

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC  
MESTRADO ACADÊMICO

JAIDERSON DOS SANTOS GONÇALVES

*A HISTÓRIA É UMA ISTÓRIA:*  
ANÁLISE DA DRAMATURGIA TEATRAL E DA PEÇA COLAGEM  
DE MILLÔR FERNANDES

Rio de Janeiro

2021

JAIDERSON DOS SANTOS GONÇALVES

*A HISTÓRIA É UMA ISTÓRIA:*  
ANÁLISE DA DRAMATURGIA TEATRAL E DA PEÇA COLAGEM  
DE MILLÔR FERNANDES

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito para a obtenção do grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Walder Gervásio Virgulino de Souza.

Rio de Janeiro

2021

G635h Gonçalves, Jaiderson dos Santos.

A história é uma história: análise da dramaturgia teatral e da peça colagem de Millôr Fernandes / Jaiderson Gonçalves dos Santos. – Rio de Janeiro, 2021.  
178 f.

Orientador: Walder Gervásio Virgulino de Souza

Trabalho de Conclusão de Curso (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Bibliografia: f. 106-112.

1. Millôr Fernandes. 2. Colagem. 3. Dramaturgia brasileira. 4. História do teatro brasileiro. I. Título.

CDD: 869.2

**A HISTÓRIA É UMA ISTÓRIA: ANÁLISE DA DRAMATURGIA TEATRAL E  
DA PEÇA COLAGEM DE MILLÔR FERNANDES**

**POR**

**JAIDERSON DOS SANTOS GONÇALVES**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**BANCA EXAMINADORA**

Walder Gervásio Virgulino de Souza

Prof. Dr. Walder Gervásio Virgulino de Souza (Orientador)

Gabriela Maria Lisboa Pinheiro

Profa. Dra. Gabriela Maria Lisboa Pinheiro (ETECAP)

Elza Maria Ferraz de Andrade

Profa. Dra. Elza Maria Ferraz de Andrade (UNIRIO)

A Banca considerou a Dissertação: APROVADA.

Rio de Janeiro, RJ, em 06 de maio de 2021

“Enfim, a todos os pirados, delirantes, encucados, irresponsáveis e extravagantes – mesmo e sobretudo aos sem talento que, com sua loucura, ajudaram a expandir as fronteiras da arte.”

(FERNANDES, 2003, p. 54)

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, o Professor Doutor Walder Gervásio Virgulino de Souza, por sua generosidade em compartilhar o conhecimento, pelo interesse pelo tema, pela dedicação em cooperar com a pesquisa desde o seu momento inicial e pelo carinho presente nos pequenos gestos. É isso que fica: o verdadeiro exemplo do mestre é a sua vida.

À Professora Doutora Marta Metzler pelas contribuições fundamentais durante a ocasião da Qualificação deste trabalho.

À Professora Doutora Elza de Andrade pela gentileza de acompanhar esta pesquisa, desde o início, em sua aula no PPGAC – UNIRIO, e depois na Qualificação e na Defesa desta Dissertação.

À Professora Doutora Gabriela Maria Lisboa Pinheiro que, além de ter aberto o caminho dessa pesquisa com a sua tese de doutorado dedicada à dramaturgia de Millôr Fernandes, também foi atenciosa e se mostrou sempre empenhada em ajudar pessoalmente este trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC - UNIRIO) que possibilitou essa pesquisa, assim como o encontro com outros mestres e doutores que iluminaram as questões que movimentam nossas buscas empreendidas aqui. Reforçamos, com isso, a importância da educação pública de qualidade para que seja possível manter a liberdade tão cara para Millôr e para uma sociedade mais justa.

À Biblioteca Central da UNIRIO e aos seus funcionários atenciosos que sempre estiveram dispostos a colaborar conosco.

À minha amiga Fernanda Vieira, pela revisão e formatação deste trabalho.

Agradeço à minha mãe, pai e irmão, pelo apoio em todos os momentos.

**ATRIZ:** Só três homens conseguem modificar fundamentalmente a História: os estadistas...

**ATOR II:** ... os militares...

**ATOR I:** ... e os historiadores.

(FERNANDES, 1994, p. 146)

## RESUMO

Esse trabalho tem, como objetivo, reconhecer aspectos da dramaturgia do jornalista e dramaturgo Millôr Fernandes (1924 – 2012). Para isso, analisamos 18 (dezoito) textos teatrais do autor. Expomos o enredo e as características de cada um dos textos e estudamos as *primeiras palavras* de cada uma das peças, ou seja, os prefácios ou rubricas indicativas de cenários ou outros detalhes em que o autor é capaz de se dirigir diretamente aos futuros atores e encenadores de seu texto. Em seguida, analisamos a dramaturgia da peça *A História é uma Istória*, publicada pela primeira vez em 1978 e, depois, revisada e publicada novamente em 1994. Nosso estudo compara as duas versões desse mesmo texto, encontrando os pontos de aproximação e distanciamento entre ambas, a fim de tentar compreender as escolhas do autor em manter ou modificar certos detalhes. Também analisamos as características específicas da *colagem* dramatúrgica, para compreender as particularidades deste gênero teatral que fizeram Millôr escolher utilizá-lo para criar uma escrita e uma narrativa peculiares sobre a história da humanidade.

Palavras-chave: Millôr Fernandes. Colagem. Dramaturgia Brasileira. História do Teatro Brasileiro.



## ABSTRACT

This work aims to recognize aspects of the dramaturgy of the journalist and playwright Millôr Fernandes (1924 - 2012). For this, we analyzed 18 (eighteen) theatrical texts by the author. We expose the plot and characteristics of each of the texts and study the *first words* of each of the plays, that is, the prefaces or rubrics indicating scenarios or other details in which the author is able to address directly to future actors and directors of his text. Then, we analyze the dramaturgy of the play *A História é uma Istória*, published for the first time in 1978 and then revised and published again in 1994. Our study compares the two versions of this same text, finding the points of approximation and distance between both, in order to try to understand the author's choices to maintain or modify certain details. We also analyzed the specific characteristics of the dramaturgical collage, in order to understand the particularities of this theatrical genre that made Millôr choose to use it to create a peculiar writing and narrative about the history of mankind.

Keywords: Millôr Fernandes. Collage. Brazilian dramaturgy. History of the Brazilian Theater.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>2. A DRAMATURGIA DE MILLÔR FERNANDES</b> .....	16
2.1 MILLÔR: “17 ANOS MAIS MOÇO DO QUE EU MESMO” .....	16
2.2 LIBERDADE E RESISTÊNCIA .....	20
2.3.UM DRAMATURGO SEM ESTILO .....	23
<b>3. PRIMEIRAS PALAVRAS</b> .....	30
3.1 TEATRO DE MILLÔR FERNANDES (CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA – 1957) .....	32
3.2 UM ELEFANTE NO CAOS .....	35
3.3. PIGMALEOA .....	40
3.4. FLÁVIA, CABEÇA, TRONCO E MEMBROS.....	42
3.5. MEMÓRIAS DE UM SARGENTO DE MILÍCIAS.....	49
3.6. A VIÚVA IMORTAL .....	52
3.7. COMPUTA, COMPUTADOR, COMPUTA .....	54
3.8 É.....	56
3.9. BONS TEMPOS, HEIN?! .....	61
3.10. OS ÓRFÃOS DE JÂNIO.....	64
3.11. DUAS TÁBUAS E UMA PAIXÃO.....	67
3.12. KAOS.....	71
3.13. CONSIDERAÇÕES SOBRE AS PRIMEIRAS PALAVRAS .....	75
<b>4. ANÁLISE DE A HISTÓRIA É UMA ISTÓRIA</b> .....	77
4.1. SOBRE O GÊNERO COLAGEM.....	77
4.2. AS COLAGENS DE MILLÔR FERNANDES .....	81
4.3. LIBERDADE LIBERDADE .....	89
4.4. O HOMEM DO PRINCÍPIO AO FIM .....	90
4.5. A REVISÃO DE 1994: SIMILARIDADES E DIFERENÇAS.....	92
4.6. DEFESA PRÉVIA: HISTÓRIA OU <i>ISTÓRIA</i> .....	93
4.7. SOBRE O TEXTO DE <i>A HISTÓRIA É UMA ISTÓRIA</i> .....	99
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	111
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	113
<b>APÊNDICE A – Bibliografia Teatral de Millôr Fernandes</b> .....	120
<b>ANEXO A – TEXTO INTEGRAL DA PEÇA “A HISTÓRIA É UMA ISTÓRIA”</b> .....	124

## 1. INTRODUÇÃO

Algumas personalidades ficam marcadas para sempre na História. E isso acontece independentemente de sua função ou profissão. Não só com aquelas pessoas que em vida tiveram nomes de destaque, mas também com aquelas que, mesmo muitos anos depois de sua morte, ainda nos fazem perguntar: “o que será que ele diria se estivesse aqui hoje?”.

Essa é uma pergunta recorrente quando alguém se lembra de Millôr Fernandes (1923-2012). Seu humor irônico e inteligente é uma marca na história do jornalismo e das artes no Brasil. Por outro lado, sua característica liberdade ideológica e a sua escolha pela não filiação a grupos artísticos, correntes filosóficas ou políticas, poderiam acabar, dentro de algum tempo, por apagar a obra de Millôr da historiografia teatral.

O atual cenário político brasileiro atravessa um período semelhante àquele já vivido no começo dos anos 1960: corte dos investimentos em arte e cultura por parte do governo, sucessivas restrições à liberdade de expressão e até mesmo um crescente aparelhamento militar do Estado. Percebendo o considerável número de obras dramatúrgicas em que Millôr aliou a resistência ao humor como resposta ao regime militar, aventamos a hipótese de o riso poder ser uma espécie de antídoto para trazer de volta o calor humano entre nós, além de ser um instrumento eficiente para deslegitimar quaisquer discursos de ódio. Com bom humor, Millôr usou suas tirinhas, crônicas e peças de teatro para criticar a sociedade brasileira de forma contundente.

Esta pesquisa se dedica a investigar alguns aspectos relevantes das peças de teatro de Millôr, tentando apreender e resgatar o que foi escrito, e pensar o que poderia ou não ser atualizado. Muitas vezes é impressionante (e, ao mesmo tempo, lamentável) a atualidade do humor feito por Millôr décadas atrás, o que denuncia uma caminhada lenta e, mesmo, algum retrocesso, no que se refere à política, saúde, educação e cultura no Brasil.

Por isso, nosso trabalho se ocupa, de maneira geral, das peças de teatro escritas por Millôr Fernandes, mas especialmente de uma delas, *A História é uma Istória* (sua peça nº 20, de 1976) que, representada pela primeira vez em 21 de outubro daquele ano, teve seu texto revisado pelo autor em maio de 1993, na tentativa de atualizá-la à realidade pouco humorística dos anos 1990 no Brasil.

A obra teatral de Millôr, como um todo, é heterogênea: em quase cinquenta anos de trabalho, escreveu trinta textos teatrais dos quais somente dois não chegaram aos palcos: *Dois Tábuas e uma paixão* (peça nº 26, 1982b) e *Kaos* (peça nº 29, 1995).

Para facilitar a análise de suas peças, numeramos todas de 1 a 30 no Apêndice A - *Bibliografia Teatral de Millôr Fernandes*<sup>1</sup> e, quando as citamos, também deixamos assinalado, em seguida, entre parênteses, seu número em ordem cronológica referente ao ano em que ela foi escrita, publicada ou levada à cena pela primeira vez.

Em todos os seus textos, Millôr passa por diversos estilos, sem nunca se fixar a uma escolha formal, por vezes combinando características de gêneros distintos em uma mesma peça. O autor conta as histórias de seus personagens juntando farsas, comédias de costumes, colagens e grandes monólogos, brincando sempre com os elementos constitutivos da caixa cênica e até com o próprio ilusionismo realista.

Por outro lado, as famosas traduções de teatro de Millôr Fernandes também são objeto de nossa atenção. Primeiro por seu inigualável número: 73 textos<sup>2</sup> de 11 idiomas, muitos deles não publicados. Certamente, tendo em vista essa enorme produção, o autor pode ser tratado como “o maior tradutor de teatro no Brasil” (BETTI, 2003, p. 126). E depois porque, com esse arcabouço teatral atravessando sua imaginação, o que podemos esperar das peças autorais de Millôr, além de indiscutível originalidade, é uma linguagem atenciosa com a produção teatral mundial do seu tempo.

No *Capítulo 2 – A Dramaturgia de Millôr Fernandes*, apresentamos as muitas faces profissionais e artísticas do dramaturgo. Acompanhamos seus primeiros trabalhos na imprensa, a criação do semanário alternativo *O Pasquim* e sua incansável defesa da liberdade ideológica, que acompanhará toda a sua produção artística. Colocamos Millôr diante de sua escrita *sem estilo* e das inevitáveis críticas que essa escolha trouxe à sua obra dramaturgica.

---

<sup>1</sup> As 30 peças listadas em nossa *Bibliografia Teatral de Millôr Fernandes* estão organizadas cronologicamente, observando a data mais antiga em que se encontram registros da utilização de cada um dos textos. Consideramos, assim, as datas em que foram escritas ou publicadas e a data de suas primeiras montagens, procurando, entre elas, o registro mais antigo de cada peça. A explicação detalhada do nosso critério de organização se encontra nas páginas 96 - 97 deste trabalho.

<sup>2</sup> A Prof. Dra. Gabriela Maria Lisboa Pinheiro afirma, em sua tese de doutorado *Caminhos de Millôr Fernandes pela dramaturgia* (2015), que esse número chega a 83 peças traduzidas, e que essa informação seria do site oficial lançado por Millôr Fernandes em 28 de maio de 2000, o “saite Millôr” ([www.uol.com.br/millor](http://www.uol.com.br/millor)). Infelizmente, durante o período em que esta pesquisa estava sendo realizada, o site foi tirado do ar, sem previsão de retorno. O número de traduções aqui citadas (73 obras) leva em consideração a seção “Biblioteca do Caos” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, n. 15, 2003, p.168-178), publicada pelo Instituto Moreira Salles, uma obra bastante confiável e organizada, a respeito da vida e das criações de Millôr Fernandes. Apesar da aparente contradição, o que nos importa aqui é reconhecer o número considerável de traduções do dramaturgo.

No *Capítulo 3 – Primeiras Palavras*, analisamos os prefácios das peças de Millôr Fernandes, buscando compreender como o autor se dirigia, através dos seus textos teatrais, aos atores e diretores que futuramente montariam seus espetáculos. As palavras que antecedem o início dos textos e indicam cenários, cortinas, telões, sonoplastia e outros detalhes da encenação imaginária, nos apresentam um autor consciente do processo de transposição do seu texto à cena e, além disso, bastante minucioso com relação ao efeito que gostaria de atingir junto ao público. Também nos interessa o fato de Millôr Fernandes se considerar um *autor de teatro por encomenda*, escrevendo a maioria de suas peças a pedido de algum ator, atriz, diretor e até mesmo músicos. A exposição de todos os seus textos teatrais, de forma cronológica, citando, quando possível, equipe, colaborações e outras informações referentes à encenação, tem o intuito de demonstrar a relevância de Millôr Fernandes no cenário teatral brasileiro.

No *Capítulo 4 – A análise de A História é uma Istória*, nos dedicamos ao estudo dos textos teatrais do *gênero colagem* escritos por Millôr Fernandes, demonstrando, entre outras coisas, como se constrói a singularidade da peça *A História é uma Istória* (peça nº 20, de 1976). Analisamos as duas versões desse texto (publicadas em formato de livro respectivamente em 1978 e 1994) em que houve, inclusive, uma mudança na grafia do próprio título da peça. Também observamos o humor criado através de ferramentas como anedotas, paródias, ironias, comparações e metáforas que permitiram ao autor elaborar uma releitura da história da humanidade a partir de uma ótica particular.

Nosso trabalho tem o objetivo de trazer ao ambiente acadêmico o estudo sobre a dramaturgia de um dos autores brasileiros mais prolíficos do séc. XX. A numerosa e memorável obra de Millôr Fernandes nos apresenta um dramaturgo bastante popular em sua época, mas que o tempo facilmente apagaria da nossa história, simplesmente por não fazer parte do rol dos “grandes autores”. Esse é um problema da História, com H maiúsculo: aparentemente ela só conserva algumas poucas personalidades privilegiadas, também com suas letras maiúsculas, enquanto tantos outros artistas são, aos poucos, apagados pelo esquecimento das novas gerações. Lançar luz sobre a obra de Millôr é, sobretudo, dar voz a outros autores de teatro que, por não terem sido estritamente dramaturgos ao longo de toda a carreira artística, também acabam sendo vistos como menores ou menos importantes na historiografia teatral.

Nosso trabalho também tem o objetivo de fazer certa curadoria e organização da dramaturgia de Millôr Fernandes. Nossos esforços se mostram ao longo do texto, em que, sempre

que possível, apresentamos datas, elenco, equipe, local e outras informações técnicas relevantes sobre os espetáculos do autor. Além disso, nosso trabalho de pesquisa e organização se concentra, ainda, nos dois apêndices desta dissertação. O primeiro, intitulado *Bibliografia Teatral de Millôr Fernandes*, apresenta os 30 (trinta) textos do autor na ordem em que aparecem os primeiros registros de cada um deles. Essa lista facilita a visualização dos seus textos que se aproximam ou se distanciam no tempo, criando um panorama da escrita de Millôr Fernandes que nos possibilita perceber as ideias do autor que se relacionam, que se repetem ou modificam, personagens que têm características que os aproximam e outros pontos de interesse que podem ter suas dinâmicas traçadas a partir do mapeamento das datas de escrita, estreia e publicação, todas listadas em nosso apêndice. O segundo é o *Texto Integral de A História é uma Istória* (versão de 1994) comentado e comparado com a edição de 1978. Nesse apêndice, além de fornecer ao leitor dessa pesquisa uma versão que também pode ser utilizada como apoio para a leitura do nosso texto, buscamos cotejar cada uma das alterações feitas pelo autor de uma edição para a outra.

Para isso, utilizamos alguns materiais que foram fundamentais na elaboração deste texto e que merecem ser mencionados devido à sua relevância. Como o leitor poderá ver no *Capítulo 3 – Primeiras Palavras*, analisamos os textos das 18 (dezoito) peças publicadas em livro por Millôr Fernandes. Tais livros foram adquiridos em sebos e livrarias (físicas e virtuais) ao longo do período de escrita desse trabalho. Com isso, deixamos de fora, somente os textos que não foram publicados em livro e que, a princípio, se perderam com o tempo. Encontrar tais textos seria objeto de uma pesquisa inteiramente dedicada a esse estudo. Nosso intuito é criar um panorama geral da dramaturgia teatral de Millôr Fernandes que nos apresentasse suas ideias e seus textos principais.

Em seguida, podemos mencionar as obras acadêmicas que iluminaram nosso trabalho, entre elas destaca-se *Riso e o risível em Millôr Fernandes: o cômico, o satírico e o humor* (1993), tese de doutorado de Odília Carreirão Ortiga e *Millôr Fernandes, uma voz de resistência* (1997), tese de doutorado de Glória Maria Cordovani. Ainda é importante destacar, especialmente, a tese de doutorado *Caminhos de Millôr Fernandes pela dramaturgia: uma leitura das peças Um Elefante no Caos, É... e Os Órfãos de Jânio* (2015), de Gabriela Maria Lisboa Pinheiro, pois se trata de um trabalho acadêmico dedicado, em uma primeira parte, à organização de toda a obra artística de Millôr Fernandes e, em seguida, a um estudo aprofundando de três de seus textos. A pesquisa de Pinheiro serviu, em muitos momentos, como exemplo e parâmetro no que se refere à análise da dramaturgia que também empreendemos em nosso trabalho.

Devemos ressaltar, ainda, o papel fundamental das obras de referência em estudos teatrais para a pesquisa acadêmica. Recorremos, com frequência, a dicionários e títulos especializados, entre os quais podemos destacar o *Dicionário de Teatro* (2008), do professor francês Patrice Pavis e o *Léxico do Drama Moderno* (2012), organizado pelo professor francês Jean-Pierre Sarrazac, que compõem algumas das bases da nossa análise.

Vale mencionar a importância da obra *Cadernos de Literatura Brasileira*, nº 15, de 2003, organizada pelo Instituto Moreira Salles, dedicada à obra de Millôr Fernandes. Nela, encontramos artigos que versam sobre aspectos peculiares de sua produção, uma organização detalhada não só de todas as obras do autor como de outros textos, matérias de jornal, roteiros e até filmes ligados a Millôr, além de uma extensa entrevista com o próprio dramaturgo. Foi a partir da lista de referência ao final do volume nº 15 dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, que conferimos, revisamos, completamos e organizamos, enfim, o *Apêndice A – Bibliografia Teatral de Millôr Fernandes*, presente no final deste trabalho.

Também pudemos contar com alguns *programas de espetáculos* originais aos quais tivemos acesso através da Biblioteca Central da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Cruzando as informações dos programas com matérias dos jornais da época, que encontramos na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, foi possível estabelecer, com maior precisão, datas de estreia, locais, elenco, equipes e outras informações que compõem a nossa pesquisa.

Enfim, com esse trabalho, queremos nos perguntar: 1. A partir de que aspectos a dramaturgia de Millôr Fernandes pode ser lida e retomada no atual cenário político e artístico brasileiro? 2. Quais as recomendações que o autor gostaria de dar aos atores e encenadores futuros de seus textos? 3. Através da exposição de sua encenação imaginária, o que aproxima e o que afasta o dramaturgo da arte da encenação? 4. Como a técnica da colagem era utilizada por Millôr Fernandes para apresentar narrativas familiares ao público, mas sob um olhar novo e irreverente?

Essas são algumas das perguntas que movimentam nossa pesquisa. Ao lado de outras obras acadêmicas que já se dedicaram aos textos de Millôr Fernandes, apresentamos agora nosso trabalho como mais um passo para a pesquisa sobre a dramaturgia desse autor tão importante para a história do teatro brasileiro.

## 2. A DRAMATURGIA DE MILLÔR FERNANDES

Millôr Fernandes foi um dos mais prolíficos dramaturgos brasileiros. De acordo com o volume nº 15 dos *Cadernos de Literatura Brasileira* (2003), Millôr escreveu 30 peças entre os anos de 1952 e 2000 e traduziu 73 textos dramáticos de 11 idiomas diferentes. Os estudantes e profissionais do teatro brasileiro sabem que, mais cedo ou mais tarde, inevitavelmente encontrarão, lerão ou montarão alguma das suas traduções.

Millôr também viveu inteira e intensamente todo o período da ditadura militar no Brasil (1964-1985). Naquele momento, o jornalista produzia textos e charges para diversas publicações impressas. Esteve à frente do semanário alternativo *O Pasquim* e, durante os vinte e um anos de regime militar, Millôr estreou dezoito de seus textos teatrais autorais.

### 2.1 MILLÔR: “17 ANOS MAIS MOÇO DO QUE EU MESMO”

Millôr Viola Fernandes nasceu no Méier, bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro, em 16 de agosto de 1923, mas, por descuido dos pais, só foi registrado quase um ano depois, em 27 de maio de 1924. Tinha ascendência espanhola pelo lado paterno e italiana pelo lado materno. Millôr teve duas irmãs (Judith e Ruth) e um irmão (Hélio). Seu pai Francisco Fernandes morreu aos 36 anos de idade, quando Millôr mal completara 2 anos de vida e, com isso, a família passa da condição estável de classe média para a vida “semiproletária”, como afirma o próprio Millôr (FERNANDES, 2003, p. 16). Alguns anos depois, sua mãe Maria Viola Fernandes também morreu aos 36 anos, quando Millôr tinha apenas 12 anos.

Após a morte da mãe, os quatro irmãos se separaram, indo cada um viver na casa de um parente diferente (PAULILLO, 1980, p. 4). Millôr foi morar com um tio. Para lá também foi sua avó materna, Concetta di Napoli, que apesar de poder morar em um lugar mais confortável, preferiu ficar ali com Millôr (FERNANDES, 2003, p. 16).

Millôr Fernandes (2003) descreve um episódio marcante da sua infância nessa casa e que reverberou, com maior ou menor intensidade, em toda a sua produção artística durante a vida adulta:

Foi nessa casa em que eu estava morando, essa casa pobre, desse meu tio – que por acaso se chamava Francisco e minha tia se chamava Maria, como meus pais –, que tive um momento, um sentimento inesquecível. Quando minha mãe morreu, fui para o cemitério e meu sentimento não era nada. Logo depois do enterro, cheguei em casa e me meti embaixo de uma cama sobre uma esteira. Essas casas pobres tinham chão de pinho-de-



riga que era lavado às sextas-feiras, não sei bem, mas era um dia em que tinham lavado. Com aquele calor, naquele negócio fresquinho, eu me deitei lá. Os meus sentimentos metafísicos mais angustiantes são dessa época. Nessa idade, eu olhava o céu e dizia: “Mas o que é que há? Não existe mais nada?” Eu pensava no mistério das coisas, sobre quando a gente morresse.

Nesse dia, embaixo daquela cama, comecei a chorar, desesperado, e me veio um sentimento, que não foi de injustiça, não, foi de perda total. Eu pensei nos meus primos que tinham pai, tinham avô, tinham todo mundo e eu achava que não tinha ninguém. Aí surgiu, de repente, aquele alívio. O alívio que mais tarde eu traduzi como tendo conseguido a “paz da descrença”. E é verdade. Não tenho raiva de coisa nenhuma, de nada (FERNANDES, 2003, p. 19-20).

Millôr Fernandes (2003) parece ter aceitado essa realidade da forma mais leve que conseguiria naquele momento. E adulto, comenta com humor a visão positiva que lançou sobre a morte dos pais:

Agradeço muito a meus pais por terem morrido cedo. Não me chatearam, não me levaram a fazer primeira comunhão. Mas sentimento anti-religioso não é comigo. Eu não tenho nada a ver com isso. O meu mundo é meu. Eu sou eu e o resto, vou compreendendo (FERNANDES, 2003, p. 13).

O termo “paz da descrença” reaparece em entrevistas e no próprio discurso jornalístico, artístico e político de Millôr Fernandes em forma de uma “absoluta rejeição (...) a qualquer interferência divina na vida dos homens, a qualquer discurso transcendente e, de forma mais ampla (...), a toda forma de poder” (ESPILOTRO, 2015, p. 6).

Aos dez anos, seu tio Viola levou Millôr para participar de um concurso de ilustrações em *O Jornal*. Na ocasião, o jovem venceu o concurso e depois afirmou que “(...) aí começou minha carreira profissional porque eu já recebi dez não sei o quê, ganhei meu dinheirinho” (FERNANDES, 2003, p. 21).

Sua vida profissional começou, de fato, aos 15 anos de idade, em 1938, quando, por indicação de seu tio, que era diretor de gravura da revista semanal *O Cruzeiro*, Millôr ingressou no corpo editorial da publicação na qual desempenhou diferentes tarefas ligadas à produção jornalística.

Millôr Fernandes (2003) comenta, em seu depoimento à publicação da *Coleção Gente* (realizada pela Universidade Estácio de Sá e Editora Rio) sobre sua rotina diária na adolescência. O trabalho em *O Cruzeiro* era seguido das aulas noturnas no Liceu de Artes e Ofícios, do qual pegava duas conduções e fazia vários quilômetros a pé até chegar finalmente à sua casa para dormir e acordar bem cedo no dia seguinte para fazer novamente o percurso. Tudo isso sempre com pouco dinheiro para lanches ao longo do dia. Bem-humorado, Millôr (2003) lembra que ele foi o que “se

chamava “piscina”, aquele cara que chega em casa, bate na parede e volta” (FERNANDES, 2003, p. 24).

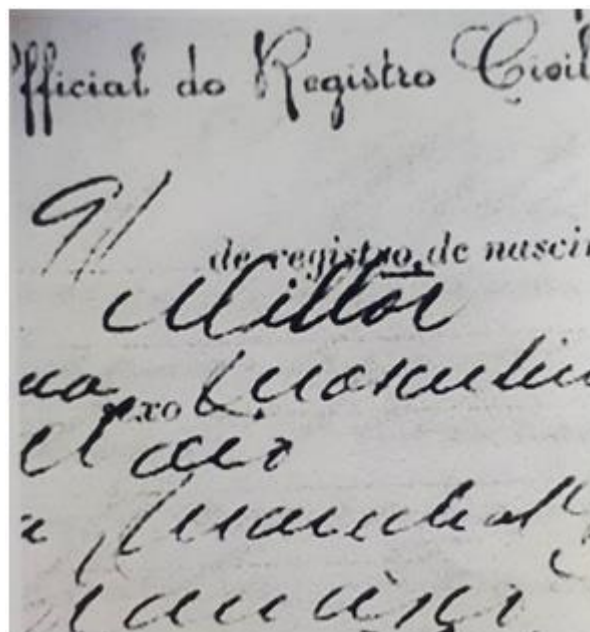
Com o tempo, seu trabalho começou a ser reconhecido. Como, na época, eram poucos os jornalistas que conheciam o idioma francês ou o inglês, Millôr soube usar o conhecimento a seu favor e abrir o caminho, tomando sua parte na produção jornalística (PAULILLO, 1980, p. 4-5). O bom trabalho permitiu que o jovem jornalista saísse da casa dos parentes e fosse viver em uma pensão confortável e familiar. Por outro lado, a ascendente carreira profissional fez Millôr abandonar de uma vez por todas os estudos no Liceu de Artes e Ofícios.

O nome artístico aconteceu naturalmente. Isso porque Millôr foi oficialmente registrado como Milton e assim era conhecido por todos até a adolescência. Perceba a ironia do próprio Millôr (2003) ao explicar o quiproquó:

Fui tirar uma certidão e vi que o nome estava errado, que era Millôr. Eles escreviam errado, perfeitamente certo do ponto de vista da escrita, com aquela bonita caligrafia de escrivão. Estava lá, aquele *M* aberto, *i*, *l*, depois vinha o *t* – que o cara fazia também aberto –, *o*; e termina com um *r* perfeito. Como ele riscou o *t* em cima do *o*, o que estava escrito era Millôr, não tinha dúvida nenhuma. Aí eu resolvi mudar. Foi curioso, porque eu assumi o nome de Millôr e todo o pessoal, que trabalhava comigo e de casa, imediatamente, começou a me chamar de Millôr. O Milton sumiu na mesma hora. Tanto que eu sou 17 anos mais moço do que eu mesmo! (Se alguém procurar o registro do Millôr, não tem) (FERNANDES, 2003, p. 32-33).

Millôr trabalhou por 25 anos em *O Cruzeiro*. Sua saída se deu por conta de uma polêmica em torno de uma publicação de sua autoria intitulada *Esta é a verdadeira história do paraíso* (1963), na qual parodiava a narrativa da criação bíblica. Curioso lembrar que “a censura que resultou em sua demissão partiu da própria sociedade e da revista mais lida por ela naqueles tempos” (PINHEIRO, 2015, p. 14), e não dos órgãos de censura, como seria de se esperar.

Figura 1 - Detalhe da certidão de nascimento, cuja grafia rebuscada originaria o nome Millôr.



Fonte: (CADERNO DE LITERATURA BRASILEIRA, 2003, n. 15, p. 8).

Em maio de 1964, pouco depois de sua saída, Millôr criou a revista *Pif-Paf* (mesmo título da seção de sua autoria em *O Cruzeiro*), na qual escreveu em parceria com artistas como Jaguar, Ziraldo, Claudius Ceccon, João Bethencourt, Campos de Carvalho e outros. Com característico humor político, o periódico quinzenal durou apenas oito números (ou seja, quatro meses). A censura limitava as publicações da revista e os anunciantes temiam a repercussão das ideias veiculadas. Apesar da curta duração, a revista *Pif-Paf* marcou o início da imprensa alternativa no Brasil. Millôr participou, posteriormente, da criação de outro famoso semanário alternativo, *O Pasquim*,<sup>3</sup> que circulou entre 1969 e 1991, no qual colaborou desde seu início até 1975.

<sup>3</sup> Criado pelos jornalistas Tarso de Castro e Sérgio Cabral e pelo cartunista Jaguar, *O Pasquim* foi um tabloide semanal marcado na história por sua associação ao movimento de contracultura na imprensa alternativa brasileira. De acordo com o *Dicionário Michaelis*, a contracultura é a cultura de grupos minoritários que se caracteriza por um conjunto de valores, normas e padrões de comportamento que se colocam em contradição frontal àqueles da sociedade dominante. Ao longo dos anos, a redação contou com muitos artistas e jornalistas ligados à chamada contracultura. Entre os jornalistas que passaram por *O Pasquim* estão Manoel 'Ciribelli' Braga, Luiz Carlos Maciel, Paulo Francis, Ivan Lessa, Carlos Leonam, Sérgio Augusto, Ruy Castro e Fausto Wolff. Entre os artistas gráficos que integraram o corpo editorial de *O Pasquim* estão nomes como Ziraldo, Miguel Paiva, Carlos 'Prósperi', 'Claudius' Ceccon, Reginaldo José Azevedo 'Fortuna' e Henfil. Esses são apenas alguns dos profissionais que passaram pela redação de *O Pasquim* em seus mais de 22 anos de atividade. Muitos desses jornalistas e artistas gráficos possuíam a

O autor também escreveu para os jornais: *Correio da Manhã*, *Tribuna da Imprensa*, *Diário Popular* e *Jornal do Brasil*. Foi articulista da revista *Veja* entre 1968 e 1982, de onde saiu por causa de um texto em que apoiava Leonel Brizola para governador do Rio de Janeiro, o que entrou em conflito com os interesses da revista. Passou, então, a escrever para a *Isto é* no mesmo ano de 1982. Millôr só retornou à *Veja* depois de 22 anos, escrevendo para a revista de 2004 até 2009. Millôr Fernandes escreveu ainda em diversos outros jornais e revistas, de pequeno ou grande destaque no país, como os jornais *O Dia*, *O Estado de São Paulo*, *Folha de S. Paulo* e *Correio Brasiliense*.

O vultoso número de periódicos pelos quais passou e sua contínua produção ao longo de mais de setenta anos de jornalismo, seguramente conferem a Millôr o direito de preferir, entre tantas habilidades, ser chamado de *jornalista* (FERNANDES, 2003, p. 29). Entretanto, é importante destacar, ainda que brevemente, toda a produção artística que acontecia em simultaneidade ao seu trabalho nos jornais. Millôr escreveu prosa, poesia, fábulas, poemas, haicais, publicações compiladas de frases e trocadilhos, roteiros para 10 filmes (individuais ou em parcerias), além de ter sua obra gráfica à mostra em diversas exposições.

## 2.2 LIBERDADE E RESISTÊNCIA

Em todos os veículos de comunicação por onde Millôr Fernandes passou, sua produção artística e intelectual sempre valorizou, sobretudo, a liberdade, quer seja de opinião, de expressão ou de imprensa. A palavra liberdade é um termo muito caro à sua criação e também bastante recorrente nas obras e na fala de Millôr. Ela reaparecerá inclusive como título de uma de suas peças de teatro mais conhecidas, escrita em parceria com Flávio Rangel e que estreou no Rio de Janeiro em 21 de abril de 1965: *Liberdade Liberdade* (Peça nº 12, 1965b).

Assim como a “paz da descrença”, a liberdade é outra chave fundamental para a observação da sua obra. Além disso, os dois termos devem ser vistos como parceiros. A “paz da descrença” seria um instrumento (ou um motivo) para não aderir a ideias ou aceitar qualquer poder ou noção

---

capacidade de conjugar os seus talentos, como o próprio Millôr Fernandes costumava fazer, não podendo ter seus nomes atrelados completa e unicamente a essa ou àquela função. O blog *Memórias da Ditadura*, o maior acervo online sobre a história da ditadura no Brasil, caracteriza a imprensa alternativa como “[...] um espaço importante de crítica ao regime militar, de divulgação de denúncias, e de debate das organizações de esquerda. Por meio do humor, da análise política ou da informação, esses jornais e revistas alternativos cumpriram um papel fundamental de oposição e resistência à ditadura no Brasil” (MEMÓRIAS DA DITADURA, [20--?], não paginado). O Pasquim é um marco na imprensa alternativa brasileira.

anteriormente fixada que vá de encontro à ampla liberdade dos indivíduos. Neste trecho, o autor conjuga a descrença (em forma de ironia despreocupada) com a liberdade de ideias:

Quando criei o Vão Gogo, minha intenção era autogozativa, autopunitiva – como se faz em geral. Todo humorista acaba usando um nome palhaço – Barão de Itararé –, gozando para cima ou para baixo. Eu botei Vão – tolo, idiota – e Gogo – que é doença de galinha, boquirroto. Mais tarde, introduzi o Emanuel na frente – que era Emmanuel Kant. Era Emanuel Vão Gogo o nome todo. Botei, assim, de brincadeira. Mas a seção não tinha nenhuma ideologia. Não tenho ideologia até hoje! Aliás, a minha tendência natural é não gostar nem de criar personagem. Eu não tenho nenhum personagem. Ontem, por acaso, escrevi no *Jornal do Brasil* uma frasezinha: “A ideologia não é uma forma de pensar, é uma bitola para não pensar. Em estrada de ferro se chama mata-burro” (FERNANDES, 2003, p. 32).

A interrupção dos estudos no Liceu de Artes e Ofícios e a metodologia autodidata orgulhosamente adotada durante toda a vida (FERNANDES, 2003, p. 39) ajudam a compreender sua não filiação a partidos ou ideologias. A liberdade atravessa a obra de Millôr em suas charges, artigos, poemas e peças. Até *O Pasquim*, criação conjunta com outros parceiros jornalistas e artistas gráficos, também teve seu modelo pautado na garantia da completa liberdade de expressão. Millôr afirma que o tabloide não tinha nenhum “princípio” definido, e comenta que sua existência “se fez no trabalho, se fez porque havia uma ditadura” (FERNANDES, 2003, p. 32).

A liberdade é uma característica marcante no trabalho jornalístico de Millôr. O autor escreve sobre uma memória que tem da redação de *O Cruzeiro*:

O jornalista Odilo da Costa Filho entrou para ser o diretor, me chamou e disse: “Olha, Millôr, você pode ficar tranquilo aqui, porque eu conheço a tua bandeira e te dou toda liberdade.” Respondi logo: “Odilo, você não pode me dar liberdade, só pode tirar.” Se eu preciso de alguém que me dê liberdade é porque eu não tenho, não é? (FERNANDES, 2003, p. 41).

Para Millôr, a liberdade é fundamental para o fazer artístico. Ele diz: “hoje eu tenho consciência apenas do seguinte: escrevo exatamente o que eu bem entendo” (FERNANDES, 2003, p. 40). E, mais adiante, completa, em defesa não só da sua, mas da liberdade individual de crença, de expressão e, mais importante que estas, a *liberdade de descrença* para todas as pessoas:

Eu digo lá que toda carta social que se conhece, desde a mais pobre, até a maior, a Constituição – a carta social maior –, tem duas premissas fundamentais: uma, liberdade de crença; a outra, liberdade de expressão. Mas não tem nenhuma que defenda o que é mais importante – a liberdade de descrença. O descrente está sempre fodido, tem sempre gente mandando o pau no descrente. Mas, nunca, ninguém viu nenhum descrente invadir um país para fazer os outros desacreditarem! O caso contrário existe, você tem que ser crente no que os outros acreditam (FERNANDES, 2003, p. 40).

Podemos perceber, com isso, como a sua posição em defesa da liberdade era marcadamente avessa às religiões e ideologias. Mas não foi somente nos assuntos sérios que o sentimento de liberdade motivou o jornalista. Sua vida cotidiana também era marcada por essa característica peculiar do seu comportamento:

Eu não dou festas, eu vou a festas. Estou lá no meu estúdio, se alguém for lá, eu converso uma hora, quanto quiser. Mas, normalmente, convidar: “Venham aqui conversar”, não é do meu jeito. Se você disser: “Vem cá conversar”, eu vou, sabe por quê? Talvez seja pelo sentimento de liberdade, pois posso ficar de minutos, até uma hora. Se você for lá, como é que eu vou botar você para fora? (FERNANDES, 2003, p. 42).

Por não ter completado os estudos no Liceu de Artes e Ofícios, Millôr não chegou a formar e definir completamente suas referências artísticas em relação aos seus desenhos. Pelo contrário, o próprio Millôr diz que começou de forma autodidata, literalmente copiando histórias em quadrinhos que comprava em bancas de jornais. A obra gráfica de Millôr, suas charges, tirinhas, caricaturas e ilustrações levam traços irregulares, ora com cores fortes e contornos bem definidos, ora com borrões e imagens que mais lembram uma pintura cubista. Não é possível enquadrá-la num estilo. Mas é impossível não reconhecer a “assinatura” do traço de Millôr que, apesar de irregular, é marcante ao leitor. O relato a seguir apresenta esse momento de “explosão” do traço do artista:

A minha relação com a liberdade e a minha criatividade são absolutamente instintivas. Se alguém pegar o meu desenho antigo – que eu fazia de sacanagem –, minha colaboração n’O Cruzeiro, vai ver aqueles bonequinhos do Péricles, sempre aquela coisinha ajeitadinha. Aí eu comecei a desenhar, achei que estava ruim e comecei a redesenhar. Eu não sei como é que liam o que eu fazia, porque eram toneladas de material numa página só. Com página daquelas, hoje se faz um mês de trabalho. De repente, eu me chateei e comecei a borrar tudo, fazer páginas de todas as maneiras. E aí eu não sei o que aconteceu. Passado o tempo, é que eu vejo o sucesso extraordinário que fez. E as pessoas pensam que eu sou um libertário, que estou fazendo aquilo para acabar com as artes plásticas. Não, eu estou fazendo aquilo por uma coisa pessoal, instintiva, mais nada (FERNANDES, 2003, p. 42).

Ainda sobre a liberdade criativa em seu trabalho, Millôr Fernandes se tornou conhecido por suas traduções teatrais “melhoradas”. Numa entrevista, o próprio Millôr comenta a respeito de seus ajustes:

CADERNOS: A tradução de peças teatrais, como se sabe, ocupa um lugar fundamental dentro da sua obra. No seu caso, o mais correto talvez fosse falar em recriação em vez de dizer simplesmente tradução. Como é esse processo diante de textos clássicos, por exemplo?

Millôr Fernandes: Um dia, encontrei o Nelson Rodrigues na rua e ele me perguntou: “Millôr, é verdade que você melhora o Molière?” Eu respondi: “Nelson, olha aqui, eu nasci 300 anos depois do Molière. Além disso, sou mais velho do que ele. Respeito tudo o que Molière escreveu – agora, deixou uma bola na porta do gol, o chute é certo” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, n. 15, 2003, p. 39).

Constatamos que a noção de liberdade está presente em toda a obra de Millôr Fernandes ao longo de décadas. Percebemos em seus textos, desenhos e entrevistas que, mesmo quando não fala propriamente a palavra *liberdade*, todo o seu discurso é permeado pela expressão absoluta dessa maneira livre de criar.

### 2.3.UM DRAMATURGO SEM ESTILO

A produção dramática de Millôr Fernandes apresenta características muito peculiares dentro da historiografia teatral brasileira. Por ter usado a “lente de aumento” do humor em suas criações, a dramaturgia de Millôr é capaz de proporcionar um exame ainda mais detalhado das dores humanas, tornando a discussão das problemáticas pessoais mais importante do que as próprias pessoas (personagens), aproximando assim leitor e texto. Suas influências estrangeiras bem como seu trabalho criativo em diferentes áreas criaram uma produção dramática antenada ao que havia de mais novo na época e que permanece, de alguma forma, atual devido a sua universalidade. Não tendo se filiado a nenhuma companhia ou grupo, o autor escreveu por conta própria e com estilo independente ao longo de quase cinquenta anos.

A entrada em cena do personagem do ladrão em *Do Tamanho de um Defunto* (peça nº 3, 1955a) ironiza e denuncia a ilusão da quarta parede mesmo depois da indicação do próprio Millôr de que o cenário deve ser “necessariamente realista” (FERNANDES, 1957, p. 105). *Uma Mulher em Três Atos* (peça nº 2, 1953) mistura influências da comédia de adultério francesa com o quiproquó tipicamente farsesco do amante escondido no armário. Segundo a crítica teatral Mariangela Alves de Lima, *Pigmaleoa* (peça nº8, 1962a), *Um Elefante no Caos* (peça nº 7, 1960) e *É...* (peça nº 20, 1977a), poderiam corresponder não à “comédia de costumes” pós-romântica do teatro brasileiro, mas ao modelo anterior da *comédie de moeurs* da tradição dramática universal. Para Mariangela (2003),

o fato de que essas obras possam eventualmente conter na sua feitura recursos cômicos não resume seus efeitos e intenções que podem variar do lírico ao farsesco e da denúncia à documentação de circunstâncias históricas (LIMA, 2003, p. 108).

*Um Elefante no Caos* (peça nº 7, 1960) começa com características típicas de uma comédia de costumes que retrata a classe média baixa em um conjugado em Copacabana e vai, aos poucos, ganhando aspectos cada vez mais surreais, como um prédio que pega fogo incessantemente há dois meses e o bombeiro que, encarregado de apagar o longo incêndio, acaba se tornando funcionário do prédio. *Flávia, cabeça, tronco e membros* (peça nº 21, 1963) pode se aproximar da categoria do grotesco, na qual o risível e o trágico se conservam em situações de alternância, mobilizando “o surreal, a caracterização farsesca, a poesia, o metateatro (...) e alguns procedimentos de ilogicidade metafórica como (...) a mulher que envelhece em três dias e se prepara para dar à luz um neto” (LIMA, 2003, p. 113). Já os diálogos dos personagens de *É...* (peça nº 20, 1977a) apresentam um revezamento entre a crônica de costumes e a peça de ideias. Lima ainda completa afirmando que essa peça “recorre à tonalidade farsesca, ao melodrama (há um suicídio) e às conclusões resignadas diante do imponderável frequentes no impressionismo tchecoviano” (LIMA, 2003, p. 114). Sua última peça publicada, *Kaos* (peça nº 30, 2000), une a crônica do cotidiano, a poesia e a observação dos costumes. Nada é simples ou se pretende puro na dramaturgia de Millôr Fernandes.

Aqui vemos, novamente, a noção de liberdade que acompanha a obra do dramaturgo. Sua não filiação a grupos, companhias ou estilos é uma escolha. Essa escolha poupava Millôr da necessidade de enquadrar sua escrita nesse ou naquele modelo, em função dos interesses de algum grupo ou artista. Sobre essa característica de independência, Décio de Almeida Prado (2008) afirmou:

(...) tendo com ela relações de boa vizinhança e de eventual troca de influências, situa-se uma linhagem autoral independente e na verdade bem mais antiga: a da comédia só comprometida com a realidade brasileira e consigo mesma. Escritores como Millôr Fernandes e João Bethencourt, ambos cariocas e ambos vindos da década de quarenta, passaram por todos esses anos de turbulência sem se amarrarem a companhias, escolas ou programas (PRADO, 2008, p. 121).

Com a sua autonomia em relação aos grupos teatrais, cresceu também a sua independência estilística. Assim como elaborou um traçado característico em sua obra gráfica, Millôr também criou um jeito próprio de escrever teatro, conjugando temas de diferentes gêneros numa mesma peça, dificultando, com isso, o trabalho da crítica em classificar sua obra dentro desta ou daquela categoria.

Destacaremos, então, a diferença entre gênero e estilo pois ela se faz essencial na discussão dos assuntos presentes neste trabalho. No entanto, não se pretende encerrar o debate sobre os significados dos termos, que são ricos de sentido e passíveis de diferentes interpretações. Nossa



distinção acontece somente a fim de criar um espaço transparente em que a argumentação possa se dar a partir de conceitos claramente expostos e acordados.

Falamos de gênero como um conjunto de convenções e normas que definem uma forma literária. Os gêneros épico, lírico e dramático são grandes modelos que reúnem, em cada um deles, outros muitos subgêneros (alguns exemplos são o romance, a novela, o conto e a crônica, dentro do gênero épico; o idílio, a ode e a sátira, dentro do gênero lírico; o auto, a ópera e a tragicomédia dentro do gênero dramático). Assim, quando tratamos, nesta dissertação, de gêneros como a tragédia, a comédia, a farsa e a colagem, entendemos que todos pertencem ao gênero dramático (teatral).

Entretanto, quando tratamos de estilo, nos referimos ao conjunto de tendências e características formais, conteudísticas e estéticas que identificam ou distinguem uma obra, um artista ou determinado período ou movimento. Assim, ao falar de estilo, estamos analisando a maneira como um indivíduo ou um grupo utilizam a língua com construções que os caracterizam. Trata-se de determinado modo (singular ou compartilhado) de realizar algo – no nosso caso, o modo de escrever. O estilo também pode nos remeter, com efeito, a certa elegância (por vezes demasiada) presente nos trabalhos – ou mesmo no modo de agir – de alguma classe de profissionais.

Todos esses significados do termo estilo eram vistos por Millôr Fernandes com certa desconfiança. O autor não estava interessado em fazer parte de qualquer grupo ou escola artística que pudesse ditar a forma de seus trabalhos. Além disso, demonstrava, com suas ironias e piadas, o desejo de manter sua liberdade criativa e, quando necessário, ter o direito de ser direto, mesmo que isso significasse ser muito pouco elegante. Quando Millôr afirma não ter estilo, ele se afasta das escolas e formas conhecidas e se aproxima, cada vez mais, de uma assinatura própria, reconhecível aos seus leitores durante décadas, e que criou um *estilo próprio*. O dramaturgo também aproveita para criticar os autores elegantes e afirmar uma linguagem que abraça tanto termos refinados como o vocabulário popular.

A primeira vez em que Millôr se denomina “um escritor sem estilo” é na contracapa de sua coletânea *Trinta anos de mim mesmo*, publicada em 1972 pela Editora Círculo do Livro. O volume reúne materiais autorais recolhidos ao longo de 30 anos de trabalho em diversas publicações como nas revistas *Veja*, *Pif-Paf* e *O Cruzeiro*, no semanário alternativo *O Pasquim*, nos jornais *Tribuna da Imprensa*, *Correio da Manhã*, entre outros. O livro apresenta uma antologia de crônicas, contos, montagens com fotos e legendas, poemas, diálogos, charges e até algumas letras de canções que o

autor escreveu para suas peças musicais. A frase “Millôr: enfim um escritor sem estilo!” aparece na contracapa, como uma constatação de tudo aquilo que o leitor observou ao longo das 236 páginas da obra. Como se percebe, Millôr não se fixa a uma forma, mas explora diversas linguagens ressaltando seu compromisso somente com a liberdade e com o humor.

Figura 2 - Contracapa do livro *Trinta Anos de Mim Mesmo* (Editora Círculo do Livro, 1972).



Fonte: FERNANDES, Millôr. *Trinta anos de mim mesmo*. 1972.

De fato, tentar associá-lo a qualquer gênero seria uma tarefa inglória. Sua produção artística é eclética, tendo atuado como criador nos mais diferentes meios: jornais, revistas, roteiros de filmes, exposições de trabalhos gráficos, charges, peças de teatro e musicais. Entretanto, mesmo se observarmos uma área específica do seu trabalho (como no caso de sua dramaturgia) ainda não é possível dizer precisamente de qual poética o autor se aproximou com maior intensidade ou frequência. Isso porque cada texto de teatro de Millôr apresenta características muito peculiares,

personagens e cenários absolutamente diferentes entre si, temas distintos e formas únicas, o que nos faz lembrar sua constante afirmação da liberdade.

Sobre a questão do estilo em Millôr, o Mestre em História Tiago Espilotro (2015) indica uma reflexão relevante:

Millôr não foi um artista sem estilo, mas, sim, um artista de muitos estilos. Figura ímpar no cenário das artes brasileiras, dominou com precisão diversas técnicas. Todas elas capazes de amplificar as formas populares de comunicação (...). O humor milloriano, dessa maneira, imortaliza em páginas impressas aquilo que é efêmero: a cultura popular mais cotidiana, a cola que une os cidadãos comuns ao fluxo da história.

Para dar conta desse *projeto*, para ressoar a invenção contínua e rarefeita do cotidiano em formas elaboradas de arte, Millôr procurou sempre a forma que a mensagem *pedia*. Encontrou várias. Fez assim uma obra distante do cânone e do discurso oficial-pedagógico.

Estudar a obra de Millôr é um caminho privilegiado para se encontrar formas de pensar do brasileiro. Talvez essa seja uma chave preciosa para organizar em um todo as múltiplas facetas de um autor com muito estilo (ESPILOTRO, 2015, p. 9, grifos do autor).

Sobre a utilização do humor, a professora Glória Maria Cordovani (1997), autora de uma das teses de Doutorado mais importantes a respeito da obra de Millôr Fernandes, faz a seguinte observação:

Durante a ditadura, diversas produções de rádio e tevê, coniventes com os procedimentos de manipulação e de alienação da massa, empenharam-se apenas em provocar o riso. Já o humor, concebido por Millôr como a “quintessência da seriedade”, contém, entre outros, aspectos de resistência ao regime de força. (CORDOVANI, 1997, p. 9)

Para Cordovani (1997), “as criações de humor aguçam a inteligência crítica” (CORDOVANI, 1997, p. 9). E sobre essa notável distinção entre o humor realizado por Millôr e o simples riso superficial proporcionado pelas produções de massa, a professora Gabriela Pinheiro explica de forma resumida que:

De modo geral, o que se entende é que a comicidade que é gerada por variados recursos de linguagem, situações e caracterização de personagens, permanece na superficialidade do riso, não promove reflexões mais aprofundadas naquele que ri. O humorismo, pelo contrário, sempre revelará sentidos mais profundos, um tanto melancólicos ou mesmo amargos diante do objeto risível (PINHEIRO, 2015, p. 53).

Em tempos sombrios e difíceis como aqueles em que Millôr viveu, o humor podia exercer com eficácia uma dupla função: ao mesmo tempo aliviar a tensão e denunciá-la.

O humor também é uma ferramenta capaz de aproximar autor e leitor. A professora Cordovani (1997) comenta a aproximação intencional de Millôr com seu interlocutor. Contudo,

segundo ela, além do uso do humor, Millôr “se coloca entre o regime e o leitor” (CORDOVANI, 1997, p. 9). Nesse sentido, o próprio Millôr não é capaz de se excluir das críticas que ele mesmo faz:

(...) quando caço o homem, como Nemrod na Bíblia, e procuro alvejar individualmente o mesquinho, o covarde, o safado, o hipócrita, o corrupto, o incompetente e, coletivamente, a medicina, a política, a psicanálise, o jornalismo, o economismo, com suas pretensões, falhas, fraquezas, egoísmos e sandices (que são as minhas, eu nunca esqueço; só que eu nunca esqueço; a maior parte das pessoas nem se lembra) não estou preocupado com essas falhas e defeitos insanáveis, mas com o inevitável fim a que isso leva – a desumanidade do homem para com o homem (FERNANDES, 2002, p. 594-95).

Com essa postura, Millôr assume “um lugar privilegiado na história da malandragem contra os poderosos” (CORDOVANI, 1997, p. 9). Certamente um dos pontos recorrentes na sua obra é o direcionamento “contra os poderosos”, como ele mesmo diz:

É engraçado, as pessoas dizem que eu faço isso, mas eu não faço esse negócio de escrever para humilhar a pessoa, não faço mesmo. Eu escrevo contra o cara que é poderoso [...] (FERNANDES, 2003, p. 22).

Apesar de não filiado a nenhuma escola filosófica ou mesmo visão política que pudesse, de alguma maneira, influenciar seu humor, ao se analisar de maneira ampla a produção literária e dramaturgica de Millôr, é possível encontrar certos pontos em comum, algo como uma assinatura do autor. Para Cordovani (1997), esse seu traço característico se apresenta de forma resumida em “olhos cínicos, nariz atrevido, calvície do subdesenvolvimento, magreza do abandono” (CORDOVANI, 1997, p. 9). Com as devidas ressalvas, pode-se afirmar que essa é a descrição metafórica não só de Millôr como também das características (cínico, atrevido, subdesenvolvido e abandonado) de uma grande parcela do próprio povo brasileiro.

Desse modo, nosso trabalho apresentará a análise de algumas de suas peças de teatro e será possível identificar nelas inúmeros momentos em que Millôr se opõe aos regimes, à (classe) política e, especialmente, aos poderosos.

Apesar dos números consideráveis (30 textos autorais e 73 traduções), Millôr ainda é pouco citado nos estudos da historiografia teatral brasileira. Talvez por sua produção eclética que não fixou sua carreira somente dentro da cena teatral, tendo se dedicado, com igual sucesso ao jornalismo, à poesia e à ilustração. Ou por seu comportamento independente, não filiado a nenhum coletivo ou grupo teatral importante em sua época. Ou ainda pela recusa em encaixar sua dramaturgia dentro do chamado “teatro engajado” dos anos 1960-1970, optando por se denominar

*um autor sem estilo*, apesar de, assim como os *engajados*, nunca ter deixado de criticar diretamente a política e as classes dominantes no Brasil.

### 3. PRIMEIRAS PALAVRAS

Millôr Fernandes afirmou que “teatro, para mim, é autor” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, n. 15, 2003, p. 39), numa clara sobreposição do texto às outras figuras do processo criativo teatral. O próprio Millôr afirma que “teatro é hierarquia” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, n. 15, 2003, p. 39), o que pode ser questionado à luz das muitas experiências artísticas horizontalizadas que a contemporaneidade provou serem possíveis e produtivas.

Obviamente, o grande número de obras teatrais escritas e traduzidas por Millôr potencializou seu apreço ao texto. Apesar disso, é possível perceber que o dramaturgo entende o trabalho do encenador e dos atores como criações subsequentes ao seu texto. Millôr comenta que “se você decide por um texto, então tudo deve obedecer a ele – cenário, iluminação, tudo” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, n. 15, 2003, p. 39), evidenciando seu apreço ao *logocentrismo* e certo questionamento acerca da função artística e criativa dos atores e encenadores.

Millôr Fernandes foi um dramaturgo que escrevia seus textos teatrais com plena consciência da sua futura transposição para o palco. Isso se justifica quando o próprio autor comenta que a maioria de suas peças era escrita “sob encomenda” de algum ator, atriz ou encenador (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, n. 15, 2003, p. 35). Contudo, uma vez que seu texto é publicado, o autor sabe que diversos outros artistas e companhias podem ter acesso ao seu material e se interessar em montá-lo em algum momento no futuro. Nesse ponto, Millôr parece querer dialogar com os possíveis encenadores, para que estes saibam precisamente o que o autor esperava de sua peça quando a escreveu. Neste terceiro capítulo, analisaremos a maneira como, através da escrita dos seus textos, o autor pretendia estender sua mão criativa e seu poder como dramaturgo para muito além das folhas de seus livros buscando se fazer presente no momento da encenação nos palcos.

Essa compreensão do processo de encenação do texto se apresenta com frequência nos seus prefácios, geralmente em forma de alertas dirigidos principalmente aos atores e encenadores. Nos referimos aqui às rubricas introdutórias do autor chamando-as de “prefácios”, mesmo que elas não estejam identificadas desta forma nos seus textos publicados. Ou seja, analisaremos aquelas *primeiras palavras*, presentes nas páginas iniciais dos livros, antes do começo dos textos propriamente ditos, em que o dramaturgo cria e expõe sua encenação imaginária e que, muitas vezes, nos textos de Millôr, aparecem soltas, sem um título ou seção dedicada, mas ainda assim

são os momentos em que o autor deixa sua assinatura muito clara sobre a configuração da cena que imaginou.

O espaço físico do palco (cortina, objetos cênicos e figurinos) também não escapou do interesse da escrita do autor que se preocupou em detalhar especificamente o que desejava ver nos palcos das montagens de muitos dos seus espetáculos.

Além disso, Millôr sabia da importância do uso das palavras certas para se conseguir o efeito cômico. E também queria que sua crítica, feita através do humor, atingisse diretamente aqueles para quem as havia endereçado no momento da escrita, evidenciando, novamente, a necessidade de se respeitar as indicações do autor.

As muitas rubricas que aparecem ao longo dos textos, em algumas peças mais em outras menos, demonstram seu profundo domínio da linguagem teatral. O arcabouço dramático de Millôr Fernandes é indiscutível e se comprova, sobretudo, pela quantidade (e pela qualidade) de peças traduzidas (publicadas ou não) pelo autor. Como vimos no capítulo anterior, o número de traduções ultrapassa os setenta textos. Millôr era um ávido leitor de teatro e tinha consciência da utilidade das rubricas, bem como dominava a técnica da sua aplicação nos momentos específicos para se conseguir os efeitos esperados. Observamos que o autor as utiliza constantemente na maior parte de suas peças. As rubricas de Millôr indicam desde simples gestos dos personagens (como os deslocamentos na cena) até ironias mais sofisticadas criadas, por exemplo, a partir da contradição entre a fala e a ação sugerida.

Entretanto, nossa investigação se dará menos sobre as rubricas (que ocorrem já durante a cena e dizem respeito a características dos personagens) e mais sobre os prefácios e as recomendações iniciais, endereçadas de artista criador para artista criador antes mesmo da encenação e que apresentam detalhadamente a imaginação do autor sobre o ambiente de sua peça. Nossa intenção é perceber como Millôr criou meios de não ter seu trabalho encerrado na máquina de escrever, expressando o desejo de continuar dialogando com os futuros leitores e artistas que viessem a entrar em contato com seus textos.

Analisaremos, brevemente, neste capítulo, as indicações presentes nas *primeiras palavras* de quinze textos teatrais escritos por Millôr Fernandes entre 1953 e 1995. Há ainda outros três textos que serão analisados mais a fundo no próximo capítulo, no qual trataremos especificamente sobre as peças do gênero *colagem*. Juntos, esses dezoito textos compõem a totalidade das peças do autor já publicadas na ocasião da escrita dessa dissertação. Os outros doze textos teatrais de autoria

de Millôr Fernandes (em sua maioria espetáculos musicais), cujas *primeiras palavras* não participam desta nossa análise, não foram publicados em livro e, por isso, são textos de difícil acesso e, certamente, merecem uma pesquisa inteiramente dedicada a encontrar e analisar essas raridades.

Tal falta, porém, não prejudica essa pesquisa, uma vez que nossa intenção é, através da observação de diferentes obras escritas por Millôr Fernandes, demonstrar a diversidade de sua linguagem cênica, bem como exemplificar a ampla participação do autor no cenário teatral brasileiro de sua época. Para isso, destacaremos algumas informações como data e local de estreia, artistas envolvidos (elenco, cenografia e figurinos), colaborações com grupos, companhias e bandas, seguidas de um breve resumo do enredo do texto e, finalmente, a análise das indicações que Millôr deixou aos futuros atores, atrizes e encenadores de suas peças.

### 3.1 TEATRO DE MILLÔR FERNANDES (CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA – 1957)

A Editora Civilização Brasileira lançou em 1957 um volume com quatro peças escritas por Millôr Fernandes, num livro intitulado *Teatro de Millôr Fernandes*. As peças são *Uma mulher em três atos* (peça nº 2, 1953), *Do tamanho de um defunto* (peça nº 3, 1955a), *Bonito como um Deus* (peça nº 4, 1955b) e *A gaiivota* (peça nº 6, 1957).

Há, ainda, duas outras obras da mesma época, o espetáculo musical *Pif-Paf – Edição extra!*, com músicas de Ary Barroso (peça nº 1, 1952) e a peça *Diálogo da mais perfeita compreensão conjugal* (peça nº 5, 1955c) que tiveram seus textos encenados mas não chegaram a ser publicadas.

*Uma mulher em três atos* (peça nº 2, 1953) foi representada pela primeira vez no Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo, em 29 de junho de 1954. O elenco era composto por Armando Couto e Ludy Veloso. A direção era de Adolfo Celi e os cenários de Mauro Francini (FERNANDES, 1957, p. 2). A peça se passa inteiramente em um apartamento conjugado em Copacabana, onde vive o casal Maria (28 anos, do lar) e Eduardo (36 anos, jornalista). Eles passam por um momento monótono na relação, característico de certo tempo de convívio. Maria tem casos com outros homens quando Eduardo está fora. Como toda a ação se passa dentro do apartamento, os encontros entre Maria e os amantes também se dão nesse cenário. Esses homens acabam, por diferentes motivos, indo até o conjugado de Maria para conversar com a moça. Como o título sugere, a peça é dividida em três atos. No primeiro, Eduardo é bastante dócil, no segundo, um



pouco mais desconfiado. No terceiro ato, Eduardo desmascara as farsas de Maria. A peça tem dois finais alternativos, que são os dois quadros em que o terceiro ato é dividido.

*Do tamanho de um defunto* (peça nº 3, 1955a) também trazia no elenco os atores Armando Couto e Ludy Veloso, dessa vez acompanhados por Edson Silva e Renato Consorte. A direção ficou a cargo do próprio Armando Couto, com cenário assinado por Lauro Lessa. A peça estreou em 3 de março de 1955, no Teatro de Bolso, no Rio de Janeiro (FERNANDES, 1957, p. 102). Na peça, Roberto é um médico casado com Laura, uma mulher que vive com medo de ter sua casa invadida. Numa noite chuvosa, um policial pensa ter visto alguém no jardim do médico e o acorda para perguntar se está tudo bem. Nada fora do normal, o policial vai embora e o casal volta a dormir. Em seguida, o ladrão entra pela janela e, fazendo barulho com as peças que roubava, acaba acordando o casal. A peça se desenrola basicamente a partir da conversa entre o casal e o ladrão que, em apuros, pede que o libertem sem denunciá-lo às autoridades. O casal tenta chamar a polícia, gritar, apitar, ligar para diversos números e nada consegue. O tempo que passa na casa cria uma inusitada intimidade entre o ladrão e os moradores do local. Ao final, Roberto acaba descobrindo que o ladrão havia se consultado com ele há poucas semanas e tinha uma doença grave. O médico liberta o ladrão antes que a polícia chegue à sua casa. Encontra-se aí, entre outras, uma crítica social apresentada pelo fato de o casal ter passado toda a peça sem conseguir contato da polícia simplesmente porque a noite estava chuvosa.

*Bonito como um Deus* (peça nº 4, 1955b) estreou no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo, em 18 de novembro de 1955, trazendo no elenco os mesmos atores da peça anterior (Armando Couto, Edson Silva, Ludy Veloso e Renato Consorte) e ainda a atriz Córdula Reis. Armando Couto novamente assume a direção e, Paulo Becker, os cenários. Quando a peça começa, um Jornalista está bebendo num bar à noite quando a jovem Flávia entra e começa a conversar com o Bartender, seu amigo de longa data. Ela comenta sobre os abusos que o marido lhe impõe, mas que aceita pelo fato de seu parceiro ser “bonito... como um deus” (FERNANDES, 1957, p.178). Depois do relato, a moça vai ao banheiro para se recompor das lágrimas e o Jornalista fala ao bartender sobre sua própria esposa que é controladora e ciumenta. O assunto das conversas gira em torno de relacionamentos conjugais. Descobre-se que o tal rapaz bonito que tem fama de conquistador, também tem o hábito de marcar o primeiro encontro com todas as moças naquele mesmo bar. Para a surpresa de todos, ao voltar do banheiro, Flávia confessa ter matado o marido enquanto ele dormia, após ouvi-lo numa ligação com outra mulher. Jornalista e Bartender

acompanham a jovem Flávia até a polícia, para que a moça se entregue. Ao saírem, outra moça entra no bar para esperar pelo seu primeiro encontro com o homem que jamais viria.

*A gaivota* (peça nº 6, 1957) estreou em 3 de abril de 1959, no Teatro União, no Rio de Janeiro, sob a direção de Carlos Murтинho, que ainda assinava cenário e figurino. No elenco, o casal Rosamaria Murтинho e Mauro Mendonça. Assim, é o único texto ainda inédito no volume *Teatro de Millôr Fernandes* na ocasião da sua publicação em 1957. *A gaivota* é um texto muito curto. Nele, um pai e uma jovem filha de dezenove anos acordam no meio da noite e conversam vagamente. Parece que o único assunto que os une é a mãe que havia se matado no dia anterior. Eles criam um diálogo bastante evasivo sobre como será a vida de ambos agora sem a figura materna e concordam que era ela quem, de alguma forma, unia todos na casa.

Todas essas quatro peças escritas e publicadas por Millôr – *Uma mulher em três atos* (peça nº 2, 1953), *Do tamanho de um defunto* (peça nº 3, 1955a), *Bonito como um Deus* (peça nº 4, 1955b) e *A gaivota* (peça nº 6, 1957) – começam com indicações para o “CENÁRIO”. Com exceção de *Bonito com um deus*, que se passa em um bar, as outras três acontecem em salas de apartamentos ou casas. Em *Do tamanho de um defunto*, Millôr expressa verbalmente seu desejo de que o cenário seja “necessariamente realista” (FERNANDES, 1957, p. 105) mas, nos outros três textos que compõem esse volume, suas rubricas iniciais que dizem respeito ao cenário, também enchem o palco de portas que dão para banheiros e varandas, mesas, armários, livros e tudo o que possa dar um aspecto de casa “de verdade” à cena.

Depois de detalhar o cenário e logo antes do início dos diálogos, os quatro textos apresentam indicações sobre abrir o pano, a sonorização e a iluminação inicial da cena, batidas de relógio, entrada dos personagens pela direita ou esquerda, movimentos e ações que estes deveriam executar, entre outras recomendações.

Nessas peças, Millôr não se dirigiu diretamente aos encenadores, como veremos que fará em alguns textos posteriores. Em vez disso, deixou explícito o ambiente e as características fundamentais de cada indivíduo que ocupava sua encenação imaginária. Nos quatro textos, há uma perceptível preocupação do autor com relação ao cenário pelo qual seus personagens transitam, as ações que executam, o modo de dizer as palavras e até o que se deve fazer quando se encontram em silêncio. De maneira geral, as rubricas ao longo das falas dos personagens também têm, ao longo desses quatro textos, presença marcante e numerosa.

### 3.2 UM ELEFANTE NO CAOS

*Um elefante no caos* (peça nº 7, 1960) foi apresentada pela primeira vez em julho de 1960, pelo Teatro da Praça, no Rio de Janeiro, no “Movimento das Jovens Companhias”, patrocinado pela Maison de France. No elenco da primeira montagem, trazia Maria Sampaio, Adriano Reys, Claudio Correia e Castro, Emílio de Mattos, Camila Amado, Hélio Procópio Mariano, Antônio Pedro, Conrado Freitas e João Ferreira. Foi dirigido por João Bethencourt, com cenários de Napoleão Moniz Freire e figurinos de Kalma Murtinho. A primeira edição do texto foi publicada pela Editora do Editor em 1962.

Toda a ação de *Um elefante no caos* (peça nº 7, 1960) acontece dentro de um apartamento de uma família de baixa classe média da zona sul carioca. No primeiro ato somos apresentados a Maria, mãe de Paulo e viciada em jogo do bicho. Paulo, por sua vez, é o típico garoto zona sul, adulto, mas ainda morando com a mãe e interessado apenas por mulheres e banho de mar. A mãe incentiva o filho a procurar um emprego e reclama das amizades e do Partido ao qual o rapaz se filiou. Certo dia, Maria recebe a visita de Rosa, uma jovem bonita e modestamente bem vestida, que demonstra interesse em ser contratada para os serviços domésticos. Rosa, no entanto, parece inteligente e não apresenta o estereótipo da ingênua interiorana. A dona da casa e a moça conversam sobre o emprego, salário e atividades a serem desempenhadas. Maria conta a Rosa sobre o lado do edifício que pega fogo há mais de dois meses, sem que os bombeiros consigam apagar o incêndio mas também sem que o prédio seja inteiramente consumido pelas chamas – fato completamente surreal. É um fogo constante que não cessa nem como vencedor nem como vencido. O próprio bombeiro convocado para apagar o incêndio já se tornou amigo de Maria, que sempre o convida para tomar café. Ao voltar para casa, Paulo encontra Rosa. Em um movimento dramático bastante farsesco, Maria e Paulo se reconhecem. A moça havia encontrado o rapaz no carnaval e está grávida dele – nada mais farsesco que essa improvável coincidência. Ao se perceberem apaixonados e sem possibilidades financeiras para viver esse amor, Paulo pega emprestado, do Partido ao qual era filiado, um pouco de dinheiro para alugar um imóvel e passar um tempo com a moça. No começo do segundo ato, Glicério, um dos chefes do partido, aparece para cobrar o dinheiro emprestado, sugerindo, inclusive, métodos de tortura. Paulo devolve o dinheiro e Glicério sai. Nesse momento, escutamos tiros e, no rádio, o anúncio de algum tipo de Lei Marcial que caça qualquer homem que tenha barba, sob o pretexto de possível filiação a algum Partido Terrorista. Glicério volta desesperado à casa de Paulo, pedindo para utilizar o banheiro e fazer a barba antes

de sair pela rua. Policiais batem à porta, falando de forma invertida, no que parece ser seu próprio dialeto e procurando por Glicério. Este, de barba feita, consegue se livrar da polícia – a comicidade farsesca do disfarce. Rosa, que estava presa no elevador, consegue se libertar e, ao entrar em casa, revela que Glicério é seu pai, Dr. Ranulfo – um quiproquó e uma revelação. O fingimento de Glicério é descoberto. Rosa o expulsa, magoada, por pregar o socialismo no Partido e ter guardado muito dinheiro vindo do próprio trabalho político. Todos ficam desolados até que Maria volta da rua e anuncia que deu elefante na cabeça no jogo do bicho e ela ganhou uma bolada. O prédio finalmente queima, mas a família de Paulo sai salva e rica.

Na primeira página do livro, o autor registra o título *Um Elefante no Caos* e, logo abaixo, *Uma Farsa*, e assina, *Millôr Fernandes*. O termo *farsa* remete o leitor precisamente àquele riso grosseiro e pouco refinado. As farsas já existiam na Grécia Antiga e em Roma, com dramaturgos como Aristófanes e Plauto, mas só se constitui como gênero na Idade Média, quando eram apresentadas intercaladas aos mistérios medievais, como um momento de riso e relaxamento. De acordo com o Dicionário de Teatro de Patrice Pavis (2008),

A farsa, gênero ao mesmo tempo desprezado e admitido, mas “popular” em todos os sentidos do termo, valoriza a dimensão corporal da personagem e do ator. No gênero cômico, a crítica opõe a farsa à comédia de linguagem e de intriga onde triunfam o espírito, a intelectualidade e a palavra sutil. “A farsa, ao contrário, faz rir, com um riso franco e popular, ela usa, para este efeito, recursos experimentados que cada um emprega como quer e de acordo com sua verve: personagens típicas, máscaras grotescas, truques de *clown*, mímicas, caretas, *lazzis*, trocadilhos, todo um grosseiro cômico de situações, gestos e palavras, num tom copiosamente escatológico ou obsceno. Os sentimentos são elementares, a intriga construída sem o menor apuro: alegria e movimento carregam tudo” (MAURON, 1964: 35-36). Esta rapidez e esta força conferem à farsa um caráter subversivo: subversão contra os poderes morais ou políticos, os tabus sexuais, o racionalismo e as regras da tragédia. Graças à farsa, o espectador vai à forra contra as opressões da realidade e da prudente razão; as pulsões e o riso libertador triunfam sobre a inibição e a angústia trágica, sob a máscara e a bufonaria e a “licença poética” (PAVIS, 2008, p. 164, grifos do autor)

Certamente essa peculiaridade das farsas não foi um problema para Millôr que, ciente das suas características, aproveita para começar o texto depreciando ironicamente a própria obra, sem criar expectativas em seu leitor de que encontrará ali quaisquer elementos que não sejam, sobretudo, farsescos.

Curioso que, se nas orelhas da publicação de 1957 (*Teatro de Millôr Fernandes*) há uma seleta de trechos de críticas bastante positivas às peças compiladas naquele volume, extraídas de jornais e revistas em circulação na época, já em 1962, quando lança, pela Editora do Editor, *Um elefante no caos* (peça nº 7, 1960), Millôr recheia a contracapa daquela edição com o que intitula

“Algumas opiniões da crítica contra *Um elefante no caos*” (FERNANDES, 1962). São trechos de várias publicações com duras críticas àquela peça que, na ocasião, já havia sido levado à cena dois anos antes. O autor parece fazer questão de apresentar, ironicamente, uma imagem negativa de seu texto. Essa contradição em depreciar sua própria obra é ilustrada com seu característico bom humor ao terminar a página com uma foto do próprio Millôr com uma raquete na mão, jogando frescobol<sup>4</sup>. Seria, para ele, inútil rebater essas opiniões? Ou, com isso, ele queria sugerir que os críticos poderiam continuar opinando, mas quem estava de fato no jogo era ele, Millôr? São especulações sobre o sentido de sua ironia que não podemos afirmar com total certeza.

Entretanto, a orelha desta mesma edição nos fornece um indício de sua opinião sobre o teatro brasileiro da época. Nela, Millôr explica que sua peça havia sido premiada em 1960, como a melhor peça do ano, pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais e que, considerado melhor autor do ano pela Comissão Municipal de Teatro, esse feito lhe rendeu cinquenta mil cruzeiros, o equivalente ao aluguel de um bom apartamento da época. E completa dizendo: “Fica o fato registrado para que o leitor do futuro possa aquilatar o valor que as mais altas autoridades do país atribuíam, em 1960, aos seus Sófocles, Aristófanes e Ésquilos.” (FERNANDES, 1962).

Dos textos teatrais publicados por Millôr Fernandes, o único que tem uma sessão intitulada “PREFÁCIO” é *Um elefante no Caos*. Apesar de ter sido “escrita no espantoso verão de 1955” (FERNANDES, 1962, p.5), esse prefácio só foi criado pelo autor em fevereiro de 1962, levando ainda o subtítulo “Porque, então, eu me ufanava de meu país” (FERNANDES, 1962, p. 13). Entretanto, a seção serviu mais para comentar certos incidentes – como a mudança no título e o cenário teatral nacional – do que para se dirigir aos futuros artistas que montariam seu texto. Na ocasião, a peça já havia sido levada à cena sob a direção de João Bethencourt<sup>5</sup>, que teve seu trabalho elogiado pelo próprio Millôr (1962):

---

<sup>4</sup> O frescobol é um esporte criado pelo próprio Millôr e seus amigos nas areias de Copacabana. Segundo o dramaturgo, o frescobol é “O mais belo esporte. Ágil, elegante, simples, se joga seminu (a) junto do mar. [...] Além disso, tem uma superioridade indiscutível sobre qualquer outro esporte. É esporte mesmo, praticado pelo simples exercício do espírito lúdico. [...] Até hoje, felizmente, não apareceu nenhum idiota pra inventar contagem de pontos no frescobol. O único esporte em que ninguém ganha” (PEIXOTO, 20--?).

<sup>5</sup> João Estevão Weiner Bethencourt (1924 – 2006) foi um ator, diretor, dramaturgo e tradutor de teatro que nasceu na Hungria e veio morar no Brasil aos dez anos de idade. Entre seus trabalhos mais importantes estão a criação do texto *O dia em que raptaram o Papa*, a tradução de *A gaiola das loucas* do ator e dramaturgo francês Jean Poiret, a autoria de *Cocó*, *My Darling* e *La Mamma*, escritos especialmente para Dercy Gonçalves e a direção de *O Avarento*, de Molière, com a atuação de Jorge Dória.

Pus, nesta peça, o total de minha vitalidade, que é a vitalidade de meu povo. A direção de João Bethencourt, por um desses milagres raros de interpretação, conseguiu transmitir aos atôres o mesmo ardor vital (FERNANDES, 1962, p. 17).

Em seu prefácio, o autor comenta sobre os homens que devem realizar o potencial que a natureza lhes deu, a subnutrição dominante no Brasil dos anos 1950, o analfabetismo dos líderes, o peso do colonialismo e a censura. Millôr diz que sua peça foi lida por todos os diretores brasileiros – e muitos estrangeiros - e que, com uma única exceção, todos acharam-na tola, fraca e antiteatral, além de uma série de outros adjetivos pejorativos. Ao passo que, para Millôr, eram as peças estrangeiras que estavam nos teatros brasileiros que deveriam ser consideradas tolas, fracas e antiteatrais. No prefácio, o autor ainda comenta sobre as lamentáveis traduções de tais peças. A crítica de teatro Mariângela Alves de Lima observa essa predileção pelos autores estrangeiros em seu artigo *Teatro completo*, afirmando que “só a partir de meados dos anos 50 a dramaturgia brasileira idealizada para conjuntos estáveis passou a ocupar a cena com um peso proporcional ao do autor estrangeiro” (LIMA, 2003, p.104).

Por ordem da censura, o título da peça *Um elefante no Caos* (peça nº 7, 1960), que inicialmente era *Por que me ufano do meu país*, teve de ser substituído. Sobre a censura – e aqui vale lembrar que estamos falando ainda da segunda metade dos anos 1950, isto é, uma década antes do golpe que instaurou a ditadura militar no Brasil –, Millôr (1962) comenta:

Ninguém percebeu nada mas a censura agiu segundo o figurino. Existia então uma censura, é bom dizer... Homens completamente impreparados para a mais grosseira compreensão de problemas intelectuais e artísticos, apontavam a artistas e intelectuais o que estes deviam, ou não dizer ao público, única entidade com direito de julgá-los, condenando-os às casas vazias e à ausência de vendas (que são o pior castigo do artista) ou aplaudindo-os delirantemente e seguindo-os e comprando-os (FERNANDES, 1962, p. 15).

Millôr completa seu prefácio com uma nota explicativa sobre a mudança de título (que o autor diz ter sido feita “a pedidos”), repleta das características ironias de um Millôr contrariado em sua liberdade artística. Referindo-se a si mesmo na terceira pessoa, o autor dá algumas sugestões a seus espectadores:

Além desse título, porém, o dito público e citados amigos poderão chamar a peça pelo que melhor lhes convier; nome ou número, indicação de rua, número de sapato, medidas marítimas, terrestres ou, em suma, qualquer outra forma de conhecimento ou apelo. (...) E fiquem certos de que tudo, no fim, quer dizer a mesma coisa (FERNANDES, 1962, p. 16-17).

Analisando este prefácio escrito em 1962, notamos que, embora soubesse da necessidade de acatar as determinações da censura, Millôr continuou comentando, com uma boa dose de ironia, as restrições à liberdade, estabelecendo, ele mesmo, os limites de seu trabalho e denunciando, na medida do possível, os cortes que eram impostos às suas obras.

Millôr (1962) também comenta o nível de exigência que impõe ao próprio trabalho e o respeito ao público que lhe assiste: “Não posso, como profissional, oferecer ao público que me frequenta, uma criação que ele se julgue também capaz de realizar” (FERNANDES, 1962, p.18). Com isso, critica a televisão da época, por ser um meio “de extrema potência” e que pode acabar se tornando perigoso, uma vez que “uma massa de estupidez muito grande acaba embotando mesmo o potencial de inteligência mais privilegiado” (FERNANDES, 1962, p.19).

Como em suas peças anteriores, os personagens são enumerados e caracterizados com o humor singular do dramaturgo:

MARIA – Nascida, há muito tempo, noutra terra (Itália ou Portugal), da qual guarda vaga lembrança num e noutro gesto, no jeito de saborear uma ou outra palavra. Um símbolo de mãe, como já não se faz mais nos dias que correm.

PAULO – Rico possuidor de 25 anos, saudável e bonito, o complexo tipo litorâneo carioca, cujas qualidades fundamentalmente boas são neutralizadas – graças a Deus – pelo meio equívoco e fácil.

ROSA – A fantasia e o canto de amor. Tão môça quanto se pode ser em certo dia.

BOMBEIRO – Vinte e nove anos. Mais velho do que essa idade, pela obrigação de ganhar a vida desde cedo numa profissão perigosa, numa vida de subúrbio e responsabilidades.

GLICÉRIO – Tão perto do dogma e da hipocrisia que cheira a ridículo e debilidade mental. Êsses homens precisam ser eliminados da face da Terra, mas nós, que podemos localizá-los e perdê-los, somos uma minoria. E temos pena.

CABO – A caricatura do arbítrio e da pretensão da Lei e da Autoridade, num pequeno país sul-americano.

POLICIAIS – Policiais. (FERNANDES, 1962, p. 21)

E assim como em outras peças escritas por Millôr em 1955, *Um elefante no caos* (peça nº 7, 1960) tem, na indicação de CENÁRIO, um apartamento. O autor diz que o lugar deveria parecer pobre, “como tantos são pobres, nesse bairro, nesta cidade” (FERNANDES, 1962, p. 21), e ter móveis demais. Cortina e telão também são objetos de consideração para Millôr. O autor indica que

quando os espectadores chegam já encontram a cortina aberta, mostrando um telão, representando o mais fielmente possível duas páginas do JORNAL DO BRASIL. No telão estão escritos vários cabeçalhos típicos da seção de Classificados desse jornal. (FERNANDES, 1962, p. 25).

Millôr inclusive deixa por escrito os “anúncios que compõem as páginas”. Os anúncios são feitos com as inconfundíveis técnicas de comicidade de Millôr e vão desde frases curtas como “lava-se caixas d’água”, “partilha-se infelicidade” e “perdeu-se uma bússola” até outros títulos mais elaborados, inusitados e irônicos como “vende-se castelo sobre o mar com luar permanente” ou “vende-se um título de marquês. Usado” (FERNANDES, 1962, p. 25).

Na página seguinte, o autor indica que o espetáculo deve começar “com um canto coral, acompanhado de música de “choro”, em tom humorístico” (FERNANDES, 1962, p. 27) a fim de “conduzir o espectador, já de início, a uma profunda integração coletiva através desta canção de extraordinário poder de evocação” (FERNANDES, 1962, p. 27). Millôr mostra-se preocupado em proporcionar certo estado de ânimo à plateia. Claramente essa era uma indicação endereçada aos atores e encenadores que deveriam se responsabilizar por conseguir o efeito sugerido. Assim, é visível que Millôr não restringia sua função de autor a uma escrita da cena propriamente dita, mas se ocupava de toda a experiência teatral que cercava a encenação de seu texto. Para ele, como autor, “tudo o mais são considerações desprezíveis” (FERNANDES, 1962, p.18), ou seja, seu trabalho era criar certa experiência humana dentro do teatro e não somente se restringir à função da criação dramaturgica.

Apesar do que possamos imaginar a partir da indicação de “canção com extraordinário poder de evocação” (FERNANDES, 1962, p. 27), Millôr nos surpreende com humor ao transcrever, em seguida, a famosa “Atirei com um pau no gato-tô” (FERNANDES, 1962, p. 27). E começa o espetáculo com a indicação “sobe o telão”, demonstrando mais uma vez seu interesse sobre o funcionamento das partes móveis do palco e sua influência na cena e na percepção do público.

### 3.3. PIGMALEOA

Apesar de ter sido escrita em junho de 1955 (FERNANDES, 1994, p. 9), *Pigmaleoa* (peça nº 8, 1962a) só estreou em 13 de junho de 1962, no Teatro do Rio, no Rio de Janeiro<sup>6</sup>. Com a

---

<sup>6</sup> O volume 1 da coleção *Millôr: Teatro Completo*, publicado pela L&PM em 1994, trazendo os textos de *Pigmaleoa*, *É...* e *A História é uma Istória*, informa ao leitor que a peça *Pigmaleoa* teria estreado em 1955 (FERNANDES, 1994, p. 7). Desta maneira, sem especificar dia ou mês. Entretanto, não há quaisquer registros em jornais desta época que apontem para esta data. Ao contrário, os jornais de grande circulação (disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional), como o *Correio da Manhã* e o *Jornal do Brasil* apontam o dia 13 de junho de 1962 como data oficial da estreia do espetáculo. Essa data se confirma, também, no volume 15 dos *Cadernos de Literatura Brasileira* dedicado a Millôr Fernandes (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 2003, p. 170).



direção de Adolfo Celi e cenário e figurino de Napoleão Moniz Freire. O elenco foi composto por Maria Sampaio, Ivan Albuquerque, Rubens Corrêa, Yara Victória, Isabel Tereza, Jorge Diniz, Germano Filho, Fregolente e Yara Côrtes. A primeira edição do texto foi publicada pela Editora Brasiliense em 1965.

*Pigmaleoa* (peça nº 8, 1962a), conta a história da jovem Júlia, que sai do interior de Minas Gerais e vai passar alguns dias na casa de sua tia Ismênia - a “pigmaleoa” -, no Rio de Janeiro. A tia está completamente endividada e mora com o filho Evandro e com a empregada Lusíada. Ismênia recebe continuamente a visita de Rocha, um corretor de imóveis que tenta convencê-la a vender o imóvel, do qual a dona se orgulha em dizer que é a última casa de Copacabana. Contudo, a tia solteirona se recusa decisivamente a vender o imóvel e continua mantendo um estilo de vida acima das próprias possibilidades financeiras. Seu filho Evandro logo se encanta com a beleza da prima Júlia, vinda do interior, mas tem seu entusiasmo interrompido pela revelação de que Júlia, na verdade, é sua irmã, filha de uma traição de Ismênia com o marido da própria irmã. Quando apresentada a Josué, um amigo da família, Júlia rapidamente se vê apaixonada pelo rapaz. Há, então, certos episódios que apontam para um problema de cleptomania em Júlia que furta objetos quase inconscientemente. Poucos meses depois de instalada na cidade grande, a jovem recebe a inconveniente visita de Regina, sua mãe, que a procurava, revelando a todos que a moça, na verdade, havia fugido de sua casa em Minas Gerais. Durante a visita, Ismênia cria uma confusão disparando um tiro para simular o suicídio da sobrinha e, com isso, tentar apelar para algum resquício de calor humano em sua ressentida irmã Regina, que não aceita deixar a filha viver no Rio de Janeiro. O tiro provoca somente o desmaio de Evandro, e Julia ainda é obrigada pela mãe a voltar para a casa no interior. Contrariada, a jovem furta 10 milhões do cofre da tia e foge com o namorado Josué. Ismênia então é forçada a vender a casa para quitar suas dívidas e cumprir uma antiga promessa de caridade que havia feito ao padre. Por uma coincidência cômica, Ismênia pragueja contra os enormes prédios da cidade e um deles desaba na mesma hora. A voz de Carlos Lacerda no rádio marca uma passagem de tempo de alguns meses. A casa de Ismênia agora se encontra praticamente vazia, nos minutos finais de uma mudança. O último momento da peça é uma grande reconciliação cheia de perdões. Julia volta grávida do marido Josué. Regina se casa com o delegado e agora está com uma aparência mais saudável e revigorada. A irmã perdoa a traição de Ismênia. E a jovem Julia é milagrosamente curada da cleptomania. Todos saem para um almoço em família na churrascaria.

Também escrita em 1955, o texto de *Pigmaleoa* (peça nº 8, 1962a) começa com uma longa indicação sobre o cenário em que devia se passar a peça. Millôr insiste reiteradamente que “os móveis contrastam com o estilo da construção: são moderníssimos” (FERNANDES, 1994, p. 13). O autor cria em nossa imaginação todo o espaço do que chama de *Living*, com portas, janelas, telefones, televisão, corredor que conduz à casa e outros muitos detalhes de cenografia. Especialmente nesse texto, há uma excessiva descrição do cenário, que dá a impressão, ao leitor, de certa leitura cinematográfica, em que uma câmera passa fazendo um plano sequencial com todos os detalhes e vai ampliando a visão até se perceber todo o palco. São duas páginas dedicadas exclusivamente a essas primeiras palavras nas quais Millôr explica o cenário visual e sonoro do seu espetáculo. É importante ressaltar aqui esse apreço do dramaturgo pelo cenário de suas primeiras peças, para diferenciá-lo de um segundo grupo de textos do autor, as peças *colagens*, que analisaremos no próximo capítulo, e nas quais as recomendações aos futuros encenadores e essa preocupação excessiva com os objetos presentes no palco será notavelmente menor.

Depois de *Pigmaleoa* (peça nº 8, 1962a), Millôr levou à cena o espetáculo *Pif, tac, zig, pong* (Peça nº 9, 1962b), montada em 1962, no Teatro da Praça, no Rio de Janeiro. Entretanto, seu texto não chegou a ser publicado.

### 3.4. FLÁVIA, CABEÇA, TRONCO E MEMBROS

*Flávia, cabeça, tronco e membros* (peça nº 10, 1963) foi escrita em 1963. A primeira edição do texto foi publicada pela Editora L&PM em 1977. Entretanto, o texto só teve sua primeira montagem em 1985, estreando no Teatro Ginástico, no Rio de Janeiro, com a direção de Luis Carlos Maciel. No elenco estavam Paulo Goulart, Nicete Bruno, Angela Leal, Dirce Migliaccio, Emiliano Queiroz, Alexandre Frota, Paulo Cesar Grande, Silvana Calabria e outros.

Flávia, uma bela jovem de 17 anos, com diversas passagens pela polícia, é o que se chamava, à época, de *mulher liberada*, ou seja, uma mulher que vivia e experimentava livremente o que bem desejava sem submeter-se ao pudor e à moral machistas.

O juiz Paulo Moral e sua esposa Sílvia debatem sobre requerer a tutela de Flávia, até que a jovem se torne maior de idade, o que acontecerá em poucos meses. Sílvia, enciumada, mostra-se contra a ideia do marido e sugere, inclusive, que outro juiz tome conta de Flávia, mas Paulo não vê problema em hospedar a moça por algum tempo, até sua maioridade.

O delegado Alberto vai até a casa de Moral e também se mostra disposto a ficar com a tutela de Flávia. Moral acaba sendo convencido e Flávia fica oficialmente sob a guarda de Alberto. A jovem chega à casa do delegado e é recebida por Olga, esposa de Alberto, e pela empregada doméstica Branca, uma mulher negra, como o próprio Millôr enfatiza em sua descrição inicial das características dos personagens.

Alguns dias depois, Flávia furta uma joia de Olga e acaba sendo flagrada com o objeto. Contudo, Alberto tenta acobertar o delito da jovem, mas Olga sente-se extremamente ofendida e decide não aceitar mais a presença de Flávia em sua casa. Percebe-se, com isso, uma certa aproximação afetiva entre Flávia e Alberto. Na cena seguinte, Alberto vai até a casa do juiz Paulo Moral, e confessa ao amigo que de fato está apaixonado por Flávia. É possível notar que o próprio discurso de Alberto está mais relaxado, mais jovem do que parecia quando o conhecemos como o firme delegado nas primeiras cenas.

Passadas algumas horas, somos surpreendidos por Paulo Moral e Olga, esposa de Alberto, em uma cena quente de amor na cama do juiz. Em seguida, Olga sugere a Moral que a solução de todos os problemas seria matar sua mulher Silvia, com a sinistra justificativa de que, dessa forma, ela não sofreria por ter perdido o amor do juiz. Quando apresentado, o crime passional parece já minuciosamente planejado anteriormente por Olga e Alberto. Será um esquartejamento, e precisará de um serrote e um caixote verde de feira, onde o corpo será depositado e deixado em uma praça pública antes do amanhecer.

As cenas seguintes apresentam Alberto e Flávia friamente decidindo os detalhes do assassinato e esquartejamento.

Entretanto, ao chegar em casa, Olga é surpreendida por uma emboscada: seu próprio marido e Flávia já estão prontos para serrá-la. O primeiro ato termina com um grito estridente de Olga.

O segundo ato acontece no tribunal, onde o próprio Paulo Moral é o juiz. Os depoimentos de todos os personagens da peça são recriados em forma de *flashbacks*. Observamos relances do dia do assassinato de Olga e do que aconteceu nos dias posteriores. Todos os envolvidos na história contam sua versão dos acontecimentos, do feirante que encontrou o caixote ao açougueiro que vendeu a carne humana, até o general que identificou que a carne no seu prato não parecia a mesma de sempre.

Ao final, o juiz Paulo Moral confessa que dormiu durante boa parte do tempo e que sua sentença já havia sido formulada mesmo antes dos depoimentos:

É bom que saibam de uma vez por todas: dormi tranqüilo enquanto depoíam – depoíam? – porque já vim com opinião formada, juízo feito, sentença formulada. Até algumas frases decoradas para o brilho formal de tão grave momento. Já fui de tal modo influenciado pela opinião pública, pela imprensa, pela televisão, por minha esposa, que nada do que aconteça aqui, nenhuma prova que se mostre, nenhum argumento, por mais profundo, contundente, ou mesmo verdadeiro, poderá abalar minha convicção, minha fé, já trazida de casa na marmita. (FERNANDES, 2001b, p. 117)

Moral inocenta a todos, mas Flávia, ao contrário, pede para ser condenada. A peça termina com uma alucinação do juiz Moral em um discurso que defende a *liberdade de morte* com base na problemática da superpopulação mundial.

Em uma entrevista concedida à publicação CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA em abril de 2003, Millôr comenta algumas curiosidades sobre a escrita de *Flávia, cabeça, tronco e membros* (peça nº 10, 1963). Entre eles, merece destaque o fato de essa ter sido a única peça que o autor não escreveu sob encomenda de algum ator, atriz ou diretor. Essa particularidade conferiu certa liberdade de linguagem que o próprio autor comenta:

De fato, foi com *Flávia* que resolvi sentar e fazer uma peça por minha própria vontade. Aconteceu em 1963 – vejam vocês, depois de tanto tempo de estrada. Acabei fazendo uma peça com 20 e tantos personagens, o máximo. Eu quis fazer um texto em que as coisas explodissem. Então chega um momento em que a linguagem começa a mudar. O cara entra e diz “Bom-dia, boa-noite” na mesma hora. Ninguém percebeu isso, evidentemente. A peça foi pouco montada. Tenho também textos teatrais que fiz por encomenda que nunca foram levados ao palco. Eu não tenho um mercado de teatro. (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, n. 15, 2003, p. 35, grifos do autor).

Millôr começa o texto de *Flávia, cabeça, tronco e membros* (peça nº 10, 1963) com uma provocação ao leitor. Isso porque, sob o título da obra, há a indicação “tragédia ou comédia, em dois atos”. Evidentemente os dois gêneros são diametralmente opostos, mas, para Millôr, essa oposição tinha algo de dialógico, a ponto de ser possível escolher livremente entre um ou outro para caracterizar seu espetáculo. E ainda antes de começar o texto da peça, Millôr cita um trecho da sanguinária tragédia *Júlio Cesar*, de Shakespeare. Entretanto, o paradoxo aludido por Millôr também pode ser (e provavelmente é) simplesmente mais uma de suas piadas. Anos mais tarde, o próprio Millôr comentou sobre as tragédias: “Como é que eu posso fazer tragédia? Eu sou carioca, entendem? Carioca fazendo tragédia? Nós estamos vivendo uma tragédia, está certo, mas não temos tantas tragédias – nós não somos gregos” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, n. 15, 2003, p. 41).

No que chama de *cenários básicos* dos dois atos da peça, o autor enumera os lugares onde a ação se passará (rua, rendezu, barraquinha de São Conrado, delegacia, casa do juiz, praia, entre

outros). Ao final, esse trecho apresenta uma observação peculiar dentro do universo das obras teatrais de Millôr (1977):

Todos os pertences e móveis do cenário podem ser mudados, quando necessário, e sem exagero, durante o espetáculo, como já está marcado em alguns pontos da peça. As mudanças devem ser feitas porém sem nenhuma discricção de modo que o público não se preocupe com o movimento dos maquinistas e perceba que eles estão realmente trabalhando e não foram apanhados em flagrante (FERNANDES, 2001b, p. 16).

Como já comprovamos, seria ingênua qualquer tentativa de se classificar o teatro de Millôr Fernandes dentro de um ou outro gênero teatral, a partir do nosso olhar da contemporaneidade. Como vimos, o escritor não se define através de qualquer estilo dramático. A própria peça flutua entre a tragédia e a comédia. Nos capítulos seguintes me dedicarei mais sobre o assunto da dificuldade em propor uma classificação do seu teatro. Contudo, é notável certa mudança significativa entre suas peças anteriores, que exigiam certo realismo, pelo menos no que diz respeito à cenografia, e *Flávia, cabeça, tronco e membros* (peça nº 10, 1963), escrita em novembro de 1963, e que garante a liberdade de maquinistas trocarem os cenários e objetos à vista do público, sem prejuízo da ilusão teatral.

Para Millôr (2001b), também em *Flávia, cabeça, tronco e membros*, a cortina é um elemento que merece comentário: “A peça começa com a cortina fechada. (...) Antes de abrir o pano ouve-se um grito terrível, de mulher sendo assassinada: grito rouco, engasgado. Cessa o grito. Abre-se o pano” (FERNANDES, 2001b, p. 17).

O primeiro diálogo do texto acontece entre Flávia e Ivo, um jovem de vinte anos, que só reaparece próximo ao final da peça. A cena, que se passa no motel, é coreografada em detalhes através das rubricas presentes, praticamente, em todas as falas deste momento.

**IVO** – (*Beija-a em várias partes do corpo, ela ri.*) Vam’bora, vamos. Quero deixar você em casa cedo. (*Senta-se na cama, põe os sapatos.*)

**FLÁVIA** – Tá com medo?

**IVO** – Quem tem cão tem medo.

**FLÁVIA** – Buuuuuuuuuuuuu! (*Abraça-o pelas costas rindo.*) Fica calminho. Papai é fogo de palha; tem mais em que pensar. Tem mais o que beber.

**IVO** – Sei! Eu vou atrás de você.

**FLÁVIA** – (*Pega a calcinha no chão, veste-a sensualmente por baixo do lençol.*) Quer saber de uma coisa, minha santa, eu não te violentei não. Você foi lá porque quis, está aqui porque quer. Não estou gamada não. Tá assim de homem por aí (*Junta os dedos da mão, enquanto se curva para apanhar a meia no chão. Ivo abraça-a, e beija-lhe os seios violentamente, depois de olhá-la com calor.*)

**IVO** – Não precisa lembrar toda hora. Com esse buzanfã. (*Dá-lhe uma palmada. Levanta-se, pondo o relógio de pulso.*)

**FLÁVIA** – Estou só brincando. (*Levanta-se, veste o colant, de pé. Os gestos são precisos, elegantíssimos.*) Ou não estou só brincando? Adivinha. (FERNANDES, 2001b, p. 21-22, grifos do autor)

Por ser um texto longo, com vinte e três personagens, a *mise en scène* criada por Millôr para o cenário e a movimentação dos atores em cena é detalhada com bastante precisão. Há, inclusive, indicações de *quebras* propositais da ilusão cênica em que os contrarregras entram em cena para retirar o cenário ou entregar objetos aos atores. Em outros, a quarta parede é diluída e os personagens, rapidamente, comentam algo com o público antes de continuar a cena.

A liberdade feminina é tema central em *Flávia, cabeça, tronco e membros* (peça nº 10, 1963). A década de 1960, no Brasil, foi um momento de efervescência das questões de liberdade feminina nos mais variados sentidos. A atriz Leila Diniz, de apenas 24 anos, ficou conhecida por sua entrevista<sup>7</sup> ao semanário *O Pasquim* na qual, em novembro de 1969, falava com naturalidade sobre feminismo e liberdade sexual, somando aos temas algumas dezenas de palavras. E a peça escrita por Millôr em 1963 destaca e discute esse assunto, não só pela inegável força subversiva da personagem título, mas em pequenas ironias que o autor introduz de forma pontual. Quando o juiz Paulo Moral e o delegado Alberto estão discutindo sobre a tutela de Flávia, o machismo entra em cena. Mas Millôr consegue ser tão debochado, que o recado fica bem claro:

**ALBERTO:** Pois é. Achei bom, excelente o seu critério. Tutelar. Ela tem substância, é recuperável...

**SÍLVIA** – (*Agora decididamente prestando atenção à conversa.*) É bonita.

**MORAL** – Sílvia, cumpre o dever de submissão da mulher num mundo de homens e faz um café pra nós. (*Sílvia sai.*) (FERNANDES, 2001b, p. 38)

Em outro momento, é Alberto o autor do comportamento notadamente machista: implorando pela vida, Olga diz que deixará o marido ser livre para viver com quem quiser, ao que ele responde: “Não está no poder da mulher deixar livre o marido” (FERNANDES, 2001b, p. 71).

---

<sup>7</sup> Em novembro de 1969, na edição número 22 de *O Pasquim*, a polêmica atriz Leila Diniz concedeu uma entrevista repleta de liberdade sexual, feminismo e 71 palavras, todos substituídos por asteriscos, potencializando o efeito libertário, já que era o próprio leitor quem os completava mentalmente durante a leitura. A entrevista foi recordista de vendas e provocou como resposta governamental a censura prévia na imprensa brasileira, no episódio que ficou conhecido como “Decreto Leila Diniz” (VERISSIMO, 2019, não paginado). A censura prévia só acabou em março de 1975. A atriz chegou a perder contratos profissionais e ser perseguida politicamente, precisando se esconder no sítio do apresentador Flávio Cavalcanti. O repórter e jornalista Joaquim Ferreira dos Santos, autor da biografia *Leila Diniz: uma revolução na praia*, disse ao *Le Monde* que “essa entrevista marcou o início da revolução sexual no Brasil. Pela primeira vez na mídia, uma mulher falava livremente de seu prazer, seus desejos e seu corpo” (PLIGHER, 2019, não paginado).

A liberdade de Flávia é o que, de alguma maneira, amedronta e encanta, a um só tempo, os homens. Apesar de machistas, os homens se apaixonam por Flávia, mesmo sabendo que a jovem não irá, jamais, se submeter aos seus comportamentos antigos. Flávia é o oposto da mulher subordinada. Em sua obra, Millôr nos apresenta homens mais velhos que se apaixonam não pela jovem, mas pela juventude, pela *não submissão*.

O racismo é outro tema relevante na análise desta peça. Millôr não trouxe o assunto como foco principal, mas faz alusão a ele em diversos momentos. A começar pela personagem Branca, a empregada da casa de Alberto. Ela é uma mulher negra, como negra também é a maior parcela das empregadas domésticas no Brasil ainda na atualidade, resquício inegável da escravidão e do comportamento que se cristalizou na própria sociedade brasileira. A despeito de *Branca* ser ou não o nome verdadeiro dela, a ironia aqui é a naturalização forçada do comportamento de se fingir que não percebe (ou se passar por cima dos fatos) e maquiar não só a pessoa como até o seu nome. O discurso que se perpetua aqui é conhecido: *ela é como se fosse da família*. É evidente que uma mulher negra não seria parte do núcleo familiar de Alberto e Olga. Assim, chamá-la de *Branca* pode ser o primeiro passo para amenizar a verdade da exploração, do sub emprego e da dívida histórica que se mantém até a atualidade. Chamando a empregada, uma mulher negra, pelo nome *Branca*, Millôr materializa em cena o antigo interesse das elites brasileiras de *embranquecer* a população do país.

Os feirantes da peça, que encontram o caixote com o corpo de Olga e, com medo de denunciar e acabarem sendo injustamente culpados, conseguem vender a carne para um açougue e se livrar momentaneamente do problema. Na peça de Millôr, esses trabalhadores são todos homens negros e deixam algumas frases que merecem nossa atenção e reflexão. Uma conversa entre eles nos traz uma denúncia da diferença de julgamento a partir da cor da pele:

**NORONHA** – Conheço meus direitos. Não é um país legal? A Lei Afonso Arinos não taí?  
**CARRAPATÃO** – A lei só mostra que o preto não é igual, velho. Precisa de lei. Alguém faz lei pra proteger os brancos? (FERNANDES, 2001b, p. 56, grifos do autor)

Apesar do exagero e da ingenuidade que permeiam o comentário (estruturantes do próprio gênero cômico), a conversa nos faz pensar sobre o motivo criador da necessidade de certas leis que se propõem a proteger e incentivar parcelas vulneráveis da sociedade.

Millôr não deixa de criticar também a hipocrisia católica. Quando Olga grita por socorro, o padre Coração, que passava por ali, vai até a casa de Alberto para ver o que acontecia. Entretanto,

ao perceber que pode também terminar esquartejado, seu discurso muda repentinamente, limitando-se à tarefa de oferecer a extrema união Olga e, em seguida, ir embora o quanto antes.

**ALBERTO** – Frio mas passional, meu padre. Porém uma coisa puxa a outra. O senhor passou num mau momento. Agora é testemunha. Deve morrer.

**FLÁVIA** – Você sabe demais.

**CORAÇÃO** – Mas eu sei muito pouco. Na verdade, não sei nada. Só sei que nada sei. Não vi coisa alguma. A vida é bela. Eu não conto nada. Olhem, eu não conto nada. Pela Santa Igreja, eu não conto nada. Aliás, aliás, é mesmo, eu nem posso contar. O sigilo. Não é? o sigilo. Devo mantê-lo, o sigilo.

**FLÁVIA** – Ele tem razão, Alberto. Todo o padre é obrigado a manter o sigilo bancário. (FERNANDES, 2001b, p. 73, grifos do autor)

Os militares também são objeto da crítica do autor. De início, o personagem General é caracterizado como “Alto. Poderoso. Ridículo.” (FERNANDES, 2001b, p. 14). Essa figura reaparece em outros raros momentos ao longo do texto, sempre de forma a corroborar o adjetivo pejorativo atribuído a ele. No tribunal final, quando o padre Coração comenta sobre um certo pecado que já havia se tornado normal, não sendo um privilégio dos laicos, o General se ergue entusiasmadamente e completa: “Nem dos civis!” (FERNANDES, 2001b, p. 106). A ignorância dos militares, principalmente em sua tarefa de censura, é outro tema recorrente nas obras de Millôr Fernandes.

Em 1965, dois anos depois de escrever *Flávia, cabeça, tronco e membros* (peça nº 10, 1963), Millôr estreia o espetáculo musical *Liberdade Liberdade* (peça nº 12, 1965b), em parceria com o diretor, cenógrafo e jornalista Flávio Rangel (1934 – 1988). O texto se tornou um marco na história do teatro nacional e foi um dos maiores sucessos do chamado *teatro de protesto*, um gênero de peças (muitas delas musicais) que se opunham ao regime militar (instituído no Brasil em 1964 e que se estendeu por duas décadas). Trata-se de uma colagem de trechos de muitos discursos e frases conhecidas ditas por personalidades ao longo da história das civilizações e que compartilham, como denominador comum, o tema da resistência e do combate a qualquer tipo de restrição à liberdade individual ou coletiva. Como sabemos, a peça foi censurada e fortemente repreendida pela ditadura. Trataremos com mais profundidade do assunto no capítulo seguinte, em que analisaremos as *colagens* de Millôr.

Também em 1965, Millôr estreia seu texto *Esse mundo é meu* (Peça nº 11, 1965a), em parceria com o músico Sérgio Ricardo (1932 – 2020). Entretanto, o texto deste espetáculo musical não chegou a ser publicado.



### 3.5. MEMÓRIAS DE UM SARGENTO DE MILÍCIAS

*Memórias de um sargento de milícias* (Peça nº 13, 1966), foi um musical baseado no romance homônimo de Manuel Antônio de Almeida (1830 – 1861). Com direção musical de Ico Castro Neves e músicas de Marco Antonio e Nelson Lins e Barros, a peça estreou em 24 de setembro de 1966, no Rio de Janeiro. A direção era de Geraldo Queirós e o figurino de Kalma Murtinho. O grande número de atores (43 ao todo) e a exigência feita por Millôr de que o elenco fosse majoritariamente composto por artistas negros chamou a atenção da imprensa:

Millôr Fernandes fez uma adaptação bastante livre do romance de Manuel Antônio de Almeida, transformando-o no que, segundo entende, pode se tornar “o grande musical brasileiro”. A peça conta com um elenco de 43 figuras, entre as quais se destacam Antônio Pitanga, Milton Gonçalves, Zeni Pereira, Zózimo Bulbul, Esmeralda Barros, Clementino Kelé e Procópio Mariano, todos atôres negros. (JORNAL DO BRASIL, 15/9/1966, CAD. B., p. 3)

Por essa característica, a peça foi encenada pelo Grupo Ação, um coletivo composto somente por atrizes e atores negros que se dedicou ao teatro de rua como forma de proporcionar maior democratização do acesso à arte teatral. O cenário foi a praça do Largo do Boticário, no bairro do Cosme Velho, no Rio de Janeiro, com seus casarões coloniais, que ambientavam a ficção passada no final do século XIX.

Apesar de ter sido montada em 1966, seu texto só foi lançado em livro no ano de 1981 pela Editora L&PM, como o volume 10 da Coleção Teatro de Millôr Fernandes. A edição publicada leva o título *Vidigal: Memórias de um Sargento de Milícias* (peça nº 24 de nossa lista). Contudo, nossa análise do texto, enredo, elenco e equipe, com base nos jornais da época, leva a concluir que se trata da mesma obra, “em versão um pouco diferente” (FERNANDES, 1981, p. 5). Por isso, sua análise respeitará a ordem (cronológica de escrita e montagem) que as outras obras do autor vêm seguindo ao longo deste trabalho, facilitando nossa tarefa de procurar delinear os caminhos do pensamento dramaturgico de Millôr.

A peça começa com uma conversa entre vizinhos. Comadre, Dona Maria, Toma-Larguras, Vizinha e o Padrinho (Senhor Manuel Gonzaga Pataca) comentam sobre a primeira canção “É proibido não proibir”, e percebe-se alguns vizinhos mais liberais e outros com opiniões mais conservadoras com relação a todas as proibições decretadas pelo Coronel Vidigal. Toda a peça tem esse tom de conversa fiada e fofoca no portão. O cenário é uma praça, rodeada por antigos casarões

coloniais e se passa em algum momento não especificado na segunda metade do século XIX, ainda antes da abolição da escravidão.

A peça é dividida em dois atos: o primeiro, com catorze quadros e o segundo com quinze. Ao longo dos quadros, os vizinhos reclamam do afilhado do Senhor Gonzaga Pataca, o jovem Leonardo, um adolescente que rouba ovos de galinha, assedia as mulheres e quebra as vidraças da vizinhança, mas que o Padrinho sempre encontra um jeito de defender.

PADRINHO: Mas a Vizinha acabou de me dizer que você estava beijando a moça no confessionário.

LEONARDO: Vê o senhor? Vê o senhor como é essa gente! Eu estava só medindo a boca da moça para lhe dar a hóstia certa.

PADRINHO: Eu sei, meu filho, que as tuas intenções são sempre as mais puras. Mas os mais velhos não vêem assim! (FERNANDES, 1981, p. 58)

Leonardo logo se apaixona pela nova vizinha Luisinha, sobrinha de Dona Maria. Na contramão dessa paixão adolescente, está o senhor José Manuel, outro pretendente de Luisinha, contando com a boa estima de Dona Maria. O destino profissional de Leonardo se torna tema de nova conversa entre Padrinho e os vizinhos. Isso porque o Padrinho está decidido a mandar o afilhado para Portugal, a fim de que se torne padre, mas os vizinhos não acreditam na vocação eclesiástica do jovem, que somente Gonzaga parece enxergar. Leonardo não quer deixar o Brasil e, principalmente, não quer deixar Luisinha. Por isso, o jovem foge de casa e, por acaso, encontra um grupo de ciganos ao qual acaba se juntando. Até que uma das vizinhas, a Comadre Eulália, resolve inventar uma mentira e prejudicar a reputação de José Manuel, a fim de convencer Dona Maria a deixar Luisinha se casar com Leonardo. Enquanto isso, o Coronel Vidigal acaba prendendo Leonardo por causa de sua associação aos ciganos, o que seria, para ele, uma atividade criminosa. O jovem então é recrutado e se torna soldado, sendo obrigado, pela lei, a permanecer solteiro por pelo menos dois anos. Entretanto, por saber de um segredo do Coronel Vidigal, Leonardo o chantageia e consegue ser promovido a Sargento de Milícias. Com isso, consegue armar uma cena para “salvar” Luisinha, justificar sua promoção e, inclusive, reconquistar a jovem.

Millôr Fernandes criou, ao todo, onze espetáculos musicais, mas só três deles chegaram a ser editados em livro. *Memórias de um sargento de milícias* (Peça nº 13, 1966) é um deles. Na publicação, que teve sua primeira edição em 1981, há um apêndice, ao final, com todas “as partituras das músicas que fazem parte do espetáculo” (FERNANDES, 1981, p. 151). As músicas são de Carlos Lyra com as letras do próprio Millôr.

Mas não foi só nas letras que Millôr deixou sua assinatura. Ao longo do texto, quando há a transcrição das canções, o autor aponta todas as ações que os personagens devem executar, criando efetivamente uma encenação imaginária para o leitor e indicações claras para os futuros encenadores:

*(Canção – É Proibido não Proibir)*  
 Fica proibido o amor e o amar  
 Fica proibida toda exibição *(Fecha decote de moça.)*  
 Fica proibido olhar para o alto *(Rapaz que baixa a cabeça.)*  
 Fica proibido olhar pro chão *(Gesto indicando local. Soldado prega placa: “É proibido falar.”)*  
 O cão que ladra  
 Tem que ser punido *(Entra cão com dono – deve ser um garoto vestido de cão – que lhe coloca uma focinheira.)*  
 Rosto pintado não permito não. *(Limpa boca de moça com lenço, mostra o lenço com nojo.)*  
 E conversinhas de rapaz com moça *(Empurra uma velha horrenda pra junto de dois jovens que namoram.)*  
 Só com severa fiscalização  
 Fica proibido  
 Tudo que não for  
 Expressamente proibido. *(Gesto. Soldado prega placa: “É proibido calar.”)*  
 E, por fim,  
 Fica proibida qualquer proibição  
 Não proibida por mim. *(Sai com seus soldados.)*  
*(Vizinha e Dona Maria se aproximam para ver as placas.)* (FERNANDES, 1981, p. 8-9, grifos do autor).

Millôr cria uma indicação bastante curiosa logo no começo do texto: “Nota importante: Sempre que se fala o nome do Vidigal ele aparece, nem que seja em silhueta e sem interferir na ação” (FERNANDES, 1981, p. 8). Essa presença constante, como uma assombração ou um vigia silencioso é sentida com medo por alguns dos personagens: “VIZINHA: Criança! Ouça o que lhe digo: o Vidigal um dia desses bota a mão nele e, com o Vidigal, o senhor sabe, ele vai direto pras milícias. (Vidigal que surge e some. Ela fala baixinho.)” (FERNANDES, 1981, p. 13). Certamente há, nessa figura, uma alusão ao medo generalizado da população para com as Forças Armadas, e essa presença constante, na forma de espionagem, traições e delações, perigos marcantes no Brasil dos anos 1960 e 1970.

Como se não bastasse a clara crítica dessa recorrência absurda e cômica, Millôr não deixa de alfinetar, ainda, aquela mesma classe que já havia censurado o título de sua peça anterior. Para isso, o autor aproveita uma das falas de Leonardo, dirigindo-se ao Coronel Vidigal, já próximo ao final da peça:

LEONARDO: (*Senta-se, escarrapachado, numa cadeira. Abre a gola. Joga o quépi. Põe os pés na mesa.*) Quer dizer que é assim – você me estraga a vida e não sabe desestrarar? (*Levanta-se.*) Pense, Coronel Vidigal, pense. Eu sei que é um esforço desgraçado na sua profissão, mas pense! (FERNANDES, 1981, p. 142, grifos do autor)

Apesar de não se dirigir marcadamente aos atores e encenadores através desse texto, em forma de prefácio ou “primeiras palavras”, percebe-se que Millôr se faz fortemente presente em suas rubricas. Há inclusive, entre elas, indicações mais diretas e incisivas como “Nota à direção” (FERNANDES, 1981, p. 23), “Nota importante” (FERNANDES, 1981, p. 8) e “Fundamental:” (FERNANDES, 1981, p. 131).

### 3.6. A VIÚVA IMORTAL

*A Viúva Imortal* (peça nº 14, 1967a) estreou no Teatro Nacional de Comédia, no Rio de Janeiro, em 1967, com a direção de Geraldo Queiroz, cenário de Cláudio Moura e figurino de Kalma Murinho. No elenco estavam Maria Sampaio, Gracindo Júnior, Leina Krespi, Lafayette Galvão, Susy Arruda e Antônio Pedro. No entanto, a primeira edição do texto só foi publicada pela Editora L&PM em 2009.

Sobre *A Viúva Imortal* (peça nº 14, 1967a), Millôr diz que se baseou em uma ideia de Petrônio, fazendo referência à novela “A Matrona de Éfeso”, escrita pelo poeta latino no séc. I. d.C. A história é uma pequena anedota dentro de sua obra *Satyricon* e aborda a hipocrisia e a inconstância dos sentimentos humanos, uma alegoria usada por Petrônio para criticar a própria sociedade romana da época.

Não fica completamente definido o local em que se passa a história, mas é possível deduzir, por se tratar de uma releitura da novela clássica, que aconteça na Antiga Roma, levando ainda uma certa tonalidade de magia e surrealismo no desenrolar da ação. Fidélia é uma senhora com muitos escravos. Uma delas é Etérea, serva fiel e próxima à sua senhora. No começo da peça, em meio a uma relação sexual entre Fidélia e seu marido Potêncius, conhecido por sua virilidade, o nobre acaba morrendo. A viúva decide velar o corpo do marido e permanecer também na tumba até morrer de fome. A escrava Etérea acompanha sua senhora, ao que parece, por vontade própria:

FIDÉLIA: (...) Oh, Etérea querida, fiz tudo para te convencer: o morto é meu, sou eu quem deve acompanhá-lo.

ETÉREA: Mas quem a servirá na eternidade, pois lá também, eu sei, há patrões e escravos? (FERNANDES, 2009, p. 31)

Ambas ficam na tumba por dois ou três dias até adormecerem. Fidélia e Etérea são acordadas mais de cem anos depois por Capadox, um arqueólogo romano cristão que descobre a tumba. A primeira a acordar é Etérea que, depois de algumas palavras trocadas com Capadox e um pouco de vinho e chocolate, resolve deixar sua madame descansando e sair para ver o luar com o rapaz. Em seguida, um Capitão do exército romano entra na tumba e acorda Fidélia. Os dois se apaixonam e, também regados a vinho e chocolate, fazem amor na própria tumba. Contudo, o Capitão é jurado de morte pois, enquanto se divertia, não percebeu que roubavam o corpo de um de seus prisioneiros que havia sido levado à força mais cedo. Fidélia, então, tem a ideia de substituir o corpo roubado pelo corpo de seu próprio marido Potêncius, para livrar o Capitão da punição. “Para não perder o vivo, madame enforca o morto: uma barganha!” (FERNANDES, 1981, p. 100). Etérea, por sua vez, despede-se de sua senhora e vai viver com Capadox.

Os nomes dos personagens são motivo de observação. O nome *Fidélia* indica uma clara referência à sua fidelidade ao marido. *Potêncius* alude à sua potência sexual, motivo inicial da trama da peça. Já *Etérea* diz respeito a uma certa fluidez, que é fiel à madame, mas também cogita sair da tumba para olhar o luar e acaba se apaixonando. Essa leveza de *Etérea* se faz presente nos muitos romances que atravessam sua história de vida (contados ao longo da peça) e também na rapidez com que se entrega perdidamente ao arqueólogo *Capadox* e vai embora com ele, deixando para trás sua senhora. E *Capadox* certamente se refere a todo o imaginário cristão que diz respeito à região dos cavaleiros da Capadócia, na Turquia.

Millôr utiliza o texto clássico como ponto de partida para elaborar uma crítica ao comportamento militar, sexual e religioso, bem como à volatilidade da fidelidade amorosa.

Antes de começar o texto, Millôr descreve os cenários dos três momentos que compõem a peça. O primeiro: uma grande banheira branca, mesa de madeira para massagens, cosméticos, loções e perfumes para o banho de Fidélia e a criação da atmosfera de cumplicidade entre Etérea e sua senhora. O segundo: uma cama elástica camuflada como cama comum, para a cena de amor com intensas acrobacias entre Fidélia e Potêncius. A maior parte da história se passa no terceiro cenário: o interior de uma catacumba, com o esquife de Potêncius ao fundo e uma escada que dá para o exterior.

A única indicação que Millôr faz aos futuros leitores, diretores e atores é direta e simples: “há, através desta peça, o uso de uns poucos, e vagos, anacronismos de história, linguagem e ação, colocados dentro de um cálculo absolutamente preciso. Assim como certas malícias levadas a seu

ponto extremo. A montagem (ou o pensamento) fica terminantemente proibida de acentuar umas e outros. Quanto mais de engrossá-los” (FERNANDES, 2009, p. 20).

Não deixa de ser divertido observar a proibição que Millôr pretende fazer até mesmo aos pensamentos do leitor. Contudo, a recomendação é bastante coerente com a postura deste autor que afirma que o principal na sua hierarquia do teatro é o texto. E ainda evidencia aquela característica de sua escrita que abordamos anteriormente na qual os detalhes são sempre “colocados dentro de um cálculo absolutamente preciso” (FERNANDES, 2009, p. 20), comprovando que nada é obra do acaso dentro da dramaturgia de Millôr Fernandes.

Ainda em 1967, estreia, no Teatro Santa Rosa, no Rio de Janeiro, a peça *O homem do princípio ao fim* (peça nº 15, 1967b). Analisaremos o texto desse espetáculo no próximo capítulo, onde trataremos especialmente das três peças *colagens* escritas por Millôr Fernandes.

Nos dois anos seguintes, o autor teve três peças montadas: *Do fundo do azul do mundo* (peça nº 16, 1968a), *Momento 68* (peça nº 17, 1968b) e *Mulher, esse super-homem* (peça nº 18, 1969). Todos os três espetáculos são musicais e nenhum deles teve seu texto publicado.

### 3.7. COMPUTA, COMPUTADOR, COMPUTA

*Computa, Computador, Computa* (peça nº 19, 1972) estreou em 3 março de 1972, no Teatro Santa Rosa, no Rio de Janeiro. O elenco era composto por Fernanda Montenegro e Fernando Torres. A direção era de Carlos Kroeber e a cenografia de Joel Carvalho. A primeira edição do texto também é de 1972 e foi publicada pela Editora Nórdica. Millôr comenta que o texto foi “escrito sob coação de Fernanda Montenegro” (FERNANDES, s.d., p. 11), nos apresentando literalmente mais uma de suas peças feitas sob encomenda.

Por apresentar um fluxo de texto constantemente entrecortado, a forma de *Computa, Computador, Computa* (peça nº 19, 1972) remete o leitor a uma coletânea de piadas do autor que foram agrupadas por temática. Essa forma, que pode lembrar as *colagens* de Millôr, se afasta desse gênero ao definir personagens (ou, ao menos, características e personalidades) e uma história, mesmo que com um enredo que é constantemente pausado e redirecionado. No texto, é possível visualizar uma atriz que acabou de nascer e procura entender a lógica desse planeta e encontrar seu lugar nele. No texto, as vozes são dotadas de personalidades que duram longos períodos de tempo, o que a descaracterizaria como *colagem*, mas também não seria uma tarefa fácil encontrar algum outro gênero tradicional para se referir ao texto de *Computa, Computador, Computa*. Percebemos

que atribuir qualquer classificação ou característica comum a uma obra de Millôr sempre se mostra uma tarefa complexa.

A peça começa com o nascimento da ATRIZ sendo enunciado por uma VOZ MASCULINA (as personagens recebem exatamente estes nomes nas rubricas). A VOZ MASCULINA atribui à ATRIZ um número de nascimento e não um nome, como se ela fosse apenas mais uma “coisa” sem identidade gerada no mundo. A ATRIZ, no entanto, já nasce adulta, sabendo falar e, principalmente, questionar. Millôr utiliza a premissa da absoluta ingenuidade diante do mundo como uma ferramenta de distanciamento fundamental na construção da ironia e da crítica às relações sociais, políticas e afetivas. Assim, o texto inicia em tom filosófico, com a ATRIZ fazendo perguntas retóricas sobre a sua função naquele lugar. Seu monólogo inicial é cheio de frases, piadas e trocadilhos, alguns já vistos em outros trabalhos de Millôr. Essa é, inclusive, uma característica que, ao longo da análise dos trabalhos do autor, podemos observar: a recorrência de algumas frases que se repetem em diferentes peças e em contextos distintos.

Em seguida, entram em cena dois homens descritos como “policialescos” (FERNANDES, s.d., p.18) e se colocam no fundo do palco. A função dos dois é apenas interromper e censurar a ATRIZ em sua apresentação. Millôr aproveita para deixar uma opinião muito clara sobre o que considera ser o trabalho do artista na sociedade e no mundo:

HOMEM II: Temos ordem de interromper sua representação. (*Os homens falam sem agressividade mas seguros na sua autoridade.*)

ATRIZ: Desculpe, não é representação, é a realidade. (*Humilde.*) Eu, meu amigo, sou uma atriz, não represento nada. (FERNANDES, s.d., p. 18, grifos do autor)

Os homens, então, se põem a proibir muitas palavras que a ATRIZ diz em cena. Eles batem palmas quando ela fala qualquer coisa que não gostam e pedem para parar a apresentação e substituir ou cortar determinada palavra. Depois de muito censurada, a ATRIZ, em desespero, pergunta o que ela, afinal, pode falar, ao que o homem policialesco responde: “Isso eu não sei. Nossa função é só dizer às pessoas o que elas não podem dizer.” (FERNANDES, s.d., p.26). Millôr está, novamente, apontando para a ignorância e o poder da censura. Note que estamos falando de 1972, somente três anos depois do A.I.-5 e na década de 1970, que foi a mais “endurecida” da ditadura no Brasil.

Além da censura, o texto também ironiza a mediocridade e, com ela, a classe média: “Medíocres. Devem ser (*Gesto à platéia.*) classe média. Medíocres e desrespeitosos”

(FERNANDES, s.d., p. 26, grifos do autor). Millôr nos faz observar, entre outras coisas, a prática medíocre de viver pelas aparências:

ATRIZ: (...) O pior é que a felicidade está fora de moda. Os escritores pra-frente mataram a felicidade. Você vai ver filme com *happy end*? Você vai? Nem eu. Você diz que tem uma casinha bem arrumadinha, que seus filhos são uns amores, que não tem atritos com o marido nem conflito com os amigos? Que vergonha, meu Deus! Careta! (FERNANDES, s.d., p. 62, grifos do autor)

Como está o tempo inteiro aprendendo sobre o funcionamento desse mundo, ao longo do texto há diversos momentos em que a ATRIZ testa uma série de possibilidades de modos de viver, proporcionando ao autor, certos espaços para criar algumas *listas*, ora de piadas, ora de frases, ora de anedotas inventadas com personalidades históricas, cada uma com tema distinto. Todo o texto tem esse aspecto absurdo, característica que abre um caminho propício à apresentação das incongruências sociais expostas por Millôr.

Por ser uma comédia, o texto dialoga bastante com temas, acontecimentos e personalidades da sua época, proporcionando uma recepção mais apropriada a quem vivia e estava de fato na plateia no momento da encenação ou ao leitor futuro que conheça mais profundamente os detalhes e passagens da história citados.

Em 1976 estreou, no Centro de Convivência Cultural, em Campinas, São Paulo, o espetáculo *A História é uma Istória* (peça nº 20, 1976). Analisaremos o texto e a temporada dessa *colagem* no próximo capítulo.

### 3.8 É...

*É...* (peça nº 21, 1977a) estreou no Teatro Maison de France, no Rio de Janeiro, em 15 de março de 1977. Com a direção de Paulo José e o elenco composto por Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Helena Pader, Renata Sorrah e Jonas Bloch. A primeira edição do texto foi publicada pela Editora L&PM em 1977.

A peça começa com um diálogo entre Vera Toledo (segundo a descrição do autor, Vera é elegante, refinada, 45 anos, casada com Mário) e Sara (amiga do casal, inteligente, simpática, 28 anos, irmã de Ludmila) que acontece no apartamento do casal Toledo. Vera acredita que o feminismo é um privilégio de “mulheres muito especiais” (FERNANDES, 1994, p. 75) e vê, em sua família tradicional, um bom exemplo a ser seguido pelo resto da sociedade. Por outro lado, Sara defende seu direito de escolher casar e ter filhos ou, ao contrário, não querer nada disso. Vera



elogia a rotina doméstica e alerta sobre as dificuldades de ser uma mãe solteira. Para Sara, fidelidade e monogamia são opcionais.

A cena seguinte se passa no bar da universidade. Mario Toledo (professor universitário, 50 anos, marido de Vera) e Oto (ex-aluno de Mario, 29 anos, companheiro de Ludmila) também estão conversando sobre relações conjugais. Enquanto Mário defende a tradição e a monogamia, Oto tem uma opinião mais independente e libertadora. O mais jovem critica a “monogamia hipócrita” de quem trai escondido (FERNANDES, 1994, p. 83). Ludmila (companheira de Oto, 24 anos) chega no bar e junta-se aos rapazes na conversa. Seu verdadeiro nome é Maria José Formiga, mas a jovem explica que prefere ser chamada de Ludmila Sakarov Triana. Ela traz o exame de gravidez, que teve resultado negativo e Oto diz estar desconfiado de ser um homem estéril. Ludmila, com naturalidade, comenta com Mário que, se Oto for estéril, ela terá seu filho com outro homem.

A seguir, Ludmila, Sara e Oto são convidados para um jantar na casa de Vera e Mário. O bate-papo tem um ar filosófico e a discussão é, entre outros assuntos, sobre família, casamentos e fidelidade.

A próxima cena acontece no mesmo bar em que Oto e Mário conversaram anteriormente. Oto diz que o exame confirma sua esterilidade. Junto a essa notícia, também veio a novidade mais chocante: Oto e Ludmila decidiram convidar Mário para ser o pai do filho do casal. Contudo, Mário recusa veementemente o convite e Oto confessa que, no fundo, se sente aliviado com a negativa do amigo.

**OTO:** (*Mecanicamente*) Eu discuti muito com Ludmila, discuti com honestidade, e me senti profundamente aliviado quando ela e eu decidimos que devia ser um homem como você e escolhemos você.

**MÁRIO:** E agora, você tira um peso do coração com a minha recusa e ganha tempo porque as discussões terão que começar de novo e talvez ela desista definitivamente da ideia. (FERNANDES, 1994, p. 101, grifos do autor)

Entretanto, quando Ludmila chegar ao bar, linda e sedutora, Mário, encantado, muda de opinião e aceita o convite.

Assim, Mário e Ludmila se encontram e transam. Depois, ainda na cama, fumam e conversam sobre Oto e sobre a notável contradição entre o discurso do rapaz e o real sentimento que o afligia por dentro na ocasião daquele encontro extraconjugal. Revela-se, então, ao espectador, que aquela não é a primeira relação entre Ludmila e Mário, pois ambos gostaram da companhia do outro e a jovem confessa que não avisou Oto sobre nenhum desses encontros, ou seja, está ali

escondida. Mário vê isso como uma traição de Ludmila ao seu companheiro Oto. Mas a jovem parece não se importar muito.

Na cena seguinte, Mário confessa a Vera que se envolveu com Ludmila e que se apaixonou pela jovem. Vera não aceita a ideia da separação e tenta contato com Ludmila, para que a jovem desista de ficar com Mário.

“Antes da separação entre os casais – *que poderá acontecer ou não!* – três rituais são cumpridos entre Vera e Ludmila, ou, se preferem os nomes técnicos de antigamente, entre esposa e amázia.” (FERNANDES, 1994, p. 118, grifos do autor)

Ao longo das próximas cenas, Millôr enumera os três rituais. São eles: a carta, o telefonema e a visita. Todas os três rituais acontecem a partir da iniciativa de Vera, assustada e incrédula com a possibilidade de perder um casamento que já durava mais de vinte anos.

Vera endereça uma carta a Ludmila e, diante do silêncio da rival, faz um telefonema para apelar. Durante o último ritual, a visita, Ludmila foge ao que se esperaria de uma jovem idealizadora. Pelo contrário, a moça se mostra bastante madura e diz que Vera deveria resolver sua questão diretamente com Mário, que já é adulto e responsável por suas escolhas, e não com ela, que é apenas a ponta da situação.

Vera sente muita dificuldade em se separar de Mário, por vezes implorando para que ele não a deixe. Contudo, ao longo do tempo, ela consegue superar esse sentimento e acaba se tornando uma mulher mais madura e compreensiva. Por outro lado, Ludmila se transforma pouco a pouco em uma mulher do lar, que espera o marido chegar do trabalho, e cordialmente prepara, serve e tira a mesa de jantar.

Antes do início do texto, Millôr nos dá algumas indicações de sua visão acerca desta peça. A análise dessas primeiras palavras é fundamental para se entender mais sobre a encenação imaginária do autor no que diz respeito a *É...* (peça nº 21, 1977a).

Sobre o cenário deste espetáculo, Millôr faz uma comparação com o paradoxo presente no próprio título do texto:

(...) todo o tom do cenário deve favorecer à representação, que, no mesmo diálogo, e às vezes na mesma fala, passa, sem transição, do realista ao fantasioso, do dramático ao cômico, quando não for dramática e cômica na mesma palavra como, aliás, acontece com o próprio título da peça (FERNANDES, 1994, p. 71).

No prefácio de *É...* (peça nº 21, 1977a), o autor faz algumas recomendações mais específicas no que diz respeito ao cenário. Começa tratando da cortina e explicando por que considera que seu uso nesse espetáculo é fundamental:

**REFLEXÃO PÓS-MODERNA:** A cortina do teatro, eliminada, com razão, em certos espetáculos, tem sido desprezada por simples rebeldia artística infantil em inúmeros espetáculos em que seria fundamental. Quero deixar declarado que acho a cortina um elemento dramático de profunda importância - uma tradição bonita, misteriosa, mágica. Este espetáculo deve ter cortina (FERNANDES, 1994, p. 71, grifos do autor).

Ainda que Millôr admita que a cortina seja eliminada com razão em certos espetáculos, o autor pontua que sua eliminação irrestrita pode ser uma escolha ingênua do ponto de vista artístico. O autor justifica o uso da cortina a partir de sua crença na tradição teatral de criar mistério e magia. Mais uma vez, o dramaturgo pretende mostrar ao seu leitor – e aos artistas que futuramente poderiam montar sua peça – que mesmo o uso da cortina era resultado de uma escolha racional. Com isso, Millôr também indica que sua consciência sobre o domínio da escrita cênica ultrapassa a criação de personagens e alcança e interfere na própria montagem. Percebemos, então, um autor que espera que suas indicações sejam inteiramente respeitadas e seguidas pelos futuros artistas, conferindo pouca liberdade e restringindo a autonomia criativa daqueles encenadores que viriam a conhecer seus textos.

Millôr continua a falar sobre o cenário de *É...* (peça nº 21, 1977a). Dessa vez o objeto analisado é o ambiente onde os personagens devem estar:

(...) Em todos os ambientes, já que os personagens são intelectuais, há a presença onde e sempre que couber, dos elementos da cultura e comunicação atuais; quadros, *posters*, letreiros, rádio, televisão, jornais, revistas. E livros, muitos livros. Mesmo em locais e momentos não indicados, os personagens devem estar lendo, vendo, *carregando*, manuseando jornais, livros e revistas. Na mesa do bar, na bolsa das mulheres quando pegam cigarros, sempre há alguma sugestão de leitura e informação. Até excessiva-obsessiva. (FERNANDES, 1994, p. 71, grifos do autor)

Podemos perceber que essa indicação não é pontual ou dirigida como a anterior, que estipulava firmemente o uso das cortinas. Aqui, pelo contrário, o autor, ciente dos processos de criação de cena que ocorreriam a partir do seu texto, deixa os atores e encenadores mais livres, ainda que sob certa observação de uma *necessidade criada por ele* para se criar uma determinada atmosfera para os seus personagens.

Nesse mesmo prefácio, Millôr demonstra ainda uma última vez seu domínio sobre a escrita cênica e sobre as escolhas conscientes que fez e que deseja que sejam seguidas. Assim completa: “CENÁRIO: O autor só descreve detalhes quando estes são necessários” (FERNANDES, 1994, p. 71).

Ainda antes de começar o texto da peça, Millôr considera importante listar os locais onde se passa cada uma das 17 cenas (apartamento, universidade e bar). O autor também indica três projeções a serem feitas no início da peça, que serviriam como uma introdução ao público no teatro, a saber: o nome do espetáculo, o nome do autor e o subtítulo “Baseada num fato verídico que apenas ainda não aconteceu” (FERNANDES, 1994, p. 73). Na sequência, Millôr lista dezessete projeções a serem executadas no decorrer do próprio espetáculo, especificamente nos momentos de “mudanças de cena”: “Todos os números romanos podem ser projetados num slide e os títulos noutro, a seguir” (FERNANDES, 1994, p. 73). O autor também faz uma lista do que ele chama de “passagens de tempo (para orientação do diretor e dos atores)” (FERNANDES, 1994, p. 73), na qual, para cada mudança de cena, Millôr atribui determinada passagem de tempo (“uma semana depois”, “um mês depois”, “dias depois”, entre outras).

Em 1979, na publicação de *Os Órfãos de Jânio* (peça nº 23, 1979b), Millôr nos apresenta um pouco de sua frustração com os críticos que, a seu ver, não compreenderam *É...* (peça nº 21, 1977a). Ele diz:

Minha última peça, *É...*, é um discurso sobre a falência das ideologias. Mais obviamente, coisa que foi notada pela maioria absoluta dos espectadores, é um trabalho sobre a inutilidade das teorias. Todas as palavras, ações, referências, inclusive a mitos (deuses gregos), emprestam-lhe o claro e angustiante clima, sempre presente em tudo que tenho feito – inclusive nas artes plásticas – a partir de determinado momento de minha vida: o sentido metafísico da existência, a teoria ocasional da vida e, conseqüentemente, da história. Não há leis.

Claro, isso foi transformado, pela eterna minoria reacionária mafiosa e, sobretudo, simplória, da pobre imprensa brasileira, numa “peça de costumes”!, numa “relação de casais”!., numa, Deus do céu!, “comédia de bulevar”!!! *Sancta Simplicitas!* (FERNANDES, 1979b, p. 5-6, grifos do autor)

O discurso sobre a falência das teorias pode ser diretamente percebido durante a maior parte do enredo de *É...* (peça nº 21, 1977a). A fala generosa de Oto, que pretende gentilmente ceder a própria companheira para que outro homem possa ajudá-la a engravidar, é rapidamente desmascarada. Ludmila, a mulher feminista e poligâmica se torna, aos poucos, a dona *do lar* de Mário, como sua esposa anterior (Vera) também fora. A própria Vera, em uma fala repleta de ira, expõe as contradições do comportamento de Ludmila: “Debaixo dessa capa intelectual você é uma das criaturas mais sórdidas que eu já vi” (FERNANDES, 1994, p. 122).

A jovem Ludmila nos oferece ainda outra incoerência que merece destaque:

**LUDMILA:** (...) Na rua eu recebo muitas opiniões não solicitadas mas são sempre a favor! (...) Um diz “Putz!”, outro diz “Que balanço”, noutro dia um me disse “Esto es mujer e non

la porqueria que tengo a casa”. (*Riem breve.*) E tem os que vão direto ao assunto: “Que rabo!” (*Ri*) Tudo afirmações tolas, machistas – mas, enquanto existe essa bolsa de valores é bom a gente sentir que está na alta – que está vivendo o seu horário nobre (FERNANDES, 1994, p. 102, grifos do autor)

Ao comentar que gosta das cantadas machistas que recebe espontaneamente quando passa na rua, a jovem apresenta não só a contradição com sua filosofia de vida, mas também a intenção de ser notada e a comprovação de que é desejada por estranhos, o que a torna ainda mais cheia de si. Criar ciúmes e comprovar esse desejo de todos por ela também se torna parte do seu charme.

Ludmila nos lembra um pouco de Flávia (*Flávia, cabeça, tronco e membros*, peça nº 10, 1963), por também ser uma mulher livre e questionadora dos padrões machistas da sociedade. No entanto, Ludmila tem, como diferencial, certo requinte intelectual que respalda suas opiniões. Além disso, também é aparentemente mais culta e eloquente do que Flávia em sua argumentação, apresentando, inclusive, as referências que norteiam seus pensamentos.

Assim como *Flávia, cabeça, tronco e membros* (peça nº 10, 1963), *É...* (peça nº 21, 1977a) também é uma peça que toca em temas delicados como o feminismo e o lugar social da mulher na família e no mundo.

Também é possível perceber que as profissões dos personagens e suas posições sociais (e mesmo os locais e situações em que ocorrem os diálogos) foram escolhidos pelo autor para possibilitar uma melhor exposição de seus pensamentos e opiniões. Neste texto, há dois casais de intelectuais expondo suas ideias e as contradições de suas ações. Além disso, as características dos personagens também criam um ambiente propício para que o autor explore suas criações linguísticas, suas ironias, piadas e trocadilhos mais refinados.

### 3.9. BONS TEMPOS, HEIN?!

*Bons tempos, hein?!* (peça nº 22, 1979a) é a última das três peças musicais escritas por Millôr Fernandes que chegaram a ter seus textos editados em livro (a primeira é *Liberdade Liberdade*, peça nº 12, 1965b, e a segunda é *Memórias de um Sargento de Milícias*, peça nº 13, 1966). Foi escrita, sob encomenda, especialmente para o conjunto MPB-4, um grupo vocal e instrumental carioca criado em 1964. O show estreou em 15 de março de 1979, no Teatro Taib, em São Paulo, com a direção de Benjamin Santos. O elenco era composto pelos músicos do grupo (Rui, Aquiles, Magro e Miltinho) com a participação especial de Mário Negrão (percussão, bateria

e flauta) e Bebeto (flauta e baixo). A primeira edição do texto foi publicada pela Editora L&PM no mesmo ano da estreia do show em 1979.

Bons tempos, hein?! (peça nº 22, 1979a) é chamada de *show* por Millôr (FERNANDES, 1979a, p. 3), e seus personagens recebem os nomes dos próprios músicos do conjunto. Tem características, assim, observadas as devidas distinções, de uma revista teatral, contemplando acontecimentos do período que começa em 1964 e vai até 1979, ano da estreia do show. O diretor geral, Benjamin Santos, afirma que “Bons tempos, hein?!” funciona como um “espelho retrovisor da memória nacional nos seus últimos quinze anos” (FERNANDES, 1979a, p. 22). Essa revisão da memória será proposta novamente em sua peça colagem *A História é uma Istória* (peça nº 19, 1976), mas com uma abordagem bastante mais ampla: enquanto no show Millôr recria quinze anos da História do Brasil, na *colagem* o objeto da revista é toda a História da humanidade.

Antes do início do texto, há os depoimentos dos quatro músicos do conjunto, seguidos de um texto do diretor geral Benjamin Santos. Há, também, uma fala introdutória do próprio Millôr, na qual comenta brevemente a criação do texto do show e a amizade com o grupo.

Aquiles (voz e percussão) ressalta que “a escolha das músicas baseou-se em primeiríssimo lugar no texto” (FERNANDES, 1979a, p. 13), reforçando a noção de superioridade do texto que já vimos ser defendida anteriormente por Millôr Fernandes.

Para o diretor geral Benjamin Santos, “embora sem desenvolvimento de personagens fixos, o texto ferve de teatralidade, tendo como personagem central o vasto povo brasileiro em sua recente trajetória de manipulado” (FERNANDES, 1979a, p. 23). Para o diretor, o riso suscitado pelo texto do show tem a função de quebrar a densidade dramática criada pela música e relaxar o público. Entretanto, para Benjamin, é justamente nesse momento que o riso se torna reflexivo, estabelecendo, através de tal quebra, uma linguagem complementar à visão do momento nacional exposto no canto (FERNANDES, 1979a, p. 22).

As primeiras palavras do texto não sinalizam diretamente sobre a encenação imaginária do autor. Por outro lado, revelam um outro aspecto da sua criação já citado anteriormente que diz respeito à tarefa do escritor por encomenda, em contato direto com o grupo que irá levar seu texto à cena. Depois dos comentários dos artistas e antes do início do texto do show, há uma seleta de oito indicações feitas especialmente de Millôr para o roteirista musical e diretor geral Wellington Luiz. A grafia irônica é outra marca desse dramaturgo sem estilo: “Uélington, aí vai o texto. Sugestões não definitivas” (FERNANDES, 1979a, p. 24).

As oito sugestões evidenciam ao leitor não só os aspectos práticos e visíveis (como o cenário e a duração do show), mas também nos entregam segredos do pensamento criativo e dos motivos de certas escolhas feitas por Millôr.

Na primeira, o autor afirma que “o cenário pode ser feito com páginas de jornais velhos” (FERNANDES, 1979a, p. 24).

Na segunda, pede que o tempo que abrange o show (quinze anos de 1964 a 1979) seja indicado por projeções de slides (elementos recorrentes nas primeiras palavras dos textos do dramaturgo), uma para cada ano. As projeções, no entanto, devem ser colocadas não só sobre o palco, como também sobre outros locais do teatro, inclusive sobre os atores, mesmo que o público não consiga enxergá-las perfeitamente. “É apenas um aviso de que se passou mais um ano” (FERNANDES, 1979a, p. 24).

Em seguida, Millôr comenta que a divisão das falas dos atores foi pensada de forma a não deixar o espetáculo monótono, ou seja, com tamanhos e entradas inesperadas e bem variadas.

A quarta indicação é novamente sobre a presença dos slides, e afirma que estes só devem ser usados quando acrescentarem algo ao espetáculo. Para Millôr, “o slide mal usado é a morte do espetáculo” (FERNANDES, 1979a, p. 24).

A observação seguinte é sobre os quinze quadros que compõem o texto, um para cada ano. Millôr afirma ter feito todos com tamanhos e linguagens bem diferentes propositalmente. Os quadros se alternam com poesia, prosa, humor, monólogos, diálogos, discursos sérios, dramáticos e anedóticos. Aqui se apresenta, novamente, a escolha por não fixar ou seguir formas ou gêneros específicos, mas de se aventurar por vários caminhos, inclusive dentro de uma mesma obra. Millôr diz ainda que “a música não tem obrigação de acompanhar esse ritmo” (FERNANDES, 1979a, p. 24).

O autor continua sua lista explicando que não é necessária uma música por quadro e que estes podem ter mais de uma ou mesmo nenhuma música. Nos mostrando uma visível abertura à revisão e ao diálogo, Millôr afirma que “se a rapaziada achar algum quadro ruim, ele pode ser substituído só por uma música” (FERNANDES, 1979a, p. 24).

Mais uma vez mostrando-se disponível, a penúltima observação é bem curta e direta: “Vamos discutir o que estiver errado, sem graça, sem sentido ou demagógico” (FERNANDES, 1979a, p. 24).

E, finalmente, Millôr considera, na última sugestão, que o show não deve ultrapassar noventa minutos e que, pelos seus cálculos, o texto ainda estaria grande. No final ele assina “Um abraço: Millôr” (FERNANDES, 1979a, p. 24).

Em *Bons tempos, hein?! (peça nº 22, 1979a)*, mais uma vez os atos militares são motivo de crítica em um texto de Millôr Fernandes. Quando a ação chega ao ano de 1968, cabe ao músico Miltoninho a frase: “No Brasil, em dezembro, o AI-5 acabou com a alegria da moçada brasileira” (FERNANDES, 1979a, p. 44). E Magro completa: “Se você não quiser ser livre eu te meto na cadeia!” (FERNANDES, 1979a, p. 45), numa referência irônica à incoerência entre o discurso e a prática do regime militar.

Para não ser injusto ou panfletário, Millôr critica igualmente o que encontra de inapropriado nas práticas da direita e da esquerda, confirmando, novamente, sua liberdade ideológica. Quando o personagem Dr. Corção afirma, no show, que “essa esquerdinha festiva que bebe a noite toda no Antonio’s só paga as contas com o cartão de crédito do partido” (FERNANDES, 1979a, p. 66), é inevitável lembrar do Dr. Ranulfo, de *Um Elefante no Caos (peça nº 7, 1960)*, que é desmascarado ao ter enriquecido como líder de um partido político que prega a igualdade.

### 3.10. OS ÓRFÃOS DE JÂNIO

*Os Órfãos de Jânio (peça nº 23, 1979b)* estreou em 1980, no Teatro dos Quatro, no Rio de Janeiro. O elenco foi composto por Tereza Rachel, Suzana Vieira, Stella Freitas, Cláudio Corrêa e Castro, Milton Gonçalves e Hélio Guerra. A direção era de Sérgio Britto, com cenário de Paulo Mamede e figurino de Mimina Roveda. A primeira edição do texto havia sido publicada pela Editora L&PM em 1979.

O texto de *Os Órfãos de Jânio (peça nº 23, 1979b)* é uma paródia da peça *Kennedy’s Children (1975)*, do escritor americano Robert Patrick. Millôr havia traduzido o texto e publicado pela Editora Nórdica em 1976. A inspiração do tema continua permeando a criatividade do autor até que, em 1979, ele escreve *Os Órfãos de Jânio*. Millôr não se retira do foco da própria crítica e, indiretamente, comenta o gosto brasileiro em parodiar os norte-americanos: “Copiamos tudo dos americanos, cara! O que é bom pros Estados Unidos é bom pro Brasil. Isso aqui não é um país, nego. É uma paródia.” (FERNANDES, 1979b, p. 31).



A estrutura de ambas as peças é bastante similar: cinco pessoas estão bebendo em um bar. Solitárias, cada uma em sua mesa, elas se alternam em monólogos que expressam seus desejos, saudades e, sobretudo, o desânimo para com a vida.

Os personagens de *Os Órfãos de Jânio* (peça nº 23, 1979b) são descritos pelo autor:

**Barman** – Negro. Um símbolo quase silencioso. O Autor?

**Conceição** – Branca. Uma funcionária pública que amava Jânio.

**Beto** – Negro. Um cantor que esteve lá em cima. (Apesar de suas afirmativas não deve ficar definido se é homossexual, ou não. Atitudes agressivas, vagos maneirismos.)

**Nelita** – Branca. Uma moça que se emancipou. Ainda usa alguns colares e anéis, restos do tempo em que foi “A Rainha dos Berloques”.

**Carlos** – Branco. Jornalista, isto é, prisioneiro de uma profissão excessivamente vulnerável.

**Gilda** – Branca. Uma diletante que jamais entendeu bem o enredo. Apenas uma, da turma. (FERNANDES, 1979b, p. 7, grifos do autor)

O termo *órfãos* aponta para a melancolia destes homens e mulheres que relembram um tempo e um governo que não mais retornarão.

A ação dramática do texto é quase inexistente. Isso porque os personagens não interagem, nem em conversas nem em ações. O único que passeia livremente pelo cenário é o Barman. Os outros permanecem cada um em sua mesa e, vez ou outra, vão ao banheiro e retornam. Todo o espetáculo é composto por uma sucessão de monólogos, alguns maiores, outros menores. Ao espectador, parece que cada personagem não percebe a presença do outro no ambiente. Quando falam, muitas vezes retomam a história que estavam contando anteriormente, do ponto em que pararam. São, assim, entidades fechadas em mundos particulares confessando suas angústias a um terapeuta pessoal, que pode ser o Barman ou o próprio espectador.

Contudo, Millôr *costura* essa dinâmica com mestria, de maneira que, se num primeiro momento, as falas individuais parecem não *dialogar* (no sentido literal do termo), aos poucos se distingue um certo ritmo através de contrastes e justaposições de discursos que criam ironias sutis e alguns delicados efeitos cômicos. Outra presença marcante ao longo do texto é o de frases com alguma mecânica de comicidade ao final de cada *monólogo* dos personagens, como se todo o argumento fosse uma preparação para uma linha cômica final. Não se pode dizer que cada fala é uma piada. Ao contrário, o texto do monólogo tem conteúdo completo em si, mas ainda há, ao final, uma frase de efeito ou um comentário que deixa o espectador com desejo de ouvir o solo seguinte.

Ao longo do texto, Millôr toca em temas como a censura, o A.I.-5, a arrogância dos militares, as torturas durante a ditadura, a polícia e o racismo. Ao analisar outros textos, percebemos que esses são alguns temas recorrentes nas peças desse autor.

A primeira publicação de *Os Órfãos de Jânio* (peça nº 23, 1979b), começa com um alerta intitulado “Importante para a interpretação” (FERNANDES, 1979b, p. 5). Nele, o autor pontua que, “para evitar, pelo menos equívocos iniciais”, seu texto, apesar do conteúdo marcadamente político, deve ser visto como “uma peça sobre a angústia humana” (FERNANDES, 1979b, p. 6).

Entretanto, em *Os Órfãos de Jânio*, o autor se coloca na contramão da autonomia conferida aos atores e encenadores em alguns de seus espetáculos anteriores e é categórico ao afirmar que suas palavras não devem ser alteradas:

*Atenção, Direção e Atores:* Os personagens fazem referências indiscriminadas a posições políticas, sociais e artísticas. Gozam, criticam e atacam, segundo vários pontos de vista. Portanto, nesta peça, mais do que em qualquer outra, é extremamente perigoso alterar ou omitir palavras e frases, sem uma visão total do conjunto (FERNANDES, 1979b, p. 17, grifos do autor).

Millôr escrevia com enorme cuidado na escolha das palavras e, por isso mesmo, esperava que suas estruturas linguísticas fossem preservadas ao serem levadas à cena. Na sua opinião, manter suas palavras era fundamental, inclusive, para que o humor acontecesse. E se ressentia dos atores que não conservavam as palavras originais de seus textos: “É muito difícil você escrever um texto que depois um ator leia conforme você imaginou. Em geral, os atores querem melhorar o autor – e pioram tudo” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, n. 15, 2003, p. 35-36).

Ainda em *Os Órfãos de Jânio* (peça nº 23, 1979b), Millôr orienta, antes do início do texto, que a “representação deve ser feita em arena” (FERNANDES, 1979, p.17), apresentando sua indicação no que diz respeito ao espaço de encenação dessa peça.

Em 1981, foi publicado o texto de *Vidigal: Memórias de um Sargento de Milícias* (peça nº 24, 1981). Segundo o próprio Millôr, trata-se do mesmo espetáculo, “em versão um pouco diferente” (FERNANDES, 1981, p. 5). A diferenciação entre os textos, feita em nosso trabalho, se dá justamente em função desta distinção destacada pelo autor.

Em 1982, estreou no Teatro Clara Nunes, no Rio de Janeiro, *A eterna luta entre o homem e a mulher* (peça nº 25, 1982a). A peça se passava num ringue de boxe e contava, em 10 rounds, passagens de confronto entre os dois sexos. Ao final de cada apresentação, a plateia era convidada a votar o vencedor: homem ou mulher. Havia ainda o personagem do Apresentador que comandava a votação e a *batalha* dos sexos. O elenco era composto por Tetê Medina (Mulher), Jonas Bloch

(Homem) e Antônio Pedro (Apresentador), com direção e cenário de Gianni Ratto e figurino de Kalma Murquinho.

### 3.11. DUAS TÁBUAS E UMA PAIXÃO

Quando o texto de *Duas Tábuas e uma Paixão* (peça nº 26, 1982b) começa, somos apresentados às irmãs Ceci e Cordélia (ambas com quase 50 anos de idade). A Mãe das duas acabara de falecer, vítima do câncer, fazendo Cordélia voltar de Londres, onde morava e trabalhava como atriz, para participar na divisão dos bens. As irmãs decidem, então, reformar o imóvel deixado pela mãe. O problema é que a casa está literalmente afundando, em função de uma obra de metrô que passa por baixo do prédio e dificulta a reforma, degradando diariamente o que ainda resta do imóvel, soltando tacos, empenando portas, quebrando ladrilhos etc.

Em seguida, Evandro (militar e marido de Ceci) e Olívio (diretor de teatro e amigo de Cordélia) somam-se à cena. Evandro e Olívio têm uma conversa sobre a função do teatro. Evandro pergunta “por que o teatro é uma atividade tão particularmente subversiva” (FERNANDES, 1982, p. 27). Olívio responde que não vê dessa forma, mas que, para ele, o teatro é “uma atividade aberta, especulativa, competitiva, livre” (FERNANDES, 1982, p. 27). Ainda em tom respeitoso, Olívio devolve a pergunta, indagando por que a profissão dos militares, “que deveria ser defensiva, prefere ser repressiva e sobretudo se meter onde não é chamada” (FERNANDES, 1982, p. 28). Ambos respondem relativizando e dizendo que nem todos em suas respectivas áreas se comportam da mesma maneira. Podemos perceber que a discussão a respeito da função da arte é um tema que reaparece nos textos do autor com alguma frequência. Ao longo das análises anteriores, é visível que o embate entre as forças da censura e da arte também é um assunto recorrente nas peças de Millôr Fernandes.

A reforma vai de mal a pior, cada dia mais onerosa e sem qualquer previsão de terminar. Evandro aparece de surpresa na casa de Cordélia. Ele traz os antecedentes de Olívio que levantou por conta própria a fim de alertar a cunhada sobre os possíveis perigos desta amizade. Segundo ele, Olívio é ligado ao Partido Comunista, e já esteve em passeatas e até mesmo em Cuba. Na opinião de Evandro, esses já seriam, por si só, crimes gravíssimos.

Enquanto isso, o pedreiro – Senhor Osvaldo – continua enrolando e alongando o tempo da obra. Aos poucos, Osvaldo vai mostrando um comportamento bastante estranho para um pedreiro: sempre bem humorado e despreocupado, faz refeições que mais parecem um banquete com vinho

importado, além de usar o telefone da casa de Cordélia para realizar ligações pessoais até para fora do país. A dona da casa acaba, aos poucos, aceitando e se acostumando às histórias mirabolantes que o pedreiro Osvaldo conta para justificar o “aparecimento” de garrafas de vinho importado, caixas de bombom e até de lustres que seriam, possivelmente – mas nunca declaradamente – roubados.

Enquanto isso, Cordélia e Olívio ensaiam uma adaptação de uma peça de Shakespeare para o retorno da atriz aos palcos nacionais. Os ensaios acontecem na própria casa, em meio à poeira e ao barulho da obra. A atriz comenta, com arrependimento, a demora da reforma. Até que, pelo conselho do cunhado, Cordélia percebe o quanto está sendo condescendente e resolve dar um ultimato ao pedreiro: não aceitar mais nenhum dos itens de origem duvidosa e exigir o final da obra para aquele mesmo dia.

A peça termina colocando em cena a suposição do que teria acontecido caso o atentado do Riocentro<sup>8</sup> tivesse de fato sido realizado: noticiário na televisão, vítimas fatais e um novo enrijecimento por parte do regime militar contra os supostos terroristas comunistas.

Há referência ao título da peça em dois momentos diferentes ao longo do texto. A primeira vez é em uma fala de Cordélia, referindo-se ao ofício do ator: “Um palco (*bate com o pé*) e um ator. Só. Duas tábuas. E uma paixão.” (FERNANDES, 1982, p. 54, grifos do autor). Na segunda vez se trata de uma fala do pedreiro Osvaldo, na qual, assim como a atriz, ele também se refere ao seu local de trabalho: “Ora, madame, eu já caí tudo que tinha. E depois, ó (*Bate com o pé forte nas tábuas*) as minhas duas maiores amigas na vida, estas duas tábuas. Estão comigo há trinta anos, nunca me jogaram no chão.” (FERNANDES, 1982, p. 88, grifos do autor). Observa-se que o autor repete não só a conotação das tábuas como o local do ofício, mas também a ação de *bater com o pé* quando as menciona.

A primeira indicação inicial, antes mesmo do começo do texto, é sobre o espaço cênico. Millôr sinaliza que “o cenário deve ser construído apenas em sua estrutura básica, isto é, vazado,

---

<sup>8</sup> A abertura política ocorrida a partir de 1974 teve como objetivo a redemocratização do Brasil. O movimento, porém, não agradou à ala mais conservadora dos militares que reagiu explodindo bombas em diversas cidades do país ao longo dos anos 1980 e 1981. Em 30 de abril de 1981, durante um evento que comemorava o Dia do Trabalhador, no Rio de Janeiro, dois militares ativaram acidentalmente um explosivo enquanto preparavam o dispositivo dentro de um carro no estacionamento do Centro de Convenções do Riocentro. O sargento morreu e o capitão ficou gravemente ferido. O objetivo era explodir a bomba dentro do espaço do evento e culpar os movimentos de extrema esquerda, criando um medo do terror e reinstaurando a antiga ordem sob o domínio dos militares. Entretanto, o atentado fracassado é emblemático do início do declínio da ditadura militar no Brasil.

de modo que se veja em conjunto alguns dos cômodos” (FERNANDES, 1982, p. 5). A descrição do cenário segue uma curiosa forma narrativa bastante original. As indicações não são somente sobre o que compõe o espaço cênico, mas também dão ao leitor algumas premissas da própria história que será contada. Millôr diz, por exemplo, que “o prédio tem ar de abandonado – ar que perde no decorrer da ação – mas não há muito tempo” (FERNANDES, 1982, p. 5). Em seguida, o autor afirma que o cenário deve se modificar ligeiramente ao longo das cenas, explicando que tais mudanças acontecem por conta da reforma em andamento.

Na sequência, Millôr apresenta uma lista das “CENAS – TÍTULOS A SEREM PROJETADOS”. São sete cenas no primeiro ato e oito no segundo ato da peça. As projeções possivelmente seriam feitas por slides, um recurso já utilizado outras vezes pelo autor para indicar os títulos e números dos quadros e cenas.

A descrição dos personagens, em seguida, tem uma característica singular. Isso porque além da idade e de alguma relação de parentesco com os outros, também é indicado o tipo físico do personagem. Só que isso não se dá pela apresentação das suas características, mas por uma indicação nominal do ator ou atriz que, segundo Millôr, teria o determinado tipo físico apropriado para o personagem.

**Cordélia** – 47 anos. Tipo físico: Fernanda Montenegro.

**Ceci** – Irmã dela. 48 anos. Uma ironia tranqüila, mas constante. Tipo físico: Teresa Raquel, Jaqueline Laurence, etc.

**Evandro** – Marido de Ceci. 47 anos. Tipo físico: Otávio Augusto, Cecil Thiré. (...) (FERNANDES, 1982, p. 8, grifos do autor)

A primeira página do texto é dedicada a um parágrafo inteiro de rubrica inicial, indicando movimento de cortina, luzes, cenário e a entrada da personagem Mãe.

Ao longo de toda a peça, Millôr se mostra bastante consciente do processo de transposição do texto para a cena. Vale ressaltar algumas de suas indicações que mostram a idealização de encenação feita pelo autor.

Há, em cena, uma penteadeira deixada de herança pela Mãe e, em uma de suas gavetas, um cavalinho de cristal multicolorido que aparece em dois momentos do espetáculo. A respeito da estatueta, Millôr diz: “IMPORTANTE: o cavalinho de forma alguma deve ser desses comprados em loja, que todo mundo já viu!” (FERNANDES, 1982, p. 44). Existe uma visível preocupação do autor inclusive para com os pequenos detalhes.

Millôr também se dirige especialmente aos diretores quando alerta: “Atenção, direção: todo o *timing* da cena está previsto. Não pode ter nada a mais ou a menos do que o colocado aqui.” (FERNANDES, 1982, p. 101, grifos do autor). Mais uma vez, o autor utiliza do texto para afirmar seu controle sobre a cena.

Até a criação de uma ilusão mágica é objeto do interesse de Millôr:

“ATENÇÃO: Logo que os dois homens, na semi-escuridão, agarram a atriz e a empurram para um canto que não se vê, a atriz deve ser substituída por outra pessoa, de modo que a luta possa continuar alguns momentos sem que a atriz perca o fôlego para a cena seguinte, além de poder aparecer logo depois num outro lugar, numa simultaneidade mágica. (FERNANDES, 1982, p. 108)

Percebemos um dramaturgo consciente não somente da linguagem teatral, como também do processo de encenação do texto, dos mecanismos da maquinaria cênica (cenários, cortinas, projeções etc.) e até dos possíveis truques a serem realizados. Certamente, a plena realização do truque exposto no trecho acima dependeria de uma boa quantidade de ensaios dos atores e das devidas adaptações da direção e não somente da indicação verbal do autor que traz inevitáveis lacunas técnicas.

A primeira edição de *Duas tábuas e uma paixão* (peça nº 26, 1982b) foi publicada pela Editora L&PM em 1982.

*Duas tábuas e uma paixão* (peça nº 26, 1982b) e *Kaos* (peça nº 29, 1995) foram os dois únicos textos teatrais escritos por Millôr Fernandes que não chegaram a ser montados.

Treze anos separam essas duas peças não montadas. Nesse tempo, Millôr escreveu e estreou outros dois espetáculos musicais.

O primeiro foi *O MPB-4 ajuda o Dr. Çobral a combater o mal* (peça nº 27, 1984a), uma nova colaboração com o quarteto musical carioca. O show estreou em 1984, no Teatro da Galeria, no Rio de Janeiro, com a direção de Felipe Pinheiro.

Depois, em 1984, o pianista Arthur Moreira Lima fez uma grande turnê pelo Brasil, apresentando o show *De Repente* (peça nº 28, 1984b), com roteiro e direção de Millôr Fernandes. O show intercalava o texto do dramaturgo a peças musicais eruditas e populares (de Chopin, Beethoven, Chico Buarque, Pixinguinha, Noel Rosa e outros).

### 3.12. KAOS

*Kaos* (peça nº 29, 1995) e *Duas tábuas e uma paixão* (peça nº 26, 1982b) foram os dois únicos textos teatrais escritos por Millôr Fernandes que não chegaram a ser levados ao palco.

Apesar de não ser sua última peça, *Kaos* (peça nº 29, 1995) revisita muitas questões já abordadas pelo autor em textos anteriores, como se Millôr os recordasse, afirmando e comentando.

Além disso, a análise desta peça nos permite perceber, comparativamente, certo percurso dramático trilhado por Millôr, desde suas primeiras obras.

*Kaos* (peça nº 29, 1995) é composta por 29 quadros, que constituem um Ato único. Por indicação do autor, todos os quadros recebem títulos, que ficam sendo exibidos num letreiro no prosscênio durante todo o espetáculo. São eles:

1. CAOS;
2. SONO;
3. HAI-KAI;
4. INSÔNIA;
5. DÚVIDA;
6. TEVÊ;
7. BOA-VIAGEM;
8. SUPERPOPULAÇÃO;
9. ISOLAMENTO;
10. MEIO-DIA;
11. URUBUS;
12. TURISMO;
13. ANGÚSTIA;
14. TEOLÓGICA;
15. MUNDO-CÃO;
16. CALÇADÃO;
17. FÓSSIL;
18. SUPERPOPULAÇÃO II;
19. CONSULTA;
20. FACHADAS;
21. AMICHAI;

- 22. TURISMO II;
- 23. POSIÇÕES;
- 24. MERCHANDISING;
- 25. RUGGERO;
- 26. INTERNACIONAL;
- 27. FULANINHA;
- 28. DECISÃO;
- 29. DILÚVIO.

O realismo, seja na dramaturgia, no cenário ou em ações naturalistas, é rejeitado categoricamente nesse texto. São numerosos os momentos em que o autor enfatiza que a cenografia não deve seguir “nenhum realismo” (FERNANDES, 2008, p. 5) e que “*toda a representação é fora da realidade, sem qualquer tentação de naturalismo*” (FERNANDES, 2008, p. 17, grifos do autor). Aqui podemos identificar uma escolha oposta àquela que vimos nos primeiros textos de Millôr.

Essa negação de uma lógica que se aproxime necessariamente da realidade confere ao autor uma liberdade ainda maior durante a escrita. Essa liberdade, tão presente ao longo de toda a obra dramaturgica de Millôr, alcança, em *Kaos* (peça nº 29, 1995), uma expressão elevada. Os 29 quadros são absolutamente heterogêneos, não propondo a criação de qualquer enredo linear. Um quadro se passa numa atmosfera etérea e indefinida nos instigando a pensar sobre a criação do universo e o quadro imediatamente seguinte já acontece nos escombros de alguma cidade contemporânea barulhenta.

Seguindo a contramão do realismo, também não há personagens que vivem essa história. Ao contrário, o autor comenta, em suas *primeiras palavras*, que os agentes que atravessam esse texto são:

Dois Homens e uma Mulher. Os homens são designados como Homem 1 Homem 2. Os dois – e a Mulher – terão ocasionais rubricas designando o que são, quando já definidos (Cardeal, Psicanalista, Poetisa, Boa-Viagem, Maninha, Fulaninha), ou pelo que fazem (Narrador) no decorrer do texto (FERNANDES, 2008, p. 5).

Podemos perceber que os agentes desse texto não são denominados Ator e Atriz, como acontece em outras peças do dramaturgo. Esta mudança de nomenclatura denota uma escrita menos interessada na representação atoral e, por outro lado, ainda mais expressamente *textocêntrica* que em seus textos anteriores.



Em *Kaos*, Millôr também confere uma autonomia maior do que aquela que normalmente oferece aos futuros encenadores e atores de seus textos. O autor comenta que, “na representação tudo dependerá da direção, dos atores e dos espectadores” (FERNANDES, 2008. P. 5). Nessa peça, encontramos um autor que já não pretende utilizar seu texto para dirigir as movimentações dos atores no palco. Pelo contrário, quando comparada a outras peças de Millôr, *Kaos* é uma peça com um número visivelmente reduzido de rubricas ao longo do texto.

A autonomia conferida aos artistas estende-se também aos espectadores. Ainda nas *primeiras palavras*, o autor, de forma objetiva e com sua inconfundível falta de estilo, deixa indicações bem diretas sobre a relação que pretende ter com os espectadores: “quem quiser que entenda. Alguns entenderão” (FERNANDES, 2008, p. 5). E completa dizendo que os espectadores, “algumas vezes, só compreenderão alguma coisa pra trás, o que é sempre, ai!, instigante” (FERNANDES, 2008, p. 5). Essa escolha será verificada ao longo de seu texto, por exemplo quando a “Mulher” entra em cena e há uma rubrica que diz “*NARRADORA – ou Poetisa, o espectador é que decidirá.*” (FERNANDES, 2008, p. 105).

Em *Kaos* (peça nº 29, 1995), reconhecemos algumas questões e estruturas que já apareceram em outras peças do autor. A crítica ao racismo retorna à discussão, quando o Homem 2 diz que “até negros dormem. O sono é democrático” (FERNANDES, 2008, p. 14). As relações de emprego doméstico também são retomadas, quando Homem 1 comenta que “Milhares de pobres da zona norte dormem na zona sul, infiltrados em quartos de empregada” (FERNANDES, 2008, p. 14). O primeiro quadro, em que dois homens e uma mulher dialogam sobre a criação do universo e outras questões existenciais, pode nos remeter às páginas iniciais de *Computa, Computador, Computa* (peça nº 19, 1972). Há um jogo com dois casais que se traem, mutuamente, e nos relembram da cena já vista entre Alberto e Flávia e o Juíz Paulo Moral e Olga, em *Flávia, cabeça, tronco e membros* (peça nº 10, 1963), inclusive com a sugestão de utilização do mesmo efeito de luzes que se apagam sobre uma cama e acendem, em seguida, sobre a outra.

Outro recurso cênico explorado mais uma vez é o da televisão que exhibe o noticiário. Apesar de serem objetos cotidianos bastante usados na época em que foram escritas as peças, a televisão e o rádio em cena facilitam a exploração das frases curtas, uma das marcas da dramaturgia do autor. Ao mudar de canal ou de estação, o autor consegue a justificativa para que os personagens e os espectadores escutem algumas de suas frases, piadas e outras pequenas críticas de forma aleatória. A *tevé* em *Kaos* (peça nº 29, 1995), que nos oferece alguns relatos eventuais sobre o *mundo* de

Millôr naquele dia, é uma multiplicação daquela que nos avisa que esse mesmo mundo acabou em *Computa, Computador, Computa* (peça nº 19, 1972) ou que nos mostra o que teria acontecido caso o atentado no Riocentro tivesse sido realizado em *Duas tábuas e uma paixão* (peça nº 26, 1982b).

A fim de apresentar mais algumas de suas frases curtas, Millôr propõe um quadro em que “os três atores fazem como se fossem uma multidão em trânsito” (FERNANDES, 2008, p. 33). Assim, atravessando o palco, comentam inesperadamente algumas dessas frases, criando um discurso fragmentado, como o que ouvimos ao andar na rua, isto é, pedaços de conversas alheias. Só que, ao contrário da aleatoriedade presente no cotidiano, os discursos de Millôr são escolhidos para que apareçam exatamente as suas melhores frases.

Como os quadros são inteiramente distintos entre si, tanto em conteúdo quanto em forma, encontramos, por exemplo, um momento, como esse, composto por frases curtas seguido de outro, completamente diferente, formado por dois longos monólogos, que nos lembram os solilóquios dos clientes do bar em *Órfãos de Jânio* (peça nº 23, 1979b).

Em *Kaos* (peça nº 29, 1995), percebemos um dramaturgo dedicado ao texto e que entrega conscientemente as escolhas da encenação aos futuros atores e encenadores. Millôr não está tão interessado em se fazer presente no palco através das rubricas ou indicações de movimentações precisas. Admite, mais de uma vez, que “as frases podem ser mudadas de acordo com a época da representação” (FERNANDES, 2008, p. 33). O dramaturgo confere bastante autonomia aos artistas que utilizarão seu texto, exercendo uma força mais sutil na exposição de sua encenação imaginária, mostrando, com isso, o aumento da confiança na própria escrita dramática.

A primeira publicação do texto de *Kaos* (peça nº 29, 1995) foi feita em 2008 pela Editora L&PM.

Em 20 de abril de 2000, estreou, no Theatro Municipal de São Paulo, o musical *Brasil Outros 500 – Uma poop ópera* (peça nº 30, 2000). A superprodução, que custou cerca de R\$ 1,4 milhão, reunia a Orquestra Filarmônica de São Paulo e 85 músicos com instrumentos eletrônicos. A direção cênica era de Antônio Abujamra, a regência e direção musical ficaram com Júlio Medaglia, e as canções foram compostas por Toquinho, Paulo Cesar Pinheiro e Wagner Tiso (este último também responsável pelo arranjo e orquestração). O espetáculo fez duas temporadas curtas, uma no Theatro Municipal de São Paulo e outra no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

### 3.13. CONSIDERAÇÕES SOBRE AS PRIMEIRAS PALAVRAS

Com a análise das *primeiras palavras*, percebemos que Millôr pretendia, desde o início de suas peças, ir além do discurso na boca dos personagens e alcançar também o espaço físico do teatro. Isso denota a consciência de um autor que escrevia para ser encenado e, dessa forma, desejava se fazer presente no processo da encenação. E essa presença se dá não só nos momentos em que autoriza os artistas a omitirem partes do texto, como também quando restringe a apresentação de determinada peça a espaços com características específicas. Conferindo ou restringindo autonomia à encenação, o dramaturgo pretendia avançar sua escrita cênica para além da máquina de escrever. Com isso, é possível notar certo desejo de controle do autor sobre a encenação de seu texto.

A encenação é uma arte que se consolidou a partir da segunda metade do séc. XIX, para designar um trabalho fundamental na criação cênica. Se, anteriormente, o *ensaiador*, ou mesmo o ator principal, era o responsável por “encaixar” o espetáculo em “moldes” e formas gerais e preexistentes, além de “marcar” as movimentações no palco de acordo com as convenções teatrais tradicionais (PAVIS, 2008), a partir do séc. XIX, a figura do *encenador* tem uma função criativa fundamental, que tensiona (aproximando, distanciando, invertendo, parodiando) texto e cena, percebendo ambos como partes distintas e complementares do *teatro*. Até o surgimento da figura do encenador, o teatro esteve diretamente ligado a uma tradição logocêntrica, característica do aristotelismo, da dramaturgia clássica e da tradição ocidental (PAVIS, 2008).

Apesar de escrever sua obra na segunda metade do séc. XX, é visível que Millôr ainda pretendia impor sua escrita de encenação imaginária ao trabalho dos encenadores que montariam seus textos. No entanto, há duas formas de se observar esse interesse do autor pelo controle da encenação do seu texto.

A primeira entende que a peculiaridade de ser um autor de teatro *por encomenda* aproximava Millôr Fernandes dos atores e encenadores de suas peças na época em que eram escritas. Por essa razão, é possível compreender por que os textos das suas peças, posteriormente publicados em livros, foram escritos originalmente com tantos alertas e indicações de palco. A maior parte de seus textos teatrais foi criada a pedido de atores e diretores, que eram também produtores de grupos e companhias e que, na maior parte das vezes, já tinham destino certo para quando o texto ficava pronto. Assim, as indicações de cena deixadas nos textos tinham destinatários conhecidos do autor no momento da escrita. Millôr estava sempre próximo, literária e fisicamente,

do processo de encenação de seus textos. O dramaturgo conhecia os atores e diretores que montavam cada um de seus textos, à época, e, muitas vezes, participava, mesmo que por correspondência, da criação dos seus espetáculos. Essa característica poderia justificar a escrita excessivamente detalhista dos cenários e movimentações dos personagens. Também explicaria os prefácios rigorosamente dirigidos aos encenadores e atores dos seus textos, visto que Millôr estava literalmente presente, como *mais um autor* no processo dramático da criação da cena, e essas indicações acabaram se tornando parte das publicações, a fim de enriquecer o imaginário do leitor.

No entanto, se pensarmos que as versões publicadas de seus textos que ficaram para os futuros encenadores também carregam tais indicações que soam, muitas vezes, autoritárias, permitindo ou impedindo elementos cênicos ou a mudança de palavras, podemos observar um autor ainda muito resistente ao processo de encenação e ainda atrelado a uma noção de escrita dramática que negligencia a função criativa do encenador.

#### 4. ANÁLISE DE A HISTÓRIA É UMA ISTÓRIA

Nesse Capítulo 4, analisamos o texto de *A História é uma Istória* (peça nº 20, 1976). Observamos os detalhes específicos desta obra a fim de questionar e ampliar algumas noções, como a *colagem* e a *citação*. Somente a partir da ampliação desses conceitos, é possível examinar esse texto de Millôr, visto que sua originalidade o afasta de gêneros previamente definidos e conhecidos. Também exploramos algumas características de outras duas colagens do autor: *Liberdade Liberdade* (peça nº 12, 1965b) e *O Homem do Princípio ao Fim* (peça nº 15, 1967b).

Em seguida, investigamos algumas semelhanças e diferenças entre as duas versões de *A História é uma Istória*: a primeira publicada em 1978 e a segunda em 1994. Com isso, podemos perceber, no próprio texto, as escolhas do autor em manter ou modificar suas palavras, a fim de alcançar os mesmos ou novos efeitos junto ao leitor e ao espectador.

A mudança de grafia que ocorre no nome da peça entre uma edição e outra também é objeto da nossa análise. Se observado com atenção, o título do espetáculo é capaz de nos oferecer informações importantes tanto sobre o texto que será encenado como sobre a própria concepção de Millôr acerca da História.

Finalmente, estudamos alguns trechos do texto de *A História é uma Istória*, observando alguns temas recorrentes nas peças do autor, a utilização de recursos humorísticos como a *paródia* e a *ironia* e as técnicas de *colagem* empregadas por Millôr.

##### 4.1. SOBRE O GÊNERO COLAGEM

Ao analisar a dramaturgia de Millôr Fernandes, percebemos a utilização de alguns procedimentos que se tornaram especialmente característicos da sua obra. A *colagem* é um desses procedimentos.

Millôr começa sua peça *O Homem do Princípio ao Fim* (peça nº 15, 1967b) com uma “NOTA, APENAS PARA QUE O GÊNERO CONTINUE” (FERNANDES, 2001, p. 5), na qual expõe pontos importantes sobre o modo como usava as colagens. Esse prefácio nos apresenta um pouco da opinião do dramaturgo sobre o gênero em questão. O trecho a seguir é fundamental para se compreender, a partir das palavras do próprio autor, a utilidade e a eficácia específicas das colagens:

Este gênero de espetáculo teatral – que os divulgadores chamam geralmente de Colagem – tem um apelo duradouro para o público de todas as escalas econômico-culturais e serve

eficazmente para transmissão didática de ideias políticas, sociais, literárias e poéticas, sem falar na humanística, que englobam todas (FERNANDES, 2001, p. 5).

Poderemos observar ao longo de toda a continuação desse prefácio que, apesar de não gostar de ter sua obra encaixada em estilos definidos, o próprio Millôr passa a aceitar a denominação dada pela crítica e, a partir daí, nos apresenta as razões pelas quais escolheu fazer uso do gênero colagem (inclusive em mais de um espetáculo). Uma delas é a enorme abrangência cultural que as colagens proporcionam, falando com eficácia para um público heterogêneo. Millôr também destaca que as ideias transmitidas através das colagens podiam ser múltiplas, capacidade que, certamente, servia ao autor como um instrumento para apresentar sua opinião sobre diferentes assuntos e sob distintas perspectivas. Para as professoras Florence Baillet e Clémence Bouzitat<sup>9</sup> (2012) que assinam o verbete *Montagem e Colagem* do livro *Léxico do Drama Moderno*, organizado por Jean-Pierre Sarrazac, essa multiplicidade de vozes presente nas *colagens* instaura uma intertextualidade capaz de estabelecer diálogos com as outras artes.

A montagem [ou colagem<sup>10</sup>] assume uma conotação subversiva (ou dimensão revolucionária), rompendo com hierarquias e tradições, instaurando pontes com outras artes e culturas (BAILLET e BOUZITAT, 2012, p. 121).

Outro aspecto importante das colagens é a exposição das “engrenagens” da arte, das “emendas” da obra que evidenciam a crítica a um olhar superficial e homogeneizante sobre a própria vida. Segundo Baillet e Bouzitat (2012), para o autor de teatro contemporâneo, a *colagem* é um recurso fundamental a fim de demonstrar sua “recusa a fixar uma obra num sentido único, a apresentar uma ideia acabada do mundo, preferindo abri-lo à pluralidade de interpretações”

---

<sup>9</sup> A professora francesa Florence Baillet é Maître de conférences na Universidade Paris VIII – Saint-Denis. A professora francesa Clémence Bouzitat é Doctorante no Instituto de Estudos Teatrais da Universidade Paris III – Sorbonne Nouvelle. Juntas, elas são as responsáveis pelo verbete intitulado “Montagem e colagem”, no livro *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*, organizado pelo professor francês Jean-Pierre Sarrazac. Mantivemos a titularidade e a posição acadêmica das professoras no idioma original visto que, de acordo com a nota do próprio editor do *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*, não há correspondência no sistema universitário brasileiro. As titularidades das professoras referem-se ao ano de 2012, data da publicação do livro.

<sup>10</sup> Apesar de se tratar de dois termos distintos, em seu verbete no livro *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*, as professoras Florence Baillet e Clémence Bouzitat comentam a montagem e a colagem em um único capítulo, percebendo e destacando suas notáveis semelhanças, apesar de reconhecer suas particularidades. Para elas, “os termos montagem e colagem opõem-se ao texto teatral concebido como um “belo animal”, uma obra orgânica, formando um todo aparentemente liso e homogêneo, sem cerzimentos visíveis. Ambos participam da crise do drama, na medida em que voltam a questionar categorias dramáticas tradicionais” (BAILLET e BOUZITAT, 2012, p. 119 - 120).

(BAILLET e BOUZITAT, 2012, p. 123). Sobre esse aspecto, Baillet e Bouzitat também comentam que

[...] por muito tempo associadas a um teatro revolucionário, questionando a ordem burguesa, a montagem e a colagem parecem ter um apelo de contestação, de crítica, talvez porque, antes de “colar” e “montar”, trata-se de desmontar ou evidenciar as emendas destinadas a conferir certa “unidade” à obra: a colagem e a montagem extraem certos elementos de seu contexto, desvirtuando seu sentido primordial, para reorganizá-los e apresentar a Novidade. Elas recusam o mistério (a face oculta da arte ou do poder), despem as engrenagens, em suma são indiscretas e admitem-se como “colagem” ou “montagem”, canteiro de obras, experimentação, em vez de unificar ou esconder (BAILLET e BOUZITAT, 2012, p. 123).

Desde os seus primeiros textos teatrais, Millôr Fernandes fez uso de elementos que apresentam ao público a estrutura artística de sua obra. Em *Do tamanho de um defunto* (peça nº 3, 1955a), apesar da indicação de um cenário “necessariamente realista” (FERNANDES, 1957, p. 105), Millôr propõe que o personagem LADRÃO entre em cena executando uma “quebra” da quarta parede<sup>11</sup> (onde haveria, uma janela invisível que daria para a plateia):

O ladrão vem entrando pelo próprio teatro. Capa meio andrajosa, suja. Chapéu de feltro desabado. De lanterna na mão, vai iluminando o caminho e as paredes, ignorando os espectadores. Êle está no pátio que dá acesso à casa do médico. Trepando no palco, vai se esgueirando pela beira do palco, em direção à esquerda, como quem está num beiral estreito. Força a janela invisível, levanta-a com fôrça, depois de pôr a lanterna no bolso. Uma vez a janela aberta, passa uma perna e depois outra, como quem salta um parapeito (FERNANDES, 1957, p. 122).

Aqui, Millôr não se propõe a apresentar uma peça que segue, por completo, o formato e as técnicas realistas. Antes, prefere expor certa fragilidade estrutural (ou a ruptura com determinada estética) em prol de um efeito teatral específico, ainda que isso implique em prejuízo da ilusão do espectador.

Veremos que, para Millôr Fernandes, a utilização das *colagens* será um recurso de exacerbação do seu desejo de expor os processos constituintes da sua obra. Ao compor suas colagens, Millôr demonstra sua recusa àquela face oculta da arte e do poder previamente estabelecidos e questiona também a constituição dessas estruturas.

---

<sup>11</sup> No teatro tradicional (ilusionista ou naturalista), o público presume a existência de uma “parede invisível” entre a plateia e o palco. Por causa dessa convenção, os personagens que estão em cena são capazes de executar suas ações sem o conhecimento de que são observados. Essa falta de interação entre público e atores também coloca aqueles que observam numa posição passiva, como quem simplesmente aguarda as ações dos atores e assiste às suas consequências.

Essa negação da ilusão e a consequente exposição dos mecanismos constituintes da obra de arte se fazem presentes em outro aspecto da colagem destacado no estudo de Baillet e Bouzitat (2012): a recusa a uma progressão linear da ação. As professoras comentam (2012) que a *colagem* questiona as categorias dramáticas tradicionais. Baillet e Bouzitat destacam que, nas *colagens*, essas características de heterogeneidade e descontinuidade “afetam igualmente a estrutura e os temas do texto teatral” (BAILLET e BOUZITAT, 2012, p. 120). Essa negação da progressão linear dos acontecimentos será retomada a seguir, quando analisamos a noção de *História* que Millôr escolhe para nos apresentar sua narrativa. Apesar disso, já podemos perceber que essa característica será fundamental para que o dramaturgo seja capaz de reorganizar os fatos e apresentar uma história do mundo sob um certo panorama pessoal, utilizando inclusive uma grafia única e autoral para escrever sua *Istória*.

Baillet e Bouzitat também apontam uma particularidade a respeito do vocabulário utilizado ao se referir aos textos do gênero *colagem*.

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

A utilização de um vocabulário técnico que se opõe à ideia de inspiração autoral evidencia a necessidade de um trabalho meticuloso sobre essas “engrenagens” da arte, das quais falamos anteriormente. Os procedimentos empregados são, não só poéticos, mas, também racionais, uma vez que se trata de desorganizar, num primeiro momento, para, em seguida, reorganizar o material em uma nova obra capaz de, ao mesmo tempo, contar uma história e evidenciar sua própria estrutura. Sobre seu processo criativo na composição de uma *colagem*, Millôr Fernandes faz alguns comentários que ressaltam a importância da técnica para o autor:

Um espetáculo como *O Homem do Princípio ao Fim* exige, como já deixei implícito, que o autor seja um escritor. É fundamental que, ao recolher os textos, ele os conheça bem, tenha o exato peso do que eles significam e do que significaram para si próprio quando tomou conhecimento deles pela primeira vez. Não basta recolher textos ao acaso.



Na hora de escrever as ligações entre os textos, é claro que o autor deve saber fazê-lo 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. A coisa tem que ser dita com absoluta precisão, engraçada quando se a quer engraçada, dramática, poética, política, social na justa medida do que se pretende (FERNANDES, 2001, p. 6).

Apesar de romper com o fluxo dramático tradicional, veremos que as *colagens* de Millôr irão respeitar certa ordem cronológica, ainda que com alguns atravessamentos geradores do efeito humorístico. O dramaturgo também se preocupa com a recepção do público que, em sua opinião, deve conseguir acompanhar a narrativa, mesmo quando se trata de uma *colagem*. Ainda em recomendação aos autores do gênero, Millôr alerta:

É fundamental também ter em mente uma idéia geral exata para encaminhar o espetáculo. A escolha e seqüência dos textos são uma história que se conta, o público não pode se perder. Ele deve saber para onde está sendo conduzido (FERNANDES, 2001, p. 6).

A partir de todas essas peculiaridades das *colagens* discutidas, em teoria, por Baillet e Bouzitat e, na prática, pelas *primeiras palavras* presentes nos textos do próprio Millôr, analisaremos as *colagens* do autor e sua escolha por esse gênero de escrita em *A História é uma Istória* (peça nº 20, 1976).

#### 4.2. AS COLAGENS DE MILLÔR FERNANDES

A professora Gabriela Maria Lisboa Pinheiro (2015), em sua tese *Caminhos de Millôr Fernandes pela dramaturgia*, divide as *colagens* de Millôr em duas categorias: as que, segundo ela, “seguem absolutamente esta estrutura: *Liberdade, liberdade e O homem do princípio ao fim*” (PINHEIRO, 2015, p. 162, grifo nosso) e as “peças cujas estruturas se aproximam das colagens (...). São elas: *A História é uma istória, Computa, computador, computa e Kaos*” (PINHEIRO, 2015, p. 164, grifo nosso). Na opinião de Pinheiro, essa “aproximação” com o gênero *colagem*, apesar da impossibilidade de se definir como tal, deve-se ao fato de que estas três peças “são também compostas por uma seqüência de fragmentos textuais, com a diferença que são, agora, totalmente autorais” (PINHEIRO, 2015, p. 164).

Tal divisão, utilizada por Pinheiro para fins didáticos, parece levar em consideração um aspecto específico do gênero: a conjugação, na colagem, de materiais autorais e de terceiros. Num primeiro momento, para formalizar nossa discussão partindo de um ponto em comum, é importante

conceituar o que definimos como *colagem* e, desta forma, concordaremos com a divisão feita por Pinheiro. Entretanto, nosso trabalho propõe, ampliando a análise sobre o gênero, trazer também o texto de *A História é uma Istória* (peça nº 20, 1976) para o rol das colagens de Millôr Fernandes e justificaremos nossa escolha em seguida.

O professor Patrice Pavis<sup>12</sup> (2008), em seu Dicionário de Teatro, apresenta a colagem como um “termo de pintura introduzido pelos cubistas, e depois pelos futuristas e surrealistas para sistematizar uma prática artística” (PAVIS, 2008, p. 51). O verbete ainda chama a atenção para a utilização de materiais “não-nobres e inusitados” (PAVIS, 2008, p. 51) que têm como objetivo *citar* uma obra anterior.

Em sua tese, Pinheiro (2015) nos mostra a origem semântica do termo colagem:

Esta forma teatral está ligada em suas origens às vanguardas modernistas – cubismo, futurismo, dadaísmo e surrealismo - das primeiras décadas do século XX. Neste contexto, as colagens estavam vinculadas às artes plásticas e aos processos de misturar e “colar” materiais diversos nas obras, prática utilizada, por exemplo, por Picasso e Braque (PINHEIRO, 2015, p. 160).

Pavis (2008) também afirma que a *colagem* proporciona “a aproximação (...) de dois elementos ou materiais heteróclitos, ou ainda de objetos artísticos e objetos reais” (PAVIS, 2008, p. 51). E sobre este mesmo procedimento, Pavis (2008) comenta que a *colagem* “diverte-se com a aproximação casual e provocativa de seus constituintes” (PAVIS, 2008, p. 51). Com isso, é possível compreender a escolha de Millôr pelas *colagens*. Na aproximação de materiais distintos, o humor encontra um ambiente favorável ao desenvolvimento de procedimentos próprios já bastante conhecidos como a metáfora, a paródia, o contraste, a hipérbole, a ironia e outros. E é precisamente na possibilidade de associar objetos artísticos a objetos reais que as contundentes críticas do autor são capazes de atingir seus interesses no mundo real, quer se trate de pessoas, sistemas políticos ou eventos históricos. Pinheiro (2015) destaca que “as colagens, por seu caráter intertextual, representam uma maneira eficaz de se criar paródias ou de se manifestar uma intenção satírica - o que foi amplamente aproveitado por Millôr Fernandes” (PINHEIRO, 2015, p. 161).

Patrice Pavis (2008) comenta que, nas *colagens*, “em lugar de uma obra “orgânica” e feita com um só pedaço, o dramaturgo cola fragmentos de textos oriundos de todos os lados: artigos de

---

<sup>12</sup> O Professor universitário francês Patrice Pavis (nascido em 1947) é autor de diversos trabalhos, artigos e livros sobre estudos teatrais, entre eles o *Dicionário de Teatro* (1996) e *Teatro no cruzamento de culturas* (1990)

jornais, outras peças, gravações sonoras etc.” (PAVIS, 2008, p. 52). A afirmativa nos mostra o que é, em sua opinião, o ponto central das chamadas *colagens*: opor-se à obra “orgânica”, ou seja, aquela que não mostra suas “emendas” ou suas edições, e que parece ser feita a partir de um material homogêneo. A *colagem* faz contraponto, assim, àquela escultura que é construída de um pedaço único de rocha, ou àquele quadro que é pintado inteiramente com tintas do mesmo tipo.

Nas *primeiras palavras* de *O Homem do Princípio ao Fim* (peça nº 15, 1967b), Millôr diz que escrever uma *colagem* “é mais difícil (...) do que escrever um texto original” (FERNANDES, 2001, p. 8), além de explicar os procedimentos que, em sua opinião, devem ser adotados pelo dramaturgo ao “recolher os textos” (FERNANDES, 2001, p. 6) e “escrever as ligações” (FERNANDES, 2001, p. 6) entre os trechos escolhidos. Finalmente, o próprio Millôr termina seu prefácio com uma observação bastante elucidativa: “Em tempo. 46% de “*O homem do princípio ao fim*” é feito com material original” (FERNANDES, 2001, p. 8, grifo do autor). Millôr, de forma irônica (e matemática), anuncia que seu texto não é nem completamente autoral, nem totalmente colado de textos de terceiros, antecipando uma resposta às críticas que certamente viriam a respeito de sua declaração polêmica sobre a dificuldade na composição das colagens. Com isso, o próprio autor admite que suas *colagens* nem sempre são compostas inteiramente por materiais de outros autores, reforçando, com isso, a noção de *colagem* como um material híbrido, como nos apresentou Pinheiro.

Pavis (2008) ainda afirma que essa mistura de materiais na *colagem* tem a função de “*citar* um efeito ou um quadro anterior” (PAVIS, 2008, p. 51, grifo nosso). E, a partir da noção de citação, podemos abrir o debate sobre a constituição material da *colagem*. Isso porque, embora os personagens de quaisquer peças possam *citar* textos de terceiros – e encontramos essa estrutura em inúmeros espetáculos – não é possível crer que a simples citação de um material de outro autor seria capaz de transformar um texto em *colagem*. E também seria ingênua qualquer tentativa de estabelecer certa *quantidade mínima* de citações a partir da qual um texto poderia ser considerado *colagem*.

Entretanto, a própria noção de *citação* pode ser ampliada quando analisamos a obra de um artista com múltiplas formas de expressão, como é o caso de Millôr Fernandes. Se, por seus motivos, Millôr precisou utilizar diferentes linguagens nos diversos meios para os quais produziu, na *colagem* o autor encontrou espaço para conjugar todas essas suas vozes. As *colagens* de Millôr refletem os múltiplos atravessamentos das suas criações dramatúrgicas feitas a partir de notícias de

jornal, cartuns, referências históricas, poesias, trocadilhos entre outros materiais. Assim, essas obras revelam, sobretudo, as diversas faces artísticas do próprio autor. Como vimos ao longo dos capítulos anteriores, sua produção era diversificada, passando por meios e formas diferentes: desenhos, poemas, hai-kais, fotomontagens, peças e trabalhos jornalísticos. Para Millôr, criar seus textos a partir de *colagens* oferecia um espaço propício para a conjugação das diferentes tonalidades da sua personalidade criativa.

Desse modo, quando o artista escolhe explorar as características da *colagem*, o que deseja é a possibilidade de ter sua criação atravessada por materiais de origens distintas que podem compor um caleidoscópio através do qual se torna possível enxergar a mesma obra a partir de perspectivas diferentes. *A História é uma Istória* (peça nº 20, 1976) apresenta vários momentos em que o autor utiliza frases de importantes figuras históricas para refinar ainda mais o seu texto e criar o efeito humorístico. Por outro lado, também há situações em que o autor *cita* a si mesmo, trazendo ao espetáculo algumas frases, piadas e trocadilhos que o espectador mais atento lembraria já ter visto em algum outro meio para o qual Millôr escrevia. Para sua inserção no texto, todas essas citações certamente requerem aquela habilidade *técnica* da *colagem* mencionada anteriormente por Millôr e por Baillet e Bouzitat.

Assim, podemos concordar que a *citação* é um traço marcante da natureza da *colagem*, porém, sozinha, não é capaz de estabelecer todos os limites desse gênero. Portanto, se, para definir uma *colagem*, não podemos nos valer exclusivamente da presença de materiais de terceiros, é necessário encontrar outras características que nos possibilitem visualizar algumas fronteiras dessa linguagem e, com isso, analisá-la comparativamente.

Baillet e Bouzitat propõem uma dupla observação sobre as *colagens* quando afirmam que

“montagem e colagem designam, com efeito, uma heterogeneidade e uma descontinuidade que afetam igualmente a estrutura e os temas do texto teatral. Embora as fronteiras entre esses dois conceitos sejam relativamente difusas (a ponto de serem às vezes empregados um no lugar do outro), nem por isso é impossível estabelecer distinções.” (BAILLET e BOUZITAT, 2012, p. 120).

Para continuar nossa análise, seguindo as características apontadas por Baillet e Bouzitat, observaremos não somente os temas como também as estruturas dos textos teatrais de Millôr Fernandes. E aqui se faz necessário outro ajuste vocabular como o que fizemos anteriormente com os termos *gênero* e *estilo*. Isso porque, como as próprias professoras destacaram, *tema* e *estrutura* são conceitos que, muitas vezes se confundem. Novamente, não pretendemos encerrar aqui nenhuma conceituação, que certamente merece obras inteiramente dedicadas a esse debate.

Contudo, é preciso esclarecer e ajustar os detalhes dos conceitos que utilizamos para seguir nossa análise a partir de um mesmo vocabulário. Assim, neste trabalho, quando falamos de tema, nos referimos àquilo que o texto significa, aos acontecimentos narrados, ao assunto, ao conteúdo, às ideias presentes no texto. No entanto, ao falarmos de estrutura, também falamos de forma, indicando, por vezes, mesmo um aspecto visual, ou seja, a arrumação espacial de cada trecho, a disposição do texto na página, os procedimentos de *corte e colagem* (interação) dos trechos do próprio Millôr e de outros autores e as rubricas que indicam mudanças de cena e as intenções e interrupções de fala dos atores e atrizes (pois esse aspecto também pode ser observado de forma técnica a partir do texto). Com isso, analisamos as *colagens* não só a partir do assunto de cada trecho mas também sob o aspecto da organização desses “pedaços” que se justapõem de uma maneira bastante específica para a criação de uma obra de arte híbrida.

Para além da análise da estrutura e do tema das peças, também observamos o prefácio de *O Homem do Princípio ao Fim* (peça nº 15, 1967b), em que Millôr citou alguns detalhes do processo de criação de duas de suas *colagens*: a própria peça *O Homem do Princípio ao Fim* e *Liberdade Liberdade* (peça nº 12, 1965b). Assim, podemos partir da análise dessas duas obras para observar alguns fatores que caracterizam um texto como pertencente ao gênero das *colagens*.

Com essa indicação, do próprio Millôr, sobre os dois textos que ele mesmo chamou de *colagens*, nosso primeiro interesse foi fazer a devida distinção entre a obra dramatúrgica *stricto sensu* de Millôr e suas *colagens* (que figuram no rol dos textos teatrais do autor e também chegaram aos palcos). Isso porque ambas, indiscutivelmente, são exemplos de obras teatrais. Porém, enquanto aquelas são peças tradicionais, com personagens que desenvolvem ações e relações entre si, estabelecendo, com isso, um enredo para o espetáculo, percebemos que as *colagens* denotam alguns aspectos que as aproximam de um quadro cubista e, apesar de também contarem uma história, não definem claramente os contornos dessas figuras que nos apresentam a narrativa.

A primeira distinção percebida foi que, nas *colagens* de Millôr, os emissores das vozes têm importância menor do que aquilo que é falado e muitas vezes são indicados apenas como “Ator” ou “Atriz”, por vezes seguidos de alguma numeração: Atriz 1, Ator 2 etc. No caso de *Liberdade Liberdade*, a rubrica leva os nomes dos atores e atrizes de sua primeira montagem: Paulo Autran (PAULO), Nara Leão (NARA), Oduvaldo Vianna Filho (VIANNA) e Tereza Rachel (TEREZA), intercalados com momentos de fala em coro, assim sinalizados. O que também aconteceu em *O Homem do Princípio ao Fim*, em que as rubricas levam os nomes dos atores: Fernanda Montenegro

(FERNANDA), Cláudio Corrêa e Castro (CLÁUDIO) e Sérgio Brito (SÉRGIO). Entretanto, nessa peça, quando há um trecho mais longo em que foi “colado” algum pedaço de outra obra, Millôr indica, nas rubricas, os personagens originais. Assim, temos, por exemplo, alguns diálogos entre Petróquio e Catarina (*A Megera Domada*, de William Shakespeare) e, em outro momento, entre Horácio e Arnolfo (*A Escola de Mulheres*, de Molière).

Assim, não há a criação de um enredo em que os personagens atuam e estabelecem relações, mesmo porque as rubricas não indicam, de fato, personagens. As falas são emitidas por vozes indicadas como sendo, efetivamente, atores e atrizes. Se, no teatro tradicional, existe uma fusão total entre ator e personagem (e, por conseguinte, uma supressão do ator), as *colagens* de Millôr não pretendem sugerir nenhuma ilusão de que os atores estariam fingindo ser aqueles seres complexos criados pela mente do dramaturgo. Aqui, mais uma vez, as estruturas da arte ficam expostas à vista do público e o dramaturgo não pretende esconder seus mecanismos de criação.

Esse é o mesmo procedimento adotado por Millôr no texto de *A História é uma Istória* (peça nº 20, 1976): os atores são indicados por ATOR I, ATOR II e ATRIZ I durante todo o espetáculo. Não há a indicação de atos, cenas, quadros ou intervalo. O texto apresenta um fluxo contínuo de troca de vozes entre os atores sem a fixação deles em tarefas repetidas ou definidoras de quaisquer traços de personalidade.

A partir de características estruturais e temáticas, refletida na presença ou ausência de personagens e de relações entre eles, traçamos uma possível distinção entre as *colagens* e os demais textos dramáticos de Millôr. Agora é necessário justificar nossa escolha em estudar *A História é uma Istória* (peça nº 20, 1976), enquanto concluímos que *Computa, Computador, Computa* (peça nº 19, 1972) e *Kaos* (peça nº 29, 1995) merecem estudos a partir de outros aspectos, que não os da *colagem*.

Analisando os dois outros textos de Millôr em questão, notamos que *Computa, Computador, Computa* também nos apresenta, em vez dos nomes de personagens, as indicações de ATOR I, ATOR II e ATRIZ, com exceção de um trecho curto em que essa indicação é substituída por JORNALISTA e ESTAGIÁRIA. Apesar disso, o texto de *Computa, Computador, Computa* tem um caráter marcadamente narrativo, apresentando a história do nascimento surreal de uma atriz<sup>13</sup> (que já nasce adulta) e que tenta, ingenuamente (ou nem tanto), conhecer e se adaptar ao

---

<sup>13</sup> O resumo detalhado do enredo da peça se encontra item 3.7. COMPUTA, COMPUTADOR, COMPUTA, págs. 47 – 49 deste trabalho.

mundo à sua volta. Segundo Pinheiro, (2015) a peça “mostra a chegada de uma mulher ao mundo e sua aventura em descobrir qual é a razão e a lógica da existência” (PINHEIRO, 2015, p. 164). Essa característica se torna praticamente uma personagem, visto que a indicação de ATRIZ na rubrica faz referência a uma atriz que está em cena representando uma ATRIZ e que o público consegue identificar como tal durante todo o espetáculo. Não se trata de uma voz, mas de uma figura com linhas de diálogo que se estendem ao longo de todo o texto, em sua busca por encontrar respostas e lógica para sua existência nesse planeta.

Já em *Kaos* (peça nº 29, 1995), cada um dos vinte e nove quadros em que o espetáculo é dividido, traz uma lógica própria, uma cena específica com personagens próprios. Pinheiro (2015) comenta que *Kaos* é “sequência de cenas independentes que mostram as situações cotidianas vividas pelo homem” (PINHEIRO, 2015, p. 164 – 165). Apesar de, em alguns quadros, os atores serem definidos apenas como HOMEM 1, HOMEM 2 e MULHER, há também os quadros em que as vozes são indicadas com nomes de personagens ou características marcantes de personalidade (MANINHA, BOA-VIAGEM, KHAYYAM, POETISA, PSICANALISTA, SACERDOTE, BÊBADO), e até quadros em que as falas são distribuídas somente por números. Millôr inclusive cria longos trechos em que apresenta os personagens que estarão em cada quadro, propondo um enredo anterior e um cenário imaginário ao público. A própria divisão do texto em quadros cria uma percepção de sequência de cenas curtas e independentes entre si, com personagens marcantes presentes em cada uma delas e se distanciando, como vimos, do fluxo contínuo de troca de vozes que ocorre nas outras *colagens* do autor.

Para que a relação estabelecida entre as vozes fique ainda mais fluida e seja modificada constantemente, percebemos que o cenário e o figurino das *colagens* de Millôr foram criados a fim de possibilitar trocas rápidas, como acontece no próprio texto que originou o espetáculo.

Encontramos nas *primeiras palavras* de *A História é uma Istória* (peça nº 20, 1976) um alerta intitulado “à direção” em que Millôr observa que “as roupas dos intérpretes devem ser as mais simples possíveis, dando margem a que, em algumas cenas – não muitas – pequenas adições às roupas, modifiquem-nas bastante” (FERNANDES, 1994, p. 144). Esse artifício potencializa a interpretação do público de que, quando certa voz é emitida por um ator, este se torna temporariamente, uma determinada figura, por exemplo, um policial, um padre ou uma rainha. Então se estabelece uma rápida relação com outro ator ou atriz que, naquele momento, se coloca em interação com essa figura que apareceu. E, já no momento seguinte, essa relação é dissolvida,

os atores se tornam emissores de novas vozes e a imagem criada anteriormente a partir da disposição dos corpos no espaço é convertida na próxima e assim sucessivamente. A noção de personagem dramático é renunciada e existe um fluxo de seres que atravessam a cena, “se utilizando” por um momento dos corpos dos atores e, em seguida, vão embora, abrindo espaço para novos atravessamentos. Isso explica, nas rubricas da colagem, já não serem indicados personagens, mas atores e atrizes.

Com o fluxo de trocas de personagens e vozes entre os atores se tornando cada vez mais intenso e incentivado pelo próprio autor, o que passa a nos interessar nas *colagens* é essa notável característica de serem peças “compostas por uma sequência de fragmentos textuais” (PINHEIRO, 2015, p. 164) e tudo o que essa organização *estrutural* em especial pode oferecer. Esses fragmentos organizados de forma técnica, constantemente atravessados por outros, geram, no texto, um efeito de interrupção do fluxo dramático tradicional.

Ora, esse aspecto estrutural que se refere às interrupções constantes do fluxo dramático mostram ao público, sem ilusão, que o texto é composto por fragmentos. Notamos que, apesar de não nos apresentarem uma narrativa, no sentido clássico com personagens, ações e relações, “a escolha e seqüência dos textos [das colagens] são uma história que se conta” (FERNANDES, 2001, p. 6). Assim, a manutenção de um fluxo de trocas constantes entre vozes que se interrompem expõe, justamente, as emendas e justaposições da técnica da colagem na composição do texto teatral.

Com isso, podemos explorar duas características marcantes das *colagens*. A primeira é a inexistência de rubricas indicativas de personagens (bem como de relações que possam se estabelecer entre eles) sendo substituídas, no caso, por atores e atrizes que se expressam através de suas próprias vozes. A segunda trata da justaposição de trechos e a constante interrupção destes. cremos que esses dois pontos, combinados a outros que foram mencionados anteriormente, formam um léxico estrutural do gênero que pode ser capaz de apresentar ao leitor um panorama mais preciso e particular das *colagens*.

Assim, abandonando a imposição da citação de terceiros, nos perguntamos: por que não analisar uma *colagem* composta majoritariamente por materiais autorais? Nela, a estrutura, a organização, os encaixes, a exposição dos mecanismos próprios da *colagem*, a fragmentação de ideias e a interrupção do fluxo dramático nos interessam mais do que a origem do material.

Com isso, gostaríamos de analisar o texto de *A História é uma Istória* a partir da ótica do gênero *colagem* pois este apresenta-se em trechos justapostos e entrecortados constantemente e não



indica personagens, mas sim atores e atrizes, além de outras peculiaridades como o figurino de caráter híbrido e a própria noção de *citação* que pode ser expandida a partir das operações técnicas de Millôr na composição do seu texto.

A obra de Millôr Fernandes é permeada de *lugares híbridos* no que se refere a forma e conteúdo. Isso nos remete à sua escolha pela liberdade e por não identificar suas criações com determinados gêneros. Essa peculiaridade nos obrigou a criar aproximações, para fins didáticos, que permitiram analisar sua obra tendo como parâmetro outros textos que respaldassem nosso estudo, a partir de determinada ótica. Assim, aproximamos o texto de *A História é uma Istória* (peça nº 20, 1976) do gênero *colagem*, para que fosse possível, em nossa análise, dialogar com as outras duas *colagens* de Millôr, a fim de procurar possíveis pontos de comparação entre elas. Nossa intenção, no entanto, não é associar sua obra a um determinado *rótulo* a fim de buscar no gênero os nossos pontos de interesse. Ao contrário, essa pesquisa pretende, justamente, expor as contradições presentes em seu texto, para que seja possível tensionar as fronteiras do gênero e apontar os atravessamentos temáticos e estruturais presentes em *A História é uma Istória*.

#### 4.3. LIBERDADE LIBERDADE

*Liberdade Liberdade* (peça nº 12, 1965b) é, sem dúvida, o espetáculo teatral mais conhecido quando falamos da obra de Millôr Fernandes. O musical foi a primeira colagem do autor a ter seu texto publicado.

Segundo indicação do próprio Millôr,

**Liberdade Liberdade** estreou no dia 21 de abril de 1965, no Rio de Janeiro, numa produção do **Grupo Opinião** e do Teatro de Arena de São Paulo. Os papéis foram representados por Paulo Autran, Nara Leão, Oduvaldo Vianna Filho e a participação especial de Tereza Rachel (FERNANDES & RANGEL, 1977, p. 7, grifos do autor)

Seu texto foi escrito em colaboração com o diretor de teatro Flávio Rangel (1934-1988) a partir de citações de textos de conhecidos momentos históricos.

Como podemos depreender do próprio título, a peça nos apresenta uma colagem de fragmentos de textos em que a noção de *liberdade* aparece em evidência. Essa colagem é composta por conhecidas falas de importantes personalidades da História da humanidade misturadas a frases do próprio Millôr.

Apesar da notável autonomia que as peças do gênero colagem podiam conferir aos seus autores, Millôr comenta, particularmente, a criação de *Liberdade Liberdade* (peça nº 12, 1965b):

“Eu e Flávio Rangel optamos pelo óbvio: a progressão cronológica. Partindo dos primeiros tempos históricos, a liberdade vai caminhando para os nossos dias e o público sabe (sente) quando está se aproximando do fim da história” (FERNANDES, 2001, p. 6). Veremos que a ordem cronológica é um processo estrutural muito útil para a colagem e que Millôr irá utilizar novamente em *A História é uma Istória* (peça nº 20, 1976).

*Liberdade Liberdade* estreou em 21 de abril de 1965 (Dia de Tiradentes) e foi um dos espetáculos de protesto contra o regime militar que mais se destacaram na época e que marcaram a história do teatro no Brasil. O espaço físico do teatro acabou se tornando um ponto de encontro para os artistas e para o público em geral, em princípio contrários à ditadura e, com isso, a peça alcançou uma notoriedade ainda maior.

Somente quatro dias após a estreia, no dia 25 de abril de 1965, o jornal norte-americano *The New York Times* publicou uma matéria especial dedicada a *Liberdade Liberdade*, tamanha a repercussão da peça de Millôr Fernandes no cenário teatral brasileiro. O texto do jornal foi traduzido e integra as três primeiras páginas da edição de 1977, que analisamos.

Abertamente contrária ao regime militar, *Liberdade Liberdade* veio a ser censurada pela ditadura militar logo após sua estreia em abril de 1965. A peça se tornou um marco na historiografia teatral brasileira de resistência justamente por seu aspecto vanguardista na estética e político no discurso.

#### 4.4. O HOMEM DO PRINCÍPIO AO FIM

*O Homem do Princípio ao Fim* (peça nº 15, 1967b) é a segunda colagem escrita por Millôr Fernandes. O texto é um híbrido, composto por materiais autorais e de terceiros. O autor diz que “46% de “O homem do princípio ao fim” é feito com material original” (FERNANDES, 2001, p. 8).

*O Homem do Princípio ao Fim* estreou em junho de 1967, no Teatro Santa Rosa, no Rio de Janeiro. O elenco era composto por Fernanda Montenegro, Cláudio Corrêa e Castro e Sérgio Brito. O espetáculo contou ainda com a participação especial do grupo carioca *Quarteto 004*. A produção e direção foi de Fernando Torres, a cenografia de Cláudio Corrêa e Castro, os figurinos de José Ronaldo e a música de Oscar Castro Neves.

A peça retrata momentos da vida dos seres humanos em de dez quadros. São eles:

1. O homem: o seu início;

2. O homem: o seu amor;
3. O homem: lobo do homem;
4. O homem: a sua saudade;
5. O homem: o seu medo;
6. O homem: o seu ciúme;
7. O homem: a sua solidão;
8. O homem: o seu deus;
9. O homem: o seu riso;
10. O homem: o seu fim;

Há ainda um quadro final, intitulado O homem: epílogo, composto apenas por um longo monólogo indicado para ser dito por Fernanda Montenegro. Trata-se do famoso monólogo de Molly Bloom que termina o romance “Ulisses”(1922), de James Joyce.

Em sua segunda peça colagem, *O Homem do Princípio ao Fim* (peça nº 15, 1967b), Millôr renuncia à ordem cronológica e agrupa os elementos estruturantes do texto em quadros ordenados por afinidade de temas. Para isso, Millôr indica, em suas rubricas, a presença de *slides* com números romanos que deveriam ser projetados no palco, indicando ao público que toda a cena que acontece sob aquela projeção está se referindo a um mesmo tema.

Os dez quadros foram separados por *slides* (...) projetando números romanos; I-II-III-IV, etc., de modo que, por mais vaga que seja a referência ao assunto em questão, o público saiba que, enquanto não aparecer outro algarismo ainda se está falando do mesmo tema (FERNANDES, 2001, p. 7, grifos do autor).

O texto não apresenta personagens. Antes, tem as indicações de falas com os nomes dos três atores para os quais Millôr escreveu seu texto. Essa é uma marca em muitas obras do autor, que se intitulava um dramaturgo *por encomenda*.

Misturando citações de grandes autores como Shakespeare, Gonçalves Dias, Rubem Braga e, como vimos, James Joyce às suas próprias frases, Millôr cria uma *colagem* teatral que apresenta um painel da trajetória humana desde o mito de Adão até a atualidade de seu tempo. Pela amplitude do tema ao qual se dedica em sua peça, Millôr é capaz de apresentar sua crítica e seu humor sobre os mais variados assuntos.

#### 4.5. A REVISÃO DE 1994: SIMILARIDADES E DIFERENÇAS

Ao longo de décadas, os textos teatrais de autoria de Millôr Fernandes passaram por diferentes edições e editoras: Editora do Editor, Nórdica, Círculo do Livro, Civilização Brasileira, Editorial Futura (de Lisboa, Portugal), Brasiliense, L&PM e outras. Se incluirmos nessa lista os seus muitos outros tipos de textos, desenhos, poemas, hai-kais e traduções de textos teatrais, abarcaremos um rol ainda maior de editoras.

A primeira intenção de reunir as peças do autor foi realizada pela Editora Civilização Brasileira, em 1957, em um volume que reuniu 4 textos escritos entre 1953 e 1957, e recebeu o título “Teatro de Millôr Fernandes”. A publicação trazia as peças: *Uma mulher em três atos* (peça nº 2, 1953), *Do tamanho de um defunto* (peça nº 3, 1955a), *Bonito como um Deus* (peça nº 4, 1955b) e *A gaivota* (peça nº 6, 1957).

Entretanto, a relação duradoura estabelecida entre a Editora L&PM de Porto Alegre - RS e a dramaturgia de Millôr certamente merece nosso destaque. Entre as décadas de 1970 e 1980, a Editora L&PM publicou pela primeira vez a “Coleção Teatro de Millôr Fernandes” reunindo, em volumes individuais, muitas peças autorais e algumas traduzidas. Anos depois, em 1994, a editora voltou a publicar uma série composta por 3 volumes intitulados “Millôr: Teatro Completo”. Dessa vez as peças do autor figuravam apenas no volume 1, que compilou os textos de *Pigmaleoa* (peça nº 8, 1962a), *É...* (peça nº 21, 1977a) e *A História é uma Istória* (peça nº 20, 1976). Os volumes 2 e 3 desta coleção foram dedicados a peças de William Shakespeare traduzidas por Millôr. A partir dos anos 2000, a editora continuou a publicar alguns textos de teatro e outras inúmeras traduções feitas por Millôr Fernandes em suas famosas edições de bolso “L&PM Pocket”.

As diferentes edições publicadas ao longo dos anos de trabalho chamam a nossa atenção para os ajustes que o autor costumava fazer nos próprios textos. Analiso, em seguida, duas versões da mesma peça: *A História é uma Istória* (peça nº 20, 1976), nas edições de 1978 e 1994.

Ambas foram impressas pela Editora L&PM. A primeira versão (de 1978) foi publicada como o volume 4 da “Coleção Teatro de Millôr Fernandes” em um livro de 106 páginas dedicado inteiramente ao texto, contando, inclusive, com ilustrações do próprio autor. A segunda versão (de 1994) participa do livro 1 da coleção “Millôr: Teatro Completo” e, como comentamos acima, divide o volume com outras duas peças.

Nossa análise parte de um comentário presente na publicação de 1994 que pontua ao leitor que “o texto desta edição foi revisado pelo autor em maio de 1993” (FERNANDES, 1994, p. 139).

Contudo, é fundamental deixar bastante claro, nesse momento, que se trata de uma revisão do mesmo texto. Há, portanto, modificações pontuais que serviriam para adequar e atualizar certos trechos da peça aos tempos em que ela seria novamente publicada. E, ao longo dessa análise, perceberemos um desejo do próprio autor de que – especificamente – esse texto pudesse ser levemente modificado a fim de dialogar com a atualidade da época sempre que a peça for encenada. Contudo, trata-se, em suma, do mesmo texto, apresentando, no entanto, algumas palavras e frases ligeiramente adaptadas.

#### 4.6. DEFESA PRÉVIA: HISTÓRIA OU *ISTÓRIA*

O primeiro traço marcante da revisão de Millôr é a mudança na grafia do título da peça. Isso porque a edição de 1978 é intitulada *A História é uma História*, ao passo que o texto lançado em 1994 leva o título *A História é uma Istória*. A sutil alteração tem sua justificativa explicada pelo autor numa seção que precede o início do texto e que leva o título *Defesa Prévia*. Nela, Millôr comenta que

“A história é uma istória”, ou “A história é uma história”, como escrevem os ortodoxos, ou “A história é uma estória”, como inventaram os pré-moderninhos, é um pequeno apanhado de idéias razoavelmente idiotas, ou relativamente tolas, que se foram formando em mim, em volta de mim, acima de mim, e por aí afora, neste últimos quatro ou cinco mil anos (FERNANDES, 1994, p. 141).

O autor apresenta seu texto como um “apanhado de ideias”, definição que resume eficientemente uma peça colagem. E completa a apresentação ironizando e depreciando seu próprio texto, uma característica marcante nas obras desse “dramaturgo sem estilo”.

No entanto, é na nota de rodapé desta mesma página que encontramos, nesse texto, a primeira crítica muito bem-humorada e direcionada a um grupo específico que Millôr chamou de os “pré-moderninhos”.

Os pré-moderninhos resolveram escrever estória em lugar de história para distinguir história de história, se é que me entendem. Nunca tendo ouvido falar de palavras homófonas-homógrafas (*homofonógrafas*) começaram a escrever sem o agá, que não incomodava ninguém, e passaram a escrever no lugar do *i* um *e* que se pronuncia *i* (FERNANDES, 1994, p. 141, grifos do autor).

Observando, dessa forma, palavras que pretendem significar noções distintas, soam igual, mas são escritas de formas diferentes, Millôr nos apresenta um quiproquó, para ele, desnecessário à Língua Portuguesa.

Além disso, o dramaturgo aproveita para ironizar, com o uso do diminutivo, o *estilo* de alguns autores que haviam proposto essa peculiaridade na escrita.

Foi o professor e crítico literário João Batista Ribeiro de Andrade Fernandes<sup>14</sup> (1860 – 1934) quem, em 1919, “propôs a adoção do termo *estória* (...) para designar, no campo do Folclore, a narrativa popular, o conto tradicional” (MORENO, 2009, não paginado).

Um dos seus desejos era adaptar a mesma distinção que há na língua inglesa entre os termos *story* e *history*. Contudo, é muito comum uma língua fazer distinções vocabulares que outra não faz. Observemos a distinção que os brasileiros fazem entre as palavras *ser* e *estar*, não realizada no inglês, por exemplo. Observemos também muitos termos que possuem diversos significados em português, como *manga*, *raio*, *cabo* ou *nota*.

Ao contrário do que alguns podem pensar, a distinção não se baseia em um anglicismo recente. Em uma postagem de 2009 em seu blog, Cláudio Moreno (Professor Doutor em Letras pela PUC do Rio Grande do Sul), afirmou que a intenção de se diferenciar os dois vocábulos na língua portuguesa remonta à grafia medieval dos termos: *estória* e *história*. O Dicionário Houaiss informa que *estória* foi registrada em Portugal no século XIII e *história*, no XIV. O dicionário acrescenta ainda que, como sinônimo perfeito da segunda, a primeira caiu em desuso (RODRIGUES, 2017, não paginado). Por isso, o Professor Cláudio Moreno (2009) afirma que estes não eram vocábulos diferentes, mas apenas duas variantes do mesmo termo, presentes em manuscritos de copistas, quando a ortografia portuguesa ainda não era sedimentada e uniforme. Moreno cita ainda outras variantes como *hestória*, *istória* e *estórea*, todas com o mesmo significado.

Apesar de não ter tido muito sucesso, a ideia da distinção foi levada adiante com alguns ilustres escritores, como João Guimarães Rosa que, em 1962, publicou o livro *Primeiras Estórias*. E foi por causa dessa publicação que o termo *estória* se popularizou ainda mais, causando, por décadas, confusão na população em geral acerca de sua validade gramatical, mas também sendo motivo de plena convicção para alguns poucos entusiastas do termo “sem o agá”.

Ainda de autoria de Guimarães Rosa são *Tutaméia*, de 1967, que levou o subtítulo “*Terceiras Estórias*”, e o póstumo *Estas Estórias*, publicado em 1969. O professor Cláudio Moreno

---

<sup>14</sup> João Batista Ribeiro de Andrade Fernandes (1860 – 1934) – ou apenas João Ribeiro, como era conhecido – foi um jornalista, crítico literário, filólogo, historiador, pintor e tradutor brasileiro, membro da Academia Brasileira de Letras de 1898 a 1934.

(2009) afirma que, apesar da sintaxe de Rosa ser, em sua opinião, a “criação literária do século”, em termos não-literários, as palavras montadas, deformadas e criadas por Rosa jamais serão usadas, visto que funcionam admiravelmente somente no universo da sua obra, como um instrumento pessoal (MORENO, 2009, não paginado).

Em 1943, o Formulário Ortográfico da Academia Brasileira de Letras eliminou a distinção gráfica, “recomendando o uso de “história” em qualquer situação: realidade ou ficção” (MORENO, 2009, não paginado).

Assim, a palavra estória de fato existe, mas não é aceita universalmente e não consta em muitos dicionários. Segundo o dicionário Aulete, o termo é um brasileirismo, ou seja, palavra inexistente no vocabulário de outros países lusófonos: a palavra foi proposta para designar narrativa de ficção, mas a forma preferencial é história.

Além disso, é fundamental perceber que há, na proposta de João Ribeiro, uma visão reducionista das nuances da própria história. Não existe apenas a história do mundo e as histórias imaginadas. Essa divisão não deve ser tão rígida, uma vez que não há forma pura quando se trata de história (e, por conseguinte, de linguagem). O escritor e jornalista Sergio Rodrigues (2017), faz uma observação importante em sua coluna “Sobre Palavras”:

A verdade é que a fronteira entre história real (história) e história inventada (estória) me parece fluida demais para tornar funcional a adoção de dois vocábulos. Todo mundo sabe – ou deveria saber – que a história, bem espremida, é cheia de “estórias”. E vice-versa (RODRIGUES, 2017, não paginado).

João Ribeiro parece ter ignorado o próprio processo subjetivo e pessoal pelo qual a própria história tradicional atravessa o tempo sendo contada e recontada. Mesmo com os esforços de imparcialidade dos historiadores, sabemos que os pontos de vista, a seleção vocabular e mesmo as escolhas de recorte são processos pessoais que irão, inevitavelmente, carregar traços do sujeito que conta a história (embaçada, mesmo que suavemente, pela lente da outra, a tal estória, pessoal e subjetiva).

O professor Claudio Moreno (2009) critica a inutilidade da distinção de grafias uma vez que, para ele, até então, o contexto e a situação haviam sido suficientes para se reconhecer os vários significados do termo. A distinção se faz ainda mais dispensável quando percebemos que só será perceptível a quem escreve, visto que a pronúncia cotidiana dos dois termos *história* e *estória* é a mesma: /istória/.

Este termo – *istória* –, mais próximo à forma fonética da palavra, apesar de não ter sido cogitado pelos linguistas, foi aquele que Millôr utilizou no título de seu texto na edição de 1994. O termo (*istória* com *i*) se torna, com isso, um deboche em forma de neologismo criado pelo próprio autor, já que utiliza uma grafia que não foi sequer formalmente proposta por ninguém. Entretanto, há um posicionamento singular e importante na escolha do nome da obra. Ao intitular sua peça *A História é uma Istória*, Millôr pretendia, com o trocadilho, expressar seu pensamento a partir de dois pontos de vista. Primeiro, que aquela história tradicional da humanidade, como ensinada na escola, também é em certa medida, uma invenção ou, pelo menos, uma adaptação feita pelas civilizações ao longo do tempo, ou seja, uma estória. Mas Millôr também queria afirmar que a história contada ali, naquela peça, utilizaria a sua grafia, ou seja, seria apresentada com o seu olhar sobre os acontecimentos e, por isso, nem história, nem estória, mas *istória*. Na peça de Millôr, a História (universal), não se apresenta somente como uma estória (inventada), mas também se torna uma *istória* (à moda Millôr).

Nas primeiras palavras do texto de *A História é uma Istória*, Millôr faz um alerta importante ao provável diretor do espetáculo realizado a partir de seu texto: “O texto foi feito para uma encenação livre. A ordem cronológica do texto não deve, porém, ser alterada. Pode-se retirar coisas que, ocasionalmente, não se ajustem aos atores.” (FERNANDES, 1994, p. 144). Percebemos, assim, como fundamental, a preocupação do autor com a manutenção do que ele chama de “ordem cronológica” do seu texto.

De fato, a *Istória* que Millôr nos conta segue certa ordem cronológica dos acontecimentos. Contudo, veremos que essa ordem é frequentemente atravessada por referências de diferentes épocas que invadem sua narrativa, quebrando a linearidade e criando o efeito cômico através da ironia e da paródia. A própria forma da colagem serve ao autor como uma ferramenta que propicia os cortes em sua narrativa e as inserções de referências diversas. O que percebemos, de fato, é que Millôr se aproxima e se afasta constantemente de sua “ordem cronológica” e é exatamente esse movimento que evidencia as incongruências narrativas da própria história da civilização e potencializa o efeito cômico.

O uso da forma da colagem na peça de Millôr nos oferece pistas acerca da visão do autor em relação à noção de história da civilização. Isso porque apesar de *A História é uma Istória* comentar os acontecimentos históricos seguindo certa “ordem cronológica”, os recursos de paródia utilizados frequentemente por Millôr evidenciam algumas peculiaridades com relação à ordem



temporal. Isso porque, por se tratar de uma determinada *leitura* dos fatos, como que passando-os em *revista*, Millôr analisa-os sob a lente da contemporaneidade, por vezes utilizando ditados ou frases célebres de personalidades modernas para comentar fatos da Antiguidade. Isso produz em suas paródias, atravessamentos no tempo, que, por sua vez, geram o efeito cômico.

O exemplo a seguir é uma exacerbação da ironia do autor. Trata-se de uma de suas “Conpozissôis Imfâtis”, que são textos que o autor escreve como se fosse uma criança observando o mundo à sua volta. Esses textos geralmente desobedecem a sintaxe e a ortografia usuais, a fim de tentar reproduzir a escrita infantil. Com isso, Millôr procura reproduzir uma lógica diferente da normalmente aceita e acaba criando um espaço fértil para paródias e ironias complexas, maduras e ainda mais ousadas.

ATOR I: Moisés foi um príncipe que a princesa disse ao pai que achou ele quando passeava de lancha no rio, senão o pai botava ela pra fora de casa. Moisés foi todo educado pra salvar seu povo do Egito e fundar o estado de Israel que Deus tinha prometido a ele na ONU. Quando já estava bem preparado, Moisés caiu de pára-quedas atrás das linhas inimigas e conduziu seus soldados até o canal de Suez, no Mar Vermelho. Aí, como os egípcios tinham tomado conta do canal e os ingleses não queriam complicação, Moisés mandou seus engenheiros fazerem uma ponte de barcaças. Os judeus todos atravessaram o mar, quando surgiram as forças blindadas inimigas. Moisés então mandou um rádio pra retaguarda explodir a ponte, usando todos os foguetes. Aí Moisés subiu no Monte dos Sinais, onde tinha uma torre de irradiação e recebeu a Nova Constituição de Israel, chamada os Dez Mandamentos. Essa é a minha versão da História Sagrada, porque a que a professora conta é inteiramente infantil. (FERNANDES, 1994, p. 150)

No trecho, Millôr apresenta a história de Moisés que, segundo a tradição bíblica, libertou o povo hebreu da escravidão no Egito Antigo e trouxe, do Monte Sinai, a revelação divina dos Dez Mandamentos. Entretanto, o dramaturgo apresenta a sua versão dessa história, acrescentando certos acontecimentos inusitados, para criar o efeito cômico ou para respaldar uma determinada lógica interna própria dessa narrativa. Além disso, o autor faz uma verdadeira mistura de referências temporais, citando lanchas, Constituição e até a ONU em uma história que se passou há milhares de anos. A imaginação dos detalhes é um procedimento que marca toda a *Istória* que Millôr nos conta. Segundo o próprio Millôr:

**ATRIZ:** Só três homens conseguem modificar fundamentalmente a História: os estadistas...  
**ATOR II:** ...os militares...  
**ATOR I:** ...e os historiadores. (FERNANDES, 1994, p. 146, grifos do autor)

Millôr nos mostra, com isso, a História através de um caleidoscópio, ou seja, em pequenos blocos (ou quadros) que reforçam tanto a noção de escolha do autor ao selecionar os episódios que

comporiam a sua escrita, como também as numerosas alternativas dos agentes históricos no decorrer de cada acontecimento.

Assim, o autor se opõe à obsoleta percepção de história como uma narrativa linear. Em seu artigo *A Ilusão Biográfica* (2006), o sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930 – 2002) traz algumas reflexões sobre os relatos biográficos que podem servir também à nossa observação do conceito de história que interessou a Millôr Fernandes. Bourdieu chama a atenção para certa *ganância de coerência* na elaboração do relato biográfico, que se baseia na

preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário. (BOURDIEU, 2006, p. 184)

Bourdieu ainda afirma que pensar a história (e conseqüentemente a vida) como um “relato coerente de uma seqüência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica” (BOURDIEU, 2006, p. 185).

Baillet e Bouzitat explicam, por sua vez, que uma das principais funções da colagem é justamente “questionar categorias dramáticas tradicionais, tais como a ideia de uma ação principal dotada de uma progressão linear” (BAILLET e BOUZITAT, 2012, p. 120). Em *A História é uma Istória*, Millôr parece criar sua dramaturgia exatamente a partir dessa noção descontínua do real. Os múltiplos atravessamentos temporais evidenciam as inúmeras possibilidades que os agentes históricos tinham em cada um dos acontecimentos narrados.

O humor que Millôr exercita nesse texto encontra sua força no fato de ser aleatório e as suas paródias são potencializadas pelas aproximações absurdas, dotando a sua obra de uma imprevisibilidade similar àquela que encontramos na própria vida. Nunca se sabe qual aproximação ou metáfora o dramaturgo fará em seguida e, apesar de conhecidos, os célebres acontecimentos da história da humanidade passam à nossa frente (no texto ou na cena) com um sabor de surpresa e constante novidade.

Além disso, para Baillet e Bouzitat (2012),

A montagem acha-se então na raiz de uma dramaturgia não aristotélica, fundada na ruptura. Ela permite interromper o fluxo dramático, convida o espectador à reflexão, impedindo-o de se deixar embalar pela ilusão e digerir a obra como uma produção culinária. (BAILLET e BOUZITAT, 2012, p. 121).

Assim, podemos observar que a escolha de Millôr Fernandes pelo uso da colagem para contar a história do mundo serve também para respaldar sua visão sobre a construção dessa história. Vemos, aqui, na prática, forma e conteúdo dialogando na exposição da tese exposta pelo autor já no título de sua obra: *A História é uma Istória*.

Ainda na seção intitulada *Defesa Prévia* (presente somente na versão de 1994) o autor comenta que sua peça “é uma visão do mundo derivada, claro, de que o Homo, que era “faber” e passou a “sapiens”, só terá salvação quando se tornar “ludens”. O que equivale a dizer que o bípede implume não tem salvação.” (FERNANDES, 1994, p. 141). Millôr brinca com a evolução da espécie humana, apresentando um vocabulário pertinente à área científica ao qualificar o ser humano como bípede implume, e indica ao leitor que apresentará uma abrangente análise da transformação da humanidade ao longo dos séculos. Apesar de declarar sua crença na necessidade da evolução em um determinado sentido, o da ludicidade, afirmando a importância do jogo e do humor para a “salvação” da espécie, Millôr também nos adianta que seu ponto de vista no texto será, sobretudo, pessimista.

Millôr completa sua *Defesa Prévia* dizendo que sua “visão do cosmo é absolutamente pedratória” (FERNANDES, 1994, p. 141) alertando ao leitor para “não confundir com predatória. O meu negócio é mesmo lapidar, atirar pedras” (FERNANDES, 1994, p. 141). Numa clara alusão à etapa da evolução humana em que a espécie passa a lapidar pedras para criar utensílios, o autor faz um trocadilho bem humorado com o termo, afirmando sua intenção de atingir e denunciar através do texto que virá em seguida. O autor termina esclarecendo “que a culpa por tudo isso que está aí não é exclusivamente minha” (FERNANDES, 1994, p. 141), o que, a um só tempo, o afasta, por um lado, e o aproxima, por outro, da responsabilidade pelas difíceis questões que vai apresentar.

#### 4.7. SOBRE O TEXTO DE *A HISTÓRIA É UMA ISTÓRIA*

Millôr inicia o texto com o subtítulo: *A História é uma Istória e o homem o único animal que ri*, numa referência à célebre frase do filósofo grego Aristóteles (384 – 322 a. C.) em seu livro *Partes dos Animais*. O filósofo francês Henri Bergson (1859 – 1941) também cita essa característica especialmente humana em seu ensaio intitulado *O Riso* (1899). Bergson diz que a comicidade é uma particularidade da nossa espécie. Para ele,

(...) não há comicidade fora do que é propriamente humano. Uma paisagem poderá ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia, porém jamais risível. Riremos de um animal, mas porque teremos surpreendido nele uma atitude de homem ou certa expressão humana. Riremos de um chapéu, mas no caso o cômico não será um pedaço de feltro ou palha, senão a forma que alguém lhe deu, o molde da fantasia humana que ele assumiu. Como é possível que fato tão importante, em sua simplicidade, não tenha merecido atenção mais acurada dos filósofos? Já se definiu o homem como "um animal que ri". Poderia também ter sido definido como um animal que faz rir, pois se outro animal o conseguisse, ou algum objeto inanimado, seria por semelhança com o homem, pela característica impressa pelo homem ou pelo uso que o homem dele faz (BERGSON, 1983, p. 7).

Millôr, então, retoma a conhecida frase em modo de *citação*, um processo, como vimos, comum às colagens. Contudo, ao longo de todo o texto, nas muitas vezes em que a frase é novamente inserida, ela vem acompanhada de um comentário sarcástico do autor: *o homem é o único animal que ri e é rindo que ele mostra o animal que é*.

Em seguida, dedica a peça “à falta de memória” (FERNANDES, 1994, p. 143). Não deixa de ser irônico o fato de destinar à falta de memória um texto que fará um enorme apanhado de fatos históricos. Mas aí está um traço fundamental para se entender toda essa colagem que Millôr vai nos apresentar adiante. A História é um campo do saber que oferece indicações importantes sobre o que funcionou bem ou mal ao longo do tempo para os seres humanos, prevenindo-os de cometer os mesmos erros. Entretanto, ao lembrar a falta de memória logo no início da peça, Millôr parece querer nos alertar para o perigoso problema de se esquecer do passado.

Apesar disso, é somente a partir da pressuposta falta de memória, coletiva ou individual, que o autor poderá criar sua própria versão dos fatos, apresentando a História como uma *Istória*, releitura de uma caligrafia duvidosa, a mesma que transformara o próprio Milton em *Millôr*.

Então se observa novamente a conhecida marca do dramaturgo que analisamos detalhadamente no capítulo anterior: as palavras dirigidas aos futuros atores e diretores que montassem sua peça. Em uma página dedicada a um recado “À Direção”, Millôr comenta que seu “texto foi feito para uma encenação livre” (FERNANDES, 1994, p. 144). Nesse sentido, diz que “pode-se retirar coisas que, ocasionalmente, não se ajustem aos atores”, embora ainda afirme que “a ordem cronológica do texto não deve, porém, ser alterada” (FERNANDES, 1994, p. 144). No que diz respeito àquele controle autoritário que Millôr costumava criar, sobretudo em seus primeiros textos, já é possível perceber uma notável diferença no tom, que se mostra mais brando e aberto. Entretanto, ainda afirma a necessidade de se manter a ordem cronológica como processo estrutural da colagem para o desenvolvimento da história e compreensão do espectador. O autor

deixa suas indicações registradas a fim de possibilitar o diálogo com as possíveis criações futuras a partir de seu texto, mas já se mostra um dramaturgo mais disposto a fazer algumas concessões.

Nessa mesma nota à direção, uma das recomendações mais originais que observamos nas peças de Millôr Fernandes merece destaque. O autor diz que “a direção deve ser a mais simples, deixando o maior trabalho de criação à força de comunicação direta dos atores” (FERNANDES, 1994, p. 144). Aqui observa-se que o dramaturgo confere maior autonomia aos atores, autorizando-os inclusive a omitir partes do texto de acordo com suas necessidades. Millôr parece querer realmente se distanciar da antiga noção de controle sobre sua cena.

Comenta, ainda que brevemente, como devem ser o figurino e as projeções:

As roupas dos intérpretes devem ser as mais simples possíveis, dando margem a que, em algumas cenas – não muitas – pequenas adições às roupas, modifiquem-nas bastante. Projeções de slides. Se houver, devem ser slides grandes, de impacto. De qualquer forma, os slides não devem ser “bonitos”. As “notícias” devem ser filmadas. (FERNANDES, 1994, p. 71)

Diferentemente da sua prática comum nas peças dos anos 1950 e 1960, em que Millôr descrevia os pormenores da mobília a constituir o cenário, aqui o dramaturgo já não sugere as peças que devem ser usadas para compor esse figurino adaptável. E na contrapartida do que fez em *Um Elefante no Caos* (peça nº7, 1960), por exemplo, em vez de deixar por escrito os anúncios que devem estar nos telões, Millôr dá a entender que as projeções de slides, dessa vez, são opcionais.

Contudo, é importante destacar que essa não pode ser considerada uma mudança característica das peças do autor como um todo, e nem deve parecer uma evolução que se dá em sua obra com o passar do tempo. Isso porque, em sua peça seguinte, *É...* (peça nº 21, 1977a), que não era uma colagem, mas um texto de enredo linear e personagens com características bem definidas, o autor retoma a prática da criação da cena imaginária através da sua escrita. Como observamos na análise feita no capítulo anterior, Millôr sugere o que chama de “tom” do cenário, bem como as peculiaridades da representação dos atores que, segundo ele, deve passar, “sem transição, do realista ao fantasioso, do dramático ao cômico” (FERNANDES, 1994, p. 71). O autor se importa também com a criação de certa atmosfera intelectual ao ambiente, pontuando que “mesmo em locais e momentos não indicados, os personagens devem estar lendo, vendo, *carregando*, manuseando jornais, livros e revistas. Na mesa do bar, na bolsa das mulheres (...)” (FERNANDES, 1994, p. 71, grifo do autor). E ainda completa com uma ordem: “Este espetáculo deve ter cortina” (FERNANDES, 1994, p. 71).

Já em *Flávia, cabeça, tronco e membros* (peça nº 10, 1963), Millôr faz uma lista dos lugares em que se passa cada cena e mais uma vez há recomendações sobre o uso da cortina. O espetáculo começa com uma descrição longa e detalhada de uma sequência de ações a ser executada no silêncio pelo personagem do Mendigo.

Ambas as peças citadas (peças nº 10 e nº 21) também apresentam uma lista de personagens com suas principais características marcantes que o autor julgou necessário destacar. Essa prática será repetida também em outras peças escritas posteriormente. Apesar disso, as colagens de Millôr não trazem personagens ficcionais, mas vozes que são emitidas sob a indicação de “ator”, “atriz”, ou mesmo pelo nome do ator ou atriz, visto que Millôr escrevia seus textos já ciente das características do grupo que os levaria aos palcos. Os atores eram “atravessados” pelo discurso, visto que muitos dos trechos falados eram citações de célebres frases ditas ao longo da história da humanidade. Assim, como vimos anteriormente, não seria propício ao texto a criação ou indicação de personagens.

Isso nos permite perceber que a liberdade conferida à cena, observada na nota *À Direção em A História é uma Istória* (peça nº 20, 1976), ocorre em função da particularidade do próprio gênero da peça colagem e não de uma mudança da linguagem teatral utilizada pelo autor como um todo.

O texto de *A História é uma Istória* é todo apresentado por três vozes: Ator 1, Ator 2 e Atriz. Na primeira montagem estes foram Flávio Galvão e Olney Cazarré como Atores 1 e 2 (não necessariamente nessa ordem) e Elaine Cristina como Atriz. O único momento em que uma voz é descrita sob outra nomenclatura se dá no exato início da peça. Ali surge uma figura denominada no texto como Apresentador. A edição de 1978 inclusive reserva uma página inteira para sua fala.

O Apresentador diz, de fato, as primeiras palavras que serão ouvidas na peça: “Vamos contar aqui a **História**, do ponto-de-vista de 1976” (FERNANDES, 1978, p. 15, grifo do autor) ou, no caso da edição mais recente, “Vamos contar aqui a *História*, do ponto-de-vista de 1993” (FERNANDES, 1994, p. 145, grifo do autor). Percebemos aí, claramente, o desejo do autor de que sua peça dialogue com o momento atual da encenação. Pode parecer óbvio ou natural, mas esta noção de contínua interação com a história é fundamental para se compreender, também, a maior liberdade que o autor confere aos futuros artistas dentro desse texto.

Na fala do apresentador é possível retomar a crítica do autor no que diz respeito à noção de *História*, da qual viemos tratando anteriormente e que explica, inclusive o trocadilho proposto pelo

título da peça. Ele diz que “os personagens históricos, como também ninguém ignora, são todos inventados, para que os jovens gastem a juventude se aprofundando no que eles não disseram nem fizeram” (FERNANDES, 1994, p. 145). Millôr, certamente, não pretende negar que as personalidades importantes e os acontecimentos que marcaram a História da humanidade de fato aconteceram, mas também deixa aqui uma leve suspeita de que as histórias que se contam, ou que se pretendem “oficiais”, podem não expressar com exatidão a integridade do que ocorreu nas épocas passadas, sendo, assim, leituras da história. Veremos que o autor retomará essa suspeita em outros momentos no próprio texto da peça.

Em seguida há uma notável diferença entre os textos das edições de 1978 e 1994. Isso porque, na edição mais recente, há uma adição de um grande texto inicial, dito pelo Ator 1, em que este expressa sua idade avançada afirmando ser “do tempo em que o Mar Morto ainda estava agonizando” (FERNANDES, 1994, p. 145) e sua dificuldade, a partir de certo momento, em acompanhar os acontecimentos históricos, salientando que a história parecia ir mais depressa do que ele mesmo. O Ator ainda alfineta o racismo, dizendo saber que “estão massacrando gente branca e bem vestida na Bósnia (preta e mal vestida na África, a gente acha perfeitamente natural)” (FERNANDES, 1994, p. 145) e ainda supõe ironicamente que os comunistas certamente são maus pedreiros, por terem construído o Muro de Berlim que, à época, já havia caído. O Ator cita ainda outros acontecimentos recentes, ressaltando a atualização do texto com relação à sua edição anterior, que remonta à encenação de 1976.

Depois de uma sugestão para a exibição de “slides contando rapidamente a história em todas as suas fases” (FERNANDES, 1994, p. 146), o Ator 1 nos apresenta uma fábula. Nela, certo dia, uma dona de casa vai às compras na feira, e examina criteriosamente uma galinha, olhando embaixo das asas, apalpando peito e coxas e, finalmente, dizendo que não irá levar porque a galinha não presta. A resposta do feirante é um deboche: “Também, madame, num exame assim nem a senhora passava” (FERNANDES, 1994, p. 146). A anedota é divertida, mas a “moral da história”, destacada pelo próprio Ator 1, ao final, nos apresenta um pouco mais da visão de Millôr: “A gente não deve cafucar demais a história” (FERNANDES, 1994, p. 146).

Ao longo de todo o espetáculo, Millôr relembra e nos conta algumas outras fábulas. Um trecho que merece destaque é a paródia do diálogo entre a cigarra e a formiga. Isso porque Millôr cria uma inversão que traz uma surpresa cômica ao final. Na fábula de Millôr, a formiga trabalha

diligentemente durante todo o verão para poder descansar no inverno. Entretanto, quando a cigarra bate à sua porta, a formiga se surpreende ao vê-la

envolvida num tremendo casaco de peles, reclinadona num belíssimo carro, sorrindo um sorriso feliz e superior. A formiga quase perdeu a fala. Conseguiu dizer apenas: “Ué!”. E logo depois: “Que é que você deseja?”. “Nada, nada, minha amiga, disse a cigarra, “não desejo nada não. Pelo contrário, vim saber o que você deseja.” “Como assim?” disse a formiguinha engolindo a frustração. “É que, você sabe”, explicou a cigarra, “como assinei um esplêndido contrato pra cantar no Olimpia, em Paris, eu queria saber se a minha velha amiga deseja alguma coisa da França.” “Ah, da França?”, fez a formiguinha perplexa. “Ah, sim, desejo sim, cigarra. Você, por favor, assim que chegar lá, procura pra mim um tal de La Fontaine e diz que eu mandei ele à puta que o pariu!” (FERNANDES, 1994, p. 154 – 155).

Em sua carreira, as fábulas sempre estiveram presentes nas obras de Millôr Fernandes. Em 1964, o autor lançou o livro *Fábulas fabulosas*, com algumas releituras de fábulas conhecidas na literatura universal e também textos originais do gênero. Em 1978, lançou o livro *Novas fábulas fabulosas* e, em 2003, *100 fábulas fabulosas*, ambos com releituras e paródias, além de fábulas totalmente autorais. Por ocasião do lançamento deste último livro de fábulas, em uma entrevista à Folha de São Paulo, Millôr comenta: “somos 6 bilhões de seres humanos, todos mentindo e, portanto, fabulando. Não conheço Calvino. Esopo e La Fontaine hoje são, pra mim, tias velhas.” (FOLHA, 2003, não paginado). As grandes referências do gênero se tornaram, para Millôr, somente materiais brutos com os quais o autor se dedicava a dialogar e criar novas histórias. Esse ambiente de *mentiras*, como caracteriza Millôr, também é um local profícuo para a criação de paródias e releituras de narrativas. A partir de uma fábula, ou seja, de uma “historinha” ou de uma mentira, Millôr consegue iluminar, em forma de moral, um ponto fundamental para todo o seu texto: não se deve “cafucar” demais a história.

A partir daí, Millôr apresenta um panorama da história das civilizações e seus acontecimentos mais marcantes. O autor começa com a criação do universo:

**ATOR I:** Tudo começou quando o Todopoderoso lançou nosso Globo no espaço e chamou ele de Terra. Pois é: tudo começou com um lamentável erro de denominação. Pois como se compreende chamar de Terra um planeta cuja composição é dois terços líquida? É evidente que a Terra devia se chamar Água. Depois de fazer o Dia, a Noite, as Árvores e os Minerais, Deus fez todos os animais. Isto é, todos não! Basta a gente olhar pro camelo pra perceber que foi projetado por um Grupo de Trabalho. Depois dos animais, Deus resolveu fazer o primeiro homem. Fez. Mas, como não registrou a invenção, hoje qualquer idiota se acha no direito de fazer o mesmo. (FERNANDES, 1994, p. 147, grifo do autor).



Ora, a releitura de Millôr é absolutamente cômica. E esse é o tom de todas as narrativas que o autor apresenta em seu texto. Ao longo de *A História é uma Istória* (peça nº 20, 1976), Millôr nos apresenta os acontecimentos conhecidos como parte da história das civilizações, as fábulas, os mitos religiosos e as frases e feitos de célebres figuras históricas. Contudo, através de um processo metafórico, Millôr transforma *História* em *Istória* já no próprio título do seu texto. O que significa que o autor deixa claro, de antemão, que irá nos apresentar, em sua obra, uma leitura – e também uma grafia – particulares sobre a história tradicional que conhecemos. E, uma vez que podemos considerar que o objeto a ser revisto (a história do mundo) é conhecido por todos os leitores e espectadores, podemos compreender a escolha do autor em fazer uso constante das paródias.

A paródia é um termo de origem grega que visa caracterizar uma imitação quase sempre satírica, jocosa ou burlesca de uma obra literária, musical ou teatral, que usa o exagero para mostrar o ridículo de uma coisa ou de uma situação. Embora a paródia de uma obra não se limite necessariamente a uma técnica cômica (PAVIS, 2008), a paródia humorística é a que vai nos interessar nesse estudo quando analisamos a dramaturgia de Millôr Fernandes. Segundo o *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis (2008), a paródia é uma “peça ou fragmento que transforma ironicamente um texto preexistente, zombando dele por toda espécie de efeito cômico” (PAVIS, 2008, p. 278). Para Pavis (2008),

A paródia compreende simultaneamente um texto parodiante um texto parodiado, sendo os dois níveis separados por uma distância crítica marcada pela ironia. O discurso parodiante nunca deve permitir que se esqueça o alvo parodiado, sob pena de perder a força crítica. Ele cita o discurso original deformando-o; apela constantemente para o esforço de reconstituição do leitor ou do espectador (PAVIS, 2008, p. 278).

Assim, o riso gerado pela paródia é oriundo de um processo intelectual de comparação entre o objeto parodiado e o discurso parodiante. Com isso, Pavis ainda retoma uma outra discussão que apresentamos nesse trabalho: a noção de *citação*. Para ele (2008),

Sendo ao mesmo tempo citação e criação original, [a paródia] mantém com o pré-texto estreitas relações intertextuais (PAVIS, 2008, p. 278).

Assim, na paródia, a noção de *citação* é ampliada quando se alia à ideia de *criação original*, podendo ser considerada, ao mesmo tempo, ambas as coisas.

Pavis (2008) completa afirmando que a paródia

[...] institui um jogo de comparações e comentários com a obra parodiada e com a tradição literária ou teatral. Constitui um meta-discurso crítico sobre a peça de origem (PAVIS, 2008, p. 279).

Podemos entender *A História é uma Istória* (peça nº 20, 1976) como uma paródia da história da humanidade ou como uma colagem de pequenos fragmentos paródicos. Ambas as compreensões encontram sua força humorística no fato de que o objeto parodiado, ou seja, “a peça de origem” é uma narrativa conhecida por todos os espectadores. A história do mundo, mesmo que não completamente, compõe o imaginário do leitor e do público, o que potencializa a paródia feita por Millôr.

O texto da peça atravessa diferentes momentos da história da humanidade: Pré-História, Egito Antigo, Grécia Antiga, Roma Antiga, Idade Média, Era das Navegações, Revoluções, Guerras, até chegar na atualidade. Todo esse passeio pela História é recheado de anedotas que trazem personagens históricos conhecidos. Contudo, Millôr coloca a todos como que em uma “linha do tempo”, uma narrativa única, como se todas essas figuras estivessem próximas, ou se conhecessem, o que, naturalmente, gera contradições históricas. Entretanto, o trabalho de Millôr, como vimos, não é historiográfico, mas paródico. Esse “achatamento” da história é característico do próprio humor, a fim de aproximar ideias para, justamente, colocá-las em contraposição e mostrar suas contradições.

**ATRIZ:** Durante toda a Idade da Pedra os homens não conseguiram fazer uma só embarcação. Isto é, conseguiram, mas, na hora de lançar a embarcação ao mar, ficavam bestas: a embarcação ia ao fundo. Até que um engenheiro de gênio declarou: “Ou acabamos com essa maldita Idade da Pedra e construímos um barco de madeira ou jamais teremos uma frota mercante digna desse nome.”

**ATOR I:** Um dia o primeiro patife encontrou o primeiro idiota e inventou o primeiro Deus.

**ATOR II:** Voltaire: “Se os triângulos tivessem um Deus, Deus teria três lados.”

**ATOR I:** Como Deus foi feito à semelhança do homem, seu caráter sempre deixou muito a desejar. Na guerra, Deus, naturalmente, está sempre a favor do exército mais forte. E, na paz, sempre a favor dos países mais desenvolvidos.

**ATRIZ:** Inventado Deus, logo apareceram os líderes, profetas e santos, seus intermediários. O maior de todos se chamava Moisés e passou toda a vida afirmando a seu povo, descaradamente, que Deus lhes tinha prometido determinado país. (FERNANDES, 1994, p. 149 – 150).

Millôr não tem qualquer preocupação com a realidade histórica e já deixa isso claro de início. Sua direção é o humor. Assim, percebemos aproximações e atravessamentos temporais absolutamente inverossímeis em seu texto. Quando o homem pré-histórico afirma que deve terminar com a Idade da Pedra a fim de formar logo a sua frota mercante, não há, nisso, qualquer

compromisso com a realidade. Todos esses termos, como frota mercante e a própria Idade da Pedra, só foram criados milhares de anos depois. Entretanto, o humor se dá justamente na peculiaridade do olhar sobre aquele período; afinal só alguém que está na atualidade é capaz de saber tudo o que aconteceu no mundo depois da Idade da Pedra e colocar uma fala tão contemporânea na boca de um homem das cavernas causa um estranhamento divertido.

No mesmo trecho, vemos um ator que cita uma frase do filósofo iluminista francês Voltaire (1694 – 1778) sobre uma suposta “divindade dos triângulos”. A frase, na realidade, teria sido dita por outro pensador francês, Charles de Montesquieu (1689 – 1755), que foi contemporâneo de Voltaire, o que poderia ser considerado um equívoco. Entretanto, pouco importa a real autoria da frase. O que chama a atenção e cria o efeito cômico aqui é o imenso deslocamento temporal realizado pelo autor, já que Millôr ainda está nos apresentando a sua narrativa sobre a Idade da Pedra e a sua versão da aparição do “primeiro deus”, quando cita um pensador iluminista francês. Contudo, são exatamente esses atravessamentos temporais que geram o humor. Assim, o riso é criado pela superioridade que temos em relação àquelas figuras históricas instaurado simplesmente pela distância temporal que nos separa delas.

Também podemos notar, nesse trecho, um exemplo do que falamos anteriormente: o fluxo de figuras em cena. Isso porque o ator que diz a frase de Voltaire, não está representando o mesmo durante todo o espetáculo. Antes, fala apenas aquela frase em especial, e novamente retoma o fluxo contínuo de frases soltas e figuras que aparecem e desaparecem. O corte que inicia sua apresentação como o pensador francês é tão abrupto quanto o corte que a finaliza. Esse fragmento parece artificialmente<sup>15</sup> “colado” ao corpo do texto.

Esse caráter fragmentário, próprio das colagens, é ampliado pelos atravessamentos temporais que observamos. Esses atravessamentos são como cortes na linha do tempo da narrativa, que se movem “para frente” ou “para trás”, isto é, levando para o passado algum termo ou referência da contemporaneidade e vice versa. Essa característica é notável, por exemplo, quando algum ator ou atriz anuncia uma manchete de jornal. Isso porque os títulos que Millôr cita jamais existiram, mas são paródias de nomes de famosos periódicos do nosso tempo: *Diário de Tebas*, *Correio de Creta*, *Gazeta de Esparta*, *Diário Romanorum*, *Folha da Judéia*, *Correio da Távola*

---

<sup>15</sup> E aqui não há nenhum juízo de valor sobre esse termo. Assim, artificial se refere a artifício, à técnica utilizada na colagem.

*Redonda, Vaticano Times* e outros tantos nomes bastante divertidos que, como toda paródia, precisam que a referência do original esteja presente no imaginário do espectador.

Quando Millôr nos apresenta o aparecimento do líder judeu Moisés, sua narrativa é extremamente direta, quase como se uma coisa levasse à outra. No texto, assim que se “inventa” Deus, imediatamente aparecem os profetas e outros intermediários e, o maior deles, Moisés. Esse modo de escrita, aparentemente superficial do ponto de vista histórico, serve para reforçar o humor pretendido pelo autor à medida que aproxima situações e figuras que, na realidade, foram historicamente separadas por séculos. O que causa o riso não é a exposição dos fatos, mas a maneira como eles são contados. Millôr transforma o propósito da vida de Moisés e o mito fundador de um povo em uma frase simplificadora: “passou toda a vida afirmando a seu povo, descaradamente, que Deus lhes tinha prometido determinado país” (FERNANDES, 1994, p. 150).

Se olharmos atentamente para outro trecho da paródia da criação do universo, veremos uma questão que já conhecemos de outros textos do autor e que retorna, com frequência, em sua obra:

Agora, reparem na modéstia de Deus; ao fazer o Homem ele fez Adão, um tipo bem natural, bem simplório, quase um camponês. E no entanto, com o seu poder, bem poderia ter feito um general de quatro estrelas. (FERNANDES, 1994, p. 147).

Os militares e seu autoritarismo são objeto da ironia do autor aqui e em outros momentos desse texto. Já vimos, em nosso trabalho, outras críticas do dramaturgo direcionadas especialmente a esse grupo. Mesmo sutis, por conta da repressão da ditadura, a ironia sobre a autoridade militar já esteve presente em textos como *Flávia, cabeça, tronco e membros, A viúva imortal, Bons tempos, hein!?, Os órfãos de Jânio e Duas tábuas e uma Paixão*, por exemplo. Durante a ditadura, a ironia sutil e refinada era muito usada pelos artistas para conseguir “driblar” a censura. Para algum censor de interpretação mais literal, a última frase do trecho acima poderia soar como um elogio à classe dos militares.

A crítica à censura, como vimos, é outro tema recorrente na obra de Millôr Fernandes. Em *A História é uma Istória*, o autor expõe os problemas da censura nos lembrando do trabalho do bobo da corte medieval:

**ATOR I:** Foi na Idade Média que os humoristas tiveram seu momento supremo. Os bobos da corte podiam até mesmo zombar dos nobres e fazer críticas ao Rei.

**ATRIZ:** É bem verdade, que, como hoje, a censura de diversões estava sempre presente. E não usava intermediários. Era o próprio carrasco. (FERNANDES, 1994, p. 162, grifos do autor)

O feminismo é outra questão de importância dentro da dramaturgia de Millôr Fernandes e reaparece em *A História é uma Istória*. Ainda sobre a fábula bíblica da criação do homem e da mulher, Millôr ironiza:

**ATOR I:** Criada a mulher, o homem passou a dar porrada nela todos os dias até ela reconhecer o seu lugar. Estava inventado o machismo e o patriarcado. Aí o homem, depois de passar a noite comendo a mulher, saía de casa pra caça ao javali e ordenava pra ela: “Se você botar o pé fora daqui eu te arrebento!” Estava criada a mulher objeto. (FERNANDES, 1994, p. 147 - 148).

A discussão sobre o feminismo, que ganhou maior notoriedade a partir dos anos 1960 no Brasil, é um tema que já havia aparecido em outros textos de Millôr Fernandes. *Flávia, cabeça, tronco e membros* (peça nº 10, 1963) e *É...* (peça nº 21, 1977a), por exemplo, são peças que retomam essa discussão. É interessante perceber a construção da ironia de Millôr nesse trecho destacado acima. Isso porque o autor finge tratar como natural um processo extremamente prejudicial a todas as mulheres. Assim, Millôr coloca o ator de seu espetáculo para falar algo absolutamente machista com tamanha naturalidade que sua opinião chega a se descolar da realidade. Como quem ensina a receita de um bolo, Millôr diz que, somando uma união entre homem e mulher com um pouco de porrada diária, naturalmente surgiu o machismo e o patriarcado. O humor, nesse caso, acontece quando rimos da naturalidade com a qual aquele ator explica o machismo e, com isso, o público é capaz de reconhecer tantos outros machistas que naturalizaram esse comportamento e o defendem diariamente na vida real.

O racismo é um tema que volta a aparecer nesse texto de Millôr Fernandes, como já havia aparecido em outras de suas obras. O autor toca no assunto de forma irônica, normalizando, em sua piada, uma situação criminosa, a fim de apresentar um discurso claramente racista e, com isso, chamar a atenção do espectador para certas situações que, simplesmente, não podem mais ser normalizadas. Ele diz:

Sei que teve um quebra-quebra no Golfo, sei que grandes heróis não deixam entregar comida na Somália, sei que estão massacrando gente branca e bem vestida na Bósnia (preta e mal vestida na África, a gente acha perfeitamente natural), mas tudo isso é vago. (FERNANDES, 1994, p. 145)

Todo o seu texto é marcado pelo uso da ironia. Assim, Millôr diz algo de forma natural e simples com a intenção de evidenciar exatamente o absurdo de se naturalizar aquela situação. É o que acontece, mais uma vez, por exemplo, quando o autor fala sobre a diferença entre as classes sociais no séc. XV e atualmente:

**ATRIZ:** Nessa época tinha uma coisa boa: as classes sociais estavam muito bem arrumadinhas. Cada um se vestia, andava, agia, morava e comia de acordo com sua própria classe e não era essa esculhambação de hoje onde ninguém conhece o seu lugar. (FERNANDES, 1994, p. 169, grifo do autor)

A ironia está fortemente presente mais uma vez quando Millôr apresenta a chamada Revolução Industrial a partir de um olhar muito direto do que realmente representou esse momento na história da humanidade.

**ATOR II:** Apareceram então os reformistas e conseguiram modificar as leis, obrigando os donos das fábricas a dar comida de graça aos trabalhadores com menos de 8 anos de idade.

**ATOR I:** Foi um ato extremamente humanitário que possibilitou às crianças produzirem mais.

**ATRIZ:** O trabalho das mulheres e crianças tinha ainda a vantagem de permitir aos homens, frustrados e miseráveis, irem pro bar encher a cara e depois espancar a família ao chegar em casa. A humanidade avançava. (FERNANDES, 1994, p. 177, grifos do autor)

O extermínio dos indígenas também é objeto do interesse e da ironia de Millôr Fernandes nessa peça. O tema não é visto com recorrência nos outros textos que analisamos, mas aparece, ainda que brevemente, em *A História é uma Istória*:

**ATOR II:** Fizeram a primeira Declaração dos Direitos do Homem. Com ela na mão foi fácil exterminar os índios. (FERNANDES, 1994, p. 175, grifo do autor)

A imprensa não fica de fora das críticas de Millôr Fernandes. Se, por um lado, o autor ironiza alguns veículos e parodia seus nomes em outras épocas da história, como vimos anteriormente, por outro, ainda com humor, Millôr destaca a importância da liberdade de imprensa:

**ATRIZ:** Só depois da imprensa foi possível a Lord Sandwich inventar o sanduíche. Antes não tinha como embrulhar.

**ATOR I:** Segundo os poderosos, a imprensa teve conseqüências nefastas: A corrupção (antes não havia corrupção). O abuso do poder (antes ninguém abusava). A tortura, o aumento dos gêneros de primeira necessidade e, pior do que tudo, a imprensa trouxe essa maldita mania de liberdade de imprensa! (FERNANDES, 1994, p. 168 – 169, grifos do autor)

Em *A História é uma Istória*, Millôr Fernandes comenta os mais diferentes pontos polêmicos da sociedade brasileira, e critica, com humor, as contradições da humanidade. O texto faz uma análise de toda a história da humanidade, passando pelos pontos mais conhecidos e parodiando as histórias que já naturalizamos, a fim de nos distanciar e provocar um estranhamento que permite que o espectador ou o leitor observem os acontecimentos sob um novo aspecto.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Millôr Fernandes foi um artista que marcou sua época no teatro brasileiro. Sua produção eclética, não filiada a partidos políticos ou a grupos artísticos, garantiu a liberdade criativa tão importante para o jornalista.

Nossa pesquisa se dedicou a conhecer Millôr Fernandes como dramaturgo. Para isso, partimos de algumas questões que gostaríamos de retomar, não para respondê-las, mas para perceber o caminho que tais dúvidas nos ajudaram a percorrer.

Inicialmente, nos perguntamos: A partir de que aspectos a dramaturgia de Millôr Fernandes pode ser lida e retomada no atual cenário político e artístico brasileiro? Essa questão não tem uma resposta única. Pelo contrário, ao perceber a pluralidade artística de Millôr, podemos, certamente, compreender que a sua obra pode, e deve, ser retomada em diferentes contextos. Entretanto, analisando a totalidade da obra dramaturgical publicada pelo autor, percebemos alguns pontos em comum entre suas peças: a crítica ao racismo, ao machismo, à exploração do mais fraco e do mais pobre, à censura e a qualquer restrição de liberdade de expressão. Toda a sua dramaturgia é permeada por momentos de reflexão sobre esses temas e, por conseguinte, de críticas abertas e dirigidas a essas questões. Tudo isso, feito com o humor de *olhos cínicos* e *nariz atrevido* característico do dramaturgo. Assim, tal qual o bobo da corte, Millôr zomba dos poderosos e joga luz sobre as questões delicadas da nossa sociedade. Muitos dos temas evocados por Millôr em suas peças podem ser retomados, visto que a maioria deles infelizmente ainda está presentes nos tempos atuais. Apesar disso, Millôr sabia - e nós também concordamos - que somente é possível mudar a realidade e resolver os problemas quando os identificamos como tais e falamos abertamente sobre eles, procurando entendê-los em sua totalidade e criaras soluções possíveis.

Em seguida, no *Capítulo 3 – Primeiras Palavras*, analisando os textos publicados por Millôr, nos perguntamos: Quais as recomendações que o autor gostaria de dar aos atores e encenadores futuros de seus textos? E, através da exposição de sua encenação imaginária, o que aproxima e o que afasta Millôr da arte da encenação? Para isso, observamos atentamente as palavras que Millôr dirigiu especificamente aos artistas que viriam a montar seus textos. Isso nos fez analisar e conhecer as rubricas do autor e, principalmente, os prefácios, os textos iniciais que Millôr deixava como indicação aos artistas, antes mesmo do começo do texto de seu espetáculo e que chamamos de *primeiras* palavras. As perguntas que fizemos aqui nos apresentaram duas características marcantes das obras de Millôr Fernandes. A primeira é o fato de ser um *autor por*

*encomenda*, escrevendo a grande maioria de seus textos teatrais a pedido de algum ator, atriz ou diretor. E essa aproximação física e temporal com o momento da criação do espetáculo a partir de seu texto é a característica que traz, consigo, o segundo traço marcante da sua obra: certo autoritarismo na escrita. Essa prática acontece em seus prefácios dirigidos aos artistas que montarão seus textos e que carregam informações sobre a encenação imaginária do autor que, segundo ele, devem ser seguidas. Negligenciando a criatividade do ator e do encenador, Millôr se utiliza das *primeiras palavras* de seus textos e de suas rubricas para, de alguma forma, estruturar detalhadamente as ações dos atores e atrizes em cena. Compreendemos a utilidade da exposição da estrutura de ações, gestos e textos que estavam presentes na imaginação do autor no momento da escrita, visto que o humor, para acontecer de forma plena, necessita de muitos detalhes que merecem, por vezes, explicações minuciosas. Por outro lado, percebemos, em algumas indicações, certo autoritarismo quanto ao cenário, à iluminação, cortina e outros elementos que, atualmente, caberia ao encenador escolher.

Finalmente, no *Capítulo 4 – Análise de A História é uma Istória*, nos encontramos com a *colagem* dramaturgic e nos perguntamos: como essa técnica era utilizada por Millôr Fernandes para apresentar narrativas familiares ao público, mas sob um olhar novo e irreverente? A partir da leitura de materiais especializados no tema, empreendemos uma tentativa de estabelecer os parâmetros da *colagem* dramaturgic. Para isso, precisamos ampliar a noção de *citação*, a fim de rever o próprio significado do termo *colagem*. Percebemos que não só o tema, mas a estrutura da *colagem* também é um ponto característico desse gênero. E, utilizando dessa fragmentação, Millôr foi capaz de subverter o discurso linear dos enredos clássicos, e trazer, em suas colagens, a crítica em formato direto, sem personagens para intermediar a opinião do autor. Com isso, Millôr era capaz de citar frases de célebres personagens históricos, misturá-las e adaptá-las às suas próprias frases, criando uma obra híbrida absolutamente iconoclasta e contemporânea.

A dramaturgia de Millôr Fernandes é objeto de nosso estudo, assim como de outras pesquisas acadêmicas utilizados em nossa bibliografia. Nosso trabalho também revisa a bibliografia do autor e oferece informações verificadas sobre elencos, equipes e datas de temporada de muitos de seus espetáculos, a fim de entregar um material organizado e confiável aos futuros pesquisadores da sua dramaturgia. Acreditamos que a obra de Millôr Fernandes merece ser pesquisada no ambiente acadêmico por se tratar de um tesouro ainda a ser descoberta, para que seja possível reescrever a história (ou seria *istória*?) do teatro brasileiro.



## REFERÊNCIAS

- ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Acadêmicos. **João Ribeiro**. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/joao-ribeiro>>. Acesso em: 13 mar. 2020.
- ACADEMIA DE REVISÃO. História ou estória? Disponível em: <<https://www.academiaderevisao.com/post/2016/07/12/hist%C3%B3ria-ou-est%C3%B3ria>>. Acesso em: 13 mar. 2020.
- ANDRADE, Elza de. **Mecanismos de comicidade na construção do personagem**: propostas metodológicas para o trabalho do ator. 2005. 189 f. Tese (Doutorado em Teatro) - Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.
- ARRAIS, Diogo. História ou estória, qual é o certo? **EXAME**, 6 dez. 2013. Disponível em: <<https://exame.abril.com.br/carreira/historia-ou-estoria-qual-e-o-certo/>>. Acesso em: 30 jan. 2020.
- ARRIGONI, Mariana de Mello. Debatendo os conceitos de caricatura, charge e cartum. In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DE IMAGEM, 3., 2011, Londrina. p. 2060-2075. Disponível em: <<http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais2011/trabalhos/pdf/Mariana%20de%20Mello%20Arrigoni.pdf>>. Acesso em: 15 mar. 2020.
- AUGUSTO, Sérgio. Ninguém quis ser o ‘Pasquim’. Observatório da Imprensa. 2015. Não paginado. Disponível em: <[http://www.observatoriodaimprensa.com.br/caderno-da-cidadania/\\_ed833\\_ninguem\\_quis\\_ser\\_o\\_pasquim/](http://www.observatoriodaimprensa.com.br/caderno-da-cidadania/_ed833_ninguem_quis_ser_o_pasquim/)>. Acesso em: 15 mar. 2020.
- BAILLET, Florence; BOUZITAT, Clémence. “Montagem e colagem”. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 119 – 123. (Coleção Cinema, Teatro e Modernidade, 15).
- BERGSON, Henri. **O Riso**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- BETIM, Felipe. **O que significou o AI-5 para o Brasil, segundo o historiador Carlos Fico**. El País. 2019. Não paginado. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2019/11/26/politica/1574785901\\_729738.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/11/26/politica/1574785901_729738.html)>. Acesso em: 15 mar. 2020.
- BETTI, Maria Sílvia. A tarefa do tradutor teatral. **Cadernos de Literatura Brasileira**. São Paulo: IMS, n. 15, jul. 2003. Disponível em: <<https://blogdoims.com.br/cadernos-de-literatura-brasileira-disponiveis-online/#Mill%C3%B4r-Fernandes>>. Acesso em: 12 mar. 2020. p. 121-138.
- BIBLIOTECA VIRTUAL DE LITERATURA. Biografias. **João Ribeiro**. Disponível em: <<http://www.biblio.com.br/defaultz.asp?link=http://www.biblio.com.br/conteudo/biografias/joao-ribeiro.htm>>. Acesso em: 13 mar. 2020.

BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral**. (8ª edição) Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191.

BRASIL, Bruno. A breve história e a caracterização d’O Pasquim. **Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n. 6, p. 159-176. 2011. Disponível em: <[http://wpro.rio.rj.gov.br/revistaagcrj/wp-content/uploads/2016/11/e06\\_a17.pdf](http://wpro.rio.rj.gov.br/revistaagcrj/wp-content/uploads/2016/11/e06_a17.pdf)>. Acesso em: 15 mar. 2020.

BRASIL, Ubiratan. **OS 40 anos mais subversivo dos tabloides**. Estadão. 2009. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,os-40-anos-do-mais-subversivo-dos-tabloides,383126>>. Acesso em: 15 mar. 2020.

BRECHT, Bertolt. Cinco dificuldades no escrever a verdade. In: **Teatro Dialético: Ensaios**, de 1967. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira. p. 19-34.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. São Paulo: IMS, n. 15, jul. 2003. 179 p. Disponível em: <<https://blogdoims.com.br/cadernos-de-literatura-brasileira-disponiveis-online/#Mill%C3%B4r-Fernandes>>. Acesso em: 28 maio 2020.

CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL. Acervo. Dicionários. **Imprensa alternativa**. Disponível em: <<https://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/imprensa-alternativa>>. Acesso em: 15 mar. 2020.

CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL. Acervo. Dicionários. **O Pasquim**. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/pasquim-o>>. Acesso em: 15 mar. 2020.

CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL. Produção. Dossies. Fotos e Imagens. **AI-5**. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5>>. Acesso em: 15 mar. 2020.

O COMEÇO do Pasquim. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 mar. 2006. CAD B.

CORDOVANI, Glória Maria. **Millôr Fernandes, uma voz de resistência**. 1997. 192f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997. v. 1.

COSTA E SILVA, Alvaro. **Lançado há 50 anos, Pasquim provocou ditadura e costumes**. Folha de São Paulo. 2029. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/06/lancado-ha-50-anos-pasquim-provocou-ditadura-e-costumes.shtml?origin=folha>>. Acesso em: 15 mar. 2020.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. Millôr Fernandes. 2017. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3110/millor-fernandes>>. Acesso em: 15 mar. 2020.

ESPILOTRO, Tiago P. Ferro. **A moral da história**: a produção humorística de Millôr Fernandes na revista Veja (1968-1982). 2015. 92 f. Dissertação (Mestrado em História)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <[https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-14122015-115746/publico/2015\\_TiagoPFerroEspilotro\\_VOrig.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-14122015-115746/publico/2015_TiagoPFerroEspilotro_VOrig.pdf)>. Acesso em: 15 mar. 2020.

FERNANDES, Millôr. **Um Elefante no Caos**. Rio de Janeiro: Editora do Editor, 1962. 164p.

\_\_\_\_\_. **Trinta anos de mim mesmo**. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1972. 236 p.

\_\_\_\_\_. **Flávia, cabeça, tronco e membros**. Porto Alegre: L&PM, 1977a. 120 p.

\_\_\_\_\_. **Millôr no Pasquim**. São Paulo: Círculo do Livro, 1977b. 206p.

\_\_\_\_\_. **A História é uma História**. Porto Alegre: L&PM, 1978. 108 p.

\_\_\_\_\_. **Bons tempos, hein?!** Porto Alegre: L&PM, 1979a. 82p.

\_\_\_\_\_. **Os Órfãos de Jânio**. Porto Alegre: L&PM, 1979b. 94p.

\_\_\_\_\_. **Vidigal**: memórias de um Sargento de Milícias. Porto Alegre: L&PM, 1981. 170p.

\_\_\_\_\_. **Duas tábuas e uma paixão**. Porto Alegre: LP&M, 1982. 114p.

\_\_\_\_\_. **Teatro Completo**. Porto Alegre: L&PM, v.1. 1994. 190p.

\_\_\_\_\_. **O homem do princípio ao fim**. Porto Alegre: L&PM, 2001a. 136 p.

\_\_\_\_\_. **Flávia, cabeça, tronco e membros**. Porto Alegre: L&PM, 2001b. 136 p.

\_\_\_\_\_. **Millôr definitivo**: a Bíblia do caos. Porto Alegre: L&PM, 2002. 618p.

\_\_\_\_\_. **Kaos**. Porto Alegre: L&PM, 2008. 112p.

\_\_\_\_\_. **A viúva imortal**. Porto Alegre: L&PM, 2009. 112p.

\_\_\_\_\_. **A entrevista**. Porto Alegre: L&PM, 2011. 104p.

\_\_\_\_\_. **The cow went to the swamp**: a vaca foi pro brejo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. 128p.

\_\_\_\_\_. **Computa, computador, computa**. São Paulo: Círculo do Livro, [197-?]. 102p. (Fernanda, desde 2018 não se pode mais usar sem data. A data provável para a publicação é em algum ano da década de 1970. Veja como fica melhor para citar.)

FERNANDES, Millôr. RANGEL, Flávio. **Liberdade, liberdade**. Porto Alegre: L&PM, 1977. 130p.

FERNANDES, Millôr. **Millôr**. Rio de Janeiro: Editora Rio, 2003. 100 p., il. (Coleção Gente).

FERNANDES, Millôr. **Teatro de Millôr Fernandes**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1957. 221 p.

FIGUEIREDO, Janaina P. Amado Baptista de (Org.); FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). **Usos e abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

FLIP FERRAMENTAS PARA A LÍNGUA PORTUGUESA. Dúvidas linguísticas. **Estória e história**. Disponível em: <<https://www.flip.pt/Duvidas-Linguisticas/Duvida-Linguistica/DID/457>>. Acesso em: 13 mar. 2020.

G1. **Saiba a diferença entre quadrinhos, tirinhas, cartum, charge e caricatura**. Educação, 28 out. 2016. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pernambuco/educacao/noticia/2016/10/saiba-diferenca-entre-quadrinhos-tirinhas-cartum-charge-e-caricatura.html>>. Acesso em: 15 mar. 2020.

GARCIA, Miliandre. **A censura de costumes no Brasil: da institucionalização da censura teatral no século XIX à extinção da censura da constituição de 1988**. Rio de Janeiro, 2009. 77 p. Disponível em: <<https://www.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/producao/pesquisa/censura-costumes-brasil-institucionalizacao-censura-teatral//miliandregarcia.pdf>>. Acesso em: 16 mar. 2020.

GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca. p. 223.

GRIECO, Alfredo et. al. **O pasquim**: antologia: volume 1: 1969-1971. Rio de Janeiro: Desiderata, 2006. 352 p.

GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. de. **Dicionário do Teatro Brasileiro**. São Paulo: SESCSP/Perspectiva, 2006. 356p.

HISTÓRIA do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas. João Roberto Faria (Dir.); J. Guinsburg e João Roberto Faria (projeto e planejamento editorial). São Paulo: Perspectiva, Sesc. 2013. 2 v. 496p.

LIMA, Mariângela Alves de. Teatro Completo. **Cadernos de Literatura Brasileira**. São Paulo: IMS, n. 15, jul. 2003. Disponível em: <<https://blogdoims.com.br/cadernos-de-literatura-brasileira-disponiveis-online/#Mill%C3%B4r-Fernandes>>. Acesso em: 12 mar. 2020. p. 102-120.

MACHADO, Cassiano Elek. Escopo do Rio. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 15 jun. 2003. Ilustrada: Arte, Cultura, Cinema, Moda e Música. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1506200311.htm>>. Acesso em: 1 maio 2021.

MARTELO. **Toda mulher quer ser Leila Diniz**: a famosa entrevista para O Pasquim. Disponível em: <<http://www.omartelo.com/omartelo23/musas.html>>. Acesso em: 15 mar. 2020.

MEMÓRIAS DA DITATURA. Imprensa alternativa. [20--?]. Não paginado. Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/imprensa-alternativa/>>. Acesso em: 15 mar. 2020.

MEYERFELD, Bruno. **En 1969, Leila Diniz ouvrait la voie à la révolution sexuelle au Brésil**. Le Monde, 2019. Disponível em: <[https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2019/12/20/en-1969-leila-diniz-ouvrait-la-voie-a-la-revolution-sexuelle-au-bresil\\_6023607\\_4500055.html](https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2019/12/20/en-1969-leila-diniz-ouvrait-la-voie-a-la-revolution-sexuelle-au-bresil_6023607_4500055.html)>. Acesso em: 15 mar. 2020.

MICHALSKI, Yan. A intelligentsia inconsistente. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 mar. 1977. Caderno B, p. 2.

MINOIS, Georges. **História do Riso e do escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MIRANDA, Fernanda. **Leila Diniz, a jovem que contestou o machismo nos anos 60**. Catraca Livre. 2017. Disponível em: <<https://catracalivre.com.br/cidadania/leila-diniz-jovem-que-contestou-o-machismo-nos-anos-60/>>. Acesso em: 15 mar. 2020.

MORENO, Cláudio. A triste história de estória. **Sua língua**, 6 maio 2009. [Não paginado]. Disponível em: <<http://sualingua.com.br/2009/05/06/a-triste-historia-de-estoria/>>. Acesso em: 30 jan. 2020.

NEVES, Daniel. **O que foi o AI-5?** Brasil Escola. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/o-que-e/historia/o-que-foi-ai-5.htm>>. Acesso em: 15 mar. 2020. PORTAL MAKINGOF. Há 50 anos, O Pasquim começava a provocar a ditadura. Disponível em: <<http://portalmakingof.com.br/jornal-o-pasquim-completa-50-anos>>. Acesso em: 15 mar. 2020.

PASQUIM. **Leila Diniz**. 22. ed. Rio de Janeiro. 1969. p. 9. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/124745/153>>. Acesso em: 15 mar. 2020.

PASQUIM: a revolução pelo cartum. Direção: Louis Chilson. Pesquisa: Gualberto Costa. Roteiro: José Alberto Lovetro. Produção: Carvall; TVSenac. Música: Inácio Zatz. 1999. Online. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=K1lJr2ipV3c&list=PL7GaZbcsEJ\\_d-MojzX-mkzJuK1SY0E3Q0&index=1](https://www.youtube.com/watch?v=K1lJr2ipV3c&list=PL7GaZbcsEJ_d-MojzX-mkzJuK1SY0E3Q0&index=1)>. Acesso em: 15 mar. 2020.

Pasquim 40 anos: edição comemorativa. – Rio de Janeiro: Desiderata, 2009.

PATRICK, Robert. **Os Filhos de Kennedy**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1976. 96p.

PAULILLO, Maria Célia Rua de Almeida (Org.). **Millôr Fernandes**: literatura comentada. São Paulo: Abril, 1980. 108p.

PAVIS, Patrice. **Dicionário do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008. 512p.

PINHEIRO, Gabriela Maria Lisboa. **Caminhos de Millôr Fernandes pela dramaturgia: uma leitura das peças Um Elefante no Caos, É... e Os Órfãos de Jânio**. 2015. 186 f. Tese (Doutorado em Letras)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2015. Disponível em: <[https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-13112015-134257/publico/2015\\_GabrielaMariaLisboaPinheiro\\_VCorr.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-13112015-134257/publico/2015_GabrielaMariaLisboaPinheiro_VCorr.pdf)>. Acesso em: 12 mar. 2020.

PINHEIRO, Gabriela Maria Lisboa. **Liberdade, liberdade e o moderno teatro brasileiro**. In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 6., 2010, São Paulo. **Anais...** Disponível em: <<http://portalabrace.org/vicongresso/teatrobrasileiro/Gabriela%20Maria%20Lisboa%20Pinheiro%20-%20Liberdade,%20liberdade%20e%20o%20moderno%20teatro%20brasileiro.pdf>>. Acesso em: 16 mar. 2020.

PIRANDELLO, Luigi. **O humorismo**. São Paulo: Experimento, 1996. 196p.

PLIGHER, Pedro. **Na era de Bolsonaro, o que resta de Leila Diniz, a “Bardot Tropical”, questiona Le Monde**. Diário do Centro do Mundo. 2019. Não paginado. Disponível em: <<https://www.diariodocentrodomundo.com.br/na-era-de-bolsonaro-o-que-resta-de-leila-diniz-a-bardot-tropical-questiona-le-monde/>>. Acesso em: 15 mar. 2020.

POEMA matemático. Disponível em: <<https://sites.icmc.usp.br/ton/artmat/millor.pdf>>. Acesso em: 15 mar. 2020.

PORTAL da Língua Portuguesa. ILTEC. Formulário ortográfico de 1943: oficial no Brasil. Disponível em: <<http://www.portaldalinguaportuguesa.org/acordo.php?action=acordo&version=1943>>. Acesso em: 15 mar. 2020.

PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2009. 152p.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992. 216p.

RAMOS, Luiz Fernando. **O parto de Godot e outras encenações imaginárias**. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999. 192p.

ROCHA, Camilo; VICK, Mariana. **Você sabe quem deu esta entrevista para o Pasquim?** Nexo Jornal. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/interativo/2019/06/26/Voc%C3%AA-sabe-quem-deu-esta-entrevista-para-o-Pasquim>>. Acesso em: 15 mar. 2020.

RODRIGUES, Sérgio. **Caricatura, charge e cartum são a mesma coisa? VEJA**. 1 nov. 2012. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/blog/sobre-palavras/caricatura-charge-e-cartum-sao-a-mesma-coisa/>>. Acesso em: 15 mar. 2020.

RODRIGUES, Sérgio. História x estória, um conflito histórico. **VEJA**, 21 fev. 2017. [Não paginado]. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/blog/sobre-palavras/historia-x-estoria-um-conflito-historico/>>. Acesso em: 1 mar. 2020.

ROUBINE, Jean-Jaques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000. 228p.

ORTIGA, Odília Carreirão. **Riso e o risível em Millôr Fernandes**: o cômico, o satírico e o humor. 1993. 276f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

SACRAMENTO, José Antônio de Ávila. Algumas especulações sobre os termos história e estória. Disponível em: <[http://www.patriamineira.com.br/imagens/img\\_noticias/202307280415\\_Historia\\_ou\\_Estoria\\_\\_Jose\\_Antonio\\_de\\_Avila\\_Sacramento.pdf](http://www.patriamineira.com.br/imagens/img_noticias/202307280415_Historia_ou_Estoria__Jose_Antonio_de_Avila_Sacramento.pdf)>. Acesso em: 15 mar. 2020.

SARRAPIO, Fabíola Procópio. História e estória na narrativa de Guimarães Rosa. **Memento Revista de Linguagem, Cultura e Discurso**, Três Corações (MG), v. 7, n. 2, jul.-dez. 2016. 13 p.

SERBIN, Kenneth P. **Diálogos na sombra**: bispos e militares, tortura e justiça social na ditadura. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 22.

SERAFINI, Breno Camargo. **Millôres dias virão?** 2012. 207 f. Tese (Doutorado em Letras)- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

SOUZA, Miliandre Garcia de. Ou vocês mudam ou acabam: aspectos políticos da censura teatral (1964-1985). **Topoi**, v. 11, n. 21, jul-dez. 2010, p. 235-259. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/topoi/v11n21/2237-101X-topoi-11-21-00235.pdf>>. Acesso em: 16 mar. 2020.

\_\_\_\_\_. **Ou vocês mudam ou acabam: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)**. 2008. 422 f. Tese (Doutorado em História Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

VERISSIMO, TASSIA. **Série mulheres e o arquivo**: Leila Diniz. Arquivo Nacional. Não paginado. Disponível em: <<http://arquivonacional.gov.br/br/ultimas-noticias/1645-serie-mulheres-e-o-arquivo-leila-diniz>>. Acesso em: 15 mar. 2020.

VIEIRA, Haidê Costa. **O teatro de resistência em cena**: literatura e história em Liberdade, Liberdade, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel. 2013. 127 f. Dissertação (Mestrado em Letras)- Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, MS. 2013.

## APÊNDICE A – Bibliografia Teatral de Millôr Fernandes<sup>16</sup>

1. **(Peça nº 1, 1952) Pif-Paf – Edição extra! com músicas de Ary Barroso.** Montada em 1952. Espetáculo musical não publicado.
2. **(Peça nº 2, 1953) Uma mulher em três atos.** Montada em 1953, no Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo. Publicada em 1957, em *Teatro de Millôr Fernandes*, pela Editora Civilização Brasileira, no Rio de Janeiro.
3. **(Peça nº 3, 1955a) Do tamanho de um defunto.** Montada em 1955, no Teatro de Bolso, no Rio de Janeiro. Publicada em 1957, em *Teatro de Millôr Fernandes*, pela Editora Civilização Brasileira, no Rio de Janeiro.
4. **(Peça nº 4, 1955b) Bonito como um deus.** Montada em 1955, no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo. Publicada em 1957, em *Teatro de Millôr Fernandes*, pela Editora Civilização Brasileira, no Rio de Janeiro.
5. **(Peça nº 5, 1955c) Diálogo da mais perfeita compreensão conjugal.** Montada em 1955, no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo. Não publicada.
6. **(Peça nº 6, 1957) A gaivota.** Montada em 1959, pelo Studio 53, no Rio de Janeiro. Publicada em 1957, em *Teatro de Millôr Fernandes*, pela Editora Civilização Brasileira, no Rio de Janeiro.
7. **(Peça nº 7, 1960) Um elefante no caos ou Jornal do Brasil ou, sobretudo, Por que me ufano do meu país.** Montada em 1960, no Teatro da Praça, no Rio de Janeiro. Publicada em 1962, pela Editora do Autor, no Rio de Janeiro.
8. **(Peça nº 8, 1962a) Pigmaleoa.** Montada em 1962, no Teatro Rio, no Rio de Janeiro. Publicada em 1965, pela Editora Brasiliense, em São Paulo.
9. **(Peça nº 9, 1962b) Pif, tac, zig, pong.** Montada em 1962, no Teatro da Praça, no Rio de Janeiro. Não publicada.
10. **(Peça nº 10, 1963) Flávia, cabeça, tronco e membros.** Montada em 1985, no Teatro Ginástico, no Rio de Janeiro. Publicada em 1977, pela Editora L&PM, em Porto Alegre.
11. **(Peça nº 11, 1965a) Esse mundo é meu,** em parceria com Sérgio Ricardo. Montada em 1965. Espetáculo musical não publicado.
12. **(Peça nº 12, 1965b) Liberdade, liberdade,** em parceria com Flávio Rangel. Montada em 1965. Publicada em 1965, pela Editora Civilização Brasileira, no Rio de Janeiro.
13. **(Peça nº 13, 1966) Memórias de um sargento de milícias,** com músicas de Marco Antonio e Nelson Lins e Barros (Baseada no romance homônimo de Manuel Antônio de Almeida). Montada em 1966. Espetáculo musical não publicado.

---

<sup>16</sup> Essa lista é uma adaptação (revisada e atualizada) da seção “Biblioteca do caos” publicada nos Cadernos de Literatura Brasileira, n. 15, 2003, p.168-174.



14. **(Peça nº 14, 1967a) A viúva imortal.** Montada em 1967, no Teatro Nacional de Comédias, no Rio de Janeiro. Publicada em 2009, pela Editora L&PM, em Porto Alegre.
15. **(Peça nº 15, 1967b) O homem do princípio ao fim.** Montada em 1967, no Teatro Santa Rosa, no Rio de Janeiro. Publicada em 1982, pela Editora L&PM, em Porto Alegre.
16. **(Peça nº 16, 1968a) Do fundo do azul do mundo.** Montada em 1968. Espetáculo musical não publicado.
17. **(Peça nº 17, 1968b) Momento 68.** Montada em 1968. Espetáculo musical não publicado.
18. **(Peça nº 18, 1969) Mulher, esse super-homem.** Montada em 1969. Espetáculo musical não publicado.
19. **(Peça nº 19, 1972) Computa, computador, computa.** Montada em 1972, no Teatro Santa Rosa, no Rio de Janeiro. Publicada em 1972, pela Editora Nórdica, no Rio de Janeiro.
20. **(Peça nº 20, 1976) A história é uma istória.** Montada em 1976, no Teatro Interno do Centro de Convivência Cultural, em Campinas, São Paulo. Publicada em 1978, pela Editora L&PM. Posteriormente, foi reeditada em 1994, com a seguinte observação: “O texto desta edição foi revisado pelo autor em maio de 1993”.
21. **(Peça nº 21, 1977a) É...** Montada em 1977, no Teatro Maison de France, no Rio de Janeiro. Publicada em 1977, pela Editora L&PM, em Porto Alegre.
22. **(Peça nº 22, 1979a) Bons tempos, hein?!** Montada em 1979. Publicada no mesmo ano, pela Editora L&PM, em Porto Alegre.
23. **(Peça nº 23, 1979b) Os órfãos de Jânio.** Montada em 1980, no Teatro dos Quatro, no Rio de Janeiro. Publicada em 1979, pela Editora L&PM, em Porto Alegre.
24. **(Peça nº 24, 1981) Vidigal: Memórias de um sargento de milícias,** com músicas de Carlos Lyra. Montada em 1982. Publicada em 1981, pela Editora L&PM, em Porto Alegre.
25. **(Peça nº 25, 1982a) A eterna luta entre o homem e a mulher.** Montada em 1982, no Teatro Clara Nunes, no Rio de Janeiro. Não publicada.
26. **(Peça nº 26, 1982b) Duas tábuas e uma paixão.** Nunca montada. Publicada em 1982, pela Editora L&PM, em Porto Alegre.
27. **(Peça nº 27, 1984a) O MPB-4 ajuda o Dr. Çobral a combater o mal.** Montada em 1984. Espetáculo musical não publicado.
28. **(Peça nº 28, 1984b) De repente.** Montada em 1984. Espetáculo musical não publicado.
29. **(Peça nº 29, 1995) Kaos.** Escrita em 1995, esta peça nunca foi montada. Em outubro de 2001, teve leitura pública no auditório do jornal Folha de São Paulo. Publicada em 2008, pela Editora L&PM, em Porto Alegre.
30. **(Peça nº 30, 2000) Brasil! Outros 500 – Uma Ópera Poop,** com músicas de Toquinho e Paulo César Pinheiro. Montada em 2000. Espetáculo musical não publicado.

As 30 peças listadas nesta *Bibliografia Teatral de Millôr Fernandes* estão organizadas cronologicamente, observando a data mais antiga em que se encontram registros da utilização de cada um dos textos. Consideramos, assim, as datas em que foram escritas ou publicadas e a data de suas primeiras montagens, procurando, entre elas, o registro mais antigo de cada peça.

Nossa intenção foi criar um panorama da obra teatral de autoria de Millôr Fernandes de modo a possibilitar uma caminhada, lado a lado com o autor, junto ao desenvolvimento da sua linguagem teatral, ao longo do tempo. Para isso, tentamos delinear uma possível trajetória da sua escrita, que nos indicasse, por exemplo, certas ideias, personagens ou temas que se repetem entre as peças. Outro interesse dessa organização era encontrar os momentos em que algumas noções fundamentais da sua dramaturgia aparecem pela primeira vez e como elas são desenvolvidas nos textos seguintes.

Ora, em busca de compreender o pensamento do autor, o mais razoável seria acompanhar as datas em que cada peça foi escrita, uma vez que a montagem e a publicação, por não serem imediatas, podem distanciar-se do percurso das ideias que pretendemos traçar.

Entretanto, não foi possível encontrar as datas de escritura de cada uma das trinta peças elencadas aqui, visto que os registros em que essa pesquisa se firma (artigos de jornal, publicações, edições de livros, programas de espetáculos) e qualquer outro material datado é, na maior parte, relativo à publicação do texto ou à montagem da peça. Apesar disso, sempre que encontramos, em uma fonte confiável, a data da escrita do texto, ela é considerada, com maior peso na cronologia proposta. As datas de publicação (primeira edição) e montagem (estreia) são consideradas em seguida, ambas com a mesma importância cronológica, respeitando-se a mais antiga como primeiro registro.

Como muitas delas não foram publicadas em livro, chamamos a atenção para esse fato, mas não deixamos de informar, no caso das peças que foram editadas, as datas de suas publicações e o nome das respectivas editoras. Os anos de montagem e publicação se referem à primeira montagem e primeira edição publicada de cada peça.

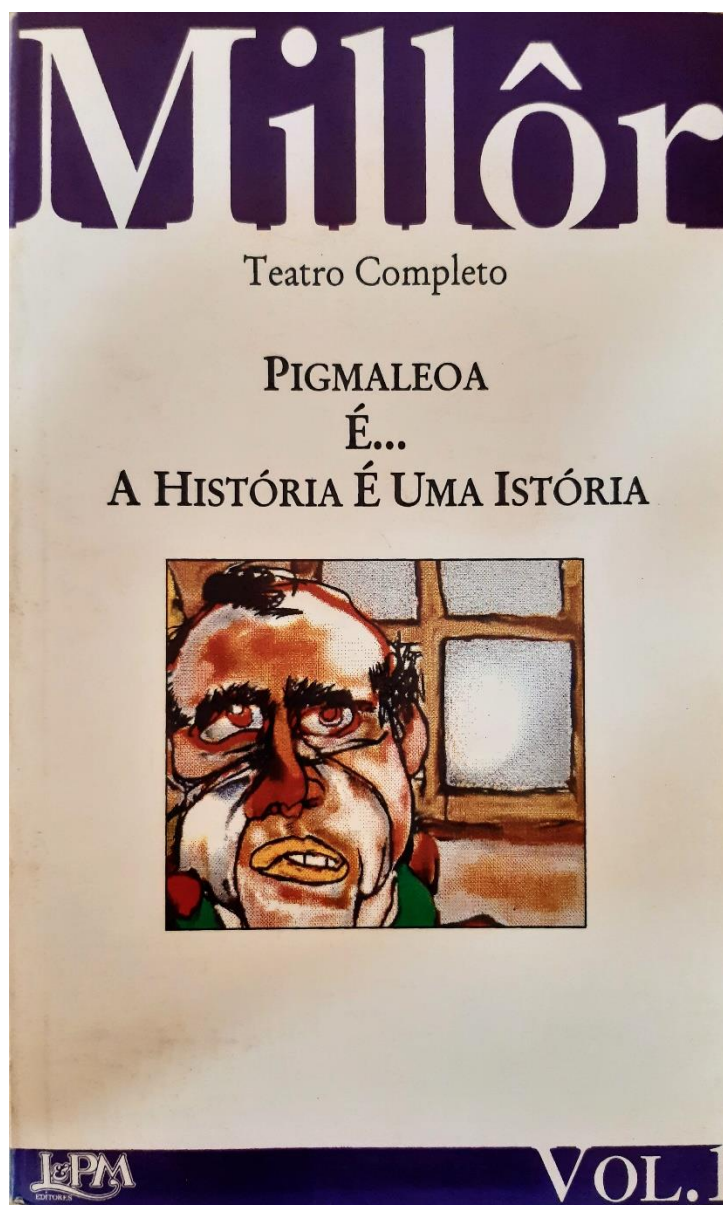
Por outro lado, deve-se observar que, de acordo com essa cronologia proposta, algumas peças de Millôr foram escritas, montadas ou publicadas num mesmo ano. Nesse caso, optamos por informar, após a referência ao ano em questão, as letras a, b ou c, como uma forma de distingui-las.

Quanto às datas referidas nessa Bibliografia, seguimos duas fontes principais. A primeira, o volume nº 15 dos Cadernos de Literatura Brasileira, do Instituto Moreira Salles, publicado em julho de 2003. A segunda, as datas em que as peças de Millôr Fernandes foram editadas, ora pela Editora Civilização Brasileira ora pela L&PM de Porto Alegre ou por outras editoras (citadas acima). Algumas delas, difíceis de encontrar, quando localizadas em livrarias ou sebos, foram imediatamente adquiridas. Quando, eventualmente, datas, locais ou eventos informados nestas duas fontes não coincidem, recorreremos aos programas dos espetáculos encontrados no acervo da Biblioteca Central da UNIRIO e às publicações em jornais da época (localizados na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional).

**ANEXO A – TEXTO INTEGRAL DA PEÇA “A HISTÓRIA É UMA ISTÓRIA”**

Edição de 1994

Comentado e comparado com a edição de 1978

Figura 3 – Capa de *A História é uma Istória* publicada em 1994.

FONTE: FERNANDES, 1994, capa.

## INTRODUÇÃO

O texto que segue foi extraído do extinto Saite Millôr (Millôr Online – [www.millor.com.br](http://www.millor.com.br)). Seu conteúdo foi revisado e organizado para dar ao leitor desta pesquisa uma experiência mais próxima à da edição de 1994.

O texto apresentado aqui reproduz a numeração das páginas e o conteúdo presente em cada uma delas o mais fielmente possível (ainda que para isso tenha sido preciso interromper frases pela metade em uma página para continuá-la na próxima). Nosso interesse é que esse anexo sirva ao leitor como uma referência quando da análise do texto, podendo recorrer a ele para visualizar o contexto dos trechos citados nessa pesquisa.

Quando existirem, as notas de rodapé feitas pelo próprio Millôr Fernandes serão indicadas no corpo do texto como “NOTA” seguida do número, e serão encontradas na mesma página do trecho referenciado. Fazemos isso para diferenciá-las das notas de rodapé do nosso trabalho de pesquisa, que sempre virão em letras menores ao pé da página.

Os grifos do autor também foram preservados respeitando sua obra original.

Utilizamos como referência a edição de 1994, por ser a mais recente e nos proporcionar a análise das revisões feitas pelo autor como, entre elas, a principal, sobre o título da obra.

**PÁGINA 4 DA EDIÇÃO DE 1994 (FICHA CATALOGRÁFICA)**

*capa:* L&PM Editores sobre ilustração de Millôr Fernandes

*revisão:* Cláudio Saldanha, Renato Deltos e Ruiz Renato Faillace

*produção:* Fernanda Verissimo e Jó Saldanha

*paginação.* Lucia Lisboa

ISBN: 85-254-0431-4

F363t

Fernandes, Millôr, 1994 -

Teatro completo: v. 1 / Millôr Fernandes.

Porto Alegre : L&PM, 1994

192 p.; 21 cm.

Conteúdo: Pigmaleoa. É... . A história é uma istória.

1. Teatro brasileiro. I. Título, II.t.Pigmaleoa III.t.É...

V.t.A história é uma istória

CDD B69.92

CDU 869.0(81)-2

Catálogo elaborado por Izabel A. Merlo, CRB 10/329

© Millor Fernandes, 1994.

Todos os direitos desta edição reservados à L&PM Editores S.A. Matriz: Rua Padre Chagas 185/802 - 90570-080 - Porto Alegre - RS Filial: Rua Catão, 559 - Lapa - 05049-000- São Paulo - SP

Impresso no Brasil

Outono de 1994

**PÁGINA 139<sup>17</sup>**

A HISTÓRIA É UMA ISTÓRIA

e o homem o único animal que ri<sup>18</sup>

Representada pela primeira vez em 21 de outubro de 1976,  
no Teatro Interno do Centro de Convivência Cultural, em  
Campinas, São Paulo. Como diretor, Claudio Correa e Castro.<sup>19</sup>  
No elenco, Flávio Galvão, Olney Cazarré e Elaine Cristina.  
O texto desta edição foi revisado pelo autor em maio de 1993.

---

<sup>17</sup> Essa paginação segue a numeração da edição de 1994.

<sup>18</sup> Podemos observar que, diferentemente da edição de 1978, esse subtítulo da peça (*e o homem o único animal que ri*) já não aparece na capa da edição do livro de 1994.

<sup>19</sup> Na edição de 1978 há ainda a indicação de “cenários e figurinos de Fábio Phebo e máscaras de Ileana Kwasinsk” (FERNANDES, 1978, p. 9).

## PÁGINA 141

### Defesa Prévia<sup>20</sup>

“A história é uma istória”, ou “A história é uma história”, como escrevem os ortodoxos, ou “A história é uma estória”, como inventaram os pré-moderninhos (NOTA DE RODAPÉ 1"), é um pequeno apanhado de idéias razoavelmente idiotas, ou relativamente tolas, que se foram formando em mim, em volta de mim, acima de mim, e por aí afora, nestes últimos quatro ou cinco mil anos. É uma visão do mundo derivada, claro, de que o Homo, que era “faber” e passou a “sapiens”, só terá salvação quando se tornar “ludens”. O que equivale a dizer que o bípede implume não tem salvação. É, definitivamente, um animal inviável (NOTA 2).

De qualquer forma, apesar de admitir que minha visão do cosmo é absolutamente pedratória (NOTA 3), quero deixar bem claro que a culpa por tudo isso que está aí não é exclusivamente minha.

#### NOTAS DE RODAPÉ:

1. Os pré-moderninhos resolveram escrever estória em lugar de história para distinguir história de história, se é que me entendem. Nunca tendo ouvido falar de palavras homófonas-homógrafas (*homofonógrafas*) começaram a escrever história sem o agá, que não incomodava ninguém, e passaram a escrever no lugar do *i* um *e* que se pronuncia *i*.

2. Mas eu não sou.

3. Não confundir com pedratória. O meu negócio é mesmo lapidar, atirar pedras.

---

<sup>20</sup> Não há essa seção “Defesa Prévia”, bem como nenhum desses comentários na edição de 1978.



**PÁGINA 143**

*À falta de memória*

**PÁGINA 144****À Direção**

O texto foi feito para uma encenação livre. A ordem cronológica do texto não deve, porém, ser alterada. Pode-se retirar coisas que, ocasionalmente, não se ajustem aos atores. Música incidental. Uma ou duas – não mais – cantadas.

As roupas dos intérpretes devem ser as mais simples possíveis, dando margem a que, em algumas cenas – não muitas – pequenas adições às roupas modifiquem-nas bastante<sup>21</sup>. Projeções de slides. Se houver, devem ser slides grandes, de impacto. De qualquer forma, os slides não devem ser "bonitos". As "notícias" devem ser filmadas.

A direção deve ser a mais simples, deixando o maior trabalho de criação à força de comunicação direta dos atores.

---

<sup>21</sup> Em 1978, Millôr escreveu “pequenas adições às roupas dêem um ar diferente, requerido pelo texto” (FERNANDES, 1978, p. 11).

**PÁGINA 145**

APRESENTADOR: Vamos contar aqui a *História*, do ponto-de-vista de 1993<sup>22</sup>: como todos sabem, um ano que não aconteceu. Os personagens históricos, como também ninguém ignora, são todos inventados, para que os jovens gastem a juventude se aprofundando no que eles não disseram nem fizeram. As roupas, cenários e atores do espetáculo também são de mentira. Por isso não entrem em pânico se, de vez em quando, sentirem aquela estranha sensação do passageiro que viaja num avião sabendo que a bagagem, com tudo que possui, viaja em outro. O resto é normal.<sup>23</sup>

**ATOR I:** Eu sempre gostei de história. Desde criança. Caí na asneira de dizer isso outro dia pro meu neto. Espantado, ele perguntou: “Mas quando o senhor era criança já tinha acontecido muita coisa?” Que é que eu ia dizer? Realmente eu sou do tempo em que o Mar Morto ainda estava agonizando. A sério: sempre estudei a história do passado e acompanhei a do presente. Num certo momento percebi que a história ia indo mais depressa do que eu. Eu ainda estava na primeira Guerra Mundial quando estourou a segunda. Estava começando a me acostumar com o poder de fogo do *spitfire* e do *stuka* quando eles estouraram a bomba em Hiroshima. Quando alcancei a Coréia, a história já estava se retirando do Vietnã e os japoneses já vendiam carros pros americanos. É, na minha idade não dá mais pra acompanhar. Sei que teve um quebra-quebra no Golfo, sei que grandes heróis não deixam entregar comida na Somália, sei que estão massacrando gente branca e bem vestida na Bósnia (preta e mal vestida na África, a gente acha perfeitamente natural), mas tudo isso é vago. Confesso que ainda não entendi nem a queda do muro de Berlim. Parecia tão sólido! Pedreiros ruins os comunistas! Olha, não se pode confiar nem no passado remoto. Os cientistas não acabaram de descobrir a múmia

---

<sup>22</sup> Em 1978, o autor escreve “Vamos contar aqui a **História**, do ponto-de-vista de 1976”, certamente porque essa edição foi adaptada diretamente do texto original, se referindo, assim, ao ano em que a peça estreou.

<sup>23</sup> Na edição de 1978, essa fala do Apresentador se encontra sozinha em uma página dedicada somente a ela.

**PÁGINA 146**

gay? Que coisa! Futucar o cara no lugar indevido cinco mil anos depois. Difamarem uma múmia! Múmia no meu tempo era respeitável. Queóps, Quéfrem, Ramsés, Tutankamen, Itamar! Eu tremo só de pensar no meu próprio futuro. Porque até aqui, em vida, acho que escapei. Mas fico imaginando daqui a cinco mil anos um fofoqueiro chegando pro outro e dizendo: “E o Paulo Gracindo, hein? Você viu? Ninguém diria!”

*(Entram slides contando rapidamente a história em todas as suas fases.)*<sup>24</sup>

**ATOR I:** *(Entra. Preocupado. Caminha. Depois de um tempo percebe o público.)* A senhora, uma dona de casa, estava na feira, no caminhão que vende aves abatidas. O vendedor ofereceu a ela uma galinha. Ela olhou bem a galinha, puxou a pele da nuca da galinha, passou a mão em baixo das asas da galinha, apalpou o peito da galinha, alisou as coxas da galinha, enfiou o dedo no fiofó da galinha, depois tornou a colocar a galinha na banca e disse pro vendedor: “Não presta.” Aí o vendedor olhou pra ela e disse: “Também, madame, num exame assim nem a senhora passava.” Moral: A gente não deve cafucar demais a história.<sup>25</sup>

**ATRIZ:** Heródoto Toynbee da Silva Produções apresenta:

*(Slides, exibidos rapidamente, de maneira calidoscópica, enquanto os três atores, também rapidamente, põem capacetes, tiram capacetes, entram como cavalo-de-pau, saem, etc, etc, dando uma idéia-mosaico da História.)*

**ATOR II:** *(Fala bem alto.)* A HISTÓRIA É UMA ISTÓRIA<sup>26</sup>!

**ATRIZ:** *(Entra pelo outro lado. Fala bem alto.)* E O HOMEM É O ÚNICO ANIMAL QUE RI

**ATOR II:** Um resumo do bestialógico humano desde que o homem saiu da caverna...

**ATOR I:** Se ele soubesse o que ia acontecer tinha ficado lá dentro.

**ATOR II:** ...até chegar à selvageria de hoje.

**ATRIZ:** Só três homens conseguem modificar fundamentalmente a História: os estadistas...

**ATOR II:** ...os militares...

**ATOR I:** ...e os historiadores.

<sup>24</sup> Todo esse trecho dito pelo ATOR 1 não está presente na edição de 1978.

<sup>25</sup> Em 1978, esse trecho da MORAL vem destacado dos demais.

<sup>26</sup> Em 1978, todas as vezes em que se cita o nome da peça, o texto apresenta-se como “A HISTÓRIA É UMA HISTÓRIA!”, com a grafia tradicional (usando a letra H) nas duas vezes em que a palavra aparece.

**PÁGINA 147**

**ATOR II:** Balzac: “A História é como um idiota: se repete, se repete, se repete.”

**ATOR I:** Machado de Assis: “A História é uma coisa que não aconteceu, contada por um sujeito que não estava lá.”

**ATRIZ:** Paul Valery: “A História justifica tudo que quisermos. Não ensina rigorosamente nada.”

**ATOR I:** Henry Ford: “A História é uma merda.”

**ATOR II:** Joaquim Nabuco: “A História é feita com rios de tinta, formando oceanos de mentira.”

**ATRIZ:** Arthur Koestler: “A História não tem escrúpulos nem hesitação, nem moral, nem consciência.”

**ATOR I:** Winston Churchill: “O que eu gosto mesmo na História são as anedotas.”

**ATOR II:** Rudyard Kipling: “Mas isso é outra história.”

**ATOR I:** Tudo começou quando o Todopoderoso lançou nosso Globo no espaço e chamou ele de Terra. Pois é: tudo começou com um lamentável erro de denominação. Pois como se compreende chamar de Terra um planeta cuja composição é dois terços líquida? É evidente que a Terra<sup>27</sup> devia se chamar Água. Depois de fazer o Dia, a Noite, as Árvores e os Minerais, Deus fez todos os animais. Isto é, todos não! Basta a gente olhar pro camelo pra perceber que foi projetado por um Grupo de Trabalho. Depois dos animais, Deus resolveu fazer o primeiro homem. Fez. Mas, como não registrou a invenção, hoje qualquer idiota se acha no direito de fazer o mesmo. Agora, reparem na modéstia de Deus; ao fazer o Homem ele fez Adão, um tipo bem natural, bem simplório, quase um camponês. E no entanto, com o seu poder, bem poderia ter feito um general de quatro estrelas.

**ATRIZ:** O primeiro ser humano Deus fez do barro. O segundo ser humano Deus fez de uma costela de Adão. Só o terceiro ser humano foi feito em conjunto, pelo homem e pela mulher, usando o instrumento próprio no lugar adequado.

**ATOR I:** E logo todo mundo esqueceu do barro.<sup>28</sup>

**ATRIZ:** E nunca mais ninguém quis saber de costela.

**ATOR I:** Criada a mulher, o homem passou a dar porrada nela todos os

---

<sup>27</sup> Em 1978, a palavra “terra” aparece com letra minúscula.

<sup>28</sup> Em 1978, essa fala é atribuída ao ATOR II.

**PÁGINA 148**

dias até ela reconhecer o seu lugar. Estava inventado o machismo e o patriarcado. Aí o homem, depois de passar a noite comendo a mulher, saía de casa pra caça ao javali e ordenava pra ela: “Se você botar o pé fora daqui eu te arrebento!” Estava criada a mulher objeto.

**ATOR II:** 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.

**ATRIZ:** Aí teve uma idéia genial; chamou o lugar em que morava de Pátria e começou a apedrejar todos os que moravam do outro lado.

**ATOR I:** Lição de moral e cívica: “o amor à nossa estremeçada pátria deve ser ensinado desde o berço, senão o garoto, assim que cresce, vai morar noutra país.”

**ATOR II:** A invenção da palavra permitiu ao homem notáveis frases históricas, através dos tempos:

**ATOR I:** Noé: “Cambada de animais!”

**ATRIZ:** Dalila: “Sansão, você vai ficar um gato<sup>29</sup>, de cabelo curto!”

**ATOR II:** Sócrates: “Vocês bebem pra esquecer. Eu bebo pra que não me esqueçam.”<sup>30</sup>

**ATOR I:** Dom Pedro I, no dia 8 de setembro de 1922<sup>31</sup>: “Eu ontem, de pileque, proclamei o quê?”

**ATRIZ:** Abraão Lincoln: “Eu bem que queria sair no fim do primeiro ato.”<sup>32</sup>

**ATOR II:** Graham Bell: “Ele deixou o número?”

**ATOR I:** Dr. Watson: “Olha, Sherlock Holmes, elementar é a mãe!”

**ATRIZ:** Hitler: “Só detesto três coisas: negro, judeu e racista!”

**ATOR I:** Com a prática de apedrejar todos que não pertenciam ao mesmo grupo, o homem estabeleceu o primeiro ciclo histórico: A Idade da Pedra.

**ATOR II:** Reflexões vagabundas sobre a Idade da Pedra:

**ATOR I:** *(Pode ser cantado.)*

Quem cuidava do zinabre

Do tigre

De dentes de sabre?

<sup>29</sup> Em 1978, Millôr escreve “amor” no lugar de “gato”.

<sup>30</sup> Em 1978, Millôr escreve “Eu bebo pra que o mundo não me esqueça!” (FERNANDES, 1978, p. 22).

<sup>31</sup> Aqui temos um erro de ortografia da versão de 1994 (que não havia em 1978). O correto deveria ser 1822, ano da Proclamação da República no Brasil. A data aparece corretamente na versão de 1978.

<sup>32</sup> Em 1978, Millôr escreve: “Eu bem queria sair no fim do primeiro ato.” (FERNANDES, 1978, p. 22).

**PÁGINA 149**

**ATRIZ:** Mas que bruta solidão  
A caverna  
Sem televisão.

**ATOR I:** O time familiar  
Ficava desfalcado  
Quando o chefe  
Em busca do jantar  
Era jantado.

**ATOR II:** Uma espantosa vitória:  
Conseguiram armazenar  
Dois milhões de anos  
De Pré-história.

**ATOR I:** Com o passar dos séculos – o homem sempre foi muito lento! – tendo desgastado um quadrado de pedra e desenvolvido uma coisa que acabou chamando de roda, o homem chegou, porém, a uma conclusão decepcionante – a roda só servia pra rodar. Portanto deixemos claro que a roda não teve a menor importância na História. Que interessa uma roda rodando? A idéia verdadeiramente genial foi a de colocar uma carga em cima da roda e, na frente dela, puxando a carga e a roda, um homem pobre. Uma idéia espetacular – inventava-se ao mesmo tempo a tração animal e o proletariado. Pois uma coisa é definitiva: a maior conquista do homem foi o outro homem. O outro homem virou escravo e, durante séculos, foi usado como transporte (*imita liteira*), ar refrigerado (*abano*), lavanderia, e até esgoto, carregando os tonéis de cocô dos poderosos.<sup>33</sup>

**ATRIZ:** Durante toda a Idade da Pedra os homens não conseguiram fazer uma só embarcação. Isto é, conseguiram, mas, na hora de lançar a embarcação ao mar, ficavam bestas: a embarcação ia ao fundo. Até que um engenheiro de gênio declarou: “Ou acabamos com essa maldita Idade da Pedra e construímos um barco de madeira ou jamais teremos uma frota mercante digna desse nome.”

**ATOR I:** Um dia o primeiro patife encontrou o primeiro idiota e inventou o primeiro Deus.

**ATOR II:** Voltaire: “Se os triângulos tivessem um Deus, Deus teria três lados.”

**ATOR I:** Como Deus foi feito à semelhança do homem, seu caráter sempre deixou muito a desejar. Na guerra, Deus, naturalmente, está

---

<sup>33</sup> Em 1978, Millôr escreve “carregando os tonéis de cocô da gente bem.” (FERNANDES, 1978, p. 25).

## PÁGINA 150

sempre a favor do exército mais forte. E, na paz, sempre a favor dos países mais desenvolvidos.

**ATRIZ:** Inventado Deus, logo apareceram os líderes, profetas e santos, seus intermediários. O maior de todos se chamava Moisés e passou toda a vida afirmando a seu povo, descaradamente, que Deus lhes tinha prometido determinado país.

**ATOR II:** Mas como esse país era muito pequeno, Moisés jamais conseguiu encontrá-lo.

**ATRIZ:** Ou achou mais político não encontrar.

**ATOR II:** O fato é que durante quarenta anos ficou dando voltas em torno dele, com o povo atrás, e morreu sem entrar lá.<sup>34</sup>

**ATOR I:** De qualquer forma é difícil acreditar que Deus tivesse prometido Israel ao povo judeu quando se sabe que o petróleo estava todo do outro lado. E ora bolas, se queria pros judeus a Terra Prometida, por que não prometeu logo os Estados Unidos?

**ATRIZ:** Composição infantil: Moisés.

**ATOR I:** Moisés foi um príncipe que a princesa disse ao pai que achou ele quando passeava de lancha no rio, senão o pai botava ela pra fora de casa. Moisés foi todo educado pra salvar seu povo do Egito e fundar o estado de Israel que Deus tinha prometido a ele na ONU. Quando já estava bem preparado, Moisés caiu de pára-quedas atrás das linhas inimigas e conduziu seus soldados até o canal de Suez, no Mar Vermelho. Aí, como os egípcios tinham tomado conta do canal e os ingleses não queriam complicação, Moisés mandou seus engenheiros fazerem uma ponte de barcaças. Os judeus todos atravessaram o mar, quando surgiram as forças blindadas inimigas. Moisés então mandou um rádio pra retaguarda explodir a ponte, usando todos os foguetes. Aí Moisés subiu no Monte dos Sinais, onde tinha uma torre de irradiação e recebeu a Nova Constituição de Israel, chamada os Dez Mandamentos. Essa é a minha versão da História Sagrada, porque a que a professora conta é inteiramente infantil.

**ATRIZ:** À proporção que as pátrias se desenvolviam havia necessidade de chamá-las com nomes diferentes: Egito, Fenícia, Assíria, Babilônia.

**ATOR I:** Alguns historiadores acham que o povo mais antigo do mundo é o chinês. Pode ser. Mas está fora de dúvida que o chinês é, pelo menos, o povo mais sábio do mundo. Inventou a pólvora e não inven-

---

<sup>34</sup> Em 1978, não há indicação de qual ator deve dizer essa fala. A rubrica indica somente “ATOR”.



## PÁGINA 151

tou a bomba. Inventou o papel e não inventou a imprensa. Inventou o barco a vela e não descobriu a América.

**ATRIZ:** Devido a essa milenar sabedoria ainda hoje a engenharia chinesa é uma das mais eficientes do mundo porque utiliza processos profundamente *pragmáticos*. Construção de túneis, por exemplo.

**ATOR I:** Como a China tem pouca tecnologia e muita mão-de-obra disponível, seria inutilmente dispendioso fazer planos complicados para a construção de um túnel. Então, simplesmente, colocasse mil operários trabalhando de um lado da montanha e mil trabalhando do outro lado. Se os operários se encontram, fazem um túnel. Se não se encontram, fazem dois.

**ATRIZ:** Mas tem gente que acha que o país antigo mais importante foi o Egito.

**ATOR II:** O Egito era chamado *um presente do Nilo*. Todos os anos o rio enchia até as brechas e, quando as águas baixavam, todas as margens do rio estavam cobertas de vacas mortas, nuvens de mosquitos e egiptólogos.

**ATOR I:** Era um povo muito adiantado. Já naquela época tinham hieróglifos, armas capazes de matar estrangeiros a mais de dez metros de distância, milhares de funcionários públicos sentados sem fazer nada (*imita*), pena de morte e impostos impossíveis de suportar. Uma senhora civilização.

**ATRIZ:** Uma civilização tão esnobe que as pessoas só andavam de perfil.

**ATOR II:** Os egípcios acreditavam em seiscentos e oitenta e cinco deuses, inventaram a astrologia e a credence popular, juravam que uma cabra astral comia a luz de quatro em quatro semanas e “vomitava-a” pelo ânus logo depois, e calcularam um calendário complicadíssimo que, no fim de certo tempo, fazia o ano novo cair no dia 13 de outubro. Cultura estava ali!

**ATOR I:** Os hieróglifos, escrita dos egípcios, compunham-se de urubus, pardais, pontas de lança e peças de relógio. Como é que eles conseguiam escrever cartas de amor com aquilo ninguém sabe.

**ATOR II:** Os egípcios construíram ainda pirâmides gigantescas nas quais trabalharam milhões de operários durante mais de vinte anos.

**ATRIZ:** Mas, com isso, os sábios imperadores egípcios não estavam

**PÁGINA 152**

escravizando seu povo, como vocês podem pensar. Evitavam apenas que o povo se entregasse à dissipação, por não ter o que fazer.

**ATOR I:** O povo, já a essa época, era muito inclinado à imoralidade quando não tinha o que fazer.

**ATRIZ:** Com o aparecimento de pátrias tão fortes quanto a sua, o homem percebeu que, em vez de se isolar do outro homem, era mais prudente ficar amigo íntimo dele e passar ele para trás. E chamou isso de comércio.

**ATOR II:** Daí ao quilo de novecentas gramas foi só um passo.

**ATRIZ:** O comércio criou coisas admiráveis: as guerras pelos mercados de sandálias gregas, a exploração do trabalhador barato solto nas matas africanas e farta distribuição de ópio na China.

**ATOR II**<sup>35</sup>: Mas a finura, a sofisticação e a frescura só começaram mesmo quando os gregos entraram em cena. Parece que, a princípio, a ocupação fundamental dos gregos era fazer perguntas embaraçosas a seus líderes. Era comum você abrir o *Atenas Time* e encontrar notícias assim:

**ATOR I:** “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.”

**ATOR II:** Os gregos passavam o tempo todo na guerra, principalmente a de Tróia.

**ATRIZ:** (Canta)

Tróia

Era uma cidade jóia

Com um cavalo de madeira

Que subiu pela ladeira (NOTA 4)

**ATOR I:** *Diário de Tebas:* “Urgente: Licino, o filho de Heitor, continua comandando a onda de protestos em Ítaca, concitando os gregos a retirarem suas tropas de Tróia, onde vêm sendo vergonhosamente batidos na prolongada luta contra os Tróiacongs.”

NOTA 4: Autora F.C.

---

<sup>35</sup> Em 1978, essa fala era atribuída à “ATRIZ”.

## PÁGINA 153

**ATRIZ:** *Correio de Creta:* “Extra: Uma comissão se apresentou ao Oráculo de Delfos protestando contra a terminologia internacional que sempre se refere ao ato de traição como *presente de grego*. Tentando eliminar o termo pejorativo, os gregos apresentaram ao oráculo farta documentação provando que o cavalo era armênio.”

**ATOR II:** (*Entra, com capacete marcial*) General, o inimigo tem tantas setas que chega a ocultar a luz do sol.

**ATRIZ:** Melhor, fugiremos à sombra.

**ATOR I:** Dessa decisão militar de rara sabedoria, Sócrates tirou aquele conceito filosófico de não menor importância: “Você não pode impedir que os urubus voem sobre sua cabeça, mas pode impedir que caguem nela.”

**ATOR II:** E assim a Grécia ia vivendo e tirando grande partido da vida de todos os dias. E a vida de todos os dias na Grécia era emocionante porque cinquenta por cento dos gregos eram heróis e cinquenta por cento eram gênios.

**ATRIZ:** Manchete esportiva da *Gazeta de Esparta:* “Na última e violenta disputa de domingo o super-craque PELÉAndro liquidou mais dois generais na partida entre Horácios e Curiácios.”

**ATOR II:** Os gregos ainda não possuíam telefone, nem televisão, nem rádio. Pra comunicar a vitória numa guerra eles tiveram que fazer um soldado correr quarenta e dois quilômetros e inventar a Maratona.

**ATRIZ:** Comparando-se com os dias de hoje, temos que reconhecer que o Século de Ouro, na Grécia, era muito pobre em comunicações.

**ATOR I:** Mas, em compensação, em vez das Casas da Banha, os gregos tinha<sup>36</sup> Péricles, como patrocinador! E Eurípedes, Demóstenes<sup>37</sup> e Aristófanes – que animadores!

**ATOR II:** Pois é, amigos, autor de teatro, na época, só de Sófocles pra cima. Apesar disso, já naquela época, os gregos quando saíam do teatro, costumavam dizer: “Theodorakis Melina Mercuris Megatério Onírico.”

**ATOR I:** Tradução: “O teatro está em crise.”

---

<sup>36</sup> Provavelmente um erro de digitação, entretanto presente nas duas edições do texto.

<sup>37</sup> Em 1978, Millôr escreve: “E Eurípedes, Sófocles e Aristófanes – que animadores!” (FERNANDES, 1978, p. 33).

**ATOR II:** Tudo somado parece mesmo que o maior grego de todos foi Péricles. Roubou todo dinheiro da Liga de Delos e empregou esse dinheiro no trabalho de artistas e arquitetos, criando um slogan político que atravessaria os séculos: “Rouba, mas faz.”

## PÁGINA 154

**ATRIZ:** O historiador Will Durant acha que os gregos deviam ter o dobro da nossa inteligência. Pensando bem<sup>38</sup>, não era muita coisa.

**ATOR I:** As mulheres gregas não podiam ser vistas nas ruas, não podiam participar das decisões públicas e só jantavam com o marido quando não havia visitas. Por isso o século de Péricles foi chamado Século de Ouro.

**ATRIZ:** Agora, uma coisa: os gregos eram muito mentirosos. Mentirosos mas brilhantes, em vez de aceitar a mentira como uma vergonha nacional, como nós, eles a transformaram num orgulho nacional. Bastou para isso juntar todas as mentiras num saco só, apelidando tudo de *mitologia*. E inventaram a fábula.

**ATOR II:** A fábula teve início num dia em que uma mulherzinha grega fofqueira disse para outra fofqueira:

**ATOR I:** “Você sabe, Aspásia, dizem por aí que o Lobo tá comendo tua vó!”

**ATOR II:** (*Alto*) A HISTÓRIA É UMA ISTÓRIA!

**ATOR I:** E O HOMEM É O ÚNICO ANIMAL QUE RI!

**ATRIZ:** Aí Esopo ia passando, pegou a frase de ouvido e escreveu o *Chapeuzinho Vermelho*.

**ATOR I:** E as fábulas jamais morreram. Neste verão mesmo, dois mil anos depois, a fábula da cigarra e da formiga se repetiu. Enquanto a formiga dava um duro danado, trabalhando dia e noite pra juntar reservas pro inverno, a cigarra, voando de galho em galho, cantava e cantava e cantava. Mas o verão passou e chegou o inverno, terrível. A formiga, com a sua prudência, estava lá na sua casa bem quentinha, contente de não ter vagabundeado no verão e até pensando cristamente no sofrimento porque devia estar passando a cigarra. Nesse momento bateram violentamente na porta: “Deve ser aquela maluca, morta de fome”, pensou a formiga. “Mas, se ela acha que vou ter compaixão, aqui ó, nunquinha. Está muito enganada. Não cantou no verão? Pois dança agora!” Batida violenta na porta outra vez. A formiguinha abriu a porta e quem vocês pensam que ela viu? A própria cigarra, sim senhores. Mas não morta de fome! Pelo contrário, a cigarra estava envolvida num tremendo casaco de peles, reclinadona num belíssimo carro, sorrindo um sorriso feliz e superior. A formiga quase perdeu a fala. Conseguiu dizer apenas: “Ué!”. E logo depois: “Que é que você deseja?”. “Nada, nada, minha amiga, disse a cigarra, “não

---

<sup>38</sup> Em 1978, Millôr escreve somente “Não era muita coisa.” (FERNANDES, 1978, p. 34).

**PÁGINA 155**

desejo nada não. Pelo contrário, vim saber o que você deseja.” “Como assim?” disse a formiguinha engolindo a frustração. “É que, você sabe”, explicou a cigarra, “como assinei um esplêndido contrato pra cantar no Olimpia, em Paris, eu queria saber se a minha velha amiga deseja alguma coisa da França.” “Ah, da França?”, fez a formiguinha perplexa. “Ah, sim, desejo sim, cigarra. Você, por favor, assim que chegar lá, procura pra mim um tal de La Fontaine e diz que eu mandei ele à puta que o pariu!”

**ATOR II:** A HISTÓRIA É UMA ISTÓRIA!

**ATRIZ:** E O HOMEM O ÚNICO ANIMAL QUE RI.

**ATOR II:** Grécia, pois é. Um dia, depois de uma bebedeira imensa com Arquimedes, na qual bebedeira Arquimedes saiu pelas ruas inteiramente nu, exibindo uma puta ereção e proclamando: “Todo corpo mergulhado num fluido sofre um impulso de baixo para cima, etc. etc.” “Eureka! Eureka! A terra gira!”...<sup>39</sup>

**ATOR I:** ...Pitágoras chegou em casa e teve que explicar à mulher onde é que tinha estado até aquela hora. Pitágoras não se apertou: “Antígona, minha querida”, disse ele, “estive onde não estou e estou onde não estive. Tardei porque não me antecipei já que a propensão para a volta está na razão direta do interesse com que se foi...”

**ATRIZ:** Estava criado o sofisma.

**ATOR II:** Os gregos, como todos vocês devem ter percebido no tempo do colégio, eram um povo com muita história e pouco personagem. Parece que, por medida de economia, uma só pessoa fazia muitos papéis. Como no teatro brasileiro.

**ATOR I:** É por isso que a Grécia deu um dinheirão.

**ATRIZ:** Um desses personagens importantes, um dos heróis de maior cartaz na Grécia, era o Minotauro, que, como o nome indica, tinha corpo de Mino e cara de Tauro. Todos os dias os gregos sacrificavam algumas das mais belas virgens da cidade ao monstro sanguinário.

**ATOR I:** É muito engraçada essa fixação que os deuses antigos tinham em virgens. Eu, se vocês me sacrificarem duas ou três belas garotas por semana, juro que estou me lixando se elas são

---

<sup>39</sup> Na edição de 1978 esse trecho é mais sucinto: “Grécia, pois é. Um dia, depois de uma bebedeira imensa com Arquimedes, na qual bebedeira Arquimedes saiu gritando, inteiramente nu: “Eureka! Eureka! A terra gira!”...” (FERNDANDES, 1978, p. 36).

virgens ou não. E olha aqui, ô meninas, quem foi que disse que dar é sacrifício?

**ATRIZ:** *Tebas Hedbô*<sup>40</sup>: “Urgente: O herói Teseu, depois de matar o Mino-

---

<sup>40</sup> Provável erro de digitação presente nas duas edições (1978 e 1994). Millôr parece querer parodiar a revista semanal satírica francesa *Charlie Hebdo*.

**PÁGINA 156**

tauro, conseguiu escapar ao complicadíssimo labirinto da declaração do Imposto de Renda usando o fio das isenções fiscais.”

**ATOR II:** Até hoje nenhum psicanalista conseguiu descobrir porque os touros tinham tanto cartaz na Grécia. Aqui, por exemplo, depois de uma boa marrada no toureiro, o touro pode ser até admirado, aplaudido mesmo, mas eu nunca vi nenhuma donzela dar pra ele não.

**ATRIZ:** O cartaz dos touros na Grécia antiga era tal que até Júpiter se disfarçou de touro pra comer umas granfinas da sociedade.

**ATOR II:** Parece mesmo que a maior glória de uma família, no século V, era a avó da gente dar prum touro.

**ATOR I:** Até que, naturalmente, apareceu o primeiro detrator, o primeiro despeitado e disse prum nobre a suprema ofensa: “Tua avó deu pro touro, é? Então tua mãe é uma vaca!”

**ATOR II:** Curioso é que, justamente numa época em que circulavam pelas ruas os tipos mais esquisitos, mais estranhos, deuses em forma de cisnes, centauros, unicórnios, faunos, sereias, os gregos, não sabemos porque, começaram a propagar pro mundo que todos os homens eram iguais.

**ATOR I:** E chamaram isso de democracia que, como até Churchill sabia: “É o pior regime político do mundo, com exceção de todos os outros.”

**ATRIZ:** E nessa altura do campeonato, no melhor da festa, que entram em cena os romanos, com sua decadência e tudo.

**ATOR I:** Os romanos começaram com uma loba só. Começaram por baixo. Na verdade começaram onde todos nós gostaríamos de acabar: mamando nas tetas do poder.

**ATOR II:** Como em Roma tinha muito pouca mulher, assim que os romanos se instalaram direitinho, resolveram entrar de penetras numa festa numa cidade vizinha, baseados no sadio princípio de que as melhores festas são aquelas pras quais a gente não é convidado.

**ATOR I:** Groucho Marx: “Eu não freqüento clubes que me aceitam como sócio!”

**ATOR II:** Os romanos entraram à força na festa dos sabinos e raptaram todas as sabinas, mulheres deles.

**ATOR I:** Esse costume de raptar as mulheres dos outros lamentavel-



## PÁGINA 157

mente desapareceu para sempre. Quem lamenta mais, naturalmente, são os maridos.

**ATRIZ:** A maior importação romana era de deuses gregos. Botavam outro nome e vendiam ao povo como produto nacional. Pois, é preciso dizer, os governantes romanos se preocupavam muito com o bem-estar do povo. Tanto que inventaram a filosofia política do Pão & Circo, que, no Brasil, deu pão, samba e futebol.

**ATOR I:** Ah, o circo romano! Aquilo sim era espetáculo! Em cada sessão atores completamente novos. As disputas entre leões e cristãos eram todas eliminatórias. E quando um cristão desleal, querendo escapar de um leão, fazia um milagre, imediatamente o Imperador mostrava pra ele o cartão vermelho (*sinal com o polegar pra baixo*) e o desgraçado era logo expulso de campo.

**ATRIZ:** No espetáculo de gladiadores havia um detalhe muito importante – a crítica era feita na hora. Um gladiador botava o tridente no pescoço do outro e perguntava à crítica o que ela tinha achado da atuação do pobre diabo. Aí a crítica dizia por exemplo:

**ATOR I:** (*Meio bicha*) “O gladiador, fugindo à hermenêutica de Terpsícore, não demonstrou o menor sentido de expressão corporal nem manteve o distanciamento brechtiano. Sífu!”

**ATRIZ:** Nesse caso o gladiador nunca mais aparecia no Coliseu. Nem em qualquer outro lugar, por falar nisso.

**ATOR II:** É, amigos, só mesmo os anestesiados tempos de hoje aceitam essas disputas esportivas medíocres, com onze homens de um lado e onze homens de outro correndo ridiculamente atrás de uma bola.

**ATRIZ:** Botem três leões em campo e aí sim vocês vão ver a renascença da emoção esportiva!

**ATOR I:** Quem havia de imaginar que essa gente tão corajosa ia acabar, dois mil anos depois, entregue a Mussolini e aos<sup>41</sup> fascistas, cujo único feito na Segunda Guerra Mundial foi a invenção do tanque com marcha-ré.

**ATOR II:** Basta ler Shakespeare para verificar que o Império Romano foi o mais teatral de toda a história. Você passava por uma escadaria, estava lá Antonio fazendo uma cena sensacional:

---

<sup>41</sup> Em 1978, Millôr escreve “[...] entregue a Mussolini e os fascistas [...]” (FERNANDES, 1978, p. 42)

**PÁGINA 158**

**ATOR I:** (*À maneira de Marlon Brando*)  
 Amigos, conterrâneos, eu vim para enterrar César,  
 Não para elogiá-lo.  
 O mal que os homens fazem, vive depois deles.  
 O bem quase sempre é enterrado com seus ossos.  
 Seja assim com César.  
 Ele foi meu amigo, fiel e justo,  
 Mas Brutus diz que era ambicioso,  
 E Brutus é um homem honrado.  
 Como eles todos são,  
 Todos homens honrados.

**ATRIZ:** Perceberam a ironia?<sup>42</sup>

**ATOR II:** Você passava por outro canto, estava justamente alguém sendo atacado pelos conspiradores de Cácio.

**ATRIZ:** Matem esse traidor! É Cina, o conspirador!<sup>43</sup>

**ATOR I:** Prepara-te para morrer, vil traidor!

**ATOR II:** Mas eu não sou o traidor. Não sei nada<sup>44</sup>. Sou Cina, o poeta.

**ATOR I:** Cina, o poeta? Então morres pelos teus maus versos! (*Enfia-lhe a espada.*)

**ATRIZ:** Você entrava num cenáculo e lá estava Coriolano discutindo tática política com seus conselheiros Menênio e Comínio:

**ATOR I:** (*Como Coriolano*) Mas é demais! É demais! Descer a implorar votos à plebe depois que eu salvei a nação praticamente sozinho. Jamais! Não faz parte da minha natureza nem da minha formação! Não faço, por Júpiter Tonante!

**ATRIZ:** (*Como Comínio*) Oh, é apenas um ato formal. Não dói nem fede!

**ATOR I:** Em mim dói e sinto o mau cheiro. Uma tradição lamentável, que diabo! Acabamos com as outras, por que não acabar com essa também? Decidamos pelo povo, já que o povo não sabe

<sup>42</sup> Na edição de 1978 essa fala não existe.

<sup>43</sup> Em 1978, Millôr escreve somente: “Matem esse traidor!” (FERNANDES, 1978, p. 43).

<sup>44</sup> Em 1978, Millôr escreve “Não sei de nada.” (FERNANDES, 1978, p. 43).

decidir nada! Se tivéssemos deixado, o povo teria tranqüilamente entregue o poder aos nossos inimigos, às potências estrangeiras. E agora ainda temos que fingir que acreditamos em seu poder soberano? Não! Três (*escreve em algum lugar bem visível o número romano III*) vezes não!

**ATOR II:** (*Como Menênio*) Completamente de acordo. Consultar o povo é uma cerimônia ridícula. Mas não acho que este seja o momento melhor para modificá-la.

**PÁGINA 159**

**ATOR I:** Mas eu não fui ensinado a pedir. Sou um general. Só sei mandar.

**ATRIZ:** (*À parte*) Mas que idiota!

**ATOR I:** Afinal, que é que vocês querem que eu faça?

**ATRIZ:** Seja cordato, só. Diga que vai atender a todas as reivindicações populares.

**ATOR I:** Por exemplo.

**ATRIZ:** Comer.

**ATOR I:** Comer? Inacreditável! Que mais?

**ATOR II:** Justiça.

**ATOR I:** Você está brincando comigo. Isso é coisa de patrício.

**ATRIZ:** Naturalmente devemos tocar também na reforma agrária.

**ATOR I:** Isso não. Já ouvi falar nisso pra burro e nunca consegui entender o que é que quer dizer. Pra mim é grego.

**ATOR II:** Estamos lhe pedindo uma concessão mínima, um momento apenas. Depois de eleito você poderá modificar todo o sistema e educar o povo nos longos períodos em que será reeleito.

**ATOR I:** Quantos períodos?

**ATRIZ:** Pela lei, apenas dois. Mas o poder gera seus próprios direitos e justifica suas próprias leis. Esse seu gesto pode fazer da sua uma vida inteira dedicada ao povo.

**ATOR I:** Bem, se é assim, eu me sacrifico.

**ATOR II:** Porém o local mais teatral de Roma era mesmo, sem dúvida alguma, a porta do Senado, junto à estátua de Pompeu. Era tal o prestígio desse local que nenhum grande general, pretor ou cônsul romano admitia ser assassinado em qualquer outro lugar. Sendo o programa mais ouvido da época em todo o Império Romano, o Senado foi quem lançou os maiores slogans de todos os tempos:

**ATRIZ:** Alea Jacta est!

**ATOR I:** Quosque tandem, Catilina?

**ATOR II:** Et tu, Brutus?

**ATRIZ:** Ave, César! Morituri te salutam.

## PÁGINA 160

**ATOR I:** Habeas corpus.

**ATOR II:** Delirium tremens!

**ATOR I:** Porém, o primeiro slogan verdadeiramente internacional não foi criado no Senado de Roma, mas no Egito. Quando Júlio César, partindo de Roma com seus exércitos, chegou no Egito, os estudantes do Cairo o receberam com cartazes de protestos dizendo: “Go Rome, Júlio César.” (*Ator e atriz entram com cartazes com a frase escrita. A atriz, vindo depois, quando o público já percebeu e está rindo, deve ter o seu cartaz escrito com hieróglifos.*)

**ATRIZ:** A decadência de Roma era tal que raramente uma mãe chamava a atenção da filha pra qualquer coisa que ela fizesse. Mas, mesmo quando reclamava era assim:

**ATOR I:** Está muito bem, Calpúrnia, até as quatro da manhã você ficou na bacanal. Mas depois, onde é que andou?”

**ATOR II:** Apesar disso, ainda havia escândalos. Os famosos escândalos romanos.

**ATRIZ:** Manchete do *Roma Populorum*: “Catão, o censor, foi preso ontem quando saía de um hotel de alta rotatividade acompanhado de Messalina.”

**ATOR II:** Pois quando estamos nesse momento brilhante da história os cristãos começam a atrapalhar tudo com sua mania de monoteísmo e condenação do sexo.

**ATRIZ:** Do *Diário Romanorum*: “Extra: Marcha de protesto sobre Roma. Spártacus exige do governo de Roma aumento de salário para seus gladiadores porque exercem atividades com perigo de vida! Quer a homologação de contratos de risco!”

**ATOR I:** Coluna Social. *Folha da Judéia*: “Madalena e várias amigas compraram todas as especiarias chegadas ao Porto Livre de Haifa e estão convidando para a última ceia dos novos cristãos à qual comparecerá o *playboy* de Nazareth, Jesus Cristo.”

**ATRIZ:** Manchete do *Christian Monitor*: Grande CPI<sup>45</sup> na Judéia para saber quem são os pecadores subversivos responsáveis pelo levante contra Herodes e Pilatos. O culpado será crucificado.”

**ATOR II:** Out-door no Monte das Oliveiras: “Pilatos lava as mãos com sabonete Caracala!”

---

<sup>45</sup> Em 1978, Millôr escreve IPM no lugar de CPI.

## PÁGINA 161

**ATRIZ:** Comentário de uma granfina patricia depois da crucificação de Cristo:

**ATOR I:** (*Imitando granfina.*) “Eu gostei mais da ceia.”

**ATOR II:** E assim ia o Império Romano na sua esplêndida decadência, passando de pai pra filho há mais de trezentos anos, quando Nero, o inventor do monóculo, resolveu fazer uma queima geral em todo o estoque. A casa veio abaixo.

**ATOR I:** Nero passou à História como tarado e por isso a gente esquece seu lado bom. Basta dizer que só assassinou a mãe aos 22 anos de idade...

**ATRIZ:** Também mandou asfixiar Otávia no banheiro, mas isso foi justamente pra casar com Pompéia e provar que no fim o amor sempre triunfa.

**ATOR I:** Mas a fama de idiota de Nero vem apenas do fato de que jamais conseguia se expressar bem em latim. Ora, se fôssemos considerar pelo latim todos nós aqui presentes seríamos também completos idiotas<sup>46</sup>.

**ATRIZ:** O fato é que, quando o incêndio de Roma terminou, tudo estava diferente. Uma patricia dizia pra outra: “O templo de Dionísio hoje estava bárbaro!”

**ATOR II:** (*Afeminado*) “Hum, o Capitólio ontem estava uma barbaridade!”

**ATRIZ:** “Hum, a cidade está insuportável! Hoje o mercado estava cheio de bárbaros.”

**ATOR I:** É que, aproveitando a confusão do incêndio, os bárbaros tinham se instalado na civilização. Se instalado é modo de dizer porque os bárbaros não se instalavam em lugar nenhum. Viviam galopando de lá pra cá e de cá pra lá, impedindo a grama de crescer.

**ATOR II:** Durante séculos os hunos cavalgaram incansavelmente pelos prados da Europa e nada se sabe do que disseram, fizeram ou pensaram. Aparentemente não deixaram nada.

**ATOR I:** Também, andando a cavalo noite e dia o máximo que podiam ter deixado era um hipódromo.

**ATRIZ:** Os hunos, os mais bárbaros de todos os bárbaros, eram comandados por Átila, o mais bárbaro de todos os hunos.

**ATOR II:** Alguns historiadores dizem que foi o responsável pela queda de Roma.

---

<sup>46</sup> Na edição de 1978, Millôr completa, ainda na fala do mesmo ator: “É bem verdade que o latim, na época, era a língua corrente mas, pô, que é que tem isso? Ninguém é perfeito!” (FERNANDES, 1978, p. 50).

## PÁGINA 162

**ATRIZ:** Outros dizem que ele apenas saiu de baixo.

**ATOR I:** Quando era bem pequenininho (aliás, nunca cresceu muito), Átila apelidou a si próprio de Flagelo de Deus. Flagelo de Deus, assim que nem Felipe era o Bom, Luis XIV, o sol, e Pelé, o Rei do futebol. Átila era pequeno e horrendo, mas dizem que quando estava a cavalo adquiria uma certa imponência. Mas a cavalo, pô, até eu!

**ATOR II:** Só gostava de uma coisa na vida – pilhagem. Horrendo e cruel quando invadia as cidades já encontrava metade da população morta de medo. Bastava matar a outra metade.

**ATOR I:** Era tal o terror que inspirava, que nunca ninguém lhe dirigia a palavra sem autorização. Contam até a história sinistra de um papagaio de estimação do qual ele torceu o pescoço sem dó nem piedade, só porque um dia de manhã, o pobre, desprevenido, perguntou jovialmente: (*Imitando papagaio*) “Dormiu bem, Flagelo?”

**ATRIZ:** Mas corre daqui, salta dali, trota de lá, cavalga de cá, galopando em todas as direções ao mesmo tempo (*feito o cavalo do bêbado*), os bárbaros acabaram, sem querer, abrindo mil estradas que não iam dar em lugar nenhum.

**ATOR II:** Mas foi por elas que começaram a aparecer, às vezes juntos, às vezes sozinhos, os cavaleiros andantes, os jograis e a Idade Média, que é mais ou menos trinta e cinco anos.

**ATOR I**<sup>47</sup>: Foi na Idade Média que os humoristas tiveram seu momento supremo. Os bobos da corte podiam até mesmo zombar dos nobres e fazer críticas ao Rei.

**ATRIZ:** É bem verdade, que, como hoje, a censura de diversões estava sempre presente. E não usava intermediários. Era o próprio carrasco.

**ATOR I:** Por isso era muito comum um pobre jogral já estar na masmorra, numa daquelas terríveis rodas de esticar os membros, em cima de uma fogueira torrando lentamente os testículos, já sem língua, um olho vasado, dez costelas quebradas e entrar pela sala de torturas adentro um emissário esbaforido gritando pro carrasco: “Páaaaara! Pára! O rei entendeu a piada!” (*Em tom profissional e conformado.*) Ossos do ofício.

**ATOR II:** Do *Correio da Távola Redonda*. Urgente:

**ATRIZ:** “Os barões medievais estão indignados e ameaçam retirar seu

---

<sup>47</sup> Em 1978, essa fala é atribuída ao ATOR II.

## PÁGINA 163

apoio ao Papa, se a corte papal continuar no propósito de eliminar o direito dos barões às primícias matrimoniais.”

**ATOR I:** De *A Noite Medieval*: “Extra: Depois de vinte anos de turismo, chegou hoje do Oriente o insigne viajante Marco Polo. Trazendo da China o macarrão, Marco Polo quer ser considerado o pai do transporte de massa.”

**ATRIZ:** Ensinando ao povo italiano como preparar o macarrão, Marco Polo introduz também, na Itália, a cultura de massa.

**ATOR II:** A HISTÓRIA É UMA ISTÓRIA!

**ATRIZ:** E O HOMEM É O ÚNICO ANIMAL QUE RI.

**ATOR I:** A Idade Média até hoje é considerada um período histórico meio devagar. Além do cinto de castidade – que trouxe incrível prosperidade para os serralheiros e deu origem ao primeiro clube de chave – a Idade Média não inventou nem sequer a classe média.

**ATOR II:** Só havia nobres e plebeus. Quem não era senhor ou servidor não existia.

**ATRIZ:** Passava a vida pelas estradas indicando o caminho onde é que era a guerra, onde é que era a festa, onde é que estava a luta do dragão com a donzela. Em suma, se o cara não era nobre nem plebeu só tinha uma saída – ser personagem de conto de fada.

**ATOR I:** Até hoje nem os psicanalistas conseguiram explicar porque as donzelas da Idade Média eram tão chegadas a um dragão. Podiam ser guardadas por um guarda real, um cão de caça, um eunuco, mas não: era um dragão. Tinha até candidatos a barão que prometiam nas eleições: *Um dragão para cada donzela!*

**ATOR II:** Além de dragão havia ainda ogros, bruxas, ciclopes, salamandras, gênios, duendes e outras entidades menos votadas.

**ATRIZ:** Mas, sem dúvida alguma, a figura mais popular da Idade Média, sobretudo entre as mulheres, era Satanás. Satanás depois disso ficou fora de moda durante quatro séculos e só voltou agora, com esses filmes de exorcistas<sup>48</sup>.

**ATOR I:** UMA PROPOSTA INDECENTE<sup>49</sup>. Só pra vocês verem o prestígio atual de Satanás, outro dia, ali em Mônaco, Monte Carlo, um banqueiro respeitável, um senhor de meia idade, saiu

<sup>48</sup> Em 1978, Millôr escreve: “[...] só voltou agora, com o Exorcista.” (FERNANDES, 1978, p. 56).

<sup>49</sup> Em 1978, não há esse título. A fala do ATOR I já começa com “Só pra vocês...” e segue.



desesperado do Cassino e se dirigiu ao pátio<sup>50</sup> dos fundos. Tinha perdido tudo que pos-

---

<sup>50</sup> Em 1978, Millôr escreve “páteo”.

**PÁGINA 164**

suía, além de todas as jóias da mulher e milhares de ações de clientes do banco. Só lhe restava o suicídio. Trepou na balaustrada e ia se atirar lá em baixo, no abismo, quando alguém o tocou pelas costas e disse: “Não faça isso. Eu posso salvá-lo.” O homem desceu da balaustrada e perguntou, espantado: “Quem é o senhor?” “Eu sou o demônio”, disse o outro com os olhos brilhantes. “E repito: posso salvar sua vida.” “Como?” disse o banqueiro duvidando, mas já interessado. Aquele negócio – a esperança é a última que morre. “Se você deixar eu possuí-lo aqui mesmo, eu, aqui mesmo também, lhe darei um milhão de dólares<sup>51</sup>, o dinheiro que você necessita para pagar tudo que perdeu.” O banqueiro recuou indignado: “O que é que você está pensando? Tenho 50 anos, tenho filhos casados, uma honra e um nome a zelar. Prefiro a morte!” O outro foi frio e disse a conta em números precisos e irresistíveis: “Um milhão de dólares! pô<sup>52</sup>. É só arriar as calças!” O homem hesitou. A humilhação era gigantesca, mas a tentação também e, afinal, era sua vida. O vulto sinistro aproveitou a hesitação, falou, falou, falou. Depois de uma hora de conversa, o banqueiro estava convencido. E, já com o dia clareando, o banqueiro, humilhado, arriou as calças ali mesmo, se agachou morto de vergonha e o outro – crau! – comeu-o – sem dó nem cerimônia. Depois da cena humilhante – e, pra quem é novato, dolorosa – o vulto sinistro, tranqüilamente, foi se afastando, abotoando a braguilha, quando o banqueiro o segurou desesperado: “Hei, que é que há? O meu dinheiro?” “Que dinheiro?” disse o outro, “deixa de ser idiota!” “Mas, como?” disse o banqueiro sem saber como reagir, “que é isso? Eu sei que o demônio não falta à sua palavra!” “Ah, é?” disse o vulto sinistro, “eu também sei! Mas você, um banqueiro casado e pai de filhos, um homão desse tamanho, ainda acredita no demônio?”

**ATOR II:**     É meia noite no inferno  
                   Dormem e roncam todos os condenados  
                   Enquanto capetinhas e diabetes  
                   Ressonam do outro lado.

**ATRIZ:**     Satã, o velho puritano  
                   O recatado

---

<sup>51</sup> Em 1978, Millôr escreve: “Se você deixar eu possuí-lo aqui mesmo, eu, aqui mesmo também, lhe darei, em dólares, todo o dinheiro que você necessita para pagar tudo que perdeu.” (FERNANDES, 1978, p. 57).

<sup>52</sup> Em 1978, Millôr escreve: “O outro foi frio e disse a conta em números precisos e irresistíveis: - São dois milhões de dólares em números redondos. É só arriar as calças!” (FERNANDES, 1978, p. 57)

Se encolhe a um canto

Amargurado

Folheando revistas com jovens em biquíni

Lembrando do passado

Quando um joelho à mostra

Era pecado.

**PÁGINA 165**

**ATOR II:** Pois é, quando os medievos estavam no bem bom daquela ignorância, esbarraram com a sabedoria oriental dos árabes.

**ATRIZ:** Os árabes entraram em cena com uma coisa realmente popular, uma coisa que colou logo – a goma-arábica!

**ATOR I:** Uns gênios! Ao contrário dos romanos, que inventaram os algarismos romanos, que são apenas letras do alfabeto fazendo biscate na matemática, os árabes inventaram os algarismos arábicos, que trabalham por conta própria.

**ATOR II:** Podiam ter inventado os algarismos paraguaios, espanhóis, suecos. Mas não, foram arábicos. E por quê?

**ATOR I:** Porque os árabes perceberam que estavam no limiar de novos tempos e só com esses algarismos o mundo teria meios de multar os automóveis estacionados em local não permitido e ligar o telefone pro quitandeiro. Pois se não fossem os árabes, a gente estaria até hoje ligando telefones com algarismos romanos. Isto é, a gente ligava 246-5151 e a empregada atendia do lado de lá: “Alô, aqui fala miquimi-qui-vi-xixi!” Não dava!

**ATRIZ:** Além disso, só com os números arábicos foi possível uma pessoa saber com quantas maçãs fica quando tem oito, dá duas ao primo e três ao amante e em quantos dias um operário faz um muro de 7.453 metros sabendo-se que ele mora em Niterói, trabalha oito horas por dia, faz seis metros e setenta e cinco centímetros de muro por dia e se chama Alberto de Sá Braga e Souza.

**ATOR II:** Mas, se vocês pensam que os árabes ficaram só nisso estão muito enganados: inventaram o transporte aéreo com o tapete voador e o sexo grupal na proporção de um homem pra cada dez mulheres. Até o nome disso pegou: poligamia.

**ATRIZ:** Criaram também o teatro de revista com um número sensacional: a dança do ventre, número esse que Maomé aproveitou na sua religião prometendo um paraíso cheio de hurís, que eram as garotas do teatro reboledo dos muçulmanos bem-aventurados.

**ATOR I:** Os árabes vendiam também lâmpadas que, além de iluminar as casas, davam direitos a magníficos brindes – Quem comprava seis tinha direito a uma com gênio eletrodoméstico.

**ATOR II:** Criaram ainda: as paredes movíveis a ultra-som. Era só chegar e gritar bem alto: “Abre-te Sésamo!” “Abracadabra!” e a porta da

## PÁGINA 166

garagem<sup>53</sup> abria automaticamente. Coisa igualmente sensacional, podendo ser adquirida em qualquer feira de Bagdá, eram as maravilhosas escravas *video-tape* que contavam histórias durante mil e uma noites, sem interrupção. As melhores eram da marca Sherazade.

**ATOR I:** Porém o mais misterioso nos árabes, pensando bem, é que, enquanto faziam tudo isso, eles, na moita, iam economizando petróleo para sacanear o mundo ocidental em 1974. Malandrice!

**ATRIZ:** Mas aí, como o mundo já estava muito pequeno, portugueses e espanhóis resolveram descobrir outras terras.

**ATOR I:** Vocês não vão acreditar. Mas houve um tempo em que a América não era rica nem tinha Coca-cola.

**ATOR II:** Os descobridores pensaram que ela fosse mais pobre ainda. Por isso chamaram todos os americanos de índios.

**ATOR I:** Por favor, não me perguntem de que é que os índios chamavam os descobridores.

**ATRIZ:** Como é que os descobridores conseguiam descobrir alguma coisa com aqueles mapas de antigamente é um mistério. Pois nada era mais diferente do mundo do que um mapa-múndi<sup>54</sup>.

**ATOR I:** Contam até que um primo de Pedro Álvares Cabral estava perdido com sua caravela no meio do oceano Pacífico. Afinal, um dia, desesperado, ele reuniu a marujada toda, abriu um mapa na frente da marujada e disse: “Pessoal, tá aqui, ó; acabou a comida, acabou a água, acabou tudo. Estamos navegando firme na direção desse pontinho aqui, tão vendo? É nossa última esperança. Se for uma ilha estamos salvos. Agora, se for uma cagada de mosca, estamos fodidos!”

**ATRIZ:** Mas a grande bolação em matéria de descobrimento foi mesmo a de Colombo. Como não tinha dinheiro, saiu conversando todo mundo que encontrava, garantindo que depois pagava com a venda de pimentas, bananas, pau Brasil e escravos, que pretendia trazer das Índias. Mas ninguém

---

<sup>53</sup> Em 1978, Millôr escreveu “garage”.

<sup>54</sup> Em 1978, Millôr escreveu “mapa-mundo”. Depois disso, há um trecho de três falas que foram omitidas na versão mais recente do texto:

“**ATOR II:** Os mapas antigos pareciam tanto com os lugares quanto um cartaz de turismo de hoje. Você olha o cartaz e vê aquela beleza! Com letreiro dizendo: “Visite as florestas do Rio de Janeiro!” Quando você chega lá, o que encontra é carro em cima de carro em Ipanema, a mais bela garagem do mundo.

**ATOR I:** Se tiver muita sorte encontra um vaso de samambaia na portaria de um edifício. É o que, no Rio, se chama de **área verde**.

**ATRIZ:** Como a geografia antiga dependia muito da simpatia do cartógrafo, os navegadores viviam em eternas dúvidas.” (FERNANDES, 1978, p. 61 – 62)

acreditava no negócio.

**ATOR II:** Até que um dia um amigo lhe deu uma carta de recomendação para a Rainha Isabel.

**ATOR I:** (*Lendo*) “Querida amiga Rainha; por meio desta estou lhe apresentando meu amigo Cristóvão Colombo. É um homem que, quando quer, ou vai ou racha. Ultimamente tem rachado muito, mas, mesmo

**PÁGINA 167**

assim, gostaria que lhe arranjasse um empreguinho qualquer aí no seu império. Como sei que você e o Fernando estão trabalhando num plano de expansão, acho que o rapaz lhe poderá ser muito útil. A profissão dele é descobridor. Todo mundo que o tem contratado tem ficado muito satisfeito com o trabalho dele. Até hoje tudo que ele descobriu continua descoberto.”

**ATRIZ:** Depois que a rainha leu a carta, Colombo lhe explicou que desta vez pretendia pura e simplesmente descobrir a Índia, com todas as suas vacas sagradas.

**ATOR II:** Aí a rainha lhe perguntou: “Mas, meu caro Colombo, tem sentido descobrir um continente sem luz, sem água encanada, sujo e tão fora de mão?” Colombo aí entrou com aquela história de que terra é sempre terra, tende sempre a se valorizar e, depois de uma noite de conversa, a rainha se levantou da cama, hipotecou as jóias e emprestou todo o dinheiro de que ele precisava.

**ATRIZ:** Colombo saiu do palácio contentíssimo e disse pros amigos: “Mesmo que eu não descubra nada no outro lado do mundo, acabei de bolar uma coisa definitiva: as viagens a crédito.”

**ATOR II:** Composição Infantil: Colombo.

**ATOR I:** “Colombo era casado com a princesa Isabel e teve três filhos: Santa Maria, Pinta e Nina. Um dia disse que ia descobrir a América e resolveu pedir dinheiro emprestado à rainha que lhe emprestou. Aí ele partiu no meio de muita gente que acreditava que a América não existia, exceto, naturalmente, Américo Vespúcio. Viajaram tanto tempo que, afinal, quando todo mundo já estava bem desanimado, os marinheiros chegaram perto dele e disseram que ou ele descobria a América logo ou voltavam todos pra Europa. Aí Colombo não teve outro remédio — botou um ovo em pé e descobriu a América!”

**ATRIZ:** A sério, eu lhes conto como foi: Colombo viajou meses e meses. Depois de um ano, como não havia nenhum sinal de terra, Colombo percebeu que começava a perder a autoridade. Percebeu isso por alguns sinais sutis mas sintomáticos: marinheiros já sentavam na sua cadeira de comandante sem pedir licença. Outros, mais audaciosos, já chamavam ele de Cris. E outros, ainda mais audaciosos, em certas ocasiões faziam uma risca de giz no convés, e só deixavam Colombo passar mediante um pedágio.

**ATOR I:** Até que, certo dia, um dos marinheiros mais ferozes (aquele negócio, vocês sabem, mão de gancho, perna de pau, olho de vidro)

**PÁGINA 168**

pegou Colombo pela gola e vociferou: “Olha aqui, ô meu! Já passamos por essa mesma onda mais de vinte vezes. Ou você descobre logo a bosta desse continente ou nós te cobrimos de porrada aqui mesmo.” Que é que vocês fariam no lugar de Colombo?

**ATOR II:** Descobriu qualquer coisa, provou que a terra era redonda e possibilitou as viagens ao redor do mundo.

**ATOR I:** Depois dessa viagem Colombo fez várias outras tentando descobrir as Índias mas continuou descobrindo a América até o fim de seus dias. Acabou mal, preso e miserável. É por isso que a maior parte das pessoas prefere viver no anonimato.

**ATRIZ:** Valadolid. Urgente: “Isabel de Castela, depois que financiou as viagens de Colombo, tem sido assediada pelas mais estranhas propostas. O último a fazer pressão sobre a rainha é um velho moralista chamado Don Quixote que garante à rainha que vai ser o primeiro espanhol a ir à lua a cavalo.”

**ATOR II:** Os portugueses, que não eram bobos, foram na onda dos espanhóis e nessa maré mansa, que eles chamaram de calmarias, descobriram o Brasil.

**ATOR I:** Sabe-se hoje que Cabral descobriu o Brasil por quatro razões fundamentais: 1º) Porque, chegando diante daquelas terras gigantescas, não havia outra coisa a fazer. 2º) Porque a Academia Portuguesa de Letras estava doida para fazer o acordo ortográfico. 3º) Porque o Brasil tinha as costas largas. 4º) Porque tinha atingido o *point-of-no return*, aquele lugar donde não se volta e, ou Portugal descobria o Brasil, ou o Brasil descobria Portugal.

**ATRIZ:** No Brasil os portugueses deixaram algumas coisas definitivas: o português com sotaque, a piada de português, a mulata e a Comissão Executiva da Mandioca.

**ATOR II:** Mas, enquanto as caravelas transavam pelos mares nunca dantes navegados, a imprensa, que tinha sido inventada pouco antes, provocava outras invenções.

**ATRIZ:** Só depois da imprensa foi possível a Lord Sandwich inventar o sanduíche. Antes não tinha como embrulhar.

**ATOR I:** Segundo os poderosos, a imprensa teve conseqüências nefastas: A corrupção (antes não havia corrupção). O abuso do poder (antes ninguém abusava). A tortura, o aumento dos gêneros de primeira ne-



**PÁGINA 169**

cessidade e, pior do que tudo, a imprensa trouxe essa maldita mania de liberdade de imprensa!

**ATRIZ:** E, com a difusão de idéias através da imprensa, os costumes aí pelo século XVII se tornaram inacreditavelmente dissolutos. Mais um mistério: como é que as pessoas conseguiam ser dissolutas com toda aquela roupa?

**ATOR II:** Os ingleses, na onda dos espanhóis, na maré dos portugueses, e nas águas dos holandeses, organizaram muito bem seu corpo de exploradores. Exploradores, como o nome indica, eram pessoas que saíam por aí explorando o mundo inteiro. Parece incrível, mas durante vários séculos foi muito bacana ser explorador.

**ATOR I:** Até que apareceram os desgraçados dos comunistas e começaram a chamar os exploradores urbanos de exploradores do povo e os exploradores do mato de colonialistas exploradores, mas, pô, também, assim, com ofensa, não vale!

**ATRIZ:** Nessa época tinha uma coisa boa: as classes sociais estavam muito bem arrumadinhas. Cada um se vestia, andava, agia, morava e comia de acordo com sua própria classe e não era essa esculhambação de hoje onde ninguém conhece o seu lugar.

**ATOR I:** Naquela época, quando os carrascos tinham que cortar cabeças, bastava escolher pelas roupas dos donos. Não havia o perigo de, por engano, decapitarem um pobre diabo qualquer. Esses morriam no anonimato mesmo.

**ATOR II:** Falar em pobre diabo, era um tempo em que as ruas viviam cheias de cegos, mutilados, muito leproso, muito aleijado. Ainda não tinha aparecido o câncer, doença realmente democrática, que ataca também os ricos.

**ATRIZ:** As cidades eram péssimas, mal calçadas, fedorentas. Na rua o transeunte corria o risco de, a qualquer momento, um banho<sup>55</sup> de alguém que esvaziava um tonel do alto de uma janela, sem nem dizer “Água Vai!”

**ATOR I:** Aliás a expressão “Água Vai!” era totalmente imprópria pois o que aqueles tonéis menos tinham era água.

**ATOR II:** E como as ruas eram escuras, as construções lastimáveis e os caminhos intransitáveis, os assaltantes prosperavam. Mas fizeram surgir também, cheios de prestígio e romantismo...

---

<sup>55</sup> Aqui parece faltar um verbo como “levar um banho” ou “tomar um banho”, por exemplo. Entretanto, a ausência ocorre nas duas edições do texto analisado.

**PÁGINA 170**

**ATOR I:** *(Depois de mil demonstrações de esgrima)...* a esgrima e os espadachins!

**ATOR II:** *(Enquanto o outro representa)* Para ser espadachim a pessoa tinha que saber lutar saltando em escadas, pulando de janelas, escalando sacadas, balançando das cortinas, nadando com um braço só em fosso de jacarés e muitas outras cinematografias.

*(CANÇÃO) (Para ser cantada por um só, ou pelos três em conjunto, uma parte cada um. A ser decidido pela direção e competência específica dos atores.)*

A França em mil seiscentos e vinte e cinco  
 Era um gato num telhado quente de zinco  
 Quem saltava num pé o outro pé queimava  
 Quem dava uma paulada outra paulada levava  
 O rei combatia o cardeal.  
 O cardeal guerreava o rei.  
 A milícia do rei era o código penal  
 A do cardeal representava a lei  
 Os dois combatiam o espanhol  
 O espanhol enfrentava os dois  
 Os burgueses batiam nos ladrões  
 Os lacaios roubavam dos senhores  
 Os mendigos furtavam todo mundo  
 E os lobos comiam o que sobrava.  
 Oh, que vida feliz a da França de um dia  
 Todo mundo fazendo o que bem não entendia  
 Era olho por olho, não havia oculista  
 Era dente por dente e ninguém ia ao dentista  
 Mas não há mal que perdure  
 Nem bem que resista  
 Quando surge o diabo

De um idealista  
Charles de Batz e Montesquieu  
Natural da Gasconha  
Era um tipo atrevido  
E também sem-vergonha  
Para facilitar a glória de amanhã  
Mudou seu nome para Dartagnan.

**ATRIZ:** Na Gasconha, o pai de Dartagnan dá a seu filho conselhos da mais elevada moral, da mais reta nobreza.

## PÁGINA 171

**ATOR I:** (Bem velhinho, para o filho, Dartagnan) Vai, Dartagnan, meu filho, a glória é tua. Aproveita o dia, cada dia, que a vida é muito breve. Vai, monta e vai. E imprime na memória os poucos conselhos que te dou: 1º) Cuida do teu caráter. Um homem é um homem. Um rato um animal nojento. Ninguém deve duvidar de ti mas também não deve confiar acima do que é humano. Se você estabelecer um padrão impecável, qualquer falha será considerada um crime horrendo. E, por ser assim, bebe, joga, e, sobretudo, ama. Lembra: Quem se mata de trabalhar merece mesmo morrer. Seja distinto e nobre, mas nunca temas a vulgaridade. Viver é o que há de mais vulgar mas mesmo o rei e o cardeal não abrem mão dessa vulgaridade. Dá um boi pra não entrar numa briga. E dá uma boiada pra sair dela. Antes que digam que foi fuga proclama que foi estratégia. Os homens acreditam mais no rótulo do que no conteúdo das garrafas. Se te impuseres ao valente logo de início poderás te dar ao luxo da covardia a vida inteira. Nunca te esqueças — o dinheiro não é tudo. Tudo é a falta de dinheiro. E acima de tudo, meu filho, não confie em ninguém com mais de trinta anos. Aliás, como medida de segurança, não confie também em ninguém com menos de trinta anos.

**ATRIZ**<sup>56</sup>: O cavalheirismo, com seus mosqueteiros e espadachins de várias origens, trouxe consequência curiosíssima: a honra manchada.

**ATOR II:** Por qualquer besteira um fidalgo se voltava pro outro e dizia que ele tinha manchado a sua honra ou a honra de sua dama, o que era ainda pior, porque, com todas aquelas roupas, parece que a honra das damas era mais difícil de lavar.

**ATRIZ:** Mas, em vez de, como seria natural hoje em dia, o fidalgo mandar sua honra pra lavanderia...

**ATOR I:** A gente é realmente maduro no dia em que aceita que viver é mandar quatro camisas pra lavanderia e só receber três de volta — uma rasgada e duas sem botão.

**ATRIZ:** Pois é: o fidalgo só considerava sua honra limpa quando ela era lavada com *sangue!*  
Ahaargh arargh!

**ATOR I:** *Sangue lava mais branco!*

**ATOR II:** Aproveitando a inflação de honra ultrajada, a dissolução dos costumes e os fatos dos porões ainda não estarem ocupados por boates granfinas, o povo se reunia nesses porões e propunha revoluções populares.

---

<sup>56</sup> Em 1978, essa fala é atribuída ao ATOR I.

**PÁGINA 172**

**ATRIZ:** A palavra revolução, no século XVIII, estava em todos os lábios, tanto superiores quanto inferiores.

**ATOR I:** O povo tinha descoberto uma verdade acaciana: se o rei, sendo um só, podia cortar muitas cabeças era mais fácil ao povo, que tinha muitas cabeças, cortar a do rei, que era uma só.

**ATRIZ:** Bem, no meio disso tudo, pintores pintavam, compositores compositavam e filósofos filosofavam.

**ATOR I:** Às vezes os filósofos pintavam e os pintores filosofavam mas o resultado já não era tão bom. Cada macaco no seu galho.

**ATRIZ:** *Vaticano Times*: Urgente: Miguel Ângelo, cujos trabalhos foram recusados na Bienal de Nápoles, foi preso quando pintava nos muros da cidade dísticos dizendo: ‘Abaixo os preraphaelitas’.”

**ATOR II:** *Diário de Florença*: “Extra: Leonardo da Vinci preso quando empurrava um rapazinho pela janela do seu atelier, em experiências aeronáuticas, declarou na polícia<sup>57</sup>: “Estava apenas dando asas à imaginação”.”

**ATRIZ:** Interrogado pela imprensa, Leonardo aproveitou para registrar também alguns conceitos definitivos sobre arte:

**ATOR I:** Leonardo: “Muitas obras consideradas primas estão apenas penduradas de cabeça para baixo.”

**ATRIZ:** Leonardo: “As poucas pessoas que examinam um quadro com atenção estão apenas querendo que as outras pessoas reparem que elas estão examinando um quadro com atenção.”

**ATOR I:** Leonardo: “A moldura que serve prum quadro vagabundo serve também pruma obra-prima desde que o tamanho das duas obras seja o mesmo.”

**ATOR II:** Os músicos também brilhavam em toda parte.

**ATRIZ:** Beethoven, um dia, num momento de exaltada ternura, deitado na cama com sua empregada e amante, disse pra ela: “Agora, meu bem, vamos dar a quinta.” E a empregada: “Ahnahnahanahana!” (*Riso imitando a entrada da Quinta Sinfonia.*)

**ATOR II:** Schubert, amante ardoroso, também quis seduzir a empregada que espanava os móveis de estúdio, enquanto ele compunha ao piano. A empregada resistiu, resistiu, mas afinal, prometeu: “Tá bem, eu dou, seu Schubert. Mas, por favor, primeiro acaba a sua sinfonia.”

---

<sup>57</sup> Em 1978, Millôr escreveu “política” no lugar de “polícia” num provável erro de digitação.

**PÁGINA 173**

**ATOR I:** *O Estado de Viena:* “Urgente: Estudiosos encontraram documentos nos quais Mozart deixou anotado que seu pai espirrava em dó maior e sua mãe tossia sempre em lá sustenido. Parece que apenas a ausência da permissividade da época, ou respeito filial, impediram Mozart de registrar o tom e a nota de ruídos mais íntimos emitidos pelos progenitores.”

**ATOR II:** A HISTÓRIA É UMA ISTÓRIA!

**ATOR I:** E O HOMEM É O ÚNICO ANIMAL QUE *AINDA* RI.

**ATRIZ:** Enquanto os artistas criavam, os filósofos pensavam ferozmente:

**ATOR II:** Pascal: “A liberdade é uma esfera cujo centro está em toda parte e cuja circunferência não está em parte alguma.”

**ATOR I:** Voltaire: “O desespero não ganha batalhas.”

**ATRIZ:** Borsuet: “Tem sempre um mais idiota pra seguir um idiota.”

**ATOR II:** Jean Jacques Rousseau: “Precisamos voltar à natureza.”

**ATOR I:** Voltaire:(*Imita velho*): “Apóio e aplaudo as idéias do senhor Rousseau. Infelizmente eu já estou muito velho pra andar de quatro.”

**ATRIZ:** Enquanto isso os enciclopedistas trabalhavam violentamente, adivnhem<sup>58</sup> em quê?

**ATOR I:** Isso mesmo. Ganhou quem disse “na Enciclopédia”.

**ATOR II**<sup>59</sup>: A Enciclopédia ensinava tudo, principalmente como se construir uma guilhotina bem barato, no fundo do quintal.

**ATOR I:** É por essas e outras que Goebels diria, muito tempo depois: “Falem-me em cultura e eu puxo logo a minha Lugger.” E Jean-Luc Godard dizia, ainda mais tempo depois: “Falem-me em cultura e eu puxo logo o meu talão de cheques.”

**ATRIZ:** Com a Enciclopédia todo mundo podia ser pedante, sem sair de casa. Tão pedante que foi nessa época que o homem passou a se denominar de Homo Sapiens.

**ATOR II:** Inclusive as mulheres.

**ATOR I:** E no meio de toda essa onda o mundo inteiro só falava em Liberté, Egalité e Fraternité, que, depois ficou provado, eram três mulheres reconhecidamente de má vida.

---

<sup>58</sup> Erro de digitação presente somente na edição de 1994. Em 1978, Millôr escreveu “adivnhem”.

<sup>59</sup> Em 1978, essa fala é atribuída ao ATOR I.

**PÁGINA 174**

**ATRIZ:** Estocolmo. “Urgente: O parlamento sueco está votando hoje a permissão para a prática do incesto.”

**ATOR I:** É isso aí, bicho – afinal vamos ter mais liberdade na fraternidade.

**ATRIZ:** O povo estava maduro, os políticos estavam maduros, os militares estavam a postos, tudo estava preparado. A revolução estava prontinha mas, por uma questão de respeito à História, todo mundo teve que continuar esperando até 1789.

**ATOR II:** Tranqüilos, os ricos continuavam ganhando a vida honestamente, isto é, botando os pobres pra trabalhar.

**ATRIZ:** Mas os pobres, indóceis, de tanto ouvir falar em igualdade começaram a reivindicar comer os repolhos que eles próprios plantavam. Aos olhos ignorantes do povo, isso, muitas vezes, parece uma coisa natural.

**ATOR I:** Porque povo, é claro, não entende picas de teoria de mercado nem de balança de pagamentos.

**ATRIZ:** De vem<sup>60</sup> em quando ainda aparecia um filósofo querendo barrar a onda, como Lavoisier, provando que todo mundo, para sobreviver, consumia oxigênio do ar. O povo, sabendo disso, procurava respirar mais fundo do que os ricos, pra consumir da única coisa grátis. Como, porém, ar só enche pulmões, não enche estômago, um dia o povo começou mesmo a cortar cabeças, a torto e a direito.

**ATOR I:** Os historiadores, por fora, como sempre, teimavam em dizer que o povo tinha perdido a cabeça.

**ATRIZ:** Nada disso, tinha apenas descoberto os altos ideais.

**ATOR I:** Do *Paris-Hebdô*<sup>61</sup>: “Urgentíssimo: Telegrama do Brasil informa que, em declaração conjunta e oficial, a linha dura brasileira considerou moderadíssima a ação do Terror durante a Revolução Francesa.”

**ATOR II:** Nessa época, todo pensador era francês, todo inventor era francês, toda arquitetura era francesa, toda roupa era francesa. Até a corrupção francesa era copiada em todo mundo.

**ATOR I:** Como dizia Luis XV para madame Pompadour: “Afinal, querida, eu, na tua vida, sou o

---

<sup>60</sup> Erro de digitação desta edição e que não se encontra na edição de 1978.

<sup>61</sup> Dessa vez, a grafia imita corretamente a do semanário francês: *Hebdô*.

Luis XIV ou o Luis XVI?”

**ATRIZ:** Paris, *Figaro*. Coluna Social: “O Rei Luiz XIV, já bastante conhecido de nossa crônica como Rei Sol, abriu em Londres, junto com



## PÁGINA 175

Voltaire e Diderot, uma elegante boutique para lançamento da nova criação do refinadíssimo rei: O Sapato Luis XV.”

**ATOR II:** Os intelectuais contra os políticos, o rei contra o povo, o povo contra o exército, a França nesse momento tinha tantas lutas intestinas que, para sobreviver, foi obrigada a inventar o supositório.

**ATOR I:** Aí começaram as guerras napoleônicas que só existiram, é claro, por causa de Napoleão. Muita gente confunde Napoleão com o Lord Nelson mas há uma diferença fundamental: além de Lord Nelson ser o mais naval dos comandantes ingleses, Napoleão é assim (*braço direito enfiado no dólman*) e Nelson é assim (*braço esquerdo na tipóia*).

**ATRIZ:** Ilha de Elba. “Extra: Napoleão Bonaparte enviou hoje violento comunicado às Nações Unidas, pedindo a revogação da Batalha de Waterloo. Junto com sua carta seguiram documentos provando que os cavalos ingleses estavam todos dopados”

**ATOR I:** Vocês já devem ter percebido que o mundo antigo vivia sempre em guerra. Os homens ainda não tinham descoberto a paz pelo terror. Era Guerra de Tróia, Guerra Santa, Guerra das Rosas, Guerra dos Cem Anos, Guerra dos Trinta Anos, Guerra do catzo a quatro. Mas havia uma diferença fundamental entre as guerras antigas e as de hoje. Quando uma guerra terminava, antigamente, ou vencia um lado ou vencia o outro. Não era como hoje; dois países lutam ferozmente e, quando a guerra acaba, ou venceu os Estados Unidos ou venceu a União Soviética.

**ATRIZ:** Falar nisso, foi nesse preciso instante que os americanos entraram em cena (*música típica de filme heróico*) com seus bravos marines, o general Custer e John Wayne.

**ATOR I:** Como falavam inglês muito mal, os americanos acabaram não conseguindo se entender com os ingleses e tiveram que fundar os Estados Unidos. Deu um dinheirão!

**ATOR II:** Fizeram a primeira Declaração dos Direitos do Homem. Com ela na mão foi fácil exterminar os índios.

**ATRIZ:** *Dodge City Daily*: “Protestando contra a invasão das pradarias do far west e a morte de dez mil búfalos pelo caçador furtivo William S. Cody, apelidado Búfalo Bill, o cacique Touro Sentado enviou a Abraão Lincoln, o presidente cara pálida, uma agressiva mensagem de protesto com imensos tufo de fumaça.”

**PÁGINA 176**

**ATOR I:** Abraão Lincoln, que vivia cortando lenha em cabanas de madeira, diante desse e de outros protestos que se acumulavam, declarou a guerra de secessão e inventou a raça negra. Uma coisa sobre Lincoln. Ele é famoso porque, de modesto lenhador, chegou a presidente. Mas depois dele, nenhum outro lenhador chegou à presidência. Moral: Ser lenhador não é o caminho.

**ATOR II:** Lincoln deixou a todos os governantes do mundo aquela famosa lição política e democrática: “Não se pode enganar todas as pessoas todo o tempo.”

**ATRIZ:** Mas não custa tentar.

**ATOR I:** No Brasil, aproveitando a onda de liberalismo internacional, a princesa Isabel liberou os escravos, assinando a Lei Áurea; em suma, botou o preto no branco.

**ATOR II:** Mas até hoje o branco continua botando no preto.

**ATRIZ:** A Guerra de Secessão foi uma gigantesca guerra civil, isto é, guerra em que militar não entra.

**ATOR II:** Então, do outro lado do Atlântico, os ingleses, um povo muito industrializado, resolveu criar a Revolução Industrial.

**ATOR I:** As indústrias eram, a princípio, muito modestas, funcionando num andar só. À proporção que as indústrias cresciam os industriais iam botando em cima mais andares, não só por necessidade mas, sobretudo, pra poder dizer pros filhos, na hora do jantar: "Meu filho, eu comecei por baixo."

**ATRIZ:** Daí, ao “Meu filho, um dia tudo isso será teu” foi apenas um passo.

**ATOR II:** Há historiadores que chamam esse período de Revelação Industrial. Pois foi de fato uma revelação o dia em que a indústria vitoriana percebeu que mulheres e crianças conseguiam trabalhar 28 horas por dia sem morrer e sem ficar excessivamente deformadas.

**ATOR I:** Isto é: morriam e ficavam deformadas, mas a imprensa não se interessava muito por isso na época: não era notícia.

**ATRIZ:** É claro que a Revelação Industrial nunca teria existido se Arkwright não tivesse criado o tear múltiplo.

**ATOR I:** Genial, o tear múltiplo. Mostrava que 17 moças pedalando noite e dia num mesmo tear com salário de fome conseguiam produzir

**PÁGINA 177**

cem vezes mais do que uma só moça pedalando dia e noite um tear normal com salário de fome.

**ATOR II:** Apareceram então os reformistas e conseguiram modificar as leis, obrigando os donos das fábricas a dar comida de graça aos trabalhadores com menos de 8 anos de idade.

**ATOR I:** Foi um ato extremamente humanitário que possibilitou às crianças produzirem mais.

**ATRIZ:** O trabalho das mulheres e crianças tinha ainda a vantagem de permitir aos homens, frustrados e miseráveis, irem pro bar encher a cara e depois espancar a família ao chegar em casa. A humanidade avançava.

**ATOR II:** O mundo adquiria uma velocidade incrível. Edson inventou a eletricidade e a conta da Light.

**ATOR I:** Do *Filadelfia Post*. “Urgente: Quando soltava um papagaio, o tipógrafo Benjamim Franklin, sem querer, descobriu o pára-raio. Surpreso declarou à imprensa que estava tentando inventar a antena de televisão.”

**ATRIZ:** Pasteur inventou o micróbio, tão pequenininho que um monte deste tamanho ninguém vê.

**ATOR II:** As figurinistas francesas inventaram o sutiã.

**ATOR I:** Bastava a invenção do sutiã pra provar que as mulheres são mais mentirosas do que os homens.

**ATRIZ:** *Diário de Milano*: “Tomou conta de toda a Itália a greve dos trabalhadores de fiação contra o novo invento de Marconi, o telégrafo sem fio.” (*Lendo melhor*) Está mal escrito aqui, não sei se é Marconi ou Macarroni.

**ATOR II:** Inacreditável maravilha, o telégrafo sem fio. Economia de papel, economia de transporte, economia de palavras.

**ATRIZ:** O telégrafo não só intensificou a comunicação como deu imensa concisão ao estilo.

**ATOR I:** Da noite pro dia o mundo passou do estilo rococó: “Faz já um mês que não vislumbro tua efigie e aguardo com ânsias n’alma<sup>62</sup> o momento de estreitar-te em meus braços num amplexo terno e morno.” — pra “Chego amanhã. Abracos.” (*Pronunciar “abracos”*)

---

<sup>62</sup> Em 1978, Millôr escreve “nalma”.

**PÁGINA 178**

**ATRIZ:** Com o sucesso da eletricidade os negociantes concorrentes exigiram de Watts que ele inventasse alguma coisa a todo vapor. Watts pensou, pensou e, naturalmente acabou inventando o próprio vapor. Fulton pegou a chaleira de Watts, colocou rodas nela e inventou o trem atrasado, os desastres da central, o rolo compressor político e o cisco no olho.

**ATOR II:** Só muito mais tarde, com o advento dos trens elétricos, apareceria o quilowatt no olho.

**ATRIZ:** E logo vieram as máquinas de costura, a fotografia e as poses para fotografia, o telefone...

**ATOR II:** Mais um mistério que os cientistas não conseguiram desvendar. Por que é que sempre que a gente liga um número enganado ele nunca está ocupado?

**ATOR I:** O telefone trouxe consigo conseqüências sensacionais: a linha cruzada, o trote telefônico e a lista telefônica que é um livro com muito personagem e pouco enredo.

**ATRIZ:** E já está historicamente provado que o telefone é o principal responsável pelas guerras em que se metem os Estados Unidos.

**ATOR I:** Explico: Só Nova York tem 14 milhões de habitantes. Há, na cidade, um telefone para cada dois habitantes. Isso faz sete milhões de telefones. Cada assinante de telefone recebe anualmente três catálogos de telefone: um nominal, um comercial e um de endereços. Cada catálogo tem, aproximadamente, 4.000 páginas. Assim, os vinte e um milhões de catálogos perfazem 84 bilhões de páginas. Cada início de ano, ressurge, sempre, para os Estados Unidos, o grave problema do que fazer com os vinte e um milhões de catálogos que vão ser substituídos. A solução que, a princípio, parecia impossível, foi encontrada há muitos anos. Os Estados Unidos entram numa guerra, os Estados Unidos ganham a guerra (os Estados Unidos ganham todas as guerras, exceto, a do Vietnam, a da Baía dos Porcos, a do, bem, deixa pra lá) e, quando os heróis voltam, o povo, entusiasmado, rasga em pedacinhos os 21 milhões de catálogos e atiram todos os pedacinhos pelas janelas em cima dos heróis. Tá explicado?

**ATRIZ:** Depois do telefone surgiu o saco de água quente, a dentadura postiça, o olho de vidro, a perna mecânica e um gênio inventa o *avião*.

**ATOR II:** Vocês sabem o que é o *avião*? — uma máquina voadora que,

**PÁGINA 179**

entre uma guerra e outra, transporta alguns passageiros.

**ATRIZ:** Vinicius de Moraes: “Por que eu tenho medo de avião? Pô, mais pesado do que o ar e motor a explosão!” Delfim Neto: “Por que eu tenho medo de avião? Eu sei que cada peça do avião é comprada em concorrência pública!”

**ATOR I**<sup>63</sup>: Detroit. “Urgente: Depois de mais de 50 anos de serviços, a Empresa de Luz e Força local demitiu, a bem do serviço, três velhos funcionários: Alexandre Volta, Roberto Fulton e Thomas Alva Edson.”

**ATOR II:** Inventados os meios de locomoção moderna os homens começaram a se locomover modernamente.

**ATRIZ:** Sobretudo os ricos, que adoram mudar o ócio de paisagem. Com tudo isso, foi havendo mais liberdade: as mocinhas podiam ficar mais tempo sozinhas com os noivos.

**ATOR II:** E as senhoras, nas viagens, também podiam ficar mais tempo com os noivos das mocinhas.

**ATRIZ:** Entrou em moda o pic-nic, que foi o começo moderno da permissividade.

**ATOR I:** Veraneio, quantas sacanagens se fizeram em teu nome!

**ATRIZ:** A permissividade deu origem à mãe solteira.

**ATOR I:** Sempre fui totalmente a favor da mãe solteira, pelo simples motivo de que sou totalmente contra o pai casado.

**ATOR II:** Tendo aprendido a ler, e escrever, e a falar mal do governo...

**ATOR I:** “Piove, governo ladrão!”

**ATOR II:** ...E tendo à sua disposição todos os meios de comunicação, o povo descobriu que não precisava mais ir muito longe pra bancar o idiota. Já podia ser roubado por países cada vez mais distantes. Para isso é que surgiram os grandes benfeitores da humanidade:

**ATOR I:** Rockefeller, que fez uma imensa fortuna em petróleo, descoberto no fundo do seu quintal, em Campos. Antes do Rockefeller todo mundo achava o petróleo fedorento. Foi ele que transformou aquilo numa coisa refinada. Aproveitou estar com a mão na massa e fundou o monopólio.

**ATOR II:** Vanderbilt, que aprimorando a idéia humanitária de Rockefeller,

---

<sup>63</sup> Em 1978, essa fala é da ATRIZ.

**PÁGINA 180**

inventou os trustes e cartéis e pronunciou a famosa frase: “O público que se foda!”

**ATRIZ:** Carnegie, do célebre Carnegie Hall, que não só tinha uma têmpera de aço como ganhou uma fortuna com isso. Foi graças a ele que o aço substituiu a madeira em quase tudo no mundo, exceto, naturalmente, nas árvores. Mas a gente chega lá, chega lá.

**ATOR II:** Ford, que conseguiu que o automóvel substituísse o cavalo em tudo, exceto, também, naturalmente, na sede social do Jôquei Clube. Ford foi o criador dos sinais de tráfego, da contra-mão, dos atropelamentos, da hora do rush e das maravilhosas multinacionais.

**ATOR I:** Aí, com o aparecimento do biquíni e da minissaia, os homens que, durante todo o século XIX e começo do século XX, viviam discutindo pra saber se as mulheres possuíam ou não pernas, tiveram a maior surpresa da história: as mulheres não tinham apenas pernas! Tinham também coxas, bundas e xoxotas! Um barato! Um barato!

**ATRIZ:** Foi a milagrosa redescoberta do sexo.

**ATOR I:** O sexo dominou tudo através da publicidade.

**ATOR II:** Mas a publicidade acabou por dominar o sexo.

**ATOR I:** Meu amigo, está abatido, cansado, mole? SEXO levanta sua moral, tonifica seus músculos. Não fique depauperado.

**ATOR II:** SEXO pode ser usado a qualquer hora, sem prescrição médica.

**ATRIZ:** Em casa, na rua, ou no escritório, tenha SEXO sempre à mão. SEXO em várias formas e sabores.

**ATOR I:** SEXO é recomendado para todas as idades. Os mais velhos devem usá-lo pelo menos três vezes ao ano. Os mais moços quatro vezes ao dia.

**ATOR II:** Sem SEXO as crianças não crescem.

**ATOR I:** Mesmo que o senhor seja muito, muito idoso, a simples visão do SEXO reativa a memória e enrijece os músculos.

**ATRIZ:** Se sua senhora anda irritada é porque está com carência de SEXO. Dê-lhe<sup>64</sup> meia hora antes de dormir e ela terá de novo um sono leve e reparador.

**ATOR II:** SEXO engorda as mulheres.

---

<sup>64</sup> Em 1978, Millôr escreve “Dê-lhe SEXO meia hora antes de dormir [...]” (FERNANDES, 1978, p. 92).

**PÁGINA 181**

**ATRIZ:** SEXO pode ser encontrado em qualquer parte e está ao alcance de qualquer um.

**ATOR II:** SEXO noite e dia dá saúde e alegria.

**ATOR I:** SEXO, por via oral ou intramuscular.

**ATRIZ:** SEXO, em vários tamanhos e formatos, nas cores branco, preto e mulato. Agite bem durante o uso.

**ATOR II:** Não se deixe enganar por similares. SEXO é absolutamente indolor.

**ATOR I:** SEXO: Liberado pela censura para todas as idades depois das 22 horas. E cuidado com as imitações — SEXO só existem dois.

**ATRIZ**<sup>65</sup>: O homem que melhor manuseou o sexo...

**ATOR II:** No bom sentido!

**ATOR I:** ...foi Sigmund Freud.

**ATOR II:** A maior descoberta de Freud foi o EGO.

**ATRIZ:** O EGO é a única coisa que vaza por cima.

**ATOR II:** Freud teve uma filha, Ana Freud.

**ATOR I:** Essa, sim, era Freudiana!

**ATOR II:** O maravilhoso invento do cinema registra pela primeira vez o homem em movimento, documenta a vida em sua totalidade. Hoje, por exemplo, quando dizem que os operários ainda são explorados, basta você projetar um filme velho pra verificar que antigamente era muito pior. Os operários saíam e entravam nas fábricas muito mais depressa e eram obrigados a trabalhar numa velocidade que hoje não seria permitida por nenhum sindicato.

**ATOR I:** É, O HOMEM É O ÚNICO ANIMAL QUE RI.

**ATRIZ:** E como a História é uma história<sup>66</sup>, ela segue um caminho às vezes determinado e inexorável, às vezes é fruto do acaso mais estranho e banal. Em 1920 o tranqüilo e liberal Alexandre, da Grécia, foi mordido por um macaquinho de estimação e morreu vítima de envenenamento sangüíneo. Um plebiscito nacional faz subir ao trono o príncipe Costantino que, imediatamente, inicia uma guerra contra os turcos na qual morrem 250.000 pessoas. Churchill disse: “Duzentas e cinqüenta mil pessoas mortas por uma mordidinha de macaco.”

---

<sup>65</sup> Em 1978, essa fala é atribuída ao ATOR I.

<sup>66</sup> Grafia da palavra foi modificada para essa versão. Em 1978, Millôr ainda escreve “história”.

## PÁGINA 182

**ATOR I:** Nesse ponto, diante da orgia de modificações, invenções, e tabus destruídos, alguém, de repente, levou a mão ao queixo e pronunciou aquela frase memorável: “Deus do céu, onde é que nós vamos parar?” Mas não pensem que era uma frase com sentido moral ou filosófico não. É que realmente, a essa altura, tinha se tornado realmente impossível estacionar um automóvel.

**ATRIZ:** E com a Segunda Guerra Mundial, depois da qual Hitler conseguiu fazer com que o mundo inteiro adotasse a sua idéia dos campos de concentração... (embora não conseguisse provar que o sangue azul pasteurizado era o melhor do mundo), o mundo começou a rasgar pelas costuras...

**ATOR I:** Antes, porém, o humorismo descobre as antileis risofísicas.

**ATRIZ:** A Antilei, para ser risofísica, tem que ser humorístico-filosófica. Isto é: clara, breve, geral e verdadeira. Uma espécie de iluminação de uma verdade que todo mundo sabia.

**ATOR II:** Antilei de Uruburetama: “O pão com manteiga cai no chão com o lado da manteiga para baixo na razão direta da miséria de quem o come.”

**ATRIZ:** Antilei geométrica ou de Arquimedes: “O maior dos compassos não faz um círculo mais redondo do que o menor dos compassos.”

**ATOR I:** Antilei de Murfy<sup>67</sup> ou do pessimismo integral: “Se houver possibilidade de uma coisa dar errado, dará. Das coisas que não têm a menor possibilidade de dar errado, muitas darão.”

**ATOR II:** Antilei de Rollim: “O suco de qualquer fruta, ao espirrar, tende a atingir o olho humano na razão direta da acidez da fruta.”

**ATRIZ:** Antilei de Fretter ou da competência artesanal: “Se o conserto ficou perfeito é porque você usou a ferramenta errada.”

**ATOR I:** Antilei Falconis: “A possibilidade de ser hóspede de uma penitenciária é inversamente proporcional ao saldo médio bancário do cidadão.”

**ATRIZ:** Antilei de Bell: “Uma ficha única usada ao telefone obtém fatalmente um número errado.”

**ATOR II:** Antilei de Murfy<sup>68</sup>: “O trabalho se expande até preencher o tempo disponível.”

---

<sup>67</sup> Em 1978, Millôr escreve “Antilei de Urbano ou do pessimismo integral” (FERNANDES, 1978, p. 96).

<sup>68</sup> Em 1978, Millôr escreve: “Antilei de Parkinso” (FERNANDES, 1978, p. 96).



## PÁGINA 183

**ATOR I:** Antilei da mulher de Parkinson<sup>69</sup>: “As despesas se expandem até o consumo total da renda.”

**ATRIZ:** Antilei de Mário: “Os objetos que caem sobre a nossa cabeça contêm mais gravidade.”

**ATOR I:** Antilei de Pordiakowski: “A vida é a causa da morte.”

**ATOR II:** Mil coisas foram inventadas. Mil coisas aconteceram.

**ATRIZ:** A Bomba Atômica.

**ATOR II:** O perigo vai ser no dia em que eles inventarem uma bomba atômica silenciosa.

**ATRIZ:** A especialização.

**ATOR I:** Hoje já temos odontologistas especializados num dente só e otorrinolaringologistas especializados na fossa nasal esquerda.

**ATRIZ:** A televisão.

**ATOR I:** A televisão é uma coisa maravilhosa. Trouxe a desgraça do mundo pro conforto do seu lar.<sup>70</sup>

**ATRIZ:** Tenho a impressão que a televisão, propriamente dita, ainda não chegou até nós. Por enquanto nós só temos os defeitos técnicos.

**ATOR II:** O computador.

**ATOR I:** Maravilhoso. Só que no Brasil, com a invenção do computador, inventou-se também a frase: “Desculpe, mas o sistema está fora do ar.”<sup>71</sup>

**ATOR II:** O Feminismo.

**ATOR I:** Então, como é que é Marília, você conseguiu o emprego de locutora na Tevê Globo?

**ATRIZ:** (*Gaga*) Con-con-segui naaaada. Me paaassa-ssa-ram pra trás. São toodos uns poorcocos chocho-chovinistas.<sup>72</sup>

<sup>69</sup> Em 1978, Millôr escreve “Antilei da mulher de Parkiso” (FERNANDES, 1978, p. 97), num provável erro de digitação.

<sup>70</sup> Em 1978, Millôr escreve “ATOR I: Denunciado pelos jornais: existem dois intelectuais na televisão.” (FERNANDES, 1978, p. 98). E a fala que aparece em 1994 simplesmente não existe na edição de 1978.

<sup>71</sup> Em 1978, Millôr escreve “ATOR I: Maravilhoso. Só que no Brasil, cada vez que um funcionário vai usar o computador tem que fazer um requerimento em quatro vias, com selo e firma reconhecida.” (FERNANDES, 1978, p. 98). Novamente, a fala que aparece em 1994, atribuída ao ATOR I, simplesmente não existe na edição de 1978.

<sup>72</sup> Em 1978, as duas falas anteriores são conjugadas em apenas uma, e atribuída ao ATOR I, assim: “ATOR I: Então, como é que é Marília, você conseguiu o emprego de locutora na Tevê Globo? (*gaga*) Con-con-

**ATOR II:** A viagem à lua.

**ATOR I:** Na primeira viagem comercial à lua eu vou mandar minha mulher de qualquer maneira. Se ela não quiser ir, vou eu. Pra alguma coisa tem que servir esse maldito progresso tecnológico.

**ATOR II**<sup>73</sup>: Quando todo mundo, de pescoço esticado e boca aberta, olhava para a lua, aconteceu...

---

seguí naaaada. Me paaassa-ssa-ram pra trás. São toodos uns poorcos chocho-chovinistas.” (FERNANDES, 1978, p. 99).

<sup>73</sup> Em 1978, essa fala é atribuída ao ATOR I.

**PÁGINA 184**

**ATRIZ:** O MILAGRE JAPONÊS!

**ATOR II:** Os capitalistas japoneses entraram no mercado internacional com tal voracidade que logo os muros do mundo inteiro começaram a ser pichados com a frase: “Ianques, don't go home?”

**ATRIZ:** “Come back, please. Come back” (*Acenando*)

**ATOR II:** Logo depois do Milagre Japonês veio o Milagre Alemão e o...

**ATOR I:** MILAGRE BRASILEIRO!

**ATRIZ:** Delfim Neto:

**ATOR I:** “A diferença entre o Milagre Japonês, o Milagre Alemão e o Milagre Brasileiro é a seguinte: o Milagre Japonês se deve à gigantesca poupança popular em todo o Japão. O Milagre Alemão se deve à incrível pertinácia e capacidade de trabalho do povo alemão. E o Milagre Brasileiro se deve a... Bem, o Milagre Brasileiro é milagre mesmo!”

**ATRIZ:** Com a História caminhando cada vez mais rápido chegamos à década de 70, dias verdadeiramente inacreditáveis, dominados por um homem só, o super-super-super-herói.

**ATOR II:** Depois de Tarzan, Flash Gordon, Mandrake, Dick Tracy, Batman, Capitão Marvel etc, etc, etc. teria, fatalmente, que aparecer no mundo esse tipo de super-herói, hiper humano, extra-biônico.

**ATOR I:** Quem é ele? Ainda está vivo, ativo e gozando saúde.

**ATOR II:** Um prêmio para quem disse o nome. Quem é ele?

**ATRIZ:** Disfarça sua magnífica estatura num corpo gorducho e atarracado.

**ATOR I:** Esconde, atrás dos óculos grossos presos no nariz adunco, a sua visão estroboscópica dos problemas do mundo.

**ATOR II:** Fala todas as línguas, voa o tempo todo, está em toda parte ao mesmo tempo. Sempre acompanhado pelas mulheres mais lindas e mais famosas do planeta.

**ATRIZ:** Um ser verdadeiramente inacreditável: entra e sai da Casa Branca como se morasse lá, tem passe livre no Kremlim, dá ordens em Israel, foi íntimo de Mao.

**ATOR I:** Os suecos afirmam que jamais usou para o mal os seus superpoderes e por isso lhe deram o PRÊMIO NOBEL DA PAZ!

## PÁGINA 185

**ATOR II:** Aí vem ele, o super-herói do nosso tempo: Mr. Kissinger! (*Entra Ator I como Kissinger*<sup>74</sup>)

**ATRIZ:** (*Fingindo microfone na mão*) Mr. Kissinger, por favor, diga alguma coisa aqui no nosso programa A História é uma Istória<sup>75</sup>.

**ATOR I**<sup>76</sup>: “Perdão, não querer plagiar Rui Barbosa mas em que língua querer que eu fale?”

**ATRIZ:** Inglês mesmo, por favor. Aqui no Brasil todos nós falamos inglês.

**ATOR I**<sup>77</sup>: “Good. Acabo de chegar da China, da Baviera, do Líbano, do Maxim's, do Egito, da ONU, de Watergate e de Honduras e parto imediatamente para Argel, Teruel, o Chez Regine, Londres e Tegucigalpa. Em todos os lugares onde estive nossos objetivos foram atingidos, algumas vezes com mísseis intercontinentais. Assinamos inúmeros desacordos internacionais tornando a situação do Oriente Médio definitivamente insustentável e a vida no Chile impossível. Se minhas gestões derem certo, como espero, não vejo porque o mundo não possa entrar, afinal, numa era permanente de guerras e conflitos.”<sup>78</sup>

**ATOR II:** O mundo, sempre à beira da paz, caminhou cada vez mais depressa.

**ATRIZ:** Do fundo da história, o espantinho de Marx de novo assusta a Europa.

**ATOR I:** Socialistas do mundo, uni-vos! Nada tendes a perder senão a União Soviética”.

**ATOR II:** No Brasil, bem, no Brasil, passamos 50 anos com uma ditadura civil e várias militares, acabamos descobrindo o governo dos vices e conseguimos sobreviver – será que conseguimos? – a Figueiredo, “o cavaliço”, Sarney, a “vanguarda do atraso”, Collor, uma mistura de Lampião e Napoleão, cercado de alagohunos por todos os lados, e ...Itamar.

**ATRIZ:** A inflação brasileira continuou desafiando a eterna lei física: “Tudo que sobe, desce.”

**ATOR II:** (*Meio gay*) O pior é quando nem sobe.

**ATOR I:** Pressionado por denúncias de corrupção, o Congresso brasileiro decide que todos os

<sup>74</sup> Em 1978, Millôr escreve somente “(*Entra Kissinger*)” (FERNANDES, 1978, p. 102), sem especificar o ator, em sua observação entre parênteses.

<sup>75</sup> Em 1978, Millôr escreve “A História é uma História” (FERNANDES, 1978, p. 102).

<sup>76</sup> O que aqui é atribuído ao ATOR I, em 1978, Millôr indica como “Kissinger” em sua rubrica indicativa da fala.

<sup>77</sup> Em 1978, novamente aqui Millôr atribui a fala a “KISSINGER” em sua rubrica.

<sup>78</sup> Todo o trecho que aparece posteriormente a essa fala é novo, isto é, está presente somente na versão de 1994. O trecho novo inserido aqui se estende até a metade da próxima página. Seu fim estará indicado em nota de rodapé a seguir.

candidatos políticos têm que declarar a origem dos seus bens.

## PÁGINA 186

**ATOR II:** (*Para atriz*) Meu bem, eu posso declarar a tua origem?

**ATRIZ:** Os comunistas brasileiros afinal abandonam Karl e aderem a Groucho Marx.

**ATOR I:** Groucho Marx: “O capitalismo é muito generoso. O I. R. deixa você deduzir 200 dólares por dependente. Quer dizer, com dois dependentes você compra um Chevrolet.”

**ATOR II:** E, no meio da orgia collorida<sup>79</sup>, PC Farias pronuncia a frase mais reveladora da corrupção nacional: “A madame anda gastando muito.”<sup>80</sup>

**ATRIZ:** E aqui estamos, afinal, neste maravilhoso 10 de julho de 1993 (*dizer sempre o dia e o ano da representação*)<sup>81</sup>, cercados pelo bem-estar e pela felicidade geral: a vida moderna, o divórcio, o coquetel, as páginas policiais, os próprios policiais, o futebol-ópio do povo, a unanimidade, a maioria silenciosa, a tecnologia<sup>82</sup>, o crime que não compensa porque quando compensa muda de nome.

**ATOR II:** Os submarinos nucleares, o turismo desenfreado com sua classe média tresloucada, a ameaça das fronteiras móveis, plásticos!, bumerangues em baixa altitude, raios manta, pintores primitivos, o boom da importância, conspiração internacional de chatice organizada...

**ATRIZ:** ...os adoradores de beterraba, sodomia, estranhos movimentos na vizinhança, manobras suspeitas na Bahia, delatores e dedos-duros, mosquitos gigantescos, hexacloreto de coentro, muros com cacos de vidros, velhotas topless, petroleiros sob a bandeira da Libéria, maníacos sexuais solitários, as marabundas, os mísseis de longo alcance, e a Super Bomba de Hidrogênio que um dia, se Deus quiser, vai acabar com todas as Bombas de Hidrogênio.

**ATOR II**<sup>83</sup>: Pois uma coisa é definitiva, amigos. Pode não existir o dia do Juízo Final, mas estamos

<sup>79</sup> Percebemos aqui um trocadilho visível somente ao leitor do texto, a menos que a direção e os atores proponham um detalhe de pronúncia que evidencie a brincadeira feita por Millôr, mas que não está sugerida pelo autor. Isso nos surpreende, visto que pudemos perceber que Millôr sempre deixa, em formato de rubricas, as indicações para os atores acerca do modo de falar suas piadas.

<sup>80</sup> O novo trecho inserido na versão de 1994 termina aqui.

<sup>81</sup> Em 1978, Millôr escreve “10 de fevereiro de 1975” (FERNANDES, 1978, p. 103). Apesar disso, já há a indicação do autor para se “dizer sempre o dia e o ano da representação” (FERNANDES, 1978, p. 103), o que aponta para um desejo de Millôr, ainda que sutil, de que sua peça fosse atualizada com o tempo. A própria revisão que ocorreu especialmente com essa obra também é um indício do interesse de Millôr pela atualização de seu texto.

<sup>82</sup> Em 1978, Millôr escreve “a tecnocracia” (FERNANDES, 1978, p. 103) em vez de tecnologia. O termo faz referência a um sistema de organização política e social no qual os tomadores de decisão seriam selecionados com base em sua experiência em uma determinada área do conhecimento científico ou técnico.

<sup>83</sup> Em 1978, essa fala é atribuída ao ATOR I.

nos aproximando rapidamente do dia da Falta de Juízo Final.

**ATOR I:** Mas não fiquem pessimistas com a situação do mundo, amigos! Afinal, o mundo não vale o seu lar, esse castelo inviolável do homem, com sua geladeira de sete pés, o seu sinteco e a sua televisão a cores com controle remoto, isto é, controlada pela Coca-Cola e pelos cigarros Marlboro.

**ATOR II:** Não seríamos nós que iríamos terminar este magnífico espetáculo histórico-histórico sem uma nota otimista, uma clarinada de esperança.

**PÁGINA 187**

**ATRIZ:** (*Grandiloquente*) Pois é claro que, se formos eleitos:

- 1) Todos terão escolas e, para estudar, receberão altos salários.
- 2) Cada um terá seu Volks e cada Volks seu estacionamento.
- 3) Todas as ruas, avenidas, praças e logradouros públicos terão seus nomes revistos para que, na cidade e no campo, na praia e no monte, só se homenageie os bons, os probos, e os verdadeiramente sábios.
- 4) Daremos todo nosso apoio ao mais belo, mais importante, mais perfeito movimento feminino – o dos quadris.
- 5) Nossa administração reconhecerá que todo problema tem dois lados, ambos igualmente válidos, ambos igualmente sem possibilidade de solução.
- 6) O amor será livre. (*À parte*) Embora, ocasionalmente, o sexo seja pago.
- 7) E todas as contas serão mandadas para um Ministério de Todas as Contas a fim de providenciar a cobertura para os pródigos, os perdulários e (*hesita, diz baixo*) as muito bem feitinhas.
- 8) E todos receberão o *Catálogo de Todas as Coisas que Existem*, com índice onomástico e preço de ocasião.
- 9) Daremos ampla oportunidade a que todos sejam ouvidos. Os que não forem ouvidos serão narizes e bocas.
- 10) E as granfinas terão acesso a todo tipo de trabalho. (*À parte*) Exceto, naturalmente, os deselegantes.
- 11) E os muito velhos serão sexualmente reciclados. (*Para a platéia*) Um momento aí, cavalheiro, só quando formos eleitos.
- 12) E Uri Geller consertará todos os relógios.
- 13) E a música do Roberto Carlos se erguerá das montanhas.
- 14) E haverá sinuca em todas as esquinas. E a Loteria Esportiva sairá para todos.
- 15) E a liberdade total (*furiosa, hitlerista*) SERÁ OBRIGATÓRIA! Quem não quiser ser livre eu meto na cadeia!

**ATOR I**<sup>84</sup>: A HISTÓRIA É UMA ISTÓRIA!

**ATOR II**: O HOMEM É O ÚNICO ANIMAL QUE RI!

---

<sup>84</sup> Fala atribuída à ATRIZ em 1978.



**ATRIZ**<sup>85</sup>: E É RINDO QUE ELE MOSTRA O ANIMAL QUE É!  
(*Saem todos, requebrados, maneios, etcetera. Ator I volta, faz gesto de que vai falar.*)

**ATOR I**: Ah, me perdoem, mas tenho que dizer<sup>86</sup>. Quase todas as pessoas citadas neste espetáculo já faleceram. E que detesto dar más notícias.

---

<sup>85</sup> Fala atribuída ao ATOR I em 1978.

<sup>86</sup> Em 1978, Millôr escreve: “ATOR I: Ah, ia me esquecendo! Quase todas [...]” (FERNANDES, 1978, p. 106).