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

DRAMATURGIA ELÁSTICA DE MILLÔR FERNANDES

Alice Carvalho Diniz Leite
Orientadora: Profa. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

Belo Horizonte
2023

Alice Carvalho Diniz Leite

DRAMATURGIA ELÁSTICA DE MILLÔR FERNANDES

Tese 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 Doutora em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

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

Belo Horizonte
2023

F363.YI-d

Leite, Alice Carvalho Diniz.
Dramaturgia elástica de Millôr Fernandes [manuscrito] / Alice Carvalho Diniz Leite. – 2023.
1 recurso online (180 f.) : pdf.

Orientadora: Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 174-180.

Apêndices: f. 181-182.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Fernandes, Millôr, 1924-2012 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Teatro brasileiro – História e crítica – Teses. 3. Teatro (Literatura) – Técnica – Teses. I. Barbosa, Tereza Virgínia Ribeiro. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.241

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Priscila Oliveira da Mata - CRB/6- 2706
Biblioteca Professor Rubens Costa Romanelli - FALE/UFMG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *Dramaturgia Elástica de Millôr Fernandes,* de autoria da Doutoranda ALICE CARVALHO DINIZ LEITE, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do titulo de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de **Pesquisa:** Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores: Profa. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa - FALE/UFMG - Orientadora Profa. Dra. Elen de Medeiros - FALE/UFMG Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - FALE/UFMG Prof. Dr. André Luís Gomes - UnB Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro - UFES Belo Horizonte,

1º de dezembro de 2023.

Documento assinado eletronicamente por **Wilberth Claython Ferreira Salgueiro, Usuário Externo,** em 01/12/2023, às 14:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Marcos Antonio Alexandre, Professor do Magistério Superior,** em 01/12/2023, às 16:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por Elen de Medeiros, Professora do Magistério Superior, em 01/12/2023, às 16:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por Tereza **Virginia Ribeiro Barbosa, Professora do Magistério Superior,** em 01/12/2023, às 17:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por Andre Luis Gomes, Usuário Externo, em 06/12/2023, às 15:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao acesso_externo=0, informando o código verificador 285752 o código CRC DE930AB1.

para vó Glorinha e para vó Lilita –
minhas saudades

Agradecimentos

Agradeço aos professores, familiares e amigos que permaneceram presentes, de diversos modos e em diferentes momentos, durante esta jornada de doutorado.

À Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, orientadora deste trabalho, que nesses percursos de mestrado e de doutorado sempre me auxiliou com críticas instigantes, ensinamentos generosos e leituras atenciosas.

Aos professores André Luís Gomes e Marcos Antônio Alexandre pelas leituras gentis e valiosas de minha dissertação de mestrado e pelos incentivos de continuidade no doutorado. E também aos professores Elen de Medeiros e Wilberth Salgueiro pelas leituras e observações minuciosas durante a qualificação que me ajudaram sobremaneira nas redações e nos caminhos finais deste trabalho. Finalmente aos professores André Luís Gomes, Elen de Medeiros, Elisa Amorim Vieira, Haydée Ribeiro Coelho, Leda Maria Martins, Marcelino Rodrigues da Silva, Marcos Antônio Alexandre, Maria Zilda Cury, Reinaldo Marques, Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa e Thaïs Flores Nogueira Diniz pelas disciplinas cursadas antes e durante a pós-graduação.

Aos amigos da revista *Em Tese* pelos aprendizados e diálogos constantes: Bruna Stéphane Mendes da Silva, Camila Carvalho, Clarissa Xavier, Harion Custódio, Henrique Júlio Vieira, João Pedro Carvalho, Lorena do Rosário Silva, Pedro Rena Todeschi, Rafael Silva, Tiago de Holanda Vieira Padilha e Tiago de Melo Cordeiro.

Aos amigos do Apoio Pedagógico pelas acolhidas durante o estágio docência, representados no nome da professora Heloísa Penna.

À secretaria do Pós-Lit pela agilidade e pela eficiência.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pela bolsa firmada.

Aos meus pais, Marcinha e João, por me apoiarem incondicionalmente e por me ajudarem nas realizações de sonhos. Ao meu marido, Rafael, pela felicidade de todos os dias, pelas conversas sobre literatura e pela paciência compreensiva. Aos meus muitos familiares, representados pelas minhas queridas avós Glorinha e Lilita, pelo afeto e pela saudade.

Aos amigos: Bárbara Luiza Vilaça, Carlos Eduardo Gomes, Carlos Rafael Pinto, Cecília Ramos Fideles, Érico Borges, Fabiana Santos, Henrique Grande Neto, Isadora Barreto, Jonas Samudio, Luan Queiroz, Luísa Barbosa de Lima, Lorena do Rosário Silva, Luciana Schnetzer Fava, Maíra Barbosa de Lima, Marina Pelluci Duarte Mortoza, Olívia Érika Alves Resende, Pedro Ruas, Renata Lins, Samia Tavares de Souza, Tiago de Holanda Vieira Padilha, Vanessa Lins e Victor Rodrigues.

Ao Millôr Fernandes pela obra.

E, finalmente, ao momento brasileiro de 2023 e à possibilidade de terminar este doutorado em circunstâncias muito melhores do que quando comecei, em 2019.

A metodologia,
consequentemente, não pode ser linear;
há aqui uma teorização que não se quer fixar,
que se quer movimento.
Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa,
em *Feita no Brasil*

Resumo

Esta tese se concentra em investigar a *Dramaturgia Elástica de Millôr Fernandes*, um conjunto formado por dezoito obras teatrais produzidas entre as décadas de 1950 e 1990. As análises se dedicam a observar, sobretudo, como *A necessidade torna o raciocínio elástico* nas montagens do dramaturgo carioca. Inicialmente, se desenvolve uma visão panorâmica sobre os dispositivos principais de *Uma mulher em três atos* [1954], *Do tamanho de um defunto* [1955], *Bonito como um Deus* [1955], *Pigmaleoa* [1955], *A Gaivota* [1959], *Um elefante no caos* [1960], *Liberdade, liberdade* [1965], *Vidigal* [1966], *A viúva imortal* [1967], *O homem do princípio ao fim* [1967], *Computa, Computador, Computa* [1972], *A história é uma istória* [1976], *É...* [1977], *Bons tempos, hein?!* [1979], *Os Órfãos de Jânio* [1980], *Duas Tábuas e Uma Paixão* [1982], *Flávia, cabeça, tronco e membros* [1985] e *Kaos* [1995]. E também se apresentam reflexões de alguns críticos sobre o teatro brasileiro, de uma maneira ampla, e sobre o teatro milloriano, de um jeito mais restrito. Depois, são buscados nas interações entre os personagens de cada uma das fábulas realçadas significados possíveis para os segmentos *a necessidade*, *torna*, *o raciocínio* e *elástico*. Por último, este trabalho evidencia detalhadamente as configurações formais dos dezoito textos dramáticos mencionados e, a partir de nuances relativas aos tempos, aos espaços e aos gêneros literários, ressalta quatro grandes grupos de estruturas: *forma dramática convencional*; *cena em narração*; *tramas lírica e epicamente mediadas*; e *colagens elásticas*.

Palavras-chave: Millôr Fernandes. Dramaturgia. Teatro Brasileiro. Forma Dramática.

Abstract

This thesis focuses on investigating *Dramaturgia Elástica de Millôr Fernandes* [*Millôr Fernandes' Elastic Theater*]; an amalgamation of eighteen plays penned by Fernandes between the 1950s and 1990s. My analysis observes and discusses how *A necessidade torna o raciocínio elástico* [*Reasoning becomes elastic through necessity*] inside the Brazilian playwright's work. First, I propose a panoramic study of the main theatrical devices present in the plays *A Woman in Three Acts* [1954], *The Deceased's Measures* [1955], *As Graceful as a God* [1955], *Pigmaleoa* [1955], *The Seagull* [1959], *An Elephant in the Chaos* [1960], *Freedom, Freedom* [1965], *Vidigal* [1966], *The Undying Widow* [1967], *Man from Head to Toe* [1967], *Compute, Computer, Compute* [1972], *History is a Story* [1976], *It is…* [1977], *What a Heck of a Time, huh!?* [1979], *Janio's Orphans* [1980], *Two Clapboards and One Love* [1982], *Flávia, Head, Trunk and Members* [1985] e *Kaos* [1995]. Secondly, this thesis juxtaposes some general reflections on dramaturgy by Brazilian critics in contrast to distinct criticism on Fernandes' style. Thirdly, this thesis inspects specific interactions among some characters in order to evince the possible meanings for the following concepts: *a necessidade* [necessity], *torna* [becoming], *o raciocínio* [reasoning] e *elástico* [elastic]. To conclude, this thesis fastidiously identifies the formal features that belong to the eighteen aforementioned plays and, from nuances intertwined to time, space, and the literary genres, emphasizes four main structural aspects: *conventional drama composition; narrative scene; lyrically-epically mediated plots*; and *elastic performance*.

Keywords: Millôr Fernandes. Dramaturgy. Brazilian Theater. Drama Composition.

Sumário

Introdução (*luzes em resistência*) **p. 13**

Capítulo 1: Dramaturgia de Millôr Fernandes e críticas teatrais focalizadas na dramaturgia milloriana **p. 18**
(i) Dramaturgia de Millôr Fernandes **p. 18**
(ii) e críticas teatrais focalizadas na dramaturgia milloriana **p. 30**

Capítulo 2: *A necessidade torna o raciocínio elástico* **p. 39**
(i) *A necessidade* **p. 45**
(ii) *torna* **p. 52**
(iii) *o raciocínio* **p. 59**
(iv) *elástico* **p. 67**

Capítulo 3: A *forma dramática convencional* e as elasticidades **p. 78**
(i) *Forma dramática convencional* **p. 86**
(ii) *Cena em narração* **p. 93**
(iii) *Tramas lírica e epicamente mediadas* **p. 99**
(iiia) *com voz implícita* **p. 100**
(iiib) *com voz explícita* **p. 126**
(iv) *Colagens elásticas* **p. 145**

Considerações finais (*luzes em resistência*) **p. 169**

Referências **p. 174**

Apêndice – Textos dramáticos de Millôr Fernandes e outras informações **p. 181**

Introdução
(*luzes em resistência*)

Esta tese de doutorado pretende analisar dezoito obras dramáticas elaboradas por Millôr Fernandes, entre as décadas de 1950 e 1990, focalizando sobretudo como *a necessidade torna o raciocínio elástico*. A frase em itálico aparece em um dos diálogos do trabalho milloriano *Um elefante no caos* [1960] (2007) e, além de ser estudada ao longo das próximas páginas, já foi ponto de referência central de minha dissertação de mestrado: *A necessidade torna o raciocínio elástico* (2018), na qual procurei compreender, também com a orientação da Profa. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, somente *Um elefante no caos* [1960] (2007) e *Flávia, cabeça, tronco e membros* [1985] (2007)[1]. Nessa primeira iniciativa, os comentários percorreram pelo menos dois rumos teóricos fundamentais: um deles grifando unidades estruturantes do gênero teatral, como tempos, espaços, personagens; e o outro interessado no uso de estratégias argumentativas vastamente discutidas pelas disciplinas da retórica e da sofística. Especificamente em relação a essas duas áreas do conhecimento, foi significativo acompanhar a preferência de certas figuras dramáticas, inventadas pelo autor carioca, ao tentarem equilibrar, pela via discursiva, os desejos pessoais imediatos e/ou as normas legais vigentes. De modo geral, as exposições orais buscavam sublinhar, por um lado, a inexistência de verdades absolutas e, em contrapartida, a urgência de assinalar diferenças entre o melhor e o pior, o justo e o injusto para cada uma das circunstâncias postas em debate. As assertivas assim formuladas evidenciaram afinidades com as perspectivas quase-lógicas, delineadas por Chaïm Perelman em volumes como *O império retórico* (1993), e com as demonstrações da sofística empenhadas em ressaltar divergências entre o belo e o feio, o mau e o bom, o certo e o errado, tipos de ponderações reiteradamente examinados por Barbara Cassin em livros como *O efeito sofístico* (2005)[2].

[1] As informações sobre a dramaturgia de Millôr Fernandes realçadas entre colchetes, ao longo desta tese, se referem ao ano da primeira montagem das peças nos palcos teatrais, e as dispostas entre parênteses mencionam a data de publicação dos textos consultados neste presente trabalho. Dessa maneira, no caso de *Um elefante no caos* [1960] (2007), 1960 explicita o ano em que essa criação estreia em salas de teatro e 2007 evidencia a data de publicação dessa obra pela editora L&PM. As datas das primeiras montagens costumam surgir nas páginas introdutórias das composições, juntamente a outros dados concernentes aos espetáculos, como o nome dos atores, das atrizes, dos diretores e dos teatros onde a encenação inaugural é apresentada. Contudo, essa regra não se estende exatamente para todas as produções millorianas a serem listadas aqui e, por isso, as situações de exceção serão especificadas em outras notas de rodapé.

[2] A primeira edição de *O império retórico*, escrita por Chaïm Perelman, é publicada em 1977, enquanto o volume consultado por minha dissertação de mestrado é de 1993 e tem traduções de Fernando Trindade e Rui Alexandre Grácio. Já a primeira edição de *O efeito sofístico*, elaborada por Barbara Cassin, é lançada em 1995, ao passo que a versão lida por minha dissertação de mestrado é de 2005 com traduções de Ana Lúcia de Oliveira, Maria Cristina

Apesar das pequenas distâncias no que concerne ao número de fábulas mencionadas na dissertação de mestrado e nesta tese de doutorado, afora a maior dedicação deste presente texto pelas formas teatrais elásticas e a menor pelos enunciados flexíveis, seguir pensando a mesma temática nas produções do mesmo escritor nasce como um objetivo inescapável. Por um lado, em razão de os dramas millorianos serem pouco explorados nos Estudos Literários. Hipóteses para essa carência podem ser sugeridas, como as limitadas oportunidades de pesquisar o teatro no âmbito das Letras, campo que muitas vezes manifesta preferência pelos traços das narrativas e das poesias; fenômeno observado, por exemplo, no fato de a Graduação em Letras da UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais) classificar as teorias dos romances e dos versos como disciplinas obrigatórias, enquanto as teorias dos dramas permanecem como matérias optativas ou designadas apenas aos cursos oferecidos na Escola de Belas Artes: teatro. Por outro lado, e talvez mais especialmente, devido à multiplicação de *raciocínios elásticos* no Brasil, como nas declarações de lideranças hegemônicas que firmam verdades absolutas, porém impregnadas de honestidade vazia. Uma das peças millorianas, *Computa, Computador, Computa* [1972] (1972), elabora diálogos aparentemente válidos para diversas situações, como: "a justiça será igual para todos, sendo que para os ricos um pouco mais igual do que pros pobres" (Fernandes, 1972, p. 17). Ou seja, nas fronteiras balizadas pelas riquezas, as leis do Direito beneficiariam aqueles com vultosos poderes aquisitivos, de maneira que dentro da própria *justiça* se instalem variadas *injustiças*. Longe de acreditar nas possibilidades de o dramaturgo carioca explicar, sozinho, os pensamentos caracterizadores de determinadas elites brasileiras, não seria difícil constatar uma linha de ideias que, no mínimo, promove tentativas de interpretar uma parte de nossa história, quiçá desde a chegada de Pedro Álvares Cabral até as atualidades de 2023.

O *raciocínio elástico*, ainda em introdutórias e superficiais palavras, aparece como uma ferramenta dedicada a instaurar algum equilíbrio entre normas coletivas e vontades individuais específicas. Esses moldes argumentativos, de jeito bem explícito, surgem em uma revelação de Paulo, um dos protagonistas de *Um elefante no caos* [1960] (2007):

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

Nesse conciso discurso, há a fixação do seguinte princípio: *dinheiro destinado à melhoria das condições de vida da coletividade num futuro distante*. Logo depois, entretanto, a suposta ajuda

---

Franco Ferraz e Paulo Pinheiro. Algumas informações como essas serão explicitadas, nesta tese, somente quando não coincidirem as datas das primeiras edições e as datas das impressões dos tomos aqui referenciados.

social se enfatiza como o desvio de uma alta quantia para benefícios exclusivamente individuais e imediatos. A maleável interpretação registra, com efeito, as apropriações de verbas públicas como um caso aceitável, ao menos no ponto de vista demonstrado pelo personagem. Para tornar a opinião relativamente admissível, as justificativas buscam ressaltar que o montante não seria exatamente distorcido de função, pois os valores auxiliariam instantaneamente um grupo com dificuldades financeiras. Aliás, Paulo sistematiza as afirmações de modo favorável a si mesmo, alargando e estreitando suas convicções, exibindo como precisamente simétricos o conforto da sociedade e o do próprio lar. Se examinadas com atenção, contudo, as decisões desse rapaz se mantêm carregadas de parcialidade: bastaria evidenciar que apenas ele e mais alguns familiares teriam o futuro rapidamente transfigurado em minuto presente.

Outros variados exemplos de *raciocínio elástico* se desenvolvem em criações de Millôr Fernandes, tanto em textos escritos quanto em ilustrações. E a trajetória profissional desse autor carioca se apresenta bastante expressiva: são quase setenta e cinco anos de intensas atividades produtivas, começando aos treze, por necessidades financeiras, e terminando aos oitenta e oito, por péssima vontade divina. O nome *Millôr* passa a ser adotado aos dezessete anos, no momento em que o adolescente percebe uma incerteza em sua certidão de nascimento: a má caligrafia do escrivão não diferencia as letras *t* e *l*, *n* e *r*. Assim, Milton se converte em Millôr, uma invenção flexível que abarca também as possibilidades dos metaplasmos, das variações linguísticas e das retóricas previstas pela linguagem. Mais uma dubiedade lavrada em cartório se refere à data de aniversário, sublinhando confusões e desencontros; parentes afirmam ser 16 de agosto de 1923 a ocasião legítima, ao passo que 17 de maio de 1924 seria tão somente o dia da solicitação dos documentos oficiais. Além disso, no decorrer da vida, o versátil dramaturgo se dedica a muitos ofícios como ator, autor, cartunista, chargista, cronista, desenhista, humorista, jornalista, poeta, roteirista, teatrólogo, tradutor. E são múltiplos os apelidos e os pseudônimos dados por ele, a si mesmo, como livre-pensador, Guru do Meyer, escritor sem estilo, Volksmillor, Emmanuel Vão Gogo e jornalista amador. Esse intelectual de diversas habilidades e de trabalhos heterogêneos, lidando com distintas áreas de conhecimento, encontra inconfundível unidade no humor crítico e destemido ao refletir sobre polêmicas do Brasil e do mundo; sem medo de consequências ou de represálias, as elaborações millorianas se caracterizam pelos julgamentos ácidos, pelos risos constrangidos e pelas brincadeiras sérias. Nesses sentidos, os argumentos modeláveis parecem gerar linhas de investigação para as obras do poeta e caricaturista, as quais revelam a capacidade de se adequarem às gargalhadas frouxas e descompromissadas, mas nem sempre agradáveis, e às ironias veladamente empenhadas em motivar sorrisos pactuários.

As ideias tecidas nos quatro parágrafos anteriores iluminam movimentações prováveis para um *elástico*, iniciando pelas *ampliações* dos elementos postos em realce: das duas fábulas analisadas no mestrado para as dezoito examinadas neste doutorado. Por um ângulo divergente, a *manutenção* dessas duas empreitadas nos comentários sobre as estruturas tipicamente sortidas da dramaturgia milloriana. Um pouco depois, a *estabilização* do princípio de que a justiça deve servir igualitariamente a todos, embora na prática se observe o *encolhimento* dessa norma para um conjunto restrito, o dos ricos. Ou ainda a *conservação* da harmonia entre as leis coletivas e os desejos pessoais, uma diretriz frequentemente *rompida* por aqueles interessados em desviar verbas públicas para favorecimentos individuais e instantâneos. E chegando aos *dilatáveis* fatos da biografia de Millôr Fernandes: as ambiguidades das datas de nascimento, as duplicidades do nome registrado em cartório, as multiplicações das alcunhas, os incontáveis campos de atuação profissional, os aproximadamente setenta e cinco anos construindo realizações em palavras e/ou em gravuras. Contudo, essas qualidades do compositor carioca promovem *repetidas voltas em torno de* uma única personalidade, de modo que todos os vestígios se remetam a um específico ponto central. Sem esgotar aqui as numerosas alternativas, importa evidenciar a abundância de dinâmicas viáveis para o *raciocínio elástico*, bem como vale ressaltar desde já que essas ações não pertencem exclusivamente à autoria do idealizador ora estudado. Apesar da obviedade, essa informação focaliza um recurso manipulado por infinitas singularidades e por infinitos objetos artísticos, porém transformado em um dos dispositivos mais fundamentais da trajetória do Guru do Meyer e, sobretudo, do teatro desse escritor supostamente carecido de um estilo. No decurso dos três capítulos desta tese, tais particularidades serão mencionadas demoradamente por meio dos caminhos abertos por Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa em *Feita no Brasil*: "uma teorização que não se quer fixar, que se quer movimento" (Barbosa, 2018, p. 14).

As leituras desenroladas em cada uma das seções desta pesquisa, intitulada *Dramaturgia Elástica de Millôr Fernandes*, incluem a seguinte lista de montagens: (1) *Uma mulher em três atos*, (2) *Do tamanho de um defunto*, (3) *Bonito como um Deus*, (4) *A Gaivota*, (5) *Pigmaleoa*, (6) *Computa, Computador, Computa*, (7) *Bons tempos, hein?!*, (8) *Os Órfãos de Jânio*, (9) *Duas Tábuas e Uma Paixão*, (10) *Vidigal*, (11) *A história é uma istória*, (12) *É...*, (13) *Um elefante no caos*, (14) *Flávia, cabeça, tronco e membros*, (15) *O homem do princípio ao fim*, (16) *Kaos*, (17) *Liberdade, liberdade* e (18) *A viúva imortal*. Assim disposta, essa coleção de fábulas surge quase na ordem de publicação das edições consultadas e, via de regra, poderiam se manifestar ainda outras opções de sequências. Por exemplo, *Liberdade, liberdade* [1965] (2009) apareceria perto de *Pigmaleoa* [1955] (1965) se considerada a série de espetáculos levados aos palcos, ou *Um elefante no caos* [1960] (2007) e *Flávia, cabeça, tronco e membros* [1985] (2007) estariam

talvez no início desse catálogo se respeitados os anos de finalização dos manuscritos. Ou, quem sabe, alguns textos precisariam ser também adicionados a esse breve inventário, tendo em vista que permanecem diferentes nebulosidades relativas ao volume de tramas dramáticas compostas por Millôr Fernandes e lançadas em formato de livro. Notadamente porque há as utilizações de variados pseudônimos pelo elaborador carioca, os roteiros não impressos por editoras, as obras cujos rótulos sofrem modificações (para ilustrar, *Kaos* era anteriormente chamada de *Caos*), as diversas traduções produzidas pelo criador em foco, elencando apenas essas razões. Com efeito, as investigações a serem desenvolvidas nas páginas subsequentes buscam abranger, no mínimo, os enredos millorianos sublinhados por críticos como Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Mariangela Alves de Lima e Alberto Guzik. Ademais, as peças vertidas de idiomas estrangeiros para o português brasileiro serão realçadas somente quando contribuírem para as interpretações efetuadas ao longo deste trabalho. Ao que tudo indica, as translações millorianas ultrapassam o número setenta e examinar esse vasto arquivo demandará esforços futuros – não só os meus.

Esta tese se mostra dionisiacamente fragmentada em três capítulos e, no primeiro deles (Dramaturgia de Millôr Fernandes e críticas teatrais focalizadas na dramaturgia milloriana), se desdobra uma visão panorâmica sobre as dezoito construções aqui evidenciadas. Por um lado, as análises se concentram em flexibilidades instaladas nos títulos, diálogos, tempos, espaços e gêneros literários, mesmo que por vias bem rápidas e sem muitas contextualizações. Por outro lado, se dedicam a apresentar um pouco das observações ressaltadas pelos críticos como Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Mariangela Alves de Lima e Alberto Guzik sobre os dramas millorianos, de jeito resumido, e sobre o teatro brasileiro, em termos gerais. Depois, na segunda ramificação (*A necessidade torna o raciocínio elástico*), os comentários destacam nos acervos dramáticos de Millôr Fernandes uma parte dos significados admissíveis para (i) *a necessidade*, (ii) *torna*, (iii) *o raciocínio* e (iv) *elástico*. E tais sentidos se revelam basicamente nas interações entre os personagens e nas didascálias oferecidas pelo escritor carioca. Na última fatia (A *forma dramática convencional* e as elasticidades), as leituras salientam um tanto mais as engrenagens das montagens millorianas e se aprofundam nas informações sobre os tempos, os espaços e os gêneros literários, especialmente. Os detalhamentos tecidos, pois, propõem separar as amostras em quatro grupos: (i) *forma dramática convencional*, (ii) *cena em narração*, (iii) *tramas lírica e epicamente mediadas* – as quais surgem subdivididas em (iiia) *com voz implícita* e (iiib) *com voz explícita* – e (iv) *colagens elásticas*. De antemão, vale registrar que cada um desses conjuntos assinala recursos marcadamente delineados e independentes, apesar de as realizações estudadas continuarem a possuir vários traços em comum – para além da autoria de um único dramaturgo e do humor leve, da ironia amarga, da brincadeira séria.

Capítulo 1:
Dramaturgia de Millôr Fernandes
e críticas teatrais focalizadas na dramaturgia milloriana

(i) Dramaturgia de Millôr Fernandes

A variabilidade da argumentação flexível surge nos dezoito trabalhos teatrais de Millôr Fernandes, ora escolhendo títulos com poucos ou muitos significados; ora inventando diálogos escorregadios e ambíguos; ora ressaltando tempos contínuos ou interrompidos; ora construindo espaços únicos ou variados; ora moldando nuances líricas, épicas e dramáticas. Por exemplo, o nome do texto *Uma mulher em três atos* [1954] (1957) parece envolver certa multiplicidade de ideias. De imediato, ainda sem informações detalhadas, é possível notar uma homologia entre a obra e a sua protagonista, sobretudo porque *uma mulher* relata sua própria *biografia*, dividindo suas respectivas memórias *em três atos*. Nessa primeira criação milloriana levada aos palcos, a personagem central, Maria, abre os episódios narrando casos pretéritos: "No momento em que a história se passa, ela tem 28 anos. Quando conta a história está com 30 anos" (Fernandes, 1957, p. 3). Conforme tais rubricas, dois anos separam os eventos e as lembranças sobre eles e, talvez devido ao intervalo temporal, as recordações mostram qualidades peculiares. Entre elas, cabe destacar a seleção de um único ator para interpretar as três figuras masculinas – Eduardo, Valquírio e Radagazzio; uma especificidade, inclusive, justificada por argumentos de Maria, ao falar sobre os homens em termos gerais: "Uns agem de modo diferente dos outros por motivos explicáveis – educação, posição. Mas depois de algum tempo e conhecimento ficam uma massa só: iguais, iguais, iguais – até fisicamente" (Fernandes, 1957, p. 24-25). As plateias de leitores e espectadores, muitas vezes, enxergam a fábula por meio dos olhos de Maria e, nessa perspectiva um tanto lírica e épica, está condicionada a apreender os quadros de uma maneira parcial e predeterminada. E, além disso, de um jeito próximo ao senso comum, e bem sarcástico, de que os homens são mesmo todos iguais e mudam apenas de endereço.

A dramaturgia milloriana segue na trama *Do tamanho de um defunto* [1955] (1957), que enfatiza maleabilidades nos diálogos e nas descrições dos personagens. Nessa realização teatral, o tempo permanece circunscrito e ininterrupto, aproximadamente em uma hora de leitura, bem como enclausurado dentro de uma sala de estar intensamente realista. E os eventos se revelam com maior flexibilidade, mas sem muitas surpresas; a residência do casal Roberto e Laura, em uma noite de chuva e barulho, é invadida por um Ladrão, assim mesmo designado pela profissão

informal, sem um nome específico. Com intenção de obter lucros rápidos e fáceis, manobrando a "Ginga típica dos malandros cariocas" (Fernandes, 1957, p. 103), o rapaz tenta se apropriar de itens decorativos, como cinzeiros e castiçais. Tal objetivo, no entanto, fica interrompido; a descoberta do bandido, em óbvio flagrante, instaura caminhos de negociações entre assaltado e assaltante, posições intercaladamente assumidas pelos três protagonistas. Isso porque Laura, mexendo nos pertences do Ladrão, descobre um bilhete com números premiados e, assim, experimenta a sensação de, nas palavras dela, falando de si própria, "ver um final dar certo" (Fernandes, 1957, p. 155). De excessivas e constantes reviravoltas, essa montagem insiste no aprisionado cômodo da sala de estar, um aposento bastante repetido no teatro, e nas didascálias de abundantes marcações, um sinal de elevado controle. Ademais, há ainda menções um tanto datadas, pertencentes a épocas distantes, como o telefone fixo e a Rádio-Patrulha.

Os dois próximos espetáculos, *Bonito como um Deus* [1955] (1957) e *A Gaivota* [1959] (1957), são textos curtos, de pouco mais de vinte páginas cada um[3]. Ambos têm como afinidade a presença de implícitos, com dados a serem descobertos ao longo das interações, e os minutos sucessivamente consecutivos, dentro de espaços únicos e constantes. No primeiro deles, *Bonito como um Deus* [1955] (1957), há quatro protagonistas em um bar: Flávia, Jornalista, Barman e Arnaldo, embora apenas três deles apareçam para os públicos leitores e espectadores. O núcleo dos episódios é o relacionamento marcadamente abusivo entre as duas figuras designadas pelos nomes próprios, e não pelas respectivas profissões. Apenas a versão de Flávia se apresenta, com confirmações do Barman, homem relativamente próximo ao casal; a mulher, enciumada, após várias vezes ser trancafiada em um armário, resolve acabar definitivamente com seu sofrimento: "de repente chega a hora… eu nunca pensei que um dia pudesse matá-lo… (*Olha as mãos*) com estas mãos…" (Fernandes, 1957, p. 191, grifos do autor). No segundo, *A Gaivota* [1959] (1957), há dois personagens, o pai Cássio e a filha Ruth, situados em uma sala de estar; a dupla busca entender o porquê da morte repentina de uma mulher (esposa de Cássio e mãe de Ruth). Aos poucos, a troca de escassas palavras manifesta o suicídio, o falecimento desejado por uma pessoa considerada feliz. Os dois familiares enfrentam as saudades, cada um se vendo solitário à sua maneira: o mais velho acreditando que sua própria existência "acabou com a dela, ontem de manhã" (Fernandes, 1957, p. 214), e a mais nova pensando que deve "continuar, apesar de tudo. Aceitar uma sucessão de dias e morrer. Só" (Fernandes, 1957, p. 216).

[3] A primeira montagem de *A Gaivota* [1959] (1957), como revelado pelas datas assinaladas entre colchetes e entre parênteses, ocorre depois da publicação do texto pela editora Civilização Brasileira. Por esse motivo, não aparece na edição consultada as referências sobre a estreia do texto milloriano. O ano de 1959 é assinalado por Mariangela Alves de Lima no ensaio "Teatro Completo" (2003).

O texto de *Pigmaleoa* [1955] (1965) é resultado de uma encomenda, embora não tenha sido justamente bem recebida pelos compradores[4]. Na introdução escrita por Millôr Fernandes, ele revela parte das dificuldades encaradas; por exemplo, a dedicação "a uma tarefa meramente profissional, quase uma brincadeira de mau gosto, amarrando os próprios braços com a maior limitação que pode ser dada a um autor" (Fernandes, 1965, p. V)[5]. Tais restrições poderiam estar relacionadas, por um lado, especificamente, a pedidos dos clientes; por outro, amplamente, ao trabalho demandado por agentes externos e não pelo próprio ânimo do escritor. Contudo, o dramaturgo atribui certas escolhas, talvez malsucedidas, a expectativas de encontrar um público mediano e aparentemente vinculado ao senso comum "que nem é simples, nem é culto, nem é sofisticado, nem está ligado às raízes essenciais do povo" (Fernandes, 1965, p. V). Ainda assim, essa produção evidencia características pertinentes ao *raciocínio elástico*, sobretudo, as temporalidades dilatadas que mostram eventos interrompidos e que abrangem cenas de meses diferentes (agosto, outubro e dezembro). E as rubricas dessa fábula procuram antecipar épocas futuras; nessa lógica, os cenários e as descrições são expostos a fim de exagerar nas discrepâncias entre a plateia, principalmente a espectadora, e a obra dramática, ambas distanciadas em cerca de cinco anos. As didascálias sugerem anacronismos, um quanto ao espaço único: "a casa deve contrastar com os móveis, tendo sido construída uns 50 anos antes", e outro quanto à vestimenta dos protagonistas: "os figurinos devem ser ligeiramente estilizados, de jeito que o espectador sinta que as roupas que usam podem vir a ser assim" (Fernandes, 1965, p. XI-XII).

Já as ações de *Um elefante no caos* [1960] (2007), uma das obras levemente comentadas na abertura desta tese, se desenvolvem de modo praticamente ininterrupto e em um recinto sem modificações. Na sala de estar de um apartamento, reside uma pequena família carioca, formada pela mãe, Maria, e pelo filho, Paulo; esse reduzido grupo aumenta com o surgimento de Rosa, grávida de Paulo, e de Ranulfo, pai de Rosa (depois, Ranulfo é identificado como Glicério, um dos chefes de uma organização criminosa da qual Paulo também faz parte). Em termos gerais, as estruturas dessa invenção milloriana se anunciam muito realistas, a começar pelo tradicional

[4] O volume de *Pigmaleoa* [1955] (1965), consultado por esta tese, é lançado pela editora Brasiliense em 1965, na coleção Teatro Universal (uma coletânea dirigida e organizada por Sábato Magaldi). Nessa versão, não há notícias sobre a estreia dessa montagem nos palcos teatrais; contudo, a data de 1955, para a primeira exibição de *Pigmaleoa* [1955] (1994), é estabelecida na edição publicada pela L&PM em 1994.

[5] Na edição consultada, esse trecho de *Pigmaleoa* [1955] (1965) está assim: "a uma tarefa meramente profissional, quase uma brincadeira de mau gôsto, amarrando os próprios braços com a maior limitação que se pode dar a um autor" (Fernandes, 1965, p. V). Como se pode notar, o substantivo "gôsto" surge com um acento circunflexo, respeitando uma norma vigente para o português brasileiro até mais ou menos a década de 1970. Entretanto, nesta tese, há a preferência por adequar fragmentos como esse (referentes à acentuação e à grafia de algumas palavras) ao acordo ortográfico válido no Brasil desde 2009.

ambiente do salão de convivência, passando pelos quadros concatenados em séries usualmente incessantes, alcançando as informações conhecidas vastamente por meio de diálogos. Além de serem ressaltadas nesse enredo figuras com subjetividades até delineadas, elaborando variados *raciocínios elásticos*. Todavia, os personagens se estabelecem irrealisticamente em um prédio atacado por labaredas de fogo, durante pelo menos seis meses, em razão de descasos e conflitos políticos. E, a despeito das configurações bastante típicas, se instalam nessa montagem alguns traços associados ao gênero épico, como a intervenção de um discursador conversando com as plateias leitoras ou espectadoras: "*Amigos, boa noite. Boa noite eu lhes digo e é uma boa noite o que lhes desejo*" (Fernandes, 2007, p. 29, grifos do autor). Ou inclusive como as projeções de *slides*, no início dessa trama, com mensagens recortadas de jornais: "Nacionalismo em doze lições. Ensina-se a domicílio" (Fernandes, 2007, p. 26), para citar uma amostra.

Raciocínios semelhantes aos construídos em *Um elefante no caos* [1960] (2007), se desenrolam ainda em *Flávia, cabeça, tronco e membros* [1985] (2007)[6]. Nessa composição, de múltiplos espaços e tempos, se observa como um dos protagonistas o juiz Paulo Moral, um homem de decisões intencional e conscientemente arbitrárias. Exemplo superlativo de retórica, o magistrado desenvolve pensamentos oscilantes, baseados ora na sua própria vontade, ora nos princípios de justiça e de equanimidade. E também relacionando desejos pessoais a normas jurídicas em argumentos vantajosos para o emissor, por vezes o próprio meritíssimo, e um tanto enganosos para os receptores. A justificativa para esse comportamento instável, e em muitos casos surpreendente, é assim enunciada: "não é à 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" (Fernandes, 2007, p. 61). Esses dizeres do personagem, de ética bem rasa, são pronunciados em conversa informal minutos depois de outra figura dramática sugerir um assassinato como solução para problemas conjugais e adúlteros. Paulo Moral enaltece a índole maleável com o objetivo de produzir um autoelogio contraditório: ele se considera tão honesto que sente remorso por não se deixar corromper por dinheiro e benefícios. A moral largamente variável compreende as ações desdobradas em *Flávia, cabeça, tronco e membros* [1985] (2007), não havendo limites para a concretização de anseios pessoais. Nos discursos, de modo geral, se multiplica a possibilidade

[6] O texto de *Flávia, cabeça, tronco e membros* [1985] (2007) aparece nesse momento da cronologia não em virtude do ano da primeira montagem, 1985, mas especificamente em razão da data de elaboração dessa obra, 1963. Isso porque Millôr Fernandes evidencia no "Prefácio à edição de 2007" e também no texto "Razão, Razões" o ano de escrita dessa criação, além de certas afinidades existentes entre *Flávia, cabeça, tronco e membros* [1985] (2007) e *Um elefante no caos* [1960] (2007), uma vez que esta é composta pouco antes daquela. Por outro lado, a alusão ao ano de 1985, como a data de estreia da peça protagonizada por Flávia, é realçada por Mariangela Alves de Lima no ensaio "Teatro Completo" (2003).

de eventos inacreditáveis ocorrerem e serem classificados como normalidades habituais do cotidiano. A competência de moldar pretensões específicas a normas sociais, na obra teatral em realce, é observada nos atos de uma adolescente persuasiva, de um delegado homicida, de um padre devasso e de uma autoridade corrupta. As deliberações variáveis do juiz, especialmente, fazem conviver as definições injustas, como a condenação de um rapaz inocente e a absolvição de um casal criminoso, com a arrependida existência de dignidades, por supostamente não aceitar subornos de qualquer natureza.

Um dos textos dramáticos de Millôr Fernandes que obteve maior sucesso de público é estruturado em parceria com Flávio Rangel: *Liberdade, liberdade* [1965] (2009). Essa composição reúne fragmentos e referências de uma série de obras nacionais e internacionais. Trechos selecionados de Platão, Aristóteles, Bertolt Brecht, Cecília Meireles e Castro Alves, para citar apenas alguns, se relacionam à temática evidenciada já no título, a liberdade – ou a ausência dela. Essa criação teatral decorre de um "exaustivo trabalho", no qual os autores, nas palavras deles, com humor, afirmam que "leram setenta e cinco livros, além dos três ou quatro que já tinham lido antes, gastaram nove resmas de papel e picotaram a paciência de dezessete eruditos e da Editora Civilização Brasileira" (Fernandes e Rangel, 2009, p. 122). A peça, por seu turno, estreia no Rio de Janeiro exatamente um ano após a instauração da ditadura militar brasileira, época marcada pelo desrespeito aos princípios fundamentais de uma democracia[7]. Nesse sentido, enfatizando o direito à habitação, a liberdade econômica, o direito de ir e vir, a liberdade de profissão e o direito ao lazer, entre outros, essa produção fornece críticas diretas, mesmo que metafóricas, aos desmandos iniciais do governo autoritário. E tais oposições enunciadas nessa construção teatral se valem do cânone literário, das obras que poderiam ser lidas, com o objetivo de elasticamente burlar o regime e as prováveis censuras. Aliás, de maneira engraçada, porém levemente séria, os intérpretes convidam a plateia a ocupar um lugar definido "seja para a esquerda, seja para a direita", se consentindo até "que alguns tomem uma posição neutra", ficando "de braços cruzados" (Fernandes e Rangel, 2009, p. 31). A advertência estava relacionada às cadeiras de um teatro, as quais incomodavam pelo excesso de barulho a cada vez que algo ou alguém se mexia, e, por extensão, à promessa de escolher, democrática e não impositivamente, ao menos uma das vias políticas.

[7] A ditadura militar brasileira – conforme a obra *História Concisa do Brasil*, de Boris Fausto (2012), cuja primeira edição é lançada em 2000 – havia sido imposta "aparentemente, para livrar o país da corrupção e do comunismo e para restaurar a democracia" (Fausto, 2012, p. 257). Os objetivos do novo comando, na prática, pareciam mais envolvidos em desrespeitar princípios básicos da democracia, embora o regime não reconhecesse, assumidamente, na maior parte do tempo, as feições autoritárias. De modo geral, desde o princípio, é instituído "um clima de medo" decorrente "das delações que gradativamente se foram instalando no país" (Fausto, 2012, p. 259), e ainda, por exemplo, das sucessivas implementações dos frequentes Atos Institucionais.

Obra teatral ligeiramente destoante nessa listagem é *Vidigal* [1966] (1981), que exibe uma versão de Millôr Fernandes para o romance *Memórias de um sargento de milícias* (2011), de Manuel Antônio de Almeida[8]. Ambas as criações desenvolvem as histórias de um jovem e de um major, com proximidades e diferenças entre as tramas romanesca e dramatúrgica. O texto fonte, primeiramente escrito em moldes folhetinescos, contém quarenta e oito capítulos, dezenas de personagens e numerosos ambientes. As ações enfocam aventuras de Leonardo, um menino abandonado, ainda na infância, pelos pais e, por essa razão, criado pelo padrinho barbeiro. Ao longo da narrativa, o garoto motiva intermináveis confusões e desentendimentos contra seu progenitor, Leonardo Pataca, e contra Vidigal, o líder militar de decisões arbitrárias. A obra dramática, por sua vez, condensa e reordena os acontecimentos em vinte e nove sucessivos quadros, com a atuação de trinta e duas figuras dramáticas, além da disposição de nove distintos espaços. Há no título uma mudança de focalização: o major Vidigal aparece em diversas cenas, sempre que seu nome é mencionado por alguém, a fim de reprimir e punir atitudes consideradas, por ele, como inadequadas. Esse personagem, marcadamente opressivo, alega estar "sempre em guerra com o mundo" (Fernandes, 1981, p. 111); embora demonstre, em certos embates, um pouco de fragilidade: "eu posso fazer, mas não posso desfazer" (Fernandes, 1981, p. 141). O outro protagonista, nessa alternativa para o teatro, acumula parte dos sucessos e infortúnios de Leonardo Pataca e Leonardo Filho, e apenas uma certeza esse rapaz tem: "não fui eu que inventei o meu enredo" (Fernandes, 1981, p. 89).

Também ligeiramente dissonante, o texto de *A viúva imortal* [1967] (2009) indica, já no subtítulo, ser baseado em "uma ideia de Petrônio" (Fernandes, 2009, p. 3)[9]. Nessa criação, Millôr Fernandes compõe uma fábula não exatamente nas mesmas linhas do clássico *Satyricon* (1985), do escritor romano mencionado[10]. As obras desses dois autores se mantêm distanciadas no tempo, pouco mais de dois mil anos, aproximadamente dois milênios; e os acontecimentos

[8] A primeira edição de *Memórias de um sargento de milícias* é lançada, em livro, no ano de 1854. E, nessa versão inicial, Manuel Antônio de Almeida utiliza como pseudônimo: um brasileiro.

[9] A data de estreia de *A viúva imortal* [1967] (2009) não está registrada no volume publicado pela L&PM, porém no *site* dessa editora há a informação de que o drama milloriano é escrito em 1967. Cf.: L&PM Editores. *A viúva imortal*, de Millôr Fernandes: uma das grandes comédias do teatro brasileiro. 18 jun. 2009. Disponível em: https://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805136&SecaoID=816261&SubsecaoID=0&Template=../artigosnoticias/user_exibir.asp&ID=946252. Acesso em: 10 out. 2023. E ainda, no *site* Itaú Cultural, o ano de 1967 aparece como a data da primeira encenação de *A viúva imortal* [1967] (2009). Cf.: A viúva imortal. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento391927/a-viuva-imortal. Acesso em 10 out. 2023. ISBN: 978-85-7979-060-7.

[10] O texto de *Satyricon* é escrito por Petrônio, ao que tudo indica, no ano 60. E a tradução consultada por esta tese é desenvolvida por Paulo Leminski (1985).

do drama, segundo a contagem de um dos intérpretes, se situam no "ano 3797, ou seja, ano 26 depois de Cristo" (Fernandes, 2009, p. 49), uma das datas prováveis para o nascimento de Petrônio. Contudo, as ações da montagem teatral são relatadas por um narrador que, ao menos, parece corresponder a um período mais recente, assim destacado: "*vem vestido no último apuro da moda masculina italiana moderna. Está de chapéu*" (Fernandes, 2009, p. 23, grifos do autor). Tal referência à *moda masculina italiana*, por outro lado, remete a uma localização e a uma caracterização ligadas aos italianos, sendo marcações como essas que buscam embaralhar propositadamente algumas definições de espaço e também de tempo. O elenco de personagens, nessas duas composições, ademais, se mostra bastante diferente. A realização brasileira enfoca uma parte da biografia de Fidélia, a mulher que, após se tornar viúva, decide ser definitivamente trancafiada em uma catacumba, junto ao marido morto, Potências. No entanto, o próprio título de *A viúva imortal* [1967] (2009) transmite indícios de que essa protagonista, eterna, não viverá um fim idêntico ao do esposo; pelo contrário, ela resiste ao idealizado falecimento. Um capitão flexibiliza as intenções da novamente solteira ao invadir o local do sepultamento e ao prometer novas experiências, jogando com promessas admitidas pela passagem dos dias: "represento o futuro. O carinho futuro, a proteção futura, a alegria futura, a alegria futura. Eu sou todo futuro, a começar de agora" (Fernandes, 2009, p. 77).

O desenrolar do tempo é inclusive um dos temas fundamentais de outro texto milloriano: *O homem do princípio ao fim* [1967] (2008). Tal obra, semelhantemente à *Liberdade, liberdade* [1965] (2009), seleciona e recorta fragmentos de uma série de textos nacionais e internacionais, passando por literatos como Bernard Shaw, Guimarães Rosa, Luiz de Camões, Rubem Braga e William Shakespeare, citando somente alguns. As estruturas planejadas, para cada uma dessas elaborações de Millôr Fernandes, têm como ponto comum a articulação de colagens; conforme o escritor carioca, na introdução "Nota, apenas para que o gênero continue", as *colagens* devem ser feitas "com as palavras exatas e esse extraordinário senso de economia que o teatro impõe: jamais usando dez palavras onde se pode usar nove, jamais dizendo uma coisa 'mais ou menos' como se quer" (Fernandes, 2008, p. 12). Repetir esse tipo de construção não significa, pois, praticar uma alternativa simples de dispor uma fábula. Até porque *Liberdade, liberdade* [1965] (2009) e *O homem do princípio ao fim* [1967] (2008) exibem diferenças notáveis, por exemplo, quanto às temáticas evidenciadas nos títulos e, principalmente, quanto à disposição dos trechos escolhidos. Enquanto a primeira das montagens pretende sequenciar os excertos em linha quase cronologicamente marcada – do mais antigo ao mais recente –, a segunda envolve a progressão por assuntos, ressaltando dez etiquetas – *o homem: o seu início*, *o seu amor*, *lobo do homem*, *a sua saudade*, *o seu medo*, *o seu ciúme*, *a sua solidão*, *seu Deus*, *o seu riso*, *o seu fim*. O drama

ora realçado, apesar da preferência pela ordem temática, também apresenta sucessões temporais designadas pelos rótulos *o seu início* e *o seu fim*, além de o próprio nome dessa obra assinalar, em crescente, o passar do tempo.

A próxima criação teatral de Millôr Fernandes, *Computa, Computador, Computa* [1972] (1972), de acordo com informações destacadas no subtítulo, é um trabalho "escrito sob coação de Fernanda Montenegro" (Fernandes, 1972, p. 11). Essa atriz brasileira, no ano de 1972, encarna uma protagonista cuja história se desdobra do nascimento até a morte. Já nos discursos inaugurais, ela demonstra a habilidade de falar, encadeando palavras e formulando enunciados complexos. Em alguns momentos, todavia, essa personagem manifesta um pouco de incerteza ao aguardar uma mensagem introdutória, até que desiste da espera e garante inventar, sozinha, o alfabeto. Assim oferecidos, os apontamentos conduzem a uma necessária pergunta: tal figura não seria a personificação de uma máquina, de um computador? Há também outros indicadores frisando essa suspeita, a começar pelos julgamentos do Homem 1 exigindo da intérprete o corte de vocábulos em frases; passando pelo diagnóstico médico salientando a presença, no aparelho-corpo, de um vírus desconhecido; finalizando na explosão dessa mulher, como se ela fosse um equipamento definitivamente pifando. Ademais, importa observar a elaboração de *raciocínios elásticos* concernentes aos ajustes da moral que, balizados por nuances supostamente definidas, podem sempre instaurar "novos limites de proibição" (Fernandes, 1972, p. 34); bem como aos modos maleáveis de enxergar o mundo e as situações: "Parece. Depende do ponto de vista. Cada coisa tem sua vez. Assim é, se lhe parece" (Fernandes, 1972, p. 74). Os episódios de *Computa, Computador, Computa* [1972] (1972) terminam no falecimento súbito da intérprete eletrônica e, em vasta medida, revelam a vida inteira desse ser ficcional.

E os quadros concatenados em *A história é uma istória* [1976] (1994) buscam misturar fatos documentados por arquivos confiáveis e lances ideados por mentes piadistas. Ou melhor, coexistem nessa fábula milloriana notícias sobre a queda do muro de Berlim e sobre o instante em que Deus produz o universo; sobre as altas taxas de inflação encontradas no Brasil e sobre as exatas circunstâncias do primeiro termo articulado pelos indivíduos humanos. Tais movimentos entre a realidade e a fantasia, entre a verdade e a mentira, procuram testemunhar os riscos de construir apenas um sentido hegemônico para as memórias pretéritas ou, em contrapartida, de acrescentar a essas lembranças um conjunto de visões ilusórias e questionáveis. Preparando um modelo de biografia para a humanidade, essa composição teatral recolhe variados feitos e, pois, menciona desde os primórdios do *Homo sapiens* e chega aos fenômenos de 1993, como a presidência de Itamar Franco. Isso porque, a despeito de a estreia desse espetáculo se realizar em 1972, o texto sofre revisões de Millôr Fernandes na década de

1990. Nessas condições, uma programação de mais de dois milênios em breves horas de leitura ou de interpretação flexibiliza referências historiográficas e sublinha diferentes fragmentos justapostos, a serem verbalizados pelo Ator I, pelo Ator II e pela Atriz. Essa montagem constrói simultaneamente um argumento particular, a *história*, e uma multiplicidade de opiniões possíveis, umas *istórias*, repetindo ocasiões verídicas e simulando incidentes quiméricos.

O trabalho dramático de Millôr Fernandes que, via de regra, contém mais exemplos de *raciocínio elástico* parece ser *É...* [1977] (2004). Com efeito, esse título monossilábico suscita uma fartura de significados, a depender da entonação e também dos contextos dos respectivos diálogos. Nesse sentido, pode ser uma réplica preguiçosa de quem não se mostra animado para manter uma conversa; ou uma atitude resignada de quem não enxerga caminhos para continuar uma interlocução; bem como uma manifestação de dúvida de quem ainda precisa pensar sobre um determinado tópico; e até uma constatação definitiva de quem afirma um sim absoluto para a falta de solução. Além de outras ideias imagináveis, as alternativas elencadas podem coincidir em uma mesma e única reação, não havendo entre elas, necessariamente, contradições decisivas ou integrais. A trama, por sua vez, inclui ao menos quatro figuras relevantes, em torno das quais o enredo acontece. Oto, namorado de Ludmila, se descobre estéril e sugere que a companheira tenha um filho com outro homem. Mário, relativamente próximo do casal, é o então selecionado para a finalidade de procriação. Na sucessão dos eventos, contudo, se destaca Vera, esposa de Mário, a protagonista que após vinte e cinco anos de casamento enfrentará os processos de uma separação. Tal série de episódios se desenrola em uma temporalidade estendida, marcada antes de cada uma das cenas, especialmente nas orientações como "início", "uma semana depois", e até "sem tempo definido" (Fernandes, 2004, p. 25-24); essa última indicando um *flashback*, ou mesmo um fato que poderia se desdobrar a qualquer instante, sem predeterminação de uma ordem específica. Assim, a cronologia dilatada permite a visualização de inumeráveis situações, e as espacialidades de *É...* [1977] (2004) transitam por diversos ambientes, de um certo modo, resumindo a fábula: apartamento de Vera e Mário, apartamento de Oto e Ludmila, apartamento de Mário e Ludmila (Fernandes, 2004, p. 23-24).

Já as ocorrências de *Bons tempos, hein?!* [1979] (1979) evidenciam os decursos de 1964 a 1979, mais exatamente, da instauração da ditadura militar ao primeiro dia de exposição dessa obra em palcos de teatro. Ou igualmente da formação do grupo MPB-4 às vivências presentes dos artistas Aquiles, Magro, Miltinho e Ruy. Em síntese, essa produção milloriana busca contar um pouco da biografia do Brasil e comemorar os quinze anos da banda niteroiense, a despeito de focalizar rapidamente o segundo tema. Com esses objetivos, a peça envolve letras musicais de variados compositores, anedotas cômicas e feitos importantes para os brasileiros de maneira

geral. Nesses termos, embora esse texto seja assinado exclusivamente pelo dramaturgo carioca, as informações dispostas no volume impresso pela editora L&PM sublinham interferências do conjunto MPB-4 no manuscrito e, sobretudo, na escolha do repertório musical. Oscilando entre melodias e interações, essa montagem salienta críticas aos desmandos do governo autoritário e, com frequência, tais indiretas permanecem camufladas nos versos de canções. De seções longas a quadros breves, o espetáculo realça precipuamente um acervo relacionado à cultura nacional, trazendo arranjos de Caetano Veloso e de Gilberto Gil, para listar alguns. Ao construir um tipo de colagem, pois, essa realização tece estruturas semelhantes às de *Liberdade, liberdade* [1965] (2009), *O homem do princípio ao fim* [1967] (2008) e *A história é uma istória* [1976] (1994).

A sequência de dramas elaborados por Millôr Fernandes, agora perto de um fim, ressalta ainda *Os Órfãos de Jânio* [1980] (1979)[11]. Essa trama teatral acontece em um bar, o espaço onde cinco figuras parecem dialogar sozinhas, ou talvez abertamente com as plateias de leitores e de espectadores. Cada uma delas, marcadamente estereotipadas por rótulos como o de jornalista e de socialite, relata fatos de sua própria existência, conforme seus respectivos pontos de vista, acentuando opiniões sobre circunstâncias políticas associadas ao ano de estreia dessa ficção em salas de teatro. Mais especificamente, é mencionado o intervalo compreendido entre a renúncia do presidente Jânio Quadros, nome frisado no título, e o início do enfraquecimento do governo militar. Narrativas sobre o período ditatorial brasileiro irrompem, por exemplo, em enunciados que destacam um ato institucional: "acabou o tal do AI-5" (Fernandes, 1979, p. 32), ou que explicitam prisões repentinas: "apanhados isoladamente nem sabíamos como nos defender dos ataques brutais dos mais velhos" (Fernandes, 1979, p. 46-47), ou que grifam a conveniência de sempre pertencer ao monte dos fortes: "em política precisa ser bom surfista. Tem uns aí que eu manjo que estão sempre na crista da onda" (Fernandes, 1979, p. 51). Além disso, há um personagem que, diferentemente dos outros cinco, não manifesta observações particulares, mas aparentemente organiza o mosaico de histórias. As páginas iniciais, no momento de caracterizar os intérpretes, realçam o Barman como "símbolo quase silencioso. O Autor?" (Fernandes, 1979, p. 7). E tal interrogação, premeditada, coloca em dúvida se o profissional enfatizado seria mesmo o inventor da fábula; ao final, a suspeita é praticamente confirmada por uma intervenção desse rapaz, com uma orientação muito associada a um possível diretor: "Corta! Corta! (*Pausa*.) Apaga tudo! (*Blecaute total. Um tempo. No escuro, o Barman fala, forte*.) Vamos gravar tudo de novo! (*Som de fita de gravador voltando.*)" (Fernandes, 1979, p. 90, grifos do autor).

[11] A data de 1980, para a estreia de *Os Órfãos de Jânio* [1980] (1979), é informada pelo ensaio "Teatro Completo" (2003), escrito por Mariangela Alves de Lima.

Alusões referentes ao governo iniciado em 1964 aparecem também em *Duas Tábuas e Uma Paixão* [1982] (1982), um dos trabalhos dramáticos de Millôr Fernandes ainda não levado aos palcos[12]. Nessa composição, há pelo menos quatro protagonistas: Cordélia, Ceci, Evandro e Osvaldo. A primeira delas, atriz de teatro, é dona de um apartamento em constantes reformas, no qual se passam as ações desse enredo; o último é o "Faz-Tudo de Ouro", o responsável pelos diversos consertos necessários na pequena residência (Fernandes, 1982, p. 16). Decadente, o imóvel se localiza em um prédio que enfrenta longo e inevitável processo de afundamento – supostamente, tal deterioração é consequência das recentes obras de um metrô. O declínio, em sentido amplamente negativo, inclusive, surge como metáfora de Brasil, "o país, mais ridículo do que trágico: tacos soltos, a água do banheiro volta e meia desaparecendo, os ladrilhos partindo e não adiantando nada substituir, mau cheiro saindo do ralo arrebentando da cozinha" (Fernandes, 1982, p. 20-21). Assim, duas forças opostas continuam em obstinado embate: à medida que o edifício caminha para o seu fim completo, a restauração parece funcionar apenas como um método paliativo de conter outros maiores danos. A passagem do tempo é observada nas parcas e significativas mudanças, desde a alteração no posicionamento das mobílias, até a variação nas cores das paredes, afora os diálogos com reclamações sobre o andamento vagaroso dos reparos. Ao término dessa montagem, se encontra uma das referências mais específicas ao período ditatorial brasileiro, as planejadas explosões no Riocentro – na produção milloriana, o massacre acontece de fato, resultando em centenas de mortos e feridos. Restam indícios de que um tenente – Evandro, marido de Ceci e Cunhado de Cordélia – participa ativamente do crime: "Evandro sabia disso? Claro, ele tinha que saber. Sim. Sim" (Fernandes, 1982, p. 106).

A lista de criações teatrais de Millôr Fernandes termina em *Kaos* [1995] (2008), roteiro que permanece sem rastros quanto a prováveis representações[13]. Tal espetáculo desenvolve uma cronologia aparentemente linear, começando com as explosões do *big-bang* e finalizando com uma espécie de dilúvio apocalíptico, em uma quase definitiva ausência de esperanças. Todavia, os episódios se revelam frequentemente interrompidos e, ademais, oferecem raras informações sobre os personagens ou sobre os acontecimentos. Disposto em vinte e nove cenas, esse drama

[12] O ano apresentado entre colchetes, na referência ao texto de *Duas Tábuas e Uma Paixão* [1982] (1982), ressalta a data de finalização provável desse manuscrito. Uma das maneiras de confirmar essa informação seria evidenciar que, nessa obra milloriana, há informações sobre o atentado ao Riocentro, ocorrido no Brasil em 1981.

[13] É difícil precisar exatamente a data da feitura de *Kaos* [1995] (2008) e, por isso, o ano presente entre colchetes, 1995, segue a informação focalizada por Mariangela Alves de Lima, no ensaio "Teatro completo": "*Do tamanho de um defunto* (1955) respeitava, é verdade que apenas em parte, certas convenções dramáticas em voga no repertório das companhias profissionais. […] Quarenta anos depois, a peça inédita *Caos* – originalmente, o título foi escrito deste modo, com 'c'; depois Millôr adotaria a grafia *Kaos*" (Lima, 2003, p. 102, grifos da autora). Quer dizer, a fábula de *Kaos* [1995] (2008) surge quarenta anos depois da composição *Do tamanho de um defunto* [1955] (1957), portanto, em 1995.

focaliza três intérpretes, dois homens e uma mulher, que se alternam na interpretação das figuras teatrais. Algumas são identificadas por nomes, como Crisanto e Lúcia, outras pelas próprias profissões, como Sacerdote e Guia Turístico, enquanto as demais não encarnam qualquer tipo de particularização. Há quadros nos quais atores e atrizes interagem simulando "*uma multidão em trânsito*", e "*um anda pra cá, outro anda pra lá, dois passam numa direção, um passa em outra, os três passam juntos*" (Fernandes, 2008, p. 33, grifos do autor). Nesses momentos, os artistas enunciam frases aleatórias, distinguidas somente por números, e com reivindicações, no mínimo, bastante estranhas: "**32** – Surdos não aguentam mais o excesso de som no mundo" (Fernandes, 2008, p. 37, grifos do autor), ou: "**20** – Igualdade de direito para os motoristas cegos" (Fernandes, 2008, p. 66, grifos do autor). Essa atmosfera intencionalmente caótica prefere um cenário de "nenhum realismo" (Fernandes, 2008, p. 5) e "*sem qualquer tentação de naturalismo*" (Fernandes, 2008, p. 17, grifos do autor), didascálias que contrastam, para exemplificar, com *Do tamanho de um defunto* [1955] (1957), *Pigmaleoa* [1955] (1965) e *Duas Tábuas e Uma Paixão* [1962] (1982), peças, em uma e outra medida, bem realistas.

O breve panorama sobre os dezoito trabalhos teatrais de Millôr Fernandes, com efeito, já permite sinalizar determinados caminhos de análise. Interessa observar as estratégias usadas com objetivo de equilibrar, em um mesmo argumento, as normas sociais e as vontades pessoais, ainda que as proporções almejadas beneficiem mais os aspectos individuais e menos os recursos coletivos. Assim, o *raciocínio elástico* de *Um elefante no caos* [1960] (2007) se multiplica em diversos outros exemplos, como na moral variável de *Flávia, cabeça, tronco e membros* [1985] (2007) ou nas críticas, metafóricas, ao governo militar em *Liberdade, liberdade* [1965] (2009) e em *Bons tempos, hein?!* [1979] (1979). Inclusive, a maneira flexível de articular pensamentos invade também a construção da forma dramática, e as oscilações são percebidas seja dentro de um texto, seja na comparação de uma obra com as demais criações millorianas. Os protagonistas se mostram largamente marcados por tipos em *Os Órfãos de Jânio* [1980] (1979), como no caso do jornalista e da socialite; e basicamente vagos em *Kaos* [1995] (2008), embora alguns tenham nomes e até profissões conhecidas. As elaborações do tempo abrangem os instantes sucessivos e contínuos em *Do tamanho de um defunto* [1955] (1957); a longa espera relacionada à reforma do apartamento de *Duas Tábuas e Uma Paixão* [1982] (1982); os trechos dos meses de agosto, outubro e dezembro em *Pigmaleoa* [1955] (1965); a biografia de uma personagem em *Computa, Computador, Computa* [1972] (1972); a vida inteira da humanidade em *O homem do princípio ao fim* [1967] (2008) e *A história é uma istória* [1976] (1994). Os espaços surgem nos cenários estáveis de um bar em *Bonito como um Deus* [1955] (1957) e de uma sala de estar em *A Gaivota* [1959] (1957); nos nove locais de *Vidigal* [1966] (1981). Os gêneros literários dominantemente

teatrais em todos os dezoito espetáculos, mas com a presença de traços líricos e épicos em *Uma mulher em três atos* [1954] (1957). Os títulos indicam os prováveis temas desenrolados ao longo das fábulas, notados na impossibilidade de morte em *A viúva imortal* [1967] (2009); na fartura dos significados de *É...* [1977] (2004). Por via de regra, características como essas manifestam incontáveis maleabilidades a serem comentadas neste e nos próximos capítulos desta tese.

(ii) e críticas teatrais focalizadas na dramaturgia milloriana

Críticos do teatro brasileiro, ao interpretarem especificamente a dramaturgia de Millôr Fernandes, ressaltam diferentes nuances nos textos do escritor carioca, e alguns desses leitores chegam a mencionar traços de elasticidade. A começar pela obra *O Teatro Brasileiro Moderno* (2009), de Décio de Almeida Prado, que explica e avalia quase cinquenta anos de produção do teatro nacional[14]. Em limites arredondados, a modernidade teatral do país é localizada entre os anos de 1930 e 1980; essa escolha poderia resultar, por exemplo, no entendimento de dezesseis dramas millorianos como composições modernas e, muito possivelmente, dois como invenções contemporâneas – *Duas Tábuas e Uma Paixão* [1982] (1982) e *Kaos* [1995] (2008). Por esses ângulos, o teatro de Millôr Fernandes seria situado nas fronteiras de duas diferentes seções da literatura, embora a maior parte dos trabalhos desse dramaturgo tenha sido construída de 1950 a 1980. Ademais, o crítico paulista destaca certo esgotamento da comédia de costumes ao longo da modernidade, sobretudo no que se refere aos personagens, aos temas focados e aos processos dramáticos. Nas palavras dele, há "amplitude e flexibilidade" relativa ao espaço, não mais preso a habituais e cansativas salas de estar (Prado, 2009, p. 37). A dramaturgia milloriana parece caminhar no sentido de ainda utilizar aspectos da sala de estar e da comédia de costumes, como em *Do tamanho de um defunto* [1955] (1957), mas também de abandonar esse local, preferindo o bar de *Os Órfãos de Jânio* [1980] (1979), ou de evitar a classificação única das comédias de costumes. Todavia, não são exatamente essas as observações feitas por Décio de Almeida Prado (2009) sobre as peças millorianas. Pelo contrário, o estudioso do teatro ressalta na dramaturgia do carioca "uma linhagem autoral independente e na verdade bem mais antiga: a da comédia só comprometida com a realidade brasileira e consigo mesma" (Prado, 2009, p. 121), bem como evidencia "uma visão crítica mais ampla e um talento menos específico para o teatro" (Prado,

[14] A primeira edição de *O Teatro Brasileiro Moderno*, de Décio de Almeida Prado, é lançada em 1988.

2009, p. 122). Um breve parágrafo ainda focaliza *É...* [1977] (2004) como um texto exatamente cômico, sem notar outras possíveis variantes.

A associação de Millôr Fernandes quase exclusivamente com a tradição teatral brasileira da comédia de costumes – gênero em larga medida iniciado nas realizações de Martins Pena[15] – surge em outras análises de Décio de Almeida Prado. Há pelo menos três coletâneas de artigos do crítico paulista nas quais aparecem apontamentos sobre o estilo literário de Millôr Fernandes, ou comentários mais detidos nas obras desse autor nascido no Rio de Janeiro. A *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno* (2001), ao se aprofundar nos textos de outros escritores nacionais, explicita sem muitos detalhes a "graça da estupidez levada a graus incomensuráveis" (Prado, 2001, p. 32) e a "graça carioca, bem chegada a nós, bem autêntica" (Prado, 2001, p. 58), ambas relacionadas ao humor de Vão Gogo[16]. Esse apelido, Vão Gogo, costumava ser o jeito de Millôr Fernandes assinar algumas crônicas publicadas em jornal e, talvez por essa razão, as observações assinaladas não sejam justamente relativas a produções teatrais. Especialmente sobre a dramaturgia, se encontra uma resenha frisando *Uma mulher em três atos* [1954] (1957), fábula que, segundo Prado (2001), almeja originalidade na forma, porém repete conteúdo já um tanto clichê, com personagens caricatas. Desse modo, pesa a determinação de um enredo fraco e de material pobre, bem como o entendimento de que Vão Gogo é "das poucas pessoas capazes de fazer rir com inteligência e imaginação num país triste como o nosso" (Prado, 2001, p. 90), enquanto Millôr Fernandes elabora textos dramáticos cuja comicidade está mais no espírito pessoal dele mesmo do que nas figuras por ele idealizadas. Não se pode esquecer, nesse sentido, de que a visão muito cara ao estudioso ressalta certa prevalência da matéria escrita, dentro da qual as opiniões dos autores deveriam se apagar em benefício da construção dos personagens[17].

O *Teatro em Progresso* (2002), por seu turno, inclui comentários sobre *Um elefante no caos* [1960] (2007) evidenciando o assunto ufanista, feito às avessas, como um hino que exalta "não as qualidades e sim os defeitos brasileiros" (Prado, 2002, p. 194)[18]. As censuras irônicas tecidas por Millôr Fernandes, no julgamento de Prado (2002), seriam pouco criativas, entre os

[15] Sobre a tradição teatral brasileira da comédia de costumes, e suas relações diretas com as obras dramáticas de Martins Pena, conferir: "O Nascimento da Comédia", presente em *História Concisa do Teatro Brasileiro*, de Décio de Almeida Prado (2008) – cuja primeira edição é publicada em 1999.

[16] A primeira edição de *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*, de Décio de Almeida Prado, é de 1956.

[17] Essa consideração surge explicitamente, por exemplo, no seguinte comentário "Para que a obra de arte nasça em toda a sua independência, é preciso que os intérpretes tenham a humildade de se apagar, como o autor já se apagara ao criar as personagens, ao retirar da substância aquelas criaturas estranhas e com vida autônoma que constituem, por isso mesmo, a própria negação dele" (Prado, 2001, p. 256).

[18] A primeira edição de *Teatro em Progresso*, de Décio de Almeida Prado, é lançada em 1964.

exemplos, as objeções aos problemas do Correio Nacional. Entretanto, oscilando do cotidiano ao absurdo, essa obra teatral "se algumas vezes contenta-se com nos fazer rir, ainda que à custa de processos algo batidos, em outras cenas atinge alturas de autêntica farsa, levando-nos a admitir a existência de um mundo onde tudo pode acontecer – exceto o verossímil" (Prado, 2002, p. 196). O reconhecimento dessas variações, da novidade ao corriqueiro, do realismo ao irrealismo, se desprende da compreensão voltada apenas à natureza cômica e termina por frisar uma via para o *raciocínio elástico*. Por último, o *Exercício Findo* (1987) compreende resenhas escritas no período de 1964 a 1968, do golpe militar até o acirramento de controles, repressões e autoritarismos. Naquele momento, as dramaturgias e as críticas demonstravam em comum: o ato de criar como "um jogo de esconde-esconde, em que as entrelinhas falavam às vezes com mais eloquência do que as palavras" (Prado, 1987, p. 15). Essa é, aliás, uma das tônicas vistas no show de *Liberdade, liberdade* [1965] (2009) que, em implícitos ácidos, sublinha as difíceis circunstâncias restritivas impostas aos cidadãos brasileiros. Se pensada tão somente como teatro, a montagem conteria, no entendimento de Prado (1987), mais erros do que acertos. Todavia, se analisada em consonância com objetivos provavelmente desejados pelos autores, sobressairia a "comicidade sempre inteligente de Millôr Fernandes" e a "direção exata, simples, funcional de Flávio Rangel" (Prado, 1987, p. 114). E a encenação de *O homem do princípio ao fim* [1967] (2008), igualmente testemunhada por Prado (1987), enfatizaria certo amadurecimento do artista carioca no gênero das colagens, mostrando "que o teatro também pode ser *show* sem quebra de dignidade profissional" (Prado, 1987, p. 228). Por fim, são mencionadas traduções da autoria de Millôr Fernandes: *O Estranho Casal* [1965], de Neil Simon; *Lisístrata* [411 a.C.] (2003), de Aristófanes; e *Volta ao lar* [1965] (1976), de Harold Pinter[19]. Nessas versões para o português brasileiro, embora haja oscilações relativas às qualidades, Prado (1987) destaca a maneira de o tradutor abrasileirar as composições estrangeiras de jeito criativo, engraçado e livre.

A obra *Panorama do teatro brasileiro* (2004), de Sábato Magaldi, também desenvolve críticas à dramaturgia nacional, mas escolhendo um cenário mais largo: desde os textos escritos no século XVI até os elaborados no século XX[20]. De modo geral, as considerações desse autor mineiro dedicam maior espaço a comentários sobre os dramas, buscando neles "o jogo dialético

[19] Não foi possível ainda encontrar uma tradução de *O Estranho Casal*, de Neil Simon, para o português brasileiro, em formato de livro; ao que tudo indica, a primeira encenação dessa peça acontece em 1965. Em contrapartida, os textos *Lisístrata*, de Aristófanes, e *Volta ao lar*, de Harold Pinter, são traduzidos por Millôr Fernandes; e as versões consultadas por esta tese são, respectivamente, publicadas em 2003 e 1976. A estreia do drama de Aristófanes se desenrola, muito provavelmente, em 411 a.C., e a de Harold Pinter em 1965.

[20] A primeira edição de *Panorama do teatro brasileiro*, de Sábato Magaldi, é publicada em 1962.

de afirmação nacionalista e de atualização pelos padrões europeus", do qual se originaria "toda a história do teatro brasileiro" (Magaldi, 2004, p. 13). As criações que, em razoável medida, parecem sobreviver à passagem do tempo seriam as comédias de costumes, pois nas construções dos personagens e das circunstâncias seria possível reconhecer certa atualidade. Essa sensação de realidade presente, aliás, estaria na preferência por assuntos e temas de causas progressistas, isto é, "a fusão das raças, a Independência, o Abolicionismo, a República" (Magaldi, 2004, p. 15), assim como nas discussões sobre os erros da sociedade e, nesse sentido, na produção de uma literatura empenhada. Especificamente quanto ao teatro moderno, Sábato Magaldi (2004) sinaliza a pluralidade de tendências manifestada na diversidade de trabalhos teatrais realizados no período. Apesar dessa variedade, contudo, haveria nas composições ao menos dois assuntos semelhantes: a tentativa de se aproximar da realidade brasileira e as prioridades a denúncias de privilégios ou de injustiças. A dramaturgia de Millôr Fernandes, por seu turno, é avaliada com base em *Uma mulher em três atos* [1954] (1957), *Do tamanho de um defunto* [1955] (1957), *A Gaivota* [1959] (1957) e *Um elefante no caos* [1960] (2007). Esse grupo de obras, no entender do crítico teatral, tem como pontos fortes o talento humorístico admirável, sobretudo, nos casos que apresentam "surrealisticamente um estímulo de realidade" (Magaldi, 2004, p. 272), e a ilustração mordaz dos costumes e problemas da vida no Rio de Janeiro. Entre os pontos fracos, de resultados lamentáveis, estão os momentos nos quais o dramaturgo carioca se interessa pelas preocupações moralistas e filosóficas, demonstrando maior seriedade. Nesses termos, em suma, são assinalados elogios à maneira de registrar características rotineiras da sociedade brasileira, focalizada na cidade maravilhosa, em uma espécie de comédia de costumes. Ao mesmo tempo, essas ponderações um tanto otimistas são enfraquecidas pelas intenções millorianas de conferir sobriedade aos espetáculos e, assim, se tem a conclusão: "precisaria Millôr Fernandes tornar-se menos 'literário', despojando-se de ambições equívocas" (Magaldi, 2004, p. 272- 273).

Análises gerais de Sábato Magaldi sobre a dramaturgia nacional, principalmente no que concerne ao teatro moderno, são desenroladas ainda em coletâneas de artigos escritos pelo autor mineiro e publicados inicialmente em jornais, ou divulgados em conferências. Nessas críticas, se sobressaem algumas linhas fundamentais de argumentação, como o posicionamento de que a cultura, de preferência os espetáculos teatrais, deve ser subsidiada pelo governo; a indicação da comédia de costumes como o gênero típico da tradição cênica brasileira; o entendimento da arte dramática como fenômeno marcado pela efemeridade. O livro *Depois do espetáculo* (2003) adiciona os enredos teatrais de Millôr Fernandes aos domínios restritos da comédia; e os textos millorianos analisados primeiramente são as traduções do bardo inglês vertidas para o português brasileiro, as quais "fazem de Shakespeare, efetivamente, nosso contemporâneo" (Magaldi,

2003, p. 110-111). Há também menções, em diferentes resenhas, aos desempenhos dos artistas Paulo Autran que, "à ditadura imposta ao País em 1964, deu resposta pessoal e firme, de homem engajado na realidade presente" (Magaldi, 2003, p. 250) no decorrer de sucessivas exibições de *Liberdade, liberdade* [1965] (2009), e Fernanda Montenegro, que frisa "um de seus maiores êxitos artísticos e comerciais, com *É...*", reforçando nessa obra "uma dimensão que pode passar despercebida aos que teimam em não reconhecer as virtudes do texto" (Magaldi, 2003, p. 254). São citados ainda trabalhos de Luís de Lima como ator, adaptador e diretor de *Liberdade, liberdade* [1965] (2009), representada em Portugal; e como ator de *Arlequim, servidor de dois patrões* [1745] (2007)[21]. Quanto à última, existe um ligeiro equívoco: a autoria é conferida por Sábato Magaldi a Millôr Fernandes, porém essa trama é, na verdade, uma tradução para um dos trabalhos do dramaturgo italiano Carlo Goldoni.

Outro conjunto de artigos magaldianos surge em *Teatro em foco* (2008) que, em meio a variados assuntos, sublinha as encenações de *O homem do princípio ao fim* [1967] (2008) e de *Liberdade, liberdade* [1965] (2009), ocorridas em São Paulo, entre 1943 e 1968. Aliás, Sábato Magaldi (2008) lembra que a trama de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, *Liberdade, liberdade* [1965] (2009), teve a edição em livro interditada pelo governo autoritário de 1964, em razão de a peça reproduzir argumentos caracterizados como subversivos. Além do mais, três páginas são dedicadas unicamente à análise de uma das encenações de *É...* [1977] (2004), desenvolvida no Teatro Maria Della Costa, na capital paulista. Essa fábula, de um modo bastante geral, é acusada pelos públicos de ser machista e reacionária, sobretudo por enfatizar as mudanças de Ludmila, caminhando do feminismo influente aos cerceados papéis de mãe e dona de casa. Sem discordar totalmente desses julgamentos, o crítico mineiro realça o fato de o escritor carioca ser afeiçoado às comédias e, nessa perspectiva, zombar "do ridículo inerente a todas as pretensas inovações" (Magaldi, 2008, p. 30), como Aristófanes e Molière concretizaram no passado. Na prática, é como se a personagem mostrasse um discurso teórico bem fundamentado e, apesar disso, após o casamento, assumisse condutas inversas às que eram antes defendidas. Como um saldo amplo, Sábato Magaldi (2008) compreende *É...* [1977] (2004) como produto resultante da soma entre a "graça do humorista" e a "seriedade do autor dramático" (Magaldi, 2008, p. 30), situando essa construção no rol das "obras enriquecedoras da moderna dramaturgia brasileira" (Magaldi, 2008, p. 31)[22].

---

[21] A estreia de *Arlequim, servidor de dois patrões*, de Carlo Goldoni, muito provavelmente, acontece em 1745, e a tradução dessa obra consultada por esta tese é realizada por Elvira Malerbi Ricci (2007).

[22] Vale destacar ainda: o drama de *É...* [1977] (2004) está incluído na coleção Grandes Dramaturgos, organizada por Sábato Magaldi e publicada pela editora Peixoto Neto.

Tais análises de Décio de Almeida Prado (1987; 2001; 2002; 2009) e de Sábato Magaldi (2003; 2004; 2008), especificamente sobre a dramaturgia de Millôr Fernandes, sugerem alguma elasticidade. Isso porque há um caminho oscilante desde a compreensão dos textos millorianos como simples comédias de costumes, ligadas a questões nacionais, até como misturas de humor e seriedade, de realismo e irrealismo. E a amplitude dessas classificações se torna ainda maior ao se considerar as ponderações de outros críticos do teatro brasileiro. Por exemplo, no prefácio de *Teatro em Progresso*, João Roberto Faria (2002, p. XIII) destaca o nome do escritor aqui em realce como um dos principais integrantes da modernidade teatral do Brasil, ao lado de Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Dias Gomes, Antônio Callado, Ariano Suassuna e Gianfrancesco Guarnieri. E essa distinção pode ser interpretada pelo viés positivo do elogio, já que o negativo recai nomeadamente em outra lista, composta pelas realizações comerciais de Abílio Pereira de Almeida e de Pedro Bloch (Faria, 2002, p. XV). A citação a Millôr Fernandes em um elenco aclamado, curiosamente, acontece no mesmo volume em que Décio de Almeida Prado (2002) distingue em *Um elefante no caos* [1960] (2007) o jogo entre os contrários, como o verossímil e o inverossímil. Ademais, um dos tomos organizados por João Roberto Faria, em *História do teatro brasileiro* (2012; 2013), traz as considerações um tanto flexíveis de Alberto Guzik sobre as criações dramáticas do autor carioca. Em um primeiro momento, o inventor de *Kaos* [1995] (2008) é rotulado como jornalista que atua como elaborador de criações teatrais – ao contrário de Nelson Rodrigues que, embora também trabalhasse em periódicos, é visto só como dramaturgo.

O conjunto de fábulas millorianas, por seu turno, é inserido no acervo do teatro urbano, definido pela presença das cidades, em especial, do Rio de Janeiro. De humor famoso, o autor focalizado surpreende ao não tecer apenas comédias, mas se aventurar em incursões pelo drama e pelo teatro do absurdo. Assim, *Do tamanho de um defunto* [1955] (1957) seria uma comédia de costumes, *Um elefante no caos* [1960] (2007) equivaleria a um drama humorístico absurdo, *Flávia, cabeça, tronco e membros* [1985] (2007) se revelaria uma comédia absurda, *É...* [1977] (2004) desenvolveria uma comédia com tendências de drama e, por fim, *Liberdade, liberdade* [1965] (2009) e *Os Órfãos de Jânio* [1980] (1979) penderiam mais para o drama. Como traços comuns, seriam ressaltadas a comicidade "cáustica, amarga, pouco palatável, e por isso mesmo interessante" e a "opção pelo ceticismo irônico" (Guzik, 2013, p. 128). Esses comentários de Alberto Guzik (2013) terminam no exame das versões millorianas para trabalhos internacionais, as quais sublinham uma "compreensão plena do texto a ser traduzido, somada a uma busca de coloquialidade na língua portuguesa" (Guzik, 2013, p. 129). Um dos volumes de *História do teatro brasileiro* (2013) frisa ainda observações de Maria Sílvia Betti sobre *Liberdade,*

liberdade [1965] (2009), montagem associada a uma postura de resistência, por ser contrária ao regime militar de direita, e também a um teatro de natureza comercial. Segundo a autora, a representação do espetáculo não teria sido censurada, mais especificamente, devido ao argumento de que Millôr Fernandes "era conhecido, desde o período anterior ao golpe, por seu declarado anticomunismo" (Betti, 2013, p. 200). E se adiciona aqui, nesta tese, a evidente defesa do autor pelas liberdades sociais e políticas, para além do caráter antifascista de muitos de seus depoimentos e posicionamentos.

O conjunto de análises e comentários sobre a dramaturgia de Millôr Fernandes anuncia, no mínimo, certa amplitude classificatória, como um elástico capaz de envolver possibilidades múltiplas de rotular as criações do autor em realce. Para completar o rol de definições, há ainda o ensaio "Teatro completo", de Mariangela Alves de Lima, presente nos *Cadernos de Literatura Brasileira* (2003) dedicados a Millôr Fernandes – uma publicação tecida pelo Instituto Moreira Salles. A estudiosa do teatro analisa variados dramas millorianos e, ademais, examina cada um deles, brevemente, em particular. Nesses termos, Lima (2003) salienta certa obediência a regras dramáticas, como acontece em *Do tamanho de um defunto* [1955] (1957), bem como ressalta a escrita atravessada por símbolos e metáforas, como incide em *Kaos* [1995] (2008). Reunida em grupo, essa dramaturgia seria marcada pela constante experimentação da linguagem e da forma dramática, percorrendo "intencionalmente um caminho evolutivo de superação das convenções do realismo" (Lima, 2003, p. 103). As produções teatrais desse autor carioca parecem explorar, em maior ou menor medida, dispositivos dos teatros realista, naturalista, surrealista e farsesco, sem contar os recursos da comédia de costumes, do metateatro e da poesia-teatro. A assinalada "instabilidade artística", cara a uma "rebelde produção dramática", teria como unidade comum a "subordinação dos elementos construtivos a um mote filosófico" (Lima, 2003, p. 103). Além disso, existiria nessas obras certas desconfianças, por assim dizer, relativas aos fundamentos de poéticas consagradas. Por exemplo, o modelo de *Do tamanho de um defunto* [1955] (1957) que, apesar do significativo realismo, investe contra ilusionismos afirmados pela quarta parede; ou o caso de *Duas Tábuas e Uma Paixão* [1982] (1982) que revela atitude oposta aos estereótipos do teatro social e, nessa lógica, sublinha a face manipuladora da classe operária. Por outro lado, interessa destacar a ligação de *Pigmaleoa* [1955] (1965), *Um elefante no caos* [1960] (2007) e *É...* [1977] (2004) ao conceito da comédia de costumes, não exatamente o desenvolvido pelas gerações a partir do romantismo, carregadas de ufanismo, mas o vinculado à tradição universal e à estética naturalista, "um subgênero que focaliza o comportamento do homem em sociedade, observando e registrando as peculiaridades da interação entre a personalidade e o meio" (Lima, 2003, p. 108). E também a espécie de grotesco, misturando o trágico e o risível, acentuado em

Flávia, cabeça, tronco e membros [1985] (2007), trama na qual a liberdade é manipulada para beneficiar ganâncias individuais dos personagens.

Além do ensaio "Teatro Completo" (2003), há ainda uma breve resenha de Mariangela Alves de Lima comentando especificamente um dos dramas millorianos. Isso porque o volume *Na plateia* (2022) reúne 290 artigos publicados por essa autora durante quase quarenta anos de trabalho como crítica do teatro. Via de regra, as observações de Lima (2022) se concentram em espetáculos realizados em São Paulo, e em um dos textos são realçadas análises sobre *O homem do princípio ao fim* [1967] (2008). Essa fábula milloriana, nas palavras de Lima (2022), realiza "um voo panorâmico sobre a vida e a história do homem" e resiste ao tempo "graças à imortal qualidade dos seus excertos poéticos e dramáticos" (Lima, 2022, p. 88). Ademais, é salientada a necessidade de atores e atrizes maduros para encenarem essa trama, uma vez que a caminhada por diferentes obras e estilos requer amplas habilidades dos artistas.

E, voltando aos *Cadernos de Literatura Brasileira* (2003), há um ensaio de Maria Sílvia Betti com comentários sobre as traduções de Millôr Fernandes feitas a partir de vários idiomas, como o inglês, o francês, o italiano e o alemão, para o português brasileiro. As versões assinadas pelo escritor carioca, mais de setenta textos, compreendem obras de diversos gêneros, espaços, tempos e movimentos dramatúrgicos. Apesar desse vasto repertório, seria viável indicar como característica básica a preferência pela linguagem o mais próximo possível da fala coloquial e do mundo contemporâneo. Outras nuances significativas estariam na harmonia entre "a eficácia da comunicação" e "a preservação da expressividade original do pensamento em processo" (Betti, 2003, p. 127), bem como na procura constante pelas interpretações adequadas do texto fonte, com alguma liberdade para "reter o sabor e a graça de certas passagens" (Betti, 2003, p. 132). Notadamente sobre as colagens, como *Liberdade, liberdade* [1965] (2009) e *O homem do princípio ao fim* [1967] (2008), é ressaltada a estratégia de traduzir, por exemplo, fragmentos de dramas estrangeiros com os objetivos de vencer as censuras e de apresentar em cena assuntos proibidos pelo governo militar. De uma maneira geral, as traduções millorianas investiriam na combinação do exercício autoral e do ato de traduzir.

As elasticidades potencializadas nos textos teatrais de Millôr Fernandes, notadas pelos críticos aqui mencionados especialmente no que tange aos gêneros dramáticos, ainda não foram objetos específicos de trabalhos acadêmicos. O pesquisador Breno Camargo Serafini, na tese intitulada *Millôres dias virão?* (2012), por exemplo, pondera sobre um conjunto de crônicas millorianas, assim como estabelece relações entre elas e o período da redemocratização política ocorrida no Brasil. Para além desse tema principal, Serafini (2012) lista e comenta trinta e duas obras universitárias, produzidas até o ano de 2008, as quais abordam ou somente a literatura de

Millôr Fernandes, ou a literatura desse autor paralelamente a de outros escritores brasileiros e estrangeiros. Entre as cinco teses de doutorado e as vinte e sete dissertações de mestrado, com enfoques artísticos, históricos, linguísticos ou literários, as criações millorianas mais analisadas são as fábulas narrativas e as crônicas jornalísticas. Nomeadamente sobre a dramaturgia do carioca, são citadas apenas três dissertações de mestrado: (i) *Ficções na TV: Memórias de um sargento de milícias* (2000), de Eliana Nagamini, pesquisa que discute a adaptação da obra de Manuel Antônio de Almeida mais a versão milloriana *Vidigal* [1966] (1981) para a televisão; (ii) *Millôr Fernandes na dramaturgia brasileira* (2000), de Lucinéia Contiero, abordagem que examina criações dramáticas millorianas a partir de elementos provocadores de comicidade e riso; (iii) *Análise descritiva da tradução para o português de Pygmalion de George Bernard Shaw por Millôr Fernandes* (2008), de Priscila Fernanda Furlanetto, estudo que compreende Millôr Fernandes como um autor-tradutor, justamente, pela criatividade e pelo estilo peculiar desse escritor ao verter o humor inglês para o humor brasileiro.

A esse repertório, se acrescentam outras quatro produções acadêmicas dedicadas a obras teatrais de Millôr Fernandes: (i) *O teatro de resistência em cena* (2013), de Haydê Costa Vieira, texto de mestrado concentrado nas relações suscitadas entre a peça *Liberdade, liberdade* [1965] (2009) e o período ditatorial brasileiro iniciado em 1964; (ii) *Nos palcos da história* (2014), de Natália Cristina Batista, uma dissertação voltada às análises históricas e políticas de *Liberdade, liberdade* [1965] (2009) e também aos produtos resultantes da encenação, sobretudo, o volume inicialmente lançado pela Editora Civilização Brasileira e o LP *Liberdade, liberdade* produzido pela gravadora Universal; (iii) *Caminhos de Millôr Fernandes pela dramaturgia brasileira* (2015), de Gabriela Maria Lisboa Pinheiro, tese que evidencia a mistura de recursos estilísticos no teatro do escritor carioca, além de investigar os elementos farsescos de *Um elefante no caos* [1960] (2007), a crise entre teoria e prática da moderna comédia de costumes *É...* [1977] (2004), os monólogos irônicos e humorísticos em *Os Órfãos de Jânio* [1980] (1979); (iv) por fim, meu trabalho de mestrado, citado na introdução desta tese, *A necessidade torna o raciocínio elástico* (2018), que se concentra em flexibilidades presentes na forma e no conteúdo de *Um elefante no caos* [1960] (2007) e de *Flávia, cabeça, tronco e membros* [1985] (2007). A ideia de continuar estudando versatilidades salientes nos diálogos e nas construções de tempos, espaços e gêneros literários ainda parece um tanto interessante para a dramaturgia de Millôr Fernandes, posto que o modo de raciocinar elasticamente realça um caminho de o autor pensar suas próprias criações, especificamente as dramáticas. Além disso, e sobretudo, porque demonstra as possibilidades de incluir nessa alternativa de leitura as demais obras teatrais millorianas e, dessa maneira, de tecer conclusões, por assim dizer, dilatáveis e talvez até elásticas.

Capítulo 2:
A necessidade torna o raciocínio elástico

A necessidade torna o raciocínio elástico é um enunciado que desperta caminhos para a análise de diálogos e de estruturas apresentados nas construções de obras teatrais, especialmente, dos textos dramáticos de Millôr Fernandes. Camadas interpretativas relacionadas a esse excerto são sobrepostas e acumuladas, se conservando instigante a busca por categorias de significação. Inclusive, algumas linhas de entendimento podem ser sugeridas de antemão: a frase em itálico abre passagens de leitura para as interações presentes em *Um elefante no caos* [1960] (2007), tanto as imediatamente próximas à expressão focalizada, quanto as mais distantes. Ademais, se prolonga em alternativas para compreender a dramaturgia milloriana, a qual se mostra especificamente marcada por flexibilidades e experimentações em variados sentidos. Também é uma maneira de talvez alargar e desenvolver exames teóricos sugeridos anteriormente em outro trabalho e, nessa lógica, estabelecer continuidade e aprofundamento entre dissertação de mestrado e tese de doutorado. A sequência de palavras em realce, compreendida como um conceito, suscita múltiplas perspectivas, seja na prática de construir tempos e espaços, seja na opção de trabalhar os gêneros literários, seja nas escolhas e montagens de argumentos. Entretanto, apesar de existirem disparidades, tais manifestações mais dilatadas ou mais enrijecidas possuem elementos comuns e identificáveis. O estudo desse mote procura investigar qualidades da obra dramática em destaque, partindo dos contextos ligados ao momento presente e à ambientação cênica, passando pelas descrições relativas ao protagonista Paulo e aos seus respectivos ouvintes, e terminando na especificação do discurso ressaltado. Tenciona por fim listar as ocorrências e as definições latentes para (i) *a necessidade*, (ii) *torna*, (iii) *o raciocínio* e (iv) *elástico* nas demais composições do escritor carioca.

A série de eventos ocorridos particularmente em *Um elefante no caos* [1960] (2007) se desenrola no Brasil, no caso de serem aceitas as recorrentes menções às cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, ou "*não poderia acontecer em lugar nenhum*" (Fernandes, 2007, p. 30, grifos do autor), na hipótese de serem validadas as orientações iniciais de um ator-apresentador. Ainda se desenvolvem na época de 1955 – na data de elaboração do texto, "ou aliás qualquer outra" (Fernandes, 2007, p. 23), conforme indicação presente na obra publicada –, em um

recinto quase único e em um decurso praticamente ininterrupto. Do pequeno apartamento de Maria e de seu filho Paulo, é conhecida apenas a sala de estar, o cômodo quiçá mais sociável de uma residência. O aposento hospeda igualmente o quarto improvisado de Paulo, com um sofá-cama simples onde o protagonista costuma dormir. Já vale perceber, por esse ângulo, uma tênue confusão, ou até mistura proposital, entre os limites mais abertos (sala de estar) e os mais reservados (quarto). O imóvel, por sua vez, está nominalmente situado na capital fluminense, no bairro de Copacabana, em um prédio em chamas numa duração de dois a seis meses. Atacado pelo fogo, o conjunto habitacional é afetado por uma questão política, ao que parece, entre o comandante do corpo de bombeiros e o diretor do serviço de águas, com o objetivo de, segundo um personagem, "forçar o aumento de verbas" (Fernandes, 2007, p. 59). Sempre que as labaredas estão perto de se extinguir, a água acaba e o incêndio volta a aumentar. Inclusive, um bombeiro integra o elenco de figuras teatrais, ele surge nas situações de intensidade dramática, avisando sobre a amplitude das brasas e, em alguma medida, sobre os rumos dos ventos e dos eventos em direção ao clímax. Existe também no edifício um elevador que, apesar de disposto fora de cena, interfere diretamente em parte dos episódios. Nesse texto, as ações se estendem em um dia quente, ensolarado pelo clima carioca e aquecido pelas lavas. Os acontecimentos se revelam de modo consecutivo e sucessivo, se excetuando o corte entre os dois únicos atos, quando os braços de um gorila aparecem com o objetivo de assustar Maria e de incitar um riso fácil e automático na plateia de leitores e/ou espectadores. Assim, é como se a audiência tivesse acesso a quase tudo o que ocorre na área de visitas, em pouco mais de uma hora, se observada a extensão média da leitura desse texto.

A figura principal, Paulo, é um homem carioca de aproximadamente vinte e cinco anos, o qual acredita ser bonito e possuir um tipo físico invejável. Esse excesso de autoestima provoca no rapaz, além de certa presunção, o instinto de que concluir o segundo secundário, equivalente ao ensino médio completo, seria bem acima do suficiente e de que procurar um trabalho seria dispensável. Os predicados do jovem combinam ainda a habilidade comunicativa e o desejo de ganhar dinheiro rapidamente, o prazer de aproveitar o sol das praias e a ambição de vivenciar luxo e conforto. Na descrição desse protagonista, há a notícia de que ele até apresenta caracteres positivos, mas tais qualidades são "neutralizadas – graças a Deus – pelo meio equívoco e fácil" (Fernandes, 2007, p. 21). Isso porque existe em Paulo um determinismo quase místico: ao personagem não é negada a honestidade, embora essa virtude seja enfraquecida dentro de um universo irresistivelmente corrompido e corruptível. Por exemplo, o anseio por lucros velozes conduz o personagem ao serviço em um partido considerado, especialmente pela polícia, como criminoso e terrorista. As atividades nessa organização duvidosa incluem a movimentação de

verbas de origem desconhecida, com o objetivo de melhorar um futuro coletivo e distante, um estilo de roubo justificado como benfeitoria social. Na prática, se sobressai a concentração de altos valores nas mãos de poucos, os líderes do grupo controverso. É nesse ponto que a desenvoltura do protagonista ao falar surpreende, uma vez que ele argumenta no sentido de equilibrar, em igual nível, atitudes responsáveis e comportamentos suspeitos. Subordinado na facção, o jovem declara abertamente: "no fundo eu esperava que o espírito revolucionário rendesse algum bem material imediato" (Fernandes, 2007, p. 77). As explicações ideadas pelo rapaz confundem os limites entre as verbas públicas e o dinheiro privado; e não permanece em dúvida o fato de esse rapaz vencer um número considerável de debates, mas algumas questões persistem. Talvez Maria, Rosa e Glicério sejam convencidos simplesmente porque partilham das mesmas convicções de Paulo, ou talvez o protagonista seja sortudo o bastante para ver as circunstâncias fluírem naturalmente na direção de suas vontades pessoais.

Os três ouvintes mencionados, cada um a seu próprio modo, participam de discussões relacionadas a assuntos financeiros, de preferência, sobre a escassez de dinheiro. A começar por Maria que exige do filho, Paulo, a busca por um emprego fixo e estável, e não uma ocupação clandestina e um tanto perigosa. Dona de casa e meio sozinha, a personagem sofre o medo de se tornar incapaz de falar, como já aconteceu em um momento do pretérito, quando ela foi repentinamente abandonada pelo marido. Essa mãe acumula fartos motivos para desconfiar das intenções do herdeiro, apesar de ela permanecer em evidente desvantagem ao se expressar nas controvérsias travadas com o jovem. Ao se encontrar sob descrédito, Paulo sentencia que "santo de casa não faz milagre…" (Fernandes, 2007, p. 43), afinal, entre as escolhas de Maria, há o jogo do bicho disfarçado em dísticos da igreja. Nessa estratégia, o rapaz enfatiza o suposto mau exemplo materno a fim de silenciar objeções presentes e futuras, em um jogo no qual ele sempre garante a vitória. Outra figura, uma moça de vinte e poucos anos, se mostra diretamente interessada nos rendimentos do protagonista. Rosa conhece Paulo durante uma festa de carnaval e o reencontra, involuntariamente, três meses depois, no presente da ação dramática. Grávida do rapaz, a garota se vê expulsa da residência paterna e se candidata ao serviço de doméstica no lar de Maria, após se deparar com o anúncio de trabalho em um jornal. As preocupações de Rosa envolvem a manutenção de uma existência burguesa, bem como o seu próprio sustento e o do bebê por nascer. Por essas razões, ela questiona sobre as habilidades do jovem e tem como respostas o sapateado, o pandeiro, o violão, a imitação do cômico, a criação de hinos, ou seja, atividades pouco ou nada frutíferas no curto prazo. Concordar com o apoderamento de cheques da organização duvidosa, assim, parece se configurar como a melhor esperança da nova mãe.

Finalmente, se destaca ainda Glicério, um dos líderes da corporação associada a atos de terrorismo. Esse chefe aguarda o recebimento de volumosa quantia, endereçada ao domicílio de Paulo, via correio nacional. Desconfiado do funcionário, o patrão tenta recolher o montante pessoalmente, mas o destino de ambos incita surpresas: Paulo, além de ser subordinado de Glicério, se torna seu mais novo genro. Nessa trama, a identificação do pai de Rosa se atrasa em função dos problemas em um elevador, uma vez que a jovem permanece presa no meio de transporte durante algumas cenas, enquanto Paulo prefere utilizar as escadas do edifício em chamas. Consertado o elevador, se descobre como verdadeira alcunha do homem misterioso e endinheirado o nome de Ranulfo. E Glicério-Ranulfo se revela enfim como um ser corrompido, sobretudo, ao promover ostentações com verbas da corporação suspeita. Os raciocínios de Paulo de novo seguem a linha do santo de casa não faz milagre… e reduzem a quase zero as acusações formuladas, no passado e no presente, pelo sogro corrupto. Ademais, a compreensão um pouco tardia de que Glicério e Ranulfo são uma mesma e única pessoa, afora se configurar como uma estratégia provocadora de riso, se mostra como uma espécie de reconhecimento – da desconstrução abrupta, e um tanto humorística, de um disfarce. Essa passagem da ignorância ao conhecimento se apresenta como um exemplo possível da *anagnorisis* descrita na *Poética* de Aristóteles (1452a 30)[23]. A mudança no decurso da ação, observada no flagrante obtido por Paulo, demonstra uma erudição de Millôr Fernandes especificamente relativa à tradição do teatro grego, pois evidencia certa preocupação desse escritor em vincular suas obras autorais aos cânones da dramaturgia ática. Outras palavras, a serem destacadas ao longo deste capítulo, em larga medida reforçam o argumento por ora relativamente adiantado.

As informações catalogadas, com efeito, são compreendidas nos estratos de significação instaurados pela frase *a necessidade torna o raciocínio elástico*. O texto de *Um elefante no caos* [1960] (2007) evidencia, por conseguinte, um protagonista de autoestima exagerada e com desejos relativamente conflitantes, como os de trabalhar pouco e de possuir muito dinheiro, mesmo pertencendo a uma linhagem de escassos recursos. Talvez a grande ambição desse personagem seja conciliar *a necessidade* urgente da alimentação com *a necessidade* conveniente de desviar verbas, para fins pessoais, de uma organização amplamente vista como criminosa. Dito de outra maneira, é como se o jovem construísse argumentos objetivando seriedade – ou seja, o sustento da própria família –, mas na verdade apenas maquiasse em discursos minimamente aceitáveis uma forma declarada de corrupção. Borrar e esticar as fronteiras entre o público e o privado, entre o aberto e o restrito, nesse sentido, proporciona a

[23] A *Poética* de Aristóteles é, muito provavelmente, desenvolvida entre os anos de 335 a.C. e 323 a.C.; e a tradução consultada por esta tese é de Eudoro de Sousa (2008).

comodidade de garantir a obtenção de anseios individuais imediatos. E, com tais intenções, Paulo seleciona os juízos favoráveis a ele mesmo no momento exato da *necessidade*, como o costume de Maria apostar frequentemente no jogo ilegal do bicho, o de Rosa almejar a manutenção de uma vida burguesa, o de Glicério ser um líder corruptível e disposto a oferecer luxos sem medida para a própria herdeira. Aliás, Glicério-Ranulfo se anuncia como um modelo singular de hipocrisia ao afrouxar regras com a intenção de se apropriar do dinheiro alheio e, ao mesmo tempo, apertar julgamentos e expulsar a filha grávida de casa. As decisões de Paulo, por sua vez, ressaltam estratégias para atiçar uma iniciativa de transformação e, especialmente, para *tornar* uma situação adequada às circunstâncias pretendidas. O meio utilizado para tais finalidades é o *raciocínio* que, organizado a partir da reunião de evidências um tanto seguras, como a convivência prévia com os ouvintes, permite o alcance de resultados benéficos para o discursador, principalmente. Por último, o *elástico* caracteriza as habilidades comunicativas de metamorfosear as direções interpretativas a depender meramente de vantagens individuais, bem como adjetiva a instalação de estruturas formais premeditadamente indefinidas e instáveis.

A uma primeira vista, parecem ser arquitetados em *Um elefante no caos* [1960] (2007) o espaço único de uma sala de estar e o tempo aproximadamente ininterrupto, com um único corte entre os dois atos. Essa construção supostamente convencional é desestabilizada por flexibilidades e por experimentações, provavelmente, com o intuito de provocar dúvidas e incertezas. A residência de Maria e Paulo se encontra fixada restritamente no Brasil, ou permanece suspensa em lugar nenhum, enquanto o momento da encenação continua preso ao ano de escrita da obra, 1955, ou persiste avançando para qualquer época, brasileira ou não. Além do mais, o cômodo de visitas se exibe também como o quarto privado do protagonista, confundindo propositadamente os limites mais acessíveis e os mais íntimos de um domicílio. A última informação, entretanto, pode ser apenas um modo de realçar as dificuldades enfrentadas por um grupo de personagens, tanto devido aos contornos bastante reduzidos de um apartamento, quanto às condições muito precárias de sobrevivência dentro de um prédio incessantemente em chamas. De maneira geral, subsiste nesse texto dramático certa tonalidade de *nonsense*, por exemplo, na confiança de uma facção clandestina em relação aos correios, uma repartição pública subordinada ao governo, e também no desencontro de Paulo e de Rosa, quando um prefere as escadas e a outra, o elevador. E se exagera na falta de lógica e coerência na imaginação de um prédio enfrentando labaredas de fogo por um tempo considerável, algo perto de seis meses, e no momento em que um gorila surge ao término do primeiro ato, subtraindo por alguns instantes de comicidade o elemento realista um tanto predominante nessa composição milloriana.

As aberturas de conteúdo e/ou de forma são estendidas nos próximos segmentos deste capítulo, atravessando as palavras circunstanciadas inicialmente ao diálogo de Paulo com Maria e Rosa, bem como esses mesmos vocábulos encontrados em *Um elefante no caos* [1960] (2007) e aliás nas demais elaborações dramáticas de Millôr Fernandes. Definições para o conceito em exame serão fragmentadas em pedaços, na sequência: (i) *a necessidade*, (ii) *torna*, (iii) *o raciocínio* e (iv) *elástico*. Essas quatro expressões já são longamente compreendidas e formuladas por várias pessoas de diversos períodos históricos bastante distantes ou também muito recentes. E, com grande probabilidade, o autor carioca porventura tenha acessado parte desses significados em diferentes origens, tanto nas leituras sérias da filosofia, da literatura e/ou do teatro, quanto nos saberes mais despretensiosos do senso comum – embora nem sempre os conhecimentos da filosofia, da literatura e do teatro se fundamentem em devida seriedade ou nem sempre o senso comum resulte em tola despretensão. Como certeza, talvez reste somente o argumento de que o dramaturgo e humorista pretende construir, para seus personagens, enunciados baseados em informações prévias obtidas em algum lugar, um tratado antropológico, uma crônica de jornal, uma conversa de elevador, por exemplo. Além disso, persiste a hipótese de que variadas ideias sobre cada uma das quatro palavras enfocadas se misturem antes ainda de se manifestarem nos textos millorianos. Todavia, vale registrar, tais combinações seriam arquitetadas ficcionalmente com objetivo de realçar opiniões e pensamentos de figuras teatrais, isto é, algo não intimamente extensivo às opiniões e aos pensamentos singulares de Millôr Fernandes. Interessa nesta seção, pois, listar e analisar ocorrências de (i) *a necessidade*, (ii) *torna*, (iii) *o raciocínio* e (iv) *elástico* partindo das maneiras escolhidas pelo próprio escritor para serem articuladas nos diálogos entre as figuras como Paulo e Glicério-Ranulfo, assim como entre os demais a serem ressaltados.

A alternativa de enfatizar, ao menos nesse momento, unicamente os discursos salientes nas composições da dramaturgia milloriana exclui o trabalho de catalogar as infinitas discussões teóricas sobre o termo *necessidade*, e igualmente sobre os outros três. Nesse sentido, em larga medida, se reconhece aqui a impossibilidade de inventariar todas as definições já realizadas por múltiplos estudiosos e, ademais, a inviabilidade de abordar especificamente as mais relevantes ou mesmo as provavelmente aproveitadas por Millôr Fernandes de um e de outro modo – quem sabe, em circunstância posterior, não haveria aqui uma trilha de investigação futura? O caminho aparentemente mais factível e mais produtivo de pesquisa, agora, se mostrou ser a observação desses quatro conceitos nas produções teatrais do pensador carioca. Essa preferência, inclusive, se alinha a uma *necessidade elástica* de incentivar um estudo possivelmente mais acurado sobre o teatro do dramaturgo focalizado e, a um só tempo, evitar superficialidades dos fichamentos

muitas vezes direcionados a enfadonhas repetições de propostas exaustivamente recapituladas por inúmeros especialistas. Além de recusar às personalidades inventadas pelo humorista uma filiação a uma única corrente ou a um único teórico quando, eventualmente, as figuras dramáticas poderiam se relacionar a uma quantidade notável de teorizações até supostamente excludentes, como o senso comum e a filosofia. No lugar de selecionar um entendimento desenvolvido em um trabalho específico, portanto, se decide identificar nas dezoito criações teatrais millorianas possibilidades de definições, se atentando novamente para a improbabilidade de elencar todas elas. Um mesmo excerto recortado de *Um elefante no caos* [1960] (2007) talvez pudesse ser guindado a fim de discorrer sobre as concepções de *a necessidade*, *torna*, *o raciocínio*, *elástico*, porém importa precisamente a diversidade de camadas sobrepostas em adição gradual.

(i) ***A necessidade***

A necessidade exteriorizada por Paulo parece se configurar um tanto especificamente, sobretudo, se considerado o substantivo comum precedido por um artigo definido, expresso no número singular[24]. Desse modo, a palavra é restringida a um contexto supostamente localizado e único, afinal, o sentimento revelado pelo protagonista de *Um elefante no caos* [1960] (2007) não se apresenta como qualquer um. Há nesse início de frase o sentido latente de uma *força* ou *coação* a ser atendida o mais urgentemente possível, como os vazios da alimentação e da sobrevivência, ou as faltas de dinheiro e de melhor perspectiva de vida. Envolve também o de uma *condição* um pouco conveniente a ser estabelecida de modo instantâneo, como a utilidade de o intérprete principal desviar verbas de um grupo mantido, pelas autoridades, na clandestinidade. Contém ainda o de uma *exatidão*, algo que não poderia ocorrer de outra maneira, a ser aplicada em um instante objetivo, como a solução de uma dificuldade do presente, sem quaisquer preocupações futuras. A ideia de *necessidade*, apesar de inicialmente

[24] As ideias sintetizadas nas palavras *necessário* e *necessidade* se apresentam longamente discutidas pela tradição filosófica, especialmente, desde a antiguidade clássica. Por exemplo, o *Dicionário de filosofia* (2012) estabelece Aristóteles como o primeiro a definir de modo exaustivo esses conceitos. E o *necessário* nos termos aristotélicos compreenderia ao menos três sentidos fundamentais, em resumo, (i) "o N. como *condição* ou concausa, em virtude do que se diz", (ii) "o N. como *força* ou coação, em virtude do que se diz que é N. o que impede ou obsta à ação de um instinto ou uma escolha", (iii) "o N. como o que não pode ser de outra forma" (Abbagnano, 2012, p. 818, grifos do autor). Essas três concepções, ainda conforme o *Dicionário de filosofia* (2012) – cuja primeira edição é do ano 2000 –, praticamente não teriam sofrido grandes modificações ao longo da história da filosofia. Cf.: NECESSÁRIO. In: ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução da 1a. ed. brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi, revisão da tradução e tradução nos novos textos por Ivone Castilho Benedetti. São Paulo, SP: Editora WMF Martins Fontes, 2012. p. 818-822.

limitada pelo artigo definido, inclui ao menos três nuances reunidas de interpretação (*força* ou *coação*; *condição*; *exatidão*); em conjunto, essas percepções desnudam certas escolhas do personagem em relação ao exagerado interesse de alcançar metas pessoais, pois no fim de contas até mesmo o exercício de corrupção é validado pelo rapaz. E, ademais, realçam decisões enunciadas de forma direta e sem rodeios, para pessoas íntimas, dentro de um espaço privado. Tais direções argumentativas enfatizam pretensões acima de tudo individualizadas, já que em ampla medida o jovem concentra atenção em expectativas particulares, as quais por distintas razões se mostram semelhantes às de Maria, Rosa e Glicério.

As variações da *necessidade* surgem nos demais textos dramáticos de Millôr Fernandes com diversas potencialidades de significação, passando pelos entendimentos mais requintados e pelas compreensões mais descomplicadas. Ou mesmo pela mistura entre o clássico e o banal, quase sempre de maneira intencionalmente acessível, porém não meramente simplista. Integram essa medida oscilante dois trechos de *Ricardo III* [1592] (2016), de William Shakespeare, traduzidos pelo autor carioca e inseridos em *O homem do princípio ao fim* [1967] (2008): "eu me alimento de pão, como vós outros, sinto necessidades, provo a angústia, preciso de amigos" (Fernandes, 2008, p. 96) e semelhantemente em *Duas Tábuas e Uma Paixão* [1982] (1982): "eu me alimento de pão, como vós outros, sinto necessidades, provo angústias, preciso de amigos" (Fernandes, 1982, p. 63)[25]. Essas citações até podem ser apenas singelas homenagens ao bardo inglês, todavia, as escolhas lexicais desses fragmentos revelam aprofundamentos interessantes. Na trama shakespeariana, uma das interpretações implícitas parece sugerir as demandas da fome como um indicador de igualdade entre o rei nobre e os cidadãos plebeus. E tal isonomia se estenderia às vivências da *angústia*, isto é, um sentimento que, em linhas bastante gerais, a tradição filosófica costuma associar ao especificamente humano[26]. Isso porque a *angústia* decorreria das muitas possibilidades de acontecimentos sobre os quais não haveria certezas ou garantias, nem de sucessos e nem de fracassos. A dimensão de futuro instalaria, nessa lógica, talvez mais dúvidas do que convicções, independentemente por exemplo de classes sociais. E se distenderia ainda à carência de *amigos*, muito provavelmente,

[25] Nesta presente tese, a peça histórica de *Ricardo III* segue as traduções de Barbara Heliodora (2016) e de Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça (2016), sobretudo porque não foram encontradas informações de que o dramaturgo carioca tenha traduzido e publicado esse trabalho shakespeariano. Referências discutidas por Barbara Heliodora (2016), nos volumes com o teatro completo de William Shakespeare, lançados pela editora Nova Aguilar, ressaltam as dificuldades de datar as obras do bardo inglês. No entanto, conforme as pesquisas dessa autora, há indícios de que *Ricardo III* seja dos anos de 1592 e 1593.

[26] Cf.: ANGÚSTIA. In: ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução da 1a. ed. brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi, revisão da tradução e tradução nos novos textos por Ivone Castilho Benedetti. São Paulo, SP: Editora WMF Martins Fontes, 2012. p. 63-64.

um meio de exaltar as vantagens de conquistar aliados nos domínios do privado e do público, bem como de evitar inimigos e, logo, permanecer controlando o poder. Importante registrar finalmente que o excerto pertence ao segmento "O homem: a sua solidão" (Fernandes, 2008, p. 93) de *O homem do princípio ao fim* [1967] (2008), e que uma das protagonistas de *Duas Tábuas e Uma Paixão* [1982] (1982) comenta assim o fragmento: "gostei muito do trecho sobre a perda de poder, o rei que redescobre a condição humana" (Fernandes, 1982, p. 63). Pelo menos duas perspectivas são adicionadas às esferas da *necessidade*, tanto as ausências e as saudades presentes em *solidão*, quanto a experimentação da impotência deixada pela *perda de poder* – sem citar aqui interpretações sobre o tema filosófico e trágico da *condição humana*.

Essas demandas requisitadas pela *necessidade*, desde a alimentação até a ganância por controle ou influência, resumem aflições e deleites aparentemente difíceis de serem esquecidos ou recusados. Um tipo de imposição, por assim dizer, flagrante em alguns indivíduos da espécie humana se mostra também em *A Gaivota* [1959] (1957): "não sentia, como eu, a necessidade de viver no próprio país, apenas pelo prazer de encontrar na rua uma pessoa por quem não se tem nenhum interesse especial mas a quem estamos ligados por dez ou vinte anos de encontros ocasionais" (Fernandes, 1957, p. 208-209). O protagonista Cássio, embaixador brasileiro e itinerante em vários países, ressalta a consciente vontade de conviver com pessoas conhecidas, igualmente brasileiras, independentemente de maiores afinidades, somente pela chance de falar espontaneamente no idioma materno. Em contrapartida, esse rapaz se lembra de que a filha não compartilha desse sentimento de tristeza e falta, já que a menina nunca residiu por muito tempo em um mesmo lugar. Vinculado a esse anseio pelo diálogo, se nota em *A história é uma istória* [1976] (1994) o motivo para a articulação dos primeiros vocábulos: "Sentindo a necessidade de se comunicar o homem inventou o verbo. Quando teve a primeira raiva de um vizinho inventou o adjetivo. E ao dar topada numa pedra criou o palavrão" (Fernandes, 1994, p. 148). E um exemplo visando a satisfações e benefícios também humanos, mas dessa vez mais individuais, se realça no trecho de *Flávia, cabeça, tronco e membros* [1985] (2007): "precisamos de dinheiro para não pensar nele, nem no mundo, em nada, senão em nós, nesse egoísmo que a idade traz" (Fernandes, 2007, p. 60). A figura dramática Olga traduz em breves e explícitas palavras a valorização exagerada de riqueza como meio de evitar chateações ou aborrecimentos, tal como de elogiar abertamente a ostentação egocêntrica. Embora não revele o termo *necessidade*, Olga utiliza um sinônimo bastante próximo ao escolher o verbo plural de *precisamos*. Nesse sentido, há um detalhe que não poderia passar despercebido, enfim, a atração pela fortuna é vivenciada pessoalmente, contudo, a explicação desse sentimento é enfatizada amplamente como algo mais universal e comungado por muitos.

Uma outra ocorrência de necessidade irrompe como um sinônimo mais aproximado de uma *força* ou de uma *coação* ligeiramente incontrolável. Em *Computa, Computador, Computa* [1972] (1972), a protagonista diz: "me soltam aqui e eu que me vire pra não morrer de *noia*. De chateação. Hei, qual é a duração desse negócio? Dez minutos? Meia hora? Hora e meia? E como é que se enche hora e meia? Ninguém me dá material. Sopram na gente desejos e necessidades. Só. E a trama?" (Fernandes, 1972, p. 33, grifos do autor). Esses enunciados da personagem-computador-atriz demonstram uma espécie de intuição sobre a existência de agentes externos, como os dramaturgos, recheando as figuras teatrais com *desejos* e *necessidades*. Nesse excerto, a palavra *noia* corresponde em larga medida a uma mania de perseguição, todavia, de um modo que a intérprete não apenas supõe a presença de um criador, como inclusive consegue visualizar a imagem do escritor. Salta aos olhos, por fim, a inserção do vocábulo *noia* com referência à língua grega, notadamente, aos significados de entender e projetar, ou mesmo de perceber pela visão[27]. Ainda nesse segmento, se sobressaem certas afinidades com a trama pirandelliana *Seis personagens à procura de um autor* [1921] (2009)[28]. Enquanto a obra italiana constrói seres com um enredo já definido, porém sem um elaborador disponível, o texto milloriano evidencia uma figura à caça de sua própria fábula, de suas próprias vontades. A personagem-computador-atriz assume estar incomodada com as excessivas rubricas e com a quase inviabilidade de descobrir sua própria trajetória. Os *desejos* e as *necessidades* dessa mulher são supostamente esvaziados, contudo, em compensação, as análises dela diante do mundo parecem cirúrgicas. Para ilustrar, um discurso sobre os seres humanos na visão da protagonista: "um assassino nato, usufruidor da miséria geral – se você come, alguém está deixando de comer, a comida não dá para todos, não" (Fernandes, 1972, p. 85). Por esse ângulo, é como se os indivíduos de maneira geral reconhecessem a falta de alimentos para todas as populações e, apesar disso, alguns decidissem aproveitar, sozinhos, as refeições capazes de nutrir várias pessoas. À intérprete, resta resolver entre preencher o tempo com objetivo de atribuir significado à montagem teatral ou evitar os tédios do momento presente; as conclusões findam em um apelo óbvio à lógica interna da ação: "não vou ficar eternamente à espera de um Godô qualquer, dependendo de circunstâncias ridículas e improváveis" (Fernandes, 1972, p. 88)[29].

---

[27] Cf.: NOĒSIS, NOĒMA, NOĒTON. In: PREUS, Anthony. *Historical Dictionary of Ancient Greek Philosophy*. Lanham, Maryland, Estados Unidos: Rowman & Littlefield, 2015. p. 267.

[28] As apresentações de *Seis personagens à procura de um autor*, de Luigi Pirandello, estreiam em 1921; e a tradução consultada por esta tese é de Roberta Barni e J. Guinsburg (2009).

[29] Há nesse trecho uma óbvia referência à trama *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, encenada pela primeira vez em 1953. A tradução acessada por esta tese é realizada por Fábio de Souza Andrade (2005).

A imagem do autor teatral como inventor do texto escrito e como controlador potencial da obra encenada se repete em diálogos e rubricas de outras composições millorianas. Em parte das ocorrências, as recomendações são assinaladas por variações da palavra *necessidade* como sinônimo de inevitável, ou seja, de algo que obrigatoriamente não poderia acontecer de maneira diferente. Tais indicações aparecem realçadas por adjetivos e advérbios com energia imperativa nas tentativas de conceder ao autor a regalia de dominar, afora a idealização no papel, as futuras encenações. A começar pelas instruções dirigidas aos atores e aos encenadores de *Pigmaleoa* [1955] (1965), estipulando que, ao longo das performances, deve ser acentuado *sempre* o incômodo decorrente dos *fortes ruídos* de uma construção: "*esses ruídos podem ser intercalados também durante a ação da peça, nos lugares indicados, ou quando a direção os achar convenientes, sempre com a necessária reação dos atores, se os ruídos forem fortes*" (Fernandes, 1965, p. 1, grifos do autor). Passando pelos lembretes *desnecessários* para os públicos leitor e espectador de *Um elefante no caos* [1960] (2007): "*mas logo vocês verão que qualquer aviso é desnecessário – a peça que vai ser representada aqui é de tal forma incongruente que, por isso mesmo – e não por beleza extraordinária ou inventiva estupenda – é completamente inacreditável*" (Fernandes, 2007, p. 30, grifos do autor), bem como pelas interações *fundamentais* entre os intérpretes e as plateias de *Liberdade, liberdade* [1965] (2009): "antes de continuar este espetáculo, é necessário que façamos uma advertência a todos e a cada um. Neste momento, achamos fundamental que cada um tome uma posição definida" (Fernandes e Rangel, 2009, p. 31). Finalizando nas rubricas de tempo e espaço sinalizando uma espécie de coincidência essencial entre o pensamento do autor e a materialização dos espetáculos, como a *proibição* relacionada aos anacronismos desenrolados em *A viúva imortal* [1967] (2009): "como há outros, menos dotados, que também lerão este modesto trabalho, é necessário adverti-lo do seguinte (…) a montagem (ou o pensamento) fica terminantemente proibida de acentuar umas e outros. Quanto mais de engrossá-los" (Fernandes, 2009, p. 20); o *esclarecimento* sobre os ambientes e os tons de luminosidade em *É...* [1977] (2004): "indica-se apenas, para necessário esclarecimento, os locais onde as cenas se desenrolam e algumas luzes essenciais" (Fernandes, 2004, p. 23); e a referência à *estrutura básica* de *Duas Tábuas e Uma Paixão* [1982] (1982): "o cenário deve ser construído apenas em sua estrutura básica, isto é, vazado, de modo que se veja em conjunto alguns dos cômodos – sala, parte do banheiro – necessários à ação" (Fernandes, 1982, p. 5).

Outras variantes da *necessidade* adicionam a perspectiva da conveniência, em especial, das estratégias para contornar obstáculos e, com certa frequência, para retardar ou enfraquecer prováveis revezes. O exemplo selecionado em *Uma mulher em três atos* [1954] (1957) ressalta

uma conjuntura sobre a qual seria infrutífero elaborar maiores justificativas: “explicações são desnecessárias. Não as exijo, não quero que as forneça. O fato explica-se por si mesmo. É óbvio, é evidente” (Fernandes, 1957, p. 54). Nesse quadro, o personagem Radagazzio acredita na consumação de uma infidelidade amorosa, tendo como base evidências até sólidas, embora apenas supostas. As satisfações ou as confirmações são inibidas sinceramente, porque, entre diversos motivos, o reclamante da traição é o amante de uma mulher casada. Para ele, interessa o trajeto encurtado de inibir discussões enfadonhas, poupando tempo e atrasando a alternativa do término. O trecho de *Bonito como um Deus* [1955] (1957) realça a intenção de observar sentimentos individuais sendo acolhidos por outras figuras dramáticas: “a certa altura é necessário saber apenas que alguém entenda. O resto não tem mais a mínima importância” (Fernandes, 1957, p. 193). Tais enunciados são articulados pela protagonista Flávia no momento em que ela confessa ter assassinado o próprio namorado e também em que ela procura alguma condescendência sobre o acontecido, sem fugir das consequências desse ato criminoso. Afinal, após ser ouvida por um amigo, a jovem decide se entregar à polícia. A passagem de *Vidigal* [1966] (1981), por sua vez, sentencia o valor das agressões físicas quando realizadas nas ocasiões favoráveis: “a violência às vezes é necessária”, questionando, “o senhor acha que os alunos estudariam sem a palmatória?” (Fernandes, 1981, p. 10-11). As afirmações do intérprete de nome elástico, Toma-Larguras, aponta um vínculo imediato, de resultados eficazes ao menos na opinião dele, entre os incentivos à aprendizagem e as ameaças de punição corporal. Desse modo, nasce um caminho abreviado para remediar, de uma só vez, as notas baixas e o mau comportamento em sala de aula. O excerto de *Kaos* [1995] (2008) considera a duração de uns minutos específicos como mais demorados, notadamente, em comparação com as demais horas vivenciadas: “o tempo necessário para descrever e compreender é sempre maior do que qualquer tempo imaginável” (Fernandes, 2008, p. 95). Por esse ângulo, se depreende que interpretar um fenômeno ou uma situação – ou inclusive umas obras literárias – pode demandar o investimento de anos – e de muitas páginas.

De modo semelhante, há ainda os diálogos nos quais a temática da *necessidade* surge para qualificar o instante exato e a oportunidade favorável em que algo pode ou deve se cumprir, uma referência manifesta ao conceito filosófico de *kairós*[30]. Tal é o caso dos valores em espécie, obtidos por Paulo, no minuto certeiro e irretocável do texto *Um elefante no caos* [1960] (2007): “(*Campainha da porta. Paulo atende. Entregando-lhe algo, ele assina. Expressão que vai crescendo de satisfação*.) O dinheiro de que necessitávamos! Deus nos atendeu. Na hora

[30] Cf.: KAIROS. In: PREUS, Anthony. *Historical Dictionary of Ancient Greek Philosophy*. Lanham, Maryland, Estados Unidos: Rowman & Littlefield, 2015. p. 215.

precisa, no momento necessário" (Fernandes, 2007, p. 80-81, grifos do autor). Argumentos elaborados pelo juiz Paulo Moral, em *Flávia, cabeça, tronco e membros* [1985] (2007), caminham em direção próxima, sobretudo, nos cenários decisivos do julgamento de um par criminoso que confessa seus próprios crimes. Nesse acontecimento, o árbitro parece trazer a sentença determinada antes mesmo de conhecer as testemunhas do episódio e os relatos de todos os envolvidos. Inclusive, o magistrado dorme durante a sessão jurídica e, ao despertar, afirma exatamente: "não é necessário" (Fernandes, 2007, p. 107) repetir nenhuma das considerações desenvolvidas pela acusação, nem pela defesa. Isso porque os objetivos calculados pelo meritíssimo aparentam ser a descriminalização de atos condenáveis e, ademais, o rótulo de irreverente adjetivando sua própria carreira jurídica: "tudo é possível agora. E estão todos soltos. O crime é livre. Pela primeira vez na história o crime é livre" (Fernandes, 2007, p. 110). De outra forma, a obra *A viúva imortal* [1967] (2009) promove elogios aos trabalhos da ama Etérea, a qual se distingue por reconhecer as circunstâncias nas quais ela mesma se configura como imprescindível ou dispensável: "ninguém tão hábil, tão sábia, tão presente… e tão ausente quando necessário. A mais perfeita camareira" (Fernandes, 2009, p. 22). E enaltece também o comportamento de uma esposa, Fidélia, que "tem o carinho exato na hora necessária" (Fernandes, 2009, p. 27). Missões governamentais comentadas em *Os Órfãos de Jânio* [1980] (1979), por seu turno, exibem situações não muito comuns, de quando um subordinado se torna bastante requisitado pelo dirigente superior: "todo mundo fazia declarações cívicas, estavam procurando o vice-presidente na China", inflamando questionamentos como: "o que é que o vice estava fazendo na China, Deus do céu, na hora em que o presidente mais necessitava dele?" (Fernandes, 1979, p. 22).

A necessidade de Paulo, expressa por um substantivo comum precedido por um artigo definido, se estende nos sentidos múltiplos das urgências alimentícias e financeiras, bem como das utilidades de se aproveitar um momento específico para realizar um desejo ou um interesse. Essas nuances da palavra em destaque revelam, entre outras coisas, um caminho escolhido por Millôr Fernandes para apresentar conceitos de maneira simples e democraticamente acessível ao grande público. E indicam também exigências humanas e vitais, um tanto abstratas, ou imposições materiais e concretas. De um lado, as primeiras resumem vontades supostamente mais difíceis de serem esquecidas ou recusadas, como a fome e as saudades. Por outro lado, as segundas traduzem prazeres aparentemente mais fáceis de serem postergados e repelidos, como a ganância pelo dinheiro e pelo poder. Baseadas nessas perspectivas, ao menos duas categorias poderiam ser encontradas: a das *necessidades* coletivamente fundamentais e a das *necessidades* individualmente supérfluas. Na prática, entretanto, as classificações se misturam e, em alguns

níveis, o distanciamento estanque entre essas rotulações pode se manifestar ambíguo e confuso. Inclusive porque, para exemplificar, há a gula como versão exagerada e reprimível do apetite, ou até mesmo as ambições compreendidas como sonhos praticamente inalcançáveis. A opção de realçar características salientes na ideia de *necessidade*, sem invalidar outras possibilidades, instaura uma variedade ampla de interpretações disponíveis: a *necessidade* como uma questão humana, abarcando as carências da alimentação e os vazios da impotência; a *necessidade* como as demandas causadas por aflições ou deleites, seja a falta de conversas no idioma materno, seja o prestígio exorbitante da riqueza; a *necessidade* como as orientações inevitáveis e teoricamente obrigatórias do dramaturgo endereçadas aos atores, aos encenadores, aos públicos de leitores e espectadores; a *necessidade* como a conveniência de articular métodos para evitar impasses e, desse modo, adiar fracassos ou adversidades; a *necessidade* como a viabilidade de escolher o instante oportuno para uma ação, visando a facilidades pertinentes, a uma finalidade particular. Além disso, como será comentado na próxima seção, a *necessidade* como o estímulo capaz de provocar adaptações, mudanças e conversões.

(ii) *torna*

Torna é um verbo que, no enunciado desenvolvido por Paulo, está flexionado na terceira pessoa do singular e no tempo presente do modo indicativo. A palavra sugere uma mudança de rumo, um giro, mais propriamente uma intenção de oferecer ao *raciocínio* uma variação *elástica* em sentido quase sempre de oposição a uma ideia anterior. Essa possibilidade de transformação, algumas vezes, se aproxima da definição elaborada pela *Poética* de Aristóteles para o conceito de peripécia, ou seja, a modificação dos acontecimentos no seu contrário (1452a 22). Ademais, essas mutações podem ser direcionadas a cursos positivos ou negativos, assim como a trajetos simultaneamente positivos e negativos, e ainda podem ser construídas tendo em vista objetivos e interesses específicos. Quando o personagem exprime a frase em análise, se observa a vontade de agir em harmonia com *necessidades* particulares e um tanto vitais, padrões já comentados na seção anterior. E o protagonista demonstra acreditar em intervenções divinas, até milagrosas, capazes de diminuir injustiças e de promover benefícios financeiros imediatos: “Deus dotou-me de uma inteligência espetacular, de um bom gosto sem par, de um caráter sem jaça. Fez-me apenas sem dinheiro, o que é um erro imperdoável da parte de criatura tão cheia de sabedoria”, e conclui: “mas acho que Ele (*Olha para o alto*.) vai mudar essa situação a qualquer momento” (Fernandes, 2007, p. 42, grifos do autor). Nessa argumentação, o rapaz primeiro estabelece a

figura de Deus como *uma criatura tão cheia de sabedoria* e, em seguida, realiza uma pirueta no discurso: até mesmo o conhecimento perfeito e supremo precisaria de correções *a qualquer momento*. Afinal, Paulo, esse ser humano tão repleto de qualidades estimáveis, ao menos na perspectiva dele mesmo, não poderia sofrer as misérias de uma existência sem confortos.

Outras alterações na vida do jovem, afora as que seriam oferecidas sobrenaturalmente, incluem também uma energia individual nos propósitos de abandonar vícios e de buscar hábitos melhores e diferentes: "a partir de hoje não bebo nem jogo mais. (*Olha para o cigarro que tem na mão*.) Nem fumo! (*Apaga o cigarro no cinzeiro*.) Vou começar tudo do princípio. Outro sujeito. Novo!" (Fernandes, 2007, p. 103, grifos do autor). As novidades compreenderiam a oportunidade de um *novo* nascimento, porventura uma variação do Gênesis bíblico *começar tudo do princípio*, fundamentado em um sentimento nacionalista: "o que eu senti de repente foi essa vontade bem brasileira de largar tudo e vir pra casa descansar", em uma exaltação de classe: "veio-me pela primeira vez um orgulho estranho, profundo, de ser pobre, de não ter nascido rico" e em um amadurecimento repentino: "não sou mais um rapaz, sou um homem e sei o que quero… Veio-me também a convicção de que ainda posso aprender muito… ser muito útil… pelo menos pros que me cercam" (Fernandes, 2007, p. 106). Em resumo, tais metamorfoses anunciam certa disposição no intuito de promover alterações substanciais e profundas, embora no momento presente da ação dramática esses desejos, expressos simplesmente na linguagem falada e flexível, não sejam enfim tão confiáveis. Muito provavelmente *o orgulho de ser pobre* seja a conversão menos sincera, pois no desfecho da fábula Paulo comemora fervorosamente o prêmio no jogo do bicho, recebido por Maria, e a apropriação do dinheiro do grupo clandestino, permitido por Glicério-Ranulfo.

As demais obras de Millôr Fernandes exibem outros verbos com significados bastante próximos aos de *tornar*, sobretudo, baseados nas ideias de alterar uma situação preexistente e de passar a manter uma nova condição. Boa parte dessas variações, de um estado a um seguinte, parece caminhar em direções positivas, como acontece com o Paulo de *Um elefante no caos* [1960] (2007) nos instantes em que ele decide se afastar dos vícios da bebida, do cigarro e do jogo, ou quando ele promete assumir maiores responsabilidades. Contudo, sobram razões para suspeitar de escolhas densamente radicais em um personagem tão disposto a se adaptar às circunstâncias. Essas mutações otimistas, apesar de subsistirem margens para descréditos, também despontam na obra *Uma mulher em três atos* [1954] (1957), nas falas de Radagazzio: "ah, divina, o amor me transfigura ante seus olhos" (Fernandes, 1957, p. 48). Nesse cenário, o intérprete evidencia acreditar na paixão mutuamente correspondida, entre ele e Maria, e na expectativa de tal sentimento ser grande o suficiente para lhe transformar em uma pessoa

melhor. Essa confiança excessiva nas declarações de amor é atenuada pelo contexto, afinal, nos diálogos imediatamente posteriores, se nota a idealização do jovem quanto às emoções da amante. Enquanto Maria e as orientações cênicas percebem Radagazzio vestido de arlequim, o rapaz afirma estar usando "a mais perfeita confecção que já adornou meu corpo andaluz e você me estranha como se eu estivesse vestido de palhaço" (Fernandes, 1957, p. 47). Analogamente, uma transformação compreendida de maneira auspiciosa se desenrola na passagem de *Vidigal* [1966] (1981), anunciada por Tomás: "meu amigo Leonardo Pataquinha, ex-sacristão da Sé junto comigo. Mas está regenerado. Voltou à viola e aos maus costumes" (Fernandes, 1981, p. 90). A mudança de rumo sugere não exatamente a desistência do protagonista em relação à igreja, mas enfatiza a causa para ele ter sido expulso da instituição religiosa, a saber, os comportamentos regenerados ou inadequados, a depender do foco adotado, seja a própria viola, seja os simultâneos e variados relacionamentos afetivos.

Contrastam com essa positividade otimista as variantes de *tornar* enunciadas em sentido marcadamente negativo, apesar de serem observadas situações, em ampla medida, falsamente criadas para assinalar essa impressão. Há, como exemplo, um julgamento bastante exagerado desenvolvido em uma das anedotas de *Computa, Computador, Computa* [1972] (1972): "e como dizia aquele coroa para o filho: 'Eu jamais esperava isso de você, meu filho. Você desonrou o nome Silva. Você desonrou o nosso nome. Pior – você desonrou o nome da metade da população brasileira'" (Fernandes, 1972, p. 82-83). Não são pormenorizados na obra dramática os acontecimentos ultrajantes e capazes de macular uma das famílias Silva, assim como todos os integrantes dessa linhagem. Todavia, importa especificar a referência a uma mudança significativamente danosa, em especial, porque o verbo flexionado no pretérito perfeito indica uma ação finalizada e difícil, ou impossível, de ser consertada. O alargamento cômico dos efeitos, por seu turno, está no fato de o vexame escandaloso prejudicar a metade dos cidadãos brasileiros, aliás, embora o sobrenome Silva seja compartilhado por muitas pessoas, as más condutas de um único indivíduo dificilmente seriam relevantes para todos os habitantes de um país ou perturbariam seriamente tantas dignidades. De maneira semelhante, se encontram as oscilações entre os juízos instilados sobre alguém diante desse alguém e os insinuados pelas costas desse alguém, como evidencia Cordélia, no texto *Duas Tábuas e Uma Paixão* [1982] (1982): "eles dizem o mesmo a nosso respeito quando nos veem. Na frente se espantam: 'Cordélia, como você está bem! Não mudou nada!' Quando se afastam lamentam: 'Deus do céu, agora ela desmoronou de vez!'" (Fernandes, 1982, p. 17). Esse segmento denuncia a larga distância entre o elogio realizado com a intenção de agradar, *não mudou nada*, ainda que dissimuladamente, e a crítica declarada com sinceridade taxativa, com uma pitada

talvez de inveja, *desmoronou de vez*. Nessa última assertiva, se percebe certa proximidade com o verbo *desonrou*, visto que para ambas as circunstâncias parece não haver volta ou solução minimamente viável.

Outras alternativas de variação abrem espaço para interpretações simultaneamente positivas e negativas, como um pêndulo a vacilar ora mais para uma direção otimista, ora mais para uma pessimista. Essas margens inconstantes aparecem em um diagnóstico médico de *Do tamanho de um defunto* [1955] (1957), nos pareceres de Roberto sobre a saúde do Ladrão: "(*Para a mulher, baixo*). Isso muda tudo completamente. (*para o ladrão*) Você fez os exames que eu lhe pedi? Tirou a chapa?" (Fernandes, 1957, p. 161, grifos do autor). A preocupação do doutor se refere a não muitos dias antes da tentativa de roubo, quando o larápio foi atendido na casa do clínico, em um período de consultas gratuitas. Nessa situação prévia, as análises revelaram um estado bastante grave e uma expectativa de vida inferior a três meses. Tal vestígio conduz Roberto a abandonar terminantemente as denúncias contra o assaltante e a conceder liberdade ao enfermo, uma vez que, nas palavras do médico, "o risco que oferece o criminoso é hipotético, o que passa o doente é verdadeiro e imediato" (Fernandes, 1957, p. 163). Assim, o resultado dessa intriga até pode ser favorável na perspectiva de escapar das querelas prisionais e jurídicas, mas também pode ser melancólico na medida em que a existência do Ladrão terá prazo curto de durabilidade. Inclusive, essa decisão de Roberto de certa forma se assemelha às posturas do juiz Paulo Moral, em *Flávia, cabeça, tronco e membros* [1985] (2007), principalmente tendo em vista a seguinte constatação do meritíssimo: "tenho absolvido todo mundo" (Fernandes, 2007, p. 89). O princípio libertário surge nesse personagem em razão de motivos inteiramente pessoais, tanto o proposital e rápido desaparecimento da esposa Sílvia, quanto a repentina e prematura morte da amante Olga. Sem esquecer o fato de que esse magistrado planejava, juntamente à namorada extraconjugal, o assassinato da própria companheira, sendo essa última a afirmar categoricamente: "o mundo anda mudado, Paulo. Você anda mudado" (Fernandes, 2007, p. 35-36). As determinações irreverentes do árbitro ocorrem como uma espécie de mea-culpa, já que Paulo Moral reconhece nele mesmo um instinto homicida, influenciado por Olga, e precisa agir no sentido de alcançar um perdão; além de constatar a também óbvia incapacidade de julgar os atos de outros cidadãos.

Diferentemente de Paulo Moral, ainda em *Flávia, cabeça, tronco e membros* [1985] (2007), o delegado Alberto demonstra preferência pelas escolhas e pela vida mais recentes: "de repente tudo muda, dá um frio na alma, o tempo perdido, perdido, perdido" (Fernandes, 2007, p. 56). Situações experimentadas pelo personagem, antes da companhia de Flávia, são enfatizadas como *tempo perdido*, enquanto as novidades conhecidas ao lado da garota são

substancialmente valorizadas, inclusive a execução de um assassinato. Essa comparação oportuniza o entendimento de que os aprendizados obtidos em harmonia com as regras de justiça se assinalam menos prazerosos ou significativos do que os crimes e as transgressões. Tal ponto de vista, por assim dizer, inovador surge com viés inspirador e edificante quase que apenas na interpretação do casal delinquente. E similarmente na perspectiva advinda no texto *A viúva imortal* [1967] (2009), nas palavras do arqueologista cristão Capadox: "e você não viu nada, Etereazinha, precisava ter-me conhecido antes. Já não sou mais o mesmo, como dizia o demônio, logo depois da queda" (Fernandes, 2009, p. 64). Esse outro cotejamento, *como dizia o demônio, logo depois da queda*, sugere alterações de hábitos intimamente relacionados aos padrões do cristianismo até os sensivelmente desviados das direções tidas como apropriadas. As justificativas desse intérprete enaltecem deleites da gula e da luxúria, excessos condenados pelo pensamento religioso e nem sempre pelo social, e mencionam o demônio com objetivo de evidenciar que "atribuímos a ele todas as nossas culpas e erros, para sermos absolvidos por Deus…" (Fernandes, 2009, p. 63). As instâncias terrenas e divinas passam também por intensas modificações, positivas ou negativas, estreitando ou afrouxando posicionamentos, especialmente no estágio destacado e observado pela personagem Sarah, em *É...* [1977] (2004): "estamos num período de transição, eis tudo" (Fernandes, 2004, p. 32) – sendo essa constatação emitida justamente para ressaltar avanços instaurados pelo movimento feminista.

As substituições de um comportamento por outro, desde a simples troca de costumes até a forte inclinação aos divertimentos ousados e geralmente em desacordo com a justiça, realçam a existência de alguns objetivos e interesses premeditados. Esses alvos podem variar conforme as intenções de abandonar condutas rígidas, de materializar satisfações proibidas, de conquistar direitos ou enfim de demonstrar gentileza ao ter um motivo particular para isso. Ilustra o último exemplo em destaque a seguinte observação irônica de Ismênia, ao conversar com o delegado em *Pigmaleoa* [1955] (1965): "sei. Na sua profissão o senhor é *um outro homem*" (Fernandes, 1965, p. 60, grifos do autor). Nesse contexto, a protagonista repara no agente de polícia a discrepância entre as condutas audazes, praticadas no exercício do trabalho, e os modos de agir timidamente, como pessoa comum, no dia a dia. O acanhamento e a educação repentina, contudo, apresentam causa específica, revelada nas explicações do delegado "dona Ismênia, para ser breve: (*quase gritando*) eu e sua irmã vamos nos casar!" (Fernandes, 1965, p. 63, grifos do autor). Essas transformações podem ocorrer igualmente no sentido de realizar, em passo acelerado, um sonho apetecido, como o de Beto Maria, em *Os Órfãos de Jânio* [1980] (1979): "sempre tive esse nome! Quer dizer, mudei uma vez, mas também ninguém ia conseguir fazer carreira com meu nome de batismo: Esterônio Valvular de Outubro" (Fernandes, 1979, p. 31).

A procura por uma designação flexível, talvez mais adequada e carismática, advém do propósito individual de alcançar sucesso como cantor. Para além das vontades dos intérpretes, se descobre novamente certa intenção milloriana de elaborar o texto dramático e, em alguma medida, interferir nas encenações futuras. Tal configuração surge em rubricas de *Kaos* [1995] (2008) com a expectativa de conceder atualidade a espetáculos vindouros: "*Como a coisa é feita para dar uma impressão da neurose do mundo, as frases podem ser mudadas de acordo com a época da representação, desde que conservando a ideia da neurose*" (Fernandes, 2008, p. 33, grifos do autor). Assim, importa ressaltar a elasticidade entre orientações *necessárias* e um tanto obrigatórias, comentadas anteriormente, e mudanças permitidas, mas limitadas a conferir uma nuance contemporânea e menos datada.

O contrário de permitir as alterações com a finalidade de tornar as circunstâncias menos envelhecidas ou defasadas, de certa maneira, retoma os exemplos do julgamento exagerado de *desonrou* e da sinceridade talvez invejosa de *desmoronou*. Momentos finalizados, para os quais a alternativa de reparos se mostra complexa ou até inacessível, surgem na interpretação presente de Ruth, em *A Gaivota* [1959] (1957): "não se preocupe. O mundo continua funcionando igual, não vai parar por nossa causa" (Fernandes, 1957, p. 218). Esse entendimento se manifesta nos instantes relativamente próximos ao falecimento repentino da mãe da personagem e reforça como a vida da garota sofreu uma mudança drástica, apesar de o planeta seguir suas atividades normalmente. O pai de Ruth, em contrapartida, parece intensificar uma postura limítrofe entre a esperança em alguma modificação e a descrença em qualquer solução: "o fato das coisas terem acontecido iguais há milhões e milhões de anos não as obriga a continuarem nessa repetição. (*Irônico*) Não tenho confiança nenhuma na engrenagem do universo" (Fernandes, 1957, p. 220, grifos do autor). Imagens como essas indicam maneiras de enfrentar dificuldades em relação à morte terrena e definitiva de um ente querido, assim como de aguardar as inevitáveis reviravoltas a serem experimentadas pelos sobreviventes e pelo próprio cosmos. Outra metáfora capaz de acomodar uma perspectiva rígida, dentro de uma trama em permanente metamorfose, é enunciada em *Duas Tábuas e Uma Paixão* [1982] (1982), nas palavras de Cordélia: "ela parou no tempo, um dia, há muitos anos. Imagino o que sofreu, ultimamente, vendo a casa afundando" (Fernandes, 1982, p. 20). Tais considerações versam sobre a própria Mãe da protagonista, uma matriarca afeita a costumes pouco flexíveis e a pensamentos vistos como ultrapassados, a qual viveu seus últimos dias em um apartamento em constante e incontrolável afundamento.

Essa fragilidade das ideias e dos comportamentos demasiado resistentes, sobretudo no que se refere aos imprevistos e surpresas do destino, explode nos acontecimentos desenrolados em *É...* [1977] (2004). Ao longo dessa trama, as quatro figuras protagonistas encaram

transformações de modelos conservadores para exemplos liberais, ou o inverso disso. Aparenta a sério existir um conflito geracional entre dois casais, Vera e Mário, por volta dos cinquenta anos, e Oto e Ludmila, com cerca de trinta anos. Inicialmente, Vera demonstra ser habituada aos afazeres domésticos e aos cuidados com o marido, valorizando a "rotina. A perfeição da rotina" (Fernandes, 2004, p. 34). Depois de ser traída pelo esposo, a personagem atravessa as etapas da separação e, ao final, ressalta um importante aprendizado: "eu sei que, agora, é definitivo. E não vou morrer por isso" (Fernandes, 2004, p. 151). As decisões de Mário caminham em sentido equivalente ao, nos primeiros quadros, revelar incômodo com o julgamento dos mais novos e com a superioridade almejada por eles, perguntando a Oto: "você acha mesmo que vocês jovens foram os inventores da lealdade? Eu tenho uma profunda obrigação ética com minha mulher, Vera" (Fernandes, 2004, p. 79). Todavia, pouco tempo mais tarde, os compromissos em relação à esposa se mostram subitamente rompidos, salientando a transferência da *obrigação ética* a *outra mulher*: "era só uma amizade, no princípio, nós nem percebemos; quando vimos tínhamos perdido a direção e o controle. Resumindo. Eu amo outra mulher" (Fernandes, 2004, p. 107). Em trajetória oposta, Oto manifesta posicionamentos com orgulho de revolucionário, em trechos como: "a consciência de que a vida tem que ser instável" (Fernandes, 2004, p. 43) e ainda: "toda renovação existencial depende dos doidos" (Fernandes, 2004, p. 74). Essa busca constante por inovações compreende limites significativos e um tanto imprevisíveis, em especial, no que respeita aos propósitos maternos de Ludmila. A esterilidade de Oto potencializa a alternativa, no começo bem-vinda, de encontrar um pai biológico acertado, embora a opção pareça factível apenas como uma hipótese irrealizável: "eu embarquei numa loucura. Enquanto a coisa era só falada, uma conversa, uma teoria, era muito bom. Mas, na prática…" (Fernandes, 2004, p. 81). E a história de Oto termina em uma desistência suicida, com um bilhete de despedida no qual se lê somente o monossílabo vago e carregado de significados: É… Finalmente, Ludmila afigura ter maturidade e ser admirada por sustentar opiniões feministas e por citar *A Megera Domada* [1593] (1965), de William Shakespeare, com fina ironia: "o marido é teu senhor, tua vida, teu protetor, teu chefe e soberano. É quem cuida de ti e, para manter-se, submete seu corpo a trabalho penoso seja em terra ou no mar. Sofrendo a tempestade à noite, de dia o frio, enquanto dormes no teu leito morno, salva e segura" (Fernandes, 2004, p. 65)[31]. No remate dessa criação dramática, contudo, Ludmila se encontra grávida e cuidando do lar à espera do atualizado companheiro, Mário, voltar do serviço.

[31] As alusões à comédia *A megera domada*, de William Shakespeare, acompanham a tradução realizada por Millôr Fernandes (1965). E, conforme as pesquisas de Barbara Heliodora (2016), há indícios de que essa obra dramática seja de 1593.

Nesses muitos exemplos, se observa nos personagens construídos por Millôr Fernandes uma espécie de obsessão incessante por variações, na intenção de atingir objetivos específicos. As transformações rotineiras, e aparentemente sem clareza de propósito, são expressas nas palavras de Nelita, em *Os Órfãos de Jânio* [1980] (1979), ao julgar a si própria: "eu sou uma alcoólatra. Não, o que eu sou mesmo é uma viciada em mudar de vício" (Fernandes, 1979, p. 83). Essa lista de hábitos acumula a bebida alcoólica, o cigarro, as drogas ilícitas e, inclusive, as escolhas diferentes em relação a um passado não muito distante. A figura dramática passa por intensas modificações, nem todas elas planejadas, ao sair de sua cidade natal, Cuiabá, onde vivia rodeada pela família burguesa e tradicionalista, e ir morar nas rebeldias de São Paulo e do Rio de Janeiro. Tempos depois, ao rever a mãe, as avaliações maternas são de lamento: "minha mãe, hesitou, parou e declarou, numa última tentativa crítica: 'Minha filha, como você está mudada!'" (Fernandes, 1979, p. 42) e, ao rever o pai, as novidades impedem até a identificação entre eles: "marcamos um encontro na esquina, mas eu estava tão mudada que ele não me reconheceu. (*Pausa.*) Na verdade, eu estava tão mudada que não reconheci ele" (Fernandes, 1979, p. 61, grifos do autor). Julgamentos relativamente semelhantes recaem também sobre Paulo, em *Um elefante no caos* [1960] (2007), na perspectiva de Glicério: "você muda de ideia com muita facilidade" (Fernandes, 2007, p. 104). Assim, se nota nos personagens millorianos, de maneira geral e sobretudo em Paulo, uma tendência frequente de experimentar os variados sentidos de *tornar*, como desmoronar, desonrar, mudar, regenerar e transfigurar. E essas encarnações do verbo em destaque ressaltam a *elasticidade* de *raciocínios*, de disposições e de atitudes conduzidas de uma situação inicial a uma condição final, com o intuito de atribuir positividade e/ou negatividade a uma circunstância, de almejar interesses particulares, de conformar os imprevistos do destino, enfim, de decidir em harmonia com *necessidades* individuais.

(iii) *o raciocínio*

O raciocínio idealizado por Paulo segue também caminhos aparentemente específicos, pois antecede o substantivo comum, *raciocínio*, um artigo definido singular, *o*. Constituem as reflexões desse personagem de autoestima exagerada certas estratégias para transformar ideias e, logo, conquistar resultados pessoais almejados. As habilidades colocadas em prática incluem a flexibilidade depositada nos argumentos e o acúmulo de indícios confiáveis, assegurados pelo conhecimento prévio sobre os ouvintes – no caso de Paulo, os intérpretes como Maria, Rosa e

Glicério-Ranulfo. Influenciam as opiniões do protagonista da obra *Um elefante no caos* [1960] (2007) a insistência em promover decisões articuladas em estruturas impregnadas por noções *elásticas*, sobretudo, favoráveis ao discursador. Aliás, se observam na dramaturgia milloriana até mesmo explicações com ares acadêmicos para a recorrência de pensamentos que miram na elasticidade, como ilustra Mário, professor e filólogo em *É...* [1977] (2004): "a incidência de verdades no diálogo humano é ínfima. A vocação humana – para emitir falsidades, negar, circundar, está na construção mesmo da língua – não é moral. Agora, se você juntar à inaptidão linguística a dubiedade moral e filosófica, aí a coisa fica trágica" (Fernandes, 2004, p. 132). Dessas breves considerações, se entende que a ocorrência de mentiras e dissimulações – espécies de regulagens nos discursos – seria constitutiva dos mecanismos da própria linguagem e não exatamente de falhas morais de seres humanos determinados. Entretanto, as inabilidades linguísticas de alcançar *verdades* poderiam se associar, em certas situações, às ambiguidades *morais* e *filosóficas*. E o resultado dessa soma instalaria uma dimensão *trágica*, visto que não existiriam dentro da própria linguagem fórmulas para escapar de *falsidades*, e nem para a anulação de prováveis incertezas e equívocos. Ou, se uma salvação fosse viável, nada garantiria a descoberta de uma resposta definitiva e livre de adaptações, variações e imperfeições.

Esse conhecimento articulado pelo personagem Mário, em uma aula realizada na ficção, envolve ainda uma maneira de observar os diálogos concretizados entre duas ou mais pessoas, e entre duas ou mais figuras dramáticas. As explicações do docente continuam assim: "usamos as palavras para obter concordâncias e ocultar ideias. Transmitimos imagens preconceituosas, adulteradas, sentimentos gerados pela própria dinâmica vocabular, tudo com palavras cujo sentido não é o mesmo pra nós e pra quem ouve" (Fernandes, 2004, p. 132). Nessa lógica, de forma geral, os falantes construiriam enunciados com alguma intenção de persuadir ouvintes sobre um juízo predeterminado e, com esse objetivo em mente, escolheriam as expressões vistas como adequadas. E simultaneamente ocultariam as entendidas como inadequadas. Ao escrever obras teatrais, Millôr Fernandes também parece se valer desse artifício de, por vezes, revelar e, outras vezes, esconder. Por exemplo, quando o autor carioca se apropria de conceitos filosóficos de modo velado e um tanto rasteiro, sem mencionar possíveis fontes, embora conceda destaque a esses conceitos, como os de *reconhecimento*, *necessidade* e *raciocínio*. Inclusive, na palestra de Mário, não aparecem explicitamente nomes de nenhum pensador, porém com alguma certeza as observações desse professor se baseiam nas perspectivas de certos estudiosos da linguagem. Enfim, nas conclusões do docente, "a informação nos chega reles, deturpada, intencionalizada. E nós a retransmitimos reduzida ou amplificada, flexionada ou endurecida, colorida ou desbotada" (Fernandes, 2004, p. 132). Os raciocínios, portanto, estariam inevitavelmente

rotulados como *elásticos*, a depender não apenas do contexto, como também dos mecanismos característicos da própria linguagem.

A incidência da expressão *raciocínio* nas obras dramáticas de Millôr Fernandes se revela escassa, afinal, são localizadas somente cinco ocorrências, incluindo o já famoso enunciado de Paulo. Entre as outras quatro aparições mais diretas se encontram as teorizações de Eduardo, jornalista, psicólogo e professor de história em *Uma mulher em três atos* [1954] (1957), sobre as várias infidelidades da esposa. O marido nota uma série de mudanças nos comportamentos de Maria, desde o recente hábito de oferecer cafés e chás até o repentino padrão de ter explicações para todos os acontecimentos, e conclui que muito obviamente está sendo traído. Para fundamentar essa certeza, o personagem demonstra como formular uma ideia baseada em evidências seguras: "primeiro você me aparece com esse broche. Depois ele desaparece e você diz que mandou consertá-lo. Agora aparece com ele de novo e ele continua escangalhado. É fácil o raciocínio – você o esqueceu em *alguma parte* e tornou a apanhá-lo" (Fernandes, 1957, p. 88, grifos do autor). Nesse encadeamento de fatos, Eduardo ressalta a soma de informações disponibilizadas e, em grande medida, suficientes para enunciar uma dedução supostamente infalível. De modo diferente, as reflexões podem despertar não exatamente convicções, mas preocupações diante de cenários futuros e desconhecidos. Ao ser questionado sobre as dificuldades enfrentadas durante a convivência matrimonial, como as financeiras, Josué critica em *Pigmaleoa* [1955] (1965): "ah, você é pessimista demais! Raciocinando dessa maneira, a espécie acabaria" (Fernandes, 1965, p. 30). Esse protesto responde às dúvidas enumeradas por Júlia, garota que evita dizer sim ao casamento, em especial, porque ela sofre de cleptomania e tem receio de encarar seus pequenos roubos sendo enfim desvendados. Também em *Pigmaleoa* [1955] (1965), Ismênia adivinha um desejo do psicanalista Evandro: "eu já esperava que você tentasse racionalizar toda a encrenca em que temos vivido e em que possivelmente continuaremos a viver" (Fernandes, 1965, p. 70). *Racionalizar* os episódios vivenciados, na tentativa de compreender cada um deles, se enfatiza como uma das práticas recorrentes do jovem médico. A propósito, é precisamente ele quem identifica em Júlia a cleptomania. Por último, se destaca a anedota desenvolvida em *Vidigal* [1966] (1981) pelo contador de vantagens José Manuel: "o negócio é que usei a cabeça. Os outros não raciocinaram, perderam a cabeça e o corpo" (Fernandes, 1981, p. 109). Em tal situação, o personagem relata sobre uma viagem de navio terminada em naufrágio, do qual ele sobrevive depois de planejar rapidamente sua própria salvação. Vendo uma enorme quantidade de potes dispostos sobre as águas do mar, José Manuel, *raciocinando*, afirma ter saltado de um em um até encontrar uma superfície fixa, sólida e estável.

Nas demais composições da dramaturgia milloriana, se observam palavras com sentidos semelhantes às noções presentes em *raciocínio*, sobretudo em expressões de tom mais informal. O policial agente em *Do tamanho de um defunto* [1955] (1957), por exemplo, constrói uma maneira de pensar fundamentada em alguns indícios: "tinha um tipo na rua com ar suspeito. Chovendo assim, que é que ele estava fazendo na rua? E de repente, sumiu, sem ter por onde. Eu bolei que só podia ser por aqui" (Fernandes, 1957, p. 110). Nessa lógica, o verbo *bolar* indica uma explicação dos fatos bastante próxima de uma intuição, em especial, porque imagina como verdadeira uma interpretação rápida, garantida quase somente pela visão turva de uma noite bastante chuvosa. Essas simplórias percepções, contudo, são confirmadas páginas depois, quando Laura e Roberto encontram o Ladrão na sala de estar residencial. Em *A viúva imortal* [1967] (2009), por outro lado, a personagem Etérea tenta planejar a quantidade de óleo indispensável para garantir luzes dentro das catacumbas, até a morte dela mesma e de Fidélia. As previsões da camareira parecem falhar louvavelmente: "não calculei bem, eu que calculo tudo. Um erro meu. Não pensei que pudéssemos durar tanto" (Fernandes, 2009, p. 33). Esse equívoco advém de um *cálculo* nunca antes elaborado pela figura, a qual deveria prever corretamente quantos dias seriam necessários para sucumbir à fome e à sede. Sem precedentes anteriores, os resultados correm mesmo riscos de incorrer em enganos, por esse ângulo, favoráveis à continuidade da vida. Outro sinônimo de *raciocinar*, *bolar* e *calcular*, sem esgotar aqui as possibilidades, está marcado nas interrogações da intérprete em *Computa, Computador, Computa* [1972] (1972): "você? Me diz aí, ó chefe, você computa?" (Fernandes, 1972, p. 88). O questionamento, citando o título da obra dramática, se destina humoristicamente ao próprio dramaturgo, como uma forma de a personagem se certificar de que seu inventor realmente pensa, *computa*, enquanto organiza as situações da trama.

Além desses verbos, outros sinônimos expressos por substantivos comuns podem ser aproximados ao significado básico de *raciocínio*. Um deles se distingue em, no mínimo, duas ocorrências com nuances diferentes, mas também similares, da palavra *ideia*. Em *O homem do princípio ao fim* [1967] (2008), esse vocábulo surge em uma interação da atriz Fernanda Montenegro com os públicos leitor e espectador: "este espetáculo é uma escolha de textos, procurando dar uma ideia do Homem, esse ser humano. O homem e seu amor, o homem e seu riso, o homem e seu medo, a sua saudade, e seu fim" (Fernandes, 2008, p. 23). Nesse trecho, a intérprete antecipa parte das temáticas largamente filosóficas a serem desenvolvidas no decorrer da representação. De certa maneira, essa *ideia* se alinha à construção de um pensamento, sequenciado em frações menores, sobre um mote teórico específico, nesse caso, o conceito de humano – machistamente chamado de Homem, com inicial maiúscula. Em *Duas Tábuas e Uma*

Paixão [1982] (1982), por seu turno, os comentários de Olívio descrevem uma produção teatral e são direcionados à Cordélia: "a ideia é mesmo um espetáculo meio descosido, até mesmo mal escrito em alguns trechos, sem uma proposta definida" (Fernandes, 1982, p. 51). Tais explicações abordam principalmente uma montagem a ser realizada no futuro pelos dois personagens, bem como suscitam informações sobre a estrutura de colagens. Considerando o ano de publicação de *Duas Tábuas e Uma Paixão* [1982] (1982), é possível reconhecer na passagem mencionada uma tonalidade ambígua, entre o positivo e o negativo, sobre as colagens ideadas por Millôr Fernandes, na companhia de Flávio Rangel, em *Liberdade, liberdade* [1965] (2009), ou sozinho, em *O homem do princípio ao fim* [1967] (2008). Esses dois trabalhos acumulam trechos elaborados por variados autores e oferecem o gênero textual, muitas vezes, compreendido como requentado e *sem uma proposta definida*. Nessa perspectiva, Olívio demonstra que as análises um tanto pessimistas das críticas poderiam ser sim o objetivo até otimista dos articuladores de colagens, não importando nem mesmo os trechos vistos como mal escritos ou mal traduzidos, na concepção de alguns leitores especializados.

As argumentações explicitadas desenrolam caminhos semelhantes, em especial, quando selecionam um conjunto de informações com o propósito de alcançar uma conclusão inteligível, ou quando tentam compreender as situações vivenciadas e, por vezes, solucionar rapidamente um problema. Um grupo talvez mais incomum de raciocínios, em comparação aos anteriores, procura configurações determinadas e preferencialmente rígidas, sem aberturas para mudanças repentinas de pensamento. Novamente, a passagem engraçada e séria de *Liberdade, liberdade* [1965] (2009) aparece como exemplo: "neste momento, achamos fundamental que cada um tome uma posição definida" (Fernandes e Rangel, 2009, p. 31). O pedido orientado diretamente ao público espectador marca a urgência de firmar uma localização, para a esquerda, para a direita ou para o centro, de cada uma das cadeiras de um teatro na expectativa de conter os barulhos provocados pelos assentos. Enfatizam ainda, aos espectadores e aos leitores, a importância de escolher pelas vias democráticas e individuais uma direção política e ideológica a ser defendida. Julgamentos precisamente enrijecidos, aliás, parecem ser o elemento responsável por singularizar gerações diferentes, ao menos na interpretação de Ludmila, em *É...* [1977] (2004): "olha, Mário, com toda a sua lucidez, há barreiras definitivas entre as gerações… Sobretudo entre as nossas" (Fernandes, 2004, p. 52). Dessa afirmação, se depreende que indivíduos de idades aproximadas tendem a revelar pensamentos muito parecidos e, ao mesmo tempo, que sujeitos pertencentes a décadas afastadas costumam manifestar observações bastante heterogêneas. Esse modo de distribuir pessoas em classes geracionais se fragiliza cenas depois, posto que tal *barreira definitiva* é superada pelo relacionamento emocional e intelectual

entre Ludmila, vinte e quatro anos, e Mário, cinquenta anos. Em uma espécie de contrapartida, uma das personagens de *Os Órfãos de Jânio* [1980] (1979) se lembra do período de sua própria mocidade, nas palavras de Nelita: "individualmente, não sabíamos de nada. Íamos. Apanhados isoladamente nem sabíamos como nos defender dos ataques brutais dos mais velhos, cheios de argumentos definitivos. Não tínhamos munição ideológica" (Fernandes, 1979, p. 46-47). Nesse cenário, as estratégias para construir discursos seriam entendidas conforme uma linha contínua na qual os mais jovens emitiriam as declarações mais ingênuas e espontâneas, ao passo que os mais velhos articulariam os juízos mais consolidados e, portanto, *definitivos*. Iniciativas de possuir convicções soberbamente verdadeiras alcançam limites excessivos nos pareceres do juiz Paulo Moral, em *Flávia, cabeça, tronco e membros* [1985] (2007): "é bom que saibam de uma vez por todas: dormi tranquilo enquanto depoíam – depoíam? – porque já vim com opinião formada, juízo feito, sentença formulada" (Fernandes, 2007, p. 108). O meritíssimo, na ocasião, ignora os depoimentos das testemunhas de um assassinato e declara não ter dúvidas de suas respectivas conclusões, ordenadas antes mesmo das audiências judiciais; garante essa pretensão absoluta não exatamente a idade, mas sobretudo o ofício na magistratura.

Essas formulações aparentam buscar a inflexibilidade ao destacarem substantivos, como *posição* ou *sentença*, caracterizados por adjetivos de significado endurecido, como *definitiva* ou *formulada*. Apesar dessa suposta firmeza, existem sim algumas lacunas para maleabilidades, particularmente, na liberdade de optar por uma ideologia política específica e na suplantação de obstáculos precariamente estáveis. Tudo isso para além de o amadurecimento nem sempre redundar em certezas inabaláveis, nem mesmo aquelas produzidas por meritíssimos investidos de autoridade. Os mecanismos da própria linguagem, como informa o personagem Mário, em *É...* [1977] (2004), estão submetidos "à força modeladora da convenção social, às regras do procedimento da comunidade, a analogias e precedentes" (Fernandes, 2004, p. 131). *Modelar* argumentos, tendo em vista as *convenções sociais*, pode indicar tanto uma estratégia de repetir os valores já vastamente aceitos por um conjunto de indivíduos, quanto uma artimanha para evidenciar tais valores e encobrir os demais, de preferência, os desfavoráveis. O processo assim delineado, no entanto, inclui dificuldades relevantes. Ainda conforme o professor e filólogo, o fictício Mário, "todas as coisas ditas, ouvidas e pensadas são naturalmente registradas em nosso córtex. Esse depósito gigantesco se modifica microscopicamente a cada coisa nova dita, ouvida ou pensada" (Fernandes, 2004, p. 132). Por essas razões, o estudioso percebe no acumular de registros provindos de diversas fontes, *ditas*, *ouvidas* e *pensadas*, a possibilidade intensa que cada nova informação possui de modificar as referências obtidas no passado. E, com efeito, de influenciar as compreensões futuras. A procura por verdades absolutas e duráveis seria,

portanto, frustrada pelo próprio funcionamento da linguagem, a depender das intenções dos falantes e destinatários, pelas próprias estruturas do cérebro, em alteração marcadamente constante, e pelo próprio fato de que os diálogos estão situados em tempos e espaços condicionados a alterações presentes e futuras. Essa longa explanação poderia ser resumida em um discurso menos acadêmico, como o manifestado por Vera-Narradora, figura propositadamente distanciada dos acontecimentos desenvolvidos em *É...* [1977] (2004): "aos poucos as palavras vão perdendo em significado, ganhando em malabarismo" (Fernandes, 2004, p. 114). Estabelecer um conceito permanente talvez não seja exatamente o preferível, mas, ao contrário, fixar o conteúdo *malabaristicamente* desejável a uma circunstância singular e pontual.

Outros impasses derivados das práticas de comunicação, para além da estruturação dos argumentos e da reunião constante de dados recentes, advêm das iniciativas de racionalizar ou de conhecer demasiadamente os acontecimentos. Os riscos de maximizar as abordagens e as interpretações possíveis são encarados, por exemplo, pela atriz-personagem de *Computa, Computador, Computa* [1972] (1972), quando ela comicamente pergunta se o criador dela realmente pensa. E, um tanto diversamente, são repelidos por Etérea de *A viúva imortal* [1967] (2009), na ocasião em que ela talvez propositadamente ignora o tempo necessário para morrer de fome e de sede. Uma das protagonistas de *A Gaivota* [1959] (1957), Ruth, por sua vez, reprova as atitudes paternas de rastrear conhecimentos extrapolando o que seria de fato importante: "esse é o seu mal. Você procura entender demais… Não procurando se compreende melhor" (Fernandes, 1957, p. 211). A reclamação ocorre prontamente depois de Cássio, o pai, elaborar adivinhações sobre um destino ainda incerto, no qual ele se imagina afetivamente distante da única filha. De forma não muito parecida, um dos intérpretes de *Pigmaleoa* [1955] (1965) se queixa das buscas incessantes por complacências: "se eu for compreender tudo que se passa nesta casa, acabo estourando de compreensão" (Fernandes, 1965, p. 46). Esse enunciado de Josué demonstra algum cansaço em relação a, entre variadas circunstâncias, ouvir uma recusa de casamento e assimilar as desculpas de Júlia. Em larga medida, se infere dessa mensagem que há limites para a *compreensão* das escolhas e das posturas alheias. Finalmente, se destacam ainda as condições do feminicídio de Olga e do anúncio de padre Coração como um observador do evento criminoso, em *Flávia, cabeça, tronco e membros* [1985] (2007). Nesse contexto, um dos assassinos, Alberto, comunica ao vigário: "o senhor passou num mau momento. Agora é testemunha. Deve morrer" e Flávia, igualmente assassina, completa: "você sabe demais" (Fernandes, 2007, p. 68). A intenção de eliminar as provas das atrocidades

cometidas ameaça a própria vida de Coração, mas esse personagem escapa do *saber demais* ao se lembrar do sigilo religioso, conferido pelo ofício na Igreja.

Uma das maneiras de diminuir as adversidades existentes nos processos de comunicação parece ser a emissão de discursos abertamente expressos, ao menos, na intenção de mostrar que os posicionamentos necessários estão efetivamente disponíveis. É como se houvesse, portanto, certa inclinação aos diálogos estabelecidos de modo acessível, ou seja, fugindo o mais possível de ambiguidades e de consequências não exatamente desejadas pelos falantes. As traduções de obras teatrais, no ponto de vista de Cordélia, em *Duas Tábuas e Uma Paixão* [1982] (1982), devem seguir essa tendência: "perfeito! (*Lê.*) Limpo! (*Termina de ler.*) Ordem direta, tudo bem claro, como nós gostamos! É isso aí! É assim que se trabalha" (Fernandes, 1982, p. 85). Esses elogios, em vasta medida, realçam o favoritismo do português brasileiro por exibir o sujeito imediatamente antes do predicado, ainda que tal disposição dos elementos não seja a escolhida pelo texto fonte, escrito em língua estrangeira. Em direção semelhante, um dos personagens de *Computa, Computador, Computa* [1972] (1972) apresenta uma exigência para que as conversas possam ser realizadas: "desde que os pensamentos sejam claros, precisos: pão-pão queijo-queijo" (Fernandes, 1972, p. 19). Uma reivindicação bastante próxima, inclusive, é emitida pelo juiz Paulo Moral, em *Flávia, cabeça, tronco e membros* [1985] (2007), depois de Olga sugerir em palavras metafóricas o assassinato de Sílvia: "que é, meu bem? Fala claro que ninguém te entende" (Fernandes, 2007, p. 61). *Tudo bem claro*, *pensamentos sejam claros* e *falar claro* enfatizam pedidos em busca de alguma transparência, ou mesmo simplicidade, nas interações comunicativas. No entanto, tais expectativas se mostram um tanto ingênuas, sobretudo no olhar de Mário, em *É...* [1977] (2004), cujas argumentações demonstram a capacidade de os pensamentos serem reiteradamente flexibilizados e modificados, com muito espaço para imprecisões e pouco para certezas. E igualmente na visão do Psicanalista de *Kaos* [1995] (2008), que afirma sem hesitar: "apesar de psicanalista, sou um homem esclarecido e por isso mesmo também cheio de dúvidas" (Fernandes, 2008, p. 72). De acordo com esses dois estudiosos fictícios, as indefinições e vacilações impregnam frequentemente os mecanismos da linguagem.

Esses *raciocínios* dos personagens construídos por Millôr Fernandes evidenciam ampla variabilidade de assuntos e, paralelamente, larga capacidade de se adaptar às circunstâncias vivenciadas. A estrutura das argumentações procura quase sempre instalar no discurso alguma flexibilidade, de modo a garantir a opção de adequar os pensamentos a objetivos específicos e prévios. Além disso, a organização dos elementos no discurso envolve a recolha de informações a fim de alcançar ao menos uma conclusão possível, na tentativa de entender a vida ou mesmo

de dar continuidade à própria existência. Inclui também o sequenciamento de ideias em frações menores e ordenadas, mesmo que os resultados dessas disposições pareçam requentados ou *sem proposta definida*. E embora, como consequência dessas ações de *bolar*, *calcular* e *computar*, entre outras, se acumulem mais incertezas do que certezas. Tais considerações valem, inclusive, para os acontecimentos nos quais as aberturas de maleabilidade aparentam ser mais rigidamente limitadas. *Posição definida*, *barreiras definitivas*, *argumentos definitivos* e *sentença formulada* podem sim atravessar diversas mudanças e reformulações. Isso porque a própria linguagem está condicionada a uma *força modeladora*, por exemplo, realçada na capacidade de cada uma das novas informações transformar, *malabaristicamente*, o conjunto de elementos já preexistentes. As alterações, na maioria dos casos, ambicionam fixar um conteúdo dentro de um tempo e um espaço determinados, conforme intenções anteriormente planejadas. Muitas vezes, é preciso até enfrentar os riscos de *entender demais*, *estourar de compreensão* ou *saber demais*. Ou pode ser fundamental e útil atenuar percalços existentes nos diálogos emitindo *tudo bem claro*, em um *pensamento claro* e em um modo de *falar claro*. Assim elaborados, os *raciocínios* se conformam às situações mais recentes, desdobrando variados caminhos para as elasticidades.

(iv) *elástico*

Elástico se manifesta como um adjetivo interessado em *tornar* determinados contextos adequados a objetivos e opiniões individuais de alguém, sobretudo, de um personagem como Paulo. Nessa lógica, as possibilidades de metamorfoses são anunciadas em diversos exemplos, alguns deles já citados nas seções precedentes e também no capítulo anterior, e são ajustáveis conforme os resultados a serem conquistados. A elasticidade surge nos diálogos com a intenção de conduzir pensamentos na direção de mudanças e de interpretações almejadas e, ademais, de instalar estruturas formais premeditadamente instáveis. Mecanismos da linguagem e da forma dramática, no teatro de Millôr Fernandes, por vezes, favorecem o aumento de desestabilizações. De um lado, as flexibilizações passam por diferentes pontos de vista relacionados a temáticas polêmicas, como a idade, a religião, a política, a liberdade, a democracia, a moral, o ser humano. Personalidades construídas nas obras millorianas parecem seguir uma tendência sinceramente afirmada em *Pigmaleoa* [1955] (1965), nas palavras de Júlia, “sou uma mentirosa, uma mitômana. Não aceito as coisas como elas são. Invento. Vejo diferente da realidade” (Fernandes, 1965, p. 30). As distorções da *realidade*, em medidas propositais, se configuram como estratégias para perceber os acontecimentos de maneira talvez mais aceitável. Na

perspectiva de Júlia, em particular, para atenuar o comportamento cleptomaníaco e justificar as dúvidas em relação ao casamento com Josué. De outro lado, as maleabilidades atravessam os tempos, os espaços e os gêneros literários, bem como as descrições das figuras dramáticas. E finalmente as classificações dos próprios escritores teatrais, retratados assim pelo ator e apresentador de *Um elefante no caos* [1960] (2007): "*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*" (Fernandes, 2007, p. 29, grifos do autor). Por esse ângulo, caracterizar alguém como *honesto* dependeria quase apenas de razões e expectativas adotadas previamente, embora tais razões e expectativas possam ser um tanto variáveis e possam sofrer alterações a qualquer momento.

Declarações bastante explícitas sobre possibilidades de variar opiniões, amenizando ou exagerando ideias e testemunhos, enfatizam certa *necessidade* de harmonizar, por exemplo, as situações ao que aparenta ser consenso para um maior número de pessoas. No teatro milloriano, personagens reclamam frequentemente das convicções alheias que, por algum motivo, rotulam atitudes e escolhas partindo de um referencial mais inflexível. Esse é o caso das reivindicações de Maria, protagonista em *Uma mulher em três atos* [1954] (1957): "homens que, como você, só lidam com a *Justiça*, Eulálio, são excessivamente determinados. Classificam as coisas por meio de palavras rígidas, terríveis" (Fernandes, 1957, p. 26, grifos do autor). O propósito dessas lamentações consiste em tentar compreender as repetidas traições de Maria como ações não rigorosamente condenáveis, mas incentivadas pelo amor e, acima de tudo, pelo destino. Raciocinando assim, as mulheres deveriam seguir os pessoais instintos e desejos, sem a preocupação com as regras sociais ou legais, mesmo que isso signifique enganar o próprio marido. Entendimentos sobre a justiça aparecem também nas considerações do delegado Alberto, em diálogo com o juiz Paulo Moral, em *Flávia, cabeça, tronco e membros* [1985] (2007): "examina o processo, você vai ver que tudo que ela faz pode ser admitido não como um crime contra a sociedade, mas como… filosofia. Uma maneira nova de encarar a coisa" (Fernandes, 2007, p. 55). A *filosofia* em análise pertence à Flávia e diz respeito a preferências como realizar *strip-tease* em espaços públicos, consumir drogas ilícitas e planejar assassinatos. As observações de Maria e do delegado Alberto poderiam ser explicadas pelo personagem Beto, de *Os Órfãos de Jânio* [1980] (1979), com as recomendações: "examina sempre a cara e a coroa (*Forte.*) que tudo na vida tem o outro lado!" (Fernandes, 1979, p. 82, grifos do autor). Ou com as conclusões do Homem 1, em *Kaos* [1995] (2008): "ninguém mais exige coerência de ninguém. É out" (Fernandes, 2008, p. 22). Nesses termos, as justificativas sobre condutas e

hábitos não teriam muitos limites, enfim, interessaria considerar as diversas percepções para um mesmo assunto e não demandar muita *coerência*, requisito supostamente um tanto fora de moda.

As recorrentes vacilações de perspectivas costumam apresentar finalidades e interesses premeditadamente delineados, como já mencionado na seção relativa ao verbo *tornar*. E outros fragmentos das obras dramáticas de Millôr Fernandes podem ser ainda elencados nesse sentido. Em *Do tamanho de um defunto* [1955] (1957), o médico Roberto primeiramente considera impossível que sua própria casa, assegurada por diversas trancas e cadeados, seja invadida por ladrões. Tal confiança se modifica radicalmente quando se descobre uma arma de fogo na posse do doutor ficcional: "porém eu não posso ficar desarmado. Sobretudo agora que o senhor viu um homem entrar em minha casa" (Fernandes, 1957, p. 114). Os enunciados são dirigidos ao policial empenhado em confiscar o revólver ilegal, ou seja, mantido por um civil sem a documentação necessária. Nesse instante, Roberto começa a admitir a hipótese de um provável ladrão e declara a inevitabilidade de garantir a segurança domiciliar. Com objetivos menos calculistas, Leonardo Pataca ressalta nas apreciações feitas à distância um engano de percepção, expondo em *Vidigal* [1966] (1981): "lá em cima você me pareceu mais alta", ao que Luisinha imediatamente responde: "quando eu estava lá em cima eu era mais alta" (Fernandes, 1981, p. 46). Uma nuance de humor, até engraçada, advém das simples oscilações no posicionamento de ambos os personagens, ora em diferentes elevações de altura, ora em um mesmo nível. Resumem essas variações de ideias, para exemplificar, os comentários de Gilda sobre o passado por ela vivenciado, em *Os Órfãos de Jânio* [1980] (1979): "o que me salvou – me salvou ou me perdeu, *depende do cristal com que se mira* – é que eu sempre fui de enturmação" (Fernandes, 1979, p. 29, grifos nossos), assim como as considerações pirandellianas da Estagiária de *Computa, Computador, Computa* [1972] (1972): "Depende do ponto de vista. Cada coisa tem sua vez. *Assim é, se lhe parece*" (Fernandes, 1972, p. 74, grifos nossos)[32]. E finalmente as reclamações de Fidélia, dividida entre a vida com o Capitão e a morte com Potêncius, em *A viúva imortal* [1967] (2009): "assim, minha dignidade vai e volta?", completando, "minha alma é uma gangorra?" (Fernandes, 2009, p. 93).

As indefinições também se desenrolam nos instantes em que os personagens, por algum motivo, confundem informações sobre suas respectivas idades, ou sobre as alheias. Tais dúvidas se mostram, ocasionalmente, como consequências de memórias atrapalhadas em relação a datas específicas, como ocorre no diálogo entre Ruth e Cássio, de *A Gaivota* [1959] (1957). Enquanto

[32] Há nesse fragmento uma referência ao drama de *Assim é (se lhe parece*), escrito por Luigi Pirandello e encenado pela primeira vez em 1917. A tradução consultada por esta tese é de Sérgio N. Melo (2011).

a filha anuncia: “nunca me esqueci. E só tinha nove anos…”, o pai prontamente corrige: “oito”, sendo depois igualmente advertido: “não, nove. Foi em setembro de 1945. A guerra mal tinha acabado. Ainda estava tudo destruído” (Fernandes, 1957, p. 207-208). A lembrança de um desastre automobilístico, sofrido pela família, se encontra assinalada por Ruth em um momento pontual, marcado por circunstâncias históricas da Segunda Guerra Mundial. Um acontecimento bem diferente desse é divulgado pela protagonista de *Flávia, cabeça, tronco e membros* [1985] (2007): “dezoito, meu amigo. (*Põe a saia*.) Incompletos” (Fernandes, 2007, p. 22, grifos do autor). Nesse quadro, a garota está em um lugar proibido para menores de idade, um motel, e precisa justificar a estadia dela mesma no referido ambiente; alegar *dezoito anos incompletos* aparenta ser uma ótima alternativa, embora o acompanhante dela seja preso quase em seguida. Um pouco mais distante se localiza a imprecisão de Cordélia, em *Duas Tábuas e Uma Paixão* [1982] (1982), acerca dos tempos vinculados a expectativas de vida: “Você acha que eu sozinha vou consertar essa gente toda, nos dez anos – ou dez meses – que me restam de vida?” (Fernandes, 1982, p. 94). A pergunta se dirige a Evandro, o cunhado militar, reiteradamente preocupado com as subversões existentes na arte teatral; Cordélia, por seu turno, se importa em passar os meses ou anos restantes curtindo a própria vida, e não exatamente tentando *consertar* o que o parente, e os colegas dele, rotula como errado ou problemático. Em linhas semelhantes, um dos intérpretes de *Bons tempos, hein?* [1979] (1979) afirma sobre um cidadão entre 20 e 25 anos: “sabe que vai viver uma média de 70 anos. Mas quer comprimir a existência em um dia” (Fernandes, 1979, p. 44). Isso porque o jovem realçado, em termos genéricos, possui muitas incertezas em relação ao país e ao mundo, demonstrando preferência por garantir suas vontades *em um dia* e não por aguardar pelos próximos 45 ou 50 anos de possível existência. As extensões temporais variam nessas cenas conforme as recordações embaralhadas, o desejo de transgredir normas, as angústias sobre o que fazer – ou não fazer – na brevidade de uma vida inteira.

As próximas situações *elásticas* denotam não rigorosamente intenções e conveniências estabelecidas de antemão, mas enfatizam discussões sobre temas polêmicos, como é a religião. Crenças heterogêneas e pretensamente discordantes suscitam inferências como a de Capadox, o cristão de *A viúva imortal* [1967] (2009): “por enquanto teu Deus é o meu demônio” (Fernandes, 2009, p. 50). Esse julgamento desfavorece os valores politeístas seguidos pela personagem Etérea e, em contrapartida, beneficia os preceitos do catolicismo. Nessa maneira simplista de pensar, só uma dessas duas devoções poderia estar certa e, se uma delas se conserva ao lado de Deus, a outra inevitavelmente permanece ao lado do demônio. Entretanto, Capadox e Etérea continuam sempre com a opinião correta, ao menos na perspectiva individual respeitante a cada um deles. Dentro de uma mesma religiosidade, inclusive, há aqueles que não

necessariamente conhecem os princípios e os dogmas a serem seguidos. E esses detalhes são flagrados em *Vidigal* [1966] (1981), quando a Vizinha comenta sobre Leonardo Pataca: “mas que bom padre vai me sair! Não distingue uma matina de uma missa de Sétimo Dia. Noutro dia o Senhor Cura falou se ele sabia o que era Missa do Galo e ele respondeu que era uma missa onde em vez de amém se diz cocoricó” (Fernandes, 1981, p. 37). O garoto para quem não importavam também as diferenças entre um Padre-Nosso e uma Ave-Maria, afinal, frequentava a Igreja com o objetivo de paquerar, e não propriamente de rezar. Até mesmo aqueles que se aprofundam nas doutrinas da fé católica destacam certas inevitabilidades de mudar algumas perspectivas, como demonstra o sacerdote de *Kaos* [1995] (2008): “como Sacerdote não temos mais condições de pregar que a carne é fraca, pois o que ela é, visivelmente, é cara. Sobretudo na entressafra. Mas carne, terrivelmente barata, corpos feitos de carne, são jogados na rua a cada dia” (Fernandes, 2008, p. 44). Por essa ótica, a *carne* deixa de ser um sinônimo de natureza humana, se referindo a comportamentos incapazes de resistir às vontades mais imediatas, e passa a ser associada a um preço elevado e pouquíssimo acessível à população de modo geral. Contrasta com essas altas quantias a negligência destinada a corpos específicos, sobretudo os abandonados à marginalidade humana e social. Finalmente, se manifestam os personagens já descrentes que, durante o envelhecimento, revelam ceticismo, como a Mãe de Cordélia, em *Duas Tábuas e Uma Paixão* [1982] (1982): “minha religião é uma mentira, não me ajuda em nada. É apenas, sei agora, uma partitura de notas sem sentido, criada pra me iludir de que haverá uma vida eterna – e eu estou morrendo” (Fernandes, 1982, p. 110).

Assuntos semelhantemente controversos surgem nos debates sobre os posicionamentos políticos a serem, ou não, adotados. O texto dramático *Os Órfãos de Jânio* [1980] (1979), por exemplo, anuncia ao menos cinco ideologias políticas, sociais e artísticas intencionalmente divergentes, cada uma delas manifestada por um personagem específico. E, por essa razão, o escritor Millôr Fernandes ressalta a seguinte recomendação, sobretudo, direcionada aos leitores e aos encenadores: os intérpretes “gozam, criticam e atacam, segundo vários pontos de vista. Portanto, nesta peça, mais do que qualquer outra, é extremamente perigoso alterar ou omitir palavras e frases, sem uma visão total do conjunto” (Fernandes, 1979, p. 17). Mais uma vez, o dramaturgo expõe a intenção de controlar a obra escrita e os espetáculos futuros, nesse caso, com a finalidade de não prejudicar o contexto marcadamente amplo da criação teatral; além de não invalidar uma ou outra das variadas opiniões e doutrinas que envolvem o mote da política. Essa advertência, no entanto, será nesse momento expressamente desobedecida. Entre as cinco direções políticas, se evidencia a do jornalista Carlos: “meu jornal já foi fechado e arrebentado pela direita, pela esquerda, por um ministro mais corrupto do que o combinado, e, naturalmente,

por credores, cansados de colaborar com a minha indômita resistência cívica" (Fernandes, 1979, p. 24). O depoimento desse profissional fictício, em certa medida, demonstra que a mídia jornalística, quando preocupada em manter a independência de conteúdo, corre os riscos de ser desprezada pelos diversos lados, os da esquerda, os da direita e os do centro. Em uma forma de conclusão, o mesmo personagem repete uma conhecida frase de Millôr Fernandes: "imprensa é oposição: o resto é armazém de secos e molhados" (Fernandes, 1979, p. 24). Para funcionar nesses moldes, o trabalho jornalístico precisa acreditar, entre outras coisas mais, no compromisso com a verdade baseada em fatos comprováveis e também na importância da liberdade de expressão. Essas crenças, é valioso lembrar, não devem ser confundidas com a possibilidade de ofender deliberadamente as pessoas e suas devoções, nem com a de colocar em dúvida o conhecimento científico. Afinal, ao contrário do que afirma Beto de *Os Órfãos de Jânio* [1980] (1979), o outro lado pode sim ser reiteradamente evitado, como as informações obviamente não confiáveis ou ainda os fatos cientificamente rotulados como incorretos. Nesses casos, principalmente, a coerência não deve estar fora de moda, como gostaria o Homem 1, personagem de *Kaos* [1995] (2008).

A liberdade pretendida, seja pelos jornalistas, seja também pelos demais cidadãos, está muitas vezes relacionada à prática de expressar ideias sociais, políticas e artísticas sem medo de retaliações ou de prisões. Contudo, em um número considerável de situações, são impostos determinados ajustes às liberdades, especialmente, restrições aos direitos alheios. Personagens investidos de poder, como o major de *Vidigal* [1966] (1981), exibem um tom nitidamente ameaçador quando se sentem de alguma maneira contrariados: "ou você quer subverter a ordem?" (Fernandes, 1981, p. 24). Essa pergunta se dirige ao escravizado que chora a morte da própria companheira, assassinada pelo Conselheiro, um homem opressor e de alto prestígio econômico. No contexto, o crime nem sequer é entendido como uma ação condenável, pois a mulher escravizada, vista apenas no enfoque de propriedade, teria sua vida condicionada aos abusos e desmandos de um homem branco e rico, detentor do potencial hegemônico. As regras de uma sociedade, na maior parte dos casos, afinal, costumam ser delineadas pelos controladores do arbítrio, os sistematicamente posicionados nos lugares de decisão e de domínio, os desconsoláveis no momento em que esses espaços passam a ser ocupados pelos antes marginalizados. Alguns personagens questionam mais despreocupadamente, embora timidamente, sobre como são dispostas as fronteiras entre o permitido e o proibido, nas palavras do Ator I, em *Computa, Computador, Computa* [1972] (1972): "quais são, realmente, os limites corretos da moral? Como traçar esses limites? Com régua? Com marcos de cimento? Gelo baiano?" (Fernandes, 1972, p. 43). Ainda nessa mesma obra, o Ator II sentencia explicitamente:

"quem se curva aos opressores mostra a bunda aos oprimidos" (Fernandes, 1972, p. 44). Outros parecem mais subservientes, talvez por serem favorecidos pelas determinações da maioria, e demonstram atitudes um tanto conformistas, como a de Vera-Narradora, ao comentar as escolhas dela mesma e do marido, em *É...* [1977] (2004): "votam na oposição; quando o governo deixa" (Fernandes, 2004, p. 91). Além disso, existem aqueles que não se contentam com as possibilidades já disponíveis e procuram maiores elasticidades, mesmo que circunscritas aos ambientes de intimidade, como relata o Narrador de *Kaos* [1995] (2008): "casais libertos e liberados tentando transgredir tudo o que já foi transgredido, no tédio nosso de todos os dias" (Fernandes, 2008, p. 83). As citações expostas até aqui, em incerta medida, evidenciam as nuances da liberdade, ora mais flexíveis para os grupos incluídos no centro de poder, ora menos flexíveis para os excluídos de tal centro.

Esses vários exemplos demonstram, entre outras conclusões, o quanto a liberdade oscila de pessoa para pessoa, de coletividade para coletividade, de personagem para personagem. Sem esquecer essas instabilidades, se observam as figuras dramáticas que acreditam na manifestação das liberdades individuais, como anuncia uma das intérpretes de *Liberdade, liberdade* [1965] (2009): "mil e muitas mil são as liberdades humanas. Numa rápida discussão, os autores deste espetáculo conseguiram fixar algumas delas. A fundamental: liberdade física, ser dono do próprio corpo, poder ir e vir livremente" (Fernandes e Rangel, 2009, p. 31). A crença sobre a autonomia *física* e sobre a viabilidade de *ir e vir*, no entanto, é realçada em um momento de restrições cada vez mais severas, tendo em mente as proximidades do conhecido Ato Institucional número 5 – documento que normalizou, ou tentou normalizar, arbitrariedades como a censura e a tortura. O discurso da personagem, assinado inclusive por Millôr Fernandes e Flávio Rangel, muito possivelmente cuidava de afirmar a importância de garantir os direitos mais fundamentais e insubstituíveis. Em circunstâncias bem menos relevantes, se notam as diferentes opiniões ao julgar uma mesma personalidade, algo que acontece com Evandro, em *Duas Tábuas e Uma Paixão* [1982] (1982). Esse militar, encostado no cargo de tenente general, não ganha promoções no exército, porque divulga nessa instituição "ideais muito liberais" (Fernandes, 1982, p. 15), um fato contestado pela esposa dele, Ceci, segundo a qual, pelo menos com ela, Evandro não seria tão liberal assim. Juízos um pouco semelhantes são apresentados por Carlos, o jornalista de *Os Órfãos de Jânio* [1980] (1979): "eu acho que é um jornal socialista. Os inimigos dizem que é um caça-níqueis: democracia é isso" (Fernandes, 1979, p. 51). As diferentes classificações para uma mesma mídia jornalística destacam, sobretudo, a possibilidade de declarar pensamentos conflitantes ou até divergentes, uma característica valorizada pelos preceitos democráticos – lembrando que esses princípios podem também

sofrer alterações, enfim, utilizando aqui uma frase lida em *Um elefante no caos* [1960] (2007), "tudo depende da força com que o vento sopra" (Fernandes, 2007, p. 123).

Aliás, se submeter à *força com que o vento sopra* desloca a atenção para outro assunto polêmico: a moral ou, mais notadamente, as mudanças nos comportamentos e nas preferências de uma sociedade determinada. As normas sociais, preocupadas em apontar os bons costumes, em diversas passagens da dramaturgia milloriana, são adaptadas de acordo com as finalidades previamente calculadas pelos personagens. Esse tipo de hábito, interessado em harmonizar as regras sociais e os padrões desejáveis, não passa despercebido por Ismênia, colunista social de *Pigmaleoa* [1955] (1965), ao raciocinar sobre a elite endinheirada: "essa gente tem preconceito contra o roubo ostensivo mesmo patológico. Preferem sempre o furto cambial, e o 'tráfico de influência'. Meu filho, a hipocrisia é uma forma de moral. Como você vê o 'café society' não é tão conspurcado assim…" (Fernandes, 1965, p. 57). Tais ensinamentos, apresentados ao psiquiatra Evandro, promovem uma separação entre o *roubo* inaceitável e o *roubo* aceitável. No primeiro conjunto, estão as apropriações intencionais e visíveis de objetos e de bens alheios, se incluindo aqui os casos dos pacientes cleptomaníacos; no segundo, estão os desvios clandestinos de quantias e os benefícios ilegais gerados pelos contatos bem posicionados – na bolsa de valores ou na política, por exemplo. A *hipocrisia* como *forma de moral* evidencia a possibilidade de os julgamentos variarem conforme a intenção dos observadores e a capacidade de os praticantes esconderem seus respectivos delitos. Nesse sentido, é como se os valores coletivos pudessem sofrer modificações diretamente controladas pelo dinheiro, algo que Beto também testemunha, em *Os Órfãos de Jânio* [1980] (1979): "pois é; se a grana pinta qual é a moral? No show bis também fiz de tudo" (Fernandes, 1979, p. 46). O personagem lista os inúmeros trabalhos já realizados por ele ao longo da vida e, como conclusão, há a crença de que as notas e moedas alargam os limites do socialmente tolerado. As dilatações morais talvez mais expressivas, ao menos no teatro de Millôr Fernandes, surgem nos discursos do juiz de *Flávia, cabeça, tronco e membros* [1985] (2007): "não é à 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" (Fernandes, 2007, p. 61). Sem constrangimentos, em um espaço de intimidade, o meritíssimo lamenta as ocasiões nas quais recusou propina em troca de favores, em uma *arrependida existência de dignidades*… A descriminalização de atitudes condenáveis, por outro lado, continua sendo assegurada pelo magistrado.

Justificativas para essas inclinações de Paulo Moral, sobretudo em relação à conivência com a transgressão de leis, são encontradas nas afirmativas de personagens de outros dois textos

do teatro milloriano[33]. Em *Um elefante no caos* [1960] (2007), o Bombeiro destaca uma de suas características pessoais: "eu gosto de tudo frio. Meu tenente diz que é… (*Lembra*.) deformação profissional" (Fernandes, 2007, p. 58, grifos do autor). A opinião em realce, emitida pelo chefe superior, classifica como defeito um subordinado trabalhar rotineiramente com o fogo e, mesmo assim, preferir *tudo frio*. De modo até semelhante, em *Duas Tábuas e Uma Paixão* [1982] (1982), Cordélia oferece o seguinte conselho ao cunhado: "cuidado você também, Evandro. A deformação profissional é inevitável. Você passa os dias no SNI, acaba fatalmente vendo um comunista, um drogado ou um veado em cada cidadão. Mas, se todo mundo é isso, você tem que aceitar que você é que é anormal" (Fernandes, 1982, p. 38-39). Esse alerta, endereçado a um integrante do exército, desaprova certo hábito de os militares enxergarem cada um dos indivíduos de uma população como ameaças constantes e potenciais. O olhar viciado desse personagem, a mania de perseguir os outros, demonstra a preferência por um elástico frouxo e preparado para enquadrar todas as pessoas em rótulos muitas vezes pejorativos – e nem sempre condizentes com a verdade. Assim, se a quase totalidade das pessoas seria considerada viciosa, não seria o próprio Evandro talvez um dos únicos *anormais*? É esse o questionamento de Cordélia. Nessas maneiras de pensar, as ocupações de Paulo Moral, do Bombeiro e de Evandro parecem, em larga medida, responsáveis pelas distorções de raciocínio. O juiz, de tanto analisar situações criminosas, passa a valorizar cada uma delas como aceitáveis; o Bombeiro, por lidar constantemente com o fogo, passa a apreciar mais o frio; o tenente, procurando por subversivos, passa a encontrar problemas em todos os lugares – inclusive em relação a assuntos que definitivamente não lhe dizem respeito, como a orientação política ou sexual de cada um dos seres humanos. Outras perturbações obsessivamente notadas por Evandro, em *Duas Tábuas e Uma Paixão* [1982] (1982), estão associadas à arte dramática, nas conversas com o diretor teatral Olívio: "há muito não vejo uma peça que não seja frontalmente contra o governo ou contra o sistema em geral, com agressões até grosseiras contra nós" (Fernandes, 1982, p. 27), bem como nas interações com a atriz Cordélia: "na tua profissão você só vai lidar com subversivos, sinceros ou não, com marginais mesmo" (Fernandes, 1982, p. 38). Tal personagem compreende como *grosseiras* apenas as denúncias, feitas nos teatros, contra o exército. As

[33] A conivência com a transgressão de leis está quase diretamente associada ao conceito filosófico de *hybris* (ὕβρις). Essa palavra grega, sem correspondência exata na língua portuguesa, equivale a descumprimentos das regras de medida, isto é, a ultrapassagem dos limites estabelecidos pelas relações entre os seres humanos com outros seres humanos, com as divindades, com as coisas de maneira geral. Um exemplo de *hybris* (ὕβρις) seria a injustiça, ou melhor, a violação das justas medidas. Cf.: HYBRIS. In: ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução da 1a. ed. brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi, revisão da tradução e tradução nos novos textos por Ivone Castilho Benedetti. São Paulo, SP: Editora WMF Martins Fontes, 2012. p. 604.

censuras de militares contra os trabalhadores dos espetáculos, ao que tudo indica, não passariam de verdades absolutas e incontestáveis, nada *grosseiras*.

Esses costumes de avaliar os indivíduos conforme os interesses e os preconceitos de um observador específico surgem marcadamente na obra *O homem do princípio ao fim* [1967] (2008): "os livros de história natural ensinam que é um animal. Os cineastas declaram que é um artista. Os jornais demonstram que é um jornalista. Os médicos diagnosticam: é um doente. Os totalitários proclamam que é um autômato" (Fernandes, 2008, p. 48). Cada uma dessas interpretações assinala uma definição partindo de um referencial estático, como *os livros de história natural* ou *os totalitários*, e chegando a uma definição um tanto segura, como *um artista*, *um jornalista* ou *um doente*. Assim, os seres humanos receberiam qualificações bastante amplas e, por esse motivo, as diferenças individuais seriam quase praticamente apagadas. Entretanto, uma única pessoa estaria simultaneamente identificada com mais de uma característica, *um animal*, *artista*, *jornalista*, *doente* e *autômato*. A qualidade mais evidenciada, nesse modo de pensar, dependeria muito mais do examinador do que do examinado. Os textos dramáticos de Millôr Fernandes, ao descreverem personagens, notadamente escolhem marcações ambíguas e entregam aos públicos de leitores e de espectadores a missão de estabilizar ao menos uma parte dessas indefinições. Para exemplificar, se destaca a rubrica na qual Osvaldo, o Faz-Tudo de Ouro, é apresentado em *Duas Tábuas e Uma Paixão* [1982] (1982): "a *personalidade de Osvaldo é definitivamente* estranha*. Não se sabe nunca se é bom ou malandro, burro ou inteligente. De qualquer maneira tem uma malandragem – para a própria sobrevivência – inata. E jamais é, a não ser fingidamente, subserviente*" (Fernandes, 1982, p. 26, grifos do autor). A *malandragem* desse intérprete talvez seja justamente a de permanecer nas fronteiras da ingenuidade e da esperteza, na intenção de enganar não enganando, ou de não iludir iludindo. Nessa tática, o *burro ou inteligente* alonga as melhorias de um lar, em uma reforma que está sempre perto do fim e sempre precisando do último reparo. Tais comentários sobre Osvaldo despertam ainda uma das qualidades estruturais de *Duas Tábuas e Uma Paixão* [1982] (1982), afinal, o enredo dessa obra se estende no tempo das mudanças realizadas em um delimitado espaço, em permanente metamorfose, seja nas cores das paredes, seja na posição dos móveis. As flexibilidades existentes na dramaturgia milloriana, em relação às construções do tempo e do espaço e às variações dos gêneros literários, serão aprofundadas nos próximos capítulos.

O *elástico* idealizado abertamente por Paulo adjetiva variados diálogos de *Um elefante no caos* [1960] (2007) e algumas estruturas dessa obra dramática, bem como caracteriza diversas outras interações e formas presentes nas elaborações do teatro de Millôr Fernandes.

Personagens como Júlia, de *Pigmaleoa* [1955] (1965), demonstram certa consciência de verem *diferente da realidade*, ou seja, de provocarem mudanças significativas no modo de raciocinar sobre inúmeros assuntos. Nesse sentido, se multiplicam as possibilidades de suavizar julgamentos, ou até de amplificar cada um deles, na tentativa de encontrar harmonias adequadas a um consenso aparentemente mais geral. Acordos podem ser firmados rejeitando as definições *rígidas*, encarando as circunstâncias por meio de novas *filosofias*, considerando o *outro lado* das situações, exigindo menos *coerência* – havendo para tudo isso alguns limites. Por vezes, as diferentes perspectivas resultam de propósitos e conveniências premeditados ou também de exames realizados à distância, com sugestivos enganos de percepção. É como se o processo de entendimento variasse a depender do *cristal com que se mira*, ou de acordo com o título pirandelliano, nos moldes condicionais: *assim é, se lhe parece*. Dúvidas são instaladas até mesmo nas temáticas razoavelmente estáveis, como as idades das figuras teatrais – números indefinidos pelas lembranças atrapalhadas, pelos desejos de transgredir regras, pelas angústias humanas relativas à expectativa de vida. E ainda nas questões mais polêmicas das certezas e incertezas da religião, das escolhas políticas a serem afirmadas, das liberdades fundamentais e imparciais, dos princípios democráticos, dos limites flexíveis da moral, dos modos de julgar os outros, enfim, dos costumes de avaliar as pessoas e as situações conforme os interesses pessoais de cada um. As *elasticidades*, ora mais restritivas, ora mais dilatáveis, ressaltam habilidades comunicativas de modificar interpretações com a finalidade de alcançar objetivos e vantagens individuais, ao menos no ponto de vista dos personagens. Já na visão do dramaturgo, entre as várias intenções possíveis, há talvez os propósitos de multiplicar os entendimentos latentes sobre as composições dramáticas e, assim, de tornar tais criações mais livres para as diversas observações ou análises críticas.

Capítulo 3:
A *forma dramática convencional*
e as elasticidades

Variados argumentos concentrados na dramaturgia milloriana irrompem, neste trabalho, a partir da sentença *A necessidade torna o raciocínio elástico*, apresentada pelo jovem Paulo, o protagonista em *Um elefante no caos* [1960] (2007). As dezoito montagens teatrais publicadas pelo escritor carioca são inicialmente listadas e brevemente comentadas a fim de ressaltar certa singularidade – de forma e/ou de conteúdo – tramada para cada uma das criações. Por exemplo, as análises introdutórias sobre os tempos construídos nesses textos revelariam, na comparação de uns com os outros, uma amplitude de estruturas que poderiam ser divididas em pelo menos cinco conjuntos: (i) as cenas de pequena duração em *Bonito como um Deus* [1955] (1957) e em *A Gaivota* [1959] (1957); (ii) os acontecimentos diversos, levemente sucessivos e ininterruptos, em *Do tamanho de um defunto* [1955] (1957) e *Um elefante no caos* [1960] (2007); (iii) os tipos de narrações sobre episódios já transcorridos em algum momento do pretérito, tal como ocorre nas obras de *Uma mulher em três atos* (1954) [1957], *Pigmaleoa* [1955] (1965), *Vidigal* [1966] (1981), *A viúva imortal* [1967] (2009), *Os Órfãos de Jânio* [1980] (1979), *Flávia, cabeça, tronco e membros* [1985] (2007), *É...* [1977] (2004) e *Duas Tábuas e Uma Paixão* [1982] (1982); (iv) os enredos abarcando vidas inteiras em *O homem do princípio ao fim* [1967] (2008), em *Computa, Computador, Computa* [1972] (1972), em *A história é uma istória* [1976] (1994) e em *Kaos* [1995] (2008); (v) os espetáculos sobre objetos e períodos históricos específicos em *Liberdade, liberdade* [1965] (2009) e *Bons tempos, hein?!* [1979] (1979). Na opção de observar os espaços, os integrantes desses grupos divergiriam em grande medida; e bastaria, nessa lógica, frisar que *A Gaivota* [1959] (1957), *Uma mulher em três atos* [1954] (1957), *Pigmaleoa* [1955] (1965), *Do tamanho de um defunto* [1955] (1957), *Um elefante no caos* [1960] (2007) e *Duas Tábuas e Uma Paixão* [1982] (1982) se passam, cada um deles, dentro de limites constantes e únicos de apartamentos. E, por outro lado, que *Bonito como um Deus* [1955] (1957) e *Os Órfãos de Jânio* [1980] (1979) se desenrolam em bares, com a presença de consumidores e garçons.

As distintas configurações tecidas pela dramaturgia milloriana, a serem ainda mais detalhadas, aparecem também nas investigações efetivadas por alguns críticos do teatro nacional. Como realçado no capítulo 1, as leituras de Décio de Almeida Prado (1987; 2001; 2002; 2009) evidenciam nas peças do autor carioca a relevância de elementos associados ao gênero da comédia de costumes e à vivência cotidiana dos cidadãos brasileiros, em medida

geral. No entanto, especialmente sobre *Um elefante no caos* [1960] (2007), o comentador paulista enfatiza as oscilações entre o realismo e o irrealismo, entre a novidade e o corriqueiro. Já as considerações de Sábato Magaldi (2003; 2004; 2008), por seu turno, caminham em direção um tanto semelhante ao frisar nas obras teatrais de Millôr Fernandes o talento humorístico e a ilustração de hábitos marcantes da sociedade brasileira. Ao ponderar sobre o texto de *É...* [1977] (2004), o escritor mineiro identifica variações entre a graça e a seriedade, além de sinalizar particularmente esse trabalho como uma das realizações enriquecedoras da moderna dramaturgia do país. Essas classificações, relacionadas quase limitadamente a comédias de costumes e a registros de hábitos brasileiros, se expandem de modo significativo nos pareceres de Alberto Guzik (2013) e de Mariangela Alves de Lima (2003; 2022). Nas afirmações do primeiro, as elaborações dramáticas millorianas pertencem à linhagem do teatro urbano, sobretudo por retratar o dia a dia frequente da capital do Rio de Janeiro, e podem ser rotuladas como comédias, dramas e/ou teatros do absurdo. Em tal lógica, para exemplificar, *Flávia, cabeça, tronco e membros* [1985] (2007) surgiria como uma comédia absurda e *Os Órfãos de Jânio* [1980] (1979) como um drama. As interpretações de Lima (2003; 2022), finalmente, ressaltam na dramaturgia milloriana a constante experimentação da linguagem e da forma dramática, enunciando nessa direção uma instabilidade artística e uma produção rebelde. Mesmo assim, as fábulas de *Pigmaleoa* [1955] (1965), de *Um elefante no caos* [1960] (2007) e de *É...* [1977] (2004) permaneceriam vinculadas às comédias de costumes, posto que apresentam literariamente os hábitos e as singularidades dos cariocas – e, em alguns momentos, dos brasileiros e da sociedade brasileira.

Esses movimentos de flexibilidade, entre as restrições e os afrouxamentos, entre as variações e as constâncias, se revelam de maneira razoavelmente semelhante nas definições para cada um dos fragmentos: *a necessidade*, *torna*, *o raciocínio* e *elástico*, aprofundadas no capítulo 2. *A necessidade* manifesta os significados de uma imposição a ser urgentemente resolvida, de uma conveniência a ser praticada instantaneamente, de uma pretensão fortemente individual, de um momento oportunamente exato, de uma sensação de ausência ou de falta, de uma indicação cênica fundamental e obrigatória. *Torna* carrega as acepções de sugerir uma mudança de rumo – positiva e/ou negativa –, de demonstrar uma oposição a ideias antes defendidas, de focalizar em interesses previamente calculados, de adaptar uma situação a objetivos pessoais, de permitir alterações nos textos dramáticos de modo a deixar cada um deles mais atual e menos datado, de abordar as transformações históricas, sociais, econômicas e culturais. *O raciocínio* inclui as noções de organizar um pensamento, de explicar fatos valorizando as intenções e as intuições do discursador, de acumular informações confiáveis

sobre os destinatários dos argumentos, de modelar justificativas tendo em vista as regras coletivas, de transformar opiniões expostas no passado, de influenciar posicionamentos a serem futuramente compartilhados. *Elástico* abrange os sentidos de enxergar a realidade conforme um ângulo restrito e premeditado, de encarar o mundo utilizando atitudes intencionalmente diferentes das convenções já estabelecidas, de articular as estratégias para debater sobre temas polêmicos, de questionar os limites fixados entre o permitido e o proibido, de amenizar ou de exagerar os julgamentos emitidos por si mesmo ou pelos outros, de multiplicar as compreensões possíveis sobre uma única obra teatral. Cada uma dessas descrições pode ser enfatizada separadamente ou juntamente às demais, seja observando somente uma das expressões, seja considerando a interação entre os elementos dispostos na frase destacada por este trabalho.

O enunciado *a necessidade torna o raciocínio elástico* instaura, nessas lógicas, entendimentos relacionados às formas dramáticas construídas pelas dezoito obras teatrais de Millôr Fernandes, aos conceitos mobilizados pelos analistas da dramaturgia nacional ao examinarem tais textos millorianos, aos temas muitas vezes filosóficos desenvolvidos pelos fragmentos *a necessidade*, *torna*, *o raciocínio* e *elástico* nas criações do escritor carioca. Por esses ângulos, respectivamente, se desdobram análises sobre as estruturas de composições dramáticas, sobre as possibilidades de classificar essas realizações e sobre os conteúdos por elas aprofundados. E, desses três caminhos de investigação, o primeiro deles surge apenas de modo introdutório no capítulo 1, enquanto os outros dois aparecem mais demoradamente nas seções anteriores desta presente tese. Assim, nas linhas e nas páginas seguintes, serão ressaltadas as características formais arquitetadas pela dramaturgia milloriana, particularmente no que concerne às idealizações do tempo, do espaço e dos gêneros literários. Flexibilidades instaladas nessas três categorias desencadeiam significativas amplitudes, pois desenham momentos fechados em poucas horas ou acontecimentos estendidos por variados dias, ambientes restritos a um único endereço ou locais dispersos pela capital do Rio de Janeiro, recursos específicos das fábulas dramáticas ou dispositivos próprios dos versos líricos ou das narrativas épicas. Importa realçar, de antemão, a preferência por discorrer sobre as configurações associadas ao modelo dramático em contraste com os padrões comumente identificados em poemas ou em romances, e não uma tentativa de levantar as principais qualidades de comédias, tragédias, teatros do absurdo e muitos outros. Afinal, nas leituras dos críticos do teatro brasileiro, a abrangência de rotulações cabíveis para a dramaturgia milloriana se evidencia de maneira representativa, ao passo que as intromissões líricas – como a imagem de um eu central revelando seus sentimentos íntimos – e as interferências épicas – como os

relatos de um narrador descrevendo as vivências de personagens – agem na forma elaborada em cada um dos textos do autor carioca e permanecem ainda escassamente comentadas.

A ideia de existir uma *forma dramática convencional* está fortemente baseada na recorrência de determinadas propriedades encontradas em produções teatrais, assim como mobiliza a reunião de algumas unidades funcionando de maneira conjunta[34]. Nesses termos, a presença do diálogo entre um personagem consigo mesmo ou entre um personagem e os demais colegas de cena se anuncia como uma das singularidades fundamentais da dramaturgia. E essas conversas entre os indivíduos ficcionais devem ocorrer sem a mediação de um eu principal ou de um narrador, visto que os próprios intérpretes buscam compartilhar, uns com os outros, suas respectivas opiniões e seus respectivos desejos. Se não há a intervenção de agentes externos – implícitos ou explícitos –, se consolida a quase inevitabilidade de uma situação originar uma circunstância seguinte. Aliás, os quadros cênicos precisam transcorrer de modo autônomo, isto é, independentemente das subjetividades em certa medida distanciadas dos episódios. Por conseguinte, a organização do tempo procura se desenrolar no momento presente e na ordem linear, com os fatos avançando em sequências imediatamente consecutivas e totalmente livres de interrupções, excluindo a possibilidade de mostrar diretamente lembranças do passado ou indícios do futuro. Tais exigências de concatenar os eventos uns aos outros e de desvelar os instantes em séries impreterivelmente contínuas, enfim, resultam na seleção de um único espaço no qual os personagens executam seus feitos. Isso porque os deslocamentos entre endereços diferentes, ou ainda entre países geograficamente afastados, poderiam demandar as mudanças de cenário ou a aceleração proposital das informações. Considerada em perspectiva ampla, tal descrição da *forma dramática convencional* em muito se assemelha ao que Anatol Rosenfeld, em *O Teatro Épico* (2014), classifica como forma rigorosa ou fechada e ao que Peter Szondi, em *Teoria do drama moderno [1880-1950]* (2001), rotula como drama absoluto[35]. Somente esses dois teóricos, por ora, são mencionados aqui, sobretudo porque Rosenfeld, embora seja alemão, conhece a dramaturgia brasileira e escreve em português; e posto que Szondi é um dos estudiosos dos quais o volume *O Teatro Épico* (2014) decide se aproximar.

As características relacionadas ao gênero dramático, especialmente conforme as demarcações traçadas no parágrafo anterior, se distinguem significativamente dos elementos

[34] O conceito de *forma dramática convencional* é suscitado algumas vezes nos capítulos anteriores, porém os traços característicos dessa estrutura teatral serão discutidos a partir de agora.

[35] A primeira edição de *O Teatro Épico*, obra escrita por Anatol Rosenfeld, é publicada em 1965. Já a de *Teoria do drama moderno [1880-1950]*, texto elaborado por Peter Szondi, é lançada em 1965, enquanto a tradução acessada por esta tese é realizada por Luiz Sérgio Repa (2001).

associados ao lírico e ao épico. De um lado, as elaborações líricas costumam se apresentar em textos de extensão menor e, na maioria dos casos, não incluem a construção de personagens nítidos. Com efeito, se observam as disposições de um eu central no sentido de manifestar seus estados de alma, para além de realçar suas emoções e/ou suas condições psíquicas. E, se valendo da linguagem ritmada e conotativa, esses sujeitos poéticos focalizam o momento presente, embora não seja um período distendido em horas, mas sim um instante pretendido como universal e talvez intemporal. De outro lado, as tramas épicas parecem mais vinculadas às composições de longa duração, seja as redigidas em verso, seja as idealizadas em prosa. Nelas, se ressalta a assistência de um narrador sistematizando o curso dos acontecimentos e relatando as vivências de certas personalidades, uma vez que tal interlocutor permanece adiantado em relação aos sucessos por ele enfatizados. Ademais, há a possibilidade de exibir um número maior de decisões e comportamentos, inclusive em uma proporção dilatada em incontáveis meses e anos, bem como de detalhar minuciosamente as variáveis individualidades e localizações evidenciadas. Esses conjuntos de qualidades líricas, épicas e dramáticas sofrem transformações expressivas a depender dos períodos historicamente marcados, ou igualmente das vontades dos autores e das temáticas por eles expostas. Nesse caminho, não seria exatamente difícil encontrar a formulação de diálogos em obras líricas ou épicas, a interferência de narradores em criações líricas ou dramáticas, a participação de um eu central anunciando sentimentos e ânimos individualizados em trabalhos épicos ou dramáticos, a constituição de personagens delineados em poemas, a concepção de histórias com tamanhos concisos em narrativas, a encenação de situações pretéritas em fábulas dramáticas, entre vários exemplos.

A delimitação dos tipos literários realizada por Anatol Rosenfeld (2014), importa sublinhar, se preocupa justamente em registrar certa artificialidade impregnada nas definições dos três modelos, visto que a probabilidade de existir um texto puramente identificado a somente um deles seria quase nula. De modo geral, nessa direção, as estruturas das obras corresponderiam a realidades multiformes, nas quais se notaria ao menos uma configuração dominante (Lírica, Épica ou Dramática) combinada a traços estilísticos diversos (épicos, líricos e dramáticos)[36]. E tal argumento envolveria até mesmo algumas tragédias caras ao teatro grego, pois especialmente nos discursos do coro seriam encontrados trechos de acentuada

[36] Essas ideias sobre as estruturas multiformes das obras literárias (nas quais haveria um gênero dominante, como o dramático, juntamente a nuances dos outros dois gêneros, nesse exemplo, o lírico e o épico) não são exatamente uma novidade para os estudos literários. Ao comentar a *Poética* de Aristóteles, Eudoro de Sousa (2008) realça nos apontamentos do estagirita a classificação das tragédias como dramas (cultos a divindades, como Dioniso), embora nelas se instalassem também certos traços de lirismo coral e de lenda heroica. Cf.: SOUSA, Eudoro. Introdução. In: ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Lisboa, Portugal: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008. p. 13-101.

expressividade lírica ou de evidente narração épica. Assim, as formas rigorosas ou fechadas – conceito selecionado pelo teórico alemão para nomear as criações totalmente alusivas a um único dos três padrões – terminariam praticamente inviáveis e, mesmo se fabricadas aos montes, isso não resultaria em um critério de valor positivo ou negativo a decidir a importância de um poema, de um enredo ou de um drama. Na tradição da literatura, ao que tudo indica, se enfatiza uma comunicação oscilante entre as três formatações já conhecidas. Por todos esses motivos, é necessário adiantar: a flexibilidade instalada nas elaborações teatrais de Millôr Fernandes se apropria de nuances líricas, épicas e dramáticas, embora as dezoito composições a serem detalhadamente analisadas nas próximas seções sejam preponderantemente dramáticas. Aliás, não se pretende compreender a elasticidade dos gêneros literários como uma invenção ou um paradigma elaborado pelo autor carioca. Interessa particularmente, e na verdade, compreender *como* se distingue essa preferência do escritor ao articular distâncias entre suas montagens e as formas rigorosamente fechadas, ou melhor, ao *tornar elásticos* os alicerces dos dramas – se ressaltando as maleabilidades impulsionadas dentro de um único trabalho e ainda as verificadas nas diversas comparações possíveis entre eles.

As sistematizações de Peter Szondi (2001), por outro lado, se concentram em descobrir quais elementos seriam necessariamente associados ao drama absoluto e quais dispositivos poderiam causar transformações significativas nessa espécie de idealização. No contexto das artes europeias, as obras teatrais produzidas desde o período do Renascimento até os anos finais do século XIX apresentariam como dispositivos indispensáveis: (i) a relação intersubjetiva, (ii) o diálogo e (iii) o tempo presente. Circunstanciados nesses limites, os recursos listados estabeleceriam os contornos da forma dramática e excluiriam dessa concepção as qualidades um tanto próximas ao épico – entre elas, as presenças do coro, do prólogo e do epílogo. Além de afastarem dessas margens, por consequência, os espetáculos religiosos da Idade Média e as peças históricas de William Shakespeare, para sinalizar ao menos essas exceções. Tais aspectos desencadeariam também uma série de características importantes, como: a exigência de as interações serem desenvolvidas entre as próprias figuras teatrais, e não entre elas e o público de leitores e espectadores; a condição de os atores e as atrizes se manterem constantemente indissociáveis de seus respectivos personagens; a instauração de um palco imaginário que se mostra visível somente durante as representações. Princípios como esses sofreriam, ainda conforme as ideias szondianas, intensas transformações nos últimos anos do século XIX, sobretudo a partir de 1880, já que vestígios relacionados a poemas e narrativas passariam a integrar frequentemente a dramaturgia de muitos escritores. Nesse momento, estaria inaugurada uma fase apontada como crise do drama, na qual as bases da configuração absoluta enfrentariam

alterações profundas e demandariam certas relativizações substanciais. Por exemplo, a renúncia aos contatos inter-humanos abriria espaço para a predominância das manifestações sobre o íntimo; a ausência dos diálogos redundaria em conversas monológicas; a recusa do tempo presente lançaria atenção a eventos desenrolados no passado.

Essas modificações elásticas originariam caminhos para o drama moderno, bem como para as teorias enfocadas na morte do drama, apesar de Peter Szondi (2001) enumerar algumas iniciativas de salvar os antigos suportes absolutos. Tendências como a do naturalismo, a da peça de conversação, a da peça de um só ato, a do confinamento e existencialismo buscariam conciliar – recorrendo a meios que, conforme o estudioso húngaro, instalariam contradições entre a estrutura e o conteúdo das elaborações teatrais – as convenções pretéritas e as novidades. Por fim, o desenvolvimento dessas considerações szondianas terminam nas estratégias de certos dramaturgos ao tentarem solucionar as dissonâncias suscitadas no gênero dramático. Técnicas da dramaturgia do eu, da revista política, do teatro épico, da montagem, do jogo da impossibilidade do drama, do monólogo interior, do eu-épico como diretor de cena, da reminiscência focalizariam parte das direções seguidas pela história do teatro. De maneira geral, no entanto, as formulações inscritas em *Teoria do drama moderno [1880-1950]* (2001) sobre a fábula absoluta parecem sugerir um conceito puro e livre de possíveis rastros vinculados aos gêneros lírico e épico. E talvez justamente por essa razão precisariam ser eliminadas das análises as produções cujos fundamentos escapam aos limites prescritos – se referindo aqui tanto às composições nas quais se notam o coro, o prólogo e o epílogo, quanto às criações da Idade Média e de William Shakespeare, anteriormente citadas. Vale ressaltar, nesse ponto, os argumentos de Anatol Rosenfeld (2004) sobre a recorrência de traços estilísticos líricos e épicos em textos teatrais, inclusive, da antiguidade clássica até momentos mais recentes. Ademais, seria relevante observar nos estudos szondianos a prevalência de debates centralizados, especificamente, nas interferências de dispositivos das narrativas na forma dramática, como se os recursos dos poemas não agissem igualmente para provocar instabilidades no drama. Esquecendo por ora tais problematizações, interessa refletir sobre as delimitações dos gêneros literários ao examinar as arquiteturas guindadas pelo teatro de Millôr Fernandes.

O gênero dramático formulado em *Um elefante no caos* [1960] (2007) evidencia semelhanças e diferenças em relação aos contornos da *forma dramática convencional*, especificada ao longo dos parágrafos anteriores. Dentro das afinidades, se realçam os acontecimentos desenvolvidos por meio de interações comunicativas de um personagem consigo mesmo, no caso dos monólogos de Maria, e de um personagem com os demais colegas de cena, nos frequentes diálogos entre Maria, Rosa, Paulo e Glicério-Ranulfo. Tais conversas

se desenrolam, necessariamente, sem a mediação de um eu central ou de um narrador e, desse modo, cada uma das circunstâncias permanece responsável por engendrar, autonomamente, uma situação posterior. No tempo presente, as ações se sucedem em continuidades quase completamente livres de interrupções, se excetuando apenas uma ocasião, durante a passagem do ato um para o ato dois, na qual as mãos de um gorila suspendem humoristicamente o transcorrer dos fatos. E todos esses episódios são acompanhados de uma perspectiva restrita ao apartamento de Maria, especialmente, da sala de estar e/ou do quarto improvisado de Paulo. Como contrapartida, entre as distinções, se assinalam três variantes de uma espécie de prólogo: começando pelas projeções dos classificados de um jornal fictício – com anúncios do tipo: "Lavam-se caixas d'água" e "Perdeu-se uma bússola" (Fernandes, 2007, p. 26) –, passando pelas declamações de versos nacionalistas sobre o Brasil e terminando na exibição de um apresentador que, falando diretamente com a plateia, estabelece a peça a ser representada. Esse interlocutor ainda suscita indícios de elasticidade temporal, porque fixa essa criação milloriana no ano de 1955 ou em qualquer outra época, e de fluidez espacial, pois escolhe o solo brasileiro, ou qualquer outro, como referência plausível. Finalmente, se adiciona a aceleração das horas e dos minutos enfatizada no suposto erguimento de um prédio, de maneira um tanto simultânea ao espanto de Maria: "Vejam só! Construíram um prédio bem na nossa frente" e ao comentário de Paulo: "Enquanto conversávamos! Que imoralidade" (Fernandes, 2007, p. 80).

As características tecidas em *Um elefante no caos* [1960] (2007) demonstram a predominância do gênero dramático e da *forma dramática convencional*, principalmente, na importância concedida aos diálogos e às sequências de eventos desdobrados continuamente em um único endereço. Mesmo assim, se encontram nessa obra alguns elementos típicos da natureza épica, tais como a exposição de *slides*, a inclusão de um prólogo, a paralisação rápida e momentânea de um quadro. Nessa perspectiva, o texto de configurações aparentemente rígidas, com efeito, manifesta estruturalmente *a necessidade torna o raciocínio elástico* e, sobretudo, abre caminhos de interpretação para a dramaturgia de Millôr Fernandes. Aliás, de uma larga medida, uma hipótese suscitada pelas constantes variações de assuntos e de moldes seria, enfim, se leitores e espectadores não especializados ou desavisados poderiam até contestar a autoria de um escritor, sozinho e individualmente, para as dezoito realizações teatrais ora em análise. Todavia, conhecendo essas elaborações do carioca, parece bastante admissível identificar justamente nas flexibilidades de conteúdo e de arquitetura um potencial significativo a ser examinado com atenção. Por isso, as descrições focalizadas nos tempos, nos espaços e nos três modelos literários se estendem nas próximas seções deste terceiro capítulo e se aprofundam em cada um dos trabalhos millorianos já aludidos. Esses detalhamentos

procuram especificar qualidades capazes de reunir, em grupos menores e diferentes, as composições teatrais cujas propriedades se revelam similares, porém não necessariamente iguais. Ao longo dos parágrafos seguintes, portanto, se enfatiza como objetivo fundamental a proposição de alternativas para sistematizar as produções teatrais de Millôr Fernandes, iniciando pelas afirmações de: *Do tamanho de um defunto* [1955] (1957) e *Um elefante no caos* [1960] (2007) como *forma dramática convencional*. E, nesse momento, deve ser provisoriamente esquecida a sequência cronológica dos textos, apresentada no capítulo 1, com a intenção de propor uma ordem relativa às estruturas dessas composições millorianas.

(i) ***Forma dramática convencional***

A dramaturgia *Do tamanho de um defunto* [1955] (1957) apresenta configurações temporais e espaciais diretamente associadas às da *forma dramática convencional*. Sem cortes entre as cenas, esse texto se desenrola cronologicamente em um único ato e em um período de leitura muito próximo a uma hora. Ruídos de campainha, acender e apagar das luzes, entrada e saída de personagens surgem com o intuito de conectar uma situação a uma imediatamente seguinte. Uma madrugada de chuvas e de trovões, com intenso barulho e pouca visibilidade, parece ser a circunstância ideal para um Ladrão assaltar a casa de um médico; e também a época limitada ao ano de 1955, data da primeira montagem dessa criação teatral, demonstra ser um tanto conveniente. Isso porque alguns dos elementos cênicos se mantêm datados e, em larga medida, beneficiam o desempenho do larápio. Por exemplo, a presença de telefones fixos como a maneira mais rápida de estabelecer contato à distância e a necessidade de catálogos telefônicos para consultar números importantes – como o da polícia, sem as facilidades dos celulares e da internet. Ou ainda a exclusividade do táxi como meio para transportar passageiros de modo individual e particular, inexistindo a solicitação de motoristas e de carros via aplicativos. Laura e Roberto, o casal proprietário da residência invadida, precisam lidar com obstáculos da memória, ao se esquecerem do ramal da polícia, e com o fato de não localizarem taxistas disponíveis em uma noite de tempestade. Assim, se fosse um objetivo transferir essa composição para a década de 2020, seria fundamental a alternativa de empreender certos ajustes pontuais e, por extensão, certas dificuldades aos anseios do Ladrão. Em contrapartida, empecilhos para o roubo são identificados principalmente no espaço teatral, um ambiente modesto onde se destaca o exagero de três trancas em cada uma das duas entradas. E, na sala

de estar "necessariamente realista" (Fernandes, 1957, p. 105), área na qual a trama se desenvolve, variados objetos e móveis atrapalham a circulação das figuras dramáticas.

A habitação, funcionando igualmente como consultório médico, se instala na rua Antiógenes Pereira, número 122, no bairro do Andaraí, na capital do Rio de Janeiro – um endereço que até poderia existir além da ficção, mas para o qual não foram encontradas informações em mapas oficiais. Nesse lugar pontualmente marcado, os acontecimentos irrompem em tempo circunscrito a alguns minutos, pouco mais de uma hora, e evidenciam personagens um tanto tipificados. Começando por Laura, uma mulher frágil e intensamente medrosa, tentando sobreviver às reiteradas sensações de violência na metrópole carioca; passando por Roberto, um médico responsável, expondo firmeza na busca por justiça e no compromisso de ajudar seus respectivos pacientes; e terminando no Ladrão, um homem malandro e esperto, investindo energia em um meio aparentemente fácil e notadamente contrário às leis. A essa lista, se acrescenta o Policial, um agente interessado em proteger os cidadãos, que observa a movimentação de um estranho pelos arredores da moradia realçada em *Do tamanho de um defunto* [1955] (1957) e, nessas condições, que avisa sobre a probabilidade de um episódio indesejado ocorrer. Depois desse recado, o médico anuncia estar preparado para qualquer ataque, uma vez que conserva um revólver calibre 45 em posição acessível, embora o porte dessa arma seja prontamente classificado pelo guarda como ilegal. E, consequentemente, o encontro do assaltante com os assaltados se mostra em um quadro de elevada tensão, pois o larápio carrega uma navalha bastante afiada. No entanto, as interações entre os personagens se tornam rapidamente amigáveis: o malandro remove o pó de uma cadeira antes de Roberto se sentar; o proprietário do domicílio, em gesto automático, oferece cigarros ao invasor; e o criminoso sugere honestamente à Laura: "quando precisar socorro não grite 'Ladrão! Assassino'! que ninguém vem. Grite 'Fogo! Incêndio!' que logo corre uma multidão. A gente não é boa, madame, mas é curiosa" (Fernandes, 1957, p. 163).

Essas escolhas relativas aos contornos da forma dramática, em considerável medida, utilizam recursos comumente presentes no estilo das comédias e, talvez mais especialmente, no das comédias de costumes. Ações reservadas ao cômodo tipicamente burguês da sala de estar; acesso de leitores e de espectadores a todas as situações desenroladas, em um mesmo e único local, em um determinado intervalo de tempo; e caracterização de personagens tipificados, como dito anteriormente, são essas algumas das qualidades a serem frisadas. E também a preferência por acomodar esse texto teatral em uma área distante dos centros econômicos da cidade do Rio de Janeiro, o bairro do Andaraí, sobretudo em contraste com regiões de Copacabana bastante frequentes em outras produções millorianas – ainda que a casa de Laura

e Roberto permaneça situada em uma metrópole brasileira. Ademais, *Do tamanho de um defunto* [1955] (1957) sugere a amostragem de comportamentos sociais por vezes associados aos brasileiros de modo geral, seja a indignação obstinada diante da criminalidade, seja a instalação relativamente precipitada dos laços cordiais – até nas condições menos razoáveis, como no conflito entre o médico e o Ladrão. Confirma esse último exemplo, de maneira flagrante, a passagem na qual o assaltado desiste de entregar o assaltante às responsabilidades policiais, após manter o larápio preso e encantoado por breves minutos. A lembrança de uma consulta gratuita a um indivíduo gravemente adoentado, com expectativa de vida inferior a três meses, faz o dono da residência libertar o invasor. Isso porque o aparentemente criminoso e o inevitavelmente doente são reconhecidos como uma igual pessoa; consequentemente, Roberto demonstra empatia pelo quadro do enfermo e defende a liberdade do transgressor que, independentemente dos delitos empreendidos, não deveria ficar encarcerado nos seus derradeiros dias. Nesses termos, se distingue uma trama de final principalmente feliz, visto que o malandro recebe a oportunidade de aproveitar livremente o resto de sua existência, ao passo que o casal protagonista sobrevive sem ferimentos ou maiores traumas.

O entendimento dessa invenção milloriana como uma comédia, ou uma comédia de costumes, procura compreender elementos largamente relacionados a essa possível classificação dos trabalhos dramáticos, embora seja necessário reconhecer as variedades elásticas reiteradamente contidas nesse conceito. São encontrados registros de comédias engendradas desde o teatro grego, contabilizando mais de vinte e cinco séculos de história, e talvez certas dificuldades de balizar esse gênero se justifiquem pela multiplicidade de composições já identificadas a esse rótulo. Contudo, é didaticamente aceitável sistematizar alguns elementos desse modelo teatral, sem ignorar os obstáculos impostos por tal tarefa, como fazem as obras *Iniciação à comédia* (1990), de Vilma Arêas, e *A gargalhada de Ulisses* (2008), de Cleise Furtado Mendes. Em ambos os volumes, as diferenças fundamentais entre as tragédias e as comédias parecem depender não apenas das escolhas dos dramaturgos ao conceberem textos teatrais, mas especialmente das leituras de encenadores e diretores ao instalarem as cenas nos palcos. Apesar dessa ressalva, determinadas configurações se mostram recorrentes – e não obrigatórias – na estrutura de comédias. Nesse sentido, Vilma Arêas (1990) menciona a insistência de personagens tipificados e realistas, de finais comumente felizes, de propósitos moralizantes, de ambiguidades entre o permitido e o proibido, de construções de paródias. Tais particularidades surgem em *Do tamanho de um defunto* [1955] (1957), como já afirmado sobre as descrições de Roberto, Laura e Ladrão, ou sobre o remate dessa criação milloriana. E os objetivos edificantes, juntamente às ambivalências do lícito e do ilegal, por exemplo, se

explicitam na advertência do médico para o larápio: "Vocês não acreditam: quando se diz que o crime não compensa, não é moralmente não, que isso não tem muita importância. É economicamente mesmo" (Fernandes, 1957, p. 131). Dessa forma, o *crime* permanece como uma *irregularidade* a ser combatida, se alterando nesse raciocínio apenas a estratégia para convencer os delinquentes; assim, se os argumentos simplesmente *morais* já não persuadem sozinhos, se sublinha também a razão *econômica* com intenção de ressaltar os preços baixos a serem obtidos com a revenda de itens roubados – valores que muito raramente cobririam os riscos enfrentados pelos assaltantes.

A alternativa de as comédias funcionarem como paródias, tramando referências a produções e a fragmentos textuais anteriores, demanda nesse momento uma atenção especial. Diversos caminhos podem ser vastamente seguidos pelas paródias, desde as realizações focalizadas em ironizar discursos preexistes, até os resultados concentrados em homenagear elaborações previamente conhecidas. Há ainda a viabilidade de intensificar certo deboche e, ao mesmo tempo, de demonstrar admiração pelos autores e igualmente pelas versões originais. Especificamente em *Do tamanho de um defunto* [1955] (1957), as explicações para o título desse drama milloriano guardam vínculos interessantes com uma montagem articulada por William Shakespeare. Ao ser questionado sobre as ótimas condições de seus próprios trajes, o Ladrão afirma: "Era de um sujeito rico que morava lá em Jacarepaguá. A viúva dele, uma balzaca, conservava as roupas com muito carinho. Mas simpatizou comigo e me deu essa. […] O senhor vê? É muito bom ser do tamanho de um defunto" (Fernandes, 1957, p. 149). Sem apurar a validade dessa justificativa, afinal não seria contraditório se as vestes fossem resultados de roubos, importa evidenciar na palavra *tamanho* a alusão às dimensões corporais de dois sujeitos, o *defunto* e o *larápio*. Parece dialogar, quase intimamente, com esse enunciado um discurso presente em *Medida por medida* [1604] (2016): "Toda roupa de gente honesta serve em ladrão. Quando é pequena para o ladrão, o cara honesto acha que está de bom tamanho. Quando é grande demais para o ladrão, o ladrão acha que está de bom tamanho. De modo que toda roupa de homem honesto serve para o ladrão" (Shakespeare, 2016, p. 1487)[37]. Uma das interpretações cabíveis para esse excerto se revela na aproximação entre as noções de *medida*, inserida no nome da fábula shakespeariana, e de *tamanho*, pertinente às semelhanças entre o comprimento de um *homem honesto* e o de um *ladrão*. De qualquer ponto de vista, os *ladrões*

[37] As alusões ao trabalho shakespeariano *Medida por medida*, datado muito possivelmente de 1604, mencionam as traduções de Barbara Heliodora (2016). No original: "Every true man's apparel fits your thief: if it be too little for your thief, your true man thinks it big enough: if it be too big for your thief, your thief thinks it little enough; so every true man's apparel fits your thief" (Shakespeare, 1951, p. 103).

terminariam beneficiados, posto que para eles as *roupas serviriam* sempre, independentemente das extensões. Nessa ligação intertextual, a composição brasileira supostamente se aproveitaria de uma passagem formulada pelo bardo inglês e, assim, originaria uma criação inteira, em uma espécie de homenagem ou mesmo da persistência de um método – pois, como assinalado nas seções desta tese, a dramaturgia do carioca cita reiteradamente os textos do escritor elisabetano, demonstrando nesse sentido certa erudição.

As contribuições de Cleise Furtado Mendes (2008) acrescentam uma perspectiva importante para o estudo das vinculações entre o gênero comédia e o desenvolvimento de paródias, identificando exatamente nessa consideração um elemento fundamental. Isso porque uma série de transformações instaladas nas obras literárias, ao longo dos séculos, torna gradualmente mais labirínticas as tentativas de fixar os significados de comédia e tragédia, ou inclusive os de épico, lírico e dramático. Favorecem dificuldades nesse sentido as várias interseções já promovidas entre esses dois, três ou cinco conceitos e, não raro, se observa entre eles o compartilhamento de traços comuns. Por exemplo, o *riso* poderia ser guindado como uma singularidade expressiva das comédias, mas valeria ressaltar a presença desse dispositivo em tragédias e em trabalhos de inúmeras linguagens artísticas[38]. Além de esse recurso surgir como matéria de investigação da antropologia, da filosofia e da medicina, ou ainda como fenômeno espontâneo das interações cotidianas. Entretanto, o *riso* consistiria em um dos efeitos buscados por muitas comédias e, juntamente a algumas ferramentas particulares, integraria as qualidades próprias desse tipo de construção dramática. Nessas reflexões, ao menos a princípio, talvez se sublinhe a falta de teorias concentradas única e exaustivamente nas comédias e, apesar disso, a recorrência sistemática de composições pertencentes a essa família teatral. Por esses motivos, Cleise Furtado Mendes (2008) reconhece nas paródias uma das marcas vitais das comédias, dado que nesses processos de imitação e reelaboração determinadas características permaneceriam frequentes – seja os finais felizes, seja os personagens tipificados. Enquanto outros padrões mudariam rotineiramente com a finalidade de se adaptarem aos costumes e gostos de certas épocas, lugares e públicos – alterações que, por vezes, deixam as produções levemente datadas. Tais argumentações, em linhas gerais, culminam no posicionamento da autora: "creio que as mais efetivas teorias da comédia, em cada tempo e espaço, são as que se acham implícitas na própria criação dos comediógrafos" (Mendes, 2008, p. XXIV).

[38] As possibilidades de o trágico incluir pitadas de humor e de *riso* são comentadas, por exemplo, no texto "O riso obsceno no êxodo do *Agamemnon* de Ésquilo", de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (2006) e de Celina Figueiredo Lage (2006). E também na dissertação de mestrado *"Essa obscura claridade que tomba das estrelas"*, sobretudo no capítulo "Do riso no trágico ou da convivência de paixões antagônicas", de Mariana Reis Furst (2010).

Essa possibilidade de descortinar uma *teoria* baseada nas *criações* relacionadas a um gênero artístico ou idealizadas por um dramaturgo específico se assemelha, em instigante medida, ao trabalho desenrolado nesta tese sobre as afinidades entre o enunciado *A necessidade torna o raciocínio elástico* e os textos teatrais de Millôr Fernandes. Contudo, antes de encaminhar para as próximas seções e de discorrer sobre as estruturas flexíveis, interessa enfatizar novamente a *forma dramática convencional* delineada em *Um elefante no caos* [1960] (2007). Os diálogos arquitetados nesse enredo transcorrem sem a mediação de um eu central ou de um narrador, bem como acontecem continuamente no tempo presente e em uma mesma localização – a sala de estar do apartamento de Maria. De fato, todas essas informações sobre a dominância do gênero dramático, na fábula de Paulo, são realçadas na introdução deste terceiro capítulo, algumas páginas atrás. Ademais, não seria novidade comentar a incorporação de sinais um tanto épicos, mais especificamente, a exibição de um prólogo no qual um apresentador interage diretamente com os públicos de leitores e espectadores. Por um ângulo diferente, as análises de Cleise Furtado Mendes (2008) vislumbram nesses anunciadores uma referência às *parábases* das comédias antigas, um momento em que personagens ou atores emitem advertências e críticas, à plateia, como se essas exortações fossem realizadas pelos próprios escritores. Na abertura de *Um elefante no caos* [1960] (2007), se encontra justamente um modelo inconfundível de *parábase*: "*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*" (Fernandes, 2007, p. 29, grifos do autor). Nesses termos, se declaram a substituição ocasional do *dramaturgo* por um *ator* e, sobretudo, a viabilidade de existirem *modos* e *maneiras* largamente, e até excessivamente, versáteis de *ser honesto*[39].

Outras camadas de maleabilidade instaladas nas configurações de *Um elefante no caos* [1960] (2007) se distinguem na aparição cênica das mãos de um gorila, na rápida construção de um prédio e na vivência de uma família dentro de um edifício em chamas. O primeiro surgimento desse animal se manifesta nos discursos de Paulo, notadamente, quando esse personagem compara Glicério e o pai de Rosa a um "macacão furioso" (Fernandes, 2007, p. 83), ainda sem saber que ambos os homens correspondem a um único indivíduo. A princípio,

[39] Semelhanças entre as parábases de *Um elefante no caos* [1960] (2007) e de *Anfitrião*, do comediógrafo romano Plauto – um trabalho provavelmente escrito no ano 206 a.C. e, nesta tese, seguindo as traduções de Agostinho da Silva (1969) –, são realçadas em minha dissertação de mestrado. Cf.: LEITE, Alice Carvalho Diniz. *A necessidade torna o raciocínio elástico*: Análise dos textos dramáticos *Um elefante no caos* e *Flávia, cabeça, tronco e membros*, de Millôr Fernandes. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte – MG, 2018. p. 88-89.

tais analogias servem para amedrontar Maria e para garantir que, na ausência do filho, a protagonista não abrirá as portas de sua casa a estranhos; todavia, um pouco depois, soa a campainha e os dedos de um gorila agarram a proprietária do domicílio pelo pescoço. Na lógica interna das ações, parece haver sentido na exposição momentânea desse primata, posto que essa materialização resulta, ao menos inicialmente, da própria linguagem, bem como provavelmente da imaginação de uma figura dramática e da ironia oscilante entre riso e acidez. Por outro lado, se identifica nessa presença uma falta de coerência, pois essa obra milloriana se desenvolve em bases fortemente realistas, indicadas em séries cronológicas e sucessivas, no cenário de uma sala residencial, na definição das singularidades de cada um dos sujeitos ficcionais. É somada a esse argumento a surpresa dos espectadores ao testemunharem a violência desferida contra Maria, conforme os relatos de Millôr Fernandes incluídos no prefácio do drama: "o susto de toda a plateia no fim do primeiro ato vale o espetáculo" (Fernandes, 2007, p. 20). Assim, em elevada medida, a representação dessas circunstâncias desperta no público a sensação de presenciar algo inusitado, espantoso e engraçado, porém não um episódio rotineiro e comum. De um certo ponto de vista, a chegada das mãos de um gorila, a instantânea fabricação de um prédio e o edifício sempre em chamas evidenciam uma ausência de fundamentação racional e, nessa escolha, lembram tradições como as do *nonsense*. Integram esses antepassados culturais, por exemplo, os mimos da Antiguidade, os Arlequins da *commedia dell'arte*, os *clowns* de Shakespeare, o cômico de revista e, em especial, o teatro do absurdo[40]. E, sem determinar aqui a necessidade de examinar detidamente esses ancestrais, cabe assinalar ao menos uma possível relação da fábula de Maria e Paulo com a expressividade do *nonsense*.

Os acontecimentos estendidos em *Do tamanho de um defunto* [1955] (1957) e em *Um elefante no caos* [1960] (2007) florescem no tempo presente, em sequências consecutivas e ininterruptas, além de transcorrerem nos limites únicos de domicílios situados na capital do Rio de Janeiro. Via de regra, as ações idealizadas nesses dois trabalhos millorianos se estabelecem por meio dos diálogos entre os intérpretes, autonomamente, sem as intervenções de um eu central ou de um narrador. Esses recursos diferenciam os elementos mais indispensáveis para os contornos da *forma dramática convencional*, e parte desses dispositivos coincide com estruturas amplamente observadas em comédias, sobretudo, em comédias de costumes. Uma das afinidades seria a exibição de todas as circunstâncias tramadas, frequentemente, no

[40] As ideias desenvolvidas em *O teatro do absurdo*, obra escrita por Martin Esslin e publicada em 1961, identificam nas origens do teatro do absurdo certas relações com o *nonsense*, construído nos mimos da Antiguidade, nos *clowns* de Shakespeare, nos Arlequins da *commedia dell'arte*, no cômico de revista. Tais comentários sobre as teorias de Martin Esslin seguem as traduções de Barbara Heliodora (2018) e as atualizações de José Roberto O'Shea (2018).

ambiente burguês da sala de estar e no intervalo específico de alguns minutos ou algumas horas. Outras características relevantes para as comédias de costumes, mas não obrigatórias nesse gênero do teatro e nem na *forma dramática convencional*, aparecem nas obras protagonizadas por Laura, Roberto e Ladrão, e por Maria, Paulo e Rosa. Nessa direção, se evidenciam os raciocínios um tanto moralizantes sobre a perspectiva de que roubos não compensam legalmente e muito menos financeiramente, ou de que existem várias maneiras e modos de demonstrar honestidade. São adicionadas também a hipótese de a composição *Do tamanho de um defunto* [1955] (1957) parodiar um excerto do trabalho shakespeariano *Medida por medida* [1604] (2016) e a alternativa de *Um elefante no caos* [1960] (2007) elaborar uma parábase à moda das comédias da Antiguidade Clássica. E, notadamente no enredo de Paulo e Glicério-Ranulfo, os limites da *forma dramática convencional* se alargam um pouco mais ao revelarem qualidades, em certos momentos, interessadas em se aproximar dos moldes épicos ou em dispensar a necessidade de sentido lógico. Por fim, dilatam ligeiramente mais as trilhas da flexibilidade estrutural as produções a serem comentadas na próxima seção: *Bonito como um Deus* [1955] (1957) e *A Gaivota* [1959] (1957).

(ii) *Cena em narração*

Os contornos estruturais da *cena em narração* abrangem características expressivas da *forma dramática convencional*, sintetizadas resumidamente na ideia de *cena*, combinadas a pelos menos um elemento amplamente identificado ao gênero épico, a *narração*. Nessa lógica, integra a noção de *cena* um evento transcorrido no presente da ação, na ordem cronologicamente sucessiva e ininterrupta, no espaço constantemente único. Pertencem também a esse conceito os episódios nos quais exatamente os mesmos personagens aparecem, ou seja, caso se note a presença de uma figura teatral diferente das anteriormente observadas, será iniciada uma nova sequência. Embora a configuração analisada esteja grafada no singular compõem esse grupo de criações millorianas tanto uma versão exibida em apenas um segmento, quanto uma montagem ideada por mais de um quadro. Contudo, independentemente da quantidade de fragmentos, as elaborações a serem descritas possuem curta duração, algo em torno de vinte ou trinta e poucas páginas. Da perspectiva da extensão, não se mostraria possível considerar as produções desse conjunto como tipicamente líricas, posto que versos e poemas se apresentam até mesmo em breves linhas e nem sempre chegam a preencher uma folha inteira. Outro elemento básico a tais passagens se encontra na importância conferida aos diálogos entre

os intérpretes, uma qualidade cara ao gênero dramático, mas há nessas interações um aspecto especialmente diferente. Via de regra, as conversas realçam acontecimentos do passado que, apesar de completamente finalizados, ressoam direta e substancialmente no tempo do agora. Assim instaladas, as interlocuções ressaltam um aspecto em muito relevante ao gênero épico, mais especificamente, a *narração* concentrada em ocorrências pretéritas. Esses relatos compartilhados entre os protagonistas, em ampla medida, demonstram uma preferência exagerada pelas trocas de informações, principalmente em detrimento da ação dramática.

As circunstâncias de *Bonito como um Deus* [1955] (1957) se desenvolvem em um único ato, mostrando um número pequeno de cenas, e em uma segunda-feira pontualmente às dez horas da noite, como sugerido pelas indicações dramatúrgicas. Ligam os diferentes quadros, sobretudo, a entrada e a saída de cinco personagens dentro de um bar carioca, cujas portas de acesso possuem vidros foscos permitindo a visualização dos intérpretes antes mesmo de eles surgirem na representação. Primeiro, um Jornalista aparentemente indiscreto e solitário deseja conseguir a atenção de um Barman, impondo conteúdos mais ou menos inconvenientes, sobre trabalho e casamento. Logo depois, Flávia chega ao estabelecimento e se torna o centro das preocupações do atendente, um amigo necessário, e ainda do cliente, um total desconhecido. Essa jovem pianista anuncia o mais recente desentendimento travado entre ela e o companheiro, Arnaldo, um homem famoso pela aparência inconfundivelmente sedutora; e tais brigas não parecem ser uma novidade nesse relacionamento que, além do mais, envolve muita agressividade e recorrentes traições, praticadas principalmente pelo rapaz. Todavia, o último conflito implica o término definitivo do casal, já que Flávia confessa ter assassinado o namorado, utilizando para isso as próprias mãos, enquanto ele repousava: “Matei-o. Matei-o. Agora é tarde. Acabou tudo” (Fernandes, 1957, p. 191). E, nesse momento, a protagonista deseja tão somente a compreensão do Barman sobre o ocorrido – mesmo que não exista da parte dela quaisquer remorsos – e espera ser descoberta pelas investigações da polícia. Responsável pela seção criminal de um noticiário, por outro lado, o Jornalista aconselha a garota a se entregar rapidamente às autoridades, pois assim ela garantiria uma sentença enfraquecida, e ele poderia aproveitar uma das declarações da pianista como manchete: “Quando saí, deixei-o lá, dormindo, bonito… como um Deus” (Fernandes, 1957, p. 178).

O personagem mencionado pela notícia e pelo título da obra milloriana, *Bonito como um Deus* [1955] (1957), dessa maneira, não poderia aparecer fisicamente nas situações descritas no parágrafo anterior, nem se expressar em diálogos. Ou melhor, estando indiscutivelmente morto, ele seria visível apenas se interpretasse em *flashbacks* as lembranças de Flávia e do Barman e talvez se apresentasse uma versão fantasmagórica de si mesmo, por exemplo. No

entanto, a despeito da ausência corpórea, esse rapaz se manifesta como o cerne dos acontecimentos, especialmente porque ele corresponde ao assunto fundamental entre os três protagonistas. E também entre outras duas figuras mais secundárias, um garçom e uma garota, a qual arremata a composição dramática procurando por Arnaldo. De modo geral, aliás, esse conjunto de informações abre caminhos de entendimento para a epígrafe dessa criação teatral: o significado dicionarizado da palavra contraponto. Na teoria da música, o termo *contraponto* equivale tanto a uma melodia adicionada a uma outra melodia, em uma espécie de acompanhamento, quanto a uma melodia realizada juntamente a outras melodias a ela relacionadas, porém sendo cada uma delas independentes entre si. Analisando o drama enfocado, se observam as temáticas cotidianas de bar, como as reclamações do Jornalista acerca do trabalho e do casamento, se misturando às histórias sobre o romance de Flávia e Arnaldo. Essa convivência um tanto harmoniosa de informações termina, contudo, no momento em que as descrições da jovem pianista se tornam interessantes para o Jornalista e, nesse sentido, passam a dominar as curiosidades dos dois ouvintes. Importa assinalar que os nomes de ambos os interlocutores se revelam em meados do enredo, o Jornalista se chama Jorge e o Barman se chama Herrera, embora eles permaneçam indicados, antes de cada uma de suas respectivas falas, pelas classes profissionais às quais pertencem. Muito provavelmente, se evidenciam as ocupações de cada um deles com intuito de salientar os lugares de escuta e de investigação por vezes associados a esses ofícios; ademais, é como se não fossem mesmo relevantes as individualidades específicas desses personagens e, em contrapartida, como se devesse ser maior o destaque aos relatos de Flávia.

As explicações da jovem sobre o assassinato se desenrolam no bar, supostamente, porque esse espaço marca os primeiros encontros dela com Arnaldo; bem como em razão de o Barman, um amigo próximo ao casal, porventura compreender as motivações do delito finalizado em morte. De maneira diferente, a presença do Jornalista realça a figura que possivelmente transforma em notícia os motivos e as circunstâncias do crime. Esses dois personagens, por serem quase simplesmente destinatários de informações concedidas pela protagonista, enfatizam uma das características instaladas nas estruturas de *Bonito como um Deus* [1955] (1957): a ausência praticamente total de ação. Isso porque os eventos desenvolvidos cronologicamente, sem interrupções e dentro de um único espaço se concentram nas narrações de memórias recentemente vivenciadas por Flávia. Ou seja, não se mostram exatamente os comportamentos e as decisões da pianista, como os desentendimentos com o namorado e o objetivo de assassinar o rapaz, mas sim as recordações vinculadas ao episódio fatal. E, assim, é como se essa figura dramática buscasse discorrer sobre os últimos feitos por

ela praticados, já absolutamente concluídos, porém ainda carentes de soluções emergenciais no tempo presente – algumas delas tomadas durante a composição teatral, por exemplo, a intenção de se entregar à polícia. Tal processo de compartilhar lembranças se aproxima das configurações marcadamente épicas, sobretudo em um trabalho de curta duração no qual se testemunham basicamente as histórias contadas por personagens. Entretanto, essa produção milloriana se classifica como dominantemente dramática, visto que apresenta as situações descritas especificamente por meio de diálogos. Além do mais, certos elementos capazes de modificar mais estruturalmente a *forma dramática convencional* – a inclusão de um narrador distanciado dos fatos e a trama externada a partir de disposições psíquicas de um protagonista, citando por ora somente essas duas técnicas – não aparecem no enredo interpretado por Flávia, Barman e Jornalista – e, se adianta aqui, tais procedimentos surgem em montagens a serem comentadas nas próximas seções deste capítulo.

Os acontecimentos de *A Gaivota* [1959] (1957), por outro lado, integram especificamente uma única cena desenvolvida em uma madrugada, perto das quatro horas da manhã, do ano de 1955. Em uma pequena sala de estar, onde se estabelece também um escritório de trabalho, dois protagonistas conversam sobre episódios recém ocorridos. Suspende momentaneamente essa interação, apenas uma vez, o engano incômodo de uma ligação telefônica realizada em inglês, da qual não se tem acesso aos enunciados do remetente. Todavia, essa breve pausa nas interlocuções entre Cássio e Ruth, pai e filha, se processa dentro da continuidade sucessiva do tempo presente, ou seja, sem provocar cortes de um quadro a outro. Com efeito, se manifesta o idioma estrangeiro para circunstanciar o texto dramático nos Estados Unidos, na cidade de Nova Iorque, e para marcar um contraste desse trabalho em relação às demais obras da dramaturgia milloriana, pois quase todas elas se localizam pontualmente em solo nacional, a maioria na capital carioca. Inicialmente ambos os personagens discursam sobre assuntos de um cotidiano habitual, abordando a falta de sono e a dor de dentes, porém, ainda que se destaquem essas amenidades, permanece sensível um clima de angústia e de tristeza observado nos sofrimentos expressos pelo homem, de aproximadamente quarenta anos, e pela jovem, de dezoito anos. Pouco a pouco se descobre como motivo o falecimento de uma mulher, esposa do cônsul e mãe da estudante, pelo suicídio. E as causas para tal decisão irreversível se conservam absolutamente enigmáticas, visto que a figura anteriormente viva era considerada feliz e, ademais, nem mesmo escreveu aos parentes um bilhete de despedida – ao menos nenhuma correspondência havia sido encontrada até o término dessa produção. Por isso, talvez, os intercâmbios comunicativos focalizem lembranças sobre eventos pretéritos, de quando o

conjunto familiar estava completo, e premeditações sobre contextos futuros, como a inviabilidade de o marido sobreviver sem a companheira.

Essas memórias e expectativas anunciadas pelos dois personagens de *A Gaivota* [1959] (1957) se concentram, justamente, em uma personalidade cujo nome se mantém desconhecido pelos leitores e espectadores. Além de se centralizarem em uma individualidade que, embora persista fisicamente ausente, se mantém em evidência constante ao longo dos diálogos – de modo semelhante à presença de Arnaldo em *Bonito como um Deus* [1955] (1957). Nessas duas composições millorianas, portanto, se salienta a preferência em descortinar situações quase imediatamente consecutivas às mortes dessas figuras, realçando especialmente as consequências associadas aos óbitos. Contudo, se na história de Flávia se distinguem movimentos dos intérpretes, pelo menos as entradas e saídas de alguns deles em um bar, na fábula de Cássio os ânimos dele e da filha parecem intensamente estáticos e basicamente sustentados pelas trocas intersubjetivas. A princípio, as tentativas de comunicação entre Ruth e o pai buscam evitar referências à mãe dela e à esposa dele, mas rapidamente a temática sobre a convivência doméstica invade totalmente os argumentos. De um lado, o cônsul enfatiza como dedicou sua própria vida ao casamento e como se afastou gradativamente do resto do mundo; de outro, a estudante percebe como a existência materna fortalecia afinidades no pequeno grupo, constituído por três pessoas, e como essas proximidades tendem a diminuir paulatinamente. A conversa assim instaurada vislumbra o afastamento progressivo e um tanto inevitável entre esses dois parentes, sobretudo porque Cássio e Ruth perderam definitivamente o laço capaz de unir a família. E, embora decidam prosseguir juntos, os sentimentos de impotência, pesadelo, solidão e temor dominam as perspectivas vindouras. De toda maneira, interessa assinalar em ambas as versões da *cena em narração* a importância conferida mais às falas do que às ações dos protagonistas – Flávia, Barman, Jornalista, Cássio e Ruth.

Os personagens de *A Gaivota* [1959] (1957) analisam um momento do presente e identificam as sensações de incomunicabilidade e de isolamento, ou seja, as carências praticamente irreversíveis de sintonia entre eles. Essas avaliações constatam uma superioridade das circunstâncias passadas em comparação às dos dias, meses e anos seguintes, demonstrando uma nostalgia em relação a um tempo já absolutamente finalizado. De uma medida ampla, esse trabalho milloriano em muito lembra o texto homônimo *A Gaivota* [1896] (2021), escrito pelo dramaturgo russo Anton Tchékhov ainda no século XIX[41]. Uma parte das semelhanças irrompe justamente nas impressões de desajuste sofridas pela figura principal, Trepliov, em uma espécie

[41] O drama de *A Gaivota*, de Anton Tchékhov, é encenado pela primeira vez em 1896, e a tradução consultada por esta tese é de Rubens Figueiredo (2021).

de falta de entendimento com o universo e as pessoas; e também na abordagem do suicídio, embora nesse sentido se manifestem significativas diferenças, em especial porque na criação estrangeira esse protagonista atenta contra a própria vida em duas ocasiões. Autor de obras teatrais, o jovem aparece em quase todos os acontecimentos e, vale sublinhar, o remate desse drama coincide com o óbito premeditado pelo rapaz. Em certas vezes, aliás, os discursos de Trepliov mencionam a palavra *gaivota* com o objetivo de, aparentemente, suscitar a ideia de *morte*: "Hoje, eu cometi a infâmia de matar essa gaivota" (Tchékhov, 2021, p. 54), completando: "Em breve, desse mesmo modo, eu vou me matar" (Tchékhov, 2021, p. 54). Na realização brasileira, os episódios começam pouco depois de a estudante se despedir terminantemente da própria mãe – a qual, como já anunciado, não surge visivelmente em cena. E o termo *gaivota* se mostra em uma das recordações de Cássio, vinculadas à infância, quando um amigo indicou o significado possivelmente dicionarizado do animal: "Laurus Marinus, ave palmípede aquática da família dos larídeos" (Fernandes, 1957, p. 212). Tal pensamento reaviva nesse intérprete "o primeiro medo de compreender demais as coisas" (Fernandes, 1957, p. 212), uma aflição motivada pelo pavor de indagar a *morte* da própria esposa.

Inclusive, determinadas qualidades estruturais da *cena em narração* aparecem na versão russa de *A Gaivota* [1896] (2021), tais como a ênfase nos diálogos, a inviabilidade de ação, a ausência de um narrador explícito montando a ordem dos fatos e a preferência por fixar as sequências no tempo do agora. Pode ser acrescentado a essa lista o modo como a vivência pretérita dos personagens se transforma em constante motivo de comentários e de reflexões, sobretudo quando alguns protagonistas discorrem sobre situações anteriormente experimentadas. E, nessa lógica, se observa um período corrente quase totalmente preenchido por agonias, lembranças e minúcias advindas do passado – de um dia recente ou de um distante. Todavia, essa elaboração de Anton Tchékhov se desenvolve em quatro atos e em um transcurso razoavelmente dilatado, visto que entre a terceira e a quarta seção se nota o avanço de dois anos. Os espaços variam desde lugares extensos e abertos, feito um parque ou um campo, até locais restritos e fechados, a exemplo de uma sala de jantar ou de um salão residencial; além do mais, se destaca a localização dessas áreas em uma província da Rússia, em uma cidade teoricamente longe da capital, Moscou. Por fim, cerca de treze figuras dramáticas se revelam em cena e, entre os intérpretes, se salientam no mínimo cinco nomes: Arkádina, Nina, Sórin, Trepliov e Trigórin – números maiores do que os três centrais de *Bonito como um Deus* [1955] (1957) e os dois únicos de *A Gaivota* [1959] (1957). De uma perspectiva geral, as personalidades ficcionais da composição russa enfrentam conflitos familiares, desencontros amorosos, impasses relativos às convenções do teatro, polarizações entre o interior do país e a metrópole, rivalidades

tensionando as diferentes gerações, temporalidades dissonantes das memórias, entre variados outros temas – ou melhor, uma intensidade de sentimentos marcadamente oportunizada pela extensão das horas, dos dias e dos anos[42].

Os acontecimentos estendidos em *Bonito como um Deus* [1955] (1957) e em *A Gaivota* [1959] (1957) apresentam afinidades expressivas com a *forma dramática convencional*, já que permanecem ininterruptamente restritos a atos únicos, sucedidos no tempo presente e desdobrados em localizações constantes, respectivamente, um bar carioca e um apartamento nova-iorquino. De maneira autônoma, os quadros cênicos se mantêm cronologicamente interligados uns aos outros, bem como se conservam independentes de quaisquer mediações derivadas de narradores internos ou externos à trama. Todavia, há nesses fundamentos da *cena em narração* uma elasticidade particularmente moderada, apesar de se mostrar bastante significativa. Isso porque as trocas intersubjetivas entre os personagens focalizam eventos pretéritos já totalmente concluídos, mas com força suficiente para reverberarem diretamente no momento do agora. Nesses termos, as recordações advindas do passado surgem tanto para explicar, ou tentar justificar, o assassinato de um namorado e o suicídio de uma mãe, quanto para vislumbrar as consequências futuras dessas decisões. E as figuras impedidas de aparecerem em cena, por estarem irreversivelmente mortas, dominam os pensamentos e os enunciados verbalizados por Flávia, Barman e Jornalista, ou ainda por Cássio e Ruth. Essa atenção concentrada nos relatos evidencia, pois, maior prestígio às circunstâncias exteriorizadas pelos protagonistas e, em contrapartida, uma menor relevância às ações desses mesmos intérpretes. Uma característica marcadamente épica, a *narração*, se assenta nos contornos dessas duas elaborações millorianas como meio de alargar, um tanto discretamente, a *forma dramática convencional*. Integram as próximas seções deste capítulo outras estratégias, épicas e/ou líricas, capazes de intensificarem um pouco mais essas configurações flexíveis da dramaturgia de Millôr Fernandes, a começar pelo texto de *Pigmaleoa* [1955] (1965).

(iii) *Tramas lírica e epicamente mediadas*

As configurações estruturais das *tramas lírica e epicamente mediadas* alargam um pouco mais os contornos da *forma dramática convencional*, sobretudo porque ressaltam a interferência de certos dispositivos selecionando as circunstâncias a serem representadas. Dessa

[42] Um estudo concentrado nas obras teatrais de Anton Tchékhov, incluindo *A Gaivota* [1896] (2021), é realizado na tese de doutorado intitulada *Anton Tchékhov: drama, tempo e crise* (2019), de Rodrigo Alves Nascimento.

possibilidade de escolher algumas situações, deixando outras de lado, resulta a alternativa de não concatenar os fatos necessariamente de maneira sucessiva e contínua. Ou melhor, a preferência por instalar nas engrenagens das criações teatrais determinados princípios de organização, os quais suscitam variantes consequências para a arquitetura de uma fábula. Por exemplo, um acontecimento pode ser momentaneamente interrompido e, como repercussão desse corte, o quadro imediatamente seguinte passa a admitir um retorno ao passado ou uma aceleração para o futuro. Assim se torna razoável apresentar diferentes cenas, desenroladas em inúmeros dias e meses, em apenas breves horas de leitura ou de atuação. E também se abre a oportunidade de evidenciar a movimentação dos personagens por incontáveis cenários, seja ao mostrar o acesso dos intérpretes a pelo menos dois endereços distintos, seja ao provocar em um mesmo espaço as mudanças ocasionadas pelo transcurso dos anos. Providências como essas frequentemente demandam intervalos no tempo do agora e estabelecem descontinuidades propositais entre instantes específicos, nesse sentido, demonstrando o trabalho ativo de um responsável pela costura dos fragmentos. Dois tipos de instâncias épicas e líricas parecem se acomodar nas bases das composições dramáticas, cada um deles a seu próprio modo, e permitem a divisão das *tramas lírica e epicamente mediadas* em duas classificações. Uma delas abrange os moderadores implícitos que, camuflados pelos alicerces dos dramas, sistematizam os eventos de *Pigmaleoa* [1955] (1965), *Duas Tábuas e Uma Paixão* [1982] (1982), *Vidigal* [1966] (1981), *Flávia, cabeça, tronco e membros* [1985] (2007) e *Computa, Computador, Computa* [1972] (1972). Enquanto a outra acolhe os comentadores explícitos que, aparecendo fisicamente em cena, surgem em *Os Órfãos de Jânio* [1980] (1979), *A viúva imortal* [1967] (2009), *Uma mulher em três atos* [1954] (1957) e *É...* [1977] (2004).

(iiia) ***com voz implícita***

As circunstâncias desenvolvidas em *Pigmaleoa* [1955] (1965) se realizam no interior de uma residência localizada no bairro de Copacabana e na capital do Rio de Janeiro. De uma dada perspectiva, os episódios dessa obra milloriana evidenciam afinidades em relação às estruturas da *forma dramática convencional*, sobretudo porque as cenas se organizam dentro de um único ambiente e em sequências contínuas, sucessivas e ininterruptas. Entretanto, essas configurações temporais se restringem a momentos específicos dessa produção teatral e não valem exatamente para todos os eventos nela focalizados. Na verdade, a trama permanece dividida em três seções e há intervalos de aproximadamente dois meses separando cada uma dessas partes, de maneira

que sejam apresentadas certas situações ocorridas em agosto, outubro e dezembro de 1970. Essa fábula começa justamente quando Júlia aparece na casa de uma tia, uma famosa colunista social, às duas horas de uma tarde ensolarada. Fugindo de uma pequena cidade paulista, a adolescente de dezoito anos pretende se afastar das normas maternas e um tanto tradicionalistas, bem como se aproximar das liberdades da metrópole carioca. Inicialmente, essa jovem aventureira recebe a acolhida dos familiares considerados modernos, enquanto os parentes julgados conservadores são mantidos sem quaisquer notícias sobre o paradeiro da garota. Aos poucos, se descobrem os conflitos entre duas mulheres (a mãe e a tia de Júlia, respectivamente, Regina e Ismênia), visto que essas duas intérpretes tiveram filhos com um mesmo homem (o marido de Regina, isto é, o cunhado de Ismênia). Já o segundo ato se revela em uma tarde cinzenta, nublada, depois de a localização da fugitiva se tornar conhecida pelos demais personagens; e, com o objetivo de não voltar à cidade natal, a menina escapole novamente, mas dessa vez na companhia do namorado, Josué. Por último, a contar das dez horas de uma manhã brilhante, a parte três exibe o reencontro da mãe com a filha (Regina e Júlia) e a reconciliação entre as duas irmãs (Regina e Ismênia).

Esses acontecimentos se manifestam em diferentes períodos do tempo presente e, apesar de haver distâncias de alguns meses entre os atos, cada uma das ações caminha necessariamente em direção ao futuro – e não regressivamente em direção ao passado. Inclusive, parece mesmo transcorrer em *Pigmaleoa* [1955] (1965) um movimento de aceleração dos minutos e das horas, como se os quadros desenrolados nessa composição girassem apressadamente os ponteiros de um relógio. A primeira sensação de celeridade se instala nas rubricas que posicionam a fábula em um contexto adiantado e futurista, mais especialmente, em cinco anos à frente dos públicos. Nessa lógica, posto que a primeira edição desse trabalho chega aos leitores em 1965, os diálogos dos protagonistas têm de explicitar o ano de 1970. E, para os espetáculos teatrais, se observa o seguinte conselho: "*Em qualquer ocasião em que a peça for representada, as datas, e os outros detalhes 'datados' devem ser alterados, para darem a impressão pretendida – de que a peça se passa cinco anos depois da época do espectador*" (Fernandes, 1965, p. XII, grifos do autor). Por isso, as roupas dos intérpretes e a ornamentação do cenário, a fim de simularem as inovações de uma modernidade avançada, precisam ser ligeiramente estilizadas. Um exemplo de vanguarda se distingue em um gravador de voz com as funções de salvar os áudios emitidos por alguém e, quase simultaneamente, de transcrever os sons com o auxílio de uma máquina de escrever. Outras perspectivas sobre a velocidade intensa dos segundos despontam nas conversas entre as figuras dramáticas, como na pergunta dirigida à Júlia: "A senhora não acha que o tempo passa cada vez mais depressa?", concluindo esse raciocínio, "1970 começou ontem e já estamos no fim…" (Fernandes, 1965, p. 2). Tais enunciados se realçam no início do ato um, no mês de

agosto, de modo que o advérbio *ontem* pudesse corresponder à duração de pelo menos sete meses, de janeiro a julho. Ou ainda com a intenção de antecipar, no momento do agora, a rapidez elástica das circunstâncias a serem acompanhadas nos dois atos posteriores, *depressa*, em uma espécie de amanhã transmitindo determinadas situações de outubro e de dezembro.

Uma urgência de atravessar mais rapidamente os episódios, sublinhando a ansiedade de consolidar destinos e transformações de certos personagens, se mantém em constante evidência nos quadros de *Pigmaleoa* [1955] (1965). Desde as interrupções de dois meses afastando cada um dos atos, passando pelas expectativas de Júlia em relação às liberalidades no Rio de Janeiro, terminando no impacto de novidade causado pelos figurinos e pelas decorações relativamente progressistas. Todas essas particularidades se desdobram em um único espaço, a sala de estar da habitação de Ismênia, situado na última casa do bairro de Copacabana – uma região há muito famosa pela quantidade de prédios e de apartamentos. Para as partes um e dois, as orientações cênicas especificam um *living room* cheio de móveis e utensílios bastante novos, ao passo que a construção dessa moradia procura reproduzir tendências arquitetônicas um tanto envelhecidas e talvez ultrapassadas. A terceira seção se desenvolve nesse mesmo lugar, embora o domicílio se mostre praticamente vazio de objetos, pois a colunista social decide vender a área requisitada por vários compradores. Esses contrastes entre o moderno e o antigo, bem como essas mudanças bruscas na disposição da mobília, sugerem visual e visivelmente a caracterização de um tempo vertiginoso. Organiza tais acontecimentos uma voz implícita, guardada nas configurações desse enredo dramático, a qual permanece responsável por montar as sequências dos eventos a serem focalizados. Por um lado, a técnica utilizada se aproxima dos dispositivos épicos, notadamente porque insinua o trabalho de um narrador que conhece as vivências de Júlia e Ismênia, ao menos as relativas aos meses de agosto a dezembro de 1970, e que decide exibir apenas três momentos dessas biografias. Ou melhor, seria como se esse observador pertencesse a uma época futura e abordasse fatos já inteiramente consumados. Por outro lado, alguns vestígios líricos se exibem sutilmente nas ambientações das cenas, sobretudo, quando o clima carioca parece reproduzir os sentimentos de Júlia. Como mencionado anteriormente, o dia surge ensolarado na chegada da adolescente à cidade maravilhosa, se torna nublado na fuga repentina dessa jovem, voltando a ser brilhante no retorno da garota e no reencontro dela com Ismênia e Regina.

As análises concentradas nas estruturas de *Pigmaleoa* [1955] (1965), ainda em discreta medida, portanto, salientam a presença de traços épicos e líricos na maneira de concatenar uma fração das circunstâncias. Na descontinuidade entre os atos, se revelam as interferências de um mediador escolhendo os instantes a serem representados e, em contrapartida, abandonando as demais possibilidades de encenação. Menos evidentes, os elementos poéticos se inscrevem nos

detalhes escondidos, quase imperceptíveis, das didascálias e porventura se restrinjam apenas ao texto teatral. Tais informações meteorológicas se preservariam, inclusive, como uma alternativa dispensável para os espetáculos, uma vez que se manifestam nos diálogos escassas referências sobre os estados de sol ou nuvem – além de inexistirem, por exemplo, orientações para que tais dados apareçam em *slides* ou cartazes. Com efeito, as tonalidades épicas e líricas dessa criação milloriana expandem timidamente alguns limites da *forma dramática convencional*, visto que as situações protagonizadas pela família de Júlia continuam fundamentadas no tempo presente – apesar dos saltos apressados em direção ao futuro – e nos intercâmbios comunicativos entre os intérpretes. E também mais características dessa elaboração se assemelham a determinadas qualidades ressaltadas em *Um elefante no caos* [1960] (2007) e em *Do tamanho de um defunto* [1955] (1957), principalmente as relacionadas ao gênero das comédias. A começar pela falta de coerência, uma espécie de *nonsense*, instalada em uma composição fortemente realista: no final do segundo ato, Ismênia afirma desejar a extinção de todos os prédios cariocas e, enquanto ela movimenta uma das mãos, com gestos de cima para baixo, um edifício próximo consuma esse mesmo balanço e desmorona completamente (o oposto do que se verifica na fábula de Paulo e Rosa, na qual uma construção se ergue rapidamente). Testemunhada por diversas pessoas, essa ocorrência resulta em investigações policiais, como se a colunista social fosse verdadeiramente capaz de, com um inofensivo aceno, provocar o grave acidente.

Outro indício de haver afinidades entre *Pigmaleoa* [1955] (1965) e certas figurações das comédias, ademais, se encontra na hipótese de essa montagem milloriana funcionar como uma paródia de *Pigmaleão* [1912] (2011), um drama do irlandês George Bernard Shaw[43]. Fora a evidente ligação entre os títulos, um dos personagens da versão brasileira estabelece proximidades com a trama europeia, falando diretamente com Ismênia: "você pretende introduzir a bela matuta na sociedade, para que ela conquiste o coração de um milionário. Você será um novo Pigmaleão, ou melhor, uma Pigmaleoa" (Fernandes, 1965, p. 15). Esse raciocínio dispõe, em um nível simétrico, os conselhos de Ismênia (Pigmaleoa) para Júlia e os ensinamentos de Henry Higgins (Pigmaleão) para Eliza Doolitlle. Contudo, se observam diferenças significativas nos meios de *introduzir essas belas matutas na sociedade*, pois Eliza se apresenta como uma simples florista, cuja linguagem permanece marginalizada pela norma culta do idioma inglês. E o propósito de Higgins, professor de linguística, envolve instruir a pobre vendedora na língua de Shakespeare e, nesse sentido, transformar a jovem em uma integrante da burguesia. Um processo largamente estranho aos anseios de Júlia, em razão de

[43] A estreia do drama *Pigmaleão*, de George Bernard Shaw, acontece em 1912, e a tradução acessada por esta tese é de Millôr Fernandes (2011).

essa garota já pertencer a uma elite econômica, afinal, ela nasceu em uma endinheirada fazenda do interior de São Paulo. Mais disparidades irrompem ao se compararem as estruturas formais dessas duas realizações dramáticas, posto que o enredo estrangeiro se desenvolve em cinco partes e os avanços temporais se efetuam até mesmo entre os acontecimentos de um único ato. Arquitetada dessa maneira, a obra de Bernard Shaw permite a transição dos intérpretes por diversos espaços – alcançando os lugares públicos das ruas e os cômodos privados das residências –, bem como viabiliza a seleção de alguns episódios vividos em aproximadamente seis meses de extensão. Em razoável medida, no entanto, esses intervalos concebidos em *Pigmaleão* [1912] (2011) equivalem às descontinuidades de *Pigmaleoa* [1955] (1965), fundamentalmente, ao ressaltarem uma mediação épica, com voz implícita, enfocando as circunstâncias a serem transmitidas aos públicos de leitores e de espectadores[44].

Os eventos realçados em *Duas Tábuas e Uma Paixão* [1982] (1982) ampliam um tanto mais os contornos da *forma dramática convencional*, sobretudo porque transcorrem dentro de um apartamento em processo de contínuas modificações. Uma duração estendida, por volta de quarenta e cinco dias, parece necessária para reformar o domicílio de Cordélia e para evidenciar as situações escolhidas. Herdeira de uma moradia antiga e desgastada, a protagonista almeja se instalar no Rio de Janeiro depois de um longo período trabalhando na Inglaterra; e procura ainda economizar gastos com hotéis ao realizar parcas melhorias no envelhecido lar materno. Apesar dessas intenções, os reparos demandam uma quantidade expressivamente maior de semanas, de dinheiro e de paciência, extrapolando os limites previamente calculados. Esses inconvenientes acréscimos – embora justificados pelas terríveis condições do prédio, a serem comentadas nas próximas linhas – se mostram como consequências das enrolações e malandragens de Osvaldo, intérprete que se autodenomina Faz-Tudo de Ouro. Variados ajustes empreendidos na habitação se manifestam nas didascálias, as quais recomendam as seguintes caracterizações para o início dos restauros: "*Mudanças no cenário, pra pior. A casa deve estar comicamente desarrumada*" (Fernandes, 1982, p. 31, grifos do autor); para mais ou menos a metade dos consertos, entre positivos e negativos: "*Muitas mudanças no cenário para pior e para melhor. A escrivaninha*

[44] A composição teatral de George Bernard Shaw, *Pigmaleão* [1912] (2011), também poderia ser considerada uma paródia, sobretudo porque firma estreitas relações com o texto de "Pigmalião", um mito narrado pelo poeta latino Ovídio, ao que tudo indica, no ano 8 – a tradução consultada por esta tese é desenrolada por Domingos Lucas Dias (2017). Na trama da Antiguidade, Pigmalião surge como um personagem convictamente solteiro, o qual concebe a estátua de uma bela mulher – uma obra mais bela do que qualquer outra pessoa existente. Esse homem termina se apaixonando pela própria criação artística e – depois de ele presentear a deusa Vênus com oferendas – a jovem esculpida se torna um ser humano. De alguma maneira, seria possível apresentar o inglês de Eliza Doolitlle como um trabalho realizado pelo solteirão Henry Higgins, já que esse professor ensina para a jovem florista a variedade padrão e culta do idioma de Shakespeare. Todavia, ao final desse drama, a ligação da jovem com o linguista parece muito mais de afeto – e talvez de alguma dependência emocional – do que de amor.

está a um canto, não mais no centro. Alguma parede mudou de cor" (Fernandes, 1982, p. 63, grifos do autor); para o término dos últimos detalhes: "*O apartamento está bem arrumado. A obra praticamente acabada*" (Fernandes, 1982, p. 91, grifos do autor). Nessas indicações dramatúrgicas, se revelam os deslocamentos dos móveis e novas preferências para os enfeites, assim como se sublinha a possibilidade de os observadores (leitores ou espectadores) acessarem por volta de um mês da rotina de Cordélia e parte considerável das angústias por ela sentidas.

Reclamações de diversos personagens focalizam a demora preguiçosa dos remendos e geram suspeitas, bastante aceitáveis, de que os serviços de Osvaldo estariam intencionalmente lentos. Muitas vezes, o Faz-Tudo de Ouro argumenta sobre pequenas minúcias dos ambientes, direcionadas a elementos decorativos, e aparenta desejar o prolongamento das intervenções por sempre maiores prazos. Aliás, uma piada de Evandro, cunhado de Cordélia, demonstra reprovar esses atrasos inadequados: "Olá, o senhor ainda está aqui? Quando entrou era bem mais moço" (Fernandes, 1982, p. 37). O comentário pleno de ironia busca exagerar nos contrastes entre a aparência jovial do operário no começo das alterações e, em contrapartida, após uma semana de esforços, a fisionomia mais velha desse mesmo homem. Com certeza, não seria admissível notar diferenças significativas nas feições do obreiro, mas interessa a Evandro externar antipatia em relação a uma vagareza incômoda. Essas desacelerações nas benfeitorias implicam, talvez compensatoriamente, acelerações no tempo dramático com objetivo de realçar a extensão quase total dos retoques no espaço cênico. Dessa maneira, os avanços das horas surgem estabelecidos nas configurações estruturais de *Duas Tábuas e Uma Paixão* [1982] (1982), com destaque para as interrupções demandadas entre um evento e outro. Blecautes costumam marcar o fim de um episódio e rubricas ocasionalmente fixam a abertura de uma nova situação, tal como acontece entre a última palavra do quadro II: "*Blecaute*" (Fernandes, 1982, p. 30, grifos do autor) e o iniciar do quadro III: "*Oito dias depois*" (Fernandes, 1982, p. 31, grifos do autor). Nesse apagar e reacender das luzes, aliado a deslocamentos da mobília e a *slides* com o título de cada uma das cenas, se assinala a mediação de uma voz epicamente implícita selecionando os casos a serem interpretados. E tais intervalos se evidenciam nas temáticas discutidas pelos intérpretes; por exemplo, a parte II anuncia as negociações prévias de Cordélia com Osvaldo, e a parte III registra as queixas dessa protagonista sobre as obras: "Pois é, era pra fazer tudo em uma semana e… Bom, isso nem se fala! Já passou dos trezentos mil" (Fernandes, 1982, p. 32).

O desenrolar de quinze seções permite o acompanhamento progressivo das reformas e, especificamente, as manifestações de detalhes focados no passado e no presente de pelo menos quatro personagens centrais. Um dia, mesma noite, duas horas, sete dias percorrem os jeitinhos de o Faz-Tudo de Ouro estender e adiar os trabalhos, as semelhanças físicas da Mãe com a filha

Cordélia, o cargo de Evandro como tenente coronel do exército. No princípio dessa composição teatral, a figura materna aparece recitando um poema dedicado à vontade de escapar da morte, apesar de reconhecer dificuldades exigidas por tal ambição. Contudo, uma das notícias expostas nas primeiras interações entre as irmãs Cordélia e Ceci discorre sobre o falecimento repentino da progenitora e sobre os objetos estimados por ela ao longo da vida. Fechada com trancas, uma escrivaninha guarda cópias de todas as chaves do apartamento, camafeus de marfim com fotos antigas de vários familiares, alfinetes de chapéu, algumas joias e, carinhosamente, um cavalinho de cristal multicolorido e brilhante dado como lembrança por um avô. Acabando o ato um, no instante em que as herdeiras vasculham esse móvel e rememoram fatos pretéritos, as didascálias sugerem a metamorfose de Cordélia na personalidade materna. Ou melhor, as recordações de Ceci evocam um *flashback* no qual a Mãe compartilhava as angústias ligadas ao tratamento de um câncer e à decorrente retirada dos seios. Muito provavelmente, essa imagem não seja apenas a despretensiosa exibição de uma reminiscência, mas em particular a realização dos desejos de uma mulher que gostaria de continuar viva de qualquer modo – isto é, na aparência de uma das filhas, nos itens mantidos em uma escrivaninha, nas memórias dos futuros descendentes. Além disso, no remate dessa criação milloriana, há um comprido monólogo da Mãe discursando sobre o pavor diante do fim. Solitária, ela diz: “E a filosofia, que me ensinou que nenhum ser humano deve ter medo de uma coisa que não vai sentir, me assusta mais, pois é esse o maior medo que sinto – o de não ser” (Fernandes, 1982, p. 110).

De um certo ângulo, a alternativa de Cordélia residir no mesmo endereço antes ocupado pela figura materna demonstraria uma contiguidade da história familiar e, nesse ponto de vista, um meio de insistir na existência e no *ser* da Mãe. Essa ideia de permanência estaria associada, em grande medida, à conservação de miudezas e rastros encerrados dentro do espaço íntimo de um apartamento. Carregado das marcas de uma individualidade, o ambiente possibilitaria uma via de entrada para distinguir sentimentos e preferências de uma intérprete mais discreta, a qual armazenava sua privacidade longe e distante das próprias filhas. Talvez por essa razão, as duas herdeiras preservassem tamanha curiosidade em relação ao conteúdo misterioso de uma simples escrivaninha. As características ora descritas como reservadas a uma pessoalidade específica, a genitora de Cordélia e Ceci, denotariam a presença de um eu estruturalmente indispensável para os diálogos e para a forma teatral de *Duas Tábuas e Uma Paixão* [1982] (1982). Não por acaso, a Mãe se apresenta de maneira concreta, em carne e osso, na abertura e na conclusão desse texto milloriano, bem como se mostra rapidamente encarnada no corpo de uma das descendentes, na cena de *flashback* mencionada poucas linhas atrás. Desse conjunto de informações, poderia se observar na personagem materna a consolidação da voz epicamente responsável pela sequência

dos quadros e implicitamente escondida nos alicerces do drama. Isso porque essa protagonista está temporalmente distanciada dos episódios – situada no passado, já que no presente da ação dramática a sogra de Evandro se encontra definitivamente morta – e, a seu modo, parece dirigir o enredo para o futuro, embora não se afirme como uma comentadora dos fatos. Por outro lado, haveria ainda nessa singularidade os traços de um dispositivo lírico, afinal, a Mãe se evidencia em um *poema* e em um *monólogo*, realçando sensações percebidas por sua própria subjetividade – a exemplo da ambição de estender a vida e do pânico diante do próprio falecimento. E também cada um dos objetos e cômodos dessa composição teatral abrigaria, em sigiloso mistério, uma parte significativa da existência privada dessa figura materna.

A convivência de elementos dramáticos, épicos e líricos nas estruturas de *Duas Tábuas e Uma Paixão* [1982] (1982) e de *Pigmaleoa* [1955] (1965), obras sobretudo teatrais, se ressalta especialmente nas orientações cênicas. Intervalos separando atos ou quadros; posicionamento da fábula em um contexto futurista; novidades transmitidas por roupas e decorações avançadas; esvaziamento total de uma casa; oscilações climáticas no Rio de Janeiro; mudanças gradativas em um apartamento; instruções para o apagar e o acender das luzes; reprodução de *slides* com os títulos dos episódios. Notícias como essas circunscrevem os acontecimentos das duas tramas millorianas e, textualmente, sinalizam as operações de continuidade e de descontinuidade entre certas situações. Detalhados assim, esses recursos das didascálias se aproximariam de uma das muitas possibilidades do rapsodo, um conceito ideado pelo teórico francês Jean-Pierre Sarrazac com base nas leituras e análises de variadas dramaturgias internacionais, escritas de 1880 até a contemporaneidade. No volume *Poética do drama moderno* (2017), as delimitações sobre a voz rapsódica envolvem, simultaneamente, qualidades associadas aos três modelos literários (épico, lírico e dramático); além de incluírem as responsabilidades de fragmentar as produções teatrais em diversos eventos sucessivos, porém não necessariamente encadeados[45]. Inclusive, segundo os argumentos do autor europeu, essa ferramenta híbrida se assemelharia aos rituais dionisíacos que, nas tragédias áticas, desmembravam corpos humanos em pedaços menores. De uma ampla perspectiva, tais características rapsódicas admitiriam as longas descrições espaço-temporais e os recortes dos momentos protagonizados por Ismênia e Júlia, por Cordélia e Ceci. E também por outros personagens millorianos, a serem apresentados à frente, e por Henry Higgins, Eliza Doolitlle e numerosas personalidades elaboradas para textos teatrais.

Mais algumas particularidades se acrescentam aos relatos mediados pela instância lírica, épica e dramática construída em *Duas Tábuas e Uma Paixão* [1982] (1982). Uma passagem da

[45] As teorias desenvolvidas no volume *Poética do drama moderno*, escrito por Jean-Pierre Sarrazac são publicadas em 2012, e esta tese segue as traduções de Newton Cunha (2017), J. Guinsburg (2017) e Sonia Azevedo (2017).

história do Brasil se manifesta na biografia de Cordélia, embora nessa ficção as circunstâncias notabilizem diferenças em relação aos documentos publicamente registrados. Essas ocorrências abrangem as comemorações do 1º de maio de 1981 e as bombas planejadas para detonarem as imediações do Riocentro, na capital carioca, durante um festival de músicas. Nas informações oficiais, os preparativos para os ataques irrompem no período de abertura crescente do governo militar, ao que tudo indica, com o objetivo de determinados integrantes do exército salientarem oposição ao enfraquecimento do governo autoritário[46]. O atentado se realiza nos bastidores da produção milloriana, alcançando como consequência uma grande quantidade de pessoas feridas e mortas, ao passo que na memória nacional essas barbáries permanecem como violências não praticadas de fato. Aliás, melhor dizendo, não efetivadas do modo combinado pelos extremistas, já que houve sim as lesões graves de um militar e o óbito de outro depois do estouro precipitado de um explosivo. Dessa espécie de paródia, na qual uma parte da cronologia brasileira se repete e uma parte se inventa, se percebe a confecção de um *raciocínio elástico* com o aproveitamento de dados comprováveis e a adição de referências imaginadas. Tais fantasias do trabalho teatral evidenciam ainda a participação do tenente coronel Evandro, o marido de Ceci, na organização dos massacres. Rastros sobre essa colaboração aparecem no decorrer dos quadros, por exemplo, quando o militar encontra os ingressos de Cordélia para o show e, sem que ninguém repare, se apropria dos bilhetes; ou no momento em que ele confirma ter proibido ambas as filhas de irem à celebração. Entretanto, a prova talvez mais significativa se anuncia em um telefonema entre as protagonistas, do qual se observa apenas comentários de uma delas: "Ceci, me diz uma coisa: Evandro sabia disso? Claro, ele tinha que saber. Sim. Sim" (Fernandes, 1982, p. 106).

Uma das atrocidades focalizadas em *Duas Tábuas e Uma Paixão* [1982] (1982) mostra, na última cena, dois homens encapuzados adentrando o domicílio em reformas com a finalidade de sequestrar Cordélia; e essa mulher sofre diversas agressões físicas enquanto é arrastada para fora de seu próprio lar. Aparentemente, a chacina no evento musical e a captura da personagem, uma atriz de espetáculos, revelariam em comum a investida dos militares ultrarradicais contra os agentes da cultura e das artes – sendo estes muitas vezes associados a movimentos políticos, econômicos e sociais de esquerda. Inclusive, um dos amigos dessa refém – Olívio, o diretor de

[46] O processo de abertura política iniciado em 1974, durante a presidência do general Ernesto Geisel, sofreu diversas oposições da chamada linha dura. Para exemplificar, o historiador Boris Fausto destaca: "a tentativa de explodir bombas em um centro de convenções do Rio de Janeiro, em abril de 1981, onde se realizava um festival de música, com a presença de milhares de jovens. Uma das bombas não chegou a ser colocada. Explodiu no interior de um carro ocupado por dois militares; um deles morreu no local e o outro ficou gravemente ferido. O governo conduziu uma investigação que confirmou uma absurda versão dos fatos, isentando os responsáveis. O pedido de demissão de Golbery da chefia da Casa Civil, em agosto de 1981, teve certamente a ver com a manipulação do inquérito" (Fausto, 2012, p. 280).

peças dramáticas – recebe frequentes ameaças de Evandro, algo que se poderia notar na seguinte pergunta: “Sem desrespeito; por que o teatro é uma atividade tão particularmente subversiva?” (Fernandes, 1982, p. 27). A introdução ao questionamento, *sem desrespeito*, busca instalar uma conversa em tom gentil, porém o interesse em destacar previamente tais expressões salienta um cenário de tensão. E a possibilidade de conflito se intensifica na continuação do argumento, pois nele se realçam acusações generalizantes sobre as profissões ligadas ao teatro; nas opiniões do coronel, as funções de encenadores, figurinistas, iluminadores, dramaturgas e tantos outros seriam irremediavelmente *subversivas* e contrárias a muitas – senão todas – decisões expressas pelas autoridades. Situações como essa se inserem na trama de Cordélia e Ceci, provavelmente, com objetivo de registrar hábitos intransigentes dos governantes militares, os quais estavam no controle de instituições brasileiras durante a produção desse drama milloriano. Certa disposição de crítica se sobressai ainda nos pareceres sobre as condições do Brasil, em especial na década de 1980, feitos pela Mãe e citados pelas filhas: “tacos soltos, a água volta e meia desaparecendo, os ladrilhos partindo e não adiantando nada substituir, mau cheiro saindo do ralo arrebentado da cozinha” (Fernandes, 1982, p. 21). Tal nível de estrago do país, sem garantir urgências fundamentais como a *água*, serve para caracterizar semelhantemente a moradia em restauros; fora os defeitos elencados, a residência se encontra em processo de afundamentos gradativo, posto que a construção pública de um metrô causa danos graves aos alicerces do edifício.

***

Já as configurações formais dos outros três textos millorianos a serem examinados nesta seção alargam, em variadas direções, certos elementos líricos e épicos implicitamente tramados em *Pigmaleoa* [1955] (1965) e em *Duas Tábuas e Uma Paixão* [1982] (1982). Essas duas obras condensam longos períodos de horas e dias, os cinco meses da fábula de Júlia ou o mês e meio do enredo de Cordélia, bem como atravessam lugares privados e únicos, a casa de Ismênia e o apartamento da Mãe. De modo diferente, os acontecimentos de *Vidigal* [1966] (1981) parecem realçar mais de uma semana, apesar de a contagem exata dessa duração continuar desconhecida, e se localizam em alguns espaços públicos, feito um bosque e uma praça. Assim, uma dilatada extensão de tempo revela muitos episódios vividos por Leonardo Pataca, desde a apresentação desse intérprete até o casamento dele com Luisinha, e também diversas imposições autoritárias do major Vidigal, cujo nome aparece no título dessa criação dramática. Determinadas conversas sugerem a passagem dos minutos, especialmente se dadas informações forem acompanhadas e comparadas. Por exemplo, os cumprimentos rotineiros entre as figuras teatrais na primeira cena:

"Bom dia, Desembargador" (Fernandes, 1981, p. 14), e depois no quadro oito: "Boa tarde, Luisinha" (Fernandes, 1981, p. 122). Afora os instantes cronometrados no decurso de uma interação cansativa: "como meia horinha? Uma hora e trinta e dois minutos. Você pensa que eu não fiquei olhando no relógio?" (Fernandes, 1981, p. 72). Nesse caso, Leonardo confessa à namorada o incômodo e os ciúmes sentidos ao espionar um diálogo entre a moça, Dona Maria e José Manuel. Eventos como esses se desenvolvem em uma ordem preferivelmente sucessiva, embora não necessariamente consecutiva e ininterrupta, uma vez que há descontinuidades entre um momento e outro. Além de existir um trecho relativamente deslocado da sequência linear, notadamente quando a cartomante prevê obstáculos a serem enfrentados pelo jovem Leonardo: "É que vejo bem / Que a viagem é no final / Pra prisão do Vidigal" (Fernandes, 1981, p. 93). Ou seja, antecipa parte da conclusão desse drama, ainda que o intervalo entre a profecia e a concretização dos fatos levante dúvidas quanto às habilidades premonitórias da cigana.

Essas circunstâncias desenroladas em *Vidigal* [1966] (1981) se estendem pelos quatorze quadros do ato um e pelos quinze quadros do ato dois, totalizando vinte e nove seções. Inúmeras vezes, orientações cênicas recomendam o acender e o apagar das luzes com objetivo de instalar a aceleração dos segundos entre um bloco e um imediatamente seguinte. Nessa lógica, o público de leitores e de espectadores testemunha apenas fragmentos dos contextos vivenciados pelos mais de trinta personagens atuantes. E esses múltiplos segmentos se encontram situados, ao que tudo indica, em uma época caracterizada pelos discursos introdutórios do espetáculo: "Vivemos nos tempos do Rei" (Fernandes, 1981, p. 7) e "Todos que moram aqui / Neste Rio Imperial" (Fernandes, 1981, p. 8). Tais apontamentos localizam essa composição milloriana em uma era na qual as terras brasileiras estariam sob o domínio de um monarca e, dessa maneira, a trama de Leonardo Pataca poderia se desdobrar em qualquer um dos anos ligados à história do Brasil Colônia, de 1500 a 1822. Todavia, a alusão ao Rio Imperial restringe um pouco a dimensão de mais de três séculos, sobretudo se listados outros enunciados de certos intérpretes. O município do Rio de Janeiro se insinua em variadas situações como a recente sede do Vice-Reinado, algo ressaltado pela fala do major: "isso aqui *agora* é a capital" (Fernandes, 1981, p. 26, grifos nossos). Igualmente em uma lembrança saudosa do Padrinho de Leonardo sobre a antiga matriz: "a Bahia será sempre a nossa capital cultural" (Fernandes, 1981, p. 31), ou ainda em uma exaltação de José Manuel: "Cidade Maravilhosa! Com que simplicidade definiu a *nova* capital" (Fernandes, 1981, p. 67, grifos nossos). Palavras como o advérbio *agora* e o adjetivo *nova*, fora a sensação nostálgica, distinguem a novidade da mudança do núcleo governamental, de Salvador para o Rio de Janeiro. Como consequência, seria possível fixar as aventuras de Pataca nos arredores de 1763, data oficial da transferência entre os centros, e muito provavelmente no

comando de Dom José I, cuja duração vai de 1750 a 1797. Ao longo do século XVIII, controlava o espaço brasileiro as determinações do Estado Absolutista português, ou seja, todos os poderes se concentravam no Rei e a maioria das decisões sobre a colônia partiam de Lisboa[47].

Inclusive, outras camadas temporais se inserem nas estruturas de *Vidigal* [1966] (1981), para além dos mais de trezentos anos de Brasil Colônia e das alterações de 1763. Nesses termos, se evidencia uma semelhança entre os acontecimentos experimentados pelos personagens desse trabalho de Millôr Fernandes e os fatos históricos transcorridos nas datas vizinhas à da primeira encenação de tal obra. Essa peça dramática estreia em junho de 1966, fundamentalmente, perto de seis anos depois de a capital federal passar do Rio de Janeiro para Brasília. Naquele período, talvez persistisse nos assuntos dialogados pelos cidadãos cariocas, e pelos cidadãos brasileiros de modo geral, a troca de opiniões sobre o deslocamento do governo nacional do Sudeste para o Centro-Oeste. E, porventura, as argumentações oscilariam desde um sentimento melancólico, equivalente ao assinalado pelo Padrinho de Leonardo, até um ponto de vista eufórico, análogo ao demonstrado por José Manuel. Quiçá permanecesse também alguma saudade em relação ao ano de 1960 e à presidência de Juscelino Kubistchek, um momento e uma administração política significativos para a democracia e para a estabilidade nacional[48]. Em contrapartida, justamente o ano de 1966 integra a vigência do governo militar e, portanto, a instalação das arbitrariedades gradualmente repressivas, violentas e autoritárias, bem como das sucessivas restrições de certas liberdades e direitos[49]. Um dos protagonistas do texto milloriano em análise, aliás, personifica uma série de interdições abusivas e impositivas, aparentemente com a finalidade de criticar nos palcos teatrais as ordens advindas dos generais governistas. Já nas cenas introdutórias, o major Vidigal informa: "Fica proibido / Tudo que não for / Expressamente permitido" e complementa: "E, por fim, / Fica proibida qualquer proibição / Não proibida por mim" (Fernandes, 1981, p. 9). A lista de *proibições* envolve temas de baixa relevância, apesar de notadamente reduzirem as escolhas individuais, como as regras de não fechar janelas após as nove horas da manhã, de não deixar roupas em frente às casas e de não usar decotes abaixo de três centímetros do queixo.

Uma das estratégias desenvolvidas no sentido de tornar contextos do século XVIII mais íntimos de leitores e espectadores do século XX consiste, em *Vidigal* [1966] (1981), na seleção

[47] Cf.: FAUSTO, Boris. Brasil Colonial (1500-1822). In: FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. p. 9-75.

[48] Cf.: FAUSTO, Boris. A Experiência Democrática (1945-1964). In: FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. p. 219-256.

[49] Cf.: FAUSTO, Boris. O Regime Militar e a Transição para a Democracia (1964-1984). In: FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. p. 257-310.

de eventos da história brasileira pertinentes aos cidadãos dessas épocas tão diferentes entre si. As fases da Colônia e do Regime Militar apresentam em comum, por exemplo, as proximidades da transferência da sede governamental de Salvador para o Rio de Janeiro e do Rio de Janeiro para Brasília, respectivamente. Contudo, um dos principais motivos para estabelecer a trama de Leonardo Pataca em um momento distante se revela na notícia de esse enredo ser inspirado no romance literário *Memórias de um sargento de milícias* (2011), de Manuel Antônio de Almeida. Essa narrativa se processa também na cidade maravilhosa, na capital do Vice-Reinado, embora se realize mais especificamente no início do século XIX. Algumas referências disponibilizadas pelo narrador situam o relato nos tempos em que a Coroa portuguesa se fixa em solo brasileiro, ou seja, no intervalo entre 1808 e 1822. Para ilustrar, as frequentes iniciativas de exagerar nos adereços de procissão na quaresma, "especialmente quando el-rei se designava a *acompanhá-las*" (Almeida, 2011, p. 85, grifos nossos). O plural registrado em *acompanhá-las* tenciona realçar a presença um tanto habitual do rei nas festas religiosas, e tais oportunidades precisariam ser enfatizadas pelo luxo. E, ademais, a ocupação de Leonardo designadamente como "servidor da ucharia real", quer dizer, como "empregado da casa real" (Almeida, 2011, p. 167). Nesse serviço, o jovem protagonista se encontrava responsável por cuidar dos alimentos conservados nas dispensas da família real e, dessa maneira, ele se mantinha razoavelmente nas vizinhanças do monarca luso. Acontecimentos como esses são ainda descritos por um observador localizado alguns dias ou meses à frente das circunstâncias que abrangem os muitos personagens, em um tom memorialístico realçado desde o título dessa criação em prosa. Quase com certeza, a escrita desse texto coincida com os anos de publicação dos capítulos em folhetim, de 1852 a 1853.

Essa concentração de vestígios pertencentes aos séculos XVIII, XIX e XX anuncia, em elevada medida, a preocupação de Millôr Fernandes ao construir um espetáculo teatral ligado à atualidade de 1966 e aos episódios de *Memórias de um sargento de milícias* (2011). Além do mais, as inúmeras situações articuladas por Manuel Antônio de Almeida irrompem em *Vidigal* [1966] (1981) manifestando afinidades e distinções relativas ao conteúdo e a configurações das formas. Certas semelhanças temáticas surgem nas repetidas demandas judiciais de Dona Maria, nas interpretações amenizadas do Padrinho diante do péssimo comportamento do afilhado, nas constantes anedotas e vantagens elencadas por José Manuel, na mania de Vidinha falar a palavra "qual", no matrimônio de Leonardo com Luisinha, listando poucas amostras. Em contrapartida, determinadas particularidades aparecem de jeitos relativamente divergentes, sobretudo, o flerte entre o casal protagonista, o nome do personagem principal e os enfoques distintos nos títulos de ambas as obras. Nos quadros dramáticos, Luisinha demonstra corresponder maliciosamente aos interesses de *Leonardo Pataca*; no romance, ao contrário, a garota se mostra profundamente

tímida, sem necessariamente corresponder às investidas de *Leonardo*. As variações dos substantivos próprios marcados em itálico se destacam, em suma, porque na narrativa em prosa são expostos o Leonardo Pataca, pai, e o Leonardo, filho; enquanto no drama milloriano o Leonardo Pataca, filho, é o único a se expressar em cena. Enfim, uma das composições escolhe focalizar o jovem *sargento de milícias* (Leonardo), ao passo que a outra prefere se concentrar no major autoritário, o *Vidigal*. Sobre as estruturas formais, há na elaboração teatral resquícios por vezes associados ao gênero épico, como a organização de um tempo dilatado e sem preocupações com os limites de horas ou dias; a vasta quantidade de espaços públicos (bosque, campo, ginásio, lago e praça); as incontáveis figuras atuantes e os diversos pormenores nos quais elas se evolvem; o empenho de um narrador selecionando e costurando momentos sucessivos – nem sempre consecutivos e ininterruptos – do presente; as rubricas constantemente descontinuando os fragmentos.

As camadas rapsódicas sobrepostas em *Vidigal* [1966] (1981), um trabalho notadamente dramático, ressaltam qualidades épicas nos modos de ligar as aproximadamente trinta seções e, portanto, de articular uma voz implicitamente fundamentada para coordenar os trechos a serem compartilhados com leitores e espectadores. Destacam também a reunião de diferentes ocasiões da história brasileira, mostrando o século XVIII e a transferência da capital de Salvador para o Rio de Janeiro, passando pelo século XIX e pelo romance *Memórias de um sargento de milícias* (2011), chegando ao século XX e aos discretos pareceres contra o governo militar. E enfatizam nas semelhanças com esse texto de Manuel Antônio de Almeida uma relação de homenagem e, ao que tudo indica, de paródia. Ademais, a versão milloriana exibe traços líricos nas dezesseis músicas cantadas por variados intérpretes, como nos versos mencionados algumas linhas atrás do Padrinho discursando na primeira pessoa do plural (nós) sobre os tempos do Rei. Ou ainda na primeira pessoa do singular (eu) adotada pelo major Vidigal para expressar suas imposições arbitrárias e pela cigana Vidinha para adivinhar o destino de Leonardo Pataca. Nessas canções, se observam pelo menos três feições possíveis: uma instância coletiva representando um grupo de indivíduos, uma instância focalizada em um único eu e uma instância discorrendo sobre as experiências de alguém. Inclusive, para além de esses três dispositivos aparecerem em melodias e serem um tanto poéticos, cada uma dessas construções se relaciona a um gênero literário em particular, seja na espécie de coro dramático liderado pelo Padrinho, seja no eu central e lírico personificado pelo major Vidigal, seja na função épica assumida pela cigana Vidinha. Quanto a essa última, vale salientar a capacidade de antever a sorte de um personagem, em um recurso antecipatório entendido por Jean-Pierre Sarrazac, no tomo *Poética do drama moderno* (2017), como especialmente associado a composições épicas e bastante comum nos dramas modernos.

Os acontecimentos desenrolados em *Flávia, cabeça, tronco e membros* [1985] (2007), por sua vez, afora o envolvimento de muitos lugares (privados ou públicos) e o apagamento da duração exata do tempo, registram cortes em direção ao futuro e ao passado. De maneira geral, os quadros se concentram basicamente nas ações da protagonista Flávia, um nome realçado no título dessa produção dramática. Bonita e atraente, a jovem de dezoito anos incompletos possui no currículo inúmeras passagens pela polícia, em razão de delitos como permanência em locais proibidos aos menores de idade, porte ilegal de drogas e assassinato de uma mulher. Infrações como essas atravessam um percurso razoável de dias e meses, visto que essa fábula expõe desde o planejamento até a concretização de um homicídio marcado por requintes de crueldade. Uma mulher é brutalmente executada pelo próprio marido e pela garota transgressora – vale adiantar, esses dois últimos intérpretes formam um par extraconjugal. Com objetivo de revelar um amplo conjunto de situações, certos artifícios se tornam imprescindíveis para a aceleração de minutos e horas, bem como para a divulgação de circunstâncias pretéritas. Dois diferentes atos ostentam características um tanto divergentes: enquanto o primeiro tenciona apressar os instantes sempre rumo ao futuro, o segundo busca transmitir momentos do presente entrecortados por *flashbacks*. Aliás, na parte dois, surgem confusões supostamente propositais entre o passado e a atualidade, de modo que esses períodos linearmente distantes pareçam simultâneos; mais especificamente, os eventos finais mostram o tribunal responsável por sentenciar o destino dos réus juntamente à reconstituição dos fatos ligados ao crime. Ou melhor, as testemunhas de sucessões relevantes não somente informam pormenores outrora vividos, mas também aparentam interpretar alguns lances quase sem a necessidade de interrupções no julgamento e, sobretudo, nas cenas. Focando atenção nesses avanços de horários e nessas retomadas de ocasiões anteriormente transcorridas, se sublinha a assistência de uma voz implícita organizando essa trama milloriana.

Ademais, importa mencionar as participações de um intérprete que, pelas razões a serem listadas, demonstra compreender ao menos duas estratégias de atuação em obras teatrais. Uma delas aparece quando essa personalidade, intervindo como um tipo de comentarista, agradece o interesse de leitores e o comparecimento de espectadores: “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” (Fernandes, 2007, p. 19). Tal discurso se encaminha diretamente aos auditórios e, na tentativa de romper um pouco mais as barreiras frequentemente erguidas entre a plateia e as figuras dramáticas, classifica os episódios seguintes como trechos de um *espetáculo*. Nessa conversa frontal com os públicos, se identificam certa renúncia à ideia de simular uma realidade e, ao contrário, certo desejo de explicitar a construção de uma performance artística. E, nas

singularidades desse enunciador, se observa ainda a utilização de uma linguagem bastante confusa, principalmente ao eliminar as pontuações e os conectivos fundamentais entre algumas palavras, a exemplo desse fragmento: *acolhida propícia misericordiosa liberal vossa humana generosa benevolência*. Esse estilo peculiar de comunicação, fixando vocábulos do português brasileiro em disposições atípicas, se distingue pela estranheza e termina por conferir ao falante um tom de comicidade[50]. Depois, nos demais quadros, esse mesmo integrante se manifesta como locutor de *strip-tease* e como advogado, repetindo o jeito incomum de estabelecer frases e raciocínios. Ao exercer as profissões assinaladas, todavia, esse rapaz se empenha em travar contato somente com as outras personalidades ficcionais, se esquecendo totalmente do mundo além da fantasia. Por esses ângulos, e por instruções das rubricas, não haveria dúvidas de que um único homem se aproxima ora de um mediador épico, ao dialogar com a audiência, e ora de um personagem, ao ter suas próprias qualidades e ao interagir com seus colegas de cena.

Assim, as exibições desse agente se dividem em dois momentos notadamente diferentes, em razão de no primeiro deles se evidenciarem traços distintivos de um apresentador que, a sua maneira, substitui a presença do autor e demonstra gratidão às plateias. Ou seja, uma idealização um tanto equivalente às arquitetadas nas parábases das comédias antigas e na estrutura de *Um elefante no caos* [1960] (2007), já examinada neste capítulo. E também se pode ressaltar, nessa introdução consumada pelo enunciador, a montagem de um prólogo regularmente épico, afinal, esse intérprete consegue dissolver a quarta parede dos teatros e papear abertamente com leitores ou espectadores, bem como se mostra capaz de definir seu próprio trabalho como parte de uma peça dramática. Em contrapartida, ao longo das situações de *Flávia, cabeça, tronco e membros* [1985] (2007), o comentarista parece desaprender a habilidade de se relacionar com os públicos, se tornando um simples personagem. Nesse ponto de vista, o advogado e locutor de *strip-tease* não seria categorizado como uma voz épica e liricamente explícita, pois esse rapaz não aparenta estar temporalmente distante dos protagonistas e nem sinaliza qualquer intenção de explicar as ações das figuras teatrais. A reunião dessas características em uma única individualidade, ainda que as faces mais épicas ou mais dramáticas irrompam em contextos bem marcados e separados, confere a esse anunciador uma nuance rapsódica e apta a oscilar entre, no mínimo, dois gêneros literários. De outro lado, ao menos o recurso epicamente implícito organiza tal obra milloriana, como afirmado linhas atrás, sobretudo ao expor as circunstâncias em muitos espaços (delegacia,

[50] Auxilia na individuação desse apresentador, além da maneira própria de se comunicar, as roupas e os acessórios para ele sugeridos: "*com paletó enorme e chapéu-coco*" (Fernandes, 2007, p. 19, grifos do autor). O exemplo de paramentação selecionada, com discrepâncias entre o tamanho do corpo e as dimensões das vestes, assim como a preferência pelo chapéu-coco, lembra a figura idealizada por Charles Chaplin nos filmes *O Garoto* [1921], *Luzes da Cidade* [1931] e diversos outros.

casa, praia, rua, tribunal) e ao deslocar os eventos para o futuro ou para o passado. Interferem nesse processo de despedaçamento, finalmente, as rubricas sugerindo o acender-apagar de luzes e os letreiros luminosos, espécies de *slides*, destacando os endereços de alguns quadros. Essas técnicas manipuladas para segmentar o texto em episódios quase autônomos, em certa medida, imitam o título que serra Flávia, a cabeça, o tronco e os membros, como em um rito dionisíaco[51].

Uma terceira possibilidade de ritual dionisíaco, inserida nessa trama milloriana, aparece justamente no crime praticado pela jovem de dezoito anos incompletos, uma vez que essa garota e o comparsa reduzem o corpo de uma mulher, Olga, a vários fragmentos. E, no decorrer dessa ficção, a quantidade de pernas ou de braços encontrados se multiplica demasiadamente e levanta suspeitas de que mais seres humanos tenham sido executados de modo semelhante. Esses fatos sanguinários, aliás, se insinuam em uma passagem transcorrida antes do discurso emitido pelo falante de linguagem atípica. Com as cortinas teatrais fechadas, um timbre feminino diz: "Num mundo de cantos definitivos o olhar aberto de *minha* perplexidade varre o norte e o sul, o leste e o oeste, em busca da próxima alvorada" (Fernandes, 2007, p. 17, grifos nossos); logo em seguida, as direções cênicas realçam: "*ouve-se um grito terrível de mulher sendo assassinada*" (Fernandes, 2007, p. 17, grifos do autor). Além de esse trecho antecipar uma ocorrência da criação dramática, utilizando um dispositivo comumente épico, o acontecimento inclui nuances de lirismo na imagem de um eu central – focalizado no pronome possessivo de primeira pessoa do singular (minha) – e na alusão ao sentimento de *perplexidade*, ao que tudo indica, vivenciado nos instantes limítrofes da morte. Procurando *o norte e o sul, o leste e o oeste*, é como se esse brado feminino tentasse descobrir um sentido no qual pudesse visualizar um novo amanhecer, se mantendo vivo. Inclusive, essa considerável perda de rumo também se transmite no quadro da eliminação de Olga, porque esse momento surge como um dos únicos, talvez mesmo o único, a permanecer sem um espaço definido. Contudo, via de regra, os lugares desse drama estariam restritos à cidade do Rio de Janeiro, se distinguindo as referências aos bairros de São Conrado e de Copacabana, afora os dados sobre a Rua da Alfândega e sobre a Avenida Copacabana.

As demais situações estabelecidas em *Flávia, cabeça, tronco e membros* [1985] (2007) ora se desenrolam em ambientes públicos de rua, praia, feira e parque, ora se mostram nos locais privados da delegacia, da casa do juiz Paulo Moral, da casa de Alberto e do tribunal. Diversos assuntos são tratados nesses recintos e não necessariamente seriam observadas as associações

[51] A presença do ritual dionisíaco na obra *Flávia, cabeça, tronco e membros* [1985] (2007) é comentada no artigo: 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: 9 mar. 2023.

entre certos temas e paradeiros específicos. Afinal, a protagonista Flávia alega tranquilamente, em qualquer terreno, o consumo de drogas ilícitas, a ambição pela liberdade sem freios, a meta de subtrair a vida de alguém e a confissão de um assassinato cruel. Essas vontades e intenções se apresentam em um tom de rebeldia que, apesar de compartilhar verdades íntimas, mais parece exagero de uma adolescente com o objetivo de aterrorizar e intimidar adultos. Cabe evidenciar que a ação mais pavorosamente cometida por Flávia se desenvolve em um clima de *nonsense*, visto que uma circunstância se processa de igual maneira com personagens diferentes. Primeiro, na moradia de Alberto, ele e a cúmplice planejam o falecimento de Olga e, depois, no domicílio de Paulo Moral, ele e Olga armam o fim de Sílvia. Ambas as ocasiões não somente envolvem pares extraconjugais idealizando óbitos das esposas – Alberto é casado com Olga e Paulo Moral com Sílvia –, mas ainda transitam de uma à outra por meio de uma música cantada em francês, durante um foco de luz avermelhada. E, após as organizações das barbáries, os eventos passam para os assovios do halterofilista e do padre Coração direcionados à menor de idade; se deslocam diretamente para o assassinato; e findam na imagem de Paulo Moral se empenhando em reencontrar a amante. Tais mudanças apressadas no enquadramento se sucedem em pouco tempo, aproximadamente quatorze páginas e, se excetuadas as residências mencionadas, sem espacializações previamente designadas ou sugeridas pelas rubricas.

A sensação de *nonsense*, ou de ironia trágica, abrange também o momento em que Olga, arquitetando a morte de Sílvia, descreve minuciosamente como será sua própria extinção; assim como o episódio em que aparentam coincidir dois tempos presentes, um concentrado nas investigações do delito e o outro já enfocado no julgamento dos culpados. E se acrescentando igualmente a decisão do juiz ao declarar a inocência dos réus confessos e, alargando o raciocínio, ao tornar *livre* o desrespeito às leis constitucionais; nas palavras dele: “Tudo é possível agora. E estão todos soltos. O crime é livre. Pela primeira vez na história o crime é livre. A partir dessa data memorável, desta noite e desta hora, o crime é livre” (Fernandes, 2007, p. 110). Nesses exemplos, a variabilidade de aspectos inusitados busca romper com ideais realistas, ou baseadas em lógicas com pretensão de imitar, em obras ficcionais, o universo empírico. As misturas intencionais entre o presente e o passado; os discursos por vezes incompreensíveis do único intérprete capaz de dialogar, em ocasiões distintas, com os públicos (leitores ou espectadores) e com os demais personagens; os episódios acelerados se estendendo em lugares talvez inespecíficos; a sentença, anunciada por um meritíssimo durante um tribunal, legitimando comportamentos e ações outrora considerados ilegais: essas qualidades notadas na forma e no conteúdo de *Flávia, cabeça, tronco e membros* [1985] (2007) procuram dilatar as margens do razoavelmente possível e, desse modo, construir uma ilusão de verdade

intencionalmente enganosa. Ou sinceramente literária e imaginativa; ou, no limite, totalmente indesejável e absurda, resultando em uma trama que, para diversos leitores e espectadores, deve continuar sendo apenas uma invenção distante da realidade. Isso porque, na maioria dos entendimentos e interpretações, assim se espera, permanecem graves e prejudiciais os atos irrefreáveis, como os de Flávia, e a liberação total de crimes, efetuada por Paulo Moral.

A reunião de tais singularidades nas estruturas dessa criação predominantemente teatral, em vasta medida, ressalta o acúmulo de traços épicos ao delinear um prólogo, ao incluir várias localizações e ao exibir acontecimentos misturados do passado, do presente e do futuro. E ainda ao descontinuar as situações, evidenciando entre elas interrupções e cortes, de alguma maneira lembrando as fragmentações praticadas nos rituais dionisíacos. A essas tonalidades, se adiciona a presença marcante do lirismo, observada nas primeiras frases desse texto milloriano, em uma voz sofrida de mulher – a qual, inclusive, poderia estar camuflada nas engrenagens dessa fábula, auxiliando na organização das cenas. Em todo caso, se manifesta a assistência de recursos épica e liricamente implícitos, de camadas rapsódicas, selecionando os quadros a serem representados pelos personagens. Uma parte dessas características assinala a elaboração de uma comédia, em especial, o aparecimento da parábase à moda das comédias antigas e os inúmeros vestígios de *nonsense*, listados no parágrafo anterior. Por outro lado, confundindo um pouco mais os estilos tecidos em *Flávia, cabeça, tronco e membros* [1985] (2007), há nesse drama certos elementos associados a tragédias. No assassinato de Olga, uma dimensão de tragicidade, atrelada a ideias então firmadas por um senso comum, se distingue no crime efetivado pelo casal de homicidas e na excessiva crueldade de fracionar um corpo humano. Além de, ao que tudo indica, esse par extraconjugal ingerir carne humana, a *omofagia* grega, algo ligeiramente insinuado por uma sequência de eventos do segundo ato. Durante o julgamento, Alberto declara ter experimentado um impulso de prazer logo após subtrair a vida da esposa; e tal alegação é interrompida por um *flashback* no qual esse mesmo intérprete garante: "(*Come um pedaço de carne, saboreando com enorme prazer, quase babando*.) Humm, esse filé está delicioso! (*Saboreia bem*.) Nunca comi uma carne assim macia. Prova! Prova!", e Flávia rebate: "Deus me livre: detesto carne de vaca" (Fernandes, 2007, p. 106, grifos do autor).

Essas duas circunstâncias justapostas, ao salientarem estímulos de *prazer*, aproximam a execução de Olga e o consumo de uma *carne assim macia*, bem como parecem misturar em um único sentimento os ódios da adolescente contra a rival e contra o alimento proveniente da vaca. Ou tão somente envolve nesse xingamento, *detesto carne de vaca*, as repulsas insistentemente direcionadas para a mulher assassinada. Por fim, tal episódio materializa também uma parcela do rito dionisíaco, na qual os participantes degustam a carne e o sangue de animais ou de seres

humanos, ressaltando no enredo de Flávia aspectos em muito semelhantes aos encontrados nas tragédias áticas. Ademais, determinados tópicos inseridos nas configurações de *Flávia, cabeça, tronco e membros* [1985] (2007) coincidem com paradigmas muitas vezes fixados por noções um tanto recentes de tragédia. No livro *Formulações do trágico no teatro de Nelson Rodrigues* (2022), a teórica Elen de Medeiros identifica na dramaturgia rodriguiana variados dispositivos frequentemente relacionados a sentidos modernos de drama e de tragédia. Desse modo, a partir de ideais valorizados pela estética do romantismo, as forças capazes de mover os personagens notadamente trágicos se revelam nas vontades individualizadas, a exemplo de ambições, crimes e paixões. E tais espécies de falsos heróis, ainda nos termos de Elen de Medeiros (2022), seriam particularizados por nuances de isolamento, egocentrismo e autodestruição. Sem o objetivo de aprofundar nessas caracterizações, por ora, interessa explicitar novamente em Flávia os desejos incontroláveis de ultrapassar limites morais e éticos, a *hýbris* grega, sobretudo, com a finalidade de satisfazer vontades pessoais. Assiduidade em locais proibidos a menores de idade, posse ilegal de drogas e assassinato de uma mulher, entre outras transgressões, demonstram o potencial da jovem para realizar seus próprios anseios e, em elevada medida, para se autodestruir. Entretanto, o último propósito dessa garota, ser presa, é arbitrariamente contrariado pelo juiz Paulo Moral, visto que o meritíssimo decide pela liberdade eterna da protagonista – ou seja, um fracasso para ela[52].

***

O transcorrer de *Computa, Computador, Computa* [1972] (1972), por sua vez, apresenta a vida inteira, do princípio ao fim, de uma criatura largamente complexa vivendo em um espaço um tanto despreocupado com perspectivas realistas. Algumas informações específicas sobre tal figura aparecem compartilhadas por uma voz *off* narrativa, a exemplo do fato de ela personificar impreterivelmente a cidadã de número "dois bilhões quatrocentos e cinquenta e cinco milhões, setecentos e oitenta e sete mil, trezentos e vinte e dois" (Fernandes, 1972, p. 13). Contudo, referências talvez mais importantes, feito o nome próprio dessa intérprete, seguem totalmente desconhecidas e suscitam caminhos de interpretação. De um lado, se observa nessa protagonista uma identidade humana, aliás, realizada pela atriz Fernanda Montenegro na primeira encenação

[52] Outros elementos modernamente trágicos, presentes em *Flávia, cabeça, tronco e membros* [1985] (2007), não poderiam deixar de ser ao menos citados: a protagonista, se mantendo constantemente afastada dos pais biológicos, se torna tutelada pelo casal Alberto e Olga. Nesses termos, em larga medida, a adolescente estabelece uma relação incestuosa com Alberto e comete um matricídio contra Olga.

desse texto milloriano. Tal personagem é concebida em uma imagem semelhante ao nascimento de muitos animais, incluindo humanos, da seguinte maneira: "*A atriz vai se mexendo lentamente até nascer. Durante todo o* início *se esforça violentamente para* sair*, até que sua cabeça salta de dentro do plástico no qual está envolvida*" (Fernandes, 1972, p. 14, grifos do autor). De outro lado, a presença do material *plástico*, a suposta ausência de um corpo materno e a carência da designação individual, elencando por ora somente esses elementos, parecem sugerir também certa artificialidade nesse novo ser. Uma das possibilidades se acha na explicitação dessa agente como uma personagem vivenciando uma realidade dissimulada, em especial, rompendo com as ilusões comumente firmadas nos espetáculos. Assim, não haveria exatamente o fim de realçar uma artista fingindo se transformar em alguém construído pela idealização de um dramaturgo, mas se nota o objetivo de mostrar uma personalidade capaz de atravessar a quarta parede teatral e de continuar sendo a mesma personagem. E os eventos se desenrolam de modo que aparentem se processar pelo acaso, trazendo um motivo para reclamações da figura principal: "Imaginem se eu tiver que inventar meu próprio enredo. Imaginem se eu tiver que improvisar. A casa cheia e eu tendo que improvisar" (Fernandes, 1972, p. 16).

As prováveis necessidades de *inventar o próprio enredo* e *improvisar*, em um organismo cujo nascimento coincide justamente com a abertura do texto dramático, revelam o cuidado da personagem ao exibir nos teatros – na *casa cheia* – uma história para os públicos. E evidenciam um hipotético abandono do escritor que, por alguma razão, tenha deixado a protagonista sem uma fábula a ser transmitida. Nesses termos, os acontecimentos experimentados por essa agente se distanciam das realizações mais estruturalmente convencionais dos dramas, pois essa criação permanece um tanto desapegada de obrigatoriamente repetir aspectos do universo verossímil e real. Importa acrescentar outra alternativa marcante na individualidade da intérprete central: as coincidências entre ela, uma mulher humana, e um aparelho eletrônico. No momento do parto, a exposição do *plástico* reivindica ainda o simples gesto de desempacotar uma mercadoria, bem como a falta de um nome pode insinuar a materialização de um dispositivo fabricado em série. Determinadas falas da personagem validam esse caminho de leitura, em particular aqueles nos quais ela demonstra rápida capacidade de aprender, sozinha, notáveis habilidades. Para ilustrar, a arrogância excessiva ao afirmar: "estou começando a inventar o alfabeto. Daqui pra inventar a comunicação é só um passo. O problema é com quem comunicar" (Fernandes, 1972, p. 16). Em contrapartida, não muito depois, tal presunção se converte em humildade talvez sincera ao constatar: "eu estou aqui há pouco tempo. Não sei as regras gramaticais. Pensei que pudesse fazer tudo" (Fernandes, 1972, p. 21). Ou seja, o conhecimento quase instintivo do alfabeto, a incompreensão de certas normas da língua portuguesa e a enganosa viabilidade de *fazer tudo*

lembram sobremaneira o funcionamento de um computador, uma informação aliás encontrada no título *Computa, Computador, Computa* [1972] (1972). Ademais, uma das objeções sofridas pela protagonista e efetivadas pelo Ator I provocam a eliminação de algumas palavras: "Corta! Corta! 'Todo homem tem direito de' não pode" (Fernandes, 1972, p. 25), como se fossem limitados os enunciados que a máquina poderia, ou não, armazenar[53].

Os quadros desenvolvidos pela personagem-computador transcorrem em uma sequência de fatos presentes e sucessivos, apesar de essa produção supostamente cronológica não originar uma intriga a ser solucionada. Na maioria dos eventos, irrompem diálogos um pouco aleatórios sobre temas largamente diversificados, desde as queixas da protagonista anunciando ignorar os sentidos de sua própria trama, mencionadas algumas linhas atrás, até os debates entre as três figuras teatrais realçando questões polêmicas a respeito da liberdade ou da pena de morte. Essas interações estabelecem contatos, implícitos e explícitos, da intérprete principal consigo mesma, com o público de leitores e de espectadores, com o Ator I e o Ator II. A princípio, tais situações parecem se organizar de modo contínuo e ininterrupto, sobretudo em função de haver uma única decoração para todas as cenas: "*Cenário todo branco, vagas coisas pintadas de cores violentas*" (Fernandes, 1972, p. 13, grifos do autor). Por outro lado, um comentário em nota de rodapé indica escolhas diferentes para as primeiras montagens dessa obra, registradas textualmente por Millôr Fernandes: "O cenário de Joel Carvalho ficou, afinal, assim: um conjunto de praticáveis onde os atores tinham uma grande possibilidade de movimentação, uma visão geral dos panos vermelhos caídos das paredes, manequins de massa e milhares de cabeças soltas dos mesmos manequins" (Fernandes, 1972, p. 14). Ambas as observações têm, no *cenário todo branco* e nas *cabeças soltas dos mesmos manequins*, por exemplo, as qualidades de idealizarem locais abstratos e de não evidenciarem mudanças de ambientes. Contudo, justamente em virtude desse caráter menos realista das duas opções, se torna difícil estipular quantos dias seriam necessários para se desenrolarem todas as circunstâncias dessa fábula – do nascimento até a morte da agente central. E a alusão aos *praticáveis* sugere a promessa de flexíveis modificações na área cênica, nessa perspectiva, trazendo inseguranças para fixar quais e quantos ambientes seriam ideados[54].

---

[53] A protagonista de *Computa, Computador, Computa* [1972] (1972), é importante ressaltar, possui somente dois interlocutores: o Ator I e o Ator II. Para cada um deles, assim como para a figura central, não são escolhidos nomes específicos. Além do mais, pouco se conhece sobre as características pessoais e individuais de ambos os atores.

[54] Uma das raras marcações temporais assinaladas em *Computa, Computador, Computa* [1972] (1972) aparece na interrogação: "Quem é Richard Nixon??", de imediato seguida pela resposta: "É o representante máximo do povo americano, chamado Presidente da República dos Estados Unidos da América do Norte" (Fernandes, 1972, p. 72). Ainda que sem importância para os acontecimentos da obra, esse detalhe situa a composição literária nos anos em que Richard Nixon governa os estadunidenses, historicamente de 1969 a 1974 – embora essa notícia possa ser mantida, atualizada ou até mesmo suprimida nas futuras realizações desse espetáculo.

Algumas considerações tecidas nos parágrafos anteriores, em vasta medida, aproximam os episódios de *Computa, Computador, Computa* [1972] (1972) de traços distintivos do gênero épico. A começar pela presença da voz *off* narrativa revelando o número exato do nascimento da personagem-computador e pela exposição da biografia inteira dessa pessoa-objeto. Recursos como esses, instalados nas configurações desse texto milloriano, lembram certas características assinaladas pelo teórico Jean-Pierre Sarrazac, no livro *Poética do drama moderno* (2017), como pertencentes a um novo paradigma. Uma aguda mudança na disposição do tempo das criações teatrais, especialmente a partir de trabalhos construídos nos anos finais do século XIX, incentiva a representação de vidas inteiras nos palcos. De maneira semelhante aos romances, portanto, o conceito sarrazaquiano de drama-da-vida ressalta a alternativa de mostrar uma extensão maior de dias e até meses[55]. Entretanto, independentemente dessa duração mais alongada, tais tramas permaneceriam um tanto desinteressadas em enfatizar transformações nos destinos das figuras centrais, não importando se da tristeza para a felicidade, ou se o contrário disso. Esses aspectos influenciariam ainda uma recusa de conflitos intersubjetivos e, como resultado, uma preferência pelas questões intrassubjetivas, sofridas no íntimo das personalidades ficcionais e transmitidas de algum modo aos públicos (leitores e espectadores). Nessa lógica, cabe salientar novamente a ausência de uma intriga para a protagonista-computador, a angústia dessa intérprete diante da responsabilidade de *inventar o próprio enredo*, a frequência de discursos cujos temas aparentam surgir aleatoriamente. Além de uma nuance bastante poética nos momentos em que essa figura principal, se vendo sozinha nos tablados, desenvolve monólogos indagando sobre a assistência – ou sobretudo a falta de socorro – de um elaborador capaz de preparar uma história.

Em consequência, outros sinais instigam afinidades entre a trajetória da mulher-máquina e certos dispositivos marcadamente associados ao modelo lírico. Isso porque a demanda por ao menos um sentido particular, em uma reiterada investigação sobre o significado da própria vida, implode uma dimensão focalizada no âmago desse ser artificial. Assim, um sentimentalismo se desvela fortemente quando a protagonista indaga sobre suas respectivas origens e tenta dialogar com seu fabricante. Pouco depois de conjecturar o rumo do improviso, a intérprete-computador se questiona: "Eu sou uma personagem em busca de um autor?" (Fernandes, 1972, p. 34). Essa pergunta menciona o drama de Pirandello, *Seis personagens à procura de um autor* [1921] (2009), no qual uma família de *personagens* garante possuir uma fábula e carecer de um escritor nela dedicado. Contudo, apesar desse esforço em igualar os dois textos teatrais, a personalidade

[55] O conceito de drama-da-vida, tramado por Jean-Pierre Sarrazac (2017), nasce em oposição ao de drama-na-vida, sendo este amplamente semelhante às noções de *forma dramática convencional* – descrita no início deste capítulo –, de forma rigorosa ou fechada (Rosenfeld, 2014) e também de drama absoluto (Szondi, 2001).

idealizada na obra milloriana, ao contrário, parece necessitar de uma biografia e reconhecer um *autor* – mesmo que ele possa não corresponder, na opinião dela, ao melhor dos exemplos. Para ilustrar, os comentários dessa figura central envolvem as seguintes reclamações: "Vocês sabem lá o que é a gente ser resultado da criação de um cérebro de segunda? (Raios, trovões.) Putz! E nem se pode ser franco" (Fernandes, 1972, p. 48). A definição *cérebro de segunda* explicita alguém de baixa sabedoria ou rara criatividade e, muito provavelmente, tais adjetivos caberiam ao dramaturgo dessa trama específica, a Millôr Fernandes e a Deus, três *criadores* que reagiriam comicamente à ofensa por meio de *raios* e *trovões*. Importa sublinhar também nas lamúrias da pessoa-objeto uma conversa estabelecida com as plateias de leitores e espectadores, indicados pelo pronome de tratamento *vocês*, evidenciando mais uma vez as habilidades dessa criatura de epicamente romper a quarta parede dos espetáculos e continuar agindo como uma personagem.

As identidades assumidas pela protagonista de *Computa, Computador, Computa* [1972] (1972) se revelam de maneira largamente variável: indivíduo de número maior que dois bilhões, mulher desprovida de nome, personalidade humana, nascimento similar ao de diversos animais, existência artificial, personagem desejando um enredo, aparelho eletrônico. Integra essa reunião de características, ademais, a manifestação dessa figura principal como uma atriz de teatro, ou seja, como uma performer responsável por mediar distintas individualidades. Há nesse caminho uma rica afirmação da intérprete: "Desculpe, não é representação, é a realidade. (*Humilde*.) Eu, meu amigo, sou uma atriz, não represento nada" (Fernandes, 1972, p. 18, grifos do autor). De modo direto, esse enunciado sentencia haver diferenças entre a *representação* e a *realidade*, mas termina confundido elasticamente ambas as instâncias. Registrada em livro ou localizada nos palcos, uma artista mostraria o universo concreto, sem disfarces, ansiando maior conexão com o mundo real do que com o ficcional. E, em tom irônico, denunciaria o menosprezo voltado injustamente aos profissionais de teatro que, para os indiferentes às artes, *não representariam nada* e não deveriam receber qualquer valorização. Nesse conjunto de qualidades, se observam os múltiplos traços envolvidos na construção da pessoa-máquina e, logo, as dificuldades para a estabilização de uma imagem rigidamente única. Ao abarcarem inclusive camadas divergentes, como a da personagem e a da atriz em estados puros, tais instabilidades lembram sobremaneira o ensaio de Luigi Pirandello (2009) acerca do humorismo[56]. Notadamente porque esse escritor italiano ressalta a alternativa de as figuras dramáticas conviverem com singularidades inversas e mutáveis, de um jeito semelhante às contradições presentes nos indivíduos humanos. Assim, nessa aproximação, seria como se o teatro buscasse estabelecer mais afinidades com o universo

[56] O ensaio "O Humorismo", desenvolvido por Luigi Pirandello, é lançado em 1908, e as traduções acessadas por esta tese são realizadas por J. Guinsburg (2009).

empírico, transferindo para o irreal da fantasia certas nuances próprias da realidade. Ou melhor, a chance de alguém se declarar, nos palcos, como uma atriz e como uma personagem, além da opção de exibir, sem esconder, que as ações desenroladas pertencem à invenção de um autor.

Outros quadros também realçariam nessa fábula teatral determinados aspectos um tanto relacionados ao modelo tradicionalmente épico, a exemplo dos instantes nos quais os intérpretes compartilham lembranças e opiniões. Muitas anedotas se apresentam de forma sequencialmente justaposta e, nesses momentos, as interações verbais e gestuais entre os três agentes dramáticos permanecem suspensas. Cada um deles expõe uma breve história consecutivamente emendada na próxima, isto é, sem a necessidade de respostas ou reações dos companheiros de cena. Dois pequenos fragmentos, em duas diferentes circunstâncias, são iniciados pela personagem-atriz-máquina: "E se o negócio for contar piada?" (Fernandes, 1972, p. 41), enunciado repetido com ligeira modificação: "E se o negócio for mesmo contar piadas?" (Fernandes, 1972, p. 64). Depois, narrativas com o objetivo de instigar risos abrangem temáticas como a da mocinha ingênua, a da carta branca exigida por um ministro ao presidente, a dos limites exatos da moral, a do professor ousado de biologia e a da senhora solteirona. Com recursos diferentes, as ideias sobre a pena de morte são traçadas em um contexto de atuação dentro da atuação; a protagonista elenca métodos de execução, como o fuzilamento e o enforcamento, e descreve as preparações fundamentais para a guilhotina: "Amarra-se o criminoso, raspa-se a nuca do criminoso, dá-se a ele a extrema-unção, coloca-se a cabeça dele no cepo, o lugar determinado (*Representa tudo*.)" (Fernandes, 1972, p. 51, grifos do autor). Nessa passagem, se identificam o detalhamento de uma ferramenta punitiva e a orientação cênica de *representar tudo*, isto é, o desenvolvimento de um relato épico simultâneo à organização de um episódio realizado pelos personagens. Essas amostras de eventos cômicos e metateatrais, à moda de *Seis personagens à procura de um autor* [1921] (2009), incluem o trabalho de uma voz lírica e epicamente implícita, afora as três figuras teatrais, costurando os acontecimentos de *Computa, Computador, Computa* [1972] (1972).

As variadas características sobrepostas no enredo da pessoa-objeto-atriz se revelam em sentidos amplamente elásticos e, por diversas vezes, aparentam seguir caminhos opostos ou até contraditórios. Uma das interpretações concentradas nessa trama descobriria uma figura central, sem nome e sem história, supostamente abandonada pelo dramaturgo-criador. Nos improvisos, essa protagonista tentaria desenrolar uma biografia individual e conquistar os elementos que a tornariam um ser único – tal como os processos de inventar o alfabeto e a comunicação. Dotada dessas qualidades, a intérprete se distanciaria das obrigações de imitar um mundo verossímil e real, envolvendo em sua singularidade certas nuances artificiais, eletrônicas e humanas. E ainda fortaleceriam esses rumos de análise a construção de um espaço abstrato, desinteressado pelas

perspectivas realistas, e a habilidade da máquina-personagem de conversar diretamente com os públicos de leitores e espectadores. Todavia, embora pareça necessitar de uma fábula, a mulher-computador manifestaria possuir uma vida completa, sobretudo, ao evidenciar o intervalo entre o nascimento e a morte. Essa espécie de drama-da-vida, nos termos formulados por Jean-Pierre Sarrazac (2017), demonstraria trazer sim o empenho de um autor-criador organizando os fatos e interagindo ligeiramente com a performer-objeto. Resultariam desses contatos a alternativa de a personalidade principal, ao distinguir a presença do escritor, reconhecer a si mesma como uma atriz e, nessa perspectiva, se aproximar das encenações realizadas no universo empírico – nas quais atores e atrizes se transformam, nos palcos, em inúmeros personagens. Conservando tantas propriedades contrastantes, esse ser artificial exibiria traços do humorismo pirandelliano e lembraria um pouco mais as complexidades notadamente humanas. Todas essas camadas da obra milloriana permaneceriam na responsabilidade de uma instância camuflada nas estruturas dramáticas, podendo corresponder a uma voz épica e liricamente implícita, a Millôr Fernandes e a um Deus encarregado de gerar indivíduos e os manter vivos durante leituras e espetáculos.

***

As cinco produções millorianas examinadas nesta seção demonstram haver semelhanças nas temporalidades dilatadas, especialmente, ao organizarem intervalos entre algumas cenas em específico. Nessa lógica, os episódios de cada um dos dramas poderiam sofrer interrupções, as quais permitiriam voltas ao passado ou acelerações para o futuro. E ainda denotariam a presença de uma voz trabalhando ativamente na disposição dos quadros a serem interpretados, apesar de esse dispositivo se manter quase totalmente camuflado nas engrenagens das criações dramáticas ora consideradas. Além de que possibilitariam rápidas mudanças nos espaços cênicos, seja as observadas nas transformações promovidas em um mesmo cenário, seja as incentivadas pelos deslocamentos dos intérpretes de um ambiente a outro. De um modo geral, essas características se distanciam das estruturas da *forma dramática convencional* e determinam os contornos das *tramas lírica e epicamente mediadas*, nas quais se observam *vozes implícitas*. De uma maneira mais particular, as composições teatrais pertencentes a esse grupo revelam nuances diferentes e, por isso, foram divididas em três conjuntos. O primeiro deles, formado por *Pigmaleoa* [1955] (1965) e *Duas Tábuas e Uma Paixão* [1982] (1982), mostra variados eventos desenrolados em localidades únicas – coincidentemente, em apartamentos burgueses situados no Rio de Janeiro. O segundo, no qual aparecem *Vidigal* [1966] (1981) e *Flávia, cabeça, tronco e membros* [1985] (2007), elimina vestígios sobre a contagem precisa do tempo. Principalmente ao condensar pelo

menos três séculos da história brasileira em poucas horas de leitura ou de encenação, bem como ao misturar acontecimentos ficcionais localizados no pretérito, no presente e no porvir; e ainda ao exibir situações distendidas em áreas públicas ou íntimas da cidade maravilhosa. O terceiro, focalizado apenas em *Computa, Computador, Computa* [1972] (1972), expande um pouco mais os limites espaço-temporais e desenvolve a biografia inteira de uma personagem-atriz-máquina. Considerações sobre as *tramas lírica e epicamente mediadas* continuam nas páginas seguintes, mas dessa vez enfocando os textos millorianos nos quais surgem *vozes explícitas*.

(iiib) ***com voz explícita***

As configurações tecidas em *Os Órfãos de Jânio* [1980] (1979), a uma primeira e rápida investigação, em muito se assemelhariam aos contornos da *forma dramática convencional*. Isso porque os acontecimentos parecem se estender de maneira linear, nos momentos sucessivos e contínuos do tempo presente, sem intervalos nitidamente marcados. E ainda porque a instalação dos episódios se restringe a um único ambiente burguês, não exatamente a sala de uma casa ou de um apartamento, mas um boteco localizado na capital do Rio de Janeiro. Um estabelecimento descrito pelas orientações dramatúrgicas como "fingidamente sem luxo" (Fernandes, 1979, p. 17). Além de ser comparado, nas sugestões para a montagem do espaço, ao Vilarino (um bar antigamente situado na metrópole carioca, na avenida Presidente Wilson 68, e lembrado como um dos berços da Bossa Nova e como um dos pontos de encontro de Vinícius de Moraes e Tom Jobim). E finalmente porque os sujeitos principais dessa trama exibem características bastante tipificadas, a exemplo de uma mulher fã de Jânio Quadros, de um músico de churrascarias e de uma socialite endinheirada. Contudo, esses traços estruturais revelam uma série de elasticidades e demandam uma observação mais pormenorizada, a despeito de o cenário permanecer sempre igual. Para ilustrar as qualidades flexíveis, seria importante distinguir a preferência das figuras dramáticas pelos monólogos e pelos assuntos focalizados especialmente na intimidade, ou seja, dois pontos fundamentais para o desenvolvimento de nuances líricas. Nesse sentido, cada uma das cinco personalidades centrais elabora seus respectivos discursos em cenas quase totalmente independentes umas das outras. De modo que se evidenciem descontinuidades entre os variados fragmentos, pois não aparentam haver ligações diretas entre as falas dos enunciadores, como se coincidissem – em um só indivíduo por vez – o emissor e o destinatário das confidências.

Via de regra, os protagonistas dessa fábula milloriana se concentram reiteradamente em abordar experiências pessoais e memórias relacionadas ao pretérito. Essas espécies de narrações

envolvem circunstâncias nacionais ou estrangeiras, pertinentes aos universos do trabalho ou do entretenimento, associados aos mundos da fantasia e/ou da realidade comprovável por registros históricos. Iniciando o primeiro ato, Conceição elogia a trajetória do presidente Jânio Quadros e, demonstrando orgulho, informa ter colaborado em um dos ministérios desse remoto governo; e complementa esses depoimentos a escolha do figurino: "*roupa colonialista, baseada na que os ingleses usavam na Índia, e que Jânio pretendia adotar nas repartições públicas brasileiras*" (Fernandes, 1979, p. 18, grifos do autor). Logo após isso, surge Beto cantarolando versos musicais, segurando um copo como se esse objeto fosse um microfone e indagando a relevância de um cantor desprovido de tal aparelho eletrônico. Outras reflexões desses dois comunicadores se alternam novamente, sem que entre eles se realize qualquer interação; em seguida, irrompem as queixas de Nelita sobre visitar insistentemente um único endereço, na opinião dela, um local outrora frequentado por "artistas e contestadores" (Fernandes, 1979, p. 23). Ou também as vivências de Carlos como jornalista e ex-dono de periódicos, cujas notícias foram massacradas ora pelos apoiadores da direita, ora pelos simpatizantes da esquerda. Mais declarações de Beto, Conceição e Nelita se manifestam, persistindo a ausência de interlocuções entre os personagens; e, enfim, aparece Gilda muitíssimo bem vestida e imitando a famosa atriz Leila Diniz. Nessa introdução do drama, há uma certa sintonia dos testemunhos com os acessórios utilizados pelos cinco intérpretes, oferecendo nessa soma maiores detalhes associados a particularidades de cada um desses seres ficcionais. Ademais, já se ressalta um mosaico de declarações não exatamente conectadas, de um jeito que os falantes pareçam discutir consigo mesmos, ou com os ouvintes invisivelmente posicionados nas cadeiras do bar, ou com os leitores e espectadores.

Essas lembranças compartilhadas por Conceição, Beto, Nelita, Carlos e Gilda misturam recursos amplamente vinculados aos três gêneros literários. De uma perspectiva geral, a forma idealizada em *Os Órfãos de Jânio* [1980] (1979) se aproxima predominantemente das nuances dramáticas, sobretudo ao mostrar acontecimentos desenrolados no tempo presente. E ao exibir algumas singularidades declarando suas respectivas ideias, em estruturas de diálogo, ainda que tais opiniões fiquem restritas a conversas solitárias e um tanto ensimesmadas. Por esse ângulo, em contrapartida, os relatos apresentam virtudes de acentuado lirismo, pois se concentram em assuntos caros às intimidades das figuras teatrais, algo já comentado em linhas atrás. Bem como incentivam semelhanças com o modelo narrativo, afinal, os episódios rememorados pertencem especificamente a momentos transcorridos no passado. Afora essas qualidades poéticas e épicas instaladas nas recordações dos cinco discursadores, há vestígios desses dois estilos costurando diretamente as estruturas desse drama. Isso porque as argumentações dos protagonistas seriam organizadas pelas intervenções discretas e ocasionais de um sexto integrante, o qual nas rubricas

chega a ser confundido com o próprio *elaborador* da trama: "Um símbolo quase silencioso. O Autor?" (Fernandes, 1979, p. 7). Conhecido apenas como Barman, os primeiros raciocínios desse jovem focalizam na composição dramática a ausência de contatos intersubjetivos; nessa lógica, reforçam a impressão de que os sujeitos centrais papeiam sozinhos, ou de que participam de entrevistas, julgamento, confessionários, interrogatório, sessões de psicanálise. Assim, esse funcionário do bar desempenharia as funções de um mediador épica e liricamente explícito, seja ao sistematizar comedidamente os turnos de fala, seja ao corresponder especificamente ao único interlocutor capaz de dialogar, sem intermediários, com os demais colegas de cena.

Pelo menos duas circunstâncias enfatizam intromissões do Barman nos pensamentos de Conceição e de Nelita, justamente quando tais mulheres verbalizam algumas palavras de modos distintos dos exigidos pela modalidade formal e padrão. Termos como fictício e técnico surgem nas seguintes variações: "Existe no mundo coisa mais fitiquícia?" (Fernandes, 1979, p. 71) e "Nóis somo ténico" (Fernandes, 1979, p. 73), dois vocábulos rapidamente corrigidos pelo escritor-personagem. Interessante mencionar o incômodo com as pronúncias dessas expressões, mas não com as de "nóis" e "somo", posto que essas últimas talvez se revelem mais frequentes na linguagem coloquial do Brasil. E uma outra interferência desse jovem termina os episódios, formulando uma instrução semelhante à de um diretor de filmes: "Corta! (*Pausa*.) Apaga tudo! (*Blecaute total. Um tempo. No escuro, o Barman fala forte*.) Vamos gravar tudo de novo! (*Som de fita gravador voltando*.)" (Fernandes, 1979, p. 90, grifos do autor). Nessa conclusão da obra, há o intento de reutilizar uma *fita* para novamente *gravar* a performance dos enunciadores, de maneira que eles possam melhorar os respectivos desempenhos. Também ocorre a marcação dos eventos como cenas ficcionais, além de desnudar um pouco mais as responsabilidades do Barman ao encarnar uma personalidade inventada, ao montar as biografias, ao supervisionar as atuações, ao dispor as memórias em sequências predeterminadas. Garçom, artista, dramaturgo, encenador e narrador, um mesmo rapaz exerceria os trabalhos de observador e participante dos acontecimentos – algo distante das intercessões da Mãe, em *Duas Tábuas e Uma Paixão* [1982] (1982), e do advogado, em *Flávia, cabeça, tronco e membros* [1985] (2007). Cumpriria ainda as obrigações de rapsodo empenhado em sistematizar os traços líricos, épicos e dramáticos, ou de incluir na fábula dados básicos da história nacional – desde o título citando Jânio Quadros.

Os serviços assumidos pelo Barman envolveriam, finalmente, o propósito de desenrolar uma paródia brasileira para o texto teatral *Os filhos de Kennedy* [1974] (1976), idealizado pelo norte-americano Robert Patrick[57]. Ambas as versões ressaltam proximidades ao exibirem cinco

[57] As referências ao texto *Os filhos de Kennedy*, do dramaturgo Robert Patrick, um drama encenado pela primeira vez em 1974, acompanham a tradução de Millôr Fernandes (1976).

indivíduos, dois pertencentes ao gênero masculino e três ao feminino, levemente estereotipados; bem como ao apresentarem tais figuras em bares, onde cada uma delas confidencia informações sobre vivências pretéritas. Nesse sentido, os relatos desenvolvidos nas duas criações se sucedem em monólogos independentes e descontinuados, em uma configuração que favorece a carência de conversas entre os protagonistas. Uma das consequências dessas estruturas intrassubjetivas seria as recorrentes substituições de um discursador por outro, muitas vezes, interrompendo as possibilidades de cada um deles arrematar os raciocínios. De estilo discreto, essas quebras nas exposições orais admitiriam a condensação de diversas horas em um intervalo menor de tempo; e resultariam em sequências de lembranças intercaladas por diferentes recordações, em elevada medida, com objetivo de tecer tramas difíceis de serem meramente cronometradas. Igualmente relevante, mais uma familiaridade apareceria nos títulos dessas produções, cujos integrantes se tornam espécies de herdeiros – *órfãos* ou *filhos* – dos períodos em que certos presidentes – Jânio Quadros e John Kennedy – governaram o Brasil ou os Estados Unidos. Na contramão, a grande diferença entre tais composições se assinala na inexistência de um mediador épica e liricamente explícito para organizar as reminiscências transmitidas em *Os filhos de Kennedy* [1974] (1976). Embora o drama norte-americano tenha um Barman, esse jovem se mostra totalmente silencioso e exclusivamente destinado aos afazeres de um garçom; de fato, se percebe no enredo de Robert Patrick uma voz lírica e epicamente implícita costurando o encadear das cenas.

Já os contornos formais de *A viúva imortal* [1967] (2009) compreendem similarmente a presença de um narrador visível e pouco tagarela, o qual se instala um tanto mais evidentemente do que o Barman de *Os Órfãos de Jânio* [1980] (1979). Nessa outra elaboração milloriana, os episódios realçam parte do destino de uma mulher que, ao perder o esposo para a morte, decide findar a própria vida. Entretanto, como adiantado desde o título, essa disposição notada em uma personagem *imortal* conhecerá obstáculos, sobretudo o encontro de um novo amor, e não será exatamente cumprida. As primeiras circunstâncias dessa obra focalizam um diálogo de Fidélia, a patroa, demonstrando alguma preferência pelos cuidados de Etérea, a camareira favorita – em comparação com as demais setenta e oito disponíveis. Essas declarações são atravessadas pelos comentários do narrador compartilhando detalhes sobre os vínculos estabelecidos entre as duas intérpretes femininas: “um forte componente de luxúria, oriundo de uma excessiva intimidade, de uma necessidade psíquica, moral e social que uma tem da outra” (Fernandes, 2009, p. 24). Dessa maneira, surge um prenúncio de haver entre elas maior convivência afetiva – quase sexual –, apesar de essa suspeita não se concretizar nos acontecimentos seguintes. Na verdade, logo depois desse acréscimo, Fidélia reencontra o marido e esse casal experimenta um romance simultaneamente cômico e sensual em uma cama elástica. Enquanto isso, o narrador descreve

o homem *mortal*, Potências, como um "símbolo da masculeza, da masculinidade, da macheza, da virilidade", porém que "nas lutas, não arriscava a pele" (Fernandes, 2009, p. 27). Assim, a *potência* indicada no nome seria apenas uma referência antecipada, nesse caso em específico, sobre a animação sexual – e não sobre a energia para os combates de guerra. Em conjunto, essas situações se desenrolam em cerca de sete páginas, ao passo que o texto inteiro possui algo em torno de oitenta páginas, assinalando uma diferença considerável no que se refere à extensão.

A identificação de Fidélia, Etérea e Potências transcorre em uma estrutura praticamente sucessiva, ou melhor, com discretas interrupções entre o término de um evento e o início de um próximo. Instauram certas descontinuidades as intromissões do narrador que, além de fornecer observações, permanece temporalmente distanciado dos fatos. De modo direto, esse enunciador se manifesta somente nas duas seções inaugurais e, nas notícias trazidas por ele, se afirmam as desarmonias entre o presente da trama, o ano 26, e o momento em que esse trabalho milloriano estreia nos palcos teatrais, a data de 1967. Aproximadamente dois milênios afastam o relator e a protagonista e, em função disso, ele direciona um apelo aos públicos: "desculpem estas roupas anacrônicas em relação à nossa época, mas servem para tornar menores outros anacronismos que os mais hábeis perceberão" (Fernandes, 2009, p. 23-24). Os figurinos escolhidos para Etérea, Potências e Fidélia não aparecem especificados pelas rubricas, no entanto, ao que tudo indica, devem contrastar com os trajes selecionados para o mediador, o qual comparece "*vestido no último apuro da moda masculina italiana moderna*" (Fernandes, 2009, p. 23, grifos do autor). Aliás, uma das intervenções desse discursador se mostra caracteristicamente apresentada como um período separado das ocorrências encenadas pelas figuras dramáticas. Uma condição mais íntima do par romântico, segundo as didascálias, irrompe atrás de uma cortina transparente com o objetivo de intensificar a sensação de *anacronismo*, e também de manter uma privacidade reservada. Com efeito, algumas falas dos personagens ainda ressaltam dissintonias construídas ao longo da obra, a exemplo da sentença de Fidélia sobre Jesus Cristo: "morreu há muito tempo, há mais de trinta anos" (Fernandes, 2009, p. 37) – afinal, uma tonalidade humorística, pois o esperado seria a igualdade entre *muito tempo* e quase dois mil anos, não simplesmente trinta.

Os episódios da terceira parte se concentram especialmente nas ações das duas mulheres e eliminam as participações do narrador e de Potências. Um breve intervalo parece se distender entre os fragmentos dois e três, pois esse último começa quando o homem *mortal* já se encontra falecido, isto é, em uma morte realizada supostamente fora das cenas. Ou, em alguma medida, uma informação do comentarista sugere, como fenômeno do presente, a exaustão de Potências durante o intercurso sexual: "até esgotar as possibilidades físicas do ato" (Fernandes, 2009, p. 28). E tal abatimento coincidiria, muito provavelmente, com a extinção completa desse rapaz

luxurioso. Como certeza, a decisão de Fidélia sobre perecer juntamente ao marido, e de Etérea sobre sucumbir ao lado da patroa, se efetua nesse instante de hiato entre a segunda e a terceira porção. Auxilia na percepção dessa instantânea passagem dos minutos – poucas horas ou talvez uns dias – o retrato pormenorizado dos variados espaços. Nesse sentido, cabe evidenciar que as divisões dos três segmentos não surgem nitidamente assinaladas no decorrer dessa produção milloriana. Apenas o "Quadro I" (Fernandes, 2009, p. 21) nasce textualmente marcado e, acidentalmente, por esquecimento do dramaturgo ou mesmo erro de edição, os outros persistem sem limitação inscrita, embora cada uma dessas frações seja mencionada nos detalhes iniciais sobre o cenário e possa ser facilmente reconhecida por leitores e espectadores. Para ilustrar, os dois espaços introdutórios se estabelecem em cômodos de uma única casa, respectivamente, um banheiro e um quarto de casal. Movimentações por tais ambientes se processam de jeito rápido e fluido, sem a necessidade de interrupções ou de maiores explicações nos diálogos. Contudo, o terceiro conjunto exigiria um deslocamento relevante em direção às Catacumbas de Efigênia, uma espécie de cemitério subterrâneo onde deveriam ser sepultados os três protagonistas – duas mulheres vivas e um homem fenecido. Inclusive, Fidélia qualifica esse endereço como um lugar distante e de acesso restrito: "não acredito que alguém possa chegar aqui. Um campo desolado a dezenas de milhas da cidade, fora da estrada" (Fernandes, 2009, p. 36).

Diversas referências costuradas em *A viúva imortal* [1967] (2009) insinuam localizações próximas à sede do Império Romano ou à capital da Itália, Roma. Um dos rastros mais óbvios se distingue na familiaridade de Etérea com um famoso monumento: "No Coliseu eu via sempre eles" (Fernandes, 2009, p. 37). Nesse raciocínio, a figura dramática enfatiza o hábito de os cristãos, e alguns simpatizantes como a própria camareira de Fidélia, visitarem essa construção aos domingos. Outros territórios são também citados e prontamente identificados, entre eles, as dimensões pertencentes aos italianos, como a ilha de Cápri e certas áreas da Sicília, e um destino pontualmente situado na Grécia, a Beócia. Em contrapartida, um dos ambientes permanece sem registros no mundo real e concreto, em suma, uma circunstância bastante diferente da observada em relação ao *Coliseu*. Interações entre Fidélia e Etérea posicionam as Catacumbas de Efigênia nas fronteiras de Roma, porém faltam vestígios sobre a existência desse paradeiro no universo além da invenção milloriana. Diante disso, pelo menos uma hipótese de entendimento pode ser guindada, sobretudo, se uma atenção especial focalizar o nome de Efigênia e associar tal escolha à tragédia de *Ifigênia em Áulis* [405 a.C.] (2005), uma das obras clássicas de Eurípedes[58]. Essa personagem costuma ser ressaltada como um símbolo de autossacrifício feminino, dado que no

[58] As menções ao texto *Ifigênia em Áulis*, uma das tragédias de Eurípedes, datada de 405 a.C., seguem as traduções de Mário da Gama Cury (2005).

mito um oráculo determina a imolação dessa jovem para beneficiar o exército grego em batalha contra um exército bárbaro. Corajosamente, a filha de Agamêmnon e Clitemnestra aceita esse futuro sentenciado pela deusa Ártemis e, após o sacrifício da garota, as tropas gregas se dirigem para o combate. A princípio, as disposições de Ifigênia e de Fidélia parecem até similares, pois ambas pretendem entregar as próprias vidas seja para favorecer as ações de um grupo, seja para acompanhar um esposo na morte. No entanto, a *viúva mortal* abandona esse intento ao encontrar um novo amor, o capitão dos guerreiros romanos que ingressa nas catacumbas sem dificuldades.

Essa espécie de alcova fictícia envolve os acontecimentos supostamente consecutivos e sucessivos do terceiro quadro e, nesse aposento classificado prematuramente como inacessível, as duas mulheres redefinem seus objetivos. Incertezas sobre a duração do tempo se instalam ao longo desse texto dramático, posto que as situações talvez apenas dissimulem uma continuidade sem cortes; em larga medida, as conversas entre Fidélia e Etérea buscam confundir a percepção de leitores e espectadores. Afinal, pouco depois de restarem sozinhas nas catacumbas, a patroa assegura: "Já são mais de três horas do terceiro dia… o organismo cede" (Fernandes, 2009, p. 34). Cerca de vinte páginas à frente, a camareira se surpreende: "Já é domingo? É isso mesmo, viemos quinta-feira" (Fernandes, 2009, p. 55). As marcações assim oferecidas se revelam dúbias, porque o início do *terceiro dia* poderia coincidir com o *domingo* e, desde *quinta-feira*, teriam se desenrolado exatamente setenta e duas horas. Ou ainda o nascimento do *terceiro dia* corresponderia ao sábado e, nessa lógica, a expressão *já é domingo* sugeriria o advento de um quarto dia. Sem decidir por uma dessas alternativas, vale salientar uma ambiguidade proposital inserida nas estruturas dessa fábula ou, inclusive, um engano mental de duas protagonistas que desejam morrer de inanição. Com maior segurança, é possível afirmar a chegada de dois outros intérpretes: o arqueólogo Capadox e o capitão do exército romano; ambos se tornam os motivos de Etérea e Fidélia optarem pela vida, ou melhor, elas renunciam ao falecimento voluntário no momento em que identificam, nesses homens, novas chances de relacionamento afetivo. Nessas desistências e oportunidades, Etérea confirma um dos significados de seu próprio nome como uma de suas principais características: a volatilidade, o *raciocínio elástico*, de mudar propósitos em harmonia com anseios pessoais. E Fidélia, por sua vez, contraria o sentido de fidelidade ao marido morto, embora se mantenha integralmente sincera com suas vontades individuais.

As camadas sobrepostas na forma de *A viúva imortal* [1967] (2009), portanto, abraçam uma complexa reunião de eventos dentro de uma cronologia aparentemente ininterrupta. Dessa maneira, o trabalho teatral permanece costurado por uma voz épica, reconhecida primeiramente na figura do narrador. Nos segmentos um e dois, esse mediador surge explicitamente para trazer informações sobre os personagens, suspendendo um pouco os diálogos, e para frisar diferenças

entre os anos de 26 e de 1967. Mais um breve intervalo se evidencia na passagem da seção dois para a três, visto que há nesse decurso uma considerável alteração de espaços e uma importante escolha sobre os futuros de Etérea e Fidélia. Aliás, essa última fração procura condensar vários instantes em rápidos minutos de leitura ou encenação, bem como busca preservar o comentarista disfarçado nas engrenagens da trama. Por um ângulo implícito, o observador segue interferindo epicamente na organização dos fatos, além de construir manifestações líricas ao desenvolver o presente do drama conforme as apreensões temporais confusas de sua única subjetividade. E tal fenômeno de imprecisão, e de determinada celeridade, obtém ratificações nas falas da patroa e da camareira. Ou seja, é como se esse interlocutor agisse diretamente na arquitetura dramática de modo a apressar os segundos e, em consequência, a desconcertar até as consciências das duas mulheres centrais. Dramático, épico e lírico, tal rapsodo também fornece rastros de proximidade entre a biografia de Fidélia e a criação narrativa de Petrônio, *Satyricon* (1987), provavelmente elaborada no ano 65[59]. Essa notícia se ressalta especificamente no subtítulo: "Sobre uma ideia de Petrônio" (Fernandes, 2009, p. 3) e no depoimento da Mãe da *viúva imortal*: "Petrônio, que escreveu tua história" (Fernandes, 2009, p. 30). Como em uma paródia, dois excertos apresentados pela obra antiga são selecionados com o objetivo de produzir uma versão teatral – e milloriana – para o enredo de uma pessoa recentemente transformada em *viúva*.

Um dos episódios destacados em *Satyricon* (1987) focaliza o destino de uma jovem que, ao constatar o óbito do cônjuge, resolve ser trancafiada em um mausoléu, junto ao companheiro, aguardando a morte por sede e fome. Sem nome próprio, essa esposa é acompanhada por uma de suas servas e, no término desse sucinto relato, ambas rejeitam o fenecimento quando a viúva encontra um novo par romântico. Nesses termos, um percurso em muito semelhante aos quadros protagonizados por Fidélia e Etérea, envolvendo ainda a conclusão surpreendente dos roteiros de Petrônio e Millôr Fernandes. Em síntese, uma igual situação de timbre humorístico: os namorados das viúvas descobrem que serão condenados à morte, pois perderam os corpos moribundos de dois homens considerados importantes. Rapidamente, cada uma delas entrega o marido falecido para substituir o defunto perdido e para salvar o vivo relacionamento. Outros resquícios indicam afinidades entre os demais fragmentos do texto clássico e a fábula milloriana ora analisada, em especial a intervenção de narradores nessas duas ficções. Contudo, tais assistências se mostram bastante díspares; por um lado, a prosa antiga exibe um narrador-personagem incessantemente responsável por compartilhar memórias piadistas associadas a

[59] As referências ao clássico *Satyricon*, uma narrativa de Petrônio, muito provavelmente desenvolvida no ano 65, seguem as traduções de Paulo Leminski (1987).

eventos atuais ou pretéritos. Em contrapartida, algo já dito, o narrador de Fidélia aparece exclusivamente nas duas cenas iniciais como um mediador interessado em antecipar características de certas personalidades. Mais uma distinção entre essas realizações literárias surge nas maneiras de representar liberdades sexuais; no trabalho clássico, geralmente, homens estabelecem contatos íntimos com mulheres e homens em intercursos múltiplos, ocasionalmente simultâneos. E o narrador-personagem interage com diversos parceiros e parceiras, demonstrando preferência por um deles. No drama, todavia, há apenas a insinuação de erotismo entre Fidélia e Etérea, mas tal ligação não se consuma explicitamente.

***

As situações desenvolvidas em *Uma mulher em três atos* [1954] (1957), como o próprio título já sugere, envolvem pelo menos três fragmentos interrompidos e cada um deles apresenta características específicas. No início da seção um, a protagonista Maria surge conversando com Segismundo, um homem mantido fora de cena, sobre a relação estabelecida entre ela e o marido, Eduardo. Conforme instruções das rubricas, quando as luzes se acendem, o jovem casal irrompe dialogando sobre assuntos cotidianos, a exemplo de uma comida disponível no jantar e de um concurso para professores. Esses acontecimentos se posicionam em temporalidades diferentes: as primeiras falas da intérprete central funcionam como introdução para os episódios seguintes, como se a personagem relatasse memórias de acordo com sua subjetividade. Aproximadamente dois anos separam esses dois intervalos e, nesse sentido, a Maria instalada no futuro usufrui de pleno conhecimento sobre as vivências da Maria localizada no passado. E essa figura adiantada no tempo seleciona as circunstâncias a serem transmitidas aos leitores e espectadores, ou seja, as plateias conhecem o drama a partir do ângulo de uma única personalidade. Para além dessas variedades de datas, existem igualmente os contrastes relativos a espaços: as vivências de Maria e Eduardo se desenrolam em um pequeno apartamento situado no Rio de Janeiro, no bairro de Copacabana. De outra maneira, as lembranças da esposa transcorrem em ambientes sem traços definidos, pois a interação com Segismundo evita referências sobre endereços e poderia ocorrer em qualquer lugar; bem como os enunciados de Maria dirigidos a Eulálio, também pertencentes ao segmento um e realizados no porvir, se associam apenas a uma luz vermelha, a uma poltrona e às roupas íntimas da criatura feminina. Assim, nesse primeiro bloco da trama, há divergências entre uma performance mais realista, associada a um domicílio carioca, e uma encenação menos preocupada em se aproximar de informações da realidade, excluindo definições pontuais.

Alguns eventos desdobrados nessa primeira parte se mostram sucessivos e consecutivos, precisamente aqueles vinculados ao pretérito de Maria, e tais quadros se tornam descontinuados em somente duas ocasiões. Uma delas na comunicação com Eulálio, momento em que a jovem principal descreve a chegada de Valquírio à moradia de Eduardo, e a outra no encerramento da fatia um. Cabe ressaltar um detalhe importante, grifado nas indicações dramatúrgicas, sobre as aparências desses rapazes interpretados nos palcos: *todos* eles devem ser representados por um mesmo ator. E certos raciocínios da única mulher atuante nessa obra milloriana parecem realçar tal ideia de elenco, posto que na visão dela "Todos os homens são iguais" (Fernandes, 1957, p. 24) e "Uns agem de modo diferente dos outros por motivos explicáveis – educação, posição. Mas depois de algum tempo e conhecimento ficam uma massa só: iguais, iguais, iguais – até fisicamente" (Fernandes, 1957, p. 24-25). Nessas didascálias e afirmações, é possível notar como as impressões de Maria diante do mundo interferem rigorosamente nas tipificações desses indivíduos ficcionais. Ou melhor, em elevada medida, a história desenvolvida em Copacabana estaria diretamente condicionada às recordações e às perspectivas de uma espécie de narradora, a qual anunciaria os fatos em harmonia com seus objetivos particulares. Depois, terminadas as ações desse conjunto um, o segundo fragmento começa com um discurso da protagonista para Teodoro, um ouvinte invisível aos públicos (leitores ou espectadores). As cenas avançam sem interrupções, em trajetória sempre linear, e focalizam minúcias sobre a viagem de Eduardo para São Paulo e insatisfações de Maria sobre a pequena residência. Repetidas vezes, esses episódios sinalizam um clima de acentuada tensão, mais abertamente, ao enfatizarem a constante presença de um revólver – um item preparado pelas mãos do marido e sabotado por decisões da esposa.

Com efeito, o surgimento dessa arma insinua especialmente certas suspeitas de Eduardo direcionadas aos comportamentos da personagem central, uma mulher interessada em manter o companheiro distante de casa. Essas desconfianças se baseiam em motivos sólidos, a exemplo de um broche supostamente valioso do qual se ignoram as origens, além de reiteradas perguntas sobre os horários de trabalho fora do lar, e as plateias acessam vestígios um tanto privilegiados acerca dessas intuições. Desde o início, aparecem evidências de que a Maria do passado sustenta romances extraconjugais com Segismundo e Valquírio, mencionados linhas atrás; e ainda com Radagazzio, homem imaturo, cujos sentimentos e trajes em muito se assemelham às descrições de um *palhaço* ou arlequim. Inclusive, no decorrer do ato dois, esse jovem manifesta o seguinte questionamento: "Visto a mais perfeita confecção que já adornou meu corpo andaluz e você me estranha como se eu estivesse vestido de palhaço", e a amante espontaneamente responde: "Juro que não posso vê-lo de outra maneira" (Fernandes, 1957, p. 47). O sucinto diálogo instaura, juntamente às orientações cênicas, pelo menos duas possibilidades de entendimento e, voltando

a atenção para uma delas, esse integrante usaria sim roupas de *palhaço*, apesar de em palavras negar ironicamente tal figurino. Sob um ângulo divergente, contudo, as qualidades observadas nesse rapaz poderiam depender necessariamente dos pensamentos de Maria, ou seja, da *maneira* como *ela* conseguiria *ver* esse namorado. Nessa lógica, de novo, tais subordinações mostrariam a relevância da intérprete principal na forma de anunciar Eduardo, Valquírio e Radagazzio, bem como na escolha de informações a serem compartilhadas com os leitores e espectadores. Diante disso, as circunstâncias da fábula permaneceriam atreladas a uma ótica autobiográfica, por meio da qual a figura mediadora concede notícias (as dúvidas do marido sobre a fidelidade da esposa) e inviabiliza certezas (há sugestões verbais de infidelidade, mas faltam provas concretas).

As vacilações inscritas em *Uma mulher em três atos* [1957] (1954) se revelam um pouco mais explicitamente ao longo do terceiro bloco, sobretudo porque acontece a exposição de dois finais diferentes. Ambas as propostas de conclusão realçam, cada uma delas em encadeamentos sucessivos, no mínimo três coincidências importantes: as denúncias de Eduardo em relação aos hábitos misteriosos e traiçoeiros de Maria, as exibições de um veneno e de um revólver, a morte repentina do cônjuge – ao que tudo indica – traído. Em estado de alucinação, segundo instruções dramatúrgicas, a primeira das hipóteses se desenvolve no mesmo apartamento de Copacabana, porém essa moradia surge iluminada por cores brilhantes. Tonalidades essas que se distinguem sobremaneira das recomendadas para a protagonista, toda agasalhada de preto, e para o marido, inteiramente coberto de branco. Nesse cenário, o telefone soa por diversas vezes e um remetente decide se comunicar apenas com Maria, recusando sempre as ligações atendidas por Eduardo; assim, os raciocínios dessa personalidade masculina conduzem a uma única solução: a mulher estabelece vínculos amorosos com outros homens. Sem rebater categoricamente tais acusações, ela oferece uma bebida adulterada ao companheiro que, sentindo a proximidade do falecimento, resolve simular o próprio suicídio. Por uma trajetória distinta, a segunda alternativa testemunha uma conversa entre a Maria do futuro e o Senador, um interlocutor invisível, na qual ela declara taxativamente: “A história verdadeira foi muito outra” (Fernandes, 1957, p. 86). Irrompem nessa versão mais desconfianças sobre a rotina da personagem central, apontadas precisamente para um romance com o vizinho, e esses pressentimentos são abertamente rejeitados pela Maria do passado. Embora se afirme inocente, a esposa termina afugentada de seu próprio lar e, nessa saída forçada, ela ingere o líquido misterioso: um abortivo, oferecendo a justificativa de que o marido não gostaria de ter filhos; pouco depois, Eduardo cessa a vida com um tiro na cabeça.

Esses dois caminhos de interpretação se desenrolam como se o primeiro fosse uma nota divulgada pelos jornais, cujos textos buscaram defender o assassinado e incriminar a assassina, e como se o segundo fosse um relato *verdadeiro*. Por consequência, justamente as perspectivas

de Maria sobre o passamento de Eduardo totalizariam uma melhor aparência de fidedignidade, apesar de tal consideração derivar das referências transmitidas por essa enunciadora. E o último quadro estaria, portanto, fundamentalmente corrompido pelas intenções da possível homicida, ao que parece, em uma tentativa de desmentir as infrações talvez praticadas. Entretanto, ambos os fechamentos nascem sistematizados pela mesma narradora, posto que inclusive os artigos jornalísticos seriam trazidos por ela. As descrições assim fornecidas permaneceriam contaminadas pelos objetivos dessa intérprete principal, ou seja, as observações se ressaltariam como bastante tendenciosas e pobremente seguras. De modo geral, a trama construída em *Uma mulher em três atos* [1954] (1957) descortina as situações conforme os interesses de uma restrita individualidade, algo já registrado em variadas linhas atrás. Para além dos desiguais arremates, enfim, há também o olhar dessa figura feminina sobre o pretérito e sobre as recordações – um tanto parciais – vividas no domicílio carioca, bem como a determinação de Eduardo, Valquírio e Radagazzio apresentarem uma idêntica fisionomia. Nessa posição de organizadora dos fatos, a Maria do futuro corresponderia a um dispositivo profundamente épico, sobretudo por aparecer distanciada no tempo e por conhecer de antemão sua peculiar biografia. Coincidiria ainda com um recurso fortemente lírico, pois essa discursadora se aproveita da intermediação para mostrar o enredo do jeito como *ela*, *de um ponto de vista subjetivo*, ambiciona ser entendida. Somadas, tais qualidades realçariam a dependência do drama em relação ao egocentrismo da protagonista e, nessa lógica, os três atos continuariam gerados pelos propósitos e convicções de Maria.

Ademais, as interferências dessa configuração rapsódica marcam as funções de agilizar as horas entre cada uma das três partes, afora as interrupções dentro de uma mesma seção, e de revelar um trabalho ativo na disposição e na ordem dos eventos. Realizadas nos intervalos, tais acelerações dos minutos se enfatizam basicamente nos diálogos, por exemplo, quando Eduardo discorre sobre arrumar as malas para uma viagem a São Paulo e, no bloco seguinte, devolve as roupas para o armário e menciona a jornada pelo estado paulista. Ou até nos momentos em que Maria, ao contar suas lembranças reservadas, diferencia acontecimentos pertencentes a épocas totalmente finalizadas, cerca de um ou dois anos já transcorridos. Sem dúvida, importa assinalar nessa obra milloriana a relevância conferida aos raciocínios intersubjetivos, uma característica propriamente dramática, em razão de os anúncios sobre a passagem dos dias e sobre o semblante dos personagens masculinos surgirem comunicativamente manifestadas. De outra perspectiva, essas supostas trocas de informações poderiam se desenvolver intrassubjetivamente, de maneira que a Maria do porvir falasse sozinha, às vezes dentro de sua própria mente, e não com sujeitos invisíveis (a leitores e espectadores). Nesse sentido, constaria a hipótese de tal locutora inventar ou reconstituir os episódios por meio de sua particular imaginação, estabelecendo nesses limites

a montagem de uma fábula lírica e tipicamente psicológica. Uma ilustração desse procedimento de idealizar ou recriar se distinguiria no terceiro quadro, mais especificamente, nas duas versões para a morte de Eduardo. Rejeitando a escolha de uma opção correta, e alargando as fronteiras do possível, a duplicidade de explicações salienta o método de repetição-variação delineado por Jean-Pierre Sarrazac, no volume *Poética do drama moderno* (2017). Segundo o teórico francês, esse artifício notadamente épico corresponderia a uma ferramenta muitíssimo comum no teatro moderno, dado que em bastantes textos se evidenciaria a intenção de multiplicar verdades.

Especialmente essas duas oscilações avivam em *Uma mulher em três atos* [1954] (1957) um clima de alucinação e delírio, porque transmitem uma única circunstância atendendo a pelo menos duas opiniões divergentes. Ou a esposa decidiria assassinar o marido, ou Eduardo optaria pelos rumos do suicídio, ou também haveria a probabilidade de esse rapaz nunca ter existido e personificar tão somente uma fantasia da intérprete principal. Nesse universo de certa loucura, a trama conserva os leitores e os espectadores reiteradamente alertas, em virtude de a percepção avançada de Maria estar carregada de memórias questionáveis. Assim, vestígios de insegurança permaneceriam firmados nas engrenagens dessa composição teatral, modelando uma estrutura semelhante ao conceito de jogo dos sonhos. Comentada por Jean-Pierre Sarrazac, nas ideias de *Poética do drama moderno* (2017), essa denominação abrange produções nas quais uma figura se torna, em intensa medida, observadora e participante de sua respectiva história. Os enredos construídos nesses termos buscariam misturar situações pretéritas, recordações parciais, ficções ilusórias, ocasiões absurdas e desestabilizariam margens entre fatos reais ou oníricos. Lidando com essa variedade de interpretações, as cenas se vinculariam necessariamente a uma primeira pessoa do singular (um eu central ou um narrador), de jeito que os fenômenos pareçam orbitar sempre ao redor de um protagonista. Melhor dizendo, insistindo nas expressões delineadas nesta tese, a partir de uma voz épica e liricamente explícita. Em uma forma de jogo dos sonhos, pois, as vivências entre Maria e Eduardo se mostrariam estilhaçadas *em três atos*, à moda dos rituais dionisíacos realizados, por exemplo, em *Flávia, cabeça, tronco e membros* [1985] (2007). Tudo isso, de um modo geral, com os objetivos de *raciocinar elasticamente* e de abrir flexibilidades nos relatos e nas noções de fidedignidade; bem como de revelar, na modalidade presencial, um homem que, para a Maria do futuro, já se encontra definitivamente morto.

***

As interações desenvolvidas ao longo do texto dramático *É...* [1977] (2004) sublinham conflitos intelectuais e sentimentais entre duas dissonantes gerações, uma delas perto dos trinta

anos e a outra próxima dos cinquenta anos. Inicialmente, tais diferenças contrastam as opiniões e as determinações de dois casais protagonistas: os experientes Vera e Mário, os jovens Ludmila e Oto. Vivendo uma relação de mais de duas décadas, o primeiro desses pares acredita estar em condições de estabilidade amorosa e imagina ter alcançado certa felicidade na rotina cotidiana. Além de classificar reiteradamente os jovens, de maneira geral, como livres e desprendidos em excesso, ao passo que a maturidade assumiria as responsabilidades dos compromissos afetivos com maior preocupação e intensidade. Em contrapartida, a segunda dupla admite ser vantajosa a possibilidade de conhecer diversas formas de vínculo emocional e, portanto, idealiza escolher um tanto conscientemente a ligação adequada e o parceiro ou a parceira compatível. E também entende as linhagens anteriores, via de regra, como hipócritas e tediosas, pois se mantêm presas a monogamias falsas e quase sempre condenadas ao fracasso. Contudo, tais raciocínios bastante contrários se alteram elasticamente no decorrer dessa composição teatral, sobretudo porque os dois enlaces se desfazem e cada um dos intérpretes precisa repensar as noções rígidas emitidas precocemente. Um episódio importante na vida de Oto, a constatação da esterilidade, resulta na aceitação de que Ludmila conceba um filho de outro homem; o designado para essa missão de paternidade é Mário, um senhor envelhecido o suficiente para que uma garota não se apaixone demais por ele. Frustrando essa última ideia, Mário e Ludmila se envolvem afetuosamente em um romance, ultrapassando o talvez simples objetivo de procriação. Assim, parecem rompidos os limites supostamente definitivos entre os dois grupos: enquanto Ludmila e Mário apresentam um namoro modernamente atualizado, Vera e Oto se percebem novamente solteiros.

Essas consideráveis transformações, pouco a pouco observadas nos modos de as quatro personalidades defenderem suas respectivas crenças, se prolongam em um tempo especialmente dilatado. Conforme as orientações dramatúrgicas, curtos *slides* ou projeções devem estabelecer o fracionamento de dezessete quadros descontinuados e levemente autônomos, com distâncias variadas entre eles. Uma semana, quinze dias, dois meses, três meses costumam separar o final de uma cena e o começo de uma ação seguinte, havendo ainda a probabilidade de um dos blocos se desenrolar em momento inespecífico. Particularmente uma das aulas ministradas por Mário, como grifado nas rubricas, poderia surgir em qualquer ocasião da fábula, ou até em recorrentes situações, visto que os trabalhos de um professor universitário encaram os riscos de se tornarem repetitivos. Ademais, rápidos detalhes sobre avanços cronológicos emergiriam juntamente aos títulos de determinadas seções, como em: “V. Decisão (um mês depois)” (Fernandes, 2004, p. 25). E apareceriam nos diálogos entre os personagens, a exemplo das palavras de Oto citando uma temática discutida em eventos precedentes: “Mário, você se lembra da última vez em que estivemos aqui, tem um mês e pouco?” (Fernandes, 2004, p. 73). Ou nas manifestações de Vera-

Narradora, uma figura notadamente longe das aventuras por ela relatadas, a qual fornece avisos exatos: “uma semana depois” (Fernandes, 2004, p. 63), e antecipações imprecisas: “Antes da separação entre os casais – que poderá acontecer ou não! – três rituais são cumpridos entre Vera e Ludmila” (Fernandes, 2004, p. 104). Nesses trechos, interessa distinguir como as estruturas dessa produção milloriana revelam, em breves minutos de leitura ou de atuação, um volume amplificado de dias e horas. De fato, cerca de um ano se mostraria necessário para que todos os segmentos pudessem se anunciar e, em especial, para que Vera-Narradora lograsse um afastamento maduro e irônico – absolutamente não ingênuo – de sua própria história.

As configurações tecidas em *É...* [1977] (2004) acomodam também a possibilidade de os quatro integrantes ficcionais, excluindo desse conjunto a Vera-Narradora, se deslocarem por bastantes espaços. Apartamento de Vera e Mário, bar vizinho da universidade, apartamento no Morro da Viúva, universidade, apartamento de Oto e Ludmila, apartamento de Mário e Ludmila despontam como os ambientes frequentados por esses protagonistas, ou tão somente por alguns deles. Nessa listagem, a sequência de diferentes localizações formula uma síntese do enredo, já que inicialmente se enfatiza a residência de Vera e Mário e, nas conclusões, se ressalta o lar de Mário e Ludmila. Além de, no intervalo entre uma referência e outra, evidenciar um domicílio genericamente chamado de *apartamento no Morro da Viúva*, em uma tentativa de camuflar por certo período o lugar de encontros secretos dos amantes (Mário e Ludmila). Firmado a princípio como irrelevante, é justamente esse endereço o sinalizador do relacionamento clandestino, em particular quando a mulher experiente acha duas multas, recebidas pelo marido, decorrentes de estacionamento em área proibida, na Avenida Rui Barbosa. Tais rastros, somados a mudanças nos comportamentos do esposo, denunciam o envolvimento outrora guardado em sigilo, assim como estabelecem esse drama milloriano rigorosamente na cidade maravilhosa. Aliás, importa registrar a veracidade do Morro da Viúva, na Avenida Rui Barbosa, assentado perto dos bairros do Flamengo e de Botafogo na metrópole carioca. E esses indícios são confirmados, em grande medida, pela exposição de notícias televisivas: “Segundo a meteorologia no Rio, amanhã, muito sol, muita praia” (Fernandes, 2004, p. 55) e pelos comentários despretensiosos das figuras teatrais: “Não existe nada igual a esse outono no Rio” (Fernandes, 2004, p. 82). Exibindo caminhos discerníveis pelos públicos (leitores e espectadores), essa obra parece demarcar uma preferência pelas montagens realistas que buscam se identificar ao mundo empírico.

Determinadas características soldadas nas engrenagens dessa trama, portanto, auxiliam na percepção desse decurso de aproximadamente um ano, a exemplo dos já mencionados *slides* descontinuando o texto em seções um tanto independentes, dos diálogos sublinhando aceleração de datas, das intromissões de Vera-Narradora compartilhando lembranças sobre um

passado recente, das movimentações dos personagens por diversos recintos. A esses elementos, ainda se acrescenta a pertinência de comparar as observações transmitidas pelos intérpretes ao longo dos dezessete quadros. Para ilustrar, as informações trazidas poucas linhas atrás marcam variações climáticas entre o sol representativo do verão brasileiro e a temperatura geralmente agradável do outono; logo, de uma estação para a seguinte, no mínimo, se atravessariam uns dias. E breves alterações sugeridas pelas rubricas contribuem para a sensação de avanço das horas ou meses, sobretudo, ao recomendarem trocas nos figurinos de Mário, tal como em: "*Deve ter roupas completamente diferentes da anterior, indicando passagem de tempo*" (Fernandes, 2004, p. 37, grifos do autor). Saltos cronológicos como esses também se destacam nas consideráveis transformações encaradas pelos quatro indivíduos principais, a começar por Vera genuinamente sem acreditar na sobrevivência longe do marido e, enfim, aceitando a hipótese de se declarar solteira. Citando as obrigações éticas do casamento de Mário, no entanto, rapidamente esquecidas diante de uma oportunidade sexual inédita; acompanhando as opiniões feministas de Ludmila se converterem gradualmente no simples cumprimento de tarefas domésticas. Terminando nas certezas de Oto sobre a necessidade de a vida ser sempre instável, uma compreensão válida para inúmeros fatos, exceto para o rompimento com a namorada. Essas flexibilidades nos pensamentos e nas ações dessas personalidades motivam séries de desequilíbrios que, por razões específicas, demandam reorganizações – embora tais dinâmicas, no limite, resultem em decisões suicidas de Oto.

Algumas dessas transições sofridas pelos protagonistas aparecem examinadas por Vera-Narradora, em um tom acentuadamente irônico, posto que essa intermediária está posicionada no futuro e desfruta de certo entendimento sobre situações pretéritas. Como notado de antemão, tal comunicadora oscila entre divulgar noções ambíguas e fornecer referências unívocas, apesar de o total dessas mensagens permanecer contaminado por impressões subjetivas. Isso porque a escolha e a sequência dos eventos se preservam como responsabilidades da interlocutora, a qual manipula a programação das cenas de modo que os acontecimentos sejam disponibilizados por um mesmo ângulo interpretativo. Nesses termos, ao final do bloco um, a encarnação narradora de Vera se olha no espelho e descreve a história de Artemísia, uma antiga rainha conhecida por ingerir as cinzas do esposo morto e por construir em homenagem a ele um ilustre monumento – caso semelhante a disposições de Fidélia em *A viúva imortal* [1967] (2009). Depois, acabando o primeiro ato, a enunciadora realiza associações entre Ludmila e Hebe, uma deusa mitológica cujo propósito seria "restaurar, nos homens e nos deuses, o vigor da juventude" (Fernandes, 2009, p. 84). Essa dupla de metáforas insinua fragmentos posteriores dessa obra, em especial, o afeto desmedido de Vera pelo companheiro, o talento de Ludmila ao se mostrar atrativamente

sensual e a tentativa de Mário recuperar a mocidade. Por meio desses pequenos comentários, a discursadora revela um tanto enigmaticamente determinadas características dessas duas figuras femininas e, talvez mais importante, entrega para as plateias de leitores e espectadores discretos adiantamentos (em suma, o flerte entre Ludmila e Mário e as consequências originadas por esse romance). E, assim como distinguido nas bases de *Vidigal* [1966] (1981), há nas estruturas de *É...* [1977] (2004) a instalação de um dispositivo tipicamente épico e modernamente dramático, chamado por Jean-Pierre Sarrazac, em *Poética do drama moderno* (2017), de antecipação.

Outras intervenções de Vera-Narradora ainda demonstram essa estratégia de contar uma parte dos episódios de maneira precoce, isto é, de trazer em palavras uma circunstância que será desenrolada ulteriormente nas ações dos quatro intérpretes. Sobretudo quando a relatora indica os três rituais do processo de afastamento e divórcio (carta, telefonema e visita), uma afirmação já mencionada em linhas atrás, os quais evidenciam as atitudes da esposa traída direcionadas à adversária. Afora essas técnicas de precipitar informações, também se constata a possibilidade de essa mediadora interromper momentaneamente os quadros para encaminhar opiniões diretas ao auditório (leitores e espectadores). Por exemplo, isso surge na ocasião em que a observadora analisa, com nuance humorística, a declaração de Mário sobre a relação extraconjugal: "depois de floreios e meneios, evasivos, negativos, agressivos, compulsivos, Mário faz uma coisa que todas as mulheres presentes sabem que é absolutamente original: ele confessa" (Fernandes, 2004, p. 106). Ou nos instantes em que a organizadora tenciona especificar algumas intenções do tempo passado: "(*Para o público*.) Disse Vera muito digna" (Fernandes, 2004, p. 123, grifos do autor) e "(*Para o público*.) Disse Vera quase chorando" (Fernandes, 2004, p. 124, grifos do autor). Essas duas últimas frases sinalizam um detalhe caro aos argumentos de Vera-Narradora, com efeito, a preferência por falar sobre Vera utilizando a terceira pessoa do singular (ela), e não a primeira pessoa do singular (eu). De uma perspectiva ampla, a compreensão dessas duas personalidades como instâncias razoavelmente distintas se realça na elaboração do próprio texto, pois ambas as versões permanecem cronologicamente distanciadas e somente a locutora consegue de forma madura refletir sobre o pretérito. E, ademais, parece se instaurar a alternativa de essa descritora ser uma atriz interpretando uma criatura idealizada por um dramaturgo – um traço, inclusive, análogo ao estabelecido em *Computa, Computador, Computa* [1972] (1972).

Essas hipóteses de Vera e Vera-Narradora corresponderem a uma única individualidade ou a duas individualidades totalmente diferentes, enfim, não alterariam o fato de que a segunda conhece aspectos íntimos da primeira. Todavia, existem camadas particulares a cada uma dessas duas variações, basicamente, nos modos de instituir os diálogos e de consolidar a movimentação pelos diversos espaços. Por um lado, a companheira de Mário interage com os demais colegas

de cena (Mário, Ludmila e Oto) e aparece em localizações restritas, visto que certos endereços se mantêm destinados ou às conversas sobre a gestação de um filho (atuadas por Mário, Ludmila e Oto), ou aos encontros do casal adúltero (realizados por Mário e Ludmila). Em contrapartida, a enunciadora dessa história se comunica abertamente com leitores e espectadores, em situações que se conservam invisíveis e inaudíveis para os quatro protagonistas (Vera, Mário, Ludmila e Oto). Além disso, essa discursadora poderia atravessar qualquer um dos recintos, até mesmo os mais exclusivos, como o apartamento no Morro da Viúva; ou ainda essa figura continuaria presa em um universo subjetivo e limitado à sua respectiva imaginação. Nessa lógica, haveria a opção de Vera-Narradora fantasiar como teriam acontecido os flertes entre os novos namorados, com intento de transmitir essas invenções às plateias. Ressaltando o acaso de essa intérprete repassar notícias fornecidas por outros emissores; ou a chance de ela delinear toda a trama como ficção; ou a oportunidade de ela se mostrar como uma artista que domina o texto teatral. Ou finalmente se instale um equívoco nessa arquitetura dramática, porque a relatora aborda circunstâncias das quais ela própria estava completamente afastada; em outras palavras, ela persistiria inabilitada a testemunhar presencialmente uma fatia das informações colocadas em debate por Oto, Mário e Ludmila. Sem decidir por apenas um desses caminhos especulativos, interessa notabilizar nas engrenagens de *É...* [1977] (2004) a assistência dessa voz épica e liricamente explícita.

De fato, os episódios sistematizados por Vera-Narradora se desenvolvem especialmente por meio de convivências intersubjetivas, já que os raciocínios dessa mediadora e também dos outros quatro integrantes se manifestam em exposições orais. Tal como se evidenciam em sequências de tempos presentes, sobretudo, construindo uma estrutura preponderantemente relacionada ao gênero dramático. E, como ilustrado nos parágrafos anteriores, uma série de dispositivos épicos se acomoda nas configurações desse trabalho milloriano: os *slides* focalizando cortes entre os quadros, a apresentação de ocorrências estendidas por cerca de um ano, os deslocamentos dos personagens por muitos ambientes. Acrescentando a essas qualidades narrativas as intervenções da organizadora dos eventos, principalmente, nos momentos em que ela antecipa pormenores e demonstra pleno conhecimento sobre a biografia de Vera. Observadora e participante dos feitos, a perspectiva da interlocutora carrega igualmente algumas nuances líricas, pois os fragmentos dessa composição se desenrolam fundamentalmente de acordo com os olhares e objetivos dessa espécie de eu central. Nesse sentido, em razoável medida, os segmentos transcorridos em *É...* [1977] (2004) insinuam ao menos a possibilidade de que cada um deles se efetive em devaneios íntimos e subjetivos dessa descritora. Quer dizer, a probabilidade de que os instantes se façam nas idealizações de Vera-Narradora, como se todo o enredo fosse tecido pela mente rapsódica e única dessa

personalidade. Cabe assinalar nessas marcas determinados contrastes relativos às singularidades apreciadas em *Uma mulher em três atos* [1954] (1957), impreterivelmente, pelo motivo de Maria *com certeza* anunciar suas vivências recorrendo à psique, montando inclusive dois remates divergentes. Ou em virtude de a esposa de Eduardo se restringir a conversas com ouvintes imperceptíveis aos leitores e espectadores, e não a interações com esses públicos.

Assim, variadas tensões se estabelecem na fábula de Vera, Mário, Ludmila e Oto: desde os elementos intencionalmente próximos a uma realidade empírica até os traços habitualmente associados a uma obra literária. De um lado, as aulas repetitivas de um professor universitário, as situações decorridas na cidade do Rio de Janeiro, as multas recebidas por estacionamento em local proibido, os climas ensolarados no verão e agradáveis no outono. De outro lado, a exibição de diversos dias em breves minutos de leitura ou de espetáculo, a intérprete compreendendo o total da história (aliás, envolvendo situações não vivenciadas por ela), os delírios provavelmente experimentados no âmago da discursadora. Oscilações como essas surgem de maneira um tanto parecida no subtítulo desse texto milloriano: "baseado num fato verídico / que apenas ainda não aconteceu" (Fernandes, 2004, p. 3). Essa afirmação guardaria os significados de uma trama a se realizar durante o encontro com as plateias (leitoras e espectadoras), de uma ficção a imitar numerosos casais existentes no universo tido como real, de uma dissimulação de verdades com chances potenciais de se assemelharem a sensações futuras de alguém. Sem esquecer a fixação de uma barra, instalada entre os dois pedaços de uma mesma frase: *baseado num fato verídico* e *que apenas ainda não aconteceu*, com o propósito de brincar com as expectativas de mostrar uma circunstância *verídica*. E talvez esse enunciado seja uma provocação, em tom engraçado, relacionada a convicções por vezes inferidas no capítulo IX da *Poética* de Aristóteles – escrito entre os anos 335 a.C. e 323 a.C.; nos argumentos do filósofo, os poetas abordam episódios que poderiam se suceder e os historiadores registram ações que se sucederam. Ambos os caminhos se embaralham elasticamente na produção de *É...* [1977] (2004), afinal, esse trabalho dramático ressalta uma série de notícias *verídicas* e passíveis de receberem validações de Vera-Narradora, ao passo que essa figura seria uma personalidade representando a invenção de um dramaturgo.

***

Os quatro trabalhos millorianos comentados nesta seção ressaltam, cada um a seu modo, personalidades visivelmente organizando as sequências de eventos a serem interpretadas pelas figuras teatrais. Isso porque essas espécies de narradores se conservam posicionadas no futuro, temporalmente adiantadas em relação a outros personagens, a fim de que demonstrem conhecer

de antemão as cenas pouco a pouco relevadas aos leitores e espectadores. Além de que possam fornecer a esses destinatários, de maneira presencial e nem sempre direta, algumas notícias com o objetivo de favorecer – ou mesmo de atrapalhar – a compreensão do drama. Nas estruturas de *Os Órfãos de Jânio* [1980] (1979), o emissor aparece bem discretamente para sistematizar os monólogos de cinco protagonistas, cujos falatórios abordam memórias pretéritas e experiências individuais. Também comedidamente, um interlocutor apresenta as situações de *A viúva imortal* [1967] (2009) por meio de descontinuidades quase imperceptíveis e de deslocamentos entre os cômodos de uma única residência ou entre os distintos endereços. Mais exposta, a discursadora de *Uma mulher em três atos* [1954] (1957) se mostra interessada em compartilhar lembranças fragmentadas, e não exatamente confiáveis, sobre suas próprias vivências recentes. E, de forma parecida, uma enunciadora surge em *É...* [1977] (2004) para comunicar recordações ambíguas e informações unívocas, flexibilizando a veracidade dos relatos e parecendo estar em devaneios subjetivamente íntimos. Costurando atentamente a ordem e a disposição dos fatos, essas quatro versões de observadores-participantes se instalam em tramas *lírica e epicamente mediadas*, nas quais as *vozes* se manifestam *explicitamente*. Para arrematar este capítulo, as páginas seguintes descrevem os moldes das *colagens elásticas* e os textos de Millôr Fernandes pertencentes a essa família: *Liberdade, liberdade* [1965] (2009), *Bons tempos, hein?!* [1979] (1979), *O homem do princípio ao fim* [1967] (2008), *A história é uma istória* [1976] (1994) e *Kaos* [1995] (2008).

(iv) *Colagens elásticas*

Um grupo particular de criações desenvolvidas por Millôr Fernandes integra as *colagens elásticas* e, assim como as treze fábulas já examinadas nesta tese, as cinco montagens analisadas nas próximas linhas também são classificadas como predominantemente dramáticas. E, embora esse novo conjunto ressalte traços bastante singulares, participa dos debates sobre *Bons tempos hein?!* [1979] (1979) ou sobre *Kaos* [1995] (2008) alguns dos raciocínios expostos previamente neste trabalho, nas seções e nos capítulos anteriores. Inclusive porque, mesmo considerando as especificidades dessas obras teatrais, as perspectivas a serem levantadas aqui poderiam explicar ainda outros tipos literários, outras formas artísticas e outros modos de linguagem. Via de regra, as produções como *A história é uma istória* [1976] (1994) e *Liberdade, liberdade* [1965] (2009) envolvem os processos de selecionar fragmentos textuais com o objetivo de construir diferentes roteiros e sequências. Esses excertos irrompem de diversas fontes, compostas originalmente em português brasileiro ou traduzidas de idiomas estrangeiros, e muitas vezes sofrem de intensas a

leves transformações. Costumam aparecer em segmentos entrecortados ou interrompidos, afora ocasionalmente se relacionarem a variadas matrizes, como as da filosofia, do jornal, da história e da literatura. Além de evidenciarem a assinatura do dramaturgo de *O homem do princípio ao fim* [1967] (2008) ou as autorias de múltiplos escritores, provenientes de inumeráveis tempos e lugares. Em larga medida, as características listadas focalizam as bases principais das colagens, nas quais se observam elementos justapostos e pertencentes a distintas genealogias. Aliás, certas qualidades desse gênero (colagem) se manifestam em interações de *Duas Tábuas e Uma Paixão* [1982] (1982), resumidamente, nos instantes em que Cordélia e Olívio planejam o nascimento de um espetáculo. Sobre os limites da futura performance, o rapaz anuncia: "Nem tudo é meu. Há colaboração de outros. Espero que os trechos ruins sejam dos outros" (Fernandes, 1982, p. 50); pouco depois, a atriz confidencia: "Pode ser Shakespeare mesmo. Naturalmente cortado, armado, rearranjado, como você sabe fazer" (Fernandes, 1952, p. 54).

Essas informações revelam detalhes estruturantes de um tomo teatral elaborado por dois personagens, realçando configurações notadamente metateatrais, dado que ambos os intérpretes forjam a organização de uma colagem. Ou melhor, o enredo propriamente milloriano continua reconhecido como uma *trama lírica e epicamente mediada*, apesar de essa realização dissertar sobre caminhos para um estilo divergente. Asseguradas tais ressalvas, importa grifar nos papéis manuseados pelas figuras dramáticas o procedimento de juntar *colaborações* advindas de vários repertórios, de maneira que *nem todas* as partes do manuscrito em fase de preparação se liguem unicamente às inventividades dos artistas ficcionais. Na etapa de ideias e ensaios, a protagonista compartilha suas vontades de encarnar, nos palcos, referências à dramaturgia do bardo inglês; e, não por acaso, começa a surgir na publicação de Millôr Fernandes uma fartura de citações a diálogos shakespearianos, como os tirados da peça histórica de *Ricardo III* [1592] (2016) e da comédia de *A megera domada* [1593] (1965). Os dois exemplares do século XVI se assinalam de jeito óbvio nas conversas entre Olívio e Cordélia, pois essa dupla frequentemente especifica os contextos de onde determinadas afirmações são recortadas. Ademais, uma outra engrenagem relevante das *colagens elásticas* também desponta na arquitetura de *Duas Tábuas e Uma Paixão* [1982] (1982), visto que o nome incomum da personalidade principal emerge semelhantemente em *Rei Lear* [1608] (2019)[60]. Nessa idealização de William Shakespeare, a imagem de Cordélia representa a filha estimada por um prestigioso monarca, o qual inicialmente decide repartir suas

[60] Esses comentários sobre a tragédia de *Rei Lear* acolhem as traduções de Millôr Fernandes (2019). Ao que tudo indica, esse drama shakespeariano é publicado pela primeira vez em 1608 e, nesses originais, o nome de Cordélia irrompe sem o acento grave na segunda sílaba: Cordelia. Ou seja, com a grafia em muito semelhante à que aparece na versão em português e na obra milloriana *Duas Tábuas e Uma Paixão* [1982] (1982).

terras e seu poder entre as três herdeiras; contudo, ao se sentir rejeitado pela sucessora favorita, o soberano escolhe deixar tal descendente sem quaisquer direitos a bens ou dotes. Uma pesquisa sobre as afinidades prováveis entre as duas mulheres de igual alcunha, com efeito, renderia boas argumentações, porém interessa nesse momento salientar dispositivos das paródias. Isso porque a familiaridade do drama brasileiro com o drama europeu, ao que tudo indica, sinaliza a técnica de deliberadamente imitar aspectos oriundos de variadas composições – sobretudo as artísticas.

Nesses termos, antes de seguir para as próximas reflexões, vale evidenciar nas colagens os trabalhos de selecionar passagens, originalmente escritas em diversas fontes, e de transcrever esses excertos, com nenhuma ou infinitas alterações, em novas obras. E nas paródias o exercício de buscar inspirações em formas ou em temáticas de certos acervos, provenientes de incontáveis matrizes culturais, e de abertamente se remeter a esses elementos, muito ou pouco modificados, em diferentes criações. Via de regra, as alusões parodísticas irrompem de modo singularmente flagrante quando influenciadas por bibliografias um tanto celebradas, como as de Shakespeare, e por vezes facilmente identificáveis; ou ainda quando as produções ascendentes são declaradas por meios expressos, sem rodeios. Tais marcas das colagens e das paródias, bem como de alguns dos conceitos a serem listados, parecem bastante similares e, nas práticas de leitura e de crítica, existem dificuldades para separar totalmente essas abstrações. Afinal, as fronteiras entre essas noções se mantêm razoavelmente possíveis nas teorias e se descobrem intensamente confusas durante as análises de montagens teatrais, por exemplo. Diante disso, nesta tese, há a preferência por apreender as tensões entre esses significados, mas evitando o compromisso de resolver esses problemas; ao contrário, se torna mais proveitoso observar a confluência dessas definições para a realização das *colagens elásticas*. Inclusive, essas sobreposições de raciocínios se mostrariam fortemente vinculadas aos cuidados de pelo menos um rapsodo, quer dizer, de uma voz explícita ou implicitamente reunindo as sequências de trechos copiados e/ou explorados como pontos de referência. Além de instalarem mecanismos de quebra entre os fragmentos, posto que cada uma das cenas permanece relativamente destacada por breves intervalos; orientações para acender e apagar as luzes, deslocamentos dos intérpretes pelos espaços, informações realçadas em *slides*, mudanças de personagens encarnados pelos atores e atrizes, começos e términos de citações se multiplicam com o objetivo de descontinuar, isolando, os acontecimentos teatrais.

O processo de segmentar um espetáculo em quadros moderadamente autônomos lembra, como grifado em capítulos desta tese, uma fatia dos rituais dionisíacos, em especial, a de serrar corpos inteiriços (textos dramáticos) em pedaços menores (vários episódios consecutivamente interrompidos). Em linhas gerais, as circunstâncias recortadas e levemente desligadas umas das outras, na condição de pertencerem a um mesmo enredo, se conservam sistematizadas por um

eu central ou por um narrador. Tais figuras organizadoras se acham camufladas nas engrenagens das fábulas ou se revelam visivelmente para leitores e espectadores, de maneira até semelhante às arquiteturas de *tramas lírica e epicamente mediadas*. De fato, essas espécies de interventores também coordenam os numerosos retalhos e os múltiplos dispositivos associados ao gênero das *colagens elásticas*. Afora os recursos já sublinhados, como o das paródias, uma série de ideias e ferramentas tangencia, em oscilantes níveis, o modelo teatral ora em descrição. Para ilustrar, os centões representam um estilo literário, manejado na Antiguidade Clássica e na Idade Média, que reutiliza versos e partes de versos desenvolvidos por autores famosos[61]. E as antropofagias consistem em um procedimento modernista, delineado no "Manifesto Antropófago" (2022), de Oswald de Andrade, que incentiva a deglutição de escritos e objetos culturais estrangeiros com o propósito de originar composições brasileiramente inéditas[62]. E as adaptações correspondem a um paradigma artístico, exaustivamente replicado na contemporaneidade, que se fundamenta em trabalhos precedentes com a intenção de gerar novas obras[63]. Sem a pretensão de inventariar

[61] O gênero literário denominado centão, segundo as informações obtidas no artigo "Sobre a recepção de *Eneida*" (2009), de Mônica Costa Vitorino, corresponde a uma estrutura poética na qual aparecem versos e partes de versos já existentes. Dessa maneira, as *colagens elásticas* se aproximam dos centões na medida em que esses dois estilos misturam fragmentos textuais advindos de outras fontes escritas.

[62] Ideias sobre a antropofagia modernista são discutidas no "Manifesto Antropófago" (2022), um texto publicado por Oswald de Andrade em 1928, e são baseadas especialmente em antigos rituais de tribos indígenas antropofágicas. Nessas práticas, os corpos de guerreiros valentes eram servidos como alimentos, pois havia a crença de que a ingestão dessas carnes humanas concederia aos degustadores as boas características dos homens assassinados em batalha. E esses modos de pensar são apropriados por Oswald de Andrade, sobretudo, no sentido de engolir determinadas obras e teorias estrangeiras a fim de assimilar tais informações ao contexto brasileiro. Além de poderem ser, em elevada medida, devorados também pelas *colagens elásticas*, já que essa configuração dramática se serve de várias fontes (literárias, historiográficas, jornalísticas, filosóficas) para construir novas e independentes composições teatrais.

[63] O conceito de adaptação é estudado por diversos teóricos e por variados caminhos de interpretação. Por exemplo, no artigo "Teoria e prática da adaptação" (2006), Robert Stam pesquisa como os romances literários, levados para as telas dos cinemas, são recebidos pelos públicos. As comparações entre esses trabalhos, via de regra, costumam enaltecer a fonte original e menosprezar a cópia tida como dependente. Na contramão desse raciocínio pejorativo, Robert Stam compreende as adaptações como ideias previamente obtidas em estruturas de livro, de jeito que cada uma das prováveis versões fílmicas seja apenas uma composição possível dentro de uma infinidade de alternativas potenciais. Esses entendimentos poderiam ser alargados no sentido de evitar rótulos depreciativos para as *colagens elásticas* e, assim, depreender essas obras millorianas tão somente como recortes de inúmeros excertos (literários, filosóficos, historiográficos, jornalísticos) transformados em montagens dramáticas. Outra maneira de definir esse paradigma irrompe no livro *Uma teoria da adaptação* (2011), de Linda Hutcheon, cuja primeira edição é de 2006, o qual destaca as perspectivas de vídeos, espetáculos teatrais, músicas, jogos de *videogame* e poemas também motivarem a feitura de adaptações. Por isso, não seria apropriado desenvolver uma única ótica rigidamente capaz de explicar as muitas formas imagináveis desse tipo de elaboração, visto que existe um amplo espectro de oscilações – das mais simples até as mais complexas – que dificulta sobremaneira o estabelecimento de preferências antecipatórias. Contudo, ainda segundo Linda Hutcheon, haveria ao menos um ponto em comum entre as infindáveis adaptações: o fato de tais resultados abertamente tomarem de empréstimo certas inspirações baseadas em – no mínimo – uma construção artística. E, embora essas criações de algum modo rejeitem conferir a autoria a um só inventor, elas suscitam sim a realização de projetos autônomos e não de meras réplicas ou imitações. Nesses termos, as *colagens elásticas* se familiarizam com as adaptações ao utilizarem trechos de múltiplas matrizes (literárias, filosóficas, historiográficas, jornalísticas) e ao se apresentarem como textos teatrais de Millôr Fernandes (mesmo que o dramaturgo carioca não apague – e nem queira apagar – as citações diretas a

aqui todas as hipóteses disponíveis, essas últimas três explicações assinalam superficialidades e fogem de se aprofundar nas muitas divergências entre os assuntos levantados. Contudo, nesse rápido catálogo, importa relatar um pouco dos traços supostamente abocanhados por *Liberdade, liberdade* [1965] (2009) ou por *A história é uma istória* [1976] (1994).

Os limites formais das *colagens elásticas* mencionam frases ou parágrafos advindos de variadas origens e características pertinentes a incontáveis designações (como o rito dionisíaco, o centão, a paródia, a colagem, a antropofagia, *a trama lírica e epicamente mediada*, o rapsodo, a adaptação). Desse modo, as montagens teatrais agrupadas nesse rótulo e as próprias estruturas lapidadas nessa configuração dramática parecem administrar volumosas coleções de materiais; e tal acúmulo de dados possibilita o estabelecimento de um acervo, dentro do qual se inscrevem os vestígios relacionados a dramas como *A história é uma istória* [1976] (1994), *Bons tempos, hein?!* [1979] (1979) e *Kaos* [1995] (2008). Por conseguinte, cada um desses roteiros estabiliza particularmente suas coletâneas de referências, assim como os vínculos entre essas elaborações suscitam coletivamente um repositório de elementos. Ou melhor, essa quantidade de temáticas e significados instaura um arquivo para *O homem do princípio ao fim* [1967] (2008) e/ou para *Liberdade, liberdade* [1965] (2009), realçando tanto a definição proposta por Michel Foucault, em *A Arqueologia do Saber* (1987), quanto a acepção indicada por Jacques Derrida, em *Mal de Arquivo* (2001)[64]. Em concisas palavras, as argumentações foucaultianas evidenciam o arquivo como um lugar de enunciação e, nesse sentido, conferem maior destaque às práticas discursivas; todavia, essa ênfase nos discursos não permanece obrigatoriamente ligada a teorias tradicionais, como as sobre as unidades da língua, sobre as regras para construir orações, sobre as qualidades de falantes e ouvintes. Está mais necessariamente interessada em decifrar as leis de organização dos raciocínios; para exemplificar, a disciplina da História aparece quase sempre ratificada por documentos verídicos, ao passo que os manuscritos da Literatura comumente preferem inventar fatos ficcionais. Nesses termos, antes de tentar compreender as informações dessas ou de outras áreas do conhecimento, seria apropriado sondar os preceitos reguladores dessas especialidades, procurando identificar justamente o que tais campos poderiam (ou não poderiam) dizer.

---

incontáveis artistas, escritores, pensadores). Ademais, importa acrescentar a possibilidade de os enredos como *Do tamanho de um defunto* [1955] (1967), *Pigmaleoa* [1955] (1965), *Vidigal* [1966] (1981), *A viúva imortal* [1967] (2009) e *Os Órfãos de Jânio* [1980] (1979) surgirem classificados como adaptações.

[64] A primeira edição de *A Arqueologia do Saber*, de Michel Foucault, é publicada em 1969, e as citações ora feitas a esse volume seguem a tradução de Claudia de Moraes Rego (1987). Já a primeira edição de *Mal de Arquivo*, de Jacques Derrida, é lançada em 1995, e as citações ora feitas a esse tomo acompanham as traduções de Luiz Felipe Baeta Neves (2001).

A viabilidade de alcançar todos os repertórios existentes, com o intuito de circunstanciar as abrangências e as restrições desses conjuntos, como adverte Michel Foucault (1987), resulta em uma missão interminável. Notadamente em razão das consideráveis dificuldades de totalizar as nuances de uma cultura, sociedade ou civilização; para além dos impedimentos de um sujeito, sozinho, integralizar todos os seus pessoais registros e fichamentos, uma vez que os indivíduos também pertencem aos códigos discursivos e pensam conforme esses estatutos. Em um trajeto diferente, as análises derridianas envolvem no conceito de arquivo certas preocupações éticas, jurídicas, políticas e técnicas. Com efeito, as raízes etimológicas do vocábulo "arquivo", *arkhê*, ressaltam simultaneamente traços relativos aos começos (princípio topológico) e aos comandos (princípio nomológico). De um lado, a alusão ao início sinaliza um local onde são armazenados papéis e objetos, tais como os artigos de caráter oficial do Estado ou os itens de ordem privada; de outro lado, a menção ao domínio salienta a presença de um arconte, de um responsável pela posse hermenêutica, o qual seleciona os resquícios de memória a serem destruídos e os a serem conservados. E essas tensões entre guardar e eliminar revelam, de jeito constante, os obstáculos para garantir a arrumação e a hierarquia de um aglomerado de rastros e escritos. Nesses embates de forças contrárias, irrompe o mal de arquivo, ou seja, a perspectiva derridiana sobre os riscos iminentes e incessantes de perder as amostras outrora escolhidas para serem cuidadas. Por esse ângulo, no mesmo momento em que o primeiro arconte busca justificar os indícios preservados, o mal de arquivo testemunha as condições lacunares desses vestígios, sobretudo, ao vislumbrar como uma parte dos constituintes recebe interpretações e como uma parte deles sobrevive sem muitas explicações. Ademais, o mal de arquivo firma a impossibilidade de descobrir as origens dos acervos e, assim como o conselho foucaultiano, de encontrar todos os dados.

Essas proposições concebidas em *A Arqueologia do Saber* (1987) e em *Mal de Arquivo* (2001), brevemente resumidas nesses dois últimos parágrafos, insinuam algumas observações sobre as *colagens elásticas*. Trabalhos predominantemente dramáticos, coleções de fragmentos textuais de diversas fontes, modificações nos trechos elaborados por variados autores instauram um lugar de enunciação e, portanto, tais características despertam, no mínimo, uma parcela das leituras imagináveis para *Bons tempos, hein?!* [1979] (1979) e para *Liberdade, liberdade* [1965] (2009). E ainda os delineamentos sobre as colagens, as antropofagias, os rituais dionisíacos, as paródias, os centões, as *tramas lírica e epicamente mediadas*, as adaptações, os rapsodos e os arquivos estabelecem mais caminhos de investigação para *Kaos* [1995] (2008) e para *O homem do princípio ao fim* [1967] (2008). Marcando nesses argumentos a impraticabilidade de elencar todas as obras aparentemente consultadas por Millôr Fernandes, seja em virtude dos obstáculos para distinguir as incontáveis produções acessadas pelo dramaturgo, seja devido aos impasses

de conseguir rigorosamente as mesmas edições manuseadas pelo carioca. Bem como realçando a inviabilidade de catalogar aqui todas as definições com as quais as engrenagens de *A história é uma istória* [1976] (1994) determinam graus e camadas de proximidade. De modo recorrente, enfim, o mal de arquivo desanima as tentativas de supor a reunião ou a obtenção de todos esses materiais. Visto que apenas uma fração desses elementos chega ao público, especialmente por meio dos registros impressos em livros, as pesquisas a serem desenvolvidas nas linhas seguintes provavelmente se distanciem das trajetórias atravessadas pelos primeiros arcontes – tais como Millôr Fernandes e as editoras encarregadas das publicações. Os compromissos ora instituídos denotam afinidades com os de um anarquivista que, nos termos expostos por Reinaldo Marques, no tomo *Arquivos Literários* (2015), se empenha em rejeitar as leis fixadas pelos arquivos e em propiciar novos jeitos de conhecer tais inventários. Ou com os de um estudo *elasticamente* interessado em analisar a dramaturgia milloriana e em alargar as reflexões sobre esses dramas.

***

A criação de *Liberdade, liberdade* [1965] (2009) se evidencia como a única das dezoito obras teatrais de Millôr Fernandes, tendo em vista o grupo de textos formadores da dramaturgia analisada nesta tese, a possuir autoria compartilhada com outro escritor, mais especificamente, Flávio Rangel. Excertos de livros literários, parágrafos de documentos históricos, gravações de discursos famosos, trechos de músicas nacionais ou estrangeiras são recortados de várias fontes relativamente conhecidas e passam a integrar uma mesma produção dramática. Realçada desde o título, a liberdade se mostra como um tema comum das diferentes citações e, em larga medida, como um assunto caro ao momento em que essa *colagem elástica* estreia nos palcos, o ano de 1965. Trabalhos elaborados em múltiplos tempos e espaços focalizam circunstâncias nas quais já houve a necessidade de assegurar direitos individuais ou coletivos. Essa é inclusive uma das temáticas suscitadas pela representação do julgamento de Sócrates, ocorrido na Atenas de 399 a.C. e registrado por Platão em *Apologia de Sócrates* (2004)[65]. Ou ainda pela interpretação dos versos sobre a figura de Tiradentes e a Conjuração Mineira, desenvolvidos por Cecília Meireles

[65] Os variados fragmentos textuais incluídos em *Liberdade, liberdade* [1965] (2009) não são referenciados segundo as regras da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) e, por esse motivo, não seria possível identificar exatamente as obras consultadas pelos dramaturgos Millôr Fernandes e Flávio Rangel. Desse modo, a bibliografia indicada nesses parágrafos sobre *Liberdade, liberdade* [1965] (2009) evidencia uma parte dos volumes acessados por esta presente tese. Além do mais, cabe realçar *A Apologia de Sócrates* como um trabalho provavelmente escrito no século III a.C. e, entre as muitas versões para esse tomo, é escolhida aqui a tradução de Enrico Corvisieri (2004).

em *Romanceiro da Inconfidência* (2005)[66]. Ambos os volumes, assim como os demais reunidos nesse arquivo millôr-rangeliano, são convocados para refletir sobre o Brasil e algumas de suas urgências, sobretudo, nos anos posteriores ao da instauração do governo militar. Nesses termos, no feriado de 21 de abril de 1965, a montagem do Grupo Opinião e do Teatro de Arena de São Paulo se inicia, apresentando uma série de passagens significativas para a memória de inúmeras nacionalidades. E exibe na cidade do Rio de Janeiro, conforme as palavras de Millôr Fernandes, "um espetáculo que servisse à hora presente" (Fernandes, 2009, p. 13). De um modo geral, as sequências irrompem em ordem distinta da cronologia historicamente marcada; por exemplo, os diálogos socráticos chegam depois de alusões a Napoleão Bonaparte, Osório Duque Estrada, Aristóteles, Castro Alves e Bernard Shaw, mencionando somente uma parte dos nomes.

Os episódios lembrados nessa fábula teatral pertencem a diversos países, da França aos Estados Unidos, de Angola ao Brasil, da Rússia à Espanha. Por certo ângulo, o trânsito rápido entre as muitas localidades permanece facilitado pelo cenário quase totalmente vazio de objetos, pelas movimentações dos focos de iluminação e pelas constantes narrações dos intérpretes. Nas primeiras versões, os atores Paulo Autran, Nara Leão, Oduvaldo Vianna Filho e Tereza Rachel se dividem na construção dos incontáveis personagens. E, aliás, esses quatro nomes continuam textualmente fixados antes das respectivas falas desses artistas no decorrer do roteiro, ao menos no impresso lançado pela editora L&PM em 2009. Uma das responsabilidades atribuídas a esses protagonistas se observa, com efeito, nas maneiras de instalar ligações entre as cenas, por vezes, recorrendo a comentários. Para ilustrar, no começo do ato um, Tereza Rachel emite uma opinião sobre o processo sofrido pelo filósofo ateniense: "Sócrates, varão de Atenas, soldado, pensador, místico. Condenado à morte em 399 Antes de Cristo, poderia ter-se libertado com um pedido de clemência. Preferiu a Cicuta" (Fernandes e Rangel, 2009, p. 26-27). Esses raciocínios salientam a possibilidade de o castigo sofrido pelo réu, a morte por envenenamento, ser refreado pela admissão das falhas ou por meio das desculpas. Todavia, o sábio escolhe conscientemente sustentar sua própria inocência, negando a prática de quaisquer crimes e enfrentando a punição definitiva. Sugeridas pela trama, tais interpretações porventura se mostrem óbvias para leitores da *Apologia de Sócrates* (2004), mas interessa destacar aqui a pontuação de um entendimento diretamente explicitado por Millôr Fernandes e Flávio Rangel. Até porque a seleção de excertos para *Liberdade, liberdade* [1965] (2009) se concentra democraticamente nos públicos de forma abrangente, e não unicamente nos especialistas em determinadas fortunas críticas.

[66] A primeira edição de *Romanceiro da Inconfidência*, obra de Cecília Meireles, é publicada em 1953.

A autoria desses dois dramaturgos, considerando que a maioria dos quadros teatrais está vinculada a diferentes escritores, se manifesta mais abertamente nas ideias focalizadas ao longo dos intervalos entre as citações, como ocorre no parecer sobre a audiência de Sócrates. Ou como acontece na introdução aos feitos de *O Diário de Anne Frank* (2017): "uma menina judia viveu escondida com sua família durante dois anos num sótão de Amsterdam, Holanda. Chamava-se Anne Frank. Em seu diário, ela relata uma noite de ano bom" (Fernandes e Rangel, 2009, p. 106)[67]. E ainda na listagem de algumas liberdades fundamentalmente humanas: "a liberdade física, ser dono do próprio corpo, poder ir e vir livremente" (Fernandes e Rangel, 2009, p. 31). Outras intervenções surgem, de jeitos nem sempre perceptíveis, nas alterações realizadas em várias das obras incluídas nesse espetáculo, sobretudo, em relação aos trabalhos vertidos de idiomas estrangeiros. De modo geral, certas notas de rodapé assinalam traduções para volumes internacionais, diminuições de vastas passagens para breves frases e parágrafos, transformações de poemas e romances para estruturas dramáticas. Por exemplo, as explicações sobre a tragédia *Júlio César* [1599] (2016), de William Shakespeare, ressaltam: "tradução, redução e adaptação do discurso de Marco Antônio são de responsabilidade dos autores" (Fernandes e Rangel, 2009, p. 36)[68]. Informações como essas pertencem exatamente ao livro publicado pela L&PM, isto é, tais anotações não precisam ser necessariamente anunciadas pelos intérpretes – um traço semelhante ao das rubricas, as quais aparecem em manuscritos de teatro e não devem ser faladas pelos atores em cena. Além disso, um pequeno número de trechos menciona crônicas de jornal e dizeres de humor tecidos por Millôr Fernandes em projetos e momentos anteriores. Entre eles, a pergunta articulada por Tereza Rachel: "Nara, você sabia que a liberdade de um povo se mede pela sua capacidade de rir?" (Fernandes e Rangel, 2009, p. 90), uma interrogação também elaborada pelo dramaturgo carioca no Telejornal da TV-Excelsior, conforme detalhes indicados nas margens das páginas de *Liberdade, liberdade* [1965] (2009).

Esse acervo de textos organizado por Millôr Fernandes e Flávio Rangel atravessa muitas fontes, tais como os diálogos da *Apologia de Sócrates* (2004), a narrativa sobre o eu de *O Diário de Anne Frank* (2017), os versos de *Romanceiro da Inconfidência* (2005) e a tragédia de *Júlio César* [1599] (2016). Por isso, os quatro artistas dessa *colagem elástica* se tornam encarregados de representar diversas singularidades e de promover ligações entre as múltiplas circunstâncias; ou melhor, esses integrantes assumem ora as condições de personagens, como Sócrates e Anne

[67] A primeira publicação de *O Diário de Anne Frank* acontece por volta de 1947, enquanto a versão acessada por esta tese é lançada em 2017 com tradução de Alves Calado (2017).

[68] A escrita da tragédia *Júlio César* é desenvolvida por William Shakespeare no ano de 1599, ao passo que o tomo consultado por esta tese é publicado em 2016 e traduzido por Barbara Heliodora (2016).

Frank, e ora as suas exclusivas identidades reais, como Paulo Autran e Nara Leão, se observadas as montagens de 1965. Além de exercerem as funções de um rapsodo que, ao se revelar dividido entre quatro personalidades, como a de Tereza Rachel e a de Oduvaldo Viana filho, sistematiza os episódios e desenvolve os comentários sobre as ações das figuras dramáticas. Talvez até uma voz implicitamente localizada nas engrenagens dessa fábula prepare a distribuição dos eventos teatrais, como se as decisões de um único moderador orientassem as sequências dos enunciados e os designados para cada uma das performances. Sem optar por somente uma dessas duas vias, ou a do interlocutor fragmentado ou a do assistente oculto, importa enfatizar as distâncias dessas configurações relativamente aos limites da *forma dramática convencional* e as afinidades com as nuances das *tramas lírica e epicamente mediadas*. De uma perspectiva diferente, no entanto, os contornos de *Liberdade, liberdade* [1965] (2009) se mantêm alheios aos outros dois estilos, basicamente porque não se mostra nessa criação as vivências de determinadas individualidades ao longo de um percurso específico. Com efeito, o enredo de Millôr Fernandes e Flávio Rangel combina protesto e graça, show musical e crítica séria, teatro político e entretenimento a fim de discutir assuntos significativos para os cidadãos em geral, mas especialmente para os habitantes do Brasil de 1965 e para aqueles que valorizam as liberdades (como o direito de ir e vir).

Já as situações de *Bons tempos, hein?!* [1979] (1979) testemunham o intervalo de 1964 a 1979, mais pontualmente, começando na instalação do governo militar brasileiro e terminando na ocasião de estreia dessa *colagem elástica* nos teatros paulistanos. Essa obra milloriana realça uma série de canções, de piadas cômicas e de fatos históricos com objetivo de abordar, um por vez e em ordem cronológica, os dezesseis anos rapidamente expostos. No primeiro quadro, um *slide* com a legenda "1964" se destaca pouco antes de uma referência a outro trabalho do autor carioca, na qual um dos protagonistas afirma: "Um dia eu entrei no Teatro Santa Rosa. Fernanda Montenegro, lá no palco, dizia um negócio que nunca mais esqueci: 'Que futuro terrível será o do Brasil se, daqui a dez anos, lembrando os dias de hoje, nós dissermos com saudades: 'Bons tempos, hein?'" (Fernandes, 1979, p. 25). Assim costurado, o raciocínio sugere um vínculo intertextual entre o título do manuscrito ora analisado e uma das frases articuladas em *O homem do princípio ao fim* [1967] (2008). E também uma relação direta dessas duas elaborações com o período ditatorial, sobretudo levantando a mesma pergunta: não seria *terrível* considerar um momento *futuro*, ou o próprio instante presente, como pior do que as décadas administradas por comandantes autoritários? Via de regra, essas indagações reforçam caminhos de a dramaturgia milloriana, como verificado ainda em espetáculos como *Vidigal* [1966] (1981) e *Duas Tábuas e Uma Paixão* [1982] (1982), censurarem práticas do regime opressor. Inclusive, a produção de 1979 exemplifica acontecimentos tristemente inapagáveis da biografia nacional e intimamente

associados a decisões repressoras; dentre eles, as interdições assinaladas pelo Ato Institucional número 5, em 1968, e o assassinato cruel de Stuart Angel, em 1970. Em contrapartida, algumas memórias efetivamente saudosistas, e um tanto independentes dos mandados oficiais, irrompem nos gols de Pelé, na Copa do Mundo de 1970, e na chegada da televisão a cores, em 1976.

Tais recordações surgem anunciadas pelos integrantes da formação original da MPB-4, uma banda niteroiense, cujas preferências se interessam notadamente por jazz, samba e música popular brasileira. Os intérpretes Aquiles, Magro, Miltinho e Ruy encomendam um roteiro ao dramaturgo Millôr Fernandes, ao que parece, com a intenção de comemorar os quinze anos do grupo instrumental e vocal. Nesse sentido, a data de 1964 acumula citações ao início de abusos políticos e ao lançamento de um conjunto performativo, apesar de a realização teatral comentar menos o segundo tema. Aliás, em larga medida, essa fábula percorre uma trajetória semelhante ao evento de *Liberdade, liberdade* [1965] (2009), posto que ambas as montagens oscilam entre atuações dialogadas e exibições de melodias. Para além de evidenciarem os nomes de pessoas reais nos lugares onde se costuma encontrar a designação de personagens, ou de envolverem a recorrência de opiniões e de debates alusivos a desmandos e a resistências posteriores ao golpe militar. De maneira diferente, na composição de *Bons tempos, hein?!* [1979] (1979), os artistas do MPB-4 permanecem responsáveis não apenas pelos desempenhos como atores e musicistas, porém igualmente pelas escolhas das canções a serem apresentadas. Essa participação na feitura do enredo busca complementar o texto milloriano, pois os repertórios musicais são assentados depois de a tessitura dramática estar quase plenamente concluída. Apesar disso, os membros da equipe niteroiense implementam modificações nos episódios, seja transformando certos trechos em versos cantados, seja substituindo certas passagens faladas por letras líricas. Por tal ângulo, a despeito de a assinatura desse trabalho pertencer somente ao escritor carioca, vale salientar a colaboração de Aquiles, Magro, Miltinho e Ruy. Bem como as interpretações de uma coletânea variada, divulgando estrofes de Alceu Valença, Aldir Blanc, Caetano Veloso, Flávio Venturini, Gilberto Gil, Luiz Gonzaga Júnior, Milton Nascimento, Murilo Antunes, entre outros.

Os arquivos musicais desse show compreendem especialmente um inventário brasileiro, com exceção a uma faixa mencionada em inglês, uma revelada em espanhol e uma dividida em espanhol e português. Mais rigorosamente, há uma criação de John Lennon e Paul MacCartney, uma de Pablo Milanes e uma de Pablo Milanes e Chico Buarque; cada uma dessas construções se manifesta nos idiomas primários (o inglês ou o espanhol), de modo que nenhuma delas receba traduções para o português. Ao longo da peça teatral, um ritmo marcadamente irregular se situa nas estruturas dos quadros, sobretudo porque as características e as extensões dos segmentos se mostram bastante versáteis. Ou melhor, determinadas cenas se estendem menos brevemente do

que outras, existindo momentos sem a ocorrência de melodias e períodos com a representação de diversos arranjos. Ademais, as ideias suscitadas durante as interações entre as quatro figuras dramáticas, muitas vezes, se relacionam imediatamente aos tópicos das canções. Por exemplo, os idos de 1968 ressaltam as estâncias de: "Me deixe mudo", uma elaboração de Walter Franco, a qual declara: "Não diga nada / saiba de tudo / fique calada / me deixe mudo" (Fernandes, 1979, p. 40)[69]. Em uma leitura superficial, essas palavras indicariam aspectos majoritariamente emocionais, como se um par formado pelos gêneros feminino ("calada") e masculino ("mudo") nada precisasse *dizer* para externar seus afetos, bastaria vivenciar as ligações mútuas. Contudo, no espetáculo milloriano, os raciocínios seguintes enunciam: "o AI-5 acabou com a alegria da moçada" (Fernandes, 1979, p. 44), assinalando decisões relativas ao campo político (AI-5) e aos impactos dessas resoluções para os jovens[70]. Assim, juntando os versos de Walter Franco às conversas do MPB-4 e às arbitrariedades do AI-5, cabe observar nessa música uma referência a impossibilidades de alguns setores sociais, como os da esquerda, compartilharem suas teorias e suas crenças. Fingindo estarem *caladas* e *mudas*, a produção sonora e a teatral utilizariam os motes amorosos para discorrerem sobre questões um tanto proibidas, demonstrando por meios indiretos suas rejeições aos atos profundamente antidemocráticos do governo militar.

A sequência de obras musicais focalizadas em *Bons tempos, hein?!* [1979] (1979), em termos gerais, não necessariamente equivaleria à sucessão de lançamentos das melodias nacionais e estrangeiras. De fato, a ordem desse pequeno acervo surge vinculada aos assuntos explanados no decurso dos eventos, com o objetivo de salientar uma parte da história brasileira, de 1964 a 1979. E também um pouco das memórias do conjunto MPB-4, afinal, mesmo que esse drama milloriano não aborde as biografias dos quatro integrantes da banda, eles acompanham os feitos como os gols de Pelé e as injustiças impostas pelos líderes autoritários.

---

[69] A música "Me deixe mudo" é composta por Walter Franco e é materializada por esse artista no álbum "Ou não", lançado em 1973 pela gravadora Continental. E essa canção também pertence ao trabalho de *Bons tempos, hein?!* [1979] (1979), visto que aparece nos episódios de "1968" e são mencionados os dados do compositor original, em uma espécie de citação. Aliás, segundo as informações disponibilizadas pela L&PM, os direitos autorias referentes às músicas incluídas no show teatral foram devidamente pagos. Sobre a melodia de Walter Franco, cf.: ME DEIXE MUDO. Intérprete: Walter Franco. Compositor: Walter Franco. In: OU NÃO. Intérprete: Walter Franco. São Paulo, SP: Continental, 1973. Vinil, (6min).

[70] O ano de 1968 é intensamente marcado pelas mobilizações estudantis, algumas vezes defendidas por setores da Igreja Católica e da classe média, contra o governo administrado pelos militares. Nesse mesmo ano, em dezembro, é estabelecido o AI-5 que, diferentemente dos atos institucionais anteriores, não tinha prazo de vigência. Inúmeras arbitrariedades são decretadas pelo AI-5, tais como: a suspensão de direitos políticos, o fechamento provisório do Congresso Nacional, a autorização para demitir ou aposentar funcionários públicos (abrangendo muitos servidores e professores universitários). Assim, de um lado, crescem as ações de movimentos estudantis, como a UNE, e, de outro, pioram as decisões dos líderes autoritários. Para mais informações, cf.: FAUSTO, Boris. O Regime Militar e a Transição para a Democracia (1964-1984). In: FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. p. 257-310.

Conciliando texto falado e texto cantado, o quarteto de intérpretes assume simultaneamente a condição de pessoas reais, expondo os nomes confirmados por documentos verídicos, e a atuação de personagens, citando fragmentos organizados para os palcos teatrais. Além de concretizar os deveres de um rapsodo serrado em quatro pedaços intencionalmente assimétricos, já que as aparições dos protagonistas se exibem irregularmente divididas. Essa espécie de moderador seccionado parece delimitar as canções e os episódios a serem interpretados, bem como aparenta conversar frontalmente com os públicos de leitores e de espectadores. Ou ainda reúne traços líricos nas coletâneas musicais, transmitindo pelas entrelinhas certas críticas aos abusos do governo ditatorial; e nuances épicas na disposição dos acasos e nos contatos com as plateias, de modo que os quatro interlocutores explícitos realizem o trabalho de um mediador. Por um ângulo diferente, tal como acontece em *Liberdade, liberdade* [1965] (2009), poderia se instalar na fábula exteriorizada pelo MPB-4 um interventor implícito que, camuflado nas estruturas dessa montagem, prepara o encadeamento das cenas. Nessa lógica, haveria na composição dramática uma voz epicamente situada à frente, em 1979, olhando de maneira retrospectiva para 1964 e narrando circunstâncias pretéritas.

As duas *colagens elásticas* debatidas nestes últimos parágrafos se mostram no presente da ação e se ressaltam pelos diálogos entre as figuras teatrais, afora sublinharem como temáticas comuns determinadas passagens envolvendo liberdades e recordações do Brasil. Se examinadas somente essas características da arquitetura e do conteúdo, ambas as elaborações se revelariam próximas aos contornos da *forma dramática convencional*. Todavia, se considerados os relatos interessados em um passado recente e a preferência pelos câmbios de informações, talvez esses roteiros millorianos se identificassem com as *cenas em narração*. Por outro lado, se analisados os trechos interrompidos e as participações de relatores escondidos ou declarados, tais enredos do artista carioca se tornariam semelhantes às *tramas lírica e epicamente mediadas*. Inclusive porque essas qualidades estariam relacionadas ainda ao desenrolar de muitos meses ou séculos, da *Apologia de Sócrates* (2004) ao *Romanceiro da Inconfidência* (2005), de 1964 a 1979, assim como ao fruir de dispositivos líricos nas músicas e épicos nas distribuições dos segmentos, por exemplo. Em termos gerais, as configurações de *Liberdade, liberdade* [1965] (2009) e de *Bons tempos, hein*?! [1979] (1979) permanecem um tanto similares às demais construções estudadas nesta tese. Apesar desses parentescos, os moldes dessas duas obras teatrais manifestam recursos particulares, como a ausência de seres ficcionais com personalidades especificamente definidas ou a falta de espaços minimamente realistas. Nesse sentido, cabe evidenciar a predileção pelas decorações abstratas, seja nos tablados praticamente vazios para Nara Leão e Paulo Autran, seja nos palcos sugestivamente cheios de jornais para Aquiles e Miltinho. Juntando essa ampla gama

de singularidades, esses feitos de Millôr Fernandes colecionam inúmeras referências textuais e musicais, vários aspectos relativos aos gêneros literários (lírico, épico e, sobretudo, dramático), incontáveis rastros de diversos conceitos e múltiplas lembranças da história brasileira.

***

As temáticas desenroladas em *O homem do princípio ao fim* [1967] (2008) contemplam uma série de assuntos relevantes para a existência particularmente humana. Fracionado em dois grandes atos, esse trabalho milloriano realça uma introdução, oito características importantes para as pessoas de maneira geral e um epílogo. Cada uma dessas dez pequenas frações, segundo as rubricas, deve ser explicitada em *slides* com o objetivo de sinalizar o início de uma cena e o final de outra. Nascimentos, amores, ódios, saudades, ciúmes, solidões, crenças, risos e mortes se apresentam como experiências vivenciadas pelos indivíduos, separadamente, e pelos grupos de indivíduos, coletivamente. E essas ideias surgem ressaltadas por diversas criações artísticas e por várias fontes, em especial, envolvendo discussões sobre comportamentos e interesses de algumas personalidades reais ou fictícias. Inclusive, em um dos primeiros episódios, Fernanda Montenegro classifica a realização teatral como "uma escolha de textos" (Fernandes, 2008, p. 23), resumindo assim o processo de selecionar fragmentos escritos por autores nacionais ou estrangeiros, mantidos como nos originais ou modelados por diferentes estratégias, conservados em português brasileiro ou traduzidos de idiomas como o inglês e o francês. O nome dessa atriz, e também dos atores Sérgio Brito e Cláudio Corrêa e Castro, aparece em muitos momentos para indicar os responsáveis pelos turnos de fala; nesse caso, se consideradas a estreia dessa fábula nos palcos, em 1967, e a edição lançada pela L&PM, no ano de 2008. Apenas em dois contextos essas designações estão substituídas por Catarina e Petrúquio, ou ainda por Arnolfo, Inês, Alain, Georgete e Horácio. Isso porque a circunstância dedicada aos amores manifesta enunciados de *A megera domada* [1593] (1965), de William Shakespeare, ao passo que o ângulo mergulhado nos ciúmes focaliza trechos de *Escola de Mulheres* [1662] (1996), de Molière[71].

Esses arquivos colados elasticamente ocasionam pelo menos duas linhas de raciocínio, uma familiarizada ao dramaturgo Millôr Fernandes, de jeito mais restritivo, e uma vinculada ao

[71] Os diversos segmentos textuais reunidos em *O homem do princípio ao fim* [1967] (2008), tal como acontece em *Liberdade, liberdade* [1965] (2009), não surgem referenciados conforme os preceitos da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT). Assim, novamente, as citações ao texto shakespeariano de *A megera domada* seguem as traduções de Millôr Fernandes (1965). E as alusões, realizadas pela primeira vez nesta tese, ao drama de *Escola de Mulheres*, de Molière, também acompanham as traduções de Millôr Fernandes (1996). Ao que tudo indica, esse trabalho do dramaturgo francês estreia nos palcos em 1662.

desenvolvimento da humanidade, de modo mais amplo. Por um lado, a compreensão temporal e espacialmente definida se instala em frases dos personagens: "isso, naturalmente, do ponto de vista brasileiro, Rio de Janeiro, Ipanema, junho de 1965" (Fernandes, 2008, p. 23). Dados como esses localizam a trama em um dos centros culturais *brasileiros*, a cidade maravilhosa, e em um bairro avaliado como nobre e de classe social privilegiada, *Ipanema*. A data de *junho de 1965* remete ao período do governo militar que, seguindo os comentários feitos anteriormente sobre *Liberdade, liberdade* [1965] (2009) e *Bons tempos, hein?!* [1979] (1979), impõe graves restrições a direitos privativos e comunitários. No entanto, poderia se relacionar igualmente aos preparos de *O homem do princípio ao fim* [1967] (2008), à fase de composição do manuscrito ou à temporada de ensaios da peça, já que essa montagem chega aos teatros aproximadamente dois anos depois. Por uma ótica distinta, os excertos mostrados pelos protagonistas reúnem uma vasta coleção de referências a Bertold Brecht, Gonçalves Dias, Eduardo Galeano e Vinícius de Moraes, mencionando breves exemplos. E percorrem do século XVI ao XX, de Shakespeare a Guimarães Rosa, da Europa à América Latina, de versos líricos a diálogos dramáticos em quase duas horas de leitura ou de performance. Tais trânsitos permanecem assinalados ora por rápidas observações dos intérpretes: "Sérgio Brito acabou de dizer um trecho do poeta Rubem Braga" (Fernandes, 2008, p. 23); ora por orientações das rubricas ou por fotografias em cartazes: "*Slide de figura de época, só para dar cor local*" (Fernandes, 2008, p. 80, grifos do autor); ora por anotações de rodapé evidenciadas na publicação da L&PM: "Bilac. Citado de memória" (Fernandes, 2008, p. 59). Construído nesses limites, o espetáculo milloriano pertence tanto ao Rio de Janeiro de 1965, um lugar e uma situação bastante retratados pelo elaborador carioca, quanto a diversos endereços e cronologias atravessados pela raça humana.

Oscilações entre perspectivas abrangentes ou reservadas, de maneira semelhante ao que ocorre nas informações associadas a uma ou a inúmeras pessoas (a Millôr Fernandes ou a vários escritores), alcançam os significados da palavra *homem*, um dos substantivos realçados no título da obra em exame. A começar pelos desconfortos de esse vocábulo aparecer como sinônimo de *humanidade* e, nessa lógica, excluir uma parcela considerável desse grupo: as mulheres. Talvez esses incômodos se revelem atenuados pelas lembranças de que Fernanda Montenegro estrelou as atuações inaugurais desse texto teatral e, em virtude do deslumbrante trabalho dessa atriz, de que o crítico Yan Michalski (2008) sugeriu como rótulo alternativo para a produção: *O homem (e principalmente uma mulher) do princípio ao fim*[72]. Ou de que a coincidência entre os sentidos

[72] O artigo "O homem (e principalmente uma mulher) do princípio ao fim" (2008), de Yan Michalski, surge como uma espécie de introdução ao trabalho de *O homem do princípio ao fim* [1967] (2008), ao menos na edição lançada pela L&PM e consultada por esta presente tese. Segundo informações disponibilizadas ao final da resenha, o texto

de *homem* e de *humanidade*, muito provavelmente, abarque camadas variantes de interpretação, e não seja assim tão descomplicada. Nos episódios sobre o início, o termo *homem* corresponde ao primeiro ser humano a povoar o mundo, imitando parcialmente a versão bíblica presente no livro de *Gênesis* (BÍBLIA, Gn 1, 26-28). O olhar concentrado nas experiências de Adão se origina, mais detidamente, de um enredo humorístico divulgado em outro volume milloriano; o relato e as ilustrações de *A verdadeira história do paraíso* (2006) tencionam reformular uma pequena fração das escrituras sagradas para o nascimento da espécie humana. E, nesse conjunto gráfico, a imagem de Deus se apresenta de jeito bem informal, ou melhor, como um personagem falante e agente que até mesmo surge em comerciais de televisão. Um dos detalhes polêmicos nesse protagonista, contudo, parece ser o uso de máscaras disfarçando a eventual fisionomia da criatura divina; alguns desenhos encontrados ao longo da trama insinuam equivalência entre as gravuras do Todo-Poderoso e de Millôr Fernandes, ou entre as identidades do Todo-Poderoso e do diabo. No entanto, a exibição de Deus em um feitio humano, inclusive compatível à esfera demoníaca, continua alheia ao modelo exposto em *O homem do princípio ao fim* [1967] (2008), na qual as circunstâncias se mostram em prosas compartilhadas pelos três atores, em estilo de descrição de *histórias*, e pelos *slides* – uma preferência menos ousada ou transgressora[73].

Os raciocínios dessa *colagem elástica*, pois, tecem um jogo constante entre o particular e o universal, ressaltando o Brasil do dramaturgo carioca e os primórdios da linhagem humana, passando pelas temáticas do amor e da saudade, do ciúme e do riso. Tais movimentos flexíveis experimentam desde um *início*, a feitura de Adão, até um *fim*, as explosões da bomba atômica em Hiroshima, em 1945. Aliás, nessa fábula, as cenas sobre a morte anunciam a total extinção dos seres humanos, metonimicamente, por meio dos falecimentos de Marilyn Monroe e Getúlio Vargas e, dilatadamente, por meio das consequências da Segunda Guerra Mundial. E os quadros

---

de Michalski é publicado em 1966 no Jornal do Brasil, mencionando o final da temporada de espetáculos da obra milloriana. Assim, a notícia de que essa peça teatral estreia em 1967, uma data evidenciada no próprio volume da L&PM, contrasta com a data fornecida pelas considerações michalskianas e ainda com a data manifestada por um dos personagens ao longo dos diálogos, 1965. Nas referências indicadas ao longo desta tese, são seguidas as datas anunciadas pela L&PM, de maneira a assegurar um padrão.

[73] A narrativa e as ilustrações de *A verdadeira história do paraíso* (2006) são lançadas pela primeira vez na revista *O Cruzeiro* em 1963. Naquela época, a representação de Deus e a versão para o Gênesis bíblico causaram grande polêmica e esse acontecimento provocou a saída de Millôr Fernandes do periódico. Tal episódio é resumido assim pelo jornalista carioca: "Na primeira página da revista, na qual eu tinha trabalhado 25 anos (seis meninos, tínhamos elevado a vendagem da revista de 11.000 a 750.000 exemplares semanais, a maior da imprensa brasileira em todos os tempos) havia um incrível editorial contra mim, naturalmente não assinado, no qual se dizia que eu tinha publicado a história, dez páginas em quatro cores (!), sem conhecimento da redação, da secretaria e, consequentemente, da direção do semanário. Acho que o fato é inédito na história da imprensa e da pusilanimidade internacional e só foi mesmo possível devido ao caos moral em que se transformaram os Diários Associados, desagregação essa que, pelo gigantismo da organização, influenciou, e influencia ainda hoje, no pior sentido, a imprensa brasileira" (Fernandes, 2006, p. 12).

do epílogo terminam assinalando a recorrente possibilidade de os indivíduos se reinventarem e, novamente, se autodestruírem. Nesses caminhos, a peça transmitida por Fernanda Montenegro organiza as engrenagens de um drama-da-vida, focalizando os adventos e os desfechos de uma existência única (*homem*) ou de uma existência coletiva (*humanidade*). Ao construir um tempo distendido, essa montagem milloriana se aproxima de *Computa, Computador, Computa* [1972] (1972) e também se relaciona ao dispositivo marcado por Jean-Pierre Sarrazac, no tomo *Poética do drama moderno* (2017), como uma das qualidades fundamentais do teatro pós 1880 (drama-da-vida). Desse modo, um procedimento notadamente épico (o prolongar das horas para dias e séculos) se instala nas configurações do espetáculo realizado por Sérgio Brito e Cláudio Corrêa e Castro, para além dos traços narrativos observados na escolha de cartazes realçando a duração dos acontecimentos ou sugerindo características dos espaços. Recursos como esses demonstram haver, no trabalho ora analisado, um mediador implícito, como um Deus onipresente e invisível, articulando as sucessões dos fatos; ou ainda um interlocutor explícito, dionisiacamente partido entre os três artistas (Fernanda Montenegro, Sérgio Brito e Cláudio Corrêa e Castro), dispondo uma versão para a cronologia de *O homem do princípio ao fim* [1967] (2008).

O conjunto de episódios desenvolvidos em *A história é uma istória* [1976] (1994), por seu turno, busca elaborar uma intepretação viável, apesar das nuances humorísticas e ficcionais, para a biografia da humanidade. Mencionando a criação da terra e chegando a ocorrências mais recentes, tal produção dramática confunde intencionalmente lances documentados por arquivos confiáveis e notícias boladas por uma imaginação piadista. Uma sequência de lembranças cita a Revolução Industrial, a batalha de Waterloo e a queda do muro de Berlim, porém evidencia a geração do cosmos pelo Todo-Poderoso, a ideação da roda pelos homens e as novidades sobre Édipo no *Atenas Time* – um jornal divulgando informações à época do personagem fantasiado por Sófocles (2017)[74]. Entre verdades e dissimulações, os eventos da obra milloriana parecem levantar certas diferenças para os significados dos dois substantivos frisados no título, *história* e *istória*. Assim, o primeiro deles remeteria aos conhecimentos sobre o pretérito rigorosamente guiados por métodos científicos, bem como à disciplina lecionada em escolas e universidades; o segundo equivaleria a uma alternativa menos séria e menos criteriosa de entender o pretérito, adicionando às memórias uma perspectiva cômica e talvez mentirosa. Não por acaso, uma das variações surge acompanhada por artigo definido (*a*) de maneira a indicar a composição de uma *história* específica, ao passo que a outra aparece depois de artigo indefinido (*uma*) e distingue a probabilidade de serem inscritas diversas *istórias*. Contudo, esses dois termos permaneceriam

[74] As menções à tragédia sofocliana *Édipo Rei*, nesta tese, seguem as traduções de Trajano Vieira (2017) e, ao que tudo indica, esse texto teatral é composto originalmente por volta de 427 a.C.

vinculados como sinônimos, justamente porque ambas as palavras se manifestam em uma frase equativa, formulada por meio de uma das conjugações do verbo *ser* (é). Enunciados desse tipo firmam uma ligação de igualdade entre os vocábulos separados pelo verbo, ou melhor, a *história* corresponderia simetricamente a uma *istória*. Tal coincidência de sentidos permitiria inclusive a alteração desses pedaços na sentença (*uma istória é a história*), sem modificações substanciais no que se refere ao assunto discutido nessa pequena oração[75]. Misturando as duas ideias, seria como se a *história* pudesse abarcar ingredientes artificiais e a *istória* dados comprováveis.

Algumas camadas também sobrepostas nesses dois conceitos expandem levemente tais ambiguidades e, em grande medida, ressaltam maiores afinidades entre eles. A edição lançada pela L&PM em 1994 concede ao público de leitores, e não necessariamente ao de espectadores, uma série de detalhes importantes no subtítulo, na introdução e na epígrafe. No primeiro deles, se nota uma assertiva destinada a completar a expressão *A história é uma istória*: "e o homem é o único animal que ri" (Fernandes, 1994, p. 139). Essa minúcia focaliza a habilidade de rir como uma característica singularmente humana e, sobretudo, como uma tendência de muitos indivíduos zombarem até de si mesmos e de suas respectivas trajetórias. Ou, no mínimo, como o ângulo designado por Millôr Fernandes para recontar situações vivenciadas pela humanidade; via de regra, nesse texto, o dramaturgo carioca revela uma preferência pela *istória*, sinceramente sem compromissos com exatidões absolutas ou hegemônicas, para além de francamente realçar aspectos humorísticos. Tal afirmação se transmite reiteradas vezes ao longo dos diálogos, mas com sutis oscilações: "e o homem é o único animal que *ainda* ri" (Fernandes, 1994, p. 173, grifos do autor), ou: "é, o homem é o único animal que ri" (Fernandes, 1994, p. 181). Já na introdução, os argumentos para utilizar *istória*, e não estória, buscam confundir um pouco mais tais noções; um comentário de rodapé demonstra recusar uma escolha supostamente consumada pelos pré-modernistas: "Os pré-moderninhos resolveram escrever estória em lugar de história para distinguir história de história, se é que me entendem" (Fernandes, 1994, p. 141). Por conseguinte, se evidencia a quase inexistência de distinções seguras entre esses dois elementos, ou se abre a polêmica de matérias como a História e a Literatura assinalarem saberes e interesses em comum. Finalmente, a epígrafe sinaliza uma intenção de burlar a fidelidade às circunstâncias documentadas no correr do tempo, dedicando esse trabalho "*À falta de memória*" (Fernandes, 1994, p. 143, grifos do autor), quer dizer, a uma flexibilização dos arquivos.

Esse constante jogo entre vestígios de realidade e de ficção procura reinventar a jornada da humanidade, em especial, conforme a perspectiva descontraída e recreativa de certas obras

[75] Explicações mais detalhadas sobre as características das sentenças equativas são encontradas, por exemplo, em: CASTILHO, Ataliba T. de. *Nova gramática do português brasileiro*. São Paulo, SP: Contexto, 2010. p. 332-333.

millorianas. Um ritmo levemente acelerado envolve a criação das primeiras palavras; as notícias sobre as arcaicas civilizações da China, do Egito, da Grécia e de Roma; o elenco de idealizações como a eletricidade, a guerra, o cinema e a enciclopédia; a liberdade, ocasionalmente censurada, de os humoristas criticarem os reis na Idade Média; a chegada de Cristóvão Colombo à América e de Pedro Álvares Cabral ao Brasil; as apreciações definitivas de Leonardo da Vinci sobre as artes; os adventos da Revolução Francesa em 1789; a data de 10 de julho de 1993 para a estreia de *A história é uma istória* [1976] (1994)[76]. Eventualidades como as listadas se desenrolam em ordem propositadamente cronológica e sucessiva, embora sejam acompanhados o rápido fluxo de pelo menos vinte séculos, ou desde momentos bem anteriores a Cristo, e as mudanças assíduas de espaço, transitando por diferentes continentes. E os anacronismos bastante óbvios, tais como as manifestações da imprensa em formato de jornal à época de Édipo ou da Guerra de Esparta, as resoluções da ONU favoráveis ao Moisés do antigo testamento bíblico, a necessidade de um acordo ortográfico para a Língua Portuguesa sem que os lusitanos tivessem alcançado territórios brasileiros. Organizando tais extensões dilatadas, as mediações de um apresentador se declaram explicitamente, apenas no início dessa *colagem elástica*, com o objetivo de mencionar algumas informações: "Vamos contar aqui a *História* do ponto-de-vista de 1993: como todos sabem, um ano que não aconteceu" (Fernandes, 1994, p. 145, grifos do autor). Assim construído, esse enunciado sublinha um *ponto-de-vista* unívoco e empenhado em abordar o passado de maneira retrospectiva, dos primórdios da raça humana até as atualidades de *1993*. Contudo, apesar dessa singularidade, o verbo flexionado na primeira pessoa do plural (*vamos*) tenciona delimitar uma posição coletiva, notadamente, encarnada por três personalidades (Ator I, Ator II e Atriz).

Os registros guardados em *A história é uma istória* [1976] (1994) permanecem divididos entre os fragmentos de uma *história* uníssona e as contribuições de uma *istória* divergente, sem negligenciar os riscos de uma delas salientar o pensamento hegemônico e a outra ressaltar umas mentiras ou dissimulações. Nesse sentido, a fábula produz uma tensão contínua entre o locutor que, aparecendo somente no começo da trama, se disfarça nas estruturas teatrais para exprimir um raciocínio particular e os três intérpretes que, assumindo os turnos de falar, se comprometem em exibir alternadamente uma multiplicidade de visões. Ou ainda esses dois lados se juntariam para realizar uma montagem dedicada a, tal como observado nas cenas de *Duas Tábuas e Uma*

[76] A estreia de *A história é uma istória* [1976] (1994) se desenrola em 1976, na cidade paulista de Campinas, com a direção de Cláudio Corrêa e Castro. No entanto, para a edição publicada pela L&PM em 1994, Millôr Fernandes realiza algumas modificações, inclusive mencionando nos diálogos: "E aqui estamos, afinal, neste maravilhoso 10 de julho de 1993 (*dizer sempre o dia e o ano da representação*)" (Fernandes, 1994, p. 186, grifos do autor).

Paixão [1982] (1982), relatar uma parte da *história* e a forjar uma parte da *istória*. Por exemplo, exclusivamente sobre a década de 90, há a referência de que Itamar Franco era o presidente do Brasil e um indivíduo contemporâneo à múmia de Tutancâmon (uma anedota cheia de etarismo, mas válida para indicar contrastes entre *história* e *istória*). Com efeito, esse trabalho milloriano desenvolve padrões semelhantes aos de *O homem do princípio ao fim* [1967] (2008), sobretudo, ao costurar um tempo epicamente ampliado e ao restaurar vivências da humanidade, por meio de versos líricos, narrações e diálogos dramáticos. E também ao incluir um rapsodo onisciente, exposto em um dos quadros, ou um comentarista dionisiacamente segmentado em três figuras, não obrigatoriamente personagens, já que carecem de nomes definidos e de subjetividades mais restritivamente marcadas. De modo distinto, os acervos publicados em 1994 recusam focalizar um término para a linhagem humana, porém elaboram um modelo de drama-da-vida ao tecerem certas origens dos *Homo sapiens* e certas novidades de 1993. Além de esses arquivos evitarem simplesmente copiar trechos escritos por diversos autores e, muitas vezes, escolherem adaptar, parodiar, antropofagizar ou flexibilizar textos como as tragédias de Sófocles[77].

***

O último espetáculo teatral idealizado por Millôr Fernandes, *Kaos* [1995] (2008), realça protagonistas e temas repetidos ao longo desse manuscrito, embora as ações e as conversas desenroladas surjam em uma ordem quase sempre interrompida. Isso porque são testemunhados cortes entre um episódio e o imediatamente seguinte, em especial nas modificações de assuntos e nos destaques aos números de cada um dos retalhos. Para ilustrar, dados parecidos com os de jornais ou de propagandas televisivas se revelam constantemente com objetivo de encadear uma nova seção. Com frequência, aparenta mesmo se suceder a imitação de um ou vários canais de tevê; e esses acúmulos de notícias instalam na obra um clima de bagunça e confusão assinalado desde o título: *Kaos*. Ou talvez esse rótulo corresponda a uma abertura de possibilidades, nem positivas e nem negativas, sugeridas pelos primórdios do universo e seus respectivos elementos, tais como a natureza e os seres vivos. Aliás, na primeira situação, três pessoas discorrem sobre um conceito de *início*, "muito antes do caos, muito antes do verbo, muito antes do Início, além

[77] A paródia antropofágica para *Édipo Rei* aparece da seguinte maneira em *A história é uma istória* [1976] (1994): "Era comum você abrir no *Atenas Time* e encontrar notícias assim: 'Como todos sabem, Édipo aceitou mesmo participar do gigantesco concurso espartano *Decifra-me ou te Devoro*. Ontem Édipo compareceu ao programa para responder na sua especialidade, o complexo. Mas, para tristeza geral, o conhecido nobre da casa de Laio não conseguiu responder a primeira pergunta que lhe foi feita pela esfinge do Cairo. Por isso foi eliminado. Eliminado e devorado'" (Fernandes, 1993, p. 152, grifos do autor).

do infinito, tempos em que não havia o tempo, onde nem o nada ameaçava se formar, coisa absolutamente inimaginável por ainda não haver imaginação, em pleno vácuo" (Fernandes, 2008, p. 9). Depois disso, se anunciam o *big-bang* e a geração do mundo, um conjunto de atos primitivos transcorrendo exatamente na única sequência designada apenas pelo algarismo "1" e sem qualquer complemento, a despeito de a própria alcunha dessa produção dramática (*Kaos*) funcionar para essa passagem. Nessas perspectivas introdutórias, é reconhecível um argumento relacionado ao ponto de vista cosmológico sobre os adventos do sistema solar e da humanidade; algo diferente das versões bíblicas sobre Adão e Eva encontradas em *O homem do princípio ao fim* [1967] (2008) ou das ficções piadistas criadas em *A história é uma istória* [1976] (1994).

A segunda cena evidencia tópicos associados ao sono e ao amanhecer, observando nos indivíduos de maneira geral a necessidade de dormir, bem como mostra dois intérpretes a serem centralizados nos acontecimentos 9 (Isolamento), 13 (Angústia) e 21 (Amichai) – e porventura em outros. Ambas as personalidades se exibem previamente chamadas de Homem 1 e Mulher, mas no decorrer da trama recebem as denominações de Psicanalista e de Poetisa, ou de Crisanto Freudiyung e de Lúcia. Esse par representa um casal de qualidades singulares e, pouco a pouco, descobertas: ele mantém uma aproximação extraconjugal com uma trabalhadora doméstica, ao passo que a esposa firma uma ligação supostamente fantasiosa com o poeta israelense Yehuda Amichai (sobrenome registrado como etiqueta do segmento 21). Com base nessas informações, os cônjuges não demonstram preservar um bom casamento, pois eles estabelecem vínculos fora do matrimônio e conservam sentimentos como o isolamento e a angústia (as inscrições dos fatos 9 e 13). Entretanto, os diálogos travados entre esses dois personagens, ao menos nos trechos já citados, sublinham afinidades e interesses comuns ao marido e à esposa, como a elaboração e a leitura de poemas. Sobre a tipificação do Homem 1, cabe ressaltar a junção das palavras Cristo e santo em "Crisanto", ou dos nomes de célebres psicanalistas, Sigmund Freud e Carl Jung, em "Freudiyung". Assim, permaneceria nessa figura teatral a convergência de nuances atreladas à religiosidade cristã (provavelmente católica, se reforçada a alusão aos santos) e ao enfoque nas investigações sobre a mente humana. Ou também, nesse acúmulo de características, poderia ser costurada uma identidade ambiciosamente empenhada em obter relevâncias análogas às de seus homônimos. Tais análises estariam conectadas aos substantivos próprios (Crisanto Freudiyung) e aos julgamentos arrogantes desse Psicanalista, por exemplo, quando ele descobre nas poesias de Lúcia saltos qualitativos e constata, sem provas, a inevitabilidade de um plágio.

Ademais, o atrevimento desse protagonista se revela nas conversas entre ele e o Grande Sacerdote, especialmente, nos instantes em que o marido da Poetisa formula indagações capazes de facilmente aborrecer o soberano religioso. Cada uma das interações desenroladas pelo padre

envolve quadros não rigorosamente finalizados, e a maioria das ações realizadas por esse devoto da Igreja Católica prossegue em momentos depois de certos intervalos. Apesar disso, nem todos os episódios focalizados nesse integrante realçam semelhanças entre si, uma vez que parecem se organizar no mínimo três blocos com assuntos relativamente independentes. No primeiro, os fragmentos 5 (Dúvida) e 6 (Tevê) inicialmente aparentam formar uma sequência linear, embora carreguem títulos e números específicos a serem anunciados em *slides* ou cartazes. Esses traços épicos suspendem, mesmo que muito brevemente, a ordem dos eventos, além de destacarem a razoável presença de um narrador dirigindo o encadear das circunstâncias. Auxiliam a instalar essa sensação de descontinuidade as alterações no modo de expor as temáticas discutidas pelos enunciadores; isso porque, durante a falta de certeza, o Sacerdote relata desconfiar da existência de Deus e clama por qualquer sinal comprovatório, incluindo a alternativa de ouvir mensagens enigmáticas pela televisão. Logo em seguida, no começo da seção 6, um rapaz aparece dizendo: "Tem razão o Grande Sacerdote em eleger a Tevê como a Grande Intermediária. Metafísica, onipotente, onisciente e ubíqua, funcionando através do éter, nada está mais perto do Poder Supremo e do Supremo Mistério" (Fernandes, 2008, p. 25). Nessa transição das cenas, os falantes (Sacerdote e rapaz) não interagem, a despeito de um deles quase responder ao pedido do outro. Um conjunto igualmente causador dessas impressões, simultâneas, de ruptura e de contiguidade transcorre em 12 (Turismo) e 14 (Teológico), sem a necessidade de indicar a quebra instaurada pela situação 13 (Angústia). São um tanto idênticos, respectivamente, o final e o princípio desses excertos, visto que uma única interrogação é lançada para o líder religioso nessas duas passagens; contudo, as orientações dramáticas sugerem pequena mudança no jeito de exprimir a pergunta: "*Repetindo o fim da cena 12. Outra interpretação, mais indiferente, ou mais marota*" (Fernandes, 2008, p. 51, grifos do autor).

A última sucessão de acontecimentos que ressaltam o Sacerdote contempla uma fartura maior de informações, como se acompanha na lista: 11 (Urubus), 14 (Teológica), 19 (Consulta), 23 (Posições), 28 (Decisões) e 29 (Dilúvio). Nessa reunião de temas, em resumo, o personagem demonstra se recear de argumentos oferecidos pela religião e busca encontrar sozinho, ou junto ao Psicanalista e/ou à Poetisa, raciocínios de explicações honestas e flexíveis. Parte dos trechos insinua se desenvolver um tempo à frente, como os segmentos 11 e 14, enquanto outros tendem a se estender de maneira praticamente consecutiva, algo notado nos intervalos 19 e 23; todavia, os diálogos não avançam exatamente do ponto onde haviam parado, sem contar com a atuação dos fatos 20 a 22 nesse entremeio. Afora tais questões concentradas na estrutura formal de *Kaos* [1995] (2008), interessa evidenciar nessa obra teatral a frequência de elementos sobre a cidade do Rio de Janeiro, seja ao declarar o nome dessa capital, seja ao mencionar os bairros cariocas,

seja ao apontar para a área turística do Corcovado. Vale frisar também a conclusão desse texto milloriano, exibida no quadro 29 (Dilúvio), na qual se observa uma nítida referência bíblica ao extermínio completo de uma parcela significativa de seres vivos, assim como um contraste em relação à teoria científica do *big-bang*, no episódio 1. No decorrer da nova e colossal inundação, os intérpretes discordam sobre a probabilidade de advir um amanhã, uma vez que o Psicanalista afirma: "Ainda há esperança" e o Sacerdote imediatamente indaga: "De quê?" (Fernandes, 2008, p. 107). Com essas palavras, nesses otimismos e pessimismos, sobretudo de inseguranças, terminam esses inventários de fragmentos e sequências diversas, largamente entrecortados por propagandas e notícias televisivas. Essa montagem usufrui de dispositivos semelhantes aos de *O homem do princípio ao fim* [1967] (2008) ou de *A história é uma istória* [1976] (1994), pois manifesta uma versão particular sobre a trajetória da existência humana, caminhando desde um nascimento, a explosão do *big-bang*, até um aniquilamento, a chegada do apocalipse bíblico.

As extensões dilatadas dessa *colagem elástica*, portanto, se apropriam de certos recursos vinculados ao drama-da-vida e procuram teatralmente reconstruir ocorrências de uma possível biografia para a humanidade. Um mediador explícito planeja os 29 momentos de *Kaos* [1995] (2008) e, via de regra, costuma aparecer encarnado nas figuras do Homem 1, do Homem 2 e da Mulher-Locutora. Ou melhor, um organizador visível sistematizaria os arquivos dessa fábula e, ademais, permaneceria dionisiacamente repartido entre pelo menos três personalidades, de um modo que se preserve sempre reconhecível pelos públicos (leitores e espectadores). No entanto, o Homem 1 igualmente representa o Psicanalista e o Locutor TJ Brasil, e o Homem 2 se mostra como o Sacerdote e o Guia Turístico, e a Mulher incorpora as singularidades de Maninha e da Poetisa, citando poucos exemplos. Essas variações entre o desempenho como um narrador e as interpretações de numerosos papéis, com efeito, salientam nesse trabalho relevantes diferenças no que concerne às engrenagens das quatro produções analisadas neste subcapítulo. Justamente porque se destacam na trama de Crisanto Freudiyung o moderador épica e liricamente exposto e uns personagens com individualidades razoavelmente delineadas. E se estabelecem conversas intersubjetivas, como as do Psicanalista com a Poetisa, e monólogos intrassubjetivos, nos quais o Grande Sacerdote revela perder a confiança na intervenção divina. Além de serem sublinhadas breves alusões a outros criadores e resultados artísticos, tais como a declamação de um hai-kai de Millôr Fernandes, as focalizações nos nomes de John Wayne e de Pablo Neruda, a inclusão de uma frase atribuída a Edgar Allan Poe, os excertos de músicas cantadas por Tom Jobim ou por Edith Piaf. Apesar dessas pequenas divergências, essa composição dramática elabora uma coletânea de *slides* e fatos instalados no presente da ação, transcorrendo em direção ao futuro e realçando acervos documentados por perspectivas da ciência, da religião e da imaginação.

***

Essas *colagens elásticas* articuladas por Millôr Fernandes, além de predominantemente dramáticas, realizam seleções de fragmentos textuais com objetivo de produzir novos arquivos e sequências. Os excertos recolhidos aparecem copiados exatamente como nas fontes originais ou passam por importantes mudanças, a exemplo das traduções de idiomas estrangeiros ou dos resumos de longos trabalhos em breves cenas. Ou se transformam em acervos de referências a numerosos conceitos e autores, por vezes, identificáveis. Nesses termos, cada uma das fábulas acumula repertórios individuais de citações e particularidades, e a reunião dessas obras instaura uma galeria coletiva de informações. Contudo, há dificuldades significativas para totalizar essas coleções, de modo que se vislumbre rapidamente a impossibilidade de completudes. Diante de tais ideias, nesta seção, é buscada uma trajetória elasticamente preparada para compreender as montagens teatrais, não necessariamente seguindo os caminhos dos primeiros arcontes (Millôr Fernandes, os editores da L&PM, os profissionais de teatros, os auditórios de espectadores e de leitores). Algumas características mais distintivas proporcionam a segmentação das cinco peças ora frisadas em três diferentes grupos, começando pelos shows musicais e teatrais de *Liberdade, liberdade* [1965] (2009) e *Bons tempos, hein?!* [1979] (1979). Tais espetáculos mostram figuras com identidades reais e ficcionais organizando as disposições dos episódios, ou ainda ressaltam mediadores que se camuflam nas engrenagens das tramas a fim de planejar os desenvolvimentos dos quadros. Outras duas composições millorianas também exibem esses reguladores implícitos ou esses apresentadores dionisiacamente repartidos entre atores e atrizes, mas oferecendo jogos constantes entre o singular e o universal para a linhagem humana. Dessa maneira, *O homem do princípio ao fim* [1976] (2008) testemunha desde a versão bíblica de Adão e Eva até as bombas explodidas em Hiroshima, e *A história é uma istória* [1976] (1994) focaliza desde a geração do mundo até a estreia desse drama nos teatros. Por último, o enredo de *Kaos* [1995] (2008) expõe semelhantemente uma alternativa para certas vivências da humanidade, do *big-bang* ao dilúvio, porém nessa construção o enunciador se mantém visível aos públicos, sobretudo, nos corpos de três intérpretes. E, aliás, determinados personagens surgem reiteradamente bem delineados, ao contrário do que se observa nas demais quatro *colagens elásticas*.

Considerações finais
(*luzes em resistência*)

Analisar dezoito construções teatrais, escritas por Millôr Fernandes entre as décadas de 1950 e 1990, constituiu o principal objetivo desta tese; e as reflexões propostas se desdobraram da frase *A necessidade torna o raciocínio elástico*, articulada pelo protagonista de *Um elefante no caos* [1960] (2007). Por certos ângulos, este trabalho deu continuidade à minha dissertação de mestrado, sobretudo nas alusões a dispositivos comumente vinculados ao gênero dramático (tempos sucessivos, espaços únicos, cenas geradas autonomamente). E ainda nas flexibilidades instaladas nesses recursos (tempos descontínuos, espaços múltiplos, cenas mediadas por um eu lírico ou por um narrador); ou também nas tentativas de equilíbrio entre os desejos individuais e as normas legais, nos setenta e cinco anos de atividade produtiva do dramaturgo carioca, nas possibilidades de nome entre Milton e Millôr, nas variadas profissões e nos incontáveis apelidos por ele assumidos. As movimentações do *raciocínio elástico* permitiram incluir mais dezesseis obras, neste estudo, para além de *Um elefante no caos* [1960] (2007) e de *Flávia, cabeça, tronco e membros* [1985] (2007) – ambas examinadas ao longo do mestrado. Em contrapartida, fizeram excluir os textos não acessados em formato de livro e as fábulas vertidas de idiomas estrangeiros para o português brasileiro. Tais dinâmicas compreenderam igualmente outras ações, entre elas, os fluxos de ampliar, de manter, de estabilizar, de romper, de encolher, de dilatar, de conservar, de repetir voltas em um mesmo ponto. Estratégias como essas se revelaram importantes para a leitura de um dos traços mais fundamentais do teatro milloriano (o *raciocínio elástico*), e talvez das demais produções artísticas desse autor. Nesses termos, as discussões aqui tramadas foram segmentadas em três capítulos e em ao menos quatro maneiras de observar a dramaturgia do escritor focalizado: uma considerando a ordem de elaboração dos manuscritos, uma listando os comentários de alguns críticos do teatro nacional, uma ressaltando as interações concretizadas pelos personagens e uma descrevendo as formas dramáticas organizadas por Millôr Fernandes.

O primeiro conjunto (Dramaturgia de Millôr Fernandes e críticas teatrais focalizadas na dramaturgia milloriana) apresentou um olhar geral, sem maiores detalhes ou contextualizações, sobre as dezoito montagens aqui evidenciadas. Assim, se desenrolaram investigações sobre os títulos de *A viúva imortal* [1967] (2009), cuja figura central manifestou *imortalidade* ao desistir do falecimento voluntário, e de *Kaos* [1995] (2009), na qual se estenderam vinte e nove quadros de atmosfera um tanto *caótica*. Sobre os diálogos de *Computa, Computador, Computa* [1972] (1972), tecendo variabilidades da justiça e da moral, e de *A história é uma istória* [1976] (1994),

misturando fatos confiáveis e teorias mentirosas. Sobre os tempos de *A Gaivota* [1959] (1957), com os minutos ininterruptamente consecutivos, e de *Pigmaleoa* [1955] (1965), com episódios associados a fragmentos dos meses de agosto, outubro e dezembro. Sobre os espaços de *Bonito como um Deus* [1955] (1957), um ambiente singular e constante, e de *Vidigal* [1966] (1981), as numerosas localizações no Rio de Janeiro. E, finalmente, sobre os gêneros literários marcados em *Uma mulher em três atos* [1954] (1957) e em *Bons tempos, hein?!* [1979] (1979), criações dominantemente dramáticas com a presença de nuances líricas e épicas. Ademais, se realçaram as ponderações de analistas do teatro nacional, especialmente, as concentradas na dramaturgia de Millôr Fernandes. Por exemplo, Décio de Almeida Prado (1987; 2001; 2002; 2009) salientou nas peças do compositor carioca elementos da comédia e da realidade brasileira, entendendo as qualidades de *É...* [1977] (2004) como justamente cômicas e as de *Um elefante no caos* [1960] (2007) como um elogio aos defeitos do Brasil. Em rumos semelhantes, Sábato Magaldi (2003; 2004; 2008) sublinhou em *Do tamanho de um defunto* [1955] (1957) a ilustração de problemas da vida na cidade maravilhosa e em *Liberdade, liberdade* [1965] (2009) a resposta ao governo imposto em 1964. De modo diferente, Alberto Guzik (2013) enfatizou a urbanidade dos enredos millorianos, a comédia absurda de *Flávia, cabeça, tronco e membros* [1985] (2007) e o drama de *Os Órfãos de Jânio* [1980] (1979); e Mariangela Alves de Lima (2003) assinalou o rebelde delineamento artístico e a frequente experimentação da linguagem em obras como *Duas Tábuas e Uma Paixão* [1982] (1982) e *O homem do princípio ao fim* [1967] (2008).

O segundo bloco (*A necessidade torna o raciocínio elástico*) buscou identificar, em cada um dos dezoito textos mencionados acima, significados para os vocábulos justapostos na frase impulsionadora deste trabalho. Para isso, foi estabelecido um acervo com ocorrências de dois substantivos, de um verbo e de um adjetivo, bem como foram inventariados grupos de sentidos para as quatro palavras, sugerindo nesses repertórios a inviabilidade de citar todas as amostras. *A necessidade* envolveu as urgências da fome, as ambições pelo poder, os desejos de falar no idioma materno, as estimas pelo dinheiro, as vontades dos protagonistas, as interferências dos dramaturgos como articuladores do roteiro escrito e como controladores do espetáculo encenado, as conveniências de superar obstáculos, os instantes exatos em que algo deve se cumprir (*kairós*). *Torna* incluiu os juízos oscilantes sobre uma mesma pessoa, os diagnósticos médicos sobre condições graves, as transgressões incentivadas por um magistrado, os propósitos de abandonar vícios e de adotar hábitos saudáveis, as alterações permitidas nas fábulas, as demandas incessantes por variações, os acasos do destino, o giro interessado em alcançar o contrário (*peripécia*). *O raciocínio* grifou as formulações de ideias para a conquista de objetivos individuais, os enunciados com intenção de persuadir ouvintes, as sequências de

argumentos sinceros ou desonestos, os jeitos de pensar fundamentados em intuições, as modelagens de discursos tendo em vista as convicções sociais, as rejeições de ambiguidades, os limites para a compreensão de atitudes alheias, as construções de hipóteses organizadas em frações graduais. *Elástico* contemplou as maneiras de distorcer a verdade conforme anseios particulares, as possibilidades de diversificar opiniões, as atenuações nos julgamentos para obter consensos mais gerais, os novos métodos de perceber o mundo, as inconstâncias dos direitos civis, as memórias atrapalhadas, a multiplicação de interpretações admissíveis para as elaborações teatrais, as violações das regras de medida (*hýbris*).

O terceiro capítulo (*A forma dramática convencional* e as elasticidades) intensificou as descrições sobre as estruturas das montagens preponderantemente dramáticas tecidas por Millôr Fernandes. E as análises se concentraram especialmente nos dispositivos instalados nos tempos, nos espaços e nos gêneros literários, ou melhor, nas características decisivas para a segmentação das dezoito produções em conjuntos menores. Assim, *Do tamanho de um defunto* [1955] (1957) e *Um elefante no caos* [1960] (2007) mostraram elementos da *forma dramática convencional*: episódios desenvolvidos no momento presente, em encadeamentos sucessivos e ininterruptos, dentro de ambientes constantes, e firmados por meio de diálogos entre personagens. Levemente diferentes, *Bonito como um Deus* [1955] (1957) e *A Gaivota* [1959] (1957) ressaltaram nuances da *cena em narração*: a persistência dos recursos associados à *forma dramática convencional*, embora com a divergência de priorizar os relatos dos intérpretes, uma qualidade epicizante, em detrimento da ação. Por outro lado, as *tramas lírica e epicamente mediadas* realçaram intrusões de emissores (eu lírico e narrador) selecionando quadros, de modo que fossem abertas as opções de suspender os fatos (com retornos ao passado ou avanços para o futuro) e de exibir numerosos lugares. Cinco criações evidenciaram *vozes implícitas*: *Pigmaleoa* [1955] (1965), *Duas Tábuas e Uma Paixão* [1982] (1982), *Vidigal* [1966] (1981), *Flávia, cabeça, tronco e membros* [1985] (2007) e *Computa, Computador, Computa* [1972] (1972); e quatro trabalhos salientaram *vozes explícitas*: *Os Órfãos de Jânio* [1980] (1979), *A viúva imortal* [1967] (2009), *Uma mulher em três atos* [1954] (1957) e *É...* [1977] (2004). Finalmente, as *colagens elásticas* recolheram uma série de fragmentos textuais, nos quais se notaram poucas ou muitas interferências e mudanças, com o intento de desencadear inéditos arquivos e referências. Nesses termos, espetáculos como *Liberdade, liberdade* [1965] (2009), *Bons tempos, hein?!* [1979] (1979), *O homem do princípio ao fim* [1967] (2008), *A história é uma istória* [1976] (1994) e *Kaos* [1995] (2008) expuseram figuras arrumando a disposição dos trechos, ou ainda revelaram interlocutores camuflados nas engrenagens das peças e delineando a ordem dos acontecimentos.

Essas quatro configurações assinalaram, sobretudo, pontos de desacordos fundamentais entre as dezoito obras millorianas ora estudadas (cronologias imediatas ou descontínuas, áreas únicas ou variadas, traços dramáticos praticamente sozinhos ou já bastante misturados ao lírico e ao épico). No entanto, foram também encontradas nessas realizações semelhanças marcantes, a começar pela localização da maioria delas estar vinculada à capital do Rio de Janeiro (cidade onde Millôr Fernandes nasceu e onde uma parcela considerável de fábulas desse autor estreou). Passando pelas recorrentes críticas ao governo militar imposto no Brasil em 1964, registrando nas interações entre as personalidades teatrais algumas observações contra abusos autoritários e algumas ocorrências significativas da história nacional (a exemplo dos planos de massacre no Riocentro, das violências instauradas pelo AI-5, das subtrações de liberdades políticas e civis). E pelas múltiplas alusões a sinais próprios da brasilidade, seja o *raciocínio elástico* como uma provável maneira de definir comportamentos sociais típicos, seja as diversas informações sobre o país (os climas rotineiros no verão ou no outono, os problemas nos correios, as presidências de Jânio Quadros e de Itamar Franco). Terminando essa pequena lista, sem o objetivo de esgotar todas as possibilidades, nas frequentes estratégias paródicas manipuladas nos dramas de Millôr Fernandes. Nesse sentido, se sublinharam produtivas ligações intertextuais entre as montagens do escritor carioca e os feitos de incontáveis artistas, em espécies de ironias e homenagens, ou igualmente das citações e dos rastros básicos de comédias. Mais especificamente, determinadas composições de William Shakespeare, como *A megera domada* [1593] (1965) e *Rei Lear* [1608] (2019), e de Luigi Pirandello, como *Assim é (se lhe parece)* [1917] (2011) e *Seis personagens à procura de um autor* [1921] (2009), apareceram com marcante regularidade. Para além de as elaborações millorianas retransmitirem eventos históricos pertinentes aos brasileiros, por meio de repetições de documentos confiáveis e de acréscimos inventivos caros à literatura.

Com efeito, uma parte das discussões levantadas nesta tese poderia ser aprofundada em investigações futuras, visto que fartos elementos surgiram ao longo das análises e uma extensão deles recebeu apenas breves comentários. Entre eles, a interpretação sobre a frase *A necessidade torna o raciocínio elástico* apresentar um dos modos caracteristicamente brasileiros de agir em sociedade, um *jeitinho* de equilibrar atitudes coletivas, familiares ou políticas a conveniências individuais. Ou a inclusão dos roteiros millorianos não publicados em livro, das outras edições das tramas consultadas (buscando, em cada uma das versões, proximidades e diferenças) e das criações traduzidas de idiomas estrangeiros para o português brasileiro. Aliás, a pesquisa sobre os demais repertórios millorianos (crônicas, ilustrações, poemas, translações), ressaltando neles uma consciência de síntese baseada na curta sentença inspiradora deste trabalho. Bem como a atenção minuciosa aos recursos particularmente distintivos dos gêneros dramáticos, tais como

a comédia, a tragédia e o teatro do absurdo. Sem esquecer os caminhos de adentrar nos termos filosóficos (como os mencionados linhas atrás: *kairós*, *peripécia* e *hýbris*) e de perceber como Millôr Fernandes transforma esses conceitos em expressões democraticamente acessíveis para as plateias (do texto e da encenação) e para o senso comum. E ainda o destaque para as relações entre circunstâncias grifadas em certas obras, como *Duas Tábuas e Uma Paixão* [1982] (1982), e acontecimentos catalogados pela história nacional (sobretudo os vinculados às arbitrariedades ditatoriais instauradas a partir de 1964). Por fim, o reconhecimento de influências shakespearianas e pirandellinas, e também de Molière e de George Bernard Shaw, evidenciando nesse momento somente esses quatro nomes, nos espetáculos do autor de *Pigmaleoa* [1955] (1965) e *Vidigal* [1966] (1981).

As observações desenvolvidas neste estudo, pois, se concentraram em demonstrar como o enunciado articulado por Paulo, em *Um elefante no caos* [1960] (2007), revelou direções para ler a Dramaturgia de Millôr Fernandes. Nesse sentido, o discurso sobre *A necessidade torna o raciocínio elástico* suscitou considerações gerais relacionadas às dezoito fábulas aqui expostas e aos pareceres de alguns críticos sobre o teatro milloriano. Estimulou a recolha de significados possíveis para *a necessidade*, *torna*, *o raciocínio* e *elástico* em conformidade com os diálogos tecidos pelo idealizador carioca. E motivou descrições sobre as estruturas preponderantemente dramáticas de *Uma mulher em três atos* [1954] (1957) a *Kaos* [1995] (2008), assinalando nessas montagens as construções dos tempos, dos espaços e dos modelos literários. Esses dispositivos permitiram dividir as realizações em quatro grupos: (i) *forma dramática convencional*, (ii) *cena em narração*, (iii) *tramas lírica e epicamente mediadas* e (iv) *colagens elásticas*. Assim feitas, tais reflexões partiram de um segmento mínimo (dois substantivos, um verbo e um adjetivo) até alcançar um segmento maior, um conjunto de dezoito enredos. Notadamente porque, dentro dessa resumida citação, havia uma das maneiras válidas de explicar a dramaturgia tão largamente variante e tão distintivamente associada a um mesmo elaborador. Compreender esses dilatados arquivos, por vias intencionalmente *elásticas*, abriu e finalizou o principal objetivo desta tese: identificar nos conteúdos e nas engrenagens das produções dramáticas de Millôr Fernandes elementos capazes de sintetizar uma poética e um método millorianos de fazer teatro.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução da 1a. ed. brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi, revisão da tradução e tradução nos novos textos por Ivone Castilho Benedetti. São Paulo, SP: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2011.

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 2022. p. 524-532.

ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor, 1990.

ARISTÓFANES. *Lisístrata*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre, RS: L&PM, 2003.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Lisboa, Portugal: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro; LAGE, Celina Figueiredo. O riso obsceno no êxodo do *Agamemnon* de Ésquilo. *Scripta Classica On-Line*, Belo Horizonte, MG, n. 2, p. 58-75, abr. 2006.

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: 9 mar. 2023.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. *Feita no Brasil*: a sabedoria vulgar na tragédia ática para o povo tupiniquim catrumano. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2018.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro; LEITE, Alice Carvalho Diniz. Recycling and Profanation in the Dramatic Aesthetics of *Flávia, Cabeça, Tronco e Membros* (*Flavia, Head, Trunk and Limbs*), by Millôr Fernandes. In: MORAIS, Carlos; MACINTOSH, Fiona; SILVA, Maria de Fátima; AUGUSTO, Maria das Graças Moraes; BARBOSA, Tereza Virgínia. Greek Mythic Heroines in Brazilian Literature and Performance. Boston, Estados Unidos: Brill, 2023. p. 375-398.

BATISTA, Natália Cristina. *Nos palcos da história*: teatro, política e *Liberdade, liberdade* (1965-1967). 2014. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte – MG, 2014.

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2005.

BETTI, Maria Sílvia. A tarefa do tradutor teatral. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Millôr Fernandes*. São Paulo, SP: Instituto Moreira Salles, nº 15, jul. 2003, p. 121-138.

BETTI, Maria Sílvia. O Teatro de Resistência. In: FARIA, João Roberto (Org.). *História do teatro brasileiro*: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo, SP: Perspectiva: Edições SESCSP, volume II, 2013. p. 194-215.

BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. Tradução de Domingos Zamagna et al. São Paulo, SP: Paulus, 2002.

CASSIN, Barbara. *O efeito sofístico*: sofística, filosofia, retórica, literatura. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira et al. São Paulo, SP: Ed. 34, 2005.

CASTILHO, Ataliba T. de. *Nova gramática do português brasileiro*. São Paulo, SP: Contexto, 2010.

CONTIERO, Lucinéia. *Millôr Fernandes na dramaturgia brasileira*. 2001. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Assis – SP, 2001.

DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo*: uma impressão freudiana. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro, RJ: Relume Dumará, 2001.

ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Tradução de Barbara Heliodora e tradução das atualizações por José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2018.

EURÍPIDES. Ifigênia em Áulis. In: EURÍPIDES. *Ifigênia em Áulis, As fenícias, As bacantes*. Tradução de Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2005. p. 13-103.

FARIA, João Roberto. O Crítico em Progresso. In: PRADO, Décio Almeida de. *Teatro em Progresso*. São Paulo, SP: Perspectiva, 2002. p. XI-XVI.

FARIA, João Roberto (Org.). *História do teatro brasileiro*: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo, SP: Perspectiva: Edições SESCSP, volume I, 2012.

FARIA, João Roberto (Org.). *História do teatro brasileiro*: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo, SP: Perspectiva: Edições SESCSP, volume II, 2013.

FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. 2. ed. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

FERNANDES, Millôr. *Teatro de Millôr Fernandes*. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira S. A., 1957.

FERNANDES, Millôr. A Gaivota. In: FERNANDES, Millôr. *Teatro de Millôr Fernandes*. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira S. A., 1957. p. 199-221.

FERNANDES, Millôr. Bonito como um Deus. In: FERNANDES, Millôr. *Teatro de Millôr Fernandes*. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira S. A., 1957. p. 167-198.

FERNANDES, Millôr. Do tamanho de um defunto. In: FERNANDES, Millôr. *Teatro de Millôr Fernandes*. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira S. A., 1957. p. 101-165.

FERNANDES, Millôr. Uma mulher em três atos. In: FERNANDES, Millôr. *Teatro de Millôr Fernandes*. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira S. A., 1957. p. 1-99.

FERNANDES, Millôr. *Pigmaleoa*. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1965.

FERNANDES, Millôr. Pigmaleoa – Antes do Verão. In: FERNANDES, Millôr. *Pigmaleoa*. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1965. p. V-IX.

FERNANDES, Millôr. *Computa, Computador, Computa*. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Nórdica, 1972.

FERNANDES, Millôr. *Bons Tempos, Hein?!*. Porto Alegre, RS: L&PM, 1979.

FERNANDES, Millôr. *Os Órfãos de Jânio*. Porto Alegre, RS: L&PM, 1979.

FERNANDES, Millôr. *Vidigal*: memórias de um sargento de milícias. Porto Alegre, RS: L&PM, 1981.

FERNANDES, Millôr. *Duas Tábuas e Uma Paixão*. Porto Alegre, RS: L&PM, 1982.

FERNANDES, Millôr. *Teatro Completo*. Porto Alegre, RS: L&PM, 1994.

FERNANDES, Millôr. A história é uma istória. In: FERNANDES, Millôr. *Teatro Completo*. Porto Alegre, RS: L&PM, 1994. p. 139-187.

FERNANDES, Millôr. Defesa Prévia. In: FERNANDES, Millôr. *Teatro Completo*. Porto Alegre, RS: L&PM, 1994. p. 141.

FERNANDES, Millôr. Pigmaleoa. In: FERNANDES, Millôr. *Teatro Completo*. Porto Alegre, RS: L&PM, 1994. p. 7-67.

FERNANDES, Millôr. *Hai-Kais*. Porto Alegre, RS: L&PM, 1997.

FERNANDES, Millôr. *É...* – baseado num fato verídico que apenas ainda não aconteceu. São Paulo, SP: Peixoto Neto, 2004.

FERNANDES, Millôr. *A verdadeira história do paraíso*. Rio de Janeiro, RJ: Desiderata, 2006.

FERNANDES, Millôr. Como um prefácio. In: FERNANDES, Millôr. *A verdadeira história do paraíso*. Rio de Janeiro, RJ: Desiderata, 2006. p. 11-15.

FERNANDES, Millôr. *Flávia, cabeça, tronco e membros.* 2. ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2007.

FERNANDES, Millôr. Prefácio à edição de 2007. In: FERNANDES, Millôr. *Flávia, cabeça, tronco e membros.* 2. ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2007. p. 7.

FERNANDES, Millôr. Razão, Razões. In: FERNANDES, Millôr. *Flávia, cabeça, tronco e membros.* 2. ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2007. p. 9-12.

FERNANDES, Millôr. *Um elefante no caos.* 2. ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2007.

FERNANDES, Millôr. Reiterando. In: FERNANDES, Millôr. *Um elefante no caos*. 2. ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2007. p. 17-20.

FERNANDES, Millôr. *Kaos*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.

FERNANDES, Millôr. *O homem do princípio ao fim*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.

FERNANDES, Millôr. Nota, apenas para que o gênero continue. In: FERNANDES, Millôr. *O homem do princípio ao fim*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008. p. 11-14.

FERNANDES, Millôr. *A viúva imortal*: peça em um ato. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

FERNANDES, Millôr. A Liberdade de Millôr Fernandes. In: FERNANDES, Millôr; RANGEL, Flávio. *Liberdade, liberdade*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009. p. 13-14.

FERNANDES, Millôr; RANGEL, Flávio. *Liberdade, liberdade*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 3. ed. Rio de Janeiro, RJ: Forense-Universitária, 1987.

FRANK, Anne. *O Diário de Anne Frank*. Tradução de Alves Calado. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2017.

FURLANETTO, Priscila Fernanda. *Análise descritiva da tradução para o português de Pygmalion de George Bernard Shaw por Millôr Fernandes*. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Assis – SP, 2008.

FURST, Mariana Reis. *"Essa obscura claridade que tomba das estrelas"*. 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte – MG, 2010.

GOLDONI, Carlo. *Arlequim, servidor de dois patrões*. Tradução de Elvira Malerbi Ricci. São Paulo, SP: Peixoto Neto, 2007.

GUZIK, Alberto. A Dramaturgia Moderna. In: FARIA, João Roberto (Org.). *História do teatro brasileiro*: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo, SP: Perspectiva: Edições SESCSP, volume II, 2013, p. 117-143.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis, SC: Editora UFSC, 2011.

LEITE, Alice Carvalho Diniz. *A necessidade torna o raciocínio elástico*: Análise dos textos dramáticos *Um elefante no caos* e *Flávia, cabeça, tronco e membros*, de Millôr Fernandes. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte – MG, 2018.

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.

LIMA, Mariangela Alves de. *Na plateia*. São Paulo, SP: Edições Sesc São Paulo, 2022.

LUZES DA Cidade. (*City Lights*). Direção: Charles Chaplin. VGS (87 min). Inglaterra, 1931.

MAGALDI, Sábato. *Depois do espetáculo*. São Paulo, SP: Perspectiva, 2003.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo, SP: Global, 2004.

MAGALDI, Sábato. *Teatro em foco*. São Paulo, SP: Perspectiva, 2008.

MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários*: teorias, histórias, desafios. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2015.

MEDEIROS, Elen de. *Formulações do trágico no teatro de Nelson Rodrigues*. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2022.

MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2005.

MENDES, Cleise Furtado. *A gargalhada de Ulisses*. São Paulo, SP: Perspectiva, 2008.

MICHALSKI, Yan. O homem (e principalmente uma mulher) do princípio ao fim. In: FERNANDES, Millôr. *O homem do princípio ao fim*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008. p. 5-8.

MOLIÈRE. *Escola de Mulheres*. Tradução de Millôr Fernandes. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1996.

NAGAMINI, Elisa. *Ficções na TV*: Memórias de um Sargento de Milícias. 2000. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo – SP, 2000.

NASCIMENTO, Rodrigo Alves do. *Anton Tchékhov*: drama, tempo e crise. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo – SP, 2019.

O GAROTO. (*The Kid*). Direção: Charles Chaplin. VGS (52min). Inglaterra, 1921.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo, SP: Editora 34, 2017.

PATRICK, Robert. *Os filhos de Kennedy*. Tradução de Millôr Fernandes. Rio de Janeiro, RJ: Nórdica, 1976.

PERELMAN, Chaïm. *O império retórico*: Retórica e Argumentação. Tradução de Fernando Trindade e Rui Alexandre Grácio. Porto, Portugal: Edições ASA, 1993.

PETRÔNIO. *Satyricon*. Tradução de Paulo Leminski. São Paulo, SP: Brasiliense, 1985.

PINHEIRO, Gabriela Maria Lisboa. *Caminhos de Millôr Fernandes pela dramaturgia brasileira*: uma leitura das peças *Um elefante no caos*, *É...* e *Os Órfãos de Jânio*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo – SP, 2015.

PINTER, Harold. *Volta ao lar*. Tradução de Millôr Fernandes. São Paulo, SP: Abril Cultural, 1976.

PIRANDELLO, Luigi. Seis personagens à procura de um autor. Tradução de Roberta Barni e J. Guinsburg. In: GUINSBURG, J. (Org.) *Pirandello*: do teatro no teatro. São Paulo, SP: Perspectiva, 2009. p. 179-239.

PIRANDELLO, Luigi. O Humorismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). *Pirandello*: do teatro no teatro. São Paulo, SP: Perspectiva, 2009. p. 41-178.

PIRANDELLO, Luigi. *Assim é (se lhe parece)*. Tradução de Sérgio N. Melo. São Paulo, SP: Tordesilhas, 2011.

PLATÃO. *Apologia de Sócrates*. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo, SP: Editora Nova Cultural, 2004.

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.

PRADO, Décio de Almeida. *Exercício Findo*. São Paulo, SP: Perspectiva, 1987.

PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo, SP: Perspectiva, 2001.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em Progresso*. São Paulo, SP: Perspectiva, 2002.

PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro*: 1570-1908. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno.* São Paulo, SP: Perspectiva, 2009.

PREUS, Anthony. *Historical Dictionary of Ancient Greek Philosophy*. Lanham, Maryland, Estados Unidos: Rowman & Littlefield, 2015.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo, SP: Perspectiva, 2014.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do drama moderno*: de Ibsen a Koltès. Tradução de Newton Cunha, J. Guinsburg e Sonia Azevedo. São Paulo, SP: Perspectiva, 2017.

SERAFINI, Breno Camargo. *Millôres dias virão?* 2012. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre – RS, 2012.

SHAKESPEARE, William. Measure for measure. In: SHAKESPEARE, William. *The complete works*. London, England: Collins, 1951. p. 83-114.

SHAKESPEARE, William. *A megera domada*. Tradução de Millôr Fernandes. Rio de Janeiro, RJ: Letras e Artes, 1965.

SHAKESPEARE, William. Júlio César. Tradução de Barbara Heliodora. In: SHAKESPEARE, William. *Tragédias e comédias sombrias*. São Paulo, SP: Nova Aguilar, 2016. p. 241-348.

SHAKESPEARE, William. Medida por medida. Tradução de Barbara Heliodora. In: SHAKESPEARE, William. *Tragédias e comédias sombrias*. São Paulo, SP: Nova Aguilar, 2016. p. 1415-1525.

SHAKESPEARE, William. Ricardo III. Tradução de Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça e Barbara Heliodora. In: SHAKESPEARE, William. *Peças históricas*. São Paulo, SP: Nova Aguilar, 2016. p. 1055-1207.

SHAKESPEARE, William. Rei Lear. Tradução de Millôr Fernandes. In: SHAKESPEARE, William. *Shakespeare traduzido por Millôr Fernandes*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2019. p. 325-430.

SHAW, George Bernard. *Pigmaleão*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo, SP: Perspectiva, 2011.

SOUSA, Eudoro. Introdução. In: ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Lisboa, Portugal: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008. 13-101.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, 2006. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19. Acesso em: 5 ago. 2023.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo, SP: Cosac & Naify, 2001.

TCHÉKHOV, Anton. A gaivota. In: THÉKHOV, Anton. *Quatro peças*: A gaivota, Tio Vânia, Três irmãs e O jardim das cerejeiras. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo, SP: Penguin-Companhia das Letras, 2021. p. 9-98.

VIEIRA, Haydê Costa. *O teatro de resistência em cena*: literatura e história em Liberdade, Liberdade, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Três Lagoas – MS, 2013.

VITORINO, Mônica Costa. Sobre a recepção da *Eneida*. *Revista Eletrônica Antiguidade Clássica*, v. 4, p. 128-137, 2009. Disponível em: https://antiguidadeclassica.com.br/website/edicoes/quarta_edicao/monicacosta.pdf. Acesso em: 5 ago. 2023.

Apêndice – Textos dramáticos de Millôr Fernandes e outras informações

Texto Dramático	Teatro onde foi encenado	Direção	Ano
Uma mulher em três atos	Teatro Brasileiro de Comédia (São Paulo)	Adolfo Celi	1954
Do tamanho de um defunto	Teatro de Bolso (Rio de Janeiro)	Armando Couto	1955
Bonito como um Deus	Teatro Maria Della Costa (São Paulo)	Armando Couto	1955
A Gaivota	Stdudio 53 (Rio de Janeiro)	Carlos Murtinho	1959
Pigmaleoa	Teatro Rio (Rio de Janeiro)	Adolfo Celi	1955
Um elefante no caos	Teatro da Praça (Rio de Janeiro)	João Bethencourt	1960
Liberdade, Liberdade[78]	Teatro Opinião (Rio de Janeiro)	Flávio Rangel	1965
Vidigal	Largo-do-Boticário (Rio de Janeiro)	Geraldo Queiroz	1966
A viúva imortal	(Rio de Janeiro)	Geraldo Queiroz	1967
O homem do princípio ao fim	Teatro Santa Rosa (Rio de Janeiro)	Fernando Torres	1967
Computa, Computador, Computa	Teatro Santa Rosa (Rio de Janeiro)	Carlos Kroeber	1972
A história é uma istória	Teatro Interno do Centro de Convivência Cultural (Campinas, São Paulo)	Claudio Correa e Castro	1976
É...	Maison de France (Rio de Janeiro)	Paulo José	1977
Bons tempos, hein?	Teatro TAIB (São Paulo)	Benjamim Santos e Magro	1979

[78] Texto escrito por Millôr Fernandes e Flávio Rangel.

Os Órfãos de Jânio	Teatro dos Quatro (Rio de Janeiro)	Sérgio Britto	1980
Duas Tábuas e Uma Paixão	_	_	1982[79]
Flávia, cabeça, tronco e membros	Teatro Ginástico (Rio de Janeiro)	Luiz Carlos Maciel	1985
Kaos	_	_	1995[80]

[79]Ano referente à escrita do texto.

[80]Ano referente à escrita do texto.