). Nesse trecho, inferem-se os dois atributos exaltados pelo crítico como fundamentais aos palcos brasileiros, ou seja, a militância teatral e a atitude ufanista. De estilo *independente*, as composições *millorianas* pareciam não se engajar a favor da dramaturgia nacional, já que se mantinham longe de grupos e companhias dramáticas; portanto, não atendiam à primeira exigência. Interessadas na *realidade brasileira*, essas mesmas composições realçavam os vínculos firmados entre textos e acontecimentos desenrolados no país; logo, expressavam o segundo requisito. O ensaísta destaca *É...* como modelo e afirma ser essa criação *milloriana* apenas uma comédia, que percorreria caminhos análogos aos trabalhos já realizados por Silveira Sampaio – de êxito cênico e carência literária.

Outras produções dramáticas de Millôr Fernandes, todavia, expõem características valorizadas por Prado (2009) como intrínsecas às obras espetaculares consumadas nos anos anteriores e posteriores a 1964. O avanço dos militares contra a soberania nacional obrigava os cidadãos a se posicionarem politicamente. Assim, o Brasil “dividiu-se e ninguém, autores ou público, críticos ou intérpretes, aceitava ficar à margem dos acontecimentos” (p. 97). Um dos traços marcantes da dramaturgia, naquele período, era a figuração de delegados e agentes policiais como integrantes dos enredos. Como se verá no terceiro e no quarto capítulo desta dissertação, *Um elefante no caos* e *Flávia, cabeça, tronco* e membros acentuam barbaridades desferidas por guardas policiais contra a população. As questões sociais e políticas caminham lado a lado de outras características relevantes de ambas as obras, como as inspirações nas tragédias áticas, a atitude nacionalista e, destaca-se, o fato de elas não serem apenas comédias. Por essas razões, acredita-se que os textos *millorianos* ofereceriam contribuições importantes aos apontamentos do ensaísta quanto ao teatro brasileiro moderno.

O livro *Panorama do teatro brasileiro*, de Sábato Magaldi, realiza um apanhado crítico da dramaturgia nacional. Os tópicos elencados na primeira edição percorrem desde os textos catequéticos de José de Anchieta até as obras dramáticas dos anos próximos a 1962. As publicações pós 1997 trazem dois apêndices, com os títulos *O texto no moderno teatro*, que afirma a modernidade dos espetáculos brasileiros a partir da montagem de *Vestido de Noiva*, com texto de Nelson Rodrigues e direção de Zbigniew Ziembinski, em 1943; e *Tendências*

contemporâneas, que estabelece a contemporaneidade do teatro nacional com a adaptação de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, para os palcos, concretizada por Antunes Filho, em 1978. A preferência de Magaldi (2004), ao listar os melhores dramaturgos do Brasil, é pelos textos e encenações de alinhamento progressista. Credo no teatro como literatura engajada, o ensaísta afiança como a tradição dos palcos nacionais o empenho didático de agir contra a tirania e a favor dos oprimidos, recusando o fenômeno espetacular como simples entretenimento.

No introito à primeira edição, apontamentos sobre o teatro brasileiro orientam Magaldi (2004) a uma conclusão de relevância: haveria nos textos e representações a prevalência do “jogo dialético de afirmação nacionalista e de atualização pelos padrões estrangeiros” (p. 13). Muitos dramaturgos, como José de Alencar, reclamavam da predileção das companhias teatrais pelas obras traduzidas, em detrimento das criações locais; esses mesmos dramaturgos, no entanto, construíam textos baseados em composições internacionais. A soma dessas forças contrárias resultava na “assimilação da cultura europeia, fecundando-as com as características do país” (p. 14), o que seria a marca própria da dramaturgia nacional. Assim também se desenvolvia os espetáculos das décadas de 50 e 60, com autores e diretores procurando um estilo essencialmente brasileiro que aproveitasse métodos estrangeiros. À época, o ensaísta decide pela via otimista, apostando na elaboração de obras locais aliadas às culturas populares e ao alcance social, sem perder de vista a valorização de princípios estéticos estrangeiros.

No último capítulo de 1962, *Pluralidade de tendências*, Magaldi (2004) cataloga os dramaturgos em atividade até aquele momento. Os celebrados como expoentes do período são Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Ariano Suassuna e Gianfrancesco Guarnieri, os responsáveis por trazerem as “contribuições mais efetivas e continuadas à dramaturgia brasileira contemporânea” (p. 254). A qualidade estética, observada nos textos teatrais desses quatro autores, justificaria as escolhas do ensaísta. Contudo, há ainda uma influente ponderação de Magaldi (2004): “a avaliação do presente, porém, não foge ao gosto pessoal marcado e à afinidade do crítico com o dramaturgo a propósito dos conceitos de teatro” (p. 254). O alerta permite vislumbrar que os exames fornecidos enaltecem as características valorizadas pelo analista e, pela expressão de suas pesquisas, determinam estudos e favoritismos posteriores. O esforço em sistematizar as variadas produções é de alta complexidade, principalmente, em função das ricas tendências identificadas. Embora exista a dificuldade em agrupar os trabalhos em pequenos grupos, talvez o ponto comum entre eles seja o foco concentrado no Brasil e nos acontecimentos desenrolados no país.

Acrescentam-se outros trinta e oito nomes ao inventário de dramaturgos mencionados, totalizando quarenta e dois autores em vigoroso exercício no período enfatizado.⁹⁷ Entre eles, a atenção será focalizada nos comentários relativos às obras de Millôr Fernandes. As palavras de Magaldi (2004) quanto aos textos *millorianos* revelam-se demasiadamente ásperas e duras, não poupando críticas severas. As análises ressaltam falhas na organização intelectual das composições que, fugindo das piadas naturais ao jornalista, terminariam em construções lamentáveis. *Do tamanho de um defunto*, *Uma Mulher em três Atos* e *Um elefante no caos* mostrariam interações comunicativas que “descambam na banalidade, o drama no melodrama piegas e convencional, e a primitiva nudez da linguagem faz-se sublitteratura” (p. 272). O ensaísta parece se incomodar com as reflexões lançadas por Millôr, classificando-as como moralistas e filosóficas. Nesse sentido, escancara-se a simpatia pelo humorista e a antipatia pelo dramaturgo que, por fim, estaria ainda por se estabelecer nos palcos.

Em contraste aos posicionamentos de Magaldi (2004), esta dissertação enxerga nos juízos do crítico a busca pela verve essencialmente cômica de Millôr Fernandes. Os trabalhos dramaturgicos do carioca, no entanto, surpreendem pelo tom concomitantemente engraçado e sério. As possibilidades de leitura encontram-se abertas ao público nos episódios absurdos, permeados de *non-sense* e surrealismo. O Rio de Janeiro de *Um elefante no caos*, por exemplo, mistura invenção fictícia e denúncia social. Fantasia-se um prédio em chamas permanentes para realçar um dos flagelos enfrentados pelos habitantes da cidade maravilhosa: a falta de água, nos anos 50 – gêneros dramáticos e fatos destacados, inclusive, por Magaldi (2004). Ademais, o fogo constante poderia se relacionar à instabilidade política vivenciada pelo Brasil em diversos contextos históricos. Os diferenciais dos textos dramáticos *millorianos*, no lugar de revelarem má qualidade, contribuem para a pluralidade de tendências estimada pelo crítico teatral.

As características assinaladas permitem incluir as obras dramáticas *millorianas* no que Magaldi (2004) considera como tradição dos palcos brasileiros. A afirmação nacionalista está presente tanto na localização das peças, Rio de Janeiro, Brasil, quanto nas reclamações de cunho social. A atualização pelos padrões estrangeiros, na escolha do absurdo como cerne dos textos. O gênero absurdo, em ascensão na Europa nos anos próximos a 1950 (PAVIS, 2015d,

⁹⁷ Em ordem de citação, são os dramaturgos: Silveira Sampaio, Guilherme de Figueiredo, Henrique Pongetti, R. Magalhães Júnior, Pedro Bloch, Abílio Pereira de Almeida, Rachel de Queiroz, Lúcio Cardoso, Dias Gomes, Augusto Boal, Antônio Callado, Millôr Fernandes, Agostinho Olavo, Oduvaldo Viana Filho, Edy Lima, Maria Ignez de Barros, Cléber Ribeiro Fernandes, Hermilo Borba Filho, José Carlos Cavalcanti Borges, Osman Lins, Vicente Catalano, Cló Prado, Accioly Neto, João Bethencourt, A. C. Carvalho, Gláucio Gill, Francisco de Assis, Edgard da Rocha Miranda, Vinícius de Moraes, Abdias do Nascimento, Roberto Freire, Francisco Pereira da Silva, Paulo Hecker Filho, José Celso Martinez Corrêa, Aldomar Conrado, Benedito Ruy Barbosa, Flávio Migliaccio e Maria Clara Machado.

p. 2a), tem como representantes internacionais os dramaturgos Samuel Beckett, de *Esperando Godot* (1949), e Eugène Ionesco, de *A Cantora Careca* (1949). Somente Millôr Fernandes, ao menos no capítulo em questão, é destacado por Magaldi (2004) como escritor que filiou suas criações a essa corrente teatral.

A multiplicidade de caminhos interpretativos, existente nas obras dramáticas de Millôr, parece conduzir Magaldi (2004) a rebaixar o dramaturgo à subliteratura. Todavia, não seria justamente a multiplicidade um motivo para conceder atenção aos trabalhos *millorianos*? É certo que essas criações apresentam qualidades estéticas diferentes de Nelson Rodrigues, de Jorge Andrade, de Ariano Suassuna ou de Gianfrancesco Guarnieri, valorizadas pelo crítico teatral. É analogamente certo que há nas composições teatrais de Millôr Fernandes propriedades suficientemente instigantes para despertar novas leituras, novos ensaios analíticos e novas representações. Arrisca-se, inclusive, quem sabe não exista nelas também potencial satisfatoriamente enérgico para desencadear novas e outras tendências?

A seção de *Informações Bibliográficas*, de 1962, indica categoricamente: “ainda está por escrever-se uma História do Teatro Brasileiro” (MAGALDI, 2004, p. 289). A produção de uma obra completa, capaz de envolver todos os fenômenos textuais e espetaculares, só seria possível depois de listar o conjunto total de obras dramáticas empreendidas no país. Naquela época, Magaldi (2004) acreditava nessa tarefa como uma realização conjunta de vários pesquisadores, principalmente, devido à imensa quantidade de documentos a serem localizados e interpretados. Há o destaque do ensaísta aos trabalhos desenvolvidos por Carlos Sussekind de Mendonça – *História do Teatro Brasileiro*, de 1926 – e por Décio de Almeida Prado – *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*, de 1956. Estudos como esses, incluindo-se aqui o *Panorama do teatro brasileiro*, são essenciais para registrar os percursos trilhados pela dramaturgia nacional.

Os livros *Depois do espetáculo* e *Teatro em foco* reúnem parte das contribuições de Sábato Magaldi à crítica teatral brasileira. Publicados inicialmente em seções de jornal, ou apresentados em conferências, os textos divulgam os nomes dos muitos profissionais que atuaram na encenação e na dramaturgia do país – autores, diretores, intérpretes, cenógrafos, animadores e críticos. No primeiro deles, há o artigo *Síntese Histórica* que resume em três páginas uma breve perspectiva do drama nacional, atentando-se às principais figuras da área. Interessante notar o relevo dado a Millôr Fernandes como um dos comediógrafos interditados pela censura durante o governo militar de exceção. Obras de vários escritores permaneceram fora dos palcos, não necessariamente por falta de atributos estéticos, mas essencialmente por desagradarem à política vigente. A abertura democrática não foi capaz de reverter essa

situação, pelo contrário, as composições abordavam temáticas pretéritas e o público “não se interessava em remoer velhas feridas” (2003, p. 3).⁹⁸

Importa ainda relatar os elogios do crítico ao espetáculo *É...*, realizado em São Paulo, no Teatro Maria Della Costa. Além da bela interpretação de Fernanda Montenegro, no papel de protagonista, “*É...* situa-se como a melhor peça de Millôr Fernandes e aponta para ele um caminho novo de reflexão, em que se questionaria a sua completa visão humana. As numerosas qualidades a colocam entre as obras enriquecedoras da moderna dramaturgia brasileira” (MAGALDI, 2008, p. 3).⁹⁹ O ensaísta, em 1998, fornece indícios de que conhecia *Kaos* – texto *milloriano* escrito em 1995 e nunca encenado –, ao apontar o dramaturgo carioca entre os “autores em pleno processo de trabalho” (MAGALDI, 2003, p. 65).¹⁰⁰ As sucessivas pesquisas efetuadas por esta dissertação não localizaram explanação do analista teatral quanto a *Bonito como um Deus* (1955), *Pigmaleoa* (1955), *O Homem do Princípio ao Fim* (1967) e outras.¹⁰¹ Assim, resta o interesse em consultar os arquivos de Sábato Magaldi, recentemente incorporados ao Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais, em busca de novas informações.

Os dois volumes de *História do Teatro Brasileiro*, dirigidos por João Roberto Faria (2012; 2013), são realizados com as colaborações de mais de quarenta especialistas.¹⁰² Pesquisadores de diversos departamentos universitários – artes cênicas, letras, história e sociologia – enriquecem a fortuna crítica dedicada ao teatro nacional. Seguindo os passos indicados por Magaldi (2004), destaca-se a importância de vários profissionais empenhando-se em todos os domínios da vida cênica. A consideração da dramaturgia como literatura e como espetáculo, conjunta e concomitantemente, é valorizada por Faria (2012; 2012) desde o

⁹⁸ O envelhecimento precoce de textos espetaculares, desencadeado pelas ações ditatoriais, além da representação tardia, talvez tenha contribuído para o silêncio de Magaldi (2003; 2004; 2008) quanto à *Flávia, cabeça, tronco e membros* – peça *milloriana* escrita em 1963 e encenada apenas em 1985.

⁹⁹ Trecho do ensaio *Millôr no Palco*, publicado no livro magaldiano *Teatro em foco*.

¹⁰⁰ Trecho do ensaio *O Moderno Teatro Brasileiro*, publicado no livro magaldiano *Depois do espetáculo*.

¹⁰¹ As datas entre parênteses referem-se aos anos em que os textos foram encenados.

¹⁰² Sobre o desenvolvimento do longo trabalho, com diversos parceiros e diferentes reforços, Faria (2012; 2013) registra: “Depois de receber a primeira redação dos capítulos, trabalhei junto aos colaboradores, dando sugestões de cortes e acréscimos, discutindo conceitos e opiniões críticas, aceitando as divergências, sempre aberto ao diálogo para alcançar o melhor resultado possível” (p. 20b).

prefácio, quando há a explanação de obras interessadas no gênero dramático brasileiro. Fazendo um balanço de publicações anteriores, constatam-se os privilégios analíticos ora dados aos livros escritos por dramaturgos, ora dados às peças concretizadas nos palcos.

Os autores ressaltados por considerarem texto e cena como manifestações teatrais inseparáveis são três: Carlos Sussekind de Mendonça¹⁰³, com *História do Teatro Brasileiro*; Sábato Magaldi, com *Panorama do Teatro Brasileiro*; e Décio de Almeida Prado, com *O Teatro de Anchieta a Alencar*¹⁰⁴, *O Drama Romântico Brasileiro*, *História Concisa do Teatro Brasileiro* e *O Teatro Moderno Brasileiro*. Somente no início do século XX, com o trabalho do primeiro citado, a historiografia dramática passa a ser estudada conforme “um método e uma concepção modernos de teatro” (FARIA, 2012, p. 17b). Somam-se à bibliografia arrolada os trabalhos de outros críticos da dramaturgia nacional, que “trazem contribuições críticas inestimáveis” (FARIA, 2012, p. 19b), além da simples menção à existência de teses e de dissertações produzidas nas universidades brasileiras a partir de 1970. O trabalho organizado por Faria (2012; 2013) constitui fonte indispensável para as pesquisas no âmbito do teatro brasileiro.

A seção *A Dramaturgia Moderna*¹⁰⁵, assinada por Alberto Guzic (2013), trata das *vozes isoladas* presentes nos anos 1940-1950. O termo cunhado em itálico nomeia o grupo de dramaturgos das duas décadas, que “não pertenceram a nenhum movimento literário” e “não integraram um batalhão movido por uma ideia artística central” (p. 118b). A definição é clarificada ao se lembrar dos três autores exímios desses anos: Nelson Rodrigues – que pintou um “magnífico retrato da crise de valores do homem contemporâneo” (p. 125a) –, Ariano Suassuna – que “alia erudição e raízes populares em sua criação” (p. 142a) –, e Jorge Andrade – cujo “teatro, muito mais que “histórico”, é psicológico” (p. 130a). A falta de homogeneidade entre os trabalhos produzidos, no entanto, exhibe qualidades aproximativas e relevantes. A dramaturgia desses e outros escritores¹⁰⁶ marca a virada do teatro nacional: das

¹⁰³ Carlos Sussekind de Mendonça deu início aos estudos teatrais com o olhar voltado, ao mesmo tempo, para a literatura dramática e para a encenação espetacular e, porém, escreveu apenas um volume – desde o teatro dos tempos coloniais até o do primeiro romantismo (FARIA, 2012; 2013).

¹⁰⁴ Quatro dos cinco capítulos desse livro de Décio de Almeida Prado estão incluídos no primeiro volume de *História do Teatro Brasileiro*, de João Roberto Faria (2012).

¹⁰⁵ A subdivisão referida é localizada no capítulo II, *A Modernização do Teatro Brasileiro*, do segundo volume de Faria (2013).

¹⁰⁶ Dramaturgos citados como integrantes do período: “os escritores Antônio Callado, Rachel de Queiroz, Lúcio Cardoso, Guilherme de Figueiredo e Raimundo Magalhães Jr., os médicos Pedro Bloch e Silveira Sampaio, os jornalistas Millôr Fernandes e Henrique Pongetti, o advogado Abílio Pereira de Almeida, o engenheiro agrônomo João Bethencourt” (GUZIC, 2013, p. 118a).

comédias de costumes próprias do século XIX, para a reelaboração da linguagem, a diversificação dos temas e a inovação dos procedimentos na tessitura dramática.

Os textos espetaculares de Millôr Fernandes – iniciados com a “comédia de costumes” (p. 128a) *Do Tamanho de um Defunto* em 1950 – são concebidos durante o processo de renovação dos palcos brasileiros. A fotografia do cotidiano carioca, dos moradores do Rio de Janeiro, instiga a classificação das obras *millorianas* como “teatro urbano”¹⁰⁷ (p. 125b). Contudo, essa não é a única rotulação atribuída às criações dramáticas do jornalista. Esperando ler composições relacionadas estritamente ao humor e a comédia, Guzik (2013) surpreende-se ao encontrar também dramas – situação de *Um Elefante no Caos, Liberdade, Liberdade*¹⁰⁸, *É...* e *Os Órfãos de Jânio* – além de resultados artísticos que percorrem os caminhos preconizados pelo teatro do absurdo:

Caso de *Um elefante no caos* (1960), que dissecava as dificuldades de uma família de classe média carioca. Moradores da Zona Sul são vizinhos de um prédio em chamas que jamais tem seu incêndio debelado, pois, a cada vez que os bombeiros estão perto de levar a melhor, falta água e o fogaréu volta a lavar. Além dos membros da família, bombeiros também figuram na trama. Compreensivelmente, aliás. Usam o apartamento dos protagonistas como uma das muitas bases de que precisam para o combate ao fogo. Pela via do absurdo, também caminha *Flávia, Cabeça, Tronco e Membros*, texto de 1963 que, com a história de uma garota de classe média, envereda pelo mundo do assassinato e do esquartejamento (...). (p. 128a).

A miscelânea de categorizações disponíveis para os trabalhos *millorianos* lança, por enquanto, as dificuldades de se pensar em um único gênero teatral específico e conveniente. Comédia, drama e absurdo parecem ser capazes de revelar particularidades de *Um Elefante no Caos* e de *Flávia, cabeça, tronco e membros*, enfocados nesta dissertação. O dramaturgo humorista recusa enquadramentos precipitados e simplificadores aos seus escritos, diversificando nas exposições de assuntos e de montagens. Utilizando como alicerce o humor

¹⁰⁷ Assim como as obras de Nelson Rodrigues, Abílio Pereira de Almeida, Silveira Sampaio e João Bethencourt (GUZIC, 2013, p. 125b).

¹⁰⁸ O texto de Millôr Fernandes e Flávio Rangel é citado também na seção *O Teatro de Resistência* – do terceiro capítulo, *Novas correntes teatrais: Dramaturgia e Encenações (1958-1978)* – da autoria de Maria Sílvia Betti (2013). *Teatro de Resistência* apresenta-se como uma categoria dramática iniciada no Brasil após a efetivação do governo militar de 1964. O show musical *Opinião*, elaborado oito meses após o golpe, inaugura uma forma de intervenção teatral que procura “construir nas consciências de seu público a determinação em não ceder ao desânimo e à derrota diante das circunstâncias. O uso estratégico de metáforas nas letras e nos textos do espetáculo permitia que se driblasse a censura, construindo assim o subtexto do espetáculo com imagens de vigorosa (ainda que metafórica) manifestação contestatória” (195b). A composição conta com “roteiro de Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa (1933-1984) e Paulo Pontes (1940-1976), direção cênica de Augusto Boal (1931-2009), direção musical de Dori Caymmi e coprodução do Teatro de Arena de São Paulo” (p. 195a). Seguindo as tendências de *Opinião*, a obra dramática *Liberdade, Liberdade* reúne uma série de “textos de consagrados dramaturgos, poetas e pensadores gregos, latinos, europeus, norte-americanos e latino-americanos, e eram, assim, potencialmente insuspeitas, perante a censura, de qualquer possível caráter subversivo. Millôr Fernandes, o autor principal, era conhecido, desde o período anterior ao golpe, por seu declarado anti-comunismo” (p. 200b).

peculiar, Millôr Fernandes explora a liberdade de inventar tramas não necessariamente presas a convenções e regras estabelecidas pela história do teatro nacional e por outros eminentes autores. Nos capítulos três e quatro, serão discutidos os modelos dramáticos problematizados nos ensaios e nas críticas em destaque nesta seção.

CAPÍTULO TRÊS: O ciclo (des)ordenado de *Um elefante no caos*

O porquê de minha confiança neste trabalho vem de uma qualidade que forcei para lhe dar e julgo ter lhe dado, que é o mais importante num trabalho de arte dramática – a vitalidade. Pus, nesta peça, o total de minha vitalidade, que é a vitalidade de meu povo (FERNANDES, 2007u, p. 14).

A vitalidade dos cidadãos brasileiros, de forma bastante geral, é observada na leitura de *Um elefante no caos*, obra também chamada de *Jornal do Brasil ou, sobretudo, Por que me ufano do meu país*. O título inicialmente definido por Millôr Fernandes, *Por que me ufano do meu país*, faz referência a um livro, de idêntico nome, escrito pelo Conde de Afonso Celso, “o criador do ufanismo” (FERNANDES, 2007u, p. 17). A vontade do dramaturgo, apresentada por ele no prefácio da composição teatral ora analisada, é elaborar um trabalho contrário às exaltações promovidas pelo conde. No entanto, as ações impositivas da censura proibem a alusão assim tão direta, e é necessário batizar o texto dramático com um rótulo diferente. Para a felicidade do público, o julgamento dos censores não considera, à época, a oportunidade de o jornalista carioca e de sua invenção literária continuarem estimando o país, bem como desestimando, independentemente da designação adotada.

Essas três denominações da produção *milloriana* conduzem a rumos significativos de interpretação, e alguns deles serão especialmente comentados. *Um elefante no caos* remete a dois temas imprescindíveis à conclusão da narrativa. Animal gigantesco, o *elefante* representa a influência do jogo do bicho, loteria destacada como a única instituição realmente confiável. Nessa lógica, as apostas clandestinas indicam a singular alternativa de esperança dentro de uma realidade ficcional bagunçada e confusa. A ilegalidade não se configura como um impedimento para as jogatinas, uma vez que há maneiras de driblar a fiscalização. Uma das personagens é quem explica o modo de camuflar a prática: “se a polícia aparecer o bicheiro diz que são dísticos da igreja” (FERNANDES, 2007u, p. 46). Ademais, vale frisar, no jogo propriamente dito, o elefante é marcado pelo algarismo doze. Dígito de fortes simbologias cósmicas e cristãs, por enquanto, realça-se a importância do número como a imagem de um ciclo finalizado, de um período concluído – como os doze meses de um ano.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Para mais simbologias do número doze, conferir: DOZE. CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Coordenação de

Mote regular das obras de Millôr Fernandes, o *caos* instaura diversos caminhos para pesquisas e apreciações críticas. O vocábulo anuncia significados distintos, mas igualmente enérgicos. O sentido mais moderno dessa palavra é costumeiramente associado à desordem inaugural da criação do mundo; o significado mais antigo, do grego dos séculos VI e V a. C., prenuncia o espaço aberto entre o céu e a terra, uma espécie de abismo preenchido pelo ar.¹¹⁰ A fissura sugerida pelo *espaço aberto* e pelo *abismo* merece, nesta introdução, certa ênfase. Isso porque ambas as expressões em itálico não determinam cargas prévias de otimismo ou de pessimismo. Essa colocação será, por hora, guardada. Para avaliar o *caos*, é cogente buscar detalhes do texto em foco neste capítulo. Apenas assim será pertinente uma saída para a pergunta: *Um elefante no caos* está impregnado por um tom negativo de fim dos tempos, ou positivo de múltiplas vias admissíveis? Seja qual for a resposta, ressalta-se que o animal de grandes dimensões pode causar, caoticamente, mesmo sem intenção, uma série de transtornos.

Quanto ao *Jornal do Brasil*, as citações são frequentes do início ao fim do enredo, manifestando-se no acesso a periódicos impressos e nas transmissões veiculadas em rádios. A abertura do espetáculo projeta, no cenário, uma lista de classificados com anúncios exóticos e nem sempre convidativos. O tom humorístico das ofertas – como: “procura-se apartamento de quarto e sala para senhora honesta até segunda-feira”, “lavam-se caixas d’água”, “partilha-se infelicidade” e “perdeu-se uma bússola” (FERNANDES, 2007u, p. 25-26) – insinua a verve piadista e aparentemente leve da peça. Nos quadros que se seguem, os intérpretes consultam a famosa seção à procura de empregos e de aluguéis residenciais. A função do rádio, por sua vez, é divulgar comentários sobre as decisões políticas efetuadas no decorrer dos episódios. O repórter encarregado de espalhar novidades afirma-se como o agente oficial da neutralidade e da imparcialidade, ironicamente, o ideal midiático tão aguardado pelos ouvintes do Brasil. No mais, tanto a obra quanto a encenação podem funcionar como metáforas de notícias reais, do mundo extraliterário, relativas a algum momento histórico.

A escolha de *Por que me ufano do meu país*, para além do livro redigido pelo Conde de Afonso Celso, salienta as caricatas exclamações ao reconhecidamente nacional. Antes dos diálogos iniciais, um canto coral de *Atirei um pau no gato* pretende incluir os leitores dentro de um universo cultural brasileiro. Depois, um dos integrantes da narrativa enuncia discursos que engrandecem as características progressistas comumente relacionadas ao Brasil: nação

Carlos Sussekind. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* 29. ed. Rio de Janeiro, RJ: José Olympo, 2016, p. 348a-349b.

¹¹⁰ Informações sobre os significados antigos da palavra *caos* são encontradas em: CORNFORD, Francis Macdonald. *Principium Sapientiae: As origens do pensamento filosófico grego*. Tradução de Maria Manuela Rocheta dos Santos. Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, p. 315-322.

jovem e pátria do futuro. Figura central e desenvolta, Paulo convoca os interlocutores da ficção e da plateia a se deixarem levar por noções inovadoras: “tudo se faz. Não podemos ficar muito presos a uma moral só. Temos de experimentar várias”, finalizando: “quem for brasileiro, siga-me” (FERNANDES, 2007u, p. 82-83). A esta dissertação, resta acompanhar os eventos focalizados em Paulo, a fim de compreender a trama e estudar os componentes estruturais.

3.1. Entrando as personagens: o andamento da *fábula* e a movimentação dos *vetores*

A tessitura de *Um elefante no caos* é costurada no desenrolar de dois grandes atos, organizados em um conjunto de sessenta e seis quadros. A divisão da fábula em duas partes apresenta-se na própria construção narrativa, com indicações exclusivamente textuais – não existem orientações para o apagamento das luzes ou para o fechamento das cortinas, mas há a sinalização escrita: “fim do primeiro ato” (FERNANDES, 2007u, p. 88). No que se refere à quantidade de cenas, é fundamental acompanhar as orientações de entradas e de saídas das personagens no espaço. Essa sistematização, cujo valor só será medido ao longo da análise, revela já um contraste numérico expressivo: enquanto o primeiro ato possui vinte e seis cenas em sessenta e quatro páginas, o segundo tem quarenta cenas em quarenta e cinco páginas. A movimentação dos integrantes dentro e fora da área teatral, assinaladas por esses dados, é muito mais agitada na seção dois do que na um.

Previamente aos diálogos introdutórios, encontram-se referências descritivas sobre o cenário e as figuras dramáticas. A caracterização do ambiente anuncia duas unidades básicas da trama: “apartamento em Copacabana, num dia de sol e fogo” (FERNANDES, 2007u, p. 21). As ações desenvolvem-se em um espaço-tempo precisamente delimitado, com temperatura sempre elevada pelos calores natural e artificial. Logo após, são elencadas nove personagens: Maria, Paulo, Rosa, Bombeiro, Glicério, Cabo e três Policiais – por ordem de aparição. Necessário citar também a participação do *Repórter Neutro* que, apesar de não se mostrar propriamente nos quadros, transmite informações via rádio.¹¹¹ São contabilizados, portanto, dez intérpretes. Na terminologia de Martinez (2011), três deles são redondos e

¹¹¹ Há ainda a presença de três personagens que se mostram efetivamente em cena – dois meninos e Nanico –, dois cujas menções realizam-se apenas em ligações telefônicas – Comandante Norval e Lídia –, e outros dois em conversas à distância – Armando e Oto Lara. Nenhum desses integrantes, no entanto, potencializa algum tipo de reviravolta na trama.

exibem personalidades consolidadas – Maria, Paulo e Glicério –; sete são planos e agem, na história, para influenciar nos objetivos traçados pelos protagonistas.

As próximas instruções oferecidas destacam-se pelas implicações vagas e dúbias. O desenrolar da narrativa acontece em ocasião específica e em conjuntura imprecisa: “dezembro 1955 (ou, aliás, qualquer outra)” (FERNANDES, 2007u, p. 23). O ano citado diz respeito à concretização final da obra escrita, como se sabe, documentada em 1955; outra inferência provável alude à divulgação de um jornal, com data aproximadamente marcada – faltando apenas o dia. Impondo maior complexidade, a inscrição seguinte pretende transportar a fábula para um contexto imaginário, cujo entendimento não dependeria de circunstâncias históricas verificáveis. Percebe-se, assim, a tensão entre o pontual e o incerto, a ordem e o irregular. A vacilação do tempo, de acordo com o ponto de vista adotado neste estudo, tenta impedir a restrita vinculação do texto *milloriano* a uma situação dependente de um ciclo de publicação. A peça teatral pode ser lida e/ou representada a qualquer momento, sem prejuízos para a adequada compreensão – evitando também riscos de censura e, mais, tentando tornar a criação atemporal, clássica e universal.

Finalmente, as interações comunicativas são inauguradas pela fala de um interlocutor que, na forma de *parábase* reconfigurada, objetiva-se a delinear os principais elementos da trama, mas sem se declarar exatamente como uma figura dramática. Antes de dar voz ao falante em questão, convém pontuar características do conceito grifado. A *parábase* é explicada por Adriane da Silva Duarte (2000) como “uma seção de natureza puramente coral da comédia antiga” (p. 31). A etimologia do vocábulo grego remete-se à ação de andar para o lado ou para além de algo, “o que implica em transgressão ou, numa outra acepção, em digressão – a partir da ideia de sair fora de uma área delimitada” (DUARTE, 2000, p. 31-32). Assim, o coro – e, na peça *milloriana*, o interlocutor – encaminha as falas ao público, olhando diretamente para os espectadores. O responsável por enunciá-la faz a mediação entre ficção e realidade, vinculando os episódios da narrativa a ocorrências extraliterárias. Se realizado no meio de uma encenação, o procedimento reitera os eventos da criação espetacular necessários ao desenvolvimento das cenas seguintes.¹¹²

¹¹² É também apresentado por Duarte (2000) um resumo histórico desde o surgimento da *parábase* como parte inerente das comédias clássicas até a diminuição gradual de sua aparição em textos dramáticos. Únicas sobreviventes do gênero, as comédias de Aristófanes mostram-se vitais para sistematizar as evoluções formal e temática desse elemento constitutivo. Em seus primórdios, a *parábase* abrangia dois papéis fundamentais: a função didática de criticar e aconselhar os cidadãos atenienses, e o lugar de os dramaturgos se autopromoverem em concursos para composições espetaculares. Necessário lembrar que as peças antigas eram escritas em versos e, nesse sentido, os dramaturgos seriam, modernamente, chamados de poetas. A missão educativa, no mundo antigo, era desempenhada pela poesia, ou seja, artefato da palavra, e, assim, os comediógrafos e os tragediógrafos poderiam ser chamados também de educadores que, durante muito tempo, transmitiram os

O interlocutor de *Por que me ufano do meu país*, assumindo o papel de recitante, produz discurso análogo à introdução de notícia jornalística. A exposição resumida do tempo, do espaço e do gênero dramático surpreende ao provocar uma teia de ambiguidades a serem solucionadas pelos receptores:

Ator – Amigos, boa noite. Boa noite eu lhes digo e é uma boa noite o que lhes desejo. Estou aqui, em nome do autor, que, como todo autor, é tímido e necessita de alguém que o represente. O autor de hoje, venho esclarecer, é um autor honesto. E não vai nisso nenhuma tentativa de divisão da classe; os outros autores também são honestos... a seu modo e maneira. Assim como todas as pessoas presentes são honestíssimas – à sua maneira e modo. Mas, aí, até mesmo os ladrões exercem sua forma de honestidade... Porém eu divago e não entrego o meu pão (FERNANDES, 2007u, p. 29).

A alocução, assim construída, motiva a proximidade entre o Ator e os ouvintes, chamados afetivamente de *amigos*; a saudação de *boa noite* ressalta o turno preferencial para a realização de espetáculos. O artista segue ao menos duas especialidades da parábase, isto é, a conversa direta com a plateia e o ato de falar em nome do dramaturgo. Inicialmente, o representante confere a todos os envolvidos na comunicação o rótulo de honestidade. Esse atributo moral dependeria, excepcionalmente, de juízos interpretativos, o *modo* e a *maneira* de expressar a característica permitiria qualificar até mesmo um ladrão como virtuoso. A flexibilidade ou, em outros termos, a aplicabilidade irrestrita, investida no adjetivo *honesto* antecipa um dos predicados inerentes à boa parte das personagens *millorianas*, senão todas. Embora pareçam íntegras, elas direcionam os próprios comportamentos no sentido de obter privilégios em posições vantajosas. Eliminam-se as diferenças e incorre-se na uniformidade perversa. Somente processos comparativos são capazes de delimitar os instantes em que umas comportam-se mais honestamente do que as outras.

A conversa com o público prossegue:

Ator – A peça que vocês vão ver não se passa em nenhum local conhecido. Qualquer semelhança, etc. etc., vocês já sabem. Acontece num local imaginário, país vago, digamos, uma ilha. Tantas obras de ficção se passam em ilhas vagas e imaginárias que colocar mais uma não vai fazer mal a ninguém. Portanto, se algum nome comum vier à tona no decorrer da história, algum acontecimento conhecido, algum som familiar, não se assustem nem localizem esse drama (*Faz cara*

conhecimentos da cultura grega pela via oral – até o fim do século V a. C. Nos anos posteriores, o crescimento expressivo do número de alfabetizados, na Grécia, trouxe ao contexto a prosa, valorizada por filósofos, historiadores e oradores. Desse modo, os versos perderam espaço para as narrativas, que se tornaram instrumento de educação por excelência, e os espetáculos transformaram-se em diversão e entretenimento. As comédias aristofânicas realçam as modificações relativas aos conteúdos das *parábases*. Comparando-se os escritos de diferentes momentos, nota-se a substituição do tom preferencialmente educativo pelo gesto metalinguístico. Em nome do dramaturgo, o coro, ou um interlocutor, comentava o texto ao qual pertencia e orientava os caminhos interpretativos. Se antes o artifício reiterava as mensagens e os conselhos dirigidos à plateia, com as alterações, o mecanismo passa a analisar criticamente os episódios da trama na voz de um indivíduo, que não é coro e nem, necessariamente, personagem.

profundamente dramática.) Será drama? Esta comédia (*coça o traseiro*) será comédia? Em qualquer lugar conhecido, como por exemplo, o Brasil. É esse absurdo que pretendo evitar (FERNANDES, 2007u, p. 29-30).

A advertência de não fixar a obra em um lugar conhecido, zombeteiramente, finge excluir quaisquer relações entre a fábula e o Brasil. As equivalências possíveis seriam, sobretudo, aparentes e ingênuas coincidências. Evitar a localização de uma criação dramática, assim como de outros tipos textuais, não é uma novidade na literatura. Os diversos ambientes selecionados adquirem variadas simbologias, interferindo na compreensão de uma intriga. A ilha valendo-se de espaço cênico, por exemplo, é “idôneo para criar uma história com um contexto social” e “um lugar retirado do mundo onde se pode fundar um novo sistema social e por à prova originais formas de viver” (MARTINEZ, 2011, p. 162¹¹³). No momento, só é possível lançar essa ideia e sugerir uma pergunta: qual seria a finalidade de designar uma ilha como unidade ficcional, tentando dissociar a narrativa do contexto brasileiro? Sem responder ainda a questão, destaca-se: os apagamentos do espaço e do tempo objetivos, no mínimo, universalizam a peça.

A última ambiguidade suscitada nas frases do Ator compreende o gênero adequado à obra *milloriana*. Drama e comédia não são modelos rigorosamente excludentes, contendo certas afinidades. A teoria literária classifica drama, de forma genérica, como “uma espécie mista na qual se fundem os elementos da tragédia e da comédia, tal como na própria vida, que é uma oscilação intermitente entre o prazer e a dor” (TAVARES, 2002, p. 131). Todavia, essas duas categorias espetaculares impõem dificuldades ao se revelarem também distantes. Em um sentido mais restrito, no Brasil, “para um público não-especializado, *drama* significa o gênero oposto a *comédia*” (GUINSBURG; PEREIRA, 2015, p. 109a). A confusão entre os padrões não é feita sem razão, porém com intenção pontual: o Ator desafia os leitores, amadores ou profissionais, a decidirem quanto às facetas cômicas, trágicas ou dramáticas expressas nas atitudes das personagens. Além disso, a somatória de estilos enfatiza o caráter potencialmente neutro do texto teatral de Millôr Fernandes; o trabalho artístico das cenas e dos atores é capaz de fazer da comédia uma tragédia; da tragédia uma comédia.

Importa destacar a construção de anfibiaologia semelhante, relativa à vacilação e à fusão de gêneros dramáticos, em obra conhecida do teatro mundial. *Anfitrião*, de cinco atos e um

¹¹³ La isla, por ejemplo, representa un escenario idóneo para crear una historia con un contexto social, dado que es abstracta y a la vez natural. Representa un lugar retirado del mundo donde se puede fundar un nuevo sistema social y poner a prueba originales formas de vivir.

prólogo, escrita por Plauto¹¹⁴, em meados do século III a. C., contém um prólogo curioso, emitido pelo deus mensageiro – filho de Júpiter, Mercúrio. No princípio do texto, vê-se o monólogo:

Mercúrio – Primeiro vou dizer aquilo que vos vim pedir; depois vou revelar o argumento desta tragédia. Por que é que franziste o sobrolho? Por ter dito que seria uma tragédia? Sou deus, de modo que, se quereis, mudo já isto; farei que da tragédia passe a comédia, e exatamente com os mesmos versos. Quereis que sim ou que não? Mas que bobagem, eu que sou deus, estar sem saber o que vós quereis; conheço perfeitamente a vossa opinião sobre o assunto. O que eu vou fazer é que seja uma peça mista, uma tragicomédia, porque me não parece adequado que tenha um tom contínuo de comédia a peça em que aparecem reis e deuses. E então, como também entra nela um escravo, farei que seja, como já disse, uma tragicomédia (PLAUTO, 1969, p. 46).¹¹⁵

O deus romano, interagindo com o público, provoca uma dúvida entre tragédia e comédia. Ao que parece, não haveria nesses tipos diferenças substanciais de forma, já que ambos seriam elaborados em versos. Os conteúdos marcariam presenças distintas, no primeiro, *reis* e *deuses*, e, no segundo, *escravos*. No mais, o interlocutor afirma o poder de transformar a composição de um modelo a outro, a depender somente de seus desejos – bem como talvez da vontade dos espectadores. A resolução pela tragicomédia, uma *peça mista*, seria conveniente para apresentar, em uma mesma criação, personagens de altas e baixas classes sociais.

Concentrando a atenção em *Um elefante no caos*, o debate relativo ao gênero teatral amplia-se ao se consultar os registros de críticos da dramaturgia brasileira. Mariangela Alves de Lima (2003) assevera que “nenhuma figura de estilo resumiria a multiplicidade de recursos utilizados” (p. 110). Apesar das inúmeras alternativas razoáveis, a analista elege como rótulo a comédia de costumes, temperada por artifícios surreais. Sábato Magaldi (2004) assinala a indecisão entre “cômico, grotesco e patético”, e também a presença do “*non-sense*” (p. 272-273). O conjunto de obras dramáticas de Millôr Fernandes, ainda segundo o ensaísta, “instila com oportunidade a réplica absurda” (p. 271). Por fim, João Roberto Faria (2013) e Alberto Guzik (2013) afirmam que “a presença do humor é determinante”, e que o texto *milloriano* “não poucas vezes trafega pelo terreno do teatro do absurdo” (p. 128a). Essas caracterizações,

¹¹⁴ Plauto (c. 254-184 a. C.) é reconhecido como o primeiro grande comediógrafo de Roma. Em suas peças, como *Anfitrião*, assiste-se à predominância de “personagens cômicas, identidades trocadas, intriga e sentimentalismo burguês” (BERTHOLD, 2014, p. 144b) – as citações de Margot Berthold (2014) seguem a tradução de Maria Paula v. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. Cerca de vinte obras do autor romano, como *Aululária* e *Os Cativos*, subsistem entre as mais antigas composições realizadas em latim.

¹¹⁵ As citações de Plauto (1969) seguem a tradução, praticamente uma coautoria, de Agostinho da Silva.

de variada abrangência, sugerem as potencialidades de experimentação e as flexibilidades de regras inerentes aos trabalhos do dramaturgo carioca.¹¹⁶

As muitas categorias elencadas – *comédia de costumes, surrealismo, cômico, grotesco, patético, non-sense, réplica absurda, teatro do absurdo* – trazem caóticas dificuldades para o enquadramento de *Jornal do Brasil*. Por exemplo, em sentido geral, o teatro do absurdo remete ao contexto da guerra e do pós-guerra, quando muitos autores de dramas “pintaram um retrato desiludido de um mundo destruído e dilacerado por conflitos e ideologias” (PAVIS, 2015d, p. 1b). A imagem de um cenário flagelado pelo fogo, cara ao texto *milloriano* de 1955, constrói uma ficção atormentada pela ausência de segurança e pelos riscos de devastação. Até aqui, o gênero em evidência é aceitável para ler a obra estudada neste capítulo. Em denotação reduzida, o teatro do absurdo cria a “peça sem intriga nem personagens claramente definidas: o acaso e a invenção reinam nela como senhores absolutos” (PAVIS, 2015d, p. 2a). O apreço pelos implícitos linguísticos e a preferência pela inviabilidade de deslocamentos resultam em composições que tratam quase exclusivamente do próprio teatro. Os diálogos de *Por que me ufano do meu país* não contém subentendidos, mas o avanço narrativo desordenado e ordenado, estagnado e progressivo, mostra caminhos interpretativos variáveis, como se verá mais adiante.

Sobre a estrutura, *Um elefante no caos* apresenta-se em ordem cronológica e se desenvolve em uma linha de acontecimentos sem cortes. A duração dos episódios corresponde ao impulso de leitura, em torno de uma hora e trinta minutos, se considerada a peça completa. Acerca das incertezas a respeito do espaço, do tempo e do gênero dramático, só é razoável afirmar: a trama *milloriana* realiza-se em lugar hipotético, em instante genérico e em estilo incerto. Os intérpretes também provocam ambiguidades, originando múltiplos percursos de investigação em busca de respostas. Todos eles são retratados, no prefácio do dramaturgo humorista, como “impuros, tontos, corruptos, marginais ou marginalizados, mesmo quando funcionando dentro de uma aparente normalidade” (FERNANDES, 2007u, p. 17). Não se deve esquecer de que cada um deles é honesto à sua *maneira* e ao seu *modo* – assim como são honestos, ampliando-se, os leitores do texto e os espectadores da encenação.

Maria, proprietária do apartamento em chamas, é a personagem mais presente em cena durante a narrativa. A mulher de classe média baixa conserva o pavor de se tornar incapaz de falar e, por essa razão, acredita ser necessário produzir frases ininterruptamente, fantasiando

¹¹⁶ As considerações de Mariangela Alves de Lima (2003), de Sábato Magaldi (2004), de João Roberto Faria (2013) e de Alberto Guzic (2013) são também comentadas na seção *Críticas: alguns leitores de Millôr Fernandes*, do segundo capítulo desta dissertação.

coisas e descrevendo objetos. A fonte desse medo, nas palavras da figura dramática, “foi um choque que tive uma vez... Vivi doze anos com meu marido. (*Indica com a cabeça um retrato na parede.*) Um dia ele chegou em casa e assim, à queima-roupa disse que... ia me deixar” (FERNANDES, 2007u, p. 53-54). Ao ser repentinamente abandonada pelo esposo, ela passa a ter carência de ouvir vozes humanas e a precisar de alguém que lhe faça companhia. Curioso observar a descrição do episódio, à *queima-roupa*, lembra o incêndio que devasta o prédio e os tiros que ameaçam as personagens – comentados mais a frente. O maior desejo de Maria é melhorar a condição financeira, por uma das seguintes vias: ou jogando no bicho de forma clandestina, ou incentivando o herdeiro a trabalhar.

Paulo, filho de Maria, é o elemento central da fábula, praticamente todos os eventos da história estão a ele relacionados. O jovem, de aproximadamente vinte e cinco anos, tem como propósito levar uma vida fácil, sem precisar de uma ocupação estável, podendo deleitar-se no mar todos os dias. A mãe exige dele a busca por um serviço, de preferência um que não seja considerado de malandro; e ela costuma aceitar de bom grado o dinheiro recebido pelo filho, ainda que os montantes sejam obtidos por meios ilícitos. Apesar das cobranças maternas, Paulo utiliza a eloquência discursiva para continuar desempregado, como na passagem: “mas a essa hora? Com esse sol tão bonito aí fora? Deixa eu ir à praia, está bem? Só hoje. Amanhã eu prometo a você que arranjo vários empregos” (FERNANDES, 2007u, p. 39). A única ocupação do rapaz é um cargo em um partido identificado, pela polícia, como terrorista e, por Paulo, como possibilidade de lucros fáceis.

Glicério, um dos líderes da facção criminosa, exibe-se fisicamente em cena no final do primeiro ato. No entanto, a presença dele no enredo é marcada desde os diálogos iniciais, em ligações telefônicas, atendidas pelas outras duas personagens redondas. O chefe terrorista busca notícias sobre o recebimento de uma alta quantia – enviada, pelo correio, para a residência aterrorizada pelo fogo. Para garantir a posse de cada tostão, Glicério vai ao encontro de Paulo e, próximo a essa circunstância, é descoberta a verdadeira identidade do homem misterioso. Glicério é, na verdade, Ranulfo. A dupla identidade permite que Glicério ostente ideias moralizantes contra as decisões do subordinado: “pensei que pudesse ajudá-lo a reformar o seu caráter (...) mas vejo que perdi a parada” (FERNANDES, 2007u, p. 103). Ao mesmo tempo, admite que Ranulfo enriqueça rapidamente, apropriando-se dos bens alheios e usando a falsa desculpa de agir em benefício do bem estar futuro da população.

O quadro introdutório da realidade ficcional sistematiza os alicerces fundamentais do conflito. Paulo, querendo dinheiro fácil, percebe que será complicado obtê-lo no partido fraudulento e acha conveniente abandonar a facção. Maria alegre-se ao ouvir a determinação

do filho, por se preocupar com a segurança do jovem e, principalmente, por acreditar na viabilidade de ele arranjar uma ocupação melhor, de maiores rendimentos. Glicério, não confiando na repentina honestidade do subalterno, tem receio de que o rapaz embolse o crédito recebido. Já é admissível notar uma das forças motrizes dessas personagens: a ambição por dinheiro.

As trajetórias energizadas pelas figuras planas, intencionalmente ou não, promovem uma série de empecilhos aos intérpretes redondos. O Bombeiro é também conhecido como Sargento Pinga, em uma provável referência à incapacidade de controlar o incêndio do prédio; ele é capaz somente de pingar algumas gotas contra o fogo, devido à constante falta de água. Ademais, como a substância alcoólica sugerida pelo nome, ele parece inflamar ainda mais as labaredas. A temperatura quente do edifício ameaça incessantemente a vida das personagens, bem como desperta em Maria e Paulo o perigo de eles perderem uma vantagem: o pagamento de um aluguel antigo e, por isso, de baixo preço. Os Policiais intimidam os demais integrantes teatrais, falando em uma linguagem incompreensível e impedindo que a população entenda as instruções por eles fornecidas. Para piorar a situação, os oficiais são autorizados a matar todos os homens barbudos, considerados arbitrariamente como terroristas.

Os obstáculos impostos por Rosa acarretam, pelo menos, duas reviravoltas importantes para o destino dos protagonistas. Habituada aos padrões morais burgueses, a garota havia sido expulsa de casa, logo após revelar ao pai estar grávida de um homem conhecido por ela no carnaval. Por conseguinte, ela candidata-se a uma vaga de faxineira, ofertada por Maria. Em uma cena melodramática, como indicam as orientações cênicas: “*em tom não-realista, tipo pierrô-colombina*” (FERNANDES, 2007u, p. 63), Rosa reencontra Paulo e declara: ambos são pais da criança por nascer. A novidade representa, para Maria, o aumento substancial de gastos e, para Paulo, a obrigação imediata de arranjar um ofício, uma fonte de renda.

Os anseios de Maria e de Paulo, referentes a dinheiro, tornam-se ainda mais difíceis de serem alcançados. Contudo, a chegada de Glicério ao apartamento muda consideravelmente, e mais uma vez, a direção tomada pela narrativa. O chefe criminoso, mantendo a aparência de revolucionário e vestindo roupas simples, tenta transparecer a dignidade de quem trabalha exclusivamente para o bem estar social. O disfarce de Glicério é desmascarado, sem querer, por Rosa; ela o identifica como Ranulfo, seu pai. A jovem mulher, ao perceber que sua boa vida é garantida por práticas desonestas, demonstra incompatível decepção. Afinal, ela sabe do envolvimento anterior de Paulo com a organização criminosa e, em nenhum momento, despreza o rapaz por esse motivo.

Tirante o dinheiro, os vetores de *Jornal do Brasil* escolhidos para análise são três: a lâmina de barbear, o elevador e o fogo. Todos eles materializam-se como impedimentos aos objetivos arquitetados pelas personagens, exigindo a mudança dos planos antes traçados – e, ainda, gerando expectativas nos leitores e nos espectadores. A lâmina de barbear delimita as transições de Paulo e de Glicério que, ao decidirem abandonar o grupo delinquente, precisam extrair as pelugens de seus rostos. O elevador atrasa o encontro de Rosa e Glicério e, mais importante, o desmascaramento da verdadeira identidade do líder terrorista. Signo recorrente na trama, o fogo ameaça regularmente o conforto das figuras dramáticas. À medida que as situações complicam-se, aumentam as referências à elevação da temperatura e o desconforto físico no corpo dos intérpretes.¹¹⁷

A corporação ilegal tem como marca identificatória a face barbada de seus membros. Caso um deles pretendesse abandonar a causa, além de solicitar autorização prévia, deveria eliminar os pelos dos semblantes. É justamente esse odesejo de Paulo ao procurar uma lâmina de barbear. Episódio aparentemente banal, o rapaz descobre a última gilete dentro de uma gaveta, e diz à Maria: “precisa me lembrar pra comprar mais” (FERNANDES, 2007u, p. 36). Momentos depois, a figura feminina utiliza o instrumento com o fim de apontar um lápis. No entanto, ela não deposita o aparelho no lugar de costume, mas “*embrulha a lâmina num papelzinho*” e “*põe-no no seio*” – como indicam as didascálias (FERNANDES, 2007u, p. 46). O vetor sofre duas alterações, uma de função e outra de espaço, cuja relevância interfere no desenlace final de Glicério.

Anunciadas pelo *Repórter Neutro*, as informações políticas não são favoráveis aos homens barbudos. O decretar da Lei Marcial concedia, aos policiais, o direito de matar todos os suspeitos de participar da coligação delinquente. Ao receber a notícia, Glicério desespera-se à procura de uma lâmina, implorando a Paulo: “me dê uma gilete, pelo amor de Deus” (FERNANDES, 2007u, p. 114). O subalterno não acha o aparelho de barbear no local onde havia guardado, e Maria demora algum tempo para intuir o significado adquirido pelo artefato masculino. Moeda de troca, valendo a vida de Glicério, o utensílio custa ao líder criminoso todo o dinheiro recebido pelo grupo secreto – cem mil cruzeiros.¹¹⁸ A ansiedade pela solução do problema chega ao ápice quando a navalha não atende ao desempenho prometido. Depois de afiar um lápis, o barbeador havia perdido o corte e precisaria ser amolado.

¹¹⁷ Considerações sobre a teoria dos vetores – *conectores, seccionantes, acumuladores e embreadores* –, baseadas nos trabalhos de Pavis (2015a; 2015d), são apresentadas na seção *Acendendo as luzes: focalizando os elementos da fábula e a organização dos vetores*, no primeiro capítulo desta dissertação.

¹¹⁸ Cem mil cruzeiros é, na peça, uma alta quantia: Paulo consegue dar entrada ao pagamento de um imóvel, no Rio de Janeiro, por exatamente quinze mil cruzeiros, sobrando ainda oitenta e cinco mil.

A transformação da lâmina em apontador não se realiza, portanto, sem consequências. Enquanto as personagens acreditam estar a caminho de resolver o contratempo de Glicério, a gilete surpreende ao não expressar utilidade. O objeto manifesta status híbrido de ao menos dois tipos de signo: tanto um acessório capaz de modificar a aparência masculina, quanto uma palavra repetida em sete cenas. O processo desencadeado por Maria, despretensiosamente, gera um vetor de natureza seccionante. As esperanças motivadas pelo dispositivo, que poderia transformar a caracterização de figuras dramáticas, são cabalmente frustradas. O item perde função quando falha no exato momento de Glicério se tornar um homem livre de pelos no rosto. O clima de tensão amplifica-se gradualmente, e os intérpretes amedrontam-se com as intimidações permanentes da polícia, que bate à porta da residência em chamas.

Enfim, o conflito termina em uma circunstância feliz a quase todos os envolvidos. Ao reajustar o barbeador para uso, Paulo auxilia Glicério a se desprender da marca indispensável aos membros da facção. Mais relevante ainda, o líder da organização escapa da polícia praticamente ileso, com apenas um ferimento superficial na perna – e apesar do enorme susto. Entretanto, a ajuda oferecida tem preço alto: Maria obtém como recompensa os cheques tão cobiçados pelo filho. Quando a fábula parece reequilibrar-se, a tranquilidade de Glicério volta a ser abalada. A sina desse integrante é mesmo a amargura, pois, além de trocar os rendimentos pela posse de uma simples navalha, há outro vetor a provocar o desfecho infeliz do terrorista experiente.

O prédio consumido pelo fogo tem diversas complicações em seu funcionamento, como a persistente falta de água e o constante defeito do elevador. Sobre o transporte, Maria avisa aos outros participantes: “não vá pelo elevador”, ele “já enguiçou duas vezes hoje” (FERNANDES, 2007u, p. 83). Rosa não dá ouvidos às recomendações da sogra e, assim, passa vinte e seis cenas presa no meio de locomoção. O longo período de sumiço admite que a moça demore a reconhecer Glicério como Ranulfo. Enquanto ela permanece fora do quadro espetacular, Paulo sobe as escadas do prédio e encontra o chefe na sala do apartamento em chamas, desenrolando os episódios anteriores da lâmina de barbear. Ao se livrar da clausura, a gestante depara-se com os dois homens conversando em ocasião relativamente amistosa.

Glicério tenta fugir sem ser percebido, mas esse plano fracassa comicamente; Rosa nota a presença do pai e avalia a má qualidade das roupas usadas pelo até então terrorista. Ingenuamente, Maria entrega a identidade secreta do criminoso, dizendo: “o cavalheiro do Partido veio buscar o dinheiro e Paulo teve que devolver tudo” (FERNANDES, 2007u, p. 128). Signo marcado pela palavra, o elevador exerce a função vetorial de embreador, ao retardar a desmoralização de Glicério. A descoberta dessa dupla personalidade causa choque

nas demais figuras dramáticas, e certo espanto no público. Isso porque o indivíduo defensor do bem-estar coletivo, na verdade, usufruía dos valores destinados ao povo. Ranulfo é apenas uma pessoa de bonito discurso que, na prática, importa-se mesmo com a garantia de um status luxuoso e de uma vida cômoda.

Aliás, o elevador é uma metáfora estruturada por Rosa; os movimentos de subida e descida do transporte são comparados à ascensão e ao rebaixamento sociais, respectivamente. A garota desempregada, mas acostumada a um alto padrão econômico, perde o status burguês ao ser expulsa de casa. Relatando o episódio, ela afirma: “eu esperei o elevador e quando alguém, abrindo a porta, perguntou se eu descia... eu senti que sim” (FERNANDES, 2007u, p. 68-69). A jovem grávida desce não só fisicamente no meio de locomoção, como também financeiramente, privando-se de poder aquisitivo e de fonte de renda – no caso, o próprio pai. A fim de superar a má fase, Rosa escolhe a via mais fácil, ou seja, exigir de Paulo a busca por um serviço. O conselho dado ao futuro marido é “começar por baixo, como os ascensoristas” (FERNANDES, 2007u, p. 76). Dessa forma, o rapaz sem experiência iniciaria uma carreira sem muitos lucros, porém com a vontade de alcançar o topo rápida e facilmente.¹¹⁹

Voltando ao prédio em chamas, as ameaças insistentes do fogo provocam a agonia dos moradores. Precavidos, Maria e Paulo convivem com bagagens antecipadamente organizadas, para o caso de ser imperativo abandonar os apartamentos. Sabendo da latente destruição do imóvel, a mulher explica o projeto de fuga: “eu guardo sempre as coisas essenciais nessas malas”, “qualquer coisa (*bate as mãos*) rua” (FERNANDES, 2007u, p. 56). Nesse ponto, percebe-se o descaso de administradores, cujas interferências não promovem qualquer força para solucionar definitivamente a situação. Pelo contrário, o Bombeiro define a temperatura elevada como resultado de desavenças institucionais: “aqui no meu fraco entender, o comandante vem sustentando esse incêndio por uma questão de política (*pausa*), pra forçar o aumento das verbas” (FERNANDES, 2007u, p. 59). Os agentes públicos, que deveriam agir para controlar as labaredas, são os responsáveis por incitar ainda mais a combustão.

O futuro das personagens está subordinado às contínuas alterações de temperatura, em níveis crescentes nas últimas cenas. Simultâneo ao aquecimento exagerado, há o descontrole quase total da situação política. O *Repórter Neutro* anuncia: “com a decretação da Lei Marcial, às treze horas e dezoito minutos de hoje, todos os elementos terroristas do país estão

¹¹⁹ Importa destacar que o elevador, nesse sentido, pode ser uma imagem mais moderna para a metáfora de escada social. Em ambos os recursos de locomoção, para além do deslocamento físico, os movimentos de subir e de descer são comparados ao empobrecimento e ao enriquecimento. Para mais significados simbólicos de escada, conferir: ESCADA. CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Coordenação de Carlos Sussekind. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* 29. ed. Rio de Janeiro, RJ: José Olympo, 2016, p. 3748a-382a.

sujeitos à pena de morte”. Em seguida, na mesma página, o Sargento Pinga diz: “rapaz, a coisa está esquentando” (FERNANDES, 2007u, p. 109). A energia potencializada pelo fogo e pelas novas regras impulsiona um vetor acumulador, que descarrega violência avassaladora contra os integrantes; e somente o Bombeiro pressente os riscos de morte iminente.

Recapitulando o momento em que Glicério implora pela posse de uma gilete, enquanto Rosa permanece presa dentro do elevador, constata-se o auge do conflito dramático. O calor atinge o grau máximo de perigo, e a urgência de desocupar o local torna-se imediata. Ao ser perseguido pelos agentes policiais, o criminoso protela a evacuação do prédio, impedindo que os demais intérpretes possam sobreviver sem maiores prejuízos. Talvez não por acaso, o nome Glicério faça alusão a um tri-álcool, originado da produção de biodiesel: o glicerol.¹²⁰ A personagem surge no segundo ato não somente para ser desmascarada, mas principalmente para atizar o fogo e a aceleração da narrativa. Como o glicerol, capaz de impulsionar energia, o chefe da organização terrorista conduz as demais figuras dramáticas para a conclusão de um drama irreversivelmente trágico, consumido pelas flamas.

Palavra bastante repetida, o fogo é metáfora para diversos contextos. O amor de Paulo por Rosa, casal formado no carnaval, é assim definido: “quando cheguei em casa, o incêndio queimava lá fora e aqui dentro” (FERNANDES, 2007u, p. 57). A paixão corrói as esperanças do rapaz, cuja expectativa é rever a companheira de folia. A simples possibilidade de Maria e o filho saírem definitivamente da residência é lamentada pelo Bombeiro: “este sinistro vai ficar um tanto apagado, sem vocês aqui” (FERNANDES, 2007u, p. 84). Compara-se a despedida ao desaparecimento da luz, uma fonte de aquecimento e uma imagem séria ao responsável por salvar vidas. As chamas são também utilizadas por Paulo e Maria com a intenção de destruir alguns papéis; o rapaz para se desvincular do partido ilegal, a mulher para chamar a atenção do Sargento Pinga e, desse modo, implorar por socorro.

Há ainda relações explícitas e implícitas entre o fogaréu e o demoníaco. Admirando-se no espelho, Paulo exclama: “vá ser bonito no inferno” (FERNANDES, 2007u, p. 37). Essa fala surge logo após o protagonista reclamar da alta temperatura do prédio, cerca de 48°C, talvez muito próxima à condição de inferno. Os símbolos menos óbvios, mais escondidos, são descobertos em leituras cuidadosas. Procurando a página de um anúncio jornalístico, Maria ecoa: “página seis, página seis, página seis...” (FERNANDES, 2007u, p. 36); no trecho, não é difícil visualizar o 666, conhecida marca da besta. O número seis, separadamente, relaciona-

¹²⁰ O glicerol, tri-álcool com três carbonos na composição, é um líquido incolor e viscoso, de sabor adocicado – a origem do nome *glicerol* é a palavra grega *glyky*, que significa doce. A substância é um dos elementos resultantes da produção de um combustível renovável, o biodiesel. Entre as aplicações do glicerol, destaca-se a fabricação de explosivos (BEATRIZ; ARAÚJO; LIMA, 2011).

se tanto ao bem quanto ao mal, não se identificando com restrições prévias de otimismo ou de pessimismo.¹²¹ Nesse meio termo, sem denotar, necessariamente, positividade ou negatividade, há menções ao seis na trama *milloriana*: a elaboração de sessenta e seis cenas e o incêndio que dura mais de seis meses. Quanto ao algarismo doze, ou seis mais seis, há a referência ao elefante no jogo do bicho e ao número indicativo do apartamento em chamas.

Analogamente, verificam-se algumas marcas indicativas do sagrado. A designação de Maria reproduz o nome bíblico da mãe de Jesus; o algarismo doze é a quantidade de apóstolos escolhidos pelo filho de Deus. São muitas as alegorias cristãs relativas a esse dígito, como os doze filhos de Jacó, que originaram as doze tribos de Israel.¹²² No enredo de Millôr Fernandes, dísticos da Igreja são adotados para camuflar as apostas clandestinas, isto é, o abençoado encobrindo o ilegal. A narrativa de *Jornal do Brasil* confronta as oposições entre o sagrado e o profano, suscitando conjunturas que mantêm as figuras dramáticas sempre nas fronteiras entre os dois planos. As personagens não se caracterizam pela santidade nem pelo demoníaco, na verdade, elas apresentam atributos de ambos os lados.

Os vazios entre o sagrado e o profano, entre o céu e o inferno, sugerem os abismos e as fissuras instaladas pelo *caos*. Como na geração do mundo, os caminhos sem conotações predeterminadas de otimismo ou de pessimismo, de ordem ou de desordem, encontram-se abertos à sucessão de fatos. Existiria apenas o espaço a ser preenchido pela concretização de um ciclo – na obra *milloriana* aqui estudada, lembrando, a menção ao ciclo está presente no número doze e, mais propriamente, no *elefante*. Os fios narrativos estendidos pelos intérpretes, cada um a seu modo e maneira, conduzem a diferentes e múltiplas interpretações quanto ao desfecho de *Por que me ufano do meu país*.

O mote da comédia flui em uma série de acasos e reviravoltas; quando, por exemplo, Rosa reencontra Paulo, o amor de carnaval, ou quando ela conhece a dupla identidade de Glicério-Ranulfo. Os acontecimentos da fábula orientam para um final leve e feliz se forem isoladas as perspectivas de Maria e do jovem terrorista. Nas últimas cenas, a mulher anuncia a sorte no jogo do bicho e o recebimento de uma alta quantia, setenta e oito mil cruzeiros. A entrega do prêmio, cumprida pela instituição confiável, é efetivada quase simultaneamente ao

¹²¹ Para mais interpretações do número seis, consultar: SEIS. CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Coordenação de Carlos Sussekind. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* 29. ed. Rio de Janeiro, RJ: José Olympo, 2016, p. 809b-810b.

¹²² Para outras simbologias cristãs do número doze, conferir: DOZE. CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Coordenação de Carlos Sussekind. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* 29. ed. Rio de Janeiro, RJ: José Olympo, 2016, p. 348b-349a.

sorteio. Com a lâmina de barbear e as jogatinas ilegais, Maria e Paulo arrecadam dinheiro suficiente para reequilibrar as contas e para manter um aceitável padrão de vida – mesmo com o acréscimo de dois elementos ao núcleo familiar, Rosa e o bebê por ela esperado. Os quatro poderiam, enfim, abandonar o prédio em chamas e alugar um novo imóvel.

Por outro ângulo, a tragédia desfia-se nos eventos catastróficos enfrentados pelo líder criminoso. As quarenta e cinco cenas do segundo ato exibem a ruína de um homem viciado em obter vantagens, desviando verbas da população em benefício particular. A dissolução do partido fraudulento condena Glicério a um destino infeliz, sem nenhuma fonte de renda e com a vida ameaçada pelas ações da polícia. A máscara usada por Ranulfo, de cidadão preocupado com o bem-estar social, é descoberta por Rosa, filha dele. Humilhantemente, Glicério-Ranulfo é obrigado a assumir a verdadeira identidade, e os atos por ele praticados são reprovados por Rosa, Paulo e Maria. O homem mentiroso constata, ao final da trama, as condições definitivas de desemprego e desamparo. Mesmo permanecendo vivo, sem lesões físicas, ele precisaria enfrentar diversos obstáculos para reconquistar os bens e reorganizar a família.

Quanto ao drama, para percebê-lo nessa história, é necessário observar os desenlaces das três personagens redondas. A soma da prosperidade de Maria e de Paulo mais o infortúnio de Glicério ocasiona um final carimbado tanto pelo deleite, quanto pelo sofrimento. Contudo, essas análises não ponderaram ainda sobre o fogo que devorava o edifício há, pelo menos, seis meses. As personagens *millorianas* conservam-se presas ao quente apartamento durante toda a narrativa. Mesmo quando saem do imóvel, elas são forçados a voltar, por diferentes razões: Paulo para buscar os pertences, Maria para avisar sobre a vitória no jogo e Glicério para fugir da polícia. Nota-se a temática do absurdo na impotência de as figuras dramáticas agirem contra o destino cruel de serem definhadas pelas labaredas. Os integrantes de *Um elefante no caos* terminariam assassinados pelo descaso das instituições administrativas que, ao contrário de zelarem pela segurança nacional, destruiriam qualquer possibilidade de vida.

A fusão de gêneros dramáticos ultrapassa os limites de construções pré-estabelecidas, deixando ao público – leitor e espectador – e aos artistas – ator, diretor, encenador – a missão de organizar os eventos narrativos em busca de definições. A realização de uma série, otimista e pessimista, ordenada e desordenada, evidencia uma história de final incerto. As personagens são consumidas pelo fogo? Sargento Pinga consegue salvar os moradores? Maria e Paulo aproveitam o dinheiro recebido? Glicério-Ranulfo começa uma nova carreira? O conjunto cômico, trágico e absurdo realça uma história na qual os integrantes permanecem à mercê da sorte. Não existe assistência social, longe disso, existem tão-somente instituições interessadas na arrecadação de verbas a serem desviadas. A instabilidade, inventada na ficção, demonstra

que nem mesmo o jogo do bicho, a única organização competente, conseguiria devolver à população a crença em um futuro melhor.

Ambiguidades enunciadas pelo Ator, inicialmente, tentam bloquear a correspondência direta entre *Um elefante no caos* e as circunstâncias política e social brasileiras. A proposta desse interlocutor é sarcasticamente recusada nos acontecimentos da fábula, com citações claras ao Rio de Janeiro e a São Paulo. O resultado do texto de Millôr Fernandes, embora dissimule um espaço localizado em uma ilha distante e em uma época indefinida, escancara uma imagem inevitavelmente ácida e descrente do Brasil. O passar do tempo, no lugar de incentivar reações contra injustiças, ressalta a inabilidade de mudanças e a impossibilidade de avanço narrativo. Independentemente do contexto vivenciado pela população, há as certezas de que o *golpe*, o *suborno*, o *acobertamento*, o *compadrio* e o *nepotismo*¹²³ serão valores sempre tradicionais no país. Enquanto os poderes públicos investem forças contra o povo, não há melhorias, mas a perpetuação inexorável de desigualdades e arbitrariedades.

3.2. O ócio (im)produtivo: iluminando o *raciocínio elástico*

Contribuição da Seção de São Paulo, para compra de munição e pagamento de impressos. Destina-se o dinheiro à melhoria das condições de vida da coletividade num futuro distante. Se eu ficar com esse dinheiro não estou melhorando as condições de vida da coletividade imediatamente? A necessidade torna o raciocínio elástico (FERNANDES, 2007u, p. 81-82).

O discurso acima é articulado por Paulo, personagem central de *Um elefante no caos*, com o objetivo de justificar a apropriação irregular de uma alta quantia. O *raciocínio elástico* fundamenta as premissas construídas pelo jovem terrorista que, em movimentos de alargar e de restringir, altera opiniões de acordo com ambições exclusivamente individuais. As falas de bastante maleabilidade procuram convencer a todos sobre as boas intenções do rapaz; e a vontade de ganhar dinheiro sem esforço, aproveitando a vida boêmia do Rio de Janeiro e não valorizando responsabilidades empregatícias, guia as decisões dessa figura dramática. Trama de tempo *preciso e impreciso*, de *espaço nacional-brasileiro e estrangeiro*, de *gênero cômico e trágico e absurdo*, de integrantes *honestos e desonestos*, apresenta também argumentações

¹²³ Ver em: TRADIÇÃO. FERNANDES, Millôr. *Millôr Definitivo: A Bíblia do Caos*. Porto Alegre, RS: L&PM POCKET, 2011, p. 561.

de dilatada flexibilidade. Adaptações e ajustes enunciativos serão vastamente, e estreitamente, observados nos próximos parágrafos desta seção.

Essa obra *milloriana*, lembrando, possui sessenta e seis cenas dispostas em dois atos consecutivos e limitadas excepcionalmente pelas didascálias. Embora a atribuição de títulos e números seja exequível, a demarcação entre os episódios ocorre de acordo com as variações de luminosidade e com os deslocamentos dos intérpretes – que entram no espaço espetacular, ou saem dele. O desenvolvimento das sequências exige atenção dos receptores quanto às indicações previstas pelo texto. Notam-se diferenças significativas nos cumprimentos das interlocuções, em especial, nos contrastes entre longas conversas, de dois ou mais intérpretes, e as curtas emissões, realizadas pelos breves monólogos de Maria – como o seguinte:

Maria – Eu vou botar o anúncio no jornal. Papel, lápis, (*Tira papel e lápis do sutiã.*) mesa. Escrevo o anúncio. Como escrevo? Bom, o melhor é copiar o de hoje mesmo que está bom. Foi meu filho quem fez, portanto está bom. (*Pega o Jornal do Brasil, vai virando as páginas.*) Página seis, página seis, página seis... Aqui está. (*Começa a copiar o anúncio com esforço, molhando o lápis na boca.*) “Senhora só precisa de empregada para serviço leve. Muita folga. Salário modesto, mas muita folga. Procurar Dona Maria Silva. Rua Almirante Brigadeiro General nº 30, ap. 12. Copacabana.” Bem, agora é botar o anúncio de novo... Eu é que tenho de fazer tudo, meu filho não me ajuda em nada. (*Sonhadora.*) Mas ele é tão bonito... Era melhor que fosse um pouco mais feio e um pouco mais sensato... Não, meu Deus, eu posso estar pecando, mas não era, não (FERNANDES, 2007u, p. 36-37).

O falatório exemplifica como os diálogos oferecem, aos leitores e espectadores, informações sobre as personagens da narrativa. O nome da mulher, acrescido do sobrenome, é exposto pela primeira vez: *Maria Silva*. Ela e Paulo, o qual havia deixado o quadro cênico para se barbear, são *mãe e filho*, pequena família residente em *Copacabana*, no apartamento número *doze*. Outras insinuações surgem espontaneamente, como em uma espécie de desabafo, ela declara não receber qualquer auxílio financeiro ou doméstico do primogênito. Aliás, assinala-se a debochada e irônica colaboração prestada por ele. No lugar de anunciar, de forma convidativa, um emprego, o jovem concentra a mensagem na baixa remuneração. O consolo para a escassez monetária seria a *folga*, ou seja, ganhar pouco e trabalhar pouco. Apesar de confiar a ele a escrita de um comunicado eficiente, Maria revela não depositar tanto crédito nas ações de Paulo; ela gostaria, inclusive, que ele fosse *menos bonito e mais sensato*.

Os detalhes colhidos no fragmento indicam as naturezas *direta e abundante* dos dados disponibilizados, confirmadas em outros intercâmbios comunicativos do enredo. Para explicar a *abundância*, recorda-se a quantidade de fatos relativos ao passado do rapaz, como a filiação ao partido criminoso, o desânimo de procurar um ofício, a ambição de obter lucros fáceis. Acrescentando, são conhecidas as relações de Paulo com as demais figuras dramáticas – ele é

filho de Maria, subordinado de Glicério e namorado de Rosa. Não há, assim, a preferência por implícitos dependentes de contexto. Algumas falas, como a de Maria, são voltadas quase *diretamente* ao público, enfatizando matérias pertinentes à trama. No entanto, de modo geral, as interações são basicamente *indiretas* e justificadas pela própria enunciação. Os receptores da composição *milloriana* têm amplo conhecimento das bases indispensáveis à interpretação, as quais aparecem despretensiosamente ao longo dos diálogos – como a *lâmina de barbear*, o *elevador* e o *fogo*, vetores estudados na seção anterior.¹²⁴

A maior parte das alocações dirige-se aos presentes no imóvel em flamas, reduzindo a viabilidade de as personagens ouvirem umas às outras de maneira despercebida. Raros episódios isolados ocorrem à distância, no caso de um indivíduo situado no espaço cênico conversar com um ausente. Todavia, nessas situações, os assuntos não são concernentes a intimidades das figuras dramáticas, mas a notícias genéricas acerca do funcionamento do elevador e sobre o barulho de tiros – mirados, pela polícia, em Glicério-Ranulfo. São ainda expressivas as trocas comunicativas via telefone – quando o líder terrorista busca explicações sobre um montante de dinheiro, quando o Bombeiro procura detalhes sobre o fornecimento de água, quando Rosa indaga novidades sobre o pai – e também os avisos emitidos via rádio, pelo *Repórter Neutro*.

Ademais, com efeito, há no texto teatral comentários valiosos para a compreensão dos raciocínios flexíveis de Paulo. Na caracterização desse protagonista, lê-se: “rico possuidor de 25 anos, saudável e bonito, o complexo tipo litorâneo carioca, cujas qualidades fundamentalmente boas são neutralizadas – graças a Deus – pelo meio equívoco e fácil” (FERNANDES, 2007u, p. 21). A expressão *rico possuidor* alude, sobretudo, à bela aparência física do jovem que não possui bens materiais e nem renda fixa. As forças do meio *equívoco e fácil*, de energia influenciadora, são detectadas na seguinte fala do rapaz:

Paulo – (*Telefone toca. Ele atende.*) Alô? 2 27-27-27! Eu. Eu! Paulo Silva. SILVA, o anonimato assinado. (...) Ah! É você, Glicério? (...) A que devo a honra? (...) Não, é um prazer. (...) Estou só estranhando. Ontem mesmo você me proibiu de lhe dirigir a palavra. (...) Não sou mais traidor? (*Pausa maior.*) – DEFINITIVA! Terrorismo não dá certo no Brasil, Glicério. (...) De modo algum. O Partido não conta mais comigo. (*Maria satisfeita com o que ouve.*) (...) Ah! Logo vi, você só queria saber do dinheiro. (...) Não, ainda não veio. (*Volta-se para Maria.*) Mamãe, chegou alguma coisa em meu nome aí? (FERNANDES, 2007u, p. 33-34).

O telefonema de Glicério, requerendo a quantia embolsada pela organização ilegal, anuncia o nome completo de *Paulo Silva* – um nome próprio, embora seja bastante comum – e a ligação

¹²⁴ Os dados obtidos nas interações espetaculares, em consonância com Ryngaert (1995), são categorizados como *abundantes* ou *raros*, como *diretos* ou *indiretos*. Na seção *Entrando as personagens: o raciocínio elástico e a moral variável*, do capítulo um desta dissertação, há pormenores sobre essas classificações.

de ambos ao *partido terrorista*. A decisão recente de abandonar o grupo confere ao homem de vinte e cinco anos o status de *traidor*, apesar de Maria alegrar-se com a determinação do herdeiro. Deixar a corporação não é tarefa simples ou rápida, o delinquente deve prestar contas ao chefe, que não demonstra acreditar muito no subordinado. A cobrança tem razão especial, como o jovem explica: “Glicério tem medo que eu fique com o dinheiro” (FERNANDES, 2007u, p. 35). A índole e as pretensões do boêmio carioca são conhecidas pelos intérpretes; ele não estima comprometimentos, pelo contrário, persegue a riqueza sem esforço e dá motivos de sobra para suspeitas.

Os receios das personagens quanto ao caráter de Paulo, nesse sentido, são motivados por contingências flagrantes. Em variadas circunstâncias, o moço folgado utiliza a habilidade argumentativa para defender atos controversos, dele mesmo e de outras figuras dramáticas. Por exemplo, um outro participante da facção, acusado de ser ladrão de carros, recebe apoio incondicional do namorado de Rosa: “Sérgio tem apenas dezenove anos. Ainda está na idade de roubar automóvel” (FERNANDES, 2007u, p. 47). Como se houvesse época adequada para a prática de crimes, o elemento principal de *Jornal do Brasil* acha conveniente proteger um colega. A explicação assim construída, aliás, gera dúvida: será que Paulo já havia roubado veículos? São muitos os juízos edificados pelo *saudável e bonito* para rotular ações questionáveis como casos simplesmente banais. Entre as amostras, as réplicas escolhidas para análise, nesta seção, relacionam-se à indisposição notória do rapaz ao trabalho.

O temperamento escorregadio do *complexo tipo litorâneo carioca*, hábil em adequar opiniões às suas mais sinceras vontades, gera uma série de preocupações maternas. Exhaustivamente, Maria declara a necessidade de o primogênito estabilizar-se em uma ocupação digna. Contudo, os anseios da mulher e os do herdeiro revelam-se conflitantes; enquanto ela vislumbra o filho em um ofício sólido, ele pensa tão-somente em obter um elevado padrão de vida – facilmente, como que subindo em um elevador. O ócio e o luxo pertencem à vivência do intérprete desde a infância, como ele expõe, ao falar com a mãe: “um guapo como eu, que foi criado aí na praia, na piscina do Copacabana, no melhor meio... Você acha que eu posso ser auxiliar de escritório?” (FERNANDES, 2007u, p. 40). A inclinação aos empregos de altos salários, porém, contrasta com a baixa escolaridade, Paulo tem apenas o segundo secundário completo. Nessa lógica, o traidor terrorista enfatiza a preferência por um serviço ilegal, de suficiente lucro financeiro, a um íntegro, mas de baixos rendimentos.

Interessante assinalar as longas listas organizadas pelo delinquente com a intenção de esclarecer a ausência de um emprego fixo. O desejo de frequentar a praia todos os dias, a vergonha de ser um simples assistente, o convívio com belas mulheres; essas alegações são

produzidas a fim de demonstrar a inexistência de um serviço à altura do *rico possuidor*. Em razão da boa aparência, o subalterno de Glicério consegue empréstimos de carros, além de paquerar moças de alta estirpe. Inclusive, sobre um envolvimento com uma garota rica, Maria assevera: “ela é de um meio completamente diferente do seu”; ao que o filho responde: “agora não há mais meios. Não é como no seu tempo. Basta um pouco de atrevimento” (FERNANDES, 2007u, p. 41). Percebe-se que há uma incompatibilidade nas afirmações do discursador: se antes ele valoriza a criação no *melhor meio*, por que nas falas seguintes ele desvaloriza a existência de meios? Os pensamentos maleáveis do integrante terrorista parecem retocar juízos, gradualmente, conforme novas questões são a ele apresentadas.

É notável a estratégia do orador para refrear as cobranças maternas; ao responder à mãe, ele desenrola explicações controversas e, assim, encobre atitudes suspeitas. Observam-se variadas direções enunciativas nas explanações calculadas, quase imediatamente, com intuito de se desviar do assunto e de reforçar comportamentos questionáveis:

Maria – Paulo... você nunca vai levar a vida a sério!!!

Paulo – Quando eu levo a sério você se desespera do mesmo jeito. Entrei para o Partido e como é que você recebeu a notícia? Chorando!

Maria – Isso é levar a vida a sério? Toda noite em reuniões sinistras?

Paulo – Sinistras no Brasil? Ora mamãe!

Maria – Até nisso você me enganou: a barba era porque ia entrar num clube de mágicos!

Paulo – Você sabe que não enganei. O Partido se disfarça mesmo como um clube de mágicos. (*Faz um truque rápido tirando uma moeda da boca de Maria.*) (FERNANDES, 2007u, p. 41-42).

As refutações do agente terrorista demonstram o empenho em tornar o serviço ilegítimo um trabalho aceitável, como o de um *mágico* ilusionista. A materialização de um argumento de transitividade promove afrouxamentos significativos nas premissas de Maria; as declarações da mulher passam de denúncia à aceitação posterior das condutas do herdeiro. Acompanha-se, no curto processo deliberativo, a edificação de três etapas básicas. Primeiro, o jovem percebe nas acusações maternas um fato relevante: a estabilidade em um ofício implica, obrigatoriamente, *levar a vida a sério*. Em seguida, ele ressalta o cargo no *Partido* como um elogio a obrigações e deveres. A conclusão é a de que uma carreira profissional, inclusive em uma área não legalizada, pode ser entendida como respeitável – e o *choro* de Maria não teria fundamentos consistentes. De natureza equívoca, a contestação enaltece os interesses de Paulo – que não participa de *reuniões sinistras* e até sabe fazer *truques com moedas* – e, simultaneamente, enfraquece as razões da figura feminina.¹²⁵

¹²⁵ Explicações sobre as construções *quase-lógicas* – entre elas, o *argumento de reciprocidade*, o de *inclusão*, o de *transitividade*, o por *divisão*, o por *comparação* e o pelo *sacrifício* – encontram-se nos trabalhos de Perelman

A transferência de crédito, desde a asserção inicial até a final, prescreve relações de igualdade entre os termos expostos. Por esse ângulo, o moço desocupado amortece as críticas negativas por ele sofridas, conseguindo ajustá-las a desígnios individuais. Se as ações ilícitas deveriam ser repreendidas, agora, elas devem ser vistas como atos indispensáveis à realização de um trabalho como outro qualquer. Das reações do jovem, nascem a exaltação de um serviço proibido e o acobertamento da real intenção desse protagonista, a vida sem compromissos e responsabilidades. A adaptação das ideias ao auditório visado tem como resultado a validação de um ponto de vista discutível. Afinal, se o cargo na organização fosse realmente aceitável, por que motivo o disfarce de *mágico* seria necessário? Ainda que discorde das prioridades do filho, Maria é persuadida da importância de uma ocupação, seja ela qual for, capaz de oferecer boa renda financeira – não se pode esquecer: ela costumava aceitar dinheiro do primogênito, sem questionar a origem dos montantes.

A propósito, acrescenta-se à listagem do rapaz outras alegações que, definitivamente, recusam a permanência em um emprego:

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

O clima *tropical*, a *ânsia de viver* e a beleza das *mulheres*; o enaltecimento desses predicados associados ao Brasil, e aos habitantes do país, incentiva Paulo a buscar turnos profissionais diferenciados. Isso porque ele acredita-se mais esperto do que outros cidadãos e, portanto, almeja regalias exclusivas. Reunindo as proposições em uma única formulação, assiste-se ao amadurecer de um argumento por divisão. A figura *heliófila*, incansavelmente, seleciona pretextos convenientes para se endeusar como um homem desocupado e improdutivo, por determinação pessoal, e não por obrigação. Inclusive, o jovem muito gostaria de ter as despesas pagas por algum endinheirado – melhor ainda se ele próprio desfrutasse de grandiosa condição econômica. É curioso constatar a antecipação de um dos desenlaces de *Por que me ufano do meu país*: ao menos na visão de Paulo, *acabar pelo fogo* é final feliz.

As enumerações de imagens e afirmações, aparentemente, não possuem relação direta entre si. Aliás, por que razões o calor e as lindas moças impediriam alguém de manter uma contratação profissional durável? Essas justificativas, bastante originais, apresentam-se como

(1993; 2005) e, de forma sintética, na seção *Entrando as personagens: o raciocínio elástico e a moral variável*, do primeiro capítulo desta dissertação.

táticas poderosas para a oratória do terrorista juvenil. Avolumar a quantidade de explicações é eficiente para convencer um grupo de indivíduos pelo tédio. Não importam as objeções de Maria, o herdeiro sempre identifica maneiras de engrandecer a preguiça e de diminuir a utilidade de um emprego. Nessa perspectiva, o *ser imensamente tropical* glorifica a inatividade, bem como a total indisposição aos serviços que carecem de energia e dedicação. Fracionando o raciocínio no desenrolar de cenas, potencializa-se a veemência enunciativa diante das demais personagens – quanto aos públicos leitor e espectador, sobram momentos para gargalhadas; as ideias do rapaz beiram o ridículo e desencadeiam risos infundáveis.

Continuando no fragmento acima, Paulo lança um critério referencial para avaliar um elemento em semelhança a outro. A frase: “trabalho é uma danação, mamãe” (FERNANDES, 2007u, p. 44), para além de resumir os juízos anteriormente dispostos, edifica um argumento por comparação. Pretensioso, o falso *mágico* instala uma ocupação profissional e um castigo demoníaco – a *danação* eterna – em igual patamar hierárquico. O orador aproveita-se da inexistência de medidas padronizadas e, desse modo, estica imensamente o raciocínio para que a constância em um ofício aproxime-se da condenação ao inferno – tema caro à obra *milloriana* aqui estudada. Ao mesmo tempo, ele condensa em poucas palavras não só o mal-estar físico desencadeado pelos exercícios laboriosos, como também dissimula incômodo espiritual. Equilibram-se em níveis idênticos os fenômenos cotejados e, reforçando, afirma-se mais uma vez o desprezo às ações que demandam empenho físico, intelectual e místico.

Ademais, voltando à epígrafe desta seção, o heliófilo de vinte e cinco anos considera a apropriação de dinheiro como uma circunstância aceitável. O montante destinado “à melhoria das condições de vida da coletividade num futuro distante” (FERNANDES, 2007u, p. 81) não seria exatamente desviado de função. Na verdade, o dinheiro beneficiaria imediatamente Paulo, Maria e Rosa, que enfrentavam dificuldades financeiras. Transformando as alegações, em favor de si próprio, o jovem exhibe em posições simétricas o conforto da sociedade e o da própria família. A regra de justiça assim executada parece sustentar proporcionalidade entre os grupos, já que a tranquilidade do corpo social determinaria a dos seres em particular. Se analisada com maior atenção, no entanto, vê-se que a decisão do terrorista boêmio está impregnada de parcialidade. Somente o protagonista ocioso, e os familiares acolhidos por ele, teria o momento longínquo transfigurado em presente, instantaneamente.

O argumento de reciprocidade é elaborado para converter um recurso tendencioso em postulado justo e isonômico. A expansão interpretativa apresenta em graus análogos a solução de aborrecimentos individuais e a redução de problemas comunitários. Todavia, escondem-se nas falas do delinquente o roubo de verbas e os prejuízos causados à população. Segundo

Perelman (2005, p. 256), nesse tipo de raciocínio, estima-se mais a deliberação que evita um mal e menos a disposição que promove um bem maior. Aos olhos das figuras teatrais, a importância de salvar três pessoas da falência econômica supera a concessão de benefícios aos outros cidadãos. Nem mesmo Glicério discordaria dessa afirmativa, o chefe da facção privilegiaria critérios pessoais e não impediria o enriquecimento da própria filha. Além do mais, os discursos moralizantes do líder corruptível já haviam sido cabalmente rebaixados, as frases por ele articuladas não passavam de conteúdos vazios e inúteis.

A conveniência de obter vantagens – apesar de motivações fúteis, como o ócio ilimitado e a riqueza sem esforços – instaura as reflexões dilatáveis. “A necessidade torna o raciocínio elástico” (FERNANDES, 2007u, p. 82) sintetiza eficientemente o conjunto de atos praticados pelo *saudável e bonito*. A frase em destaque, entre aspas, é verbalmente enunciada na metade da interação espetacular, aproximadamente; contudo a flexibilidade enunciativa surge desde os diálogos inaugurais. Por esse ponto de vista, as ações de Paulo parecem conscientes e não ingênuas, já que ele sobriamente exalta a competência de amplificar e de comprimir o alcance de discursos em consonância com volições pessoais. Glicério-Ranulfo é uma das figuras dramáticas a identificar no subordinado a desenvoltura de, ininterruptamente, modificar comportamentos e juízos:

Glicério – Você pode justificar como quiser, mas o que você tem é medo.

Paulo – O que eu não tenho mesmo, por mais que me esforce, é capacidade para ser mentiroso e cruel por determinação. Pode ser que vocês estejam certos... Eu, porém, não entendo. Sou apenas um sujeito simples, humano, Glicério, nada mais.

Glicério – Você muda de ideia com muita facilidade.

Paulo – Não é bem a ideia. Não mudei nada. As minhas ideias são praticamente as suas. É com o método de ação que não concordo. (*Pausa.*) Sei como é difícil você aceitar o que estou dizendo; você já dedicou bons anos de sua vida a essa causa. Mas eu vou me retirar antes que meu patrimônio de sacrifícios seja grande demais (FERNANDES, 2007u, p. 104).

As réplicas do *rico possuidor* invocam o argumento pelo sacrifício com objetivos pontuais: fingir remorso quanto à participação em crimes e justificar a vontade de abandonar o partido. Enfatiza-se o *patrimônio* de martírios com a finalidade de ocultar uma informação valiosa. Os suplícios mencionados, sem exemplificação, são uma escolha de Paulo. Até onde se sabe, ele, em nenhum momento, é forçado a entrar no partido; ao contrário, é bastante cômodo ele não trabalhar e não ajudar a mãe nos afazeres domésticos. O que o heliófilo tropical realmente gostaria, e não consegue na prática do terrorismo, é o recebimento de elevados montantes. Quando o intérprete obtém bom dinheiro, largar a facção torna-se gesto fácil.

Na passagem, o jovem impõe barreiras às futuras ações, ele não voltaria a disponibilizar tempo para a corporação ilegal. As novas responsabilidades são custosas e pesadas: como se

casar com Rosa, sustentar um filho e seguir morando no apartamento ameaçado pelo fogo? Os lucros almejados, naquele instante, valiam menos do que arriscar a segurança da família. A índole desse protagonista não modifica subitamente, ele apenas arrecada quantia suficiente para garantir uma vida satisfatória aos parentes, por tempo razoável. A estima atribuída ao crime organizado enfraquece-se, não sendo vantajoso perder os créditos tão rapidamente contraídos – o prêmio no jogo do bicho e o dinheiro de Glicério. As renúncias tornam-se vãs e o preço do sofrimento estende drasticamente, não fazendo sentido persistir nas condutas antes escolhidas. Os julgamentos alheios, entretanto, ainda podem rotular o herdeiro de Maria como um folgado que cultiva o ócio e rejeita o suor do trabalho diário.

Raciocínios ajustáveis são regularmente anunciados pelo jovem terrorista, personagem de vasta habilidade com as palavras e de fecunda competência persuasiva. Devido a atributos como esses, ele dispensa o aprofundamento nos estudos:

Paulo – Está vendo, mamãe? E ainda tem a “conversa”. Sou uma mistura de talento e ignorância como até hoje não apareceu igual... (*Tom.*) Mãe do meu coração... Vou lhe dizer uma coisa que só se diz de pai para filho... Você tem toda a razão. Você tem caminhões de razão. Mas a vida aqui é tão bonita, minha mãe, que seria um crime desperdiçá-la num trabalho imbecil qualquer (FERNANDES, 2007u, p. 44).

A *conversa*, a agilidade em proferir respostas imediatas, construídas por meio de premissas bastante razoáveis, confere ao delinquente o poder de ganhar os debates travados com os demais colegas de cena. Sabe-se que a maior motivação do rapaz é adquirir alto padrão de vida. Nessa perspectiva, as argumentações de Paulo devem formular raciocínios direcionados a conclusões pré-estabelecidas, assim como opiniões capazes de garantir o convencimento de interlocutores. Esses planos do rapaz, em certa medida, são facilitados por Maria e Glicério-Ranulfo. A primeira fracassa repetidas vezes ao exigir do herdeiro a permanência em um cargo legítimo. Afinal de contas, como reivindicar um comportamento edificante se ela mesma costumava apostar em jogos clandestinos? O segundo usa a dupla identidade para enriquecer levemente e para dissimular preocupação social. As idealizações do terrorista veterano, bem sucedidas no princípio, falham logo que as intenções contraditórias são descobertas. Com tudo isso em vista, naturalmente, Paulo vence os embates oratórios, inclusive ao adotar ideias tolas e superficiais.

O protagonista de *Jornal do Brasil* elege, nos termos de Perelman (2005), a conduta *prática*. Os enunciados do heliófilo seguem ordenação fixada antecipadamente: o passo inicial é rebater as críticas lançadas pelas outras personagens redondas, os passos intermediários modelam as alegações aos códigos impostos. De mais a mais, a estruturação de réplicas

mostra-se quase simultânea aos julgamentos sofridos por Paulo. As considerações de Perelman (2005) sobre a praticidade, embora não conheçam o texto *milloriano*, definem precisamente os costumes do rapaz que, por comodismo e preguiça, “só resolve os problemas à medida que eles se vão apresentando, que repensa suas noções e suas regras consoante as situações reais” (p. 225). Por conseguinte, a ociosidade da figura dramática parece não se restringir à carência de um serviço estável, mas se dilatar até a preferência por superar obstáculos somente quando eles aparecem – e se eles aparecem. Flexibilizando pensamentos, valendo-se largamente de artifícios *quase-lógicos*, o par de Rosa é livre para se ajustar aos imprevistos vindouros.

As exposições verbais do jovem ganancioso manifestam a extensa variabilidade de articular ideias controversas e incompatíveis. Acompanha-se na retórica da personagem o relaxamento de considerações maternas, o inventário de explicações vacilantes, a dignificação da inatividade e do marasmo, a preferência por carreiras ilegais, o descrédito ao trabalho e às relações profissionais. Verdades absolutas e estáveis não satisfazem os hábitos titubeantes de Paulo, e sim o oposto, ele deseja modificar os próprios ideais em intervalos curtos – em uma hora e meia de leitura, em cento e nove páginas, são diversas as reflexões emitidas pela figura dramática em realce. A construção de sofismas orienta decisões e pensamentos, de diferentes naturezas, ao encontro de juízos controvertidos e duvidosos. Para manipular escolhas, o rapaz folgado aproveita-se do conhecimento que tem sobre os ouvintes; Maria ambiciona ganhar muito dinheiro e Glicério convive tranquilamente com a corrupção. Essas informações expandem as chances de acertar nos alvos mirados, nos remédios e nos venenos valorizados pelo auditório ficcional.¹²⁶

Nas cenas finais do primeiro ato, Paulo convida os interlocutores da trama e da plateia a experimentarem variadas formas de moral. A promessa de existir, ao menos, dois tipos de moral ilustra uma característica estimada pelos sofistas: a impossibilidade de distinguir o falso do verdadeiro. O agente terrorista não vislumbra discrepâncias substanciais entre o honesto e o desonesto, o certo e o errado; por isso, ele aprecia alguns temas, como o desvio de verbas públicas, e deprecia outros, como os estudos e um emprego constante. Na opinião do heliófilo tropical, o importante mesmo é ter uma vida de regalias, com ocasiões de sobra para desfrutar o Rio de Janeiro. O fortalecimento de vontades pessoais, e o enfraquecimento das demais, alcança o objetivo de induzir Maria e Glicério a aceitarem os caminhos escusos do orador. A

¹²⁶ As elaborações *sofísticas*, estudadas nos trabalhos de Barbara Cassin (2005; 2015), são brevemente comentadas na seção *Entrando as personagens: o raciocínio elástico e a moral variável*, do primeiro capítulo desta dissertação.

mãe não viraria terrorista, mas aceitaria dinheiro de origem criminosa. O líder da organização não confiaria na honestidade de Paulo, mas deixaria o subordinado usufruir do montante recebido – nesse caso, a influência de Rosa é determinante. As alternativas convenientes aos desígnios do jovem prevalecem diante de outras eventualidades possíveis.

A flexibilidade de conceitos e de imagens, em *Por que me ufano do meu país*, não é predicado exclusivo do jovem protagonista. A fábula *milloriana* inclui recursos oscilantes, de ambivalentes sentidos: a gilete que inflaciona o preço, o elevador que sobe e desce alterando condições econômicas, o fogo que aumenta e diminui conforme as alterações políticas. Há ainda variações relativas ao momento histórico da trama e da obra, à nacionalidade do espaço, ao gênero teatral apropriado – comédia, tragédia, absurdo, ou até os três em simultaneidade. O destino das personagens está aberto a inúmeras trajetórias interpretativas, desde a realização de um ciclo com a morte de todos os integrantes, até o despertar de uma nova sequência de fatos. Em uma espécie de puxa e repuxa, identifica-se no enredo a inconstância de elementos formais e conteudísticos, e as diversas combinações desafiam os leitores e os espectadores, amadores e profissionais. A inexistência de postulados duradouros e irrefutáveis, tema caro aos sofistas, é qualidade das figuras dramáticas de *Jornal do Brasil* e também da própria estrutura narrativa.

3.3. Apagando as luzes: *De como...*

O ciclo de *Um elefante no caos* desenvolve-se em circunstâncias indeterminadas e imaginárias. As trajetórias percorridas seguem linhas sucessivas e tortuosas que conduzem ao otimismo e ao pessimismo, às interpretações positivas e negativas dessa obra de Millôr Fernandes. Os dois atos, representados no imóvel consumido pelo fogo, desencadeiam séries de ambiguidades a serem resolvidas, sobretudo, pelas leituras do texto e pelos espetáculos cênicos. Há a multiplicidade de caminhos abertos: a atenção concentrada em Paulo, por exemplo, evidencia ao menos dois finais. O jovem terrorista é definhado pelas labaredas? Ele torna-se um homem rico e se livra do prédio em chamas? Ambos os desfechos, para a personagem em evidência, são felizes. Maria e a sorte no jogo do bicho, Glicério e a ruína de objetivos financeiros, sucesso de uns e decadência de outros. As figuras dramáticas definitivamente presas ao edifício, a incapacidade de agir contra o incêndio. A fusão de gêneros teatrais produz final incerto, mas invariavelmente carregado de potencialidades.

A energia da fábula é impulsionada, especialmente, por três vetores selecionados para análise: a lâmina de barbear, o elevador e o fogo. Esses signos percorrem vias cognoscíveis, de um ponto inicial até um final, e impõem obstáculos aos desígnios das personagens. A lâmina de barbear extrai de Paulo e de Glicério a marca indicadora da corporação terrorista, os pelos nos rostos. Contudo, as transições não se realizam facilmente, já que Maria utiliza o aparelho como apontador e, assim, altera a função do objeto. Secionante, a navalha precisa ser afiada e exige do líder criminoso o dinheiro por ele obtido. O elevador prolonga o disfarce de Ranulfo, que finge ser um cidadão virtuoso, ao manter Rosa enclausurada durante algumas cenas. De natureza embreadora, o meio de transporte adia o vergonhoso desmascaramento do chefe da facção. O fogo e as querelas institucionais, acumulados, aterrorizam constantemente a vida dos integrantes. Elevando a temperatura a altos níveis, os agentes públicos excitam a corrupção e o latente desmoronamento do prédio.

Abundantes e indiretas, as notícias sobre intimidades das personagens redondas são divulgadas ao longo dos intercâmbios comunicativos. Amplamente observada, realça-se a arte retórica de Paulo: ele não mede limites para esclarecer a falta de um emprego e o incômodo em firmar compromissos profissionais. O jovem molda argumentos, esticando e encolhendo pontos de vista, com objetivos bastante conscientes. Exemplificando, a organização criminosa recebe uma alta quantia em dinheiro, falsamente, destinada ao bem-estar coletivo. Preocupado com o futuro, o orador restringe o alcance do montante ao conforto da própria família. O caráter duvidoso do rapaz, extensamente corruptível, deseja apenas ganhar crédito financeiro, sem esforço, e aproveitar o sol das praias cariocas. Promover o dissimulado equilíbrio entre as opiniões alheias e as individuais, prestigiando questões pessoais em detrimento das sociais, é o grande móvel impulsionador das atitudes desse protagonista.

Ao alterar ideias, Paulo enaltece como padrão referencial as necessidades particulares, dele e da própria família. Os raciocínios ágeis do intérprete, elaborados instantaneamente nos discursos, evidenciam a habilidade de articular premissas eficientes e a aptidão de convencer os ouvintes sobre diversos assuntos. A conduta prática fomenta o adiamento de dificuldades a exigências futuras, no caso de complicações emergirem no decorrer de interações verbais. Novidades, como a probabilidade de existir variadas configurações de moral, comprovam a desestabilização de verdades socialmente postuladas e o incentivo a deliberações polêmicas. Sofismando, o jovem terrorista vangloria a inexequibilidade de diferenciar o certo do errado, além de induzir nos interlocutores os princípios e as condutas a ele mais adequadas. Lembrando que a elasticidade é característica inerente ao protagonista em relevo e também à obra *milloriana* aqui estudada.

O olhar voltado aos detalhes do texto dramático procura identificar as unidades mínimas da fábula e os vetores propulsores de ação. Neste trabalho, atenta-se também aos conteúdos flexíveis dos diálogos, caracterizados pela elasticidade argumentativa. As disciplinas retórica e sofística mostram-se fundamentais para elucidar a amplificação e a restrição de opiniões, em movimentos sucessivos e de acordo com desejos excepcionalmente individuais. De naturezas variáveis, esses elementos armazenam as forças dissipadas no decorrer da narrativa, e todos eles são organizados em conjunto, por um mesmo núcleo controlador. As considerações de Martinez (2011), expostas no capítulo um desta dissertação, e a estruturação deste presente capítulo permitem delinear um breve resumo para *Um elefante no caos*. De como as condutas práticas e oscilantes de Paulo intentam conquistar objetivos particulares e são constantemente repreendidas pelas cobranças maternas, pelas desconfianças dos superiores, pelas alterações do fogo e pelas ações da polícia. A frase expressa sinteticamente a composição de Millôr Fernandes, sem apontar para o desenlace da criação teatral, já que se acredita no ciclo (des)ordenado da trama e nos inúmeros desfechos possíveis para os integrantes do enredo.

CAPÍTULO QUATRO: A liberdade e o (des)controle
em *Flávia, cabeça, tronco e membros*

Sentei-me e escrevi. Repeti ao que vinha, e era muito. Eu, como Flávia, pretendia tudo. “Tudo, doutor, eu quero tudo.” E tínhamos, ambos, bom estofado, ela e eu. Não pedíamos desculpas a ninguém por ter nascido. Continuávamos sem o menor anseio de pedir licença para subsistir. Isso, a simplicidade dessa proposição, já era agressivo (FERNANDES, 2007f, p. 9).

A comparação aproximativa de Millôr Fernandes com a personagem central de seu texto dramático, a adolescente Flávia, é lavrada na vontade incontrolável e irreprimível de liberdade. Observa-se o ultrapassar das medidas socialmente aceitáveis, a *hýbris*, ao longo de toda a fábula *Flávia, cabeça, tronco e membros*.¹²⁷ Ainda que se pesem as diferenças entre ficção e realidade, entre autor e protagonista, a narrativa escancara o desejo de testar as fronteiras do geralmente admissível. A concretização de volições específicas e particulares, independentemente de limites, apresenta-se como o grande móvel dessa trama. Todos os intérpretes envolvem-se nas teias de um homicídio brutal, cujos resultados conduzem ao extremo de legalizar crimes e de oferecer o direito de matar – a quem tenha essa pretensão. O tema sanguinário e cruento irrompe antes mesmo dos primeiros diálogos, na epígrafe: “devemos assassiná-lo com coragem, mas sem ódio; trinchá-lo como uma iguaria”, extraída da obra shakespeariana *Júlio César*.¹²⁸

Desmembrar o título da obra *milloriana* aponta direções para a interpretação do enredo ora analisado. *Flávia* refere-se a uma garota de quase dezoito anos e que, apesar de sua pouca

¹²⁷ Aristóteles (2000) – no livro 2 da Retórica, 1378b, 15 e 23 – define que “as formas do menosprezo são três: desdém, presunção e arrogância” (τρία ἐστὶν εἶδη ὀλιγορίας, καταφρόνησις τε καὶ ἐπηρεασμὸς καὶ ὕβρις). A *hýbris*, entendida como arrogância, remete à ideia de que “o arrogante menospreza; pois arrogância é, para e sobre a vítima, fazer e dizer coisas que a desonram sem que, para si, nada aconteça além do que já aconteceu, mas pelo prazer; os que fazem por reação não se arrogam, mas vindicam” (καὶ ὁ ὑβρίζων δὲ ὀλιγορεῖ· ἐστὶ γὰρ ὕβρις τὸ πράττειν καὶ λέγειν ἐφ’ οἷς αἰσχύνῃ ἐστὶ τῷ πάσχοντι, μὴ ἵνα τι γίγνηται αὐτῷ ἄλλο ἢ ὃ τι ἐγένετο, ἀλλ’ ὅπως ἦσθῃ· οἱ γὰρ ἀντιποιοῦντες οὐχ ὑβρίζουσιν ἀλλὰ τιμωροῦνται). Traduções de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, para essa dissertação, do texto grego de: ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2000. O termo *hýbris* é definido por Pavis (2015d), partindo das considerações de Aristóteles, da seguinte maneira: “palavra grega para “orgulho ou arrogância funesta”. A *hýbris* leva o herói a agir e provocar os deuses, apesar de seus avisos, o que vai dar na sua vingança e na sua perda. Este sentimento é a marca da ação do herói trágico, sempre disposto a assumir seu destino” (PAVIS, 2015d, p. 197b).

¹²⁸ Conferir também BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro; LEITE, Alice Carvalho Diniz. Dilaceramento de corpos: o Sparagmós em *Flávia, cabeça, tronco e membros*. Fragmentos, Florianópolis, SC, v. 23, n. 1, p. 9-21, jan.-jul. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/2175-7992.2016v23n1p9>. Acesso em: 11 set. 2017.

idade, já tem seus projetos existenciais cuidadosamente traçados. A jovem ambiciona exceder toda e qualquer restrição instituída, não se importando com o respeito a normas morais e jurídicas. Roubo de joias, atentado ao pudor, uso de drogas, porte de armas, esquartejamento de pessoas e suicídio derradeiro; o crescente de ações configura-se como o propósito vital da menina. Para alcançá-lo, ela utiliza a desenvoltura comunicativa e a sensualidade física com a intenção de obter o auxílio e a conivência de autoridades policiais e religiosas. Transgredir as leis é a potência máxima dessa personagem, que não demonstra um comportamento ingênuo, mas a firme consciência de atrair outros indivíduos à realização das mais selvagens metas. O destino último da delinquente juvenil, porém, surpreende ao não se desenvolver conforme os planos minuciosamente esquematizados por ela.

Cabeça destaca a região anatômica onde se concentram as habilidades de modelar raciocínios e as capacidades de formular juízos – além de ser, em sua parte frontal, uma das marcas identificatórias de um ser humano. O esforço mental necessário à construção de ideias, assim como à concretização de atos, é levado a cabo, senso comum, pela cabeça. Assim funcionará com vários dos integrantes desse texto espetacular. A articulação de discursos suficientemente flexíveis para se adequarem a diversas circunstâncias aparece como o exemplo maior da obra em estudo. Um delegado de polícia, arriscando-se a defender os maus hábitos de Flávia, argumenta: “tudo que ela fez pode ser admitido não como um crime contra a sociedade, mas como... filosofia. Uma maneira nova de encarar a coisa” (FERNANDES, 2007f, p. 55). A atenuação de práticas normalmente censuráveis faz parte do trabalho dos responsáveis pela aplicação da justiça; principalmente delegados e juízes emitem ponderações em concordância com ambições pessoais. A ordem parece ser o acobertamento de delitos e de respectivas motivações, concedendo privilégios aos amigos e aos mais íntimos.

Elo entre cabeça e membros, o *tronco* focaliza a base para a arquitetura de enunciados pertinentes e para a consolidação de justificativas legitimamente toleráveis. Depositório do coração, essa região também coloca em evidência a possibilidade de argumentos afetivos e de chantagens emocionais. Sem avaliar critérios de legalidade ou de integridade, examinam-se os pronunciamentos do poder judiciário e de representantes da Igreja Católica. As falas de um meritíssimo exaltam o trucidamento de inocentes como uma ação necessária: “já somos gente demais. Assim, se não temos coragem de fazer uma eliminação sumária, é preciso ao menos estimular os que têm e eliminam” (FERNANDES, 2007f, p. 114). A licença para matar é endossada por um padre que assiste a um extermínio violento e que não anuncia qualquer espécie de socorro à vítima – excetuando-se o ritual de extrema-unção, impedindo-a “de ir para o inferno” (FERNANDES, 2007f, p. 98). As barbaridades perpetradas contra a vida

alheia são encorajadas por líderes preocupados com benefícios individuais. Aos cidadãos, resta o abandono completo daqueles que deveriam zelar por sua máxima proteção.

Membros apontam para todas as figuras da trama *milloriana* que, cada uma a seu modo, conservam o talento de manipular os interesses uns dos outros. Exemplo desse quesito, Flávia brinca com os demais intérpretes como se eles fossem marionetes guiadas à efetivação de sórdidas finalidades. Policial, delegado e padre, todos eles tornam-se instrumentos para que ela supere obstáculos encontrados pelo caminho. A jovem declara pausada e explicitamente seus verdadeiros objetivos, sem a percepção de qualquer cerceamento, civil ou espiritual: “EU QUE-RO TU-DO!” (FERNANDES, 2007f, p. 32). Essas circunstâncias em muito lembram as personagens de tragédias áticas que, tomadas pela *hýbris*, acreditam ter o controle de seus próprios destinos. Se nas narrativas atenienses as personagens eram condenadas pelos deuses, no enredo de Millôr Fernandes, Flávia é censurada pela justiça terrena. Somente um juiz de integridade questionável consegue deter os ímpetus da menina, contrariando as idealizações fantasiadas por ela. Consegue mesmo? A resposta será investigada neste capítulo.

Em outro sentido, *membros* retratam os fragmentos de corpos humanos, localizados nos episódios narrativos. A ferocidade assassina, marcante nos rituais dionisíacos, insurge no prazer de desmembrar indivíduos e de ingerir carne crua. Vontades reprimidas, e reprimíveis, multiplicam-se em diversas situações de *Flávia*, *cabeça*, *tronco* e *membros*. Analogamente ao despedaçamento do título aqui realizado, ver-se-á na obra *milloriana* o dilaceramento de personagens dramáticas.

4.1. Fragmentando feixes de luz: os elementos da *fábula* e a organização dos vetores

As linhas narrativas de *Flávia*, *cabeça*, *tronco* e *membros* desfilam-se em dois atos e em oitenta e quatro cenas – cinquenta e três no primeiro e trinta e uma no segundo. As referências numéricas insinuam maior movimentação das figuras dramáticas na fase inicial do texto; contudo, a seção final evidencia alta complexidade de sistematização. O embaraço é consequência da orientação cênica inaugural da parte dois: “*todos os personagens presentes, exceto os indicados como entrando depois*” (FERNANDES, 2007f, p. 73). Dadas a enorme quantidade de intérpretes – tendência também verificável no teatro shakespeariano, o que põe em evidência a epígrafe da peça – e a constante variação de espaços, a serem pormenorizados mais adiante, existe a dificuldade de se estabelecer quem já está devidamente em cena e quem surge depois. Somam-se ao problema as marcações de claros e de escuros que colocam as

personagens em posições marginais, isto é, algumas delas permanecem no quadro cênico sem participar ativamente dele. A preferência adotada aqui é considerar como passagem de cena tanto as entradas e saídas de figuras dramáticas, quanto as indicações de foco de luz especificamente em determinados participantes.

O subtítulo “tragédia ou comédia em dois atos” sustenta a ambiguidade proposital da dramaturgia de Millôr Fernandes. A conjunção alternativa *ou* realça a inevitabilidade de eleger ao menos um modelo teatral apropriado à composição. *Ou* a narrativa desenvolve-se como uma *tragédia* ligada essencialmente “a uma série obrigatória e necessária de motivos que levam protagonistas e espectadores em direção à catástrofe”; *ou* como uma *comédia* dedicada preferencialmente “à realidade quotidiana e prosaica das pessoas comuns”, não incluindo a presença de “cadáveres nem vítimas desencantadas” e finalizando “quase sempre numa conclusão otimista” (PAVIS, 2015d, p. 53a). Certamente, os predicados atribuídos à Flávia, como a ambição e a rebeldia, são corriqueiros do universo infanto-juvenil. A consumação de um homicídio, associada à frustração da protagonista no desenlace final, todavia, prejudicam o enquadramento desse texto *milloriano* apenas como comédia. A acepção de desastre, inerente à tragédia, parece a mais adequada por enquanto.¹²⁹

Há ainda a viabilidade de misturar ambos os tipos, simultaneamente *tragédia e comédia* – como na tragicomédia *Anfitrião*, de Plauto, comentada no capítulo anterior – fazendo nascer um trabalho ambíguo que se distancia de categorias fixadas previamente. É essa a posição adotada por Mariangela Alves de Lima (2003) que escolhe a alternância do risível e do trágico, naturais do gênero grotesco, para tratar dessa obra do dramaturgo carioca. Os impasses para a determinação de um rótulo estável aumentam ao se investigar as opiniões de outros especialistas do teatro brasileiro. João Roberto Faria (2013) e Alberto Guzic (2013) acrescentam a via do absurdo como um caminho de interpretação também razoável. A denotação de absurdo remete a dois entendimentos: num contexto geral, à exposição de um evento tão excêntrico que seria inverossímil harmonizá-lo com regras e situações organizadas em sociedade; numa conjuntura específica, às peças “sem intriga nem personagem claramente definidas” (PAVIS, 2015d, p. 2a), do gênero espetacular em ascensão na Europa dos anos 1950.¹³⁰

¹²⁹ *Flávia, cabeça, tronco e membros*, assim como *Um elefante no caos*, não possuiria tão-somente um gênero dramático adequado, mas uma fusão de modelos conhecidos. Nesse sentido, há mais uma vez o procedimento de declarar uma opção de recepção do texto e da peça, isto é, a retomada do prólogo realizado por Mercúrio, na tragicomédia *Anfitrião*, de Plauto. Sobre o tema, rever as páginas 88 e 89 do capítulo três desta dissertação.

¹³⁰ Sobre as considerações de Mariangela Alves de Lima (2003), João Roberto Faria (2013) e Alberto Guzic (2013), rever seção *Críticas: alguns leitores de Millôr Fernandes*, no segundo capítulo desta dissertação.

Seguramente, desenhar os contornos de uma produção, instalando nela mais de uma perspectiva, amplifica sensivelmente as alternativas de interpretação. Entretanto, é forçoso meditar “de modo consciente até que ponto, de qual forma e para conseguir quais objetivos” sobrepõem-se “entre si os gêneros” (MARTINEZ, 2011, p. 37-38¹³¹). As classificações devem refletir sobre os motivos para combinar distintos padrões, avaliando-se erros e acertos; e apenas o estudo aprofundado a se fazer permitirá respostas apoiadas em solos mais seguros.

Antes dos diálogos iniciais, é listada a fatura de personagens e de cenários expostos no arranjo narrativo. A multiplicidade de figuras e de lugares antecipa duas características caras ao texto espetacular em questão: a profusão de acontecimentos e as incontáveis brechas para reviravoltas. As vinte e três personagens dividem-se em dois grupos, conforme a terminologia de Martinez (2011), o dos redondos – constituído por Flávia, Alberto e Paulo Moral – e o dos planos – preenchido pelos demais.¹³² Os papéis secundários variam em níveis graduais de valor, por exemplo, a maior relevância concedida a Olga, Coração e Noronha em detrimento dos restantes, uma vez que esses três provocam oscilações significativas nos rumos da narrativa. Os ambientes elencados são basicamente treze que divergem entre si por serem locais privados, como casas particulares, ou públicos, como feiras livres.¹³³ A abundância de espaços demanda uma série de rupturas de um evento ficcional a outro, e a transição entre eles realiza-se através da alteração de focos luminosos nos diferentes intérpretes. Os quadros cênicos desdobram-se de forma descontínua, não obstante as cenas transcorram progressivamente – assim, há também certo despedaçamento na estrutura da obra.

A ligação das seções um e dois é substancialmente textual, notificada pela frase “fim do primeiro ato” (FERNANDES, 227f, p. 72), mas igualmente temporal. O corte incide logo após a efetivação do assassinato que incrimina a quase todas as personagens, e previamente ao julgamento dos acusados. O intervalo sugere o prolongar de dias e meses, em decorrência das prováveis investigações do delito. A dramatização da audiência, contudo, é instruída a marcar o momento presente – como deve fazer o Promotor: “onde você estava e que é que você fazia no dia 13 de agosto de 1963, às oito e quarenta e cinco da noite? (*Hora, dia e ano devem ser*

¹³¹ Manejar de modo certero más de una de estas categorías puede ser enriquecedor, pero siempre que meditemos de modo consciente hasta qué punto, en qué forma y para conseguir qué objetivos vamos a solapar entre sí los géneros.

¹³² São eles: Mendigo, Ivo, Polícia, Noronha, Sílvia, Olga, Branca, Advogado de defesa, Firula, Coração, João, Carrapatão, Janete, Carnudo, Açougueira, Promotor, Miss Brasil, General, Acompanhante do General e Mulata – por ordem de entrada em cena.

¹³³ São eles: uma rua, *rendevu*, barraquinhas de São Conrado, delegacia, casa do juiz Paulo Moral, casa do delegado Alberto, praia, barracas de feira, tribunal, feira livre, leito, caminhão de carne e açougue.

os da representação.)” (FERNANDES, 2007f, p. 94-95) –, e a durabilidade da leitura completa do texto leva aproximadamente uma hora e trinta minutos. Dessa maneira, nota-se a tensão alocada no tempo: tudo acontece no mesmo dia da leitura e da representação assim como ocorreria em vários da realidade além-ficção.

A abertura do espetáculo consuma-se em uma *parábase* realizada pelo interlocutor acumulador de identidades – reconhecido como mendigo, rábula, apresentador de *strip-tease* e advogado.¹³⁴ Os avisos por ele fornecidos não lhe conferem exatamente um *status* de narrador, que deveria emaranhar “a fábula em sua temporalidade” e em “uma sucessividade de ações e imagens” (PAVIS, 2015d, p. 257a). Na verdade, sua função limita-se meramente a sinalizar para o início da trama:

Mendigo – Autêntica, respeitável comunidade, tenho aqui a honra, sincera gratidão, da acolhida propícia misericordiosa liberal vossa humana generosa benevolência, genuína e muito boa filantropia, que acolhe a este lamentável desesperado espetáculo, desesperado, derradeiro, degradado. Só a vossa decidida, compacta comparecência, clemente mercê, faz com que eu me sinta não de todo abandonado na minha pobre, indigente posição indigente, considerando a presença de cada um, assim como a de cada qual magnânima circunstância aliviadora das minhas confusas nada importantes preocupações vitais. Vossas propícias e participantes graciosas caridosas demonstrações (*faz gesto de dinheiro esfregando o polegar no indicador. Ao mesmo tempo, elevando a mão bem alto, se curva numa grande mesura: o gesto é dirigido à plateia*) permitem-me cantar, tocar; e contar com o vosso científico, filosófico ouvido para as minhas humanas universais vexações vergonhosas tribulações. (*Põe o chapéu no chão, começa a tocar. De cima jogam um balde d'água. O mendigo, todo molhado, sem se dar por achado, apanha o chapéu no chão e vai saindo, agradecendo.*) (FERNANDES, 2007f, p. 19).

O mendigo cômico e hiperbólico profere um agradecimento de natureza ambivalente. Dentro da narrativa, especificamente, ele demonstra sincera gratidão às figuras dramáticas dispostas a ouvirem seu discurso cantado. Por outro lado, ele conversa diretamente com o público, enaltecendo a solidariedade de todos os interessados na realização *lamentável*. O tom argumentativo, fundamentalmente engraçado, desculpa-se pelo desenvolvimento de uma trama que, apesar de *degradada*, consegue vender livros e ingressos. A exposição oral instaura a dúvida: seriam as falas desse interlocutor *nada importantes* ou *preocupações vitais*? Sem responder a esse questionamento, é conveniente observar o comparecimento deste figurante em situações proeminentes da trajetória de Flávia, desde as constantes idas da garota à delegacia até o julgamento da delinquente.

Aliás, as ações de todas as personagens estão fatalmente ligadas à Flávia – nome originado do vocábulo *loura*, interpretado nesta pesquisa, como uma alusão à *glória de colher*

¹³⁴ As características de *parábases* teatrais, com base no trabalho de Duarte (2000), foram discutidas na página 86 e na nota de rodapé 112, do terceiro capítulo desta dissertação.

vitórias.¹³⁵ O impulso de liberdade direciona os comportamentos da protagonista que, embora saiba das barreiras sociais e morais a certas práticas, não vislumbra qualquer impedimento para os desejos mais abomináveis. Conforme os planos delineados pela adolescente, ela pretendia eliminar a vida de uma pessoa, sofrer a condenação pelo crime e ser obrigada à reclusão em penitenciária. Conquistar esses objetivos dependia do alcance da maioridade penal, a idade de dezoito anos. Os sucessos deveriam ser concluídos pelo suicídio: “um dia eu vou morrer feliz, gozando essa experiência sem igual e sem repetição” (FERNANDES, 2007f, p. 48). Para indicar uma potencial vítima, a garota obtém o auxílio de seu companheiro amoroso, um homem casado que trabalha como chefe policial.

O delegado Alberto – cujo nome remete à *brilhante, ilustre* – recebe a missão de punir as más condutas de Flávia, inicialmente, acusada de consumir substâncias ilícitas e de atentar ao pudor. Seduzido pelo corpo da menina, a autoridade esquece as obrigações como fiscal das leis e das normas sociais – há indícios até de que ele tenha experimentado ácido lisérgico por influência dela. Os atos praticados pela jovem são entendidos pelo agente como situações rotineiras, que não intentam prejudicar outras pessoas. Contrário a esse ponto de vista é, no entanto, o homicídio desenhado e executado pelos dois. O casal adúltero decide assassinar o entrave à consolidação do romance, Olga, a esposa de Alberto. O relacionamento do indivíduo experiente com a amante, ao menos vinte anos mais nova, aproxima o homem da juventude: “eu me sinto hoje tão afastado da mentalidade desses velhos todos que não tenho nem conversa...” (FERNANDES, 2007f, p. 56). Avaliando o passado vivido sem a companhia da moça, o delegado classifica sua própria existência como tempo totalmente perdido.

De modo semelhante, uma eminente figura da jurisprudência começa a perceber o mundo com diferentes olhos. O juiz Paulo Moral tem um nome bastante curioso: Paulo denota algo *pequeno e curto*, e a denominação combinada ao sobrenome sugere um ser moralmente baixo e fraco. Unido matrimonialmente a uma senhora bem mais velha, o representante da justiça mantém uma aventura extraconjugal com outra mulher – coincidentemente também casada. Os recém-apaixonados, a fim de permanecerem juntos, desejam eliminar a esposa idosa do meritíssimo. A premeditação do crime é ilustrada com bastante frieza e brutalidade: “serraria a mulher em pedaços” e “cortada sua mulher, ela seria metida dentro de um caixote

¹³⁵ Os nomes das figuras dramáticas, e seus respectivos significados, foram pesquisados em razão da seguinte fala do meritíssimo: “Moral é claro. Não é à toa que eu me chamo Paulo Moral. Eu não me chamo Paulo Delirium. É como eu digo sempre: o nome é tudo” (FERNANDES, 2007f, p. 55). As referências quanto às denominações citadas – de Flávia, de Alberto e de Paulo Moral – são da obra: FREITAS, Mário. *Dicionário de nomes próprios*: Origem e significado dos nomes usuais de batismo. Rio de Janeiro, RJ: Tecnoprint, 1965. Especificamente, o nome Flávia pode remeter-se também à Dinastia Flaviana que governou Roma durante parte do final do século I d. C – período marcado por guerras de conquista que acresceram ao Império Romano a Britânia e frações do sudeste da Alemanha, por exemplo (WOOLF, 2017).

verde” (FERNANDES, 2007, p. 62). A mutilação de um corpo é idealizada por Olga, ironicamente, a intérprete dolorosamente esquarterada por Flávia e Alberto. Talvez não por mero e simples detalhe, os vários papéis da obra dramática compartilhem o impulso de matar.

Assim, o acaso desfere um pavoroso golpe no roteiro articulado por um dos pares infiéis. Enquanto Olga e Paulo Moral calculavam minuciosamente os passos da liquidação de um indivíduo; na verdade, ambos descreviam como a primeira terminaria massacrada em algumas cenas depois. O planejamento do homicídio propunha desde a seleção dos materiais – um serrote, uma caixa verde e uma lona vermelha –, até a ocultação do cadáver em mercadorias de feira livre. Ao se descobrir presa à armadilha de Flávia e Alberto, sem chances de fuga, Olga dissimula afeto pelo marido: “eu te amo tanto, eu te prometo que eu te amo tanto. Eu te adoro” (FERNANDES, 2007f, p. 66). A tentativa de escapatória não alcança o resultado esperado, e a personagem amedrontada revela: “menti em palavras, tergiversei em pensamentos, hesitei em atos de bondade e sobretudo entreguei meu corpo a quem não devia” (FERNANDES, 2007f, p. 69). A declaração explícita de traição ocorre momentos antes de sua morte, quando a figura dramática confessa seus pecados ao padre Coração.

O representante da Igreja Católica depara-se com a circunstância do trucidamento logo após ouvir gritos de socorro e, impulsivamente, cogita proteger Olga contra o casal violento. Nos instantes seguintes, entretanto, Coração demonstra elevado apreço à racionalidade – contradizendo o instinto de amor ao próximo, que o nome e o ofício parecem sugerir. Uma ameaça estimula a covardia do integrante religioso; como ele havia se tornado valiosa testemunha, deveria ser também eliminado. O pavor de morrer impede qualquer demonstração de solidariedade à Olga, uma das devotas de sua paróquia. Piorando a situação de atrocidade, o sacerdote utiliza um dos pressupostos de sua profissão para garantir segredo sobre o crime: “eu não conto nada. Aliás, aliás, é mesmo, eu nem posso contar. O sigilo. Não é? O sigilo. Devo mantê-lo, o sigilo” (FERNANDES, 2007f, p. 68). Por fim, Flávia e Alberto desistem de liquidar o vigário e, num ato de contraditória humanidade, admitem que a vítima obtenha o ritual de extrema-unção.

A sentença final do caso julga apenas um integrante da narrativa como o verdadeiro responsável pelo homicídio. Negro feirante, Noronha sofre a pena de reclusão simplesmente por encontrar o corpo de uma mulher inerte no meio de seus produtos. A culpabilidade impetrada é justificada pelo juiz: “prendam apenas o negro, por ser negro”, que completa “por mais 2.000 anos ainda serão condenados por nossos padrões brancos” (FERNANDES, 2007f, p. 110). Anuncia-se o veredicto como se para Noronha, tal como para os demais negros da

sociedade, não houvesse outro destino além de ser preso e suportar inúmeras injustiças.¹³⁶ Pressionado pelo júri, o homem afrodescendente não consegue comunicar-se de maneira inteligível, repetindo a mesma frase por diversas vezes: “na praia, há um pedaço de sol e um pedaço de sombra, um pedaço de sol e um pedaço de sombra” (FERNANDES, 2007f, p. 81). O tratamento desigual a que o intérprete é submetido silencia sua própria voz, impedindo sua influente contribuição para solucionar o episódio criminoso.

Somente Flávia revolta-se com o revés enfrentado por Noronha, não em defesa do feirante, mas por constatar o fracasso de seus planos. O promotor de justiça também discorda da deliberação final, porém não em virtude da condenação do negro; o representante do ministério público mostra-se preocupado em ganhar o debate e em levar o casal sanguinário à reclusão. A adolescente, ré confessa, é absurdamente condenada à inocência e à liberdade perpétua, contrariando sua vontade de se tornar presidiária. O juiz Paulo Moral explica a decisão: “tudo é possível agora. E estão todos soltos. O crime é livre. Pela primeira vez na história o crime é livre” (FERNANDES, 2007f, p. 110). Mencionado em palavras diretas, o móvel impulsionador de ações é o prazer quase incontrolável de assassinar. As figuras dramáticas agem contra o direito à vida com o propósito de conquistar objetivos particulares – seja para concretizar um romance, seja para presenciar uma morte. Nem mesmo delegados e juízes desconsideram a hipótese de eliminar um obstáculo, mesmo que o percalço seja um ser humano. Impressiona também o líder religioso, incapaz de oferecer ajuda a uma mulher indefesa, ele assiste a um extermínio cruel.

Além da potência de morte, quatro outros signos agitam a fábula *Flávia, cabeça, tronco e membros*: a Santa Onório¹³⁷, o uísque, o vestuário e os membros de corpos humanos. Esses vetores energizam as ações das personagens, conduzindo leitores e espectadores às

¹³⁶ A ideia é reiterada por outra personagem que, em diálogo anterior com Noronha, reclama: “a lei só mostra que o preto não é igual, velho. Precisa de lei. Alguém faz lei pra proteger os brancos?” (FERNANDES, 2007f, p. 52).

¹³⁷ A Santa Onório é uma alusão provável à Santa Honorina e/ou ao Santo Honório. Apenas breves referências catalográficas foram localizadas sobre cada um deles. A obra *Os santos e os beatos da Igreja do Ocidente e do Oriente*, de Mario Sgarbossa (2003) – e tradução de Armando Braio Ara –, oferece algumas raras informações. Santa Honorina seria uma das mais antigas mártires de Gália, modernamente, território francês. Sobre Santo Honório, há ao menos quatro identificações possíveis. Santo Honório de Bréscia seria um eremita italiano do século XVI. Santo Honório de Cantuária seria um beneditino romano, o primeiro arcebispo de Cantuária, região hoje situada na Inglaterra. Santo Honório seria um mártir de Alexandria, no Egito, em 483, ao lado dos santos Mansueto, Severo, Apiano e Donato. Santo Honório seria, por fim, um mártir espanhol, juntamente com os santos Eutíquio e Estevão. Independentemente desses dados, sabe-se que Honorina e Honório são nomes originados da palavra *honra* (FREITAS, 1965, p. 55). O nome escolhido por Millôr Fernandes permite inferir, sobretudo, que a santa de Noronha merece receber privilégios e glorificações.

interpretações possíveis da narrativa.¹³⁸ A Santa Onório aparece como um talismã cultivado por Noronha que, ao perder a posse de seu objeto sagrado, é abatido pelo azar, caindo em desgraça. O uísque impulsiona o descontrole de Paulo Moral, principalmente nos momentos decisivos. As roupas escolhidas por padre Coração – short, camisa e sandália – dificultam o reconhecimento da figura dramática como um eclesiástico. Vetores mais presentes na trama, os numerosos fragmentos de corpos humanos emergem em diversos episódios, como se fosse natural encontrar braços e pernas pelas ruas de uma cidade.

Os atentados de Flávia contra a existência alheia começam bem antes do assassinato de Olga. Motivada pela inveja, a adolescente decide convencer uma de suas poucas amigas a se suicidar em um mar de águas calmas.¹³⁹ A passagem é friamente descrita pela jovem: “me despedi dela quando começou a clarear e ela saiu nadando, feliz como ninguém, até o limite total de suas forças. Eu tinha dito a ela: “Até o limite total de suas forças”. De longe ainda deu adeus” (FERNANDES, 2007f, p. 47). Injustamente, Noronha é apontado como o principal suspeito de provocar essa morte, ocorrida nas proximidades da feira-livre. A falta de provas sólidas contra ele, porém, ainda não permite condenação arbitrária. Devoto de uma santa, o negro acredita sinceramente na proteção conferida por sua fé: “não tinham nada contra mim”, e acrescenta: “minha Santa Onório sabe disso” (FERNANDES, 2007f, p. 52).

A interseção da santidade protege o homem trabalhador de prováveis contratemplos. Enquanto a imagem permanece em sua barraca, ele mantém a liberdade e a dignidade, não sendo humilhado pelas inclinações discriminatórias de policiais e de juízes. Para o azar de Noronha, Flávia e Alberto roubam a peça abençoada – provavelmente, quando os criminosos escondem o corpo de Olga nas mercadorias de feira. Evidência disso é o aparecimento da imagem na casa do delegado, cenas depois, como recomendam as orientações cênicas: “*iluminada na parede a Santa Onório. Alberto ajuda Flávia a sentar-se*” (FERNANDES, 2007f, p. 105). A proteção antes destinada ao vendedor transfere-se automaticamente para o casal de delinquentes, desenrolando-se a condenação injustificável do negro e a absolvição censurável dos verdadeiros assassinos. O signo em destaque sofre duas modificações, uma de espaço e uma de alvo, cujos resultados interferem nos destinos dessas três personagens.

¹³⁸ A teoria dos vetores – *conectores, seccionantes, acumuladores e embreadores* – é elucidada por Pavis (2015a; 2015d). O capítulo um desta dissertação comenta algumas das características desses signos pertencentes ao fenômeno teatral.

¹³⁹ A descrição muito se assemelha às mortes por afogamento no mar do texto dramático *Senhora dos Afogados*, de Nelson Rodrigues. Ver em: RODRIGUES, Nelson. *Senhora dos Afogados*. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2012.

A Santa Onório funciona como um vetor seccionante, especialmente porque a imagem altera seus propósitos à medida que variam seus donos. A troca de proprietários desloca o foco da réplica exaltada. Primeiro, ela destina-se a cuidar de um indivíduo rejeitado socialmente em razão da cor de sua pele; em seguida, ela dedica-se a zelar por figuras cruéis, capazes de exterminar quem tentasse impedir seus planos. Nessa perspectiva, o sentido experimenta uma séria ruptura em seu curso. Se antes o objeto venerado blindava a segurança de Noronha, agora o item oferece garantias às liberdades de uma adolescente irrefreável e desumana. O intérprete desamparado torna-se inabilitado para se defender, precisando da intervenção de um amigo durante o julgamento: “não adianta torturar o pobre rapaz. Já disse tudo que sabe. Queriam que ele soubesse mais? Não sabe, não pode” (FERNANDES, 2007f, p. 83). No final da trama, o negro está definitivamente abandonado à sua própria sorte.

Autor da condenação indevida de Noronha, Paulo Moral executa outras deliberações tendenciosas. Encantado pela beleza corporal de Flávia, o homem togado aproveita-se dos poderes concedidos pelo ofício de juiz para requerer a tutela da jovem. Esse audacioso plano é contido pela solicitação inesperada de um amigo, Alberto, já que o delegado também ambiciona a guarda da jovem incontrolável. Ambos os defensores sentem-se de tal forma atraídos pela garota que aguardam oportunidade de estabelecer uma relação amorosa com ela. Durante as negociações entre os dois homens, Moral ingere enorme quantidade de uísque, como ilustram diversas orientações cênicas, entre elas: “*ao dizer isso já pegou outro copo e encheu de uísque*”, “*bebendo todo o copo de Alberto*” e “*bebe, a mão treme ligeiramente*” (FERNANDES, 2007f, p. 36-38).

O meritíssimo aprecia generosas doses alcoólicas nas raras interações com Sílvia, sua mulher, e também nas circunstâncias de grande responsabilidade, como no julgamento do par criminoso. A necessidade do líquido etílico apresenta razões curiosas. O representante do judiciário, na mesma proporção em que se maravilha com a protagonista, rejeita a senhora mais idosa, dizendo: “eu tenho nojo dela. Se me beija eu cuspo, quando me agarra eu tomo banho. Já não aguento mais de tanto banho” (FERNANDES, 2007f, p. 60). Nesse sentido, são deduzidas as utilidades de se manter bêbado, isto é, aproximar-se da juventude, afastar-se da velhice e encorajar-se na efetuação de sentenças arbitrárias. Evidência de parte dessa função é o fato de Moral interromper momentaneamente o vício, ao iniciar um contato afetivo com Olga, uma mulher de trinta e cinco anos – que proporciona ao juiz o sentimento de liberdade próprio da mocidade irresponsável e delinquente.

A urgência de embriaguez permite associar duas variáveis da personalidade do magistrado: a ânsia de se sentir mais novo e o imperativo de consolidar metas pessoais –

como se relacionar com uma menor de idade, preservar um caso adúltero e eliminar a própria esposa. Palavra constante nas interlocuções e nas didascálias, o uísque manifesta-se como um vetor acumulador. A figura jurídica oferece suas determinações exclusivamente após engolir inúmeras porções, admitindo que seus pensamentos sejam influenciados, e até potencializados, pelo álcool. Percebe-se aqui uma relação interessante entre o juiz e os rituais dedicados a Dioniso, o deus dos instintos e da natureza. Relembrando: as festas dionisíacas fabricavam vinho, bebida que auxiliava os foliões a reencontrarem “a vida verdadeira, (...) a da alegria sem limites, a da irresponsável liberdade, a dos instintos sem grilhões” (SILVA, 1969, p. 15). A associação entre a falta de profissionalismo, a valorização de impulsos antes reprimidos e a ingestão de uísque não poderia terminar de modo favorável. Estimulado pelo vício, absolvendo criminosos e condenando o negro inocente, o juiz escancara sua vontade de cometer um homicídio e seu preconceito racial. Sem limites, animado pela transgressão, Paulo Moral exalta a audácia e o poder de impetrar decisões arbitrárias e ilegais.

Analogamente, Coração utiliza os benefícios outorgados pelo ofício de padre com a finalidade de obter vantagens particulares. Ao acompanhar o homicídio de Olga, ele assegura absoluto silêncio acerca do crime e não intercede a favor da vítima. A promessa de segredo, certificada pelo representante de Deus, é a única razão para Flávia e Alberto aceitarem a sobrevivência de uma testemunha. Mesmo assim, o vigário enfrenta apuros ao não ser reconhecido imediatamente como um líder da Igreja. Isso porque ele vestia roupas comuns, como evidenciam as didascálias: “*sandálias, short bermudas e camisa extravagante coloridos*” (FERNANDES, 2007f, p. 64). O casal perverso não perde a chance de debochar da figura religiosa, afirmando: “desculpe, padre, com essa roupa. O senhor entrou numa fria que não tem mais tamanho. Tenho a impressão de que desta só sai por cima” (FERNANDES, 2007f, p. 68). Sem a vestimenta adequada, a personagem tornava-se apenas um cidadão comum, que não poderia se valer dos privilégios afiançados pela profissão.

O sacerdote parece concordar com o julgamento sofrido, já que ele troca suas vestes, com todos os detalhes necessários, no momento de oferecer a extrema-unção à Olga. As orientações cênicas mostram um marcador relevante: “*da malinha de Panair, tira toda uma paramentação, veste-a rapidamente. Vira padre mesmo, em alta pompa*” (FERNANDES, 2007f, p. 69, grifo nosso). Desse modo, é como se exclusivamente uma roupa especial conferisse a Coração o *status* de eclesiástico. A indumentária específica destaca-se como um signo textual cuja importância é ainda maior para a caracterização da personagem, em uma possível encenação. A substituição de trajes, um vetor seccionante, transforma completamente a estima conferida ao pároco. Se com roupas normais o padre deveria morrer, com o traje de

vigário ele pode manter sua existência a salvo. Existe, portanto, a quebra na corrente de sentido, uma vez que a simples alteração do vestuário permite ao homem religioso continuar vivo e sem maiores prejuízos.

O destino dos demais participantes da narrativa não é tão bem-sucedido quanto o de padre Coração. Inúmeros membros de corpos humanos surgem nos diálogos, explicitando que outras pessoas haviam perdido, sanguinolentamente, a vida – de maneira semelhante à morte da personagem Olga. A multiplicidade de exemplos apresenta, ao menos, três padrões: a normalidade de se encontrar cadáveres pelas ruas¹⁴⁰, a similaridade entre fragmentos de gente e de boi¹⁴¹, e a hipótese real de experimentar o sabor de carne humana¹⁴². Com certeza o exemplo mais horripilante, tem-se o deleite de Alberto ao mastigar um succulento filé, prontamente rejeitado pela protagonista. Flávia explica sua recusa com uma frase de significado ambivalente: “Deus me livre: detesto carne de vaca” (FERNANDES, 2007f, p. 106). O alimento poderia ser meramente de origem bovina, mas os caminhos percorridos pela narrativa permitem outra inferência. A *carne de vaca* seria os restos mortais de Olga, a figura teatral brutalmente esquartejada pelo casal inescrupuloso.

A protagonista e os demais agentes dramáticos evidenciam a peculiaridade intrínseca às suas personalidades: a maior parte deles compreende o extermínio de inocentes como um evento natural e constante do cotidiano. A indiferença pelo direito à vida é exercida em várias circunstâncias, e a latência de morte instala-se nos ataques contra a existência humana –

¹⁴⁰ É incômoda a naturalidade das personagens ao descobrirem corpos sem vida estendidos pelos caminhos. Muitas delas são incapazes de expressar qualquer sentimento de compaixão ao constatarem o falecimento de outros indivíduos. Sílvia comenta um assassinato ocorrido perto de um açougue, reclamando: “pois o corpo continua lá. Está tudo completamente abandonado! Depois que o governo encampou as funerárias há um cadáver em cada esquina” (FERNANDES, 2007f, p. 33). Serenamente, o Promotor narra a execução praticada por Flávia e Alberto: “a cidade amanheceu estrangulada de pavor. Por todas as ruas, corpos. Por todas *las calles* membros, vísceras, órgãos” (FERNANDES, 2007f, p. 74-75). O General vangloria-se por ajudar a identificar pedaços de defuntos: “conseguimos recompor oito donzelas, cinco guapos, uma velhinha, três senhoras gestantes, deixando de lado ainda alguns sobressalentes” (FERNANDES, 2007f, p. 103).

¹⁴¹ Restos humanos e animais são retratados como se tivessem idênticos formatos e como se incitasse os mesmos prazeres olfativos e gustativos. Um açougueiro dá aos órgãos de uma mulher nomes de carnes bovinas: “aquilo mesmo, coitada. A dor nas costelas aumentando, aumentando. Tá com a alcatra toda inchada. Cada maminha deste tamanho” (FERNANDES, 2007f, p. 87). Em seguida, porções de gado gemem tal e qual um ser humano, como orientam as didascálias: “açougueiro vai dando machadadas na carne e gemendo alto enquanto dá os golpes. “*Ahn, ahn, ahn!*” Como está de costas os gemidos podem ser da própria carne” (FERNANDES, 2007f, p. 87). Sílvia, ao se queixar dos cadáveres, “*pega um pedaço de carne, leva-o ao nariz*” e depois comenta: “como cheirava mal. Como fedia” (FERNANDES, 2007f, p. 34).

¹⁴² A percepção de todas as carnes como iguais alcança ápices maiores de pânico e horror. Noronha anuncia entre as refeições de sua barraca: “churrasquinho de carne. Carne humana e camarão. Caldo de cana. Caldo de gente. Olha o bom sangue” (FERNANDES, 2007f, p. 24). Outra personagem, ao localizar um corpo inerte, prova o sangue a fim de constatar: “melado de gente!” (FERNANDES, 2007f, p. 79). O General ostenta a sabedoria: “modéstia à parte, conheço carne humana. Quando olhei no meu prato, dei o grito” (FERNANDES, 2007f, p. 102-103).

Flávia deseja o suicídio, Alberto elimina Olga, Paulo Moral anseia o falecimento da esposa. A obra *milloriana* é dominada pela *hybris*, os ímpetos desmedidos de realizar sórdidos prazeres, e pelos rituais dionisíacos, a violência inebriada de liquidar ferozmente seres vivos. Acertando no ponto chave do enredo, o promotor classifica o trucidamento de Olga como “um ato nefando”, “perpetrado por sadismo”, concluindo: “esses crimes foram executados com requintes de amor. Amor ao crime” (FERNANDES, 2007f, p.75-76). Os membros de corpos são vetores que conectam os acontecimentos em uma única trama, conduzindo à interpretação dos fios energizados pelo assassinato, pelo esquartejamento e pelo banquete final. Ademais, esses fragmentos acentuam o imperativo de exterminar pessoas, impulsionando a corrente de destruição que perpassa a totalidade narrativa.

Alberto não surpreende no desfecho narrativo; o homem nem tão brilhante e ilustre é incapaz de traduzir em palavras qualquer arrependimento: “esclareço em princípio que não tenho remorso. Ela [Olga] morreu, bateu as botas, esticou as canelas, foi desta para melhor, descansa em paz. E quando eu a serrei, senti um prazer inteiramente novo” (FERNANDES, 2007f, p. 104). Flávia também não gera surpresas, ao contrário, ela expõe a satisfação pela conquista parcial de seus objetivos: “você [Alberto] não imagina o quanto estou feliz. Pequei, zombei, droguei, roubei, vivi com um homem que não era meu, e afinal matei” (FERNANDES, 2007f, p. 104). Falta à personagem a condenação, a reprovação de suas ações carrascas e atrozias.

A fábula de Millôr Fernandes confronta a nova e a antiga geração. De um lado, a adolescente Flávia desafia os limites morais impostos pelos mais experientes, cujas crenças determinam como errados o roubo de joias, o uso de drogas, o atentado ao pudor, o porte de armas e a execução de indivíduos. Do outro, Paulo Moral e Alberto buscam proteger as regras sociais, tentando conter as ânsias libertárias da menina com ameaças de internação no SAM (Serviço de Assistência ao Menor), caso ela não melhorasse a conduta transgressora. Os conflitos são pacificados pela união dessas três forças que, coordenadas para enfrentar os dispositivos da justiça, chegam ao ápice de classificar o assassinato como uma necessidade da coletividade moderna. Empoderada pela juventude, Flávia convence os dois homens a se desprenderem das normas que controlam as vontades mais profundas de qualquer ser humano. Juiz e delegado são persuadidos de que estão velhos e, enfeitiçados pelas palavras da garota, bem como pelo uísque e pelo ácido lisérgico, decidem adotar práticas desequilibradas e irracionais, vistas como atualizadas e contemporâneas.

Entretanto, embora materialize a tensão com os preceitos reguladores, Flávia também corporifica a pressão por justiça. A princípio, essa afirmação suscita estranheza por parecer

inadequada às descrições desenvolvidas até aqui. Para esclarecer essa ponderação, basta lembrar uma das metas cobiçadas pela protagonista: depois de cometer os atos mais cruéis, ela pretendia ser presa, sofrendo a punição firmada em códigos oficialmente verdadeiros e justos. A garota intenta afrontar padrões sociais, mas termina afirmando sua obediência ao sistema quando deseja o cumprimento da pena – há inclusive a lamentação chorosa ao não ser condenada. Nessa perspectiva, os infratores são Moral e Alberto que aprovam a supressão de uma vida, mesmo conhecendo todos os critérios penais. O juiz, moralmente fraco e baixo, vai ainda mais além: ele julga a menina à liberdade incondicional, dando a benção a todos os delitos que ela possa empreender; e ele carrega um revólver no último quadro espetacular, ameaçando a todos de morte – inclusive leitores e espectadores. Com essas ações, o meritíssimo acredita-se acima das regras constitucionais, com o poder de mudá-las a seu bel-prazer. Por fim, deflagra-se a vitória dos poderosos e dos desejos de poucos.

Está assim solucionado o impasse: Flávia, a adolescente mal intencionada que espera testar as limitações sociais, é a mesma figura que aguarda sofrer a punição de ser presa. A incompatibilidade é inerente à personagem, ela tanto anseia ultrapassar as normas, quanto ser controlada por estas. A jovem inescrupulosa persegue a dominação excessiva de seu destino, como se ela própria escolhesse o encarceramento. O que se sucede no fim, todavia, extrapola suas veleidades infantis. O juiz prestigiado escolhe pela via arbitrária de conceder liberdade somente às pessoas brancas, independentemente das infrações que possam ter praticado. A absolvição é também do próprio meritíssimo, uma vez que ele mesmo se desculpa de sua anterior vontade de matar Sílvia – embora isso lhe custe perdoar os assassinos de sua amante. À Flávia, no lugar de colher vitórias, resta o esperneio de uma criança mimada que não teve um gosto atendido.

A trama *milloriana* tolera o riso nervoso e infundável de um público leitor e de uma plateia espectadora, conformando-se ao gênero comédia exclusivamente por essa razão. A presença de personagens *degradadas*, as quais se esquecem de obrigações fundamentais em benefício de aspirações desimportantes, provoca gargalhadas em diferentes ocasiões. É engraçada a equiparação das carnes bovinas e humanas, a destreza do padre ao realizar homilias num falso latim, os diálogos de Flávia com as autoridades policiais. O modo de descrever os acontecimentos procura a alegria espontânea dos interlocutores – internos e externos ao texto teatral – e encontra o riso desconfortável ao lembrar a todos, obviamente de forma exagerada, o que sobrevém na realidade brasileira de todos os dias. Não há a conclusão otimista do enredo; inversamente, há a reiteração da prevalência dos grandes influentes – de delegados, de juízes e, quem sabe, até de políticos.

A tragédia realiza-se nas transgressões perpetradas em graus crescentes na trama – nos requintes de crueldades de todos os implicados no assassinato seguido de esartejamento. O perdão de um homicídio, concedido pelos que deveriam zelar pelas leis terrestres e divinas; a condenação injusta e despótica de um negro, destacando-se a justificativa de ele ser preso simplesmente em função de sua cor; a condescendência de um integrante eclesiástico à liquidação de uma inocente. Esses episódios catastróficos, em que as personagens destacam suas reais essências, despertam o incômodo e o desalento grotescos. A parcialidade da justiça, sujeita a fragilidades, é potencializada pelos erros interpretativos e pelas ações de árbitros que, ao fim e ao cabo, decidem a favor de amigos e de pessoas próximas.

As linhas de *Flávia, cabeça, tronco e membros* alternam diversão e horror a fim de manter a atenção do público aos acontecimentos lidos ou encenados. A narrativa finda-se em circunstâncias verdadeiramente absurdas, na mistura do cômico e do trágico que resulta num contexto aceito, deglutido e engolido. A excentricidade das situações, estimuladas pela *hýbris* e por rituais análogos aos dionisíacos, em meio a drogas lícitas e ilícitas, sugere ações improváveis que podem ter ocorrido na alucinação de Flávia e Alberto, com o ácido lisérgico, e de Paulo Moral, com o uísque. Como um único contexto poderia abarcar tantas condições inexplicáveis e elevadas a máximos extremos? Onde se pode imaginar que exista, ao mesmo tempo e no mesmo distrito, juiz, delegado e padre tranquilamente corruptíveis? Talvez o Brasil seja cenário adequado. Ainda assim, é peremptório o constrangimento: há a urgência de insatisfação, de se *preocupar vitalmente*. Se a paralisia de considerar esses eventos como *nada importantes* de fato se consumir, como ocorre no enredo *milloriano*, não haverá mais esperanças à sociedade; a degradação estará completa e não haverá meios de fugir.

4.2. Representando a moral variável

Pelo amor de Deus, Olga, meu amor, não é a toa que eu me chamo Paulo Moral e sou tão variável. Não é à toa que eu sou juiz e tão honrado, e já deixei de receber quase meio bilhão de propostas de suborno numa arrependida existência de dignidades. Tenho tudo anotado. Você não vai ensinar Padre-Nosso ao vigário (FERNANDES, 2007f. p. 61).

O enunciado em destaque é pronunciado por Paulo Moral, juiz de decisões arbitrárias, momentos depois de Olga apresentar o homicídio de Sílvia como a solução de problemas

conjugais e adúlteros. O magistrado exalta a índole maleável para produzir um autoelogio incompatível: ele considera-se tão correto que sente remorso por não se deixar corromper por dinheiro. A *moral variável* caracteriza as ações desenroladas em *Flávia, cabeça, tronco e membros*, principalmente as da protagonista, de Alberto, de Coração e do meritíssimo citado. Não há limites para a realização de vontades pessoais, posto que essas figuras dramáticas evidenciem, em seus discursos, a possibilidade de eventos absurdos acontecerem e serem classificados como normalidades naturais do cotidiano. Nesta seção, será observada a competência de conformar ambições específicas a normas sociais, nos atos de adolescentes persuasivas, de delegados assassinos, de padres pecadores e de autoridades corruptas.

Inicialmente, convém lembrar que a obra *milloriana* focalizada possui oitenta e quatro cenas coordenadas em dois atos sucessivos. A demarcação entre os quadros ocorre, mais visivelmente, a partir da concessão de títulos a algumas partes circunscritas. Os cenários onde as personagens realizam seus feitos emprestam seus nomes às frações teatrais – como *na feira, na praia, casa de Alberto e tribunal* –, e as variações de luminosidade no espaço determinam a passagem de um episódio a outro – com as constantes indicações de luzes acesas durante os eventos e apagadas ao final. Acresce-se que, ao longo dos acontecimentos, especialmente no primeiro ato, os intérpretes movimentam-se dentro e fora do ambiente teatral. As didascálias, explicitando as tonalidades de iluminação e os deslocamentos das personagens, tornam-se vitais para a fixação das fronteiras entre os quadros narrativos. O trecho a seguir, desenvolvido em *São Conrado*, realça algumas dessas características:

(Flávia levanta-se enquanto Noronha entra e pega o dinheiro, limpa a mesa. Flávia sai com o Polícia, esse levando a gaiola. Noronha agora um pouco mais transformado, olha sensualmente para o corpo de Flávia que saiu. Um galo canta. A luz permanece um certo tempo sobre Noronha.) (FERNANDES, 2007f, p. 28).

A orientação cênica anuncia as saídas de Flávia e do Polícia, bem como a conservação de Noronha no espaço espetacular, centralizado no foco luminoso. Nesse curto fragmento, nota-se a elaboração de duas cenas consecutivas, a conclusão de uma com três intérpretes e o princípio de outra com apenas um. Os quadros subsequentes, que sugerem o transcurso de alguns dias, exibem a protagonista *na delegacia*:

Alberto – *(Faz um gesto para dentro.)* Traz a moça. *(Examina papéis.)* A moça se chama Flávia Morelli? (...) *(Cabeça baixa, lendo os papéis.)* Dezesete anos, estudante, filha de Eduardo Morelli e Rosa Viriato Morelli, residente à Av. Copacabana 886, apartamento... *(Entra o Polícia trazendo Flávia com uma blusa vermelhíssima transparente que lhe modela bem o corpo.)* (...) *(Não ergue a cabeça, mas sente a presença de Flávia, que não quer olhar. Continua examinando os papéis.)*... apartamento 604. A moça foi presa num apartamento de cobertura na Praça General Osório, quando, em companhia de outra moça e dois rapazes não

identificados fumava maconha e... (*Lê mais um pequeno trecho, apenas movendo os lábios. Seu olhar se levanta do papel e agora examina, sem querer demonstrar o interesse, a beleza de Flávia.*) Está tudo certo? É como o escrivão diz? (FERNANDES, 2007f, p. 29).

A fala de Alberto anuncia dados significativos sobre *Flávia Morelli*, além do nome completo, são assinalados a designação dos pais, a idade, a ocupação e o endereço residencial da jovem. Adicionam-se dados sobre a *beleza* física da garota que, vestindo uma *blusa vermelhíssima transparente*, de cor e textura relacionadas à sensualidade, fascina as demais personagens. Sabendo disso, o delegado intencionalmente evita olhar para a figura feminina, na tentativa de dissimular falta de interesse. Afinal, ela estava na delegacia para ser interrogada sobre as circunstâncias de um ato ilícito, o consumo de drogas. Há ainda referências explícitas à cidade do Rio de Janeiro – a *Avenida Copacabana* e a *Praça General Osório*.

A riqueza de detalhes obtidos anuncia o caráter *abundante* e *indireto* das informações disponibilizadas, reiteradas no conjunto de interlocuções narrativas. Acumulam-se indícios sobre as ações das personagens, ao longo de toda a obra, como a quantidade de crimes praticados por Flávia, o interesse afetivo de Alberto pela protagonista, a licença de Coração para a execução de um assassinato cruel, as decisões jurídicas de Paulo Moral consoantes a veleidades pessoais. As relações estabelecidas entre as figuras dramáticas, por sua vez, são amplamente divulgadas: os casais matrimoniais Olga e Alberto, Sílvia e Paulo Moral; os pares infieis Flávia e Alberto, Olga e Paulo Moral; a amizade antiga do juiz e do delegado, a frequência de Olga na paróquia de padre Coração. As menções relativas à intimidade dos intérpretes são diluídas nas conversações, surgindo espontaneamente, sem depender de implícitos contextuais ignorados pelo público. De forma geral, portanto, as mensagens são produzidas *indiretamente* e contêm fatos essenciais para a interpretação – como os dados acima e os vetores explorados na seção anterior, a *Santa Onório*, o *uísque*, o *vestuário de Coração* e os *membros*.¹⁴³

A totalidade dos acontecimentos desenvolve-se nas interações entre, no mínimo, dois interlocutores. Embora monólogos sejam recorrentes em textos teatrais, a *tragédia* ou *comédia* ora analisada não inclui nenhum exemplo. Também não existem circunstâncias em que as figuras dramáticas escutam-se umas às outras de maneira despercebida. Nos diálogos privados, restritos a ambientes fechados, como na *casa do juiz Paulo Moral*, todos os presentes são identificados e conhecidos pelos demais. Já nos restantes, de natureza pública, como o julgamento de Flávia e Alberto, é apropriado o comparecimento de todos os

¹⁴³ As informações veiculadas nos diálogos dramáticos, conforme Ryngaert (1995), podem ser classificadas como *abundantes* ou *raras*, como *diretas* ou *indiretas*. Para mais detalhes, olhar a seção *Entrando as personagens: o raciocínio elástico e a moral variável*, do primeiro capítulo desta dissertação.

implicados no assassinato de Olga – nesse caso, todos os indivíduos da fábula. Finalmente, há indícios de que no evento jurídico havia uma plateia de curiosos, uma alusão quase óbvia aos leitores e espectadores.

Os intercâmbios comunicativos mostram-se cruciais para a compreensão da *moral variável* efetuada, sobretudo, por quatro integrantes do enredo. As particularidades típicas de cada um deles, umas mais aprofundadas e outras menos, revelam elementos valiosos à compreensão de discursos flexíveis, ou de interpretações versáteis. Os perfis dessas quatro figuras dramáticas serão descritos nesta seção, começando-se por Flávia. A formosa e sedutora, conforme as palavras de Alberto, é ainda:

Alberto – Você é uma moça extremamente jovem e cheia de saúde. Você não precisa de trabalhar para comer. E... (*quase como um galanteio*) você é muito bonita!

Flávia – Eu sei disso tudo há muito tempo, delegado. Além disso, sou uma personalidade extraordinária. Todos fazem exatamente o que eu quero. (FERNANDES, 2007f, p. 31-32).

Infere-se nos enunciados de Alberto a aparência bela e saudável da garota, pertencente a uma família de boas condições financeiras, já que ela não necessitaria ganhar dinheiro para se sustentar – situação econômica que, aliás, despertaria a inveja de Paulo, de *Um elefante no caos*. A protagonista escuta essas afirmações com atenção e, além de concordar com todas elas, demonstra não obter novidades; a garota realmente se vê como uma pessoa excepcional e bastante ordinária – características deduzidas na ambiguidade do adjetivo *extraordinária*. A certeza de alcançar sórdidos desejos, sem restrições, é assegurada pela sensualidade corporal e pela eloquência discursiva. A tentação física é notada, e confirmada, por uma das figuras dramáticas que diz à jovem: “todo mundo fala a seu respeito. Você é uma moça bonita, tenta todo mundo, todo mundo vê que você tenta” (FERNANDES, 2007f, p. 57). A desenvoltura comunicativa, por seu turno, é exaltada por Flávia no trecho acima, *todos fazem exatamente o que eu quero* – inclusive, essa frase realça o objetivo da argumentação sofisticada, a ser mais a frente comentada.¹⁴⁴

Acrescentam-se à descrição da menina, de dezoito anos incompletos, a independência e a liberdade garantidas pelo desamparo familiar e pelo ego confiante – bem como pelas ações de autoridades policiais e jurídicas, com poderes suficientes para amenizar os crimes cometidos pela delinquente juvenil. Sobre os pais da intérprete, afora os nomes citados por Alberto, Paulo Moral relata: “a mãe é meio entrevada, o pai um irresponsável”, concluindo: “a

¹⁴⁴ Em outro trecho mais perverso, Flávia também exalta a competência argumentativa: ela menciona ter convencido uma amiga a se afogar proposadamente no mar, confessando-se ao chefe policial: “e poder de convicção deixa marca, doutor? Eu fiz ela se suicidar” (FERNANDES, 2007f, p. 47).

menina não pode ficar abandonada” (FERNANDES, 2007f, p. 34). Partindo-se dessas características, é viável deduzir que a adolescente não deve a ninguém satisfações sobre seus maus hábitos, senão à polícia, quando a personagem concretiza infrações sociais. As preocupações do juiz e do delegado relativas à garota devem-se, primeiro, aos interesses afetivos daqueles por esta, depois, ao fato de ela estar sozinha no mundo e largada ao destino por ela fantasiado.

As afirmações seguras de Flávia, no episódio em que ela assume tudo querer e tudo conseguir, expressam a coragem de desafiar os poderosos. Apesar da pouca idade, ela não transmite qualquer medo ou incerteza enquanto responde aos questionamentos de Alberto. Exatamente o oposto, a moça desafia a paciência de um agente policial, que termina acuado pela insolência de uma simples garota. Na delegacia, a personagem central de *Flávia, cabeça, tronco e membros* deveria explicar o uso de uma substância ilícita, o ácido lisérgico, segundo ela, uma espécie de mescalina. A naturalidade demonstrada ao justificar o ato ilegal é esclarecida por motivo interessante: “não tem contraindicação. Todos os escritores tomam” (FERNANDES, 2007f, p. 30). Seguindo esse raciocínio, qual seria o problema de consumir algo que todos os intelectuais utilizam? Símbolos de inteligência, os autores são categorizados como exemplos a serem imitados. O pensamento da bela jovem estabelece um critério referencial como padrão de medida e, assim, constrói um argumento por comparação.¹⁴⁵

A adolescente desafortada avalia suas próprias atitudes em relação ao comportamento de escritores – citados de modo vago, sem exemplificação. Igualando-se a um modelo fixado previamente, a oradora ambiciona conquistar níveis sociais e hierárquicos equivalentes aos de profissionais das letras. E mais, ela desqualifica o delegado que ignora o elemento da moda: “está em todas as revistas. O senhor não lê revistas?” (FERNANDES, 2007f, p. 30). Nesse sentido, Flávia organiza dois grupos rivais. Um deles é representado por ela mesma e os intelectuais socialmente admirados; já o outro é constituído por Alberto e as pessoas sem acesso à leitura de informações atualizadas. O chefe da polícia civil ofende-se de tal forma que, não só almeja experimentar a droga, mas também faz uso de igual reflexão. Em diálogo posterior, defendendo os maus hábitos da protagonista, o delegado diz ao meritíssimo: “mescalina, Paulo. Todos os escritores tomam, hoje em dia” (FERNANDES, 2007f, p. 54).

Vale ressaltar que o argumento por comparação é elaborado também para inferiorizar as qualidades da delinquente, até um ponto largamente rejeitado. Uma das personagens, Olga,

¹⁴⁵ As características fundamentais dos argumentos *quase-lógicos* – como o de *reciprocidade*, o de *transitividade*, o de *inclusão*, o por *divisão*, o por *comparação* e o pelo *sacrifício* – são minuciosamente delineadas por Perelman (1993; 2005). Um resumo comentado encontra-se na seção *Acendendo as luzes: focalizando os elementos da fábula e a organização dos vetores*, do primeiro capítulo desta dissertação.

apresenta a jovem como algo pior do que uma criatura horripilante, enfatizando: “prefiro o monstro da Lagoa Negra” (FERNANDES, 2007f, p. 51).¹⁴⁶ A associação entre a figura central e o animal apavorante sugere duas observações significativas. O esforço em diminuir a beleza da garota, talvez mais horrenda do que um ser assombroso; e a acusação de a menina praticar ações mais atrozias do que as de um terrível monstro. O enunciado de Olga, além de insultar o ego da protagonista, inflam os anseios de vingança desta por aquela – descarregados no episódio de trucidamento, comentado na seção anterior. Cotejando-se os dois raciocínios por comparação, aqui pormenorizados, são vislumbrados dois movimentos contrários. Enquanto Flávia engrandecia sua individualidade, tentando pertencer a uma classe socialmente valorizada, a dos escritores; Olga diminuía as qualidades da adolescente, colocando a figura juvenil ao lado de seres desprezados e temidos pelo imaginário coletivo.

Como já visto, as más atitudes de Flávia recebem o apoio e a proteção incondicionais de Alberto que, bastante apaixonado, cede aos encantos da adolescente e se torna cúmplice de um homicídio. O texto traz escassas impressões sobre o delegado, como o ofício policial e a seguinte descrição: “aspecto físico normal. Trinta e nove anos” (FERNANDES, 2007f, p. 13). Quando ele candidata-se a tutor da menina, aparecem outros elementos:

Alberto – Eu estava pensando em deixá-la lá em casa. Tenho todas as condições – idade, situação econômica, acomodações, passado, sou formado em direito, casado, delegado com excelente folha de serviços... Se você, como juiz, não se opõe... Se já não está comprometido com alguém... (FERNANDES, 200f, p. 37).

O chefe policial enaltece suas próprias qualidades, como a reputação ilibada, com a intenção clara de obter a guarda da moça. Em outros diálogos, no entanto, o homem experiente deixa transparecer um caráter menos confiável. Por exemplo, a insatisfação com o passado íntegro manifesta-se em um de seus questionamentos: “por que eu não nasci playboy? (*Pega o vidrinho de ácido lisérgico.*)” (FERNANDES, 2007f, p. 33). O delegado corrupto expressa inveja quanto à boa vida de Flávia, burguesa residente na *Avenida Copacabana*, e quanto ao

¹⁴⁶ O monstro da Lagoa Negra é um ícone do cinema americano, apresentado pela primeira vez no filme *Creature from the black Lagoon (O Monstro da Lagoa Negra)* – de 1954, com a direção de Jack Arnold e o roteiro de Harry Essex, Arthur A. Rose e Maurice Zimm. A criatura horripilante é uma espécie de anfíbio, metade homem e metade peixe, capaz de sobreviver em ambientes aquáticos e terrestres. Desenrolando-se na floresta amazônica, a trama conta a história de um grupo de pesquisadores que descobrem a existência de um ser bastante estranho. As tentativas de capturar o monstro acontecem repetidas vezes em embates sangrentos. O filme faz parte de uma trilogia que, na sequência, apresenta os seguintes títulos: *Revenge of The Creature (A Revanche do Monstro)* – de 1955, dirigido por Jack Arnold; e *The Creature Walks Among Us (À Caça do Monstro)* – de 1956, dirigido por John Sherwood. Interessante notar a presença do ser meio homem, meio peixe, em um filme lançado, no Brasil, em 2018: *The Shape of Water (A Forma da Água)*, com a direção de Guillermo del Toro.

Aliás, a comparação com um anfíbio é oportuna, já que os pensamentos e a própria Flávia – adolescente rejeitada por pais vivos, indisciplinada, perversa, marginal e poderosa – vão de um extremo a outro, como uma espécie de anfíbio, que sobrevive em diversos meios.

livre arbítrio usufruído por ela, como a ingestão de drogas. Depois, ele mostra-se capaz de mentir para alcançar objetivos particulares, dizendo ao juiz: “se você não se zanga, Paulo, eu preferia o fato consumado. Sabe como é. Olha, Paulo, honestamente, eu ia até dizer que você é que me forçou a ficar com a moça por uns tempos...” (FERNANDES, 2007f, p. 38). Agindo com má-fé, o intérprete demonstra que se submeteria a tudo para se aproximar afetivamente da protagonista – inclusive a simular verdades em nome de um amigo magistrado.

Embora sejam aparentemente sinceras, as estratégias de Alberto para realizar volições pessoais não calculam limites. É conhecido, desde o início da narrativa dramática, o fascínio que ele nutre por Flávia. Em conversa particular com a moça, um policial confidencia: “aliás o delegado achou você uma menina e tanto. Um meninão. Foi o que ele disse – um meninão” (FERNANDES, 2007f, p. 27). A adolescente sensual é conduzida à delegacia, ao menos três vezes, por razões diversas – registradas na seção anterior, neste capítulo. Agora, sem tender à exaustividade, realça-se o ataque ao pudor. Um ato como esse, ao invés de gerar a revolta de autoridades, é classificado pelo chefe policial como “caso típico de má orientação” – e pelo juiz Paulo Moral como “simples caso de polícia” (FERNANDES, 2007f, p. 38). Os dois representantes da justiça flexibilizam raciocínios com os propósitos decididos de obter a confiança da personagem juvenil e de estabelecer casos amorosos com a menor de idade.

As premissas construídas por Alberto e Moral, apesar de frágeis no conteúdo, têm força de lei. Ambos promovem excessos para conservar a jovem delinquente em liberdade e, nesse sentido, utilizam amplamente o argumento por divisão. A listagem de transgressões cometidas por Flávia, para além do ácido lisérgico e do atentado ao pudor, contém a seguinte enumeração: roubo de joias, porte de armas e assassinato de duas mulheres – sendo uma delas friamente esquartejada. O inventário de comportamentos reprováveis assinala o efeito de presença, a quantidade de atitudes judicialmente condenáveis a altas penas. Contudo, a soma de atos criminosos é resumida como episódios banais e passíveis de correção; e não como eventos imperdoáveis a serem repreendidos de acordo com as normas legais. A admissão de novas interpretações, atestada por homens do direito e da jurisprudência, segue os reais intuitos dos discursadores. Não importa o que a menina faça, delegado e juiz estão prontos a defendê-la até as últimas consequências. A maleabilidade das alegações estica-se ao grau de quase arrebentar, ultrapassando todas as barreiras do geralmente tolerável.

Sobre Flávia e Alberto, figuras redondas, identificam-se traços valiosos à compreensão de suas personalidades e de seus raciocínios ajustáveis. De modo oposto, Coração apresenta-se como um intérprete plano, cujas referências à intimidade são raras e superficiais. Todavia, o vigário desenvolve justificativas relevantes ao estudo aqui empreendido, que não poderiam

deixar de ser comentadas. A descrição inicial da personagem oferece somente uma notícia inequívoca, o ofício: “padre. Idade indefinível. Todos os tiques e deformações da profissão” (FERNANDES, 2007f, p. 14). Os outros elementos são incertos e, como o conhecimento da idade não faria tanta diferença, investigam-se as *deformações da profissão*. Uma delas está presente no quadro de extrema-união de Olga, quando o sacerdote concede o perdão aos pecados da mulher brutalmente assassinada:

Coração – Compreendo filha, e te absolvo. Ad valorem, se vis pacem parabellum, cogito ergo sum, similia similibus ourantur. Alter ego, vade retro, casus belli, morituri te salutam, ad libitum, lapsus línguas. Mens sana in corpore sano, libertas quae sera tamen. Vini, vidi vici, vox populi, quosque tendem Catilina, per capita, habeas corpus, honoris causa, honc homini lúpus. Amém (FERNANDES, 2007, p. 70).

A oração do padre é toda formulada com vocábulos do Latim, mas a disposição das frases não constrói sentido adequado à situação cênica. Longe de rezar pela alma de Olga, ele joga com expressões conhecidas do idioma que deu origem à Língua Portuguesa. Os enunciados, claramente, não produzem a finalidade pretendida, as faltas de Olga não são redimidas, e a homilia não tem qualquer resultado. Nessa perspectiva, evidencia-se um ceticismo, talvez até de Millôr Fernandes, quanto à Igreja Católica e aos mandamentos cristãos que, de modo escandaloso, levaria ao entendimento de alocuções religiosas como vazias e inúteis.

O pensamento bastante hostil, explicitamente relacionado à fé cristã, emerge em outras ações materializadas pela figura eclesiástica. No julgamento do casal criminoso, por exemplo, o sacerdote é convocado como uma testemunha ocular decisiva. Estranhamente, porém, ele não é questionado sobre o assassinato de Olga. Há outro assunto que parece mais importante às investigações. O promotor de justiça, encarregado do inquérito, almejava saber: o que Coração fazia dentro de um fusca com outro homem? Ao responder, o pároco dissimula falta de memória: “não me lembro. Não posso me lembrar. (*Sofre pela humanidade.*) Tenho tantos problemas. Tenho tantas pessoas que atendo todo dia, aqui e ali... Tantas crianças órfãs... Campanhas na televisão... Favelas... Como posso lembrar?” (FERNANDES, 2007f, p. 98). As dificuldades com as quais ele lida diariamente não permitiriam maiores reminiscências. Nessa lógica, o presbítero edifica um argumento pelo sacrifício, destacando a renúncia das próprias recordações em benefício do trabalho como padre.

As lembranças do passado seriam menos relevantes do que os hábitos de solidariedade ao próximo. O orador demonstra, em discurso, a preferência por cuidar das vidas alheias e, ao mesmo tempo, abdicar de sua própria existência individual. Quase não existem dúvidas de que esse é um suplício prestigiado e respeitado pela sociedade, em boa parte das situações.

Contudo, as privações supostamente enfrentadas haviam sido guindadas para acobertar uma ação não condizente com o ofício eclesiástico. Padre Coração empenhava-se em apagar uma conjuntura anterior e em se desvencilhar de uma denúncia, o fato de ele, sendo celibatário por votos, manter intimidades com um rapaz. Sem saída, o vigário formula uma explicação para o desrespeito ao compromisso de castidade: “quero esclarecer bem a situação e para isso torno clara a insinuação: esse pecado é hoje quase uma normalidade. Não pode ser um privilégio dos laicos” (FERNANDES, 2007f, p. 97). Percebe-se a elaboração de um argumento pelo sacrifício, evidenciando indisposição ao martírio de conter a atração por outros indivíduos – além de ser um raciocínio que passa de um caso particular para uma generalização e que, por fim, termina em uma neutralização.

A regalia destinada às pessoas comuns, a possibilidade de estabelecer casos homo ou heterossexuais, é requisitada também aos párocos. Afinal, essas circunstâncias não seriam reprováveis, pelo contrário, seriam situações já triviais na contemporaneidade. Escolhendo os laicos como padrão de medida, o clérigo reivindica o direito de se aproximar afetivamente de outras pessoas, não se abstendo de suas mais sinceras vontades. Coração mede os limites de seus desejos e considera justo trair um dos preceitos eclesiásticos; e a negação da virgindade determina a rejeição do padre aos olhos do auditório presente no julgamento. Os raciocínios daquele que veste batina expressam a necessidade de exaltar o perfil caridoso e de, ainda mais importante, afrouxar regras sociais e religiosas. Desse modo, ele pretendia fazer parte de duas classes incompatíveis, a dos religiosos e a dos laicos. Muito mais próximo dos cidadãos em geral, contudo, o presbítero distancia-se dos princípios estimados pela Igreja e termina indubitavelmente desacreditado. Suas palavras e homilias perdem o valor de ordem a seguir, de autoridade a obedecer.

A última figura dramática a ser avaliada, nesta seção, é um exemplo superlativo de retórica, embora seus argumentos não sejam exatamente corretos e válidos. Paulo Moral não se configura como o melhor modelo de conduta no qual se espelhar. O temperamento elástico do meritíssimo faz as deliberações injustas, como a condenação de um negro inocente e a absolvição de um casal criminoso, conviverem com a *arrependida existência de dignidades*, por não aceitar subornos de qualquer natureza. As sentenças oscilantes do intérprete, baseadas ora na sua própria vontade, ora nos princípios de equidade, fundamentam as acusações que recaem sobre ele:

Sílvia – É muito arriscado, Paulo. Não vou te deixar com uma menina de dezessete anos, bonita, rodando aí o tempo todo.

Moral – Que é isso, Sílvia; a minha integridade!

Sílvia – O mundo anda mudado, Paulo. Você anda mudado.

Moral – Podia ser minha filha! Minha neta! (*Sílvia o olha fixamente.*)

Sílvia – Mas não é. “Os menores seduzidos são, em geral, extraordinariamente sedutores.” Sentença tua, ano passado, absolvendo um tarado!

Moral – Deixa de bobagem, Sílvia. Um homem da minha idade!

Sílvia – Você tocou no ponto: um homem da sua idade. Você já tem quase 50 anos, Paulo. É fácilimo ela despertar seus sentimentos paternais, sentar no colo. Não deixo não. Sai dessa. Arranja outro (FERNANDES, 2007f, p. 35-36).

As refutações do homem togado, que deveriam convencer Sílvia a requerer a tutela de Flávia, são cabalmente insuficientes. Relembra-se um veredicto recente do juiz para fundamentar a desconfiança da esposa quanto às verdadeiras intenções do marido. A fim de embasar suas suspeitas, a discursadora edifica um argumento de transitividade. Primeiro: o magistrado absolve um pedófilo e atribui a responsabilidade do crime ao menor de idade, cujo corpo fora violado. Segundo: ele deseja obter a guarda de Flávia, uma menor de idade reconhecidamente sedutora. Terceiro: ele possui anseios pedófilos e, caso se aproximasse afetiva e sexualmente da protagonista, a menina seria a única culpada pelo relacionamento amoroso. A conclusão não poderia ser outra: se o representante da jurisprudência já havia poupado um *tarado*, como garantir que ele não desaprovava atitude semelhante? E como garantir que ele não faria o mesmo ao manter a jovem sob seus cuidados paternais?

Paulo Moral, o homem de *quase cinquenta anos*, esforça-se para realçar a *integridade* e a experiência como sinônimos de honestidade inquestionável. No entanto, uma sentença anterior gera dúvidas quanto aos seus próprios hábitos, e Sílvia não hesita em rejeitar qualquer auxílio à Flávia. A ordenação de premissas, explicitadas no parágrafo acima, transfere ao árbitro um julgamento feito por ele mesmo no passado, em uma espécie de ricochete. O encadeamento *quase-lógico*, e bastante flexível, dilata o raciocínio de forma tal que o líder do judiciário não consegue desvincular-se de manifestações pretéritas. Escolhendo afirmações razoáveis, a mulher experiente formula uma insinuação repousada em consequência lógica, apoiando suas asseverações em bases fortemente sólidas, e não simplesmente circunstanciais.

Os motivos para desmerecer as opiniões do julgador são ratificados em diálogos ulteriores. Em conversa reservada, o importante mediador da justiça promete interceder a favor do delegado, independentemente de objeções: “você sabe, o que eu puder, se eu puder, qualquer coisa, a qualquer hora, mesmo até que eu não possa, não é Alberto?” (FERNANDES, 2007f, p. 53). A concessão de benefícios aos mais próximos salienta, no mínimo, a predisposição da personagem a considerações parciais e aleatórias. Depõem contra ele ainda a aventura apaixonada, e extraconjugal, mantida com Olga e os planos de ambos assassinares a esposa do meritíssimo – assim como o *rigor tremens*, originado do alcoolismo, um elástico constantemente tensionado. Apesar de tantas evidências danosas ao prestígio do

juiz, ele não se cansa de autoelogios: “Moral é claro. Não é à toa que eu me chamo Paulo Moral. (...) É como eu digo sempre: o nome é tudo” (FERNANDES, 2007f, p. 55). A ostentação de uma moral impoluta – que, a bem da verdade, no caso do juiz, é parca e reduzida – é celebrada como a sua maior qualidade – e, aqui, como o maior motivo para questionar sobre as intenções de seus comportamentos.

Citada na seção anterior, a resolução mais surpreendente de Paulo Moral, a qual deveria desencadear um crescente de indignação e de constrangimento, é o direito de matar a quem tenha vontade. Com esse ponto de vista, o orador inaugura um argumento de reciprocidade: “são livres todos os que mataram. Tão livres quanto os que morreram. Só assim a justiça será igual para todos” (FERNANDES, 2007f, p. 110). Utiliza-se o preceito de equidade para impor uma afinidade simétrica entre aqueles que matam e aqueles que morrem. Essa analogia, embora pretenda certa igualdade entre as partes, esconde um tema controverso. Quem perde a vida não possui autorização, nem sequer tem a possibilidade, de agir contra aquele que lhe tirou a expectativa de sobreviver. A tentativa de vincular horizontalmente ambos os lados revela-se, pelo menos, desequilibrada e desproporcional. Não há igual medida, tampouco justiça e probidade, nessa determinação do magistrado. Forjada em alegações bastante frágeis, a sentença tinha objetivo preciso e individual: conceder ao magistrado, a ele mesmo, a chance de massacrar impunemente todos aqueles que pudessem obstaculizar seus sórdidos planos.

As deliberações do homem togado, aliás, são classificadas generalizadamente como arbitrárias. Existe uma única exceção à regra prescrita pelo meritíssimo: “prendam apenas o negro, por ser negro” (FERNANDES, 2007f, p. 110). Somente os negros não seriam livres para cometer assassinatos e, mais ainda, apenas eles deveriam ser presos, não interessando se inocentes ou culpados. Para explicar o injustificável, o representante do judiciário lança outro argumento de reciprocidade. Se os negros há mais de dois mil anos não gozavam de liberdade, se eram todos condenados à escravidão, por que os negros dos séculos XX e XXI deveriam usufruir dessa vantagem? O escancarar de preconceitos raciais, sem qualquer restrição, sem qualquer sensibilidade, visa à perpetuação de atos criminosos e desumanos, transfigurados em códigos que, ao menos, deveriam outorgar o mesmo tratamento a conjunturas semelhantes. Sobressai-se nas apreciações dessa figura dramática o exemplo de mais grave injustiça da trama em questão. Noronha, o negro encarcerado ilegalmente, é incapaz de se defender sozinho das tiranias e das humilhações por ele sofridas. O desamparo de normas sociais, enfim, conduz o feirante marginalizado à reclusão, enquanto liberta réus confessos, como Flávia e Alberto, e delinquentes em potencialidade, como Paulo Moral.

As ações promovidas pelo árbitro das leis alcançam ainda outros níveis de elevado vexame e vergonha. Diante do público, durante o julgamento, a personagem togada afirma: “mas quem é que vai ditar justiça? Eu! E por quê? Porque sou um homem de bem” (FERNANDES, 2007f, p. 107). Apesar desse predicado amplamente estimado, caso sofresse investigações, ele seria condenado a trinta anos de reclusão, no mínimo – fato confidenciado pelo próprio juiz, falando em voz baixa, ao promotor. O raciocínio estruturado pelo intérprete deve ser acompanhado mais de perto. A ideia de “homem de bem” desenha-se como uma das formações possíveis do argumento por inclusão. Esse tipo de discurso, conforme Perelman (2005), divide um conjunto em pequenas porções a fim de estabelecer relações possíveis entre os termos encontrados. Ligações frequentemente identificadas são as de supremacia e as de inferioridade – relativas a um componente em especial, ante os demais.

Por esse ângulo, observa-se certa disposição do magistrado para se mostrar superior aos cidadãos comuns. O representante da jurisprudência divide a sociedade em dois grupos: o das pessoas honestas e o das desonestas. Na sequência, ele determina a preponderância de um em contraste ao outro. A integridade, própria aos indivíduos do primeiro bloco, é característica esperada na conduta de profissionais das leis, sejam eles ministros, desembargadores, juízes, advogados. Isso porque cada um deles conhece as regras de uma constituição e, assim, deve manter um comportamento exemplar. Característica esperada é uma expressão adequada para distinguir as atitudes de Paulo Moral. O *homem de bem* anuncia: “bom juiz, íntegro e cético, sei que os depoimentos, audiências, testemunhos, são apenas uma encenação necessária ao mito da Justiça” (FERNANDES, 2007f, p. 107). Depreende-se que nem mesmo ele seria capaz de levar o direito e as regras sociais a sério. Como então aguardar a efetivação de deliberações realmente legítimas? Haveria somente a fantasia de jurisprudência e de legalidade; uma ilusão largamente utilizada para convencer aqueles que, por ignorarem a totalidade das normas legais vigentes, acreditam cegamente na existência de instituições e de doutrinas verdadeiramente equilibradas e justas.

O elástico argumentativo do meritíssimo expande e encolhe, sobretudo, em função de veleidades pessoais. Essa afirmativa, inclusive, baseia-se em uma declaração da figura teatral:

Moral – Já fui de tal modo influenciado pela opinião pública, pela imprensa, pela televisão, por minha esposa, que nada do que aconteça aqui, nenhuma prova que se mostre, nenhum argumento, por mais profundo, contundente, ou mesmo verdadeiro, poderá abalar minha convicção, minha fé já trazida de casa na marmita. A não ser um mal súbito, uma dor de barriga inesperada ou uma réplica mais grosseira que me humilhe, atinja minha vaidade – qualquer coisa, enfim, que me obrigue à precipitação ou impaciência –, nada modificará meu julgamento (FERNANDES, 2007f, p. 108).

Esse discurso de Paulo Moral, proferido durante o julgamento de Flávia e Alberto, ressalta a indiferença da figura togada pela apresentação de provas e pelo depoimento de testemunhas. O veredicto já havia sido antecipadamente concluído, sofrendo interferências do senso comum. Poucas circunstâncias abalariam a decisão final do intérprete, todas elas dependentes de questões exclusivamente particulares, como a *dor de barriga* ou a *réplica grosseira*. Desse modo, deflagra-se a flexibilidade das deliberações em concordância apenas com ambições individuais, apreciadas pelo meritíssimo. As ideias vacilantes favorecem a maleabilidade da argumentação aos seus máximos descomedimentos. O remorso ao negar subornos, o perdão a um casal desumano e a um pedófilo, a legitimação de atentados contra a vida, as interseções judiciais propícias aos amigos, a condenação despótica de um negro inocente. Os discursos argumentativos da peça, como um todo, levam leitores e espectadores, no ponto de vista desta dissertação, a concluir: o merecedor de terríveis punições, como o encarceramento perpétuo, não deveria ser o feirante Noronha; de fato, a condenação recai sobre Paulo Moral, o mais forte candidato à reclusão irrevogável.

As quatro personagens elencadas constroem raciocínios bastante maleáveis: as ideias são arquitetadas de forma que possam expandir ou restringir a abrangência em conformidade com veleidades exclusivamente pessoais. Assim sendo, os temas colocados em jogo realçam a volubilidade argumentativa, sugerindo a inexistência de verdades definitivas e a possibilidade de discutir assuntos diversos. Essas propriedades apontam para a edificação de sofismas que, a depender da matéria posta em debate, elegem padrões de medidas convenientes a situações variáveis.¹⁴⁷ Opiniões e juízos buscam demonstrar crédito de fidedignidade, ainda que as afirmações escolhidas sejam apenas supostamente incontestáveis. O quarteto de discursadores objetiva ganhar discussões e conquistar auditórios, pela via deliberativa, com a finalidade de conduzir pensamentos e condutas a direções específicas. Observam-se largamente os efeitos de dizer, isto é, os meios de tornar autêntico um enunciado aparentemente verídico.

A jovem sedutora e eloquente, Flávia, formula premissas capazes de dissuadir até mesmo personalidades influentes, como delegados e juízes. No argumento por comparação, a personagem eleva-se ao nível dos intelectuais, uma posição hierárquica comumente admirada. Essa ascensão é garantida pela semelhança que a garota declara existir, todos os escritores e ela própria consomem ácido lisérgico – nesse raciocínio, a menina utiliza casos particulares a fim de construir uma generalização. Bastaria um autor assegurar nunca ter experimentado a tal droga para invalidar a justificativa da adolescente. O ponto de vista controverso, apesar da

¹⁴⁷ Considerações sobre *sofisma*, com base nos estudos de Cassin (2005; 2015), encontram-se na seção *Entrando as personagens: o raciocínio elástico e a moral variável*, no primeiro capítulo desta dissertação.

óbvia precariedade, convence Alberto acerca da banalidade de consumir mescalina. Se antes o uso da substância deveria ser prontamente condenado, a explicação da protagonista alcança um desígnio audacioso. Persuasiva e eloquente, Flávia ameniza uma norma já tradicional, a que classifica o comércio e a ingestão de produtos ilegais como atos passíveis de punições jurídicas. Prevalece a noção de que essa lei não seria definitiva, mas um princípio sujeito a interpretações e contestações.

Movido por desejos apaixonados, Alberto aceita integralmente os comportamentos manifestados por Flávia. As ações reprováveis da menina são abreviadas em uma única frase: *má orientação*. O argumento por divisão, semelhante a uma brincadeira de esconde-esconde, seleciona as expressões a serem acobertadas, e também as informações a serem explicitadas. Ao resumir as transgressões sociais, resta uma afirmação que caberia a qualquer indivíduo irresponsável e de quase vinte anos. Nesse sentido, as convicções do delegado sobre o ordinariamente aceitável são modificadas por razões particulares, e ele pretende induzir outras pessoas a aceitarem essa nova perspectiva. A aprovação concedida às atitudes da delinquente abre espaço para caminhos de terríveis consequências. Entre elas, a oportunidade de suavizar crimes de alta periculosidade e a facilidade de indicar como mais verdadeira uma disposição que atende às vontades imediatas de um poderoso chefe policial.

Descumprindo princípios religiosos, padre Coração acredita ser justo trair o preceito de castidade e estabelecer um relacionamento afetivo com um rapaz. Emprega-se o argumento pelo sacrifício a fim de abafar um provável escândalo, além de buscar apoio a uma prática proibida, no que se refere ao ofício eclesiástico. Defender uma ânsia exclusivamente pessoal, questionando um padrão vastamente aceito – o voto de castidade firmado pelos padres –, pode criar uma eventualidade difícil de receber aprovação. Mesmo sabendo disso, o pároco arrisca-se na pretensão de tornar categórica uma proposição discutível e de alterar as convicções do auditório ficcional. O interesse do presbítero, que havia antes negado o envolvimento amoroso, falha risivelmente. Rejeitado pela opinião e pela fé pública, o vigário sofre vexações durante o julgamento do casal criminoso. Em decorrência desse conjunto de fatos, a investida em atenuar modelos correntes obtém a indiferença no lugar da notoriedade almejada.

Exemplo de eficiência retórica, Paulo Moral transforma suas prerrogativas individuais em fontes de igualdade. Esforços em promover a justiça, fundamentados em argumentos de reciprocidade, dissimulam a preocupação de oferecer oportunidades análogas aos diferentes cidadãos. A licença para matar é conferida somente às pessoas brancas; aos negros, concede-se o encarceramento, em respeito aos antepassados escravizados. Para legalizar arbitrariedades como essa, o meritíssimo lança um argumento por inclusão, exaltando-se

como um *homem de bem*. Consciente da ausência de parâmetros referenciais, no que condiz às leis humanas, o magistrado produz conceitos venenosos. Suas determinações abusivas são acolhidas pelas demais figuras dramáticas: gritos de *Olé*, como em uma torcida de futebol ou de uma tourada¹⁴⁸, encorajam as decisões autoritárias daquele que deveria zelar pela aplicação do código penal. A plateia de personagens passa a crer na importância do direito de assassinar, ou tão-somente concorda com a livre manifestação de uma vontade anteriormente reprimida. O orador em destaque, ainda que não mereça credibilidade além-ficção, apresenta vitoriosa capacidade de convencimento.

A maleabilidade discursiva dessas quatro personagens estrutura sofismas de intenções predeterminadas. Expondo perspectivas singulares, cada um desses intérpretes enfatiza a facilidade de discutir tópicos heterogêneos, principalmente os relativos às normas constitucionais. Flávia, Alberto, Coração e Paulo Moral ambicionam reduzir a importância de princípios tradicionais e vastamente aceitos, ampliando chances de realizar impunemente crimes e desrespeitos, comentados ao longo desta seção. Nesse prisma, ratificam-se a improbabilidade de assumir verdades indubitáveis e a quantidade inumerável de visões tecnicamente praticáveis. Não há grandezas exatas, que seguem indicadores estáveis e fixos, mas pontos de vista convertidos, pela interpretação, em postulados legítimos. Viabilizados, ressalta-se, pela enunciação verbal de ideias e pela habilidade de argumentação.

O exemplo mais evidente de sofisma é, inclusive, denunciado pelo promotor, figura atuante no julgamento representado na narrativa *milloriana*:

Promotor – O que será do mundo?

Moral – O que será do mundo? O que tem sido dele. É preciso ampliá-lo, dar o direito de matar aos que apreciam esse saudável esporte. Vinte e cinco milhões de mortos nesta guerra não me deixaram a menor saudade. Não me fizeram a mais remota falta. A ti fizeram, promotor amigo?

Promotor – Mas guerra é guerra.

Moral – A paz é mais terrível. A paz não acaba nunca. Pra um que morre em guerra 10.000 morrem na paz. A guerra ao menos mata logo. A paz nos mata dia a dia. (*À parte.*) Maldita paz doméstica! Eu absolvo a todos!

Promotor – Esse sofisma é um desrespeito à inteligência da promotoria (FERNANDES, 2007f, p. 112).

Nas falas de Paulo Moral, a guerra é mencionada como um *saudável esporte* – uma metáfora à caça, por exemplo. O promotor responde a essa colocação com uma tautologia, *guerra é guerra*, e identifica no transcorrer de enunciados um esclarecimento controverso. Alegar a paz

¹⁴⁸ No texto clássico *As Bacantes*, de Eurípidés, Dioniso é representado de várias formas, inclusive como touro. Os versos 918 a 922 mostram a fala de Penteu dirigida ao deus do vinho: “Afigura-se a mim que o sol dobrou,/ Tebas também dobrou, cidade sete-/ -portas, e, guia, tu me parece touro,/ os cornos projetando-se do crânio –/ taurificado ou já eras, antes, fera?” (EURÍPIDES, 2010, p. 96) – todas as citações de *As Bacantes* (2010) seguem a tradução de Trajano Vieira.

como mais homicida do que a guerra revela-se aceitável somente se um fator for prontamente esquecido. A guerra da qual se fala, muito provavelmente, é a II Mundial, tendo-se em vista que o texto *milloriano* em foco é escrito em 1963. De 1939 a 1945, o grande conflito do século XX matou aproximadamente cinquenta e quatro milhões de pessoas (HOBSBAWN, 1995, p. 56).¹⁴⁹ Caso a idade da humanidade, para além de dois mil anos, seja utilizada como ângulo de comparação, a paz terá matado realmente um número maior de indivíduos. Todavia, durante o embate realçado, em um curto período de tempo, muitos indivíduos foram assassinados. Por essa razão, o raciocínio do meritíssimo fere a inteligência do Promotor, bem como a de leitores e espectadores. A proposição absurda até pode convencer o público ficcional, mas espera-se do público além-ficção, ao contrário, a valorização da paz em detrimento da guerra.

4.3. Saindo de cena: *De como...*

O título *Flávia, cabeça, tronco e membros*, uma *tragédia ou comédia, em dois atos*, dá a conhecer palavras sugestivas para a interpretação da fábula. Figura central, *Flávia* anseia transgredir limites de regras e de costumes usualmente aceitáveis. A concretização de metas individuais, arquitetadas pela *cabeça*, sintetiza a força motriz do texto *milloriano*. Os hábitos marcantes das personagens, especialmente os das redondas, ressaltam condutas excessivas, impulsionadas pela *hýbris* e pelas drogas lícitas e ilícitas. O *tronco* alicerça os raciocínios energizados pela razão, Moral e Alberto, ou pela emoção, Flávia e Coração. Fragmentados, os *membros* podem ser lidos como a aptidão de direcionar interesses e também como a latência desmedida de morte. A multiplicidade de figuras dramáticas e de cenários oferece incontáveis caminhos de análise e de despedaçamento, moral e físico; focalizando em apenas um percurso, vê-se no enredo teatral a construção de episódios absurdos, organizados de forma linear e descontínua. As personagens principais desejam enfrentar normas e, sobretudo, delegado e juiz desestabilizam-se ao ponto de concordarem com a eliminação sumária de seres humanos.

As ações ficcionais são potencializadas por diversos vetores, e quatro deles foram selecionados para o estudo aqui empreendido. A imagem de Santa Onório, o uísque, as roupas de padre Coração e os fragmentos de corpos humanos exibem-se como unidades básicas que

¹⁴⁹ Todas as citações de Eric Hobsbawn (1995) seguem a tradução de Marcos Santarrita.

energizam a obra *milloriana*, motivando o detalhamento e a interpretação da trama teatral. Esses signos carregam aspectos visuais e auditivos, tanto no que se refere às leituras em voz alta, quanto em relação às representações cênicas. Interconectados entre si, em um único sistema, esses elementos denotam a articulação de forças de uma origem a um ponto final.

A Santa Onório mantém a salvo as liberdades dos indivíduos que veneram o objeto sagrado. De natureza seccionante, a réplica altera seus focos de proteção de acordo com variações de espaço – na barraca de Noronha, ela intercede pelo feirante; na casa de Alberto, ela atua a favor do casal criminoso. O uísque eleva os instintos sem moderação de Paulo Moral. Acumulador de forças, o líquido etílico auxilia o juiz a manifestar desejos reprimíveis – principalmente a se empenhar na concretização de decisões parciais. Os trajes comuns de padre Coração impedem o seu reconhecimento imediato como eclesiástico. A troca de roupas, ato seccionante, transforma a valorização destinada ao presbítero – com vestimentas normais, ele é uma testemunha relevante; com vestes religiosas, ele assegura silêncio a um homicídio. Os estilhaços humanos, localizados em várias cenas, ressaltam o extermínio de cidadãos como eventos naturais do cotidiano; conectando acontecimentos, esses membros exaltam as violências praticadas no decorrer da fantasia espetacular.

Diluídos nas interações comunicativas, os dados sobre as intimidades das personagens são abundantes e indiretos. A moral variável configura-se como estratégia fundamental para dilatar ou para reduzir a importância de normas sociais, abrindo brechas para a concretização de desejos específicos. Flávia, Alberto, Coração e Paulo Moral estabelecem critérios referenciais adequados à concretização de anseios particulares. Nessa lógica, observa-se um elástico argumentativo com gestos constantes de alargar e reduzir, ultrapassar e conter, expandir e encolher. A maleabilidade enunciativa autoriza explicações para o consumo de drogas, para o comportamento criminoso, para a efetivação de pecados e para a legalização de sentenças parciais. Consequências como essas, favorecidas por discussões verbais e amplos debates, sugerem a ilusão de justiça – o mito de jurisprudência tão estimado pelo juiz presente na história *milloriana* em evidência.

Ideias incoerentes são validadas nos atos de fala, pela simples capacidade de construir enunciações verbais. Os efeitos de dizer atestam a expectativa de opiniões ou atitudes serem adotadas por um auditório predefinido. As personagens redondas já descritas expressam a capacidade de sofismar, isto é, modelar um juízo até que ele traduza, ao menos, uma verdade aparente – padre Coração, figura plana, não alcança esse objetivo de forma eficiente. A técnica permite demonstrar, em edificações *quase-lógicas*, os pontos fracos de leis cujos princípios podem ser submetidos a contínuas interpretações e reinterpretações. Beneficiados

pelos artifícios da persuasão, Flávia e Paulo Moral multiplicam exemplos de volubilidade enunciativa. Entretanto, apenas um deles pode vencer a discussão travada na invenção literária de Millôr Fernandes. O juiz arbitrário triunfa ao se expor como um homem de bem, ao aprovar por tempo indeterminado a consolidação de atos desumanos e, enfim, ao contrariar as vontades da protagonista – especialmente a de ser presa.

O dilacerar do texto, em pedaços menores, cumpre-se na identificação das unidades principais da fábula e do funcionamento dos vetores. A esses componentes, somam-se as argumentações retórica e sofisticada das figuras dramáticas, as quais ativam movimentos oscilantes de recepção e entendimento. As informações aqui assinaladas não são estanques, longe disso, elas trabalham conjuntamente em uma mesma dinâmica narrativa. Assim, a trama *milloriana* pode ser resumida em uma única frase, capaz de expor sinteticamente as forças e direções fundamentais que despontam ao longo de toda a obra. As ideias de Martinez (2011) quanto ao núcleo criativo de uma história espetacular, apresentadas no primeiro capítulo desta dissertação, e o estudo desenvolvido neste capítulo permitem o encontro de uma expressão mínima. Para *Flávia, cabeça, tronco e membros*, tem-se como um resumo possível: de como a vontade juvenil de controlar o próprio destino é impedida pelos argumentos arbitrários de um magistrado experiente.

II. Conclusão (*Luz em resistência*)

Analisar dois textos dramáticos flexíveis e maleáveis, que restringem enquadramentos fixos e ampliam as possibilidades de interpretação, não constitui tarefa simples. Escolher entre determinar caminhos estáveis de leitura, ou apenas indicar trajetórias possíveis, configura-se como uma das dificuldades. Em solos mais seguros, sabe-se que a empreitada crítica, muitas vezes, contenta-se em abrir vias de compreensão, enquanto fecha e exclui outras várias. Nesse sentido, reconhecendo a impossibilidade de esgotar os temas das duas obras selecionadas, esta dissertação escolhe fragmentar *Um elefante no caos* e *Flávia, cabeça, tronco e membros*. O trabalho de dilaceramento busca identificar as unidades miúdas, de ambas as narrativas, e, em momento posterior, compromete-se a reuni-las, novamente, em um mesmo enunciado, ainda que mínimo, para cada uma das composições *millorianas*. Além disso, procura também certa familiaridade com a dramaturgia clássica, em que os rituais dionisíacos pretendiam afastar-se das restrições sociais e se aproximar dos instintos naturalmente humanos – incluindo-se até a viabilidade de ingerir sangue e carne crua.

Desmembrar os textos dramáticos inclui, nesta pesquisa, descobrir os elementos das fábulas, observar os funcionamentos dos vetores e caracterizar os diálogos elásticos. Personagens, tempos, espaços e gêneros espetaculares permitem encontrar o cerne das obras, os pontos para onde convergem as ações narrativas. Os escritos teóricos de Patrice Pavis (2015a; 2015d), Agapito Martinez (2011), Tadeusz Kowzan (2012) e Jean-Pierre Ryngaert (1995), como já dito, são de importância fundamental. Os vetores conectores, seccionantes, embreadores e acumuladores indicam as forças que impulsionam os episódios narrativos, em variadas direções e com detalhes específicos. Realçam-se, nessa perspectiva, mais uma vez, as contribuições de Patrice Pavis (2015a; 2015d). Os raciocínios adaptáveis, que se dilatam e se apertam conforme as pretensões de oradores, são examinados com base nas teorias da nova retórica, Chaïm Perelman (1993; 2004; 2005), e da sofística, Barbara Cassin (2005; 2015). Argumentações controversas e técnicas de persuasão conduzem discursos, e também ouvintes, ao preferível, ao melhor em detrimento do pior, em circunstâncias diversas.

Esses três percursos iniciais de análise são estruturados individualmente, avaliando-se qualidades específicas, e contiguamente, edificando um conjunto totalizante. Destacam-se, porém, as reflexões ajustáveis presentes nesta dissertação, desde o título *A necessidade torna o raciocínio elástico*. Pensamentos versáteis, para mais ou para menos, afinal, são vastamente encontrados em diversas obras de Millôr Fernandes – de modo geral, não só em textos teatrais – nas interações entre as personagens criadas pelo autor humorista e, espera-se, também na

redação desta pesquisa. A delimitação de duas breves sínteses, uma para cada obra espetacular em foco, não pretende abreviar as criações dramáticas a dinâmicas redutoras e finalizadas. Ao contrário, acredita-se, como a retórica e a sofisticada, na inexistência de princípios completos e inquestionáveis. Ambas as criações *millorianas*, assim como diversas outras, abrem espaços para entendimentos válidos e equivalentes. Aqui, esforça-se em apenas um, ou alguns, deles.

Coincidentemente, são três os olhares voltados para a vida e obra de Millôr Fernandes. Fatos das carreiras jornalística e dramaturgicada do poeta chargista são expostos em tentativas de resumir o perfil multifacetário do escritor sem um estilo, mas de vários. As autobiografias, como não poderiam deixar de ser, trazem a visão crítica do pensador carioca sobre ele mesmo. Autor-narrador-personagem estão coesamente juntos nas narrativas *Sobre o Autor I (por ele mesmo)* e *Sobre o Autor II (Autobiografia de mim mesmo à maneira de mim próprio)*. Dados pessoais acerca da infância, da profissão e de experiências singulares expressam, e pretendem expressar, certa coerência. O livre-pensador dissimula evitar o rótulo de intelectual brasileiro; entretanto, constrói feição independente, de tendências consistentes e peculiares. As aparentes indefinições fazem parte da identidade bem-humorada: homem comum, que se distingue pelo nome original; autor de trabalhos autônomos, mas de opiniões interligadas umas às outras; textos produzidos com aspereza e comicidade, com divertimento e ceticismo. Informações que, em conjunto, dão origem a um enredo de vida e obra do desenhista tradutor.

A sucinta biografia construída nesta dissertação, analogamente, focaliza-se na vivência do filósofo cartunista, bem como na recepção de alguns trabalhos por ele realizados. Jornalista de revezes e de sucessos, Millôr Fernandes é uma das personalidades censuradas no governo de Juscelino Kubitschek, em 1958, e um dos fundadores do periódico *O Pasquim*, em 1969. As repercussões negativas, todavia, não refreiam o caráter piadista e sério das considerações do Guru do Meyer. Nem mesmo as adversidades sofridas, como na circunstância de demissão, ocorrida no noticiário *Tribuna da Imprensa*, em 1961. A maior forma de enfrentamento do teatrólogo chargista, aliás, é a habilidade com a argumentação, escrita e falada. Dramaturgo de peças autorais e tradutor de espetáculos estrangeiros, o haicaísta carioca recebe o prêmio de *Melhor Autor*, pela Comissão Municipal de Teatro, após a encenação de *Um elefante no caos*, em 1960. *Flávia, cabeça, tronco e membros*, por outro lado, é a obra teatral preferida do autor, embora o texto tenha sido poucas vezes levado aos palcos. Ressalta-se como temática comum das criações, ao menos as espetaculares, o retrato apaixonado do cotidiano usual dos brasileiros, especialmente, dos moradores do Rio de Janeiro.

O último olhar relativo às composições *millorianas*, as quais pertencem a diversas tipologias textuais, multiplica-se em diversas perspectivas. Primeiramente, apresentam-se, de

forma breve, teses e dissertações que estudam crônicas, fábulas e textos dramáticos do autor em questão. Depois, mais detalhadamente, distinguem-se apontamentos dos críticos do teatro brasileiro moderno. Décio de Almeida Prado (2009) entende a dramaturgia *milloriana*, restritamente, como comédia – gênero teatral, de certo modo, menos relevante para o ensaísta. Assim, textos como *Uma mulher em três atos* e *Pigmaleoa* estariam fadados, sobretudo, a glórias circunstanciais. Sábado Magaldi (2004) assinala as construções do teatro *milloriano*, que se distanciariam das piadas do humorista e se aproximariam de produções lamentáveis. Por esse ângulo, sobressai-se a preferência pelo tom engraçado do jornalista e certa rejeição à face dramaturgicamente de Millôr Fernandes. João Roberto Faria (2013) e Alberto Guzic (2013), apostando nas verves cômicas de *Um elefante no caos* e de *Flávia, cabeça, tronco e membros*, surpreendem-se: ambas as obras seriam também dramas impregnados de atributos e características do teatro do absurdo.

Classificações como essas, que se iniciam na comédia, passam pelo drama e terminam no teatro absurdo, sugerem a flexibilidade instalada nos textos teatrais *millorianos*. A fábula de *Um elefante no caos*, particularmente, exhibe uma série de imprecisões e dubiedades para serem resolvidas pelos públicos leitor e espectador. Os episódios narrativos desenrolam-se em um imóvel permanentemente ameaçado pelas chamas, naturais do calor e artificiais de um incêndio. Como notícia de jornal, a trama expõe tempo exato de acontecimento, dezembro de 1955; como literatura, indica ocasião imprecisa, qualquer outra. As personagens manifestam, cada uma a seu modo e maneira, honestidade – adjetivo que poderia rotular, no enredo, até mesmo um ladrão. Desordenado e ordenado, o ciclo de eventos instaura desfechos positivos, de múltiplos caminhos admissíveis, e negativos, de fim dos tempos. Informações vacilantes, como as listadas, são transmitidas por meio de uma parábase reconfigurada, enunciada por um interlocutor, que não se mostra, necessariamente, como uma figura dramática.

A personagem protagonista, Paulo, anseia uma vida fácil, sem as responsabilidades de um emprego fixo, mas com altos lucros financeiros. Jovem de vinte e cinco anos, ele acredita na existência de vários tipos de moral e na necessidade de experimentar várias, senão todas. Os vetores propulsores de energia são também maleáveis: a lâmina de barbear que aumenta de preço, valendo a vida de um intérprete; o elevador que, em movimentos de subida e descida, registra alterações econômicas; as labaredas que variam conforme as agitações políticas. O desenlace último pode ser feliz, com a família de Paulo endinheirada; triste, com a ruína de Glicério-Ranulfo, o chefe terrorista; absurdo, com o desmoronamento do prédio incendiado pelo descaso das instituições administrativas – que deveriam, no mínimo, zelar pelo bem-estar da população. As perspectivas finais insinuam uma realidade sujeita, no que depender dos

poderes públicos, à inabilidade de mudanças. As desigualdades e arbitrariedades seriam perpetuadas pelos que, no mais, deveriam garantir o direito à vida e à integridade física dos cidadãos.

Argumentações e raciocínios distendem-se, e reduzem-se, ao longo dos diálogos. Nas falas de Paulo, especificamente, observam-se justificativas consoantes a desígnios pessoais e imediatos. A habilidade enunciativa defende condutas discutíveis: roubo de carros, vergonha de trabalhar, preferência por serviços ilegais, vontade de frequentar a praia todos os dias. Postulados fixos não contentam as atitudes torcidas e retorcidas de Paulo, pelo contrário, ele estima a construção de sofismas e, portanto, a variabilidade de princípios e comportamentos. Essa característica titubeante não é válida apenas para o rapaz, ela estende-se à forma da obra em foco, que recusa propriedades estáveis. Há a opção por desestabilizar os predicados das personagens, o tempo das ações, o espaço da ficção e os gêneros espetaculares. Com tudo isso em vista, o resumo para *Um elefante no caos*: de como as condutas práticas e oscilantes de Paulo intentam conquistar objetivos particulares e são constantemente repreendidas pelas cobranças maternas, pelas desconfianças dos superiores, pelas alterações do fogo e pelas ações da polícia.

Semelhantemente, em linhas múltiplas, desenrola-se a fábula *Flávia, cabeça, tronco e membros*. A narrativa é representada por diversas figuras dramáticas e em variados ambientes; a sucessão de fatos, apesar de contínua, é fragmentada. Os acontecimentos deslocam-se entre os espaços da trama, havendo lacunas imprecisas de tempo. Como categorias teatrais, tem-se a tragédia ou a comédia, segundo a própria obra, e também o teatro do absurdo, conforme aponta a crítica teatral. Uma parábase reconfigurada inaugura a representação nos discursos de um falante, acumulador de identidades; ora ele parece transfigurar-se em personagem, ora não parece. Esse interlocutor hesita quanto ao conteúdo do texto, cuja substância resume-se a divagações nada importantes, ou amplifica-se a preocupações vitais. De certo, como informação mais segura, sabe-se apenas que a história é tomada por desejos incontrolláveis e insaciáveis de liberdade. Ir além dos padrões socialmente aceitáveis, espécie de *hýbris* das peças clássicas, configura-se como um ímpeto motivador de ação.

De natureza livre e transgressora, a protagonista Flávia dissemina a ânsia de ultrapassar os limites do comumente tolerável. Roubo de joias, consumo de drogas, esquitejamento de pessoas; são esses alguns dos objetivos da adolescente. A materialização de finalidades particulares e inusitadas, associada à incapacidade de vislumbrar impedimentos, prolonga-se até se tornar a força motriz de outras personagens dos episódios. Atuam também como energias estimuladoras os vetores: a imagem de Santa Onório, que protege espiritual e

incondicionalmente os donos do objeto sagrado; o uísque, que auxilia um magistrado a se abeirar da juventude, a se desviar da velhice e a postular decisões ilegais; as vestes de padre, que alteram a estima conferida a um vigário; os numerosos pedaços de corpos humanos, que indicam os desmembramentos ocorridos ao longo dos eventos narrativos. Os impulsos irrefreáveis de morte, percorrendo o conjunto de acontecimentos, terminam em circunstâncias absurdas, prevalecendo os direitos de poucos, os grandes influentes – delegados e juízes, talvez políticos.

Discursos flexíveis, regulados por desejos momentaneamente específicos, alicerçam as justificativas dos defensores das leis, e dos por eles protegidos. Nessa obra *milloriana*, quase não há barreiras para a concretização de volições individuais, pelo contrário, há a vasta possibilidade de realizar as mais exóticas intenções. Observa-se a eloquência persuasiva nas alegações que moldam, em medidas equilibradas e iguais, ambições particulares e normas sociais. Jovem convincente, delegado homicida, padre pecador, meritíssimo corrupto; o quarteto de oradores enaltece a versatilidade argumentativa, demonstrando a ausência de verdades categóricas e a ampla facilidade de debater variados assuntos. A exaltação de sofismas leva a uma conclusão, na melhor das hipóteses, interessante; a de que as leis e os códigos penais não são estáveis, mas suscetíveis a intermináveis processos de interpretação e de reinterpretação. Diante dessas referências, tem-se como resumo possível de *Flávia, cabeça, tronco e membros*: de como a vontade juvenil de controlar o próprio destino é impedida pelos argumentos arbitrários de um magistrado experiente.

O dilacerar de *Um elefante no caos* e de *Flávia, cabeça, tronco e membros*, realizado pelas análises críticas dos textos dramáticos, procura esmiuçar frações menores de ambas as obras, a fim de, em momento posterior, reuni-las novamente. Foco deste trabalho, o raciocínio elástico das personagens *millorianas* não se reduz aos diálogos das criações espetaculares. A flexibilidade expande-se até às classificações verossímeis, dependentes de estudos minuciosos e abrangentes. As peças teatrais completam-se nas leituras, como também nas encenações, cabendo ao público escolher as vias de entendimento mais adequadas. Comédias e tragédias e dramas e absurdos, a somatória de estilos remete-se, afinal, à tradição clássica: a recepção das narrativas estabelece, ou deve estabelecer, definição e definições. Millôr Fernandes, autor que descarta rótulos quanto à própria personalidade e quanto às preferências políticas, rejeita a viabilidade de enclausurar suas produções em categorias fixas e duráveis. Das reflexões aqui empreendidas, no entanto, sobressai o riso desagradável e incômodo diante dos cotidianos ficcionais – e, alarga-se, diante do cotidiano brasileiro.

Caminhos estão abertos para mais interpretações e mais estudos, não acreditando, com a *hýbris*, na posse dos destinos de todas as compreensões viáveis e exequíveis. Em situações futuras, pretende-se explorar outros textos dramáticos de Millôr Fernandes – *Uma mulher em três atos*, *Do tamanho de um defunto*, *Bonito como um Deus*, *Pigmaleoa*, *É...*, *Os Órfãos de Jânio*, *Duas tábuas e uma paixão* e *Kaos*. Objetiva-se também pesquisar a recepção das obras teatrais de jornalista carioca, por leitores brasileiros de diferentes idades, procurando aspectos semelhantes entre as composições dramatúrgicas do poeta humorista e as qualidades inerentes à brasilidade. Nessa perspectiva de recepção, interessa ainda consultar outras dissertações e teses sobre os trabalhos do teatrólogo desenhista; percorrer os arquivos de Sábato Magaldi, recentemente incorporados ao Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais, em busca de mais informações sobre a dramaturgia *milloriana*; e, por fim, com maior expectativa, visitar os arquivos do próprio Millôr Fernandes.

III. Referências Bibliográficas

- ALENCAR, José de. *Dramas*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2005.
- ALMEIDA, Abílio Pereira de. *O Teatro de Abílio Pereira de Almeida*. São Paulo, SP: Imprensa Oficial, 2009.
- AMADO, Janaína. FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.) *Usos e abusos da história oral*. Tradução de Glória Rodríguez, Luiz Alberto Monjardim, Maria Magalhães e Maria Carlota Guimarães. 8. ed. Rio de Janeiro, RJ: Editora FGV, 2006.
- ANCHIETA, José de. *Teatro*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2006.
- ANDRADE, Jorge. A Moratória. In: ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo, SP: Perspectiva, 1986, p. 118-187.
- _____. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo, SP: Perspectiva, 1986.
- ANDRADE, Mário. *Macunaíma*. Belo Horizonte, MG: Itatiaia, 1985.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro, RJ: Ed. UERJ, 2010.
- ARISTÓFANES. *Lisístrata: A greve dos sexos*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre, RS: LP&M, 2014.
- ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2000.
- _____. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. 8. ed. Lisboa, Portugal: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.
- _____. *Retórica*. Tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo, SP: Folha de S. Paulo, 2015.
- BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. LEITE, Alice Carvalho Diniz. Dilaceramento de corpos: o Sparagmós em *Flávia, cabeça, tronco e membros*. **Fragmentos**, Florianópolis, SC, v. 23, n. 1, p. 9-21, jan.-jul. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/2175-7992.2016v23n1p9>. Acesso em: 11 set. 2017.
- BEATRIZ, Adilson; ARAUJO, Yara J. K.; LIMA, Dênis Pires de. Glicerol: um breve histórico e aplicação em sínteses estereosseletivas. **Quím. Nova**, São Paulo, SP, v. 34, n. 2, p. 306-319, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-40422011000200025&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em 03 fev. 2018.
- BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Tradução Fábio de Souza Andrade. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2005.

- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Tradução de Maria Paula v. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 6. ed. São Paulo, SP: Perspectiva 2014.
- BETTI, Maria Sílvia. O Teatro de Resistência. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo, SP: Perspectiva: Edições SESCSP, volume II, 2013, p. 194-215.
- BOAL, Augusto. *Revolução na América do Sul*. São Paulo, SP: Massao Ohno, 1960.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína. FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.) *Usos e abusos da história oral*. Tradução de Glória Rodríguez, Luiz Alberto Monjardim, Maria Magalhães e Maria Carlota Guimarães. 8. ed. Rio de Janeiro, RJ: Editora FGV, 2006, p. 183-191.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. Diegese em *República* 392d. **Kriterion**, Belo Horizonte, MG, v. 48, n. 116, p. 351-366, dez. 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2007000200005. Acesso em: 01 nov. 2017.
- BRECHT, Bertolt. A alma boa de Setsuan. Tradução de Geir Campos e Antonio Bulhões. In: BRECHT, Bertolt. *Teatro Completo*. V. 7. Traduções de Gilda Oswaldo Cruz, Geir Campos, Antonio Bulhões, Marcos Renaux e Christiane Röehrig. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1992.
- _____. *Teatro Completo*. V. 7. Traduções de Gilda Oswaldo Cruz, Geir Campos, Antonio Bulhões, Marcos Renaux e Christiane Röehrig. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1992.
- BURKERT, Walter. *Greek Religion*. Oxford, Inglaterra: Basil Blackwell Ltd, 1985.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Millôr Fernandes*. São Paulo, SP: Instituto Moreira Salles, nº 15, jul. 2003.
- CASSIN, Barbara. *O efeito sofístico: sofística, filosofia, retórica, literatura*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira *et al.* São Paulo, SP: Ed. 34, 2005.
- _____. *Se Parmênides: O tratado anônimo de Melisso Xenophane Gorgia*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte, MG: Autêntica Editora, 2015.
- CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*. 2. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, volume I, 2002.
- CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Coordenação de Carlos Sussekind. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* 29. ed. Rio de Janeiro, RJ: José Olympo, 2016.

- COLEONE, Eduardo. *Millôr Fernandes: análise do estilo de um escritor sem estilo através de suas fabulosas fábulas*. 2008. 63 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Estadual Paulista, Araraquara – SP, 2008.
- CORNFORD, Francis Macdonald. *Principium Sapientiae: As origens do pensamento filosófico grego*. Tradução de Maria Manuela Rocheta dos Santos. Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian, 1975.
- DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. 2. ed. São Paulo, SP: Editora da USP, 2015.
- DUARTE, Adriane da Silva. *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanos*. São Paulo, SP: Humanitas/ FFLHC/ USP: FAPESP, 2000.
- EMPÍRICO, Sexto. *Contra os retóricos*. Tradução de Rafael Huguenin e Rodrigo Pinto de Brito. São Paulo, SP: Editora Unesp, 2013.
- ESOPO. *Fábulas Completas*. Tradução de Maria Celeste Consolin Dezotti. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2013.
- EURÍPIDES. *As Bacantes*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo, SP: Perspectiva, 2010.
- FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo, SP: Perspectiva: Edições SESCSP, volume I, 2012.
- _____. *História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo, SP: Perspectiva: Edições SESCSP, volume II, 2013.
- FERNANDES, Millôr. *Lições de um ignorante*. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1967.
- _____. *Millôr no Pasquim*. São Paulo, SP: Círculo do Livro S.A., 1977.
- _____. *Literatura Comentada: Textos selecionados, análise histórico-literária, biografia e atividades de compreensão de texto*. Seleção de textos por Maria Célia Rua de Almeida Paulillo. São Paulo, SP: Abril Educação, 1980.
- _____. *Fábulas Fabulosas*. 9. ed. Rio de Janeiro, RJ: Nórdica, 1985.
- _____. *The cow went to the swamp*. 6. ed. Rio de Janeiro, RJ: Record, 1991.
- _____. *Hai-Kais*. Porto Alegre, RS: L&PM, 1997.
- _____. *É... .* São Paulo, SP: Peixoto Neto, 2004.
- _____. *O livro vermelho dos pensamentos de Millôr Fernandes*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2005.
- _____. *Flávia, cabeça, tronco e membros*. 2. ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2007.
- _____. *Um elefante no caos*. 2. ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2007.
- _____. *Kaos*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.

- _____. *O homem do princípio ao fim*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.
- _____. *A viúva imortal*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.
- _____. *A entrevista: Millôr Fernandes fala à revista Oitenta*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.
- _____. *Millôr Definitivo: A Bíblia do Caos*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.
- _____. *Poemas*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.
- FERNANDES, Millôr. RANGEL, Flávio. *Liberdade, liberdade*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.
- FILHO, Oduvaldo Vianna. *O Melhor Teatro*. São Paulo, SP: Global, 1984.
- FREITAS, Mário. *Dicionário de nomes próprios: Origem e significado dos nomes usuais de batismo*. Rio de Janeiro, RJ: Tecnoprint, 1965.
- GOMES, Dias. *O Pagador de Promessas*. 43. ed. Rio de Janeiro, RJ: Bertrand Brasil, 2006.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não Usam Black-Tie*. São Paulo, SP: Círculo do Livro, 1978.
- GUINSBURG, J. NETTO, J. Teixeira Coelho. CARDOSO, Reni Chaves (Org.) *Semiologia do Teatro*. Tradução de J. Guinsburg et al. 2. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2012.
- GUINSBURG, J. PEREIRA, Maria Lúcia. “Nota do Tradutor”. In: PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 3. ed. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo, SP: Perspectiva, 2015.
- GUZIC, Alberto. A Dramaturgia Moderna. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo, SP: Perspectiva: Edições SESCSP, volume II, 2013, p. 117-143.
- HUGUENIN, Rafael. BRITO, Rodrigo Pinto de. “Apresentação”. In: EMPÍRICO, Sexto. *Contra os retóricos*. Tradução de Rafael Huguenin e Rodrigo Pinto de Brito. São Paulo, SP: Editora Unesp, 2013, p. VII-IX.
- HOBBSAWN, Eric. *Era dos Extremos: O breve século XX: 1914-1991*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1995.
- IONESCO, Eugène. *A cantora careca*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papyrus, 1993.
- KOWZAN, Tadeusz. Os signos no teatro – Introdução à semiologia da arte do espetáculo. Tradução de Isa Kopelman. In: GUINSBURG, J., NETTO, J. Teixeira Coelho e CARDOSO, Reni Chaves (Org.) *Semiologia do Teatro*. 2. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2012. p. 93-124.

- LIMA, Mariangela Alves de. Teatro completo. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Millôr Fernandes*. São Paulo, SP: Instituto Moreira Salles, nº 15, jul. 2003, p. 102-120.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2008.
- MAGALDI, Sábato. *Depois do espetáculo*. São Paulo, SP: Perspectiva, 2003.
- _____. *Panorama do teatro brasileiro*. 6. ed. São Paulo, SP: Global, 2004.
- _____. *Teatro em foco*. São Paulo, SP: Perspectiva, 2008.
- MARTINEZ, Agapito. *Escribir teatro: Una guía para crear textos dramáticos*. Barcelona, Espanha: Alba Editorial, 2011.
- MOLIÈRE. *Escola de Mulheres*. Tradução de Millôr Fernandes. São Paulo, SP: Paz e Terra, 1996.
- PAGADIGORRIA, Marta Maria. *Recursos de Presença Nas Crônicas de Millôr Fernandes*. 2006. 101 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual Paulista, Araraquara – SP, 2006.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. 2. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2015.
- _____. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira *et al.* 3. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2015.
- PERELMAN, Chaïm. *O império retórico: Retórica e Argumentação*. Tradução de Fernando Trindade e Rui Alexandre Grácio. Porto, Portugal: Edições ASA, 1993.
- _____. *Lógica jurídica: nova retórica*. Tradução de Vergínia K. Pupi. 2. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2004.
- _____. OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. Tradução de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 2. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2005.
- PIRANDELLO, Luigi. *Vestir os nus*. Tradução de Millôr Fernandes. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2007.
- PLATÃO. *A República*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 11. ed. Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- PLAUTO. Anfitrião. In: PLAUTO. TERÊNCIO. *A comédia Latina*. Seleção; prefácio, tradução e notas de Agostinho da Silva. Rio de Janeiro, RJ: Tecnoprint Gráfica, 1969, p. 41-100.

- _____. Aululária. In: PLAUTO. TERÊNCIO. *A comédia Latina*. Seleção; prefácio, tradução e notas de Agostinho da Silva. Rio de Janeiro, RJ: Tecnoprint Gráfica, 1969, p. 101-144.
- _____. Os Cativos. In: PLAUTO. TERÊNCIO. *A comédia Latina*. Seleção; prefácio, tradução e notas de Agostinho da Silva. Rio de Janeiro, RJ: Tecnoprint Gráfica, 1969, p. 145-192.
- PLAUTO. TERÊNCIO. *A comédia Latina*. Seleção; prefácio, tradução e notas de Agostinho da Silva. Rio de Janeiro, RJ: Tecnoprint Gráfica, 1969.
- PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570-1908*. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- _____. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo, SP: Perspectiva, 2009.
- PRADO, Maria Christina Menezes do. *Sobre a noção de contexto na interface Semântica-Pragmática: uma investigação através do texto humorístico de Millôr Fernandes*. 2008. 132 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre – RS, 2008.
- RACINE. *Fedra*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre, RS: LP&M, 2007.
- RODRIGUES, Nelson. *Vestido de noiva*. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2004.
- _____. *Senhora dos Afogados*. 3. ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2012.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1995.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Tradução de Antônio Chelini *et al.* 27. ed. São Paulo, SP: Cultrix, 2006.
- SERAFINI, Breno Camargo. *Millôres dias virão?* 2012. 207 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre – RS, 2012.
- SGARBOSSA, Mario. *Os santos e os beatos da Igreja do Ocidente e do Oriente: com uma antologia de escritos espirituais*. Tradução de Armando Braio Ara. São Paulo, SP: Paulinas, 2003.
- SHAW, George Bernard. *Pigmaleão*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre, RS: LP&M Pocket, 2006.
- SHAKESPEARE, William. *A megera domada*. Tradução de Millôr Fernandes. Rio de Janeiro, RJ: Letras e Artes, 1965.
- _____. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre, RS: LP&M, 2013.
- _____. *Júlio César*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2014.

- _____. *Romeu e Julieta*. Tradução de José Francisco Botelho. São Paulo, SP: Penguin e Companhia das Letras, 2016.
- SILVA, Agostinho da. A comédia latina. In: PLAUTO. TERÊNCIO. *A comédia latina*. Seleção; prefácio, tradução e notas de Agostinho da Silva. Rio de Janeiro, RJ: Tecnoprint Gráfica, 1969, p. 11-27.
- SILVEIRA, Sampaio. *Trilogia do Herói Grotresco*. Rio de Janeiro, RJ Civilização Brasileira: 1961.
- SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução de Millôr Fernandes. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2003.
- _____. *Édipo Rei*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo, SP: Perspectiva, 2005.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. Retórica. In: SOUZA, Roberto Acízelo de. *Iniciação aos Estudos Literários*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2006. p. 149-157.
- SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro, RJ: Agir, 2004.
- TAVARES, Hênio. *Teoria Literária*. 12. ed. Belo Horizonte, MG: Itatiaia, 2002.
- TCHEKHOV, Anton. *O Jardim das Cerejeiras*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre, RS: LP&M, 2011.
- TOULMIN, Stephen Edelston. *Os usos do argumento*. Tradução de Reinaldo Guarany. 2. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2006.
- VIEIRA, Haydê Costa. *O teatro de resistência em cena: literatura e história em Liberdade, Liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel. 2013. 127 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Três Lagoas – MS, 2013.
- WOOLF, Greg. *Roma: a história de um Império*. Tradução de Mário Molina. São Paulo, SP: Editora Cultrix, 2017.

FILMOGRAFIA:

- À CAÇA do Monstro. (The Creature Walks Among Us). Direção: John Sherwood. VGS (78min). Estados Unidos, 1956.
- A FORMA da água. (The Shape of Water). Direção: Guillermo del Toro. (121min). Estados Unidos, 2017.
- A REVANCHE do Monstro. (Revenge of The Creature). Direção: Jack Arnold. VGS (82min). Estados Unidos, 1955.
- O MONSTRO da Lagoa Negra. (Creature from the Black Lagoon). Direção: Jack Arnold. VGS (79min). Estados Unidos, 1954.

Outras fontes consultadas:

- ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>>. Acesso em: 17 nov. 2017.
- FERNANDES, Millôr. *Quero posar nu*. Entrevistador: Luís Antônio Giron. *Época*, n. 317, 14 jun. 2004. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/millor/aberto/millorimprensa/001.htm>>. Acesso em 14 mar. 2017.
- _____. “*Sou um crente porque creio na descrença*”. Entrevistador: Ubiratan Brasil. O Estado de S. Paulo. São Paulo, SP. 15 set. 2007. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/millor/aberto/millorimprensa/013.htm>>. Acesso em 12 mar. 2017.
- _____. *Millôr Fernandes (1923-2012) – Um artista único, uma vida original*. Entrevistadora: Marta Mendonça. Revista *Época*. Rio de Janeiro, RJ: Globo, 2012. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/tempo/noticia/2012/03/millor-fernandes-1923-2012-um-artista-unico-uma-vida-original.html>>. Acesso em 09 de mar. 2017.
- MÁRIO Faustino. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2844/mario-faustino>>. Acesso em: 17 nov. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.
- MILLÔR Fernandes. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3110/millor-fernandes>>. Acesso em 17 nov. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 95-85-7979-060-7.
- MILLÔR ONLINE. <<http://www2.uol.com.br/millor/aberto/biografia/>>. Acesso em 09 mar. 2017.
- PAULO Francis. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359279/paulo-francis>> Acesso em: 17 nov. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.
- REDAÇÃO M DE MULHER. *Millôr Fernandes em entrevista: escritor falou sobre a vida e o trabalho*. Revista M de Mulher. São Paulo, SP: Abril, 2012. Disponível em: <<http://mdemulher.abril.com.br/famosos-e-tv/millor-fernandes-em-entrevista-escritor-falou-sobre-a-vida-e-o-trabalho/>>. Acesso em 11 mar. 2017.

IV. ANEXOS

ANEXO 1: Autobiografia I

SOBRE O AUTOR I (por ele mesmo)¹⁵⁰

Millôr Fernandes nasceu. Todo o seu aprendizado, desde a mais remota infância. Só aos 13 anos de idade, partindo de onde estava. E também mais tarde, já homem formado. No jornalismo e nas artes gráficas, especialmente. Sempre, porém, recusou-se, ou como se diz por aí. Contudo, no campo teatral, tanto então quanto agora. Sem a menor sombra de dúvida. Em todos os seus livros publicados, vê-se a mesma tendência. Nunca, porém diante de reprimidos. De 78 a 89, janeiro a fevereiro. De frente ou de perfil, como percebeu assim que terminou seu curso secundário. Quando o conheceu em Lisboa, o ditador Salazar, o que não significa absolutamente nada. Um dia, depois de um longo programa de televisão, foi exatamente o contrário. Amigos e mesmo pessoas remotamente interessadas – sem temor nenhum. Onde e como, mas talvez, talvez – Millôr, porém, nunca. Isso para não falar em termos públicos. Mas, ao ser premiado, disse logo bem alto – e realmente não falou em vão. Entre todos os tradutores brasileiros. Como ninguém ignora. De resto, sempre, até o Dia a Dia. (M. F.)

¹⁵⁰ FERNANDES, Millôr. *A entrevista: Millôr Fernandes fala à revista Oitenta*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011, p. 15.

ANEXO 2: Autobiografia II

SOBRE O AUTOR II (Autobiografia de mim mesmo à maneira de mim próprio)¹⁵¹

E lá vou eu de novo, sem freio nem paraquedas. Saiam da frente, ou debaixo que, se não estou radioativo, muito menos estou radiopassivo. Quando me sentei para escrever vinha tão cheio de ideias que só me saíam gêmeas, as palavras – reco-reco, tatibitate, ronronar, coré-coré, tom-tom, rema-rema, tintim por tintim. Fui obrigado a tomar uma pílula anticoncepcional. Agora estou bem, já não dói nada. Quem é que sou eu? Ah, que posso dizer? Como me espanta! Já não se fazem Millôres como antigamente! Nasci pequeno e cresci aos poucos. Primeiro me fizeram os meios e, depois, as pontas. Só muito tarde cheguei aos extremos. Cabeça, tronco e membros, eis tudo. E não me revolto. Fiz três revoluções, todas perdidas. A primeira contra Deus, e ele me venceu com um sórdido milagre. A segunda com o destino, e ele me bateu, deixando-me só com seu pior enredo. A terceira contra mim mesmo, e a mim me consumi, e vim parar aqui. ... Dou um boi pra não entrar numa briga. Dou uma boiada pra sair dela. ... Aos quinze (anos) já era famoso em várias partes do mundo, todas elas no Brasil. Venho, em linha reta, de espanhóis e italianos. Dos espanhóis herdei a natural tentação do bravado, que já me levou a procurar colorir a vida com outras cores: céu feito de conchas de metal roxo e abóbora, mar todo vermelho, e mulheres azuis, verdes, cíclames. Dos italianos que, tradicionalmente, dão para engraxates ou artistas, eu consegui conciliar as duas qualidades, emprestando um brilho novo ao humor nativo. Posso dizer que todo o País já riu de mim, embora poucos tenham rido do que é meu. Sou um crente, pois creio firmemente na descrença. ... Creio que a terra é chata. Procuo em vão não sê-lo. ... Tudo o que não sei sempre ignorei sozinho. Nunca ninguém me ensinou a pensar, a escrever ou a desenhar, coisa que se percebe facilmente, examinando qualquer dos meus trabalhos. A esta altura da vida, além de descendente e vivo, sou, também, antepassado. É bem verdade que, como Adão e Eva, depois de comerem a maçã, não registraram a ideia, daí em diante qualquer imbecil se achou no direito de fazer o mesmo. Só posso dizer, em abono meu, que ao repetir o Senhor, eu me empreguei a fundo. Em suma: um humorista nato. Muita gente, eu sei, preferiria que eu fosse um humorista morto, mas isso virá a seu tempo. Eles não perdem por esperar. Há pouco tempo um jornal publicou que Millôr estava todo cheio de si por ter recebido, em sua casa, uma carta de um leitor que estava assim sobrescritada: “Millôr Ipanema”. É a glória!

¹⁵¹ FERNANDES, Millôr. *A entrevista: Millôr Fernandes fala à revista Oitenta*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011, p. 17-18.

ANEXO 3: Biografia

SOBRE O AUTOR¹⁵²

Millôr Fernandes nasceu no Rio de Janeiro, em 1924. Estreou muito cedo no jornalismo, do qual veio a ser um dos mais combativos exemplos no Brasil. Suas primeiras atividades na imprensa foram em *O Jornal* e nas revistas *O Cruzeiro* e *Pif-Paf*. Estudou no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro e, já integrado à intelectualidade carioca, trabalhou nos seguintes periódicos: *Diário da Noite*, *Tribuna da Imprensa* e *Correio da Manhã*, sofrendo diversas vezes, censuras e retaliações por seus textos. De 1964 a 1974, escreveu regularmente para *O Diário Popular*, de Portugal. Colaborou também para os periódicos *Correio da Manhã*, *Veja*, *O Pasquim*, *Isto É*, *Jornal do Brasil*, *O Dia*, *Folha de S. Paulo*, *Bundas*, *O Estado de S. Paulo*, entre outros. Publicou dezenas de livros, entre os quais *A verdadeira história do paraíso*, *Poemas*, *Millôr Definitivo – A Bíblia do Caos* e *O livro vermelho dos pensamentos de Millôr*. Suas colaborações para o teatro chegam a mais de uma centena de trabalhos, entre peças de sua autoria, como *Flávia, cabeça, tronco e membros*, *Liberdade, Liberdade* (com Flávio Rangel), *O homem do princípio ao fim*, *Um elefante no caos*, *A história é uma história*, e adaptações e traduções teatrais, como *Gata em telhado de zinco quente*, de Tennessee Williams, *A megera domada*, de Shakespeare, *Pigmaleão*, de George Bernard Shaw, e *O jardim das cerejeiras*, de Anton Tchekhov. Millôr pode ser lido na revista *Veja* e no site www2.uol.com.br/millor/.

¹⁵² Ver em: FERNANDES, Millôr. *Flávia, cabeça, tronco e membros*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2007, p. 117.

ANEXO 4: Textos dramáticos de Millôr Fernandes e outras informações

Texto Dramático	Teatro onde foi encenado	Direção	Ano
<i>Uma mulher em três atos</i>	Teatro Brasileiro de Comédia (São Paulo)	Adolfo Celi	1953
<i>Do tamanho de um defunto</i>	Teatro de Bolso (Rio de Janeiro)	Armando Couto	1955
<i>Bonito como um Deus</i>	Teatro Maria Della Costa (São Paulo)	Armando Couto	1955
<i>Um elefante no caos</i>	Teatro da Praça (Rio de Janeiro)	João Bethencourt	1960
	(São Paulo)	Egídio Eccio	1961
<i>Pigmaleoa</i>	Teatro Rio (Rio de Janeiro)	Afonso Celi	1962
<i>Liberdade, Liberdade</i> ¹⁵³	Teatro Opinião (Rio de Janeiro)	Flávio Rangel	1965
<i>O Homem do Princípio ao Fim</i>	Teatro Santa Rosa (Rio de Janeiro)	Fernando Torres	1967
<i>Computa, Computador, Computa</i>	Teatro Santa Rosa (Rio de Janeiro)	Carlos Kroeber	1972
<i>É...</i>	Maison de France (Rio de Janeiro)	Paulo José	1977
<i>Os Órfãos de Jânio</i>	Teatro dos Quatro (Rio de Janeiro)	Sérgio Britto	1980
<i>Duas tábuas e uma paixão</i>	Nunca encenada.	–	1982 ¹⁵⁴
<i>Flávia, cabeça, tronco e membros</i>	Teatro Ginástico (Rio de Janeiro)	Luiz Carlos Maciel	1985
<i>Kaos</i>	Nunca encenada.	–	1995 ¹⁵⁵

¹⁵³ Texto escrito por Millôr Fernandes e Flávio Rangel.

¹⁵⁴ Ano referente à escrita do texto.

¹⁵⁵ Ano referente à escrita do texto.