

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
INSTITUTO DE GEOGRAFIA, HISTÓRIA E DOCUMENTAÇÃO
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

“DE QUE É QUE ELE SE RI?” - Dramaturgia e
historicidade: Millôr Fernandes diante da cena
teatral brasileira dos anos de 1960 e 1970

GUSTAVO HENRIQUE FERREIRA RODRIGUES

Cuiabá – MT

2017

GUSTAVO HENRIQUE FERREIRA RODRIGUES

**“DE QUE É QUE ELE SE RI?” - Dramaturgia e
historicidade: Millôr Fernandes diante da cena
teatral brasileira dos anos de 1960 e 1970**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em História, do Instituto de Geografia, História e Documentação – IGHD, da Universidade Federal de Mato Grosso, como requisito parcial à obtenção de título de Mestre em História.

Cuiabá – MT

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte.

F383q Rodrigues, Gustavo Henrique Ferreira.
"De que é que ele se ri?" - Dramaturgia e historicidade : Millôr
Fernandes diante da cena teatral brasileira dos anos de 1960 e 1970 /
Gustavo Henrique Ferreira Rodrigues. -- 2017
185 f. ; 30 cm.

Orientadora: Thaís Leão Vieira.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Mato Grosso,
Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Programa de Pós-Graduação em
História, Cuiabá, 2017.
Inclui bibliografia.

1. Millôr Fernandes. 2. Teatro brasileiro. 3. Humor. 4. Dramaturgia. I.
Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Permitida a reprodução parcial ou total, desde que citada a fonte.

2017

TERMO DE APROVAÇÃO

Aprovada em: 27/06/2017

Banca examinadora

Profa. Dra. Thaís Leão Vieira (UFMT)

Orientador

Profa. Dra. Rosangela Patriota Ramos (UFU)

Examinadora Externa

Prof. Dr. Marcus Silva da Cruz (UFMT)

Examinador Interno

Prof. Dr. Aguinaldo Rodrigues Gomes (UFMT)

Suplente

RODRIGUES, G. H. F. “DE QUE É QUE ELE SE RI?” - Millôr Fernandes diante da cena teatral brasileira dos anos de 1960 e 1970. 2017. 185 p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2017.

RESUMO

O presente trabalho busca analisar as peças teatrais *Liberdade, Liberdade* (1964), *O Homem do Princípio ao Fim* (1966), *Computa, computador, computa* (1972) e *É...* (1977) de Millôr Fernandes. A dissertação busca trazer aspectos do teatro desenvolvido no Brasil nos anos de 1960 para refletir sobre como parte da obra do autor foi posta na marginalidade devido às leituras que críticos realizaram no período. Como essas leituras foram capazes de influenciar também sobre as peças dos anos de 1970. Notaremos que existe uma concepção de dramaturgia onde formas de escritas dramatúrgicas são priorizadas e outras são colocadas na marginalidade. Como permanência nessa dramaturgia existe a crítica à classe média do período. Neste sentido, o que percebemos nessa dramaturgia é uma contestação da moral e da moralidade dessa classe média. As peças se apresentam assim, como peças que carregam em si o poder de questionar e de resistir diante de anos de autoritarismo.

ABSTRACT

The present study analyzes the theatrical pieces *Liberdade, Liberdade* (1964), *O Homem do Princípio ao Fim* (1966), *Computa, computador, computa* (1972) and *É...* (1977) of Millôr Fernandes. The dissertation presents aspects of the theater developed in Brazil in the years of 1960. The work presents reflections on how part of the works of Millôr Fernandes was put in the marginality due to the readings that critics realized in the period. How these criticisms were able to influence the pieces of the years of 1970. We will notice that there is a conception of dramaturgy where forms of dramaturgical writings are prioritized and others are placed in the marginality. As a guideline in this dramaturgy, there is the criticism of the middle class of the period. And we realize that in front of such themes in this dramaturgy is a challenge to the morality and morality of this middle class. Providing the power of questioning and resistance in the years of authoritarianism.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente gostaria de agradecer à minha orientadora, Thaís Leão Vieira. Agradeço a oportunidade, as inúmeras conversas, as risadas e as mais diversificadas trocas que tivemos nesses anos que se passaram. Agradeço a paciência, a humildade e a sabedoria compartilhada. Aprendi muito e continuo aprendendo a cada encontro. Esse trabalho não seria possível sem as mais diversas contribuições feitas desde a graduação. Mesmo na ausência física, durante boa parte da escrita da dissertação, os laços constituídos não foram abalados. O que fica é certeza de que temos um longo caminho pela frente, seja pelas contribuições acadêmicas que ainda virão ou pela amizade que permanece. Obrigado por tudo.

Agradeço os professores Rosangela Patriota Ramos, Marcos Silva da Cruz e Aguinaldo Rodrigues Gomes pela leitura do presente trabalho. Pelas indicações de leituras, apontamentos e pela parceria desenvolvida diante da presente dissertação.

À minha família. Minha mãe, Amélia Ferreira da Silva, que foi de extrema importância durante esses anos de mestrado. Ouviu todas as minhas alegrias e lamentações. Com a certeza de que tudo daria certo me confortava e aconselhava, me deixando muitas vezes sem jeito, sem chão. Meu pai, meus irmãos e minhas sobrinhas, obrigado pela força e pelo apoio, por permanecerem sempre por perto mesmo quando estávamos distantes.

Ao amigo, Yuri Benites. A pessoa que esteve mais próxima de mim nos últimos dois anos. Foi quem ouviu minhas alegrias e minhas angústias. Quem me viu rir e chorar. Descobrimos na convivência diária que

as nossas verdades não são absolutas. Que somos seres em constante mudança. Agradeço infinitamente o universo por ter me dado à oportunidade de te conhecer. Voa passarinho, voa!

Agradeço a amiga Iza Debohra Godoi Sepúlveda, sempre presente. Desde os primeiros anos da graduação. As melhores conversas, o melhor “tá tudo bem?!”. Sempre preocupada com o outro. Aprendi e continuo aprendendo muito com essa pessoa maravilhosa. Os anos de mestrado foram intensos ao seu lado, obrigada por tudo.

Agradeço ao amigo Junior Mundim, parceria para a vida toda. Obrigado pelas conversas sinceras. Obrigado por se dedicar à leitura e correção deste trabalho. Obrigado por estar presente mesmo nas distâncias da vida. Você faz falta nos meus dias.

Ao amigo Állison Cruz. Morar em Cuiabá não teria a mesma graça sem você. Obrigado, você é incrível. Dividimos as mais variadas alegrias na capital. Conexão Primavera/Rondonópolis/Cuiabá que fez e faz a diferença.

Agradeço aos amigos Wanderson Lana e Giovanna Hugue. Sempre atentos, sempre preocupados e sempre dispostos a ouvir. Fizeram uma grande diferença durante esses anos de mestrado. Fazem uma grande diferença na vida desse amigo inconstante. Obrigado pela permanência e pela insistência. Amigos para a vida toda.

Agradeço à Roberta Xavier pela amizade e parceria durante esses anos. Pela torcida e pela certeza de que as coisas dariam certo.

Aos amigos André Sontak e Ana Dorst, companheiros para toda vida. Me ouviram bastante durante nossas conversas. Sempre presente nos momentos importantes. Obrigado por tudo.

Um agradecimento especial ao amigo Robson Pereira da Silva. Parceiro de trabalho, estudos e de longas conversas sobre os mais variados temas da vida. Minha ponte em Uberlândia-MG em um momento muito importante da pesquisa. Obrigado, você é maravilhoso.

Agradeço aos amigos Thales Carias, Rafael Freitas, Amauri Junior, Nathally Sena, Carlos Alexandre, Douglas Camargo, José Henrique, Túlio Fernandes, Leosan Sampaio e Rodolfo Costa. Dividimos as angústias do mestrado e da vida em Cuiabá sempre com muito bom humor. Temos muito o que compartilhar ainda.

Um agradecimento a todos os membros participantes do grupo de pesquisa Arte.com, sob coordenação de Thaís Leão Viera. Foi no grupo de pesquisa que pude ver as possibilidades e potenciais de uma pesquisa acadêmica. Foi no grupo de pesquisa que pude colocar o mestrado como um horizonte de expectativa em minha vida. Hoje, uma realidade.

Essa pesquisa foi possível graças à agência de fomento CAPES, que subsidiou a pesquisa. E também pelo trabalho de todo pessoal da Biblioteca da Funarte do Rio de Janeiro-RJ, onde foi levantada boa parte da documentação da presente dissertação.

Agradeço aos professores do Programa de Pós-Graduação em História pelas trocas e pelas oportunidades durante esses dois anos de mestrado.

Agradeço também o Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Mato Grosso por ter acolhido a pesquisa, pelos momentos ímpares de aprendizagem e pela disponibilidade.

EPIGRÁFE

Tem gente que continua achando que a vida é uma piada. Ainda bem que tem gente que acha que a vida é uma piada. Pior é a gente que pensa que o homem é o rei da criação. Rei da criação, eu hein? Um assassino nato, usufruidor da miséria geral – se você come, alguém está deixando de comer, a comida não dá pra todos, não – de que é que ele se ri? De que se ri a hiena?

Computa, computador, computa – Millôr Fernandes

Sumário

Introdução.....	12
Capítulo I - <i>Liberdade, Liberdade</i> (1965) e <i>O Homem do Princípio ao Fim</i> (1966): diálogos do texto com a cena teatral.....	24
O homem do princípio ao fim: leituras possíveis	54
Capítulo II - O debate da crítica em torno das peças <i>Computa, Computador, Computa</i> (1972) e <i>É...!</i> (1977)	69
É... e o texto dramático: elucidando os embates em torno da dramaturgia	92
Capítulo III - Do que se ri a hiena? A classe média desnuda: uma questão de moral	119
Forma: o riso como linguagem	153
Considerações Finais	178
Bibliografia	181

Introdução

A presente dissertação busca refletir sobre a contribuição da dramaturgia de Millôr Fernandes para a história do teatro brasileiro, bem como, procura ressaltar o papel do humor na dramaturgia do autor. Busca-se também refletir sobre a crítica social, política e cultural presentes no trabalho do humorista e dramaturgo. Elucidando assim, embates e contradições da sociedade brasileira do período da ditadura militar. Especificamente, a classe média, que ocupa uma centralidade na crítica do autor.

Millôr Fernandes é conhecido pelo fato de ser um autor sem estilos, ou de muitos estilos. As múltiplas funções exercidas durante a vida também o fez conhecido como um homem multifacetado: jornalista, tradutor, chargista, artista plástico e ainda, dramaturgo. O que se destaca nessas múltiplas funções é o humor. Sobre esse aspecto, ressaltamos algumas interpretações que buscaram refletir a produção humorística do autor, como a de Zuenir Ventura, que diz:

O substrato de tudo que faz é o humor, sem ressentimento e sem fel. Com isso, transformou-se num modelo que ajudou o Brasil a assumir o que tem de melhor, que é a vocação de rir contra – contra a seriedade, a caretece, os poderosos e contra si mesmo. Quanto às suas opiniões sobre isso ou aquilo, que ninguém, ninguém mesmo, se aventura a antecipar. O que se sabe de antemão é que é avesso aos alinhamentos e a qualquer credo, religioso, político ou ideológico. Pensador claro e profundo, mas não como aqueles cuja profundidade se mede como se mede a fundura da piscina, Millôr atingiu um nível raro de independência e liberdade. ‘Livre como um táxi’, ironiza. Ou então: ‘Eu também não sou um homem livre, mas muito poucos estiveram tão perto’. De fato, estiveram e estão¹.

¹ VENTURA, Zuenir. Um homem em cinco atos. In____: Cadernos de Literatura Brasileira – Millôr Fernandes. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2003, p. 25.

Zuenir Ventura nos apresenta as características de Millôr Fernandes. Pontuando o humor no seu trabalho e a liberdade com que Millôr Fernandes costumava trabalhar. O rir contra a seriedade, a caretice, dos poderosos e de si mesmo, é algo recorrente nas interpretações sobre o humor de Millôr Fernandes. Uma outra interpretação é a de Elias Thomé Saliba, que diz respeito ao patrimônio humorístico do autor:

Entalado no estreito espaço entre o escritor e o jornalista - ou, talvez por isso mesmo -, atento às mais variadas vozes do espectro social, o humorista tinha mais condições de circular entre as classes, diluir sua autoria no desgaste das publicações periódicas, ouvir as vozes sociais mais díspares, tornar-se cúmplice provisório delas, incluindo aquelas que eram caladas quando a hegemonia se completava no consenso. Artista do efêmero, o humorista pressente que tudo que ele produz se destina logo a ser ultrapassado: ele sabe – e alerta aos seus leitores – que todas as perspectivas de futuro são ilusórias e nenhuma de suas graças tem o dom de transcender o tempo presente. Graça, literalmente, é coisa divina porém, já vimos, o humorista escolheu ser apenas cidadão da Terra. No entanto é exatamente por isto que ele se mostra mais capaz de tornar claras as verdades, cada vez mais opacas, desta sociedade².

Ao ressaltar esses aspectos sobre o humor de Millôr Fernandes e qual o papel do humorista diante da sociedade, Elias Thomé Saliba apresenta outra interpretação sobre o humor de Millôr Fernandes.

Podemos notar que em ambas interpretações aqui destacadas o que se buscou, foi refletir sobre o humor de forma mais geral, destacando-o como algo inerente ao processo criativo de Millôr Fernandes.

² SALIBA, Elias Thomé. Patrimônio Humorístico. In____: Cadernos de Literatura brasileira - Millôr Fernandes. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2003, p. 100.

Millôr Fernandes em 1981 foi a Porto Alegre a convite da então revista Oitenta³, onde concedeu entrevista aos editores da mesma. A primeira pergunta dos editores da revista dizia respeito ao início da carreira jornalística de Millôr, onde ele responde:

Millôr – Eu comecei a trabalhar no dia 28 de março de 1938; tinha 13 pra 14 anos de idade. E essa é uma das coisas de que me orgulho – a minha vanglória – a consciência profissional. Eu era um menino solto no mundo, uma vida que dependia só de mim mesmo. Naquela época, o Ministério do Trabalho era recém-fundado. O meu empregador já era *O Cruzeiro*. Pedi que me assinassem a carteira de trabalho. Quando cheguei em casa (uma pensão) e vi que a data que estava lá na carteira era a data em que eu havia pedido a assinatura e não a em que eu havia começado a trabalhar, voltei e pedi retificação. Veja você, um menino com menos de 14 anos, sem nenhuma influência ideológica de trabalhismo, de nada, apenas com aquela consciência de que tinha direito⁴.

Millôr Fernandes nas mais diversas entrevistas sempre buscou ressaltar os aspectos de independência em relação às coisas do mundo. Sua trajetória enquanto jornalista é um grande exemplo de tal autonomia. Ao longo dessa dissertação perceberemos como essa autonomia também estava presente no campo teatral. Seja pela liberdade da forma de sua escrita dramatúrgica ou pelos embates estabelecidos com a crítica teatral do período aqui estudado.

³ Revista cultural da L&PM Editores publicada em formato de livro. A revista teve nove números publicados entre os anos de 1980 e 1983. Nas páginas da revista haviam nomes como Ferreira Gullar, Luiz Fernando Verissimo, Vargas Llosa, Umberto Eco, Jean-Paul Sartre, García Márquez, entre outros. A entrevista de Millôr Fernandes foi concedida aos editores da revista: José Antonio Pinheiro Machado, José Onofre, Paulo Lima e Ivan Pinheiro Machado.

⁴ FERNANDES, Millôr. A entrevista: Millôr Fernandes fala à revista Oitenta. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011, p. 22.

Ao nos remetermos para a própria data de nascimento de Millôr Fernandes observaremos como o discurso da autonomia sempre esteve presente em sua vida.

1923 Nasce, a 16 de agosto, na rua Isolina, Méier, subúrbio do Rio de Janeiro, Milton Viola Fernandes. Terceiro dos quatro filhos do casal Maria Viola e Francisco Fernandes – espanhol naturalizado brasileiro, engenheiro de formação-, só seria registrado no ano seguinte, tendo como data oficial de nascimento o dia 27 de maio de 1924. Na certidão, expedida no dia 28, o “t”, aberto na parte superior, teve seu traço colocado apenas sobre a letra “o” e o “n” ficou inconcluso – sugerindo o nome “Millôr”, em vez de “Milton”⁵.

Nas muitas entrevistas que concedeu e nos trabalhos aqui analisados essas histórias a respeito da vida autônoma do autor estão sempre presentes. Um outro ponto que vale destacar é a morte prematura dos pais, onde segundo Millôr Fernandes, o faz adquirir a “paz da descrença”.

No jornalismo, o trabalho em O Cruzeiro o faz conhecido. Nos primeiros trabalhos assina contos e desenhos sobre pseudônimos como Notlim e Vão Gôgo. Nos anos de 1960 passa a assinar sob o nome Millôr. Lança em 1964 a revista quinzenal O Pif-Paf, que não passou dos oito números. No mesmo ano passa a assinar uma coluna no Diário Popular de Lisboa. Nos anos seguintes publica também em revistas, como a Veja e Isto É. Em 1969 participa do grupo fundador de O Pasquim, onde se observa uma clara oposição à ditadura militar.

Essa trajetória de Millôr Fernandes nos é importante, visto que, na presente dissertação e em muitos outros trabalhos poderemos perceber esse aspecto de autonomia em relação às coisas do mundo. O que nos leva

⁵ Cadernos de Literatura brasileira - Millôr Fernandes. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2003, p. 8.

a refletir sobre o humorismo presente nos mais diversos trabalhos do autor.

Para nós, o humorismo entra em cena, forma a estrutura da crítica, traz à tona o ser humano como uma grande temática dessa dramaturgia, denuncia suas mazelas, o distancia, procurando no distanciamento a revelação da reflexão. Desnuda esse homem através do riso. *Computa, computador, computa* (1972) e *É...* (1977) são peças que procuraram no riso a arma contra o autoritarismo e também, são peças que buscaram denunciar e criticar as mazelas de uma classe média brasileira do período da ditadura militar.

Gabriela Maria Lisboa Pinheiro nos aponta:

Em toda sua variada produção percebemos que o homem, a sociedade, a política, a cultura, o amor, as alegrias e as angústias humanas estão presentes e sempre costuradas por uma veia humorística única e inconfundível⁶.

Ao adentrar no campo da dramaturgia nos deparamos com uma produção que teve início na década de 1950 e chega até os anos de 1990. E a maioria das suas peças teatrais foram escritas nos anos de ditadura militar brasileira.

Destacamos as obras *Computa, computador, computa* (1972) e *É...* (1977) como objetos para se pensar o humorista e dramaturgo frente aos anos de autoritarismo da ditadura militar e ainda pensar o humorista que reflete sobre o rir e o risível dentro de sua própria criação.

Umberto Eco, ao refletir sobre o texto *O Humorismo* de Pirandello, nos aponta alguns caminhos dos quais percorreremos aqui para refletir sobre Millôr Fernandes e sua obra. Primeiramente o autor nos

⁶ PINHEIRO, Gabriela Maria Lisboa. Caminhos de Millôr Fernandes pela dramaturgia: uma leitura das peças *Um Elefante no Caos*, *É...* e *Os Órfãos de Jânio*. Tese de doutorado. USP – São Paulo, 2015, p. 13.

coloca diante da questão da experiência estética e como o humorismo foi inserido nessa experiência. Sobre a experiência estética, o autor diz:

A arte é criação da fantasia, que “organa”, ou melhor, organiza as próprias imagens dando vida a uma forma harmoniosa. Se existem regras ou determinações (devidas à tradição, à linguagem, à cultura geral) a fantasia as destrói e as “refabrica” como uma espécie de impulso impossível de analisar: nasce uma nova forma, original, harmônica, como um ser vivente⁷.

Millôr Fernandes faz o uso das diferentes características do riso: utiliza a ironia, o sarcasmo e o deboche como elementos para construir sua crítica à classe média. Mas ao se colocar no mesmo lugar de seu público acaba por se aproximar dele e fazer com que esse público também se aproxime dele. Existe aí um processo de reflexão que diz respeito à própria obra.

Pirandello, em seu ensaio *O Humorismo*, traz reflexões profundas a respeito do humorismo e seus elementos. Ao tratar desse elemento o autor afirma que toda obra humorística não escapa da reflexão.

[...] veremos que na concepção de toda obra humorística a reflexão não se esconde, não remanesce invisível; isto é, não permanece quase uma forma do sentimento, quase um espelho em que o sentimento vai remirar-se, mas que se coloca diante dele como juiz, analisa-o desapassionadamente e decompõe sua imagem; esta é uma análise, porém, uma decomposição, da qual surge ou emana outro sentimento: o sentimento do contrário⁸.

Assim, o sentimento do contrário está justamente no processo de reflexão e é no decorrer do processo de criação de uma obra que esse

⁷ ECO, Umberto. Pirandello Ridens. In____: ECO, Umberto. Sobre os espelhos e outros ensaios. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1989, p. 252.

⁸ PIRANDELLO, Luigi. O humorismo. Trad. Jaime Guinsburg. In____: GUIsburg, J. (org.) Pirandello do teatro no teatro, São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 146-147.

sentimento vai vindo à tona, e assim, torna-se uma obra humorística, como exposto na análise de Pirandello sobre o humorismo.

Umberto Eco, ao refletir sobre o ensaio de Pirandello nos diz:

[...] A reflexão, como um espelho, dá à fantasia a imagem crítica do próprio processo e ajuda-a a controlar seus movimentos. Mas na criação humorística a reflexão assume a dianteira: intervém diretamente no processo, controla explicitamente, ativamente a fantasia, decompõe o movimento em várias partes diferentes, com meticulosa minúcia analítica.

Em outras palavras, a reflexão bloqueia continuamente a fantasia e lhe diz: “Preste atenção, você achava que as coisas que imagina fossem tal como imagina, e que assim fossem perfeitas. Mas poderiam também ser diferentes”. A reflexão persegue a fantasia passo a passo, e lhe mostra que tudo poderia ser também o contrário do que é⁹.

Obviamente precisaríamos de muito mais tempo nessa questão para refletir sobre as obras de Millôr Fernandes, mas um exemplo de Pirandello nos parece importante para estabelecer um paralelo, e também para pensar a diferença entre o cômico e o humorístico:

Vejo uma velha senhora, com os cabelos retintos, untados de não se sabe qual pomada horrível, e depois toda ela torpemente pintada e vestida de roupas juvenis. Ponho-me a rir. Advirto que aquela velha senhora é o contrário do que uma velha e respeitável senhora deveria ser. Assim posso, à primeira vista e superficialmente, deter-me nessa impressão cômica. O cômico é precisamente um advertimento do contrário. Mas se agora em mim intervém a reflexão e me sugere que aquela velha senhora não sente talvez nenhum prazer em vestir-se como um papagaio, mas que talvez sofra por isso e o faz somente porque se engana piamente e pensa que, assim vestida, escondendo assim as rugas e câs, consegue reter o amor do marido, muito mais moço do que ela, eis que já não posso mais rir disso como antes, porque precisamente a reflexão, trabalhando dentro de mim, me leva a ultrapassar aquela primeira advertência, ou antes, a entrar mais em seu interior: daquele primeiro advertimento do

⁹ ECO, op. cit., p. 252.

contrário ela me fez passar a esse sentimento do contrário. E aqui está toda a diferença entre o cômico e o humorístico¹⁰.

Millôr Fernandes consegue caminhar para esse processo, em que através do cômico, como uma primeira advertência do contrário, o autor nos leva a um processo de reflexão, onde rir diante do que foi posto já não é mais o riso da primeira advertência, e sim, o riso em que se manifesta o sentimento do contrário.

Thaís Leão Vieira destaca que para Pirandello,

[...] o humor necessita, necessariamente, de um exercício de reflexão, provocando o riso, mas não da repulsa, o da compreensão. Apesar de existir desde a Antiguidade, é a natureza ambígua do homem moderno que caracteriza o humor, segundo Pirandello. A personagem humorística sente e sofre, porque o riso no humor muitas vezes provém do sofrimento e não da comicidade¹¹.

Por seguinte, esse debate nos faz caminhar sobre como as obras abarcam certa realidade dentro de si. Entre linhas, nos atentemos ao debate proposto por Antônio Cândido, quando o mesmo reflete sobre o processo de análise de uma obra literária e como, do texto e contexto pode emergir certa verdade sobre a realidade.

Hoje sabemos que a integridade de uma obra não permite adotar visões dissociadas; e que podemos entender fundindo o texto e contexto em uma interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicada pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa,

¹⁰ PIRANDELLO, op. cit., p. 147.

¹¹ VIEIRA, Thaís Leão. Allegro Ma Non Troppo: Ambiguidades do Riso na Dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011, p. 37.

não como causa, nem como papel na constituição da estrutura, torna-se, portanto, interno¹².

O contexto neste caso, não seria um simples elemento ilustrativo, de uma determinada época ou grupo social, mas sim explicativo, tornando fator da própria construção artística.

Para Antonio Cândido,

Quando fazemos uma análise deste tipo, podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo¹³.

Sendo assim, a dimensão estética acaba por abarcar a dimensão social como pilar essencial de arte. O externo se torna interno, como exposto por Antonio Cândido.

O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros. Neste nível de análise, em que a estrutura constitui o ponto de referência, as divisões pouco importam, pois tudo se transforma, para o crítico, em fermento orgânico de que resultou a diversidade coesa do todo¹⁴.

Ao analisar a dramaturgia de Millôr Fernandes esses são aspectos com os quais buscaremos refletir. Não nos cabe aqui analisar esses aspectos deixando de lado a dimensão histórica sobre os quais eles se constituem. Pois para nós, os aspectos históricos são imprescindíveis para apreender o sentido dos objetos aqui destacados.

¹² CANDIDO, Antonio. Literatura e sociedade. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2014, p. 13-14.

¹³ Ibid., p. 16-17.

¹⁴ Ibid., p. 17.

Neste sentido, nos torna essencial perceber como a linguagem humorística é capaz de revelar tais questões. Ela se faz presente na forma das obras analisadas.

Outro debate é como os espetáculos se inserem em uma possível *história do teatro brasileiro*. Como veremos, existem conjuntos de *ideias forças* que nortearam a produção historiográfica no teatro brasileiro, como também tais ideias nortearam as produções teatrais em determinados períodos. Em o *Teatro brasileiro: ideias de uma história*, Jacó Guinsburg e Rosângela Patriota nos permitem fazer uma reflexão a respeito do processo metodológico da pesquisa.

No confronto das fontes, na contextualização dos períodos, nos embates políticos, na apresentação de sujeitos históricos, na estética e nas narrativas históricas, nos deparamos com um trabalho que longe de querer marcar uma determinada memória sobre a história do teatro brasileiro, busca no embate dos aspectos acima mencionados as ideias que nortearam a produção teatral brasileira.

Notamos, que diante o exposto apresentado, o diálogo entre história e memória, memória e fato, nos é latente. Sendo assim, a obra dos autores se abre para o diálogo com *A teia do fato*, de Carlos Alberto Vesentini.

Neste sentido, os determinados críticos consolidaram uma ideia sobre a dramaturgia de Millôr Fernandes. Relegando a ela a marginalidade no que diz respeito às produções teatrais dos anos de 1960 e 1970. Assim como ocorreu com outras produções onde se destacava o cômico e o riso, onde mesmo apresentando a crítica social e tratando dos temas de seu tempo, não puderam ser vistos durante muito tempo, como um teatro de resistência ou de cunho político, como é o caso das revistas no Brasil.

Desta forma, as peças destacadas evidenciam aspectos da cena teatral do período. Não como fator único de análise, mas iniciadoras no sentido de apresentar tais questões.

O primeiro capítulo busca trazer um panorama sobre a cena teatral brasileira dos anos de 1960 e, como Millôr Fernandes através dos espetáculos *Liberdade, liberdade* (1965) e *O homem do princípio ao fim* (1967) interagiu com essa cena. Procuramos mapear como parte da crítica acabou lendo tais espetáculos, destacando os aspectos temáticos e formais. Neste primeiro capítulo notaremos como essas peças teatrais estão envolvidas no debate da politização e também, como esse debate está posto a partir do texto. A ação política se dá através da palavra.

No segundo capítulo buscaremos refletir sobre os aspectos de como se efetivou o diálogo entre autor, obra e crítica nos anos de 1970 à luz das peças *Computa, Computador, Computa* (1972) e *É...!* (1976). Em *Computa, Computador, Computa*, notaremos como o debate de forma e conteúdo posto nos anos de 1960 influenciaram na maneira que autor, crítica e outros sujeitos envolvidos na montagem e produção do espetáculo, como os diretores e atores, ajudaram a construir e consolidar uma ideia sobre as obras do autor. A partir disso, buscaremos refletir sobre a peça *É...* (1976). Notaremos que existe uma concepção de dramaturgia, onde formas de escritas dramatúrgicas são priorizadas e outras são colocadas na marginalidade.

No terceiro capítulo busca trataremos dos temas que se destacam dessa dramaturgia, trazendo para o centro do debate as obras e as possibilidades de diálogo que as mesmas nos proporcionam. Notaremos como a partir da discussão do riso e do objeto do risível os mais variados temas irão surgir, como: a censura, a liberdade de expressão, a mediocridade, as diferenças geracionais, a família. Como permanência,

nessa dramaturgia, existe a crítica à classe média do período. E é aí que podemos perceber que diante de tais temas, o que existe nessa dramaturgia é uma contestação da moral e da moralidade dessa classe média. A classe média é um tema recorrente na literatura dramática dos anos de 1970 no Brasil, sendo assim, destacaremos as peculiaridades dessa dramaturgia, enfatizando no papel do humorista e do intelectual que reflete sobre a sociedade.

Neste sentido, abordar tais peças teatrais no presente trabalho nos coloca diante de todo um caldo de cultura que nos leva para os temas da politização e da liberdade que estavam presente nos anos de 1960 e 1970 no Brasil. Millôr Fernandes com a autonomia do humorista que reflete sobre a sociedade em que vive nos parece imprescindível para estabelecer tal diálogo. E ainda, a documentação aqui levantada (entrevistas, matérias em jornais, cadernos de apresentação dos espetáculos, depoimentos dos sujeitos envolvidos nas montagens das peças teatrais, as peças teatrais, e outros) acaba por nos apontar as trajetórias e a circulação de ideias de uma história do teatro brasileiro.

Capítulo I - *Liberdade, Liberdade* (1965) e *O Homem do Princípio ao Fim* (1966): diálogos do texto com a cena teatral

[...] uma obra de arte, na medida em que possa ser considerada como tal, pelo poder de atualizar e transmitir seus valores estéticos e, com eles, os demais que estejam nela contidos, não pode simplesmente estar fechada em si mesma. Pelo contrário, ela deve permanecer aberta para a relação palco e plateia ou, dito de outra maneira, para que o diálogo arte e sociedade seja capaz de, continuamente, redimensioná-la e, por conseguinte, ressignificá-la.¹⁵

GINSBURG e PATRIOTA.

Através do diálogo entre arte e sociedade, buscaremos neste capítulo, desenvolver um debate a respeito da produção dramatúrgica de Millôr Fernandes nos anos de 1960. Para isso, destacamos as peças *LIBERDADE, LIBERDADE* (1965) e *O HOMEM DO PRINCÍPIO AO FIM* (1967). Essas peças teatrais foram escritas em anos de ditadura militar. Onde, no campo da dramaturgia dialogaram em muitos aspectos com a dramaturgia dos anos de 1960 desenvolvida no Brasil, como veremos mais adiante, e também, refletiram nos trabalhos posteriores do autor, especificamente na dramaturgia dos anos de 1970.

Segundo Mariangela Alves de Lima, as peças em destaque fazem parte do conjunto de peças “históricas” de Millôr Fernandes. Para ela, essa produção é parte integrante do conjunto de obras militantes do autor.

Menos originais, uma vez que correspondem a modelos construtivos correntes na época em que foram concebidas, são as peças “históricas” de Millôr Fernandes. Verdadeiramente peças de circunstância, foram produzidas num período em que era preciso sacrificar a autonomia do autor aos interesses coletivos¹⁶.

¹⁵ GUINSBURG, J. PATRIOTA, R. Teatro brasileiro: ideias de uma história. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 22.

¹⁶ LIMA, Mariangela Alves de. Teatro Completo. In____: Cadernos de Literatura Brasileira – Millôr Fernandes. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2003, p. 119.

Notamos que a autora em questão estabelece uma hierarquia entre as obras do autor. Veremos neste capítulo como as interpretações das peças dos anos de 1960 de Millôr Fernandes são marcadas por uma concepção de teatro político desenvolvido durante os primeiros anos da década de 1960. Trazendo como inspiração as ideias desenvolvidas por Jacó Guinsburg e Rosângela Patriota. Notaremos que as interpretações sobre as peças de Millôr Fernandes como peças “militantes” ou “históricas” foram marcadas por uma ideia e uma concepção de teatro político desenvolvido durante esse período. Desta forma, buscaremos no trabalho da crítica teatral do período e nos outros sujeitos históricos envolvidos nesses processos, como os atores e diretores, uma leitura do que foi essa produção e como ela irá nos ajudar a pensar a dramaturgia do autor nos anos de 1970.

Liberdade, Liberdade é escrita em 1965 em parceria com Flávio Rangel. A peça foi montada pelo então Grupo Opinião e dirigida pelo próprio Flávio Rangel. Estreou em 21 de abril de 1965 no Rio de Janeiro. A produção do espetáculo coube ao Grupo Opinião e ao Teatro de Arena de São Paulo. Na montagem de estreia estavam nomes como Paulo Autran, Nara Leão, Oduvaldo Vianna Filho e Tereza Rachel.

Antes mesmo da estreia da peça, durante a preparação da montagem, já se levantavam algumas polêmicas no que diz respeito ao texto de Millôr Fernandes e Flávio Rangel. Em 30 de janeiro de 1965, no Jornal do Brasil, Millôr Fernandes já procurava esclarecer algumas questões a respeito da peça. Lançando uma das primeiras interpretações sobre a mesma:

A nossa peça não é um incentivo à subversão, nem sou subversivo. Ela é uma prova indiscutível de que o homem apesar de tudo, realmente conquistou alguma coisa. O objetivo é mostrar que valeu e que vale a pena lutar por alguma coisa e isto será mostrado através de citações de

trechos de discursos de Lincoln, Churchill, da Declaração dos Direitos dos Homens, e outros mais¹⁷.

A peça é dividida em duas partes e traz um apanhado de textos adaptados e originais em que os autores estabelecem diálogos no que diz respeito à liberdade. Em muitas das críticas analisadas, podemos perceber essa questão. Entre um diálogo e outro, ou, entre uma cena e outra, temos também a presença da música como elemento constitutivo da narrativa dramatúrgica. Outro aspecto que merece ser mencionado é a capacidade humorística da dramaturgia.

Logo de início, podemos perceber que a dramaturgia irá propor uma espécie de protesto, como disse Millôr Fernandes ao Jornal do Brasil: “O objetivo é mostrar que valeu e que vale a pena lutar por alguma coisa”.

(Ainda com as luzes da plateia acesas, ouve-se os primeiros acordes do Hino da Proclamação da República. Apaga-se a luz da plateia. Ao final da Introdução, um acorde de violão, e Nara Leão canta, ainda no escuro.)

Nara

Seja o nosso País triunfante,
Livre terra de livres irmãos...

Coro

Liberdade, liberdade,
Abre as asas sobre nós,
Das lutas, na tempestade,
Dá que ouçamos tua voz...

(Acende-se um refletor sobre Paulo Autran. Ele diz.)

Paulo

Sou apenas um homem de teatro. Sempre fui e sempre serei um homem de teatro. Quem é capaz de dedicar toda a vida à humanidade e à paixão existentes nestes metros de tablado, esse é um homem de teatro. Nós achamos que é preciso cantar (Acordes da Marcha da Quarta-Feira de Cinzas) – Agora, mais que nunca, é preciso cantar¹⁸.

¹⁷ Millôr esclarece que sua nova peça nada contra mitos ou Duque de Caxias. Jornal do Brasil, 30 de janeiro de 1965.

¹⁸ FERNANDES, Millôr. RANGEL, Flávio. Liberdade, liberdade. Porto Alegre: L&PM, 2013. p. 21-22.

Diante da citação acima percebemos alguns aspectos da dramaturgia: a presença de um Coro; a presença dos atores enquanto sujeitos da ação; temos também as citações, onde os autores trazem notas de rodapé para dizer de onde tal trecho foi retirado ou adaptado; e também, o jogo de iluminação que na maioria das vezes é usado para dar ênfase às falas dos atores.

Sobre a questão da liberdade em anos de ditadura militar no Brasil, buscamos nos atentar à cena que vem logo após a abertura da peça:

(Assim que se apaga o foco de luz, começa um rufo forte de bateria. O rufo diminuirá quando os atores começarem a falar, e cada um deles falará com um foco de luz sobre si. As frases devem ser ditas com veemência.)

Vianna

Voltaire: Não concordo com uma só palavra do que dizeis, mas defenderei até a morte vosso direito de dizê-las!

Tereza

Mme. Roland, guilhotinada pela Revolução Francesa: Liberdade, liberdade, quantos crimes se cometem em teu nome!

Paulo

Abraão Lincoln: Pode-se enganar algumas pessoas todo o tempo; pode-se enganar todas as pessoas algum tempo; mas não se pode enganar todas as pessoas todo o tempo!

[...]

Paulo

Aristóteles: As tiranias são os mais frágeis governos!

Vianna

Moisés: Olho por olho, dente por dente!

Tereza

Luis XIV: O Estado sou eu!

Paulo

Federico García Lorca: Verde que te quero verde!

Vianna

Adolf Hitler: Instalaremos Tribunais Nazistas e cabeças rolarão!

Tereza

Anne Frank, menina judia assassinada pelos nazistas: Apesar de tudo eu ainda creio na bondade humana!

[...]

Paulo

Tiradentes: Cumpri minha palavra: Morro pela liberdade!

Vianna

Artigo 141 da Constituição Brasileira: É livre a manifestação de pensamento!

Tereza

Castro Alves: Auriverde pendão da minha terra, que a brisa do Brasil beija e balança!

Paulo

Winston Churchill: Se Hitler invadissem o Inferno, eu apoiaria o demônio!¹⁹

Os autores trazem para cena algumas citações a respeito da liberdade e de tudo que a envolve, como também o próprio cerceamento dela.

Em 1964, um pouco mais de um ano antes da estreia da peça *Liberdade, liberdade*, os militares brasileiros tomaram o poder por meio de um golpe de estado e, o então General Castelo Branco assume o posto de presidente do país.

A partir desse processo, nos atentemos um pouco sobre a *História do Teatro Brasileiro* no período pré-golpe. Jacó Guinsburg e Rosângela Patriota ajudam a refletir sobre a *História do Teatro Brasileiro* a partir da noção de *Ideias Forças*. Sendo assim, os autores destacam:

Ao observarmos as premissas estéticas e culturais que impulsionaram as criações artísticas, constatamos que as reflexões construídas sobre as mesmas foram elaboradas a partir de ideias que, ao serem, sistematicamente, defendidas, tornaram-se referências para práticas teatrais transformadas em marcos ordenadores da temporalidade que conhecemos como História do Teatro Brasileiro. [...] tais ideias transmutaram-se em forças polarizadoras, isto é, foram capazes de sintetizar dinâmicas e processos que, invariavelmente, são constituídos por perspectivas plurais que, em seu próprio desenvolvimento, acolhem ideias diferenciadas²⁰.

¹⁹ Ibid., p. 23-24-25-26.

²⁰ GUINSBURG, PATRIOTA, op. cit., p. 23.

Surge então, no debate dos autores as ideias de nacionalismo, modernização, nacionalismo crítico, politização, como *ideias forças* que nortearam os trabalhos desenvolvidos no que diz respeito à uma *História Teatro Brasileiro*. Os autores chamam a atenção ainda, que tais ideias ora subsidiaram reflexões e ora qualificaram iniciativas.

Assim, afirmam a respeito dos autores e obras analisadas em seu livro:

Recorrer a este procedimento metodológico permitiu aos autores transitarem por distintos tempos e escritas diferenciadas e nelas não apenas reconhecerem, mas apreenderem o impacto das ideias-forças na consolidação de uma ideia maior: a História do Teatro Brasileiro²¹.

Podemos perceber que o debate tramita em *ideias* que ajudam a refletir sobre um questionamento maior, que é a *História do Teatro Brasileiro*. Consequentemente, a produção teatral nesse caso não diz respeito somente às produções teatrais do período, mas leituras que críticos, historiadores, atores e demais sujeitos históricos fizeram sobre²².

Diante o exposto, destacamos a ideia de progresso, onde os autores afirmam que, através dela, se buscou uma interpretação para a segunda metade do século XX no país. Essas ideias, ressaltadas pelos autores, foram pouco a pouco permeando em diversos setores da sociedade, como os empresariais, a classe operária, os intelectuais e os profissionais liberais. Os autores irão demonstrar como essas ideias foram chegando próximas à produção teatral. Vão ressaltar que elas chegaram especialmente através do palco do Teatro de Arena de São Paulo.

Fundado por José Renato Pécora, um dos primeiros egressos da Escola de Arte Dramática (EAD), o Teatro de

²¹ Ibid., p. 24.

²² Aqui podemos perceber o diálogo que se estabelece com a questão da memória e o diálogo com Carlos Alberto Vesentini.

Arena surgiu como uma alternativa àqueles que não dispunham de recursos necessários para criarem uma companhia nos moldes do TBC²³.

Para uma parcela da juventude de São Paulo, “a modernidade teatral significara a necessária superação de uma etapa, porém, por si só, ela não era suficiente para que a arte teatral, de fato, estabelecesse consonância com a sociedade brasileira”²⁴. Assim, percebemos que o fazer teatral deveria então estar em diálogo com a sociedade. Trazendo uma citação de Gianfrancesco Guarnieri, onde ele irá expor como os movimentos estudantis estavam se organizando, que era necessário unificar e fortalecer os movimentos estudantis. Ainda, na época eles chegaram à conclusão da qual a unificação desses estudantes se daria então por meio do movimento cultural, principalmente pelo movimento artístico, onde nesses se encontrariam meios eficazes de organização estudantil e ampliação e fortificação dos grêmios. Diante da fala Guarnieri, os autores apontam:

A exposição desse fragmento expõe um dos caminhos adotados para o estabelecimento de uma conexão explícita entre arte e política. A proposição de uma prática cultural, a ser instrumentalizada em favor de ideário político, permitiu que, em determinados segmentos do teatro brasileiro, desenvolvessem-se atividades artísticas em sintonia com o materialismo histórico²⁵.

Ainda buscando caminhos para se pensar a relação que as práticas culturais estabeleceram com a política, os autores destacam as influências das ideias de esquerdas disseminadas pelo Iseb, dando especial atenção aos estudos de Nelson Werneck Sodré, a divulgação das obras de Marx, Engels e Lênin pelo partido comunista brasileiro, os estudos de Léon

²³ GUINSBURG, PATRIOTA, op. cit., p. 137 e 138.

²⁴ Ibid., p. 136.

²⁵ Ibid., p. 139.

Trotsky, e ainda trazem as influências de Antônio Gramsci e suas reflexões a respeito do diálogo entre Política e Arte.

Diante disso,

[...] no âmbito da atividade teatral começou-se a vislumbrar estímulos para o desabrochar de uma consciência histórica e, sob esse aspecto, o teatro assumiu compromissos públicos, não somente com princípios gerais de cultura e civilização, mas também com a organização das camadas subalternas a fim de impulsionar a luta pela igualdade social²⁶.

Assim, buscando o efetivo diálogo entre o teatro e política nasce a formação do Teatro de Arena de São Paulo, em que os autores apresentam da seguinte maneira:

Do encontro com o Teatro de Arena (de José Renato) e o Teatro Paulista do Estudante nasceu o Teatro de Arena de São Paulo, que herdara do primeiro a proposta artística e profissional estabelecida pela modernização, enquanto do segundo recebia a vontade de articular a dimensão artística às tensões políticas e aos projetos de transformação²⁷.

Notamos que, partindo da criação do Teatro de Arena de São Paulo e do debate posto entre Arte e Política, irá surgir a encenação da peça *Eles não usam black tie* de Guarnieri, sob direção de José Renato, estreada em 1958. Os autores apresentam o diálogo entre os sujeitos históricos, a crítica e o contexto político. A encenação do espetáculo se dá em meio ao fechamento do Teatro de Arena.

Maria Silva Betti, nos aponta algumas das formulações do Arena no período:

De modo geral, pode-se dizer que o pensamento estético desencadeado no Arena nesse momento apoiou-se sobre três formulações principais: em primeiro lugar, no fato de

²⁶ Ibid., p. 139.

²⁷ Ibid., p. 140

que o país, entendido como o conjunto de setores da sua classe trabalhadora, não tinha representação expressiva na dramaturgia nacional até aquele período; em segundo, na ideia de que se atravessava, naquele instante, uma fase da vida nacional em que colocar em prática essa representação era uma tarefa inadiável para o teatro dentro do campo da cultura; e em terceiro, na crença de que, ao fazê-lo, o teatro estaria revelando e discutindo mecanismos da exploração da classe trabalhadora, e assim, exercendo um papel importante no sentido de conscientizar seu público e de gerar formas de intervenção²⁸.

Resgatando uma análise do crítico Sábato Magaldi, em que o mesmo diz basicamente que o espaço cênico estava identificado com os trabalhadores, os autores Guinsburg e Patriota ressaltam:

Através de uma peça (e, posteriormente, de uma dramaturgia), cujo protagonista era um operário, viu-se o nacional retornar ao centro das preocupações, porém destituído dos conteúdos a ele atribuídos em debates anteriores. Manteve-se a ideia, porém os significados foram historicamente redimensionados e a sua compreensão estabeleceu-se a partir do nacional-desenvolvimentismo, que tanto marcou o Brasil na década de 1950, traduzido social e economicamente como a luta incessante pela primazia do nacional (visto como genuinamente brasileiro) sobre produtos e interesses estrangeiros. Sob esse aspecto, o nacional tornou-se o nacionalismo crítico, entendido como capaz de refletir, à luz de uma perspectiva crítica, as condições de vida e de luta da população²⁹.

O teatro nesse sentido, por meio dos palcos e da dramaturgia, buscava delinear-se na ênfase ao *nacionalismo crítico* associado então a um debate na justiça de classes e à justiça social, com reivindicações políticas, econômicas e sociais. Os autores ressaltam ainda que diante desse debate

²⁸ BETTI, Maria Silva. A politização do teatrão: do Arena ao CPC. In____: FARIA, João Roberto. História do Teatro Brasileiro – do Modernismo às Tendências Contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013, p. 183.

²⁹ GUINSBURG, PATRIOTA, op. cit., p. 142 e 143.

artistas os pernambucanos, como Ariano Suassuna, Luiz Mendonça e Hermilo Borba Filho criam o Movimento de Cultura Popular (MCP), e no Rio de Janeiro surge o Centro Popular de Cultura (CPC), em São Paulo surge ainda o Teatro Oficina. Segundo os autores,

O país experimentava a expectativa da transformação, traduzida na defesa de práticas anti-imperialistas e no sonho de concretizar a revolução democrático-burguesa, vislumbrada por diversos segmentos sociais³⁰.

Para que as demandas do Brasil do início dos anos de 1960 fossem efetivadas, segundo os autores, era preciso o efetivo comprometimento do ponto de vista político, fato desenvolvido por meio da dramaturgia.

Em que pese o impacto político das encenações de peças de Sartre, na primeira metade da década de 1960, o teatro continuou a ser definido por uma dramaturgia identificada nos moldes do nacionalismo crítico. Esse reconhecimento se fez pelas temáticas das peças. Nesse processo, mais uma vez o texto tornou-se o centro das interpretações e foi por seu intermédio que se definiu tal ideia (nacionalismo crítico), em uma conjuntura política, que foi interpretada, por vários desses artistas, como revolucionária. Companhias como o Teatro de Arena de São Paulo assumiram uma tarefa que transcendeu os limites do palco e do próprio teatro com a expectativa de se tornarem vanguarda política e cultural³¹.

Sendo assim, *Eles não usam black tie* aos olhos da crítica e do público é visto como um espetáculo, que no âmbito da criação artística atendia às demandas do Brasil do início dos anos de 1960. Como destacaram os autores, foi através do texto que a ideia de nacionalismo crítico pôde ser definida. Mas não coube somente à peça *Eles não usam*

³⁰ Ibid., p. 143.

³¹ Ibid., p. 148.

black tie esse papel. Como veremos a seguir, outras dramaturgias também propunham tal ideia.

José Fernando Marques de Freitas Filho, ao tratar dos anos de 1960 e os artistas do Arena, irá destacar os embates que esses artistas buscaram enfrentar no que diz respeito às diferentes concepções no que tange às estratégias artísticas adotadas por eles. Segundo o autor,

Em 1960, debates internos separavam, de um lado, os que pretendiam continuar a fazer teatro de temática política, praticando-o, porém, nos limites da sala de 150 lugares situada em São Paulo, ou seja, nos limites do teatro empresarial (ainda que de pequeno porte), dirigido à classe média; e, de outro, os que ambicionavam ter não apenas o povo no palco, tratado como protagonista das peças compostas a partir de *Black-tie*, mas também na platéia; objetivo impraticável na pequena sala, administrada nos moldes do teatro comercial, moldes a que se ligava, enfim, o modelo estético de tipo realista então desenvolvido pelo grupo. Como se vai ver adiante, *A mais-valia* será escrita e encenada no momento em que Vianna Filho e Chico de Assis deixavam o Teatro de Arena, correspondendo a mudança de alvos políticos e de estratégias artísticas³².

José Filho destaca determinados espetáculos que propuseram como mote a forma do teatro realista, voltado para pensar o homem comum, e como *A mais-valia* buscou se diferenciar desses, culminando na criação do Centro Popular de Cultura em março de 1961.

Se, como afirma Yan Michalski, a trajetória de Vianinha ‘concilia quase que prodigiosamente uma considerável diversificação de propostas formais com uma inflexível fidelidade a uma generosa e bem definida visão de mundo e da sociedade’ (Michalski, em: Vianna Filho, 1981: 10), *A mais-valia* terá representado a guinada do modelo realista evocado há pouco para o modelo não realista com que o

³² FILHO, J. F. M. de Freitas. “Com os séculos nos olhos” – teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979. Tese de doutorado, Brasília-DF, 2006. p. 24.

dramaturgo e seus parceiros pretendiam chegar às grandes platéias. A peça, adequada aos propósitos de agitação e propaganda que o teatro passava a alimentar, estimulou, com o sucesso de palco, a criação do Centro Popular de Cultura, o CPC, fundado em março de 1961, no Rio de Janeiro. Os achados formais de *A mais-valia* viriam a inspirar os recursos mobilizados nos espetáculos do CPC: as personagens-tipo, o apelo à farsa e à caricatura dos adversários políticos, as canções e a estrutura episódica ou fragmentária são alguns desses recursos de que falaremos ao analisar a peça de Vianinha³³.

Sobre essas diferenças de modelos realistas e não realistas o autor destaca a peça *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, como a peça que preparou a passagem de um modelo para o outro. Enquanto *Black-Tie* e *Chapetuba* em seu estilo dramático pedem verossimilhanças, linguagem mimética e psicologias delineadas. *A Revolução na América do Sul* estrutura-se em torno do estilo épico, onde aparecem personagens-síntese, impulsionados pelo humor e pela agilidade, características presentes no teatro de revista. José Filho pondera a relação entre *Revolução na América do Sul* e *A mais-valia*. Segundo ele,

O fato de Chico de Assis e Vianinha terem saído do grupo na época da temporada carioca de *Revolução na América do Sul* é significativo, dado que eles de alguma forma levaram consigo as lições propostas na peça de Boal, redimensionando-as em *A mais-valia*. É prudente, no entanto, não sublinhar em demasia a possível influência de *Revolução* sobre *A mais-valia*, pois foram textos elaborados na mesma época, sendo difícil precisar até que ponto houve ascendência daquela peça sobre esta³⁴.

Deste debate, o autor apresenta um artigo de Vianinha intitulado *A mais-valia tem que acabar, seu Edgar*, onde se vê as questões

³³ Ibid., p. 26.

³⁴ Ibid., p. 28.

em torno do realismo. José Filho procura destacar que para Vianinha os esquemas de apreensão do mundo deveriam ganhar destaque dentro da dramaturgia que propunha, sendo assim, o modelo de um teatro realista já não era suficiente. A arte nesse caso, como destacado pelo autor, é de fundamental importância.

Abandonar a história era justamente o que não se devia fazer naquele instante, conforme o entendiam Vianinha e outros artistas. Mais do que discutir a ‘necessidade individual diante do jogo infindável de causas e efeitos’, importava debater processos amplos, processos e situações que atingem as pessoas em sua vivência coletiva, para além da consciência individual e, com frequência, de modo inapreensível, ao menos imediatamente, por essa consciência³⁵.

Desse modo, *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* acaba por abarcar essas mudanças. Onde o coletivo se sobrepõe a questões individuais, vindo à tona um teatro político.

Ao tratar aqui da trajetória do Teatro de Arena de São Paulo e da criação do Centro Popular de Cultura (CPC) no Rio de Janeiro, percebemos como as ideias em torno do teatro político desenvolvido no Brasil no período antes do Golpe de 1964 consolidavam ideias de um teatro revolucionário. E para, além disso, como através da dramaturgia esses sujeitos envolvidos no processo buscaram refletir sobre o Brasil daqueles anos. Sendo assim, através das leituras feitas por José Filho, percebemos também a mudança no que diz respeito a uma perspectiva formal (um teatro realista e um teatro não realista), pois na ânsia de atingir um público cada vez maior e assim estabelecer um efetivo diálogo entre Arte e

³⁵ Ibid., p. 29.

Sociedade, trazer as questões para a dramaturgia e formalizar essas mudanças, era necessário para efetivar o diálogo.

Com o advento do Golpe de 1964, as possibilidades se esvaíram nas circunstâncias históricas como dizem Guinsburg e Patriota:

Este, aos olhos de vários daqueles que estavam envolvidos no embate entre teatro e política, surgiu como um raio em céu azul, pois, até aquele momento, a interpretação histórica apontava para a concretização de uma revolução democrático-burguesa capaz de propiciar as condições para que o Brasil se tornasse, de fato, um país justo e igualitário³⁶.

Diante disso, os “espetáculos que incitavam os espectadores à organização e a mudanças deram lugar a trabalhos que justificavam a construção de uma resistência frente à situação de arbítrio”³⁷. Para contribuir ainda com esse debate, nos atentemos ao que Marcelo Ridenti irá dizer sobre a reação cultural e política ao golpe de 1964.

Após o golpe de 1964, os artistas não tardaram a organizar protestos contra a ditadura em seus espetáculos. Ainda mais porque os setores populares foram duramente reprimidos e suas organizações praticamente inviabilizadas, restando condições melhores de organização política especialmente nas camadas médias intelectualizadas, por exemplo, entre estudantes, profissionais liberais e artistas. Esse período testemunharia uma superpolitização da cultura, indissociável do fechamento dos canais de representação política, de modo que muitos buscavam participar da política inserindo-se em manifestações artísticas³⁸.

³⁶ GUINSBURG, PATRIOTA, op. cit., p. 152.

³⁷ Ibid., p. 153.

³⁸ RIDENTI, 2012, p. 143.

No caderno de apresentação do espetáculo *Liberdade, Liberdade*, encontrado em pesquisa realizada na Biblioteca da Funarte³⁹ em Fevereiro de 2016, no Rio de Janeiro, foi visualizada uma espécie de defesa do trabalho realizado pelo Grupo Opinião. Nessa defesa, o grupo expressa o que se pretende para o desenvolvimento cultural brasileiro no período. Podemos perceber que as propostas por eles elencadas nessa defesa dialoga com o que os autores Guinsburg e Patriota nos alertaram para as produções do período, bem como com o que Marcelo Ridenti e José Filho nos apresentam.

A defesa do grupo perpassa duas questões de extrema importância, a questão da realidade concreta da situação no país e a questão estética-forma aliada a essa realidade. Segundo o que nos é apresentado temos logo no primeiro parágrafo a seguinte citação:

O Grupo Opinião coloca-se, no campo da cultura, numa posição crítica, aberta e comprometida. Esse compromisso, que se realiza como ação no âmbito cultural, envolve de fato o problema geral da realidade brasileira⁴⁰.

Diante disso, temos então a questão da realidade explanada da seguinte forma:

Estamos convencidos de que o trabalho cultural, como todo trabalho, tem por exigência básica a qualidade. Mas, sobre o conceito de qualidade pesam inúmeros equívocos. Do nosso ponto de vista, a qualidade de uma obra resulta da formulação adequada da experiência na complexidade de suas contradições, isto é, na sua realidade dialética. Conclui-se daí que uma visão estreita do mundo, não pode produzir boa obra, pelo simples fato de que, na sua limitação, é incapaz de revelar o verdadeiro conteúdo da realidade de que trata. Assim, como não basta estar teoricamente armado de uma visão justa para obter

³⁹ Órgão do Governo Federal responsável por fomentar e incentivar atividades artísticas no Brasil.

⁴⁰ CADERNO DE APRESENTAÇÃO: *Liberdade, Liberdade*, 1965.

resultados artisticamente positivos, pode um escritor alienado criar boa arte, desde que, no processo formulativo – no fazer – consiga ampliar sua visão o suficiente para abranger as contradições inerentes a ela. O que não quer dizer que as obras estejam despidas de caráter ideológico ou de classe, mas que elas podem ter qualidade apesar disso. A liberdade é, portanto, condição necessária do trabalho do criador⁴¹.

Ao destacar a qualidade de uma obra artística ligada à sua realidade dialética, o grupo ressalta a importância da arte e da cultura no campo da resistência, visto a realidade encarada por eles é a do cerceamento das liberdades. Sendo assim, defender a liberdade de criação é de suma importância para tais artistas.

Para nos ajudar a refletir sobre essa questão, buscamos novamente em Marcelo Ridenti uma possibilidade de diálogo com as fontes aqui analisadas. Segundo o autor,

Após o golpe, protagonistas destacados do CPC – como Vianinha, Ferreira Gullar, João das Neves, Armando Costa, Paulo Pontes e Denoy de Oliveira – organizaram o show Opinião, que viria a dar nome ao teatro onde era montado. Consolidava-se a aproximação do teatro com a música popular brasileira (é nessa época a criação do termo MPB), que vinha de antes de 1964, com a politização de compositores originários da Bossa Nova, como Carlos Lyra, Sérgio Ricardo e mais tarde Edu Lobo. No espetáculo Opinião, concentravam um sambista representante das classes populares urbanas (Zé Kéti), um compositor popular do campo nordestino (João do Vale) e a menina de classe média (Nara Leão, depois substituída por Maria Bethânia). Representavam os três setores sociais que poderiam se insurgir contra a ditadura, conforme se acreditava⁴².

Como aponta Marcelo Ridenti, a aproximação da música popular brasileira com o teatro em busca de uma luta contra a ditadura já vinha se

⁴¹ Idem.

⁴² RIDENTI, op. cit., p. 144.

consolidando como uma proposta cultural. Vale lembrar que Nara Leão e Vianinha estão presentes na montagem de *Liberdade, liberdade*. Quanto a isso, em uma matéria do Jornal do Brasil, Nara Leão comenta a sua participação em ambas as montagens:

Sem esquecer a experiência de *Opinião*, Nara diz que ficou encantada com o texto de *Liberdade, liberdade*. Só que o considera muito mais intelectualizado – e menos popular – do que *Opinião*, coisa, a seu ver, que não dá nenhuma vantagem a *Liberdade, Liberdade* sobre o show em que ela apareceu com Zé Kéti e João do Vale⁴³.

A partir da fala de Nara Leão e da colocação de Marcelo Ridenti, buscamos refletir sobre as questões em torno do *Show Opinião* a partir da tese de doutorado de Sirley Cristina Oliveira.

Sirley Cristina Oliveira irá apontar, que mesmo diante de um golpe militar, no Brasil, existiu uma produção artística e intelectual especialmente de esquerda. Esses artistas e intelectuais começaram a se aproximar das propostas do *Nacional Popular*⁴⁴. A autora destaca o *Nacional Popular* como o “[...] debate político e ideológico forjado pelos setores de esquerda acerca de temas ligados a vida do homem comum, trabalhadores, operários e sertanejos pobres”⁴⁵. Nesse sentido, como aponta a autora, existiu uma série de publicações de revistas que estavam pensando essas realidades do homem comum, do trabalhador do campo e dos operários. Para além das publicações das revistas a autora irá apontar a maneira pela qual o teatro também buscou esse debate.

Os espetáculos em sua maioria produzidos pelo Cento Popular de Cultura da UNE, pelo Teatro de Arena de São

⁴³ Nara e os cantos da liberdade. Jornal do Brasil, 11 de abril de 1965.

⁴⁴ Vale lembrar que o tema do *Nacional Popular* já estava presente antes do advento do Golpe Civil Militar. A autora destaca a produção e apresentação em 1958 da peça *Eles Não Usam Black Tie* de Gianfrancesco Guarnieri pelo Teatro de Arena de São Paulo.

⁴⁵ OLIVEIRA, Sirley Cristina. O encontro do teatro musical com a arte engajada de esquerda: em cena o Show Opinião (1964). Tese de doutorado, 2011, p.3.

Paulo e pelo Grupo Opinião, ganharam notoriedade no cenário cultural e político do País, por discutir e problematizar uma série de questões ligadas à política nacional e aos problemas sociais enfrentados pelos brasileiros. Assim, como nas revistas de esquerda, o tema do *nacional e popular* constantemente aparecia no palco do teatro, apresentando o problema da terra, da fome do sertanejo, da seca nordestina, da exploração dos operários e da valorização da cultura popular⁴⁶.

A autora destaca a importância da cultura popular no processo de resistência aos militares. A cultura popular seria uma forma que o teatro encontrou para se discutir a proposta do *Nacional Popular*. Acabaram por redimensionar a cultura popular em relação às condições políticas do período. E a partir desse ponto que a autora irá pensar o *Show Opinião*.

[...] O espetáculo, que nasceu com proposta de dizer não à ditadura e de resistir à permanência dos militares no poder, apresentou formas inovadoras no palco. Ao aliar as diferentes formas da cultura popular a um conteúdo essencialmente político, se tornou, ao lado de outras manifestações artísticas da época, em uma das bandeiras de luta da resistência política organizada e democrática ao regime militar⁴⁷.

Segundo Sirley Cristina Oliveira, o propósito do *Show Opinião* era denunciar e resistir. E é aí que eles buscaram os temas que se ligavam mais ao povo. Para além do conteúdo, esses temas foram articulados entre texto e canções, ou seja, contribuíam para a formação da dramaturgia. Assim como a autora destaca que aliadas a esses textos e canções estavam algumas convenções teatrais, como o teatro de revista. E ainda, o *Show Opinião* fora marcado pelo “[...] riso, o cômico, o deboche, a ironia, a alegoria, a música e os personagens”⁴⁸.

⁴⁶ Ibid., p. 6.

⁴⁷ Ibid., p. 8.

⁴⁸ Ibid., p. 8.

José Fernando Marques de Freitas Filho, em sua análise sobre os musicais no Brasil, nos faz levantamentos importantes quanto aos musicais produzidos no período de 1964 a 1979. Para ele, o teatro musical que se desenvolveu no Brasil dos anos de 1964, com *Opinião*, a 1979, com *O rei de Ramos*, tem como constante em sua dramaturgia a pesquisa em fontes populares. Segundo o autor,

As convenções teatrais da farsa e da revista; o verso de sete sílabas do cordel; os gêneros da música popular; o bumba-meu-boi, o mamulengo e o carnaval foram mobilizados por artistas majoritariamente oriundos da classe média para compor um teatro que se pretendia representativo da nacionalidade e, portanto, segundo se imaginava, apto a falar de seus problemas⁴⁹.

O autor também trata a criação do espetáculo como a primeira resposta articulada entre artistas para o golpe realizado pelos militares. A partir daí, apresenta algumas características de *Opinião*:

O espetáculo trazia texto de Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes, os três procedentes do extinto CPC, e foi dirigido por Augusto Boal, membro do Teatro de Arena de São Paulo. Cenas curtas e 33 canções, interpretadas na íntegra ou em parte, devidas a numerosos colaboradores, constavam do show, cujos protagonistas eram os compositores João do Vale e Zé Kéti e a jovem cantora Nara Leão (que seria substituída por Suzana de Moraes e, depois, por Maria Bethânia)⁵⁰.

Trazendo suas trajetórias para o palco, os artistas articulariam as canções, trechos de poemas, histórias curtas e diálogos, à composição do espetáculo.

⁴⁹ FILHO, op. cit., p. 173.

⁵⁰ Ibid., p. 177.

Opinião resulta da confluência de trajetórias afins, pela qual teatro e música popular somam recursos com base na aspiração comum de falar dos temas sociais ou, caso se prefira, de politizar a expressão artística – o que, em teatro, já vinha acontecendo pelo menos desde 1958, quando *Eles não usam black-tie* estreou em São Paulo⁵¹.

Ao tratar das trajetórias destes artistas José Filho começa nos apresentando a trajetória de Nara Leão. Destaca que aos 21 anos de idade a cantora já se apresentava ao lado de Vinicius de Moraes e Carlos Lyra. Destaca também que a cantora adotou uma corrente similar à do Centro Popular de Cultura (CPC), onde se faziam informar por ideais estéticos e políticos do tipo nacional-popular. Lembrando que com advento do golpe o CPC tem o projeto interrompido. O autor apresenta ainda que, esses projetos tinham como traço comum a busca por representar o Brasil junto ao seu povo e, que se entendia como povo a população menos as elites. Sobre o conceito do nacional-popular, José Filho nos aponta:

Sem pretendermos nos estender sobre o conceito de nacional-popular, observamos que para a sua conformação se realizam, de saída, duas operações lógico-simbólicas. Em primeiro lugar, marca-se a necessidade de descobrir ou redescobrir a nacionalidade, afirmando-a e liberando-a de quaisquer jugos. A seguir, identifica-se o caráter brasileiro ao que é popular; as formas tradicionais de música, dança e poesia acham-se implicadas neste termo⁵².

O *nacional-popular*, com o golpe, se torna uma via de resistência que esses artistas utilizaram. Onde acabam por assumir a postura de oposição ao regime. José Filho diz quanto ao espetáculo Opinião:

⁵¹ Ibid., p. 174.

⁵² Ibid., p. 180-181.

Seja qual for a conclusão a que se possa chegar acerca desses fatos, deve-se perceber o embate (e depois o impasse) entre as aspirações alimentadas pelos agentes, reforçadas pelo enorme sucesso de público e de crítica alcançado pelo espetáculo, e os teimosos limites da realidade, que *Opinião* procurava ampliar⁵³.

Maria Sílvia Betti ressalta que,

Grande parte da força expressiva de *Opinião* provinha da forma como o espetáculo resolvia, no plano artístico, a tensão que se apresentava diante da situação política do país: o golpe havia sufocado de forma sumária projetos culturais de fundamental importância desenvolvidos nos anos anteriores (além do CPC, o do Movimento de Cultura Popular e o das Ligas Camponesas de Pernambuco). A inevitável constatação da derrota havia surpreendido intelectuais e artistas que se encontravam, então, no ápice de sua capacidade de criação e trabalho, como era o caso de Vianninha (Oduvaldo Vianna Filho) e de todos os que se ligaram ao processo de criação do *Show*⁵⁴.

José Filho nos aponta dois aspectos que para ele são importantes no que diz respeito a essas produções. O primeiro é o da pesquisa das “tradições da cultura brasileira”; O segundo é a aspiração de alçar o nacional a esfera universal. Segundo José Filho,

[...] A atividade artística proposta por Vianna exigirá “conhecimento e investigação” para que responda a seu momento: ‘Ser contemporâneo significa um ato de cultura que – tornando existente o potencial sensível da consciência social, dando-lhe objetividade, formando o chamado espírito social objetivo – abre caminho para o enfrentamento prático da existência, para a superação dos problemas que entravam a realização universal do ser humano’ (1983:106). Essas palavras retomam, em plano

⁵³ Ibid., p. 182.

⁵⁴ BETTI, Maria Silva. O Teatro de Resistência. In: FARIA, João Roberto. História do Teatro Brasileiro: do Modernismo às Tendências Contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013, p. 195.

mais ambicioso, o projeto de uma arte politicamente útil⁵⁵.

Em *Opinião*, a forma, sobre a qual todo o processo de se pensar a realidade nacional ou de se pensar o projeto de uma dramaturgia que busca refletir sobre sua realidade concreta é a colagem. No que diz respeito à colagem, o autor nos apresenta:

A colagem de fragmentos, praticada em *Opinião* e em *Liberdade, Liberdade*, liga-se a percepções que o dramaturgo toma emprestadas às vanguardas – ou seja, às tendências que teriam privilegiado as pesquisas de linguagem e preterido o engajamento direto. Referindo-se a esse último espetáculo de que participou como ator ele diz que ‘a montagem e o entrecchoque de textos (...) realizam uma sensibilidade nova – na base dessa montagem rápida, contrapontada, está uma dinâmica de comportamento mais rápida, uma liberdade maior em relação ao estabelecido, uma urgência de precisão’ (1983: 108). Essas idéias atendem aos novos padrões urbanos que delineavam o Brasil dos anos 60 e se tornam mais nítidas ao se consultar a derradeira entrevista de Vianninha, concedida em 1974 (1983:174-187)⁵⁶.

Como apontado por José Filho, esse novo não seria a capacidade de vincular o nacional ao universal, mas sim dentro desse processo fortalece-lo afim de se pensar numa cultura popular de massas. Como o autor destaca, esse processo passou por seus percalços, o que não chegou a se realizar plenamente, pelo menos da maneira como havia formulado. Segundo o próprio autor, *Opinião* se dá de outra forma. Nos apresenta então, a ideia de fragmentação, “[...] motivo pelo qual o espetáculo empenha-se em recompor crenças e ânimos, buscando as convicções

⁵⁵ FILHO, op. cit., p. 184.

⁵⁶ Ibid., p. 184-185.

alternativas que deveriam mobilizar as esquerdas nos novos tempos”⁵⁷. Não só pela fragmentação em torno das questões de seu período que se pode refletir sobre *Opinião*, o autor então recorre a pensar os processos.

Que processos, então, garantem ao show a mínima unidade necessária? O primeiro e mais amplo dos procedimentos utilizados no roteiro e no espetáculo (lembre-se a gravação em que o show foi parcialmente registrado) é o da associação de idéias. O elo entre cenas, músicas e textos consiste na simples e direta (às vezes e mesmo arbitrária) associação de temas, frases, melodias, atmosferas⁵⁸.

A associação de ideias seria então a primeira característica apontada pelo autor como um dos processos pelos quais se garantiria a unidade mínima no show. Avançando quanto a essas questões José Filho destaca:

Opinião procede, a partir das analogias que o fazem avançar, por uma espécie de *efeito de distanciamento generalizado*; as situações propostas jamais se conservam inalteradas por muito tempo. Talvez se possam ver, na base desse processo, dois estados de espírito essenciais para o trabalho: a desolação quanto às condições brasileiras – pobreza, analfabetismo, ‘muito sacrifício pra viver’, como diz João do Vale -, das quais o Golpe é a cifra histórica recente, reveza-se com a esperança de que as coisas mudem, sentimento que em certas passagens chega à euforia das certezas inapeláveis (entre desolação e esperança, note-se ainda a indignação que surge em temas como *Sina de Caboclo*). Esse otimismo, cuja ingenuidade é temperada por humor, projeta-se em plateias predispostas a perceber, na cena, as suas próprias convicções, ou a recompô-las sob estímulo do espetáculo⁵⁹.

⁵⁷ Ibid., p. 186.

⁵⁸ Ibid., p. 186.

⁵⁹ Ibid., p. 186-187.

A junção de ideias em torno do espetáculo *Opinião*, como podemos perceber até aqui, se dá sob o olhar da condição do Brasil daqueles anos. Com o Golpe, se tem a esperança de que as coisas mudem. O viver entre a desolação e a esperança se reflete no palco.

Se esse é o ritmo a que obedece (e nele já se acham embutidas as posturas ideológicas que animam o show), reitere-se que *Opinião* aposta, no plano do conteúdo propriamente dito, na possibilidade de se aliarem as classes média e baixa no sentido de modificarem a ordem, conforme diretriz sustentada pelo Partido Comunista Brasileiro desde fins dos anos 50. Por essa diretriz, pretendia-se que, entre os prováveis parceiros políticos, estivesse também a burguesia nacional, vista como virtual adversária do imperialismo (sobretudo) norte-americano. Este seria o inimigo comum contra o qual classes sociais diversas deveriam somar as suas forças, segundo a perspectiva do PCB⁶⁰.

Temos em *Opinião* uma clara proposta de se aliarem as classes médias e a baixa em função de modificar a realidade que está posta. O autor ressalta ainda, que trazer a burguesia nacional para o debate é uma realidade que já estava posta pelo Partido Comunista Brasileiro desde os fins dos anos 50.

No caso de *Opinião*, a representatividade e vista por meio de artistas populares da música.

Os setores que estavam dispostos a promover mudanças no país ali compareciam, portanto, na forma dos atores-personagens: o proletário urbano, o camponês e o jovem de classe média (ou a jovem: o gênero importa neste caso). As canções os ligam também no plano simbólico, isto é, trata-se das “tradições da cultura brasileira”, tornadas exemplares na antologia de ritmos feita no espetáculo⁶¹.

⁶⁰ Ibid., p. 187.

⁶¹ Ibid., p. 187.

Opinião seria a junção de setores que pretendiam a mudança no país. A mudança nesse caso, adentra o campo da representatividade simbólica, percebida através dos diferentes ritmos presentes no espetáculo.

As histórias de vida, a coletânea de estilos populares – partido alto, incelença, xote, baião, bossa - e a esperança levada aos limites da euforia pretendiam dar, juntas, o retrato do Brasil dos anos 60. Ao mesmo tempo, apontavam a possibilidade de transformá-lo justamente na direção que o Golpe cancelara. Vale verificar como se fizeram tais operações no plano dos elementos mobilizados⁶².

Segundo Maria Silva Betti, o *Show* ainda se caracterizou pela visão compartilhada desses artistas de que era necessário resistir diante das circunstâncias em que se encontravam.

Alternando depoimentos e canções, o show anunciava, por meio de alusões de estratégico duplo sentido, a convicção, compartilhada pelo público que a ele afluiu, de inequívoco repúdio ao quadro político instaurado com a tomada de poder pelos militares. [...] Dessa forma o espetáculo procurava, antes de mais nada, construir nas consciências de seu público a determinação em não ceder ao desânimo e à derrota diante das circunstâncias. O uso estratégico de metáforas nas letras e nos textos do espetáculo permitia que se driblasse a censura, construindo assim, o subtexto do espetáculo com imagens de vigorosa (ainda que metafórica) manifestação contestatória⁶³.

Sirley Cristina Oliveira ainda irá apresentar uma série de polêmicas que envolveram a montagem do espetáculo. Para isso, ela buscará também no diálogo que críticos e intelectuais estabeleceram com a

⁶² Ibid., p. 187-188.

⁶³ BETTI, op. cit. p. 195.

obra. A título de citação, uma das polêmicas envolve justamente a questão do *Nacional Popular*. Alguns críticos e intelectuais observaram no espetáculo uma visão romantizada do então *Nacional Popular*, assim como também viram uma solidariedade às esquerdas do período. Outra questão levantada pela autora é a projeção da música popular brasileira. Ela irá destacar as músicas de protesto, “engajadas” e “participantes” diante da realidade nacional. Para ela os artistas não estavam preocupados somente com os temas regionais, ocorria uma preocupação com o avanço do capitalismo, a exploração imperialista e as arbitrariedades dos militares. Mas a autora ressalta que com o avanço do rádio e da TV, para alguns setores essas músicas acabaram vistas como manifestações vazias devidas as relações com o mercado.

Diante de seus questionamentos a autora irá levantar dois pontos a respeito do *Show Opinião*: Os artistas que aliaram a composição estética e política do espetáculo à proposta do “engajamento político” e o “teatro de resistência”; Os críticos e intelectuais que viam no espetáculo uma luta política “romantizada”, ora até “festiva” e muito ligada ao interesse do mercado. Para compreender o *Show Opinião* a autora buscará o embate de tais fontes e parte da ideia de que o *Show Opinião* pode ser visto para além de tais posicionamentos.

Ao trazer as características do teatro desenvolvido no Brasil no período antes do Golpe de 1964, tratando assim dos grupos e das montagens dos mesmos, e ao trazer também, até o momento, a montagem do *Show Opinião* pelo então grupo Opinião, o que podemos perceber é que a circulação das ideias defendidas por esses grupos e pelos sujeitos responsáveis por elas resultaram em montagens de espetáculos que buscariam dar ênfase a esse ideário. Assim, a dramaturgia abarcaria boa parte dessas questões. Ao trazer para o diálogo a defesa do Grupo Opinião

no Caderno de Apresentação de *Liberdade, liberdade* o que vemos é a continuidade de tais preposições.

A aproximação de Millôr Fernandes com esses artistas e grupos se dá no pós-golpe. Onde, como ressalta Guinsburg e Patriota, as possibilidades de luta que se propunham até àquele momento foram cerceadas. E por que então, não falar de uma questão que tocava a todos naquele momento? Era preciso mostrar que valia a pena lutar por alguma coisa, como disse Millôr Fernandes. E é diante desses embates e dessas redes de sociabilidade da classe artística que chegamos à montagem de *Liberdade, liberdade*. Como também é a partir daí que Millôr Fernandes, em sua peculiaridade de um autor “autônomo”, como ele mesmo gostava de dizer, irá travar seus embates com a crítica. Por isso é importante destacar aqui a escolha de peças como *Liberdade, liberdade* e *O homem do princípio ao fim*. *Liberdade, liberdade* como uma aproximação direta de Millôr Fernandes com esses sujeitos que propunham tais transformações, seja a partir do texto ou da defesa da liberdade de criação em anos tão sombrios, onde as possibilidades de luta eram cerceadas. E, *O homem do princípio ao fim* como meio de se pensar as questões em torno desses embates travados por Millôr Fernandes com a crítica. Seja no que diz respeito à forma utilizada pelo autor, seja pelas temáticas trabalhadas em tais espetáculos, ou ainda, como esses debates iriam influenciar a maneira com a qual a crítica lia o trabalho do autor em anos posteriores.

Se para Nara Leão, *Liberdade, Liberdade* era “menos popular” que *Show Opinião*, poderemos perceber que para além da abordagem estética, o debate entre forma e conteúdo ganha outras perspectivas. Buscaremos então pensar essas referências artísticas e políticas com as quais podemos estabelecer o diálogo.

Notamos que a fala de Nara Leão ao Jornal do Brasil nos remete novamente à defesa feita pelo Grupo Opinião no caderno do espetáculo, ao dizer que *Liberdade, Liberdade* não tem vantagem sobre o show *Opinião*, a atriz busca ressaltar o caráter de liberdade defendido pelo próprio grupo no que diz respeito às criações artísticas culturais.

Ainda a respeito da ideia de que a obra deve estar ligada à sua realidade, a nota do grupo continua da seguinte forma:

Essa conceituação desloca o problema artístico, do campo formal, estético, para o campo do conhecimento do real. Contrariando a posição idealista de um Novalis – “quanto mais poético mais verdadeiro” – diríamos: “quanto mais verdadeiro mais poético”. A realidade concreta é inesgotável⁶⁴.

Pensando a obra ligada à sua realidade concreta, os debates que se viam em torno de *Liberdade, liberdade*, foram os mais diversos. Desde a questão da encenação, pensando o trabalho dos atores presentes na montagem, como também a questão do trabalho dramaturgico de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, e ainda, o contexto com o qual a obra estava dialogando.

Quanto ao contexto, prestemos atenção na seguinte nota de jornal:

A censura estava esbarrando numa grande dificuldade para liberar a peça: como cortar textos de Jesus Cristo, Platão, Abraham Lincoln, Winston Churchill, Franklin Roosevelt? Pois as frases destas e de outras personalidades da História, sob a inspiração do nosso hino patriótico que diz “Liberdade, liberdade, abre as asas sobre nós”, é que formam a estrutura da peça. Segundo meu informante no gabinete da Censura, o medo era cair no maior ridículo, temendo ao mesmo tempo deixar passar frases e piadas que contém uma sátira impiedosa aos inimigos atuais da liberdade. Depois de muitas reuniões, resolveu-se deixar o texto integral; se cortasse

⁶⁴ CADERNO DE APRESENTAÇÃO, op. cit., 1965.

alguma coisa, a onda seria bem maior do que com a peça. Este foi o pensamento dos censores⁶⁵.

Assim, percebemos um dos diálogos que a peça antes mesmo de sua estreia já estava estabelecendo com a sociedade do período. Outro aspecto que vale ressaltar, no que diz respeito a isso, é a ainda a capacidade que *Liberdade, liberdade* teve em questionar o modelo de governo que havia se estabelecido com o advento do golpe. Na edição⁶⁶ da peça que temos em mãos, nos é apresentada uma crítica ao espetáculo que na época de sua encenação, saiu no jornal norte americano New York Times. Com a chamada “Espectáculo mistura protesto, humor e música”, a crítica diz:

Os espetáculos teatrais que elevam a voz com protestos políticos contra o regime semimilitar do Brasil estão produzindo, no País, bom entretenimento e uma nova visão dramática.

A estreia, nesta semana, num teatro improvisado, de *Liberdade, liberdade* (Liberty, liberty), o mais ambicioso dos espetáculos de protesto, transformou-se imediatamente num sucesso público.

A atual produção seguiu-se à brilhante carreira de Opinião (Opinion), que iniciou o novo movimento de teatro político. Depois de dois meses no Rio, Opinião está, neste momento, sendo exibido para as casas cheias em São Paulo.

Essas produções refletem o amplo sentimento existente entre os jovens intelectuais brasileiros de que o regime do presidente Humberto Castelo Branco, com sua forte posição anticomunista, é hostil à liberdade cultural e intolerante quanto a críticas de esquerda no que se refere às condições econômicas e sociais do País⁶⁷.

⁶⁵ ‘Liberdade’ vai à cena sem cortes. Última Hora, 20 de abril de 1965.

⁶⁶ Primeira edição na Coleção L&PM POCKET: abril de 1997. Reimpressão: setembro de 2013.

⁶⁷ FERNANDES, M., RANGEL, F. op. cit., p. 9.

Podemos perceber como esse diálogo nos leva a pensar as questões que estavam presentes nos anos que se seguiram no pós-golpe de 1964. Os artistas neste caso, tem plena consciência do que estão propondo com o espetáculo. As questões do *Nacionalismo Crítico*, como nos apontou os autores Guinsburg e Patriota, ainda estão presentes aqui, porém, a questão da *Liberdade* acaba por se tornar um dos caminhos para pensar as criações que se deram nesse período. Rosangela Patriota ao analisar o período através de *Rasga Coração* de Oduvaldo Vianna Filho, diz ainda:

Não se deve ignorar que nesse universo estético e teórico surgiram dramaturgos, diretores, atores, atrizes e críticos afinados com os diversos trabalhos desenvolvidos no período. Eles foram considerados, no interior da história do teatro brasileiro, como responsáveis por uma nova maneira de interpretar a realidade, bem como faziam parte de um dos momentos de tentativa de “conscientização da sociedade”. Este projeto, no entanto, foi derrotado no âmbito da luta política, e a partir daí surgiram experiências qualificadas como “arte de resistência”. Assim, em razão de questões conjunturais, foram produzidas peças teatrais que exaltavam bandeira como: “liberdade”, “participação”, “denúncia” e “alternativas do combate à repressão”⁶⁸.

O debate é dado por meio da resistência democrática, por isso peças como *Liberdade, liberdade*, acabaram apontando caminhos possíveis no caminho da resistência política.

Diante disso, seguimos com a conclusão da defesa feita pelo grupo no caderno de apresentação do espetáculo:

O problema formal fica, por sua vez, colocado em seu devido lugar, já que a forma resulta da elaboração aprofundada dos fatos e valores, não podendo mesmo, sequer, ser distinguida dessa elaboração. Não se julgará a forma como entidade à parte, pois ela é a própria atualidade da experiência formulada.

⁶⁸ PATRIOTA, Rosangela. Vianinha: um dramaturgo no coração do seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 49.

Acreditamos ser esta a posição que melhor atende à necessidade do desenvolvimento cultural brasileiro, uma vez que, ao afirmar a obra, afirma-a como conhecimento da realidade concreta, o que pressupõe a integração de seus aspectos regionais, nacionais e universais. Tais aspectos não são excludentes mas constituintes de toda realidade⁶⁹.

Tais perspectivas nos levam ao alerta feito pelos autores Guinsburg e Patriota, de que os sujeitos envolvidos na ação, acabam por ajudar a construir uma *História do Teatro Brasileiro*.

No que diz respeito a Millôr Fernandes vamos perceber como o autor irá confrontar a crítica, no sentido de defesa de sua obra. E também, podemos perceber como a crítica constrói certos juízos de valores perante a obra de um autor. Aqui, vale lembrar, que além de estarmos tratando tão somente parte da dramaturgia dos anos de 1960, e não de toda a dramaturgia do autor, estamos tentando refletir sobre o contexto das criações artísticas e como isso nos ajuda a pensar uma *História do Teatro Brasileiro*.

O homem do princípio ao fim: leituras possíveis

Em *O homem do Princípio ao Fim*, Millôr Fernandes traz em dois atos uma junção de textos de outros autores e textos seus onde o foco principal se centra na figura do homem. As cenas são divididas de acordo com o tema nelas destacados. Temos portanto, alguns quadros que se intitulam: *O homem: O seu início; O homem: O seu amor; O homem: Lobo do homem; O homem: A sua saudade; O homem: O seu medo; O homem: O seu ciúme; O homem: A sua solidão; O homem: O seu deus; O homem: O seu riso; O homem: O seu fim; O homem: Epílogo*; No início de seu texto,

⁶⁹ CADERNO DE APRESENTAÇÃO: op. cit., 1965.

Millôr traz uma espécie de prólogo, onde se tem uma espécie de Coro; a presença das rubricas indicando as projeções que deverão ser projetadas durante a peça; temos também a presença dos atores como pertencentes ao espetáculo. Nos atentemos então à uma das falas presentes nessa espécie de prólogo da peça:

Fernanda

Sérgio Brito acabou de dizer um trecho do poeta Rubem Braga e Cláudio Corrêa e Castro representou o início da peça Flávia, cabeça, tronco e membros. Pois este espetáculo é uma escolha de textos, procurando dar uma ideia do Homem, esse ser humano. O Homem e seu amor, o homem e seu riso, o homem e seu medo, a sua saudade, e seu fim. A breve canção do homem neste mundo de Deus. Isso, naturalmente, do ponto de vista brasileiro, Rio de Janeiro, Ipanema, junho de 1965⁷⁰.

O espetáculo estreou em junho de 1966 no Teatro Santa Rosa, no Rio de Janeiro. Participaram dessa primeira montagem os atores Sérgio Brito, Cláudio Corrêa e Castro e Fernanda Montenegro. A produção e direção do espetáculo ficou por conta de Fernando Torres, com música de Oscar Castro Neves e figurinos de José Ronaldo. O espetáculo contou ainda com a participação do *Quarteto 004*.

Nesta edição⁷¹ da peça temos duas notas logo no início. A primeira diz respeito a uma crítica teatral feita pelo então crítico e ensaísta teatral, Yan Michalski. A segunda, é um texto do próprio Millôr Fernandes de 1978, onde o autor irá fazer uma defesa do seu trabalho no que diz respeito à tarefa de unir grandes textos da literatura, política e afins em uma dramaturgia que se quer consistente. Diante disso, podemos perceber as semelhanças que tal obra tem com a peça *Liberdade, liberdade*.

⁷⁰ FERNANDES, Millôr. O homem do princípio ao fim. Porto Alegre – RS: L&PM, 2014, p. 23.

⁷¹ Primeira edição na coleção L&PM POCKET: março de 2001. Reimpressão: julho de 2014.

Na crítica apresentada por Yan Michalski temos uma rápida apresentação do espetáculo, do trabalho dos atores na cena e ainda o destaque para a dramaturgia. Segundo Yan Michalski, o espetáculo é visto como o “legítimo herdeiro” de *Liberdade, liberdade*.

Legítimo herdeiro de *Liberdade, liberdade*, bem entendido, no que diz respeito à concepção formal, e não ao contexto político-social do espetáculo. Assim como em *Liberdade, liberdade*, trata-se de uma coletânea de textos escolhidos em função de uma constante de conteúdo, constante esta que era eminentemente política na realização do Grupo Opinião, e que é essencialmente humanística no caso atual⁷².

Os embates propostos pelo *Grupo Opinião* no caderno de apresentação do espetáculo *Liberdade, liberdade*, aparecem aqui, na crítica do autor, como eminentemente políticos, já em *O homem do princípio ao fim*, o crítico estabelece que tal espetáculo se apresenta de um caráter “essencialmente humanístico”, deslocando assim o trabalho da realidade social e política do país naqueles anos.

Temos aqui, uma das principais características apontadas pela crítica do período para as obras do autor. A dramaturgia, baseada na colagem de textos, é vista de forma diferente e encarada pelos próprios grupos da mesma maneira. Mas, diante de tudo isso, cabe a pergunta: Como, em anos de ditadura militar, esses grupos estão encarando a sua realidade? E ainda, de que maneira, pensar esses espetáculos no que diz respeito a forma e conteúdo, nos ajuda a contribuir com uma *História do Teatro Brasileiro*?

Como já foi levantado, a relação forma e conteúdo para o *Grupo Opinião* deve ter como base a realidade concreta, e isso, nos leva a refletir

⁷² MICHALSKI, Yan. O homem (e principalmente uma mulher) do princípio ao fim. In ____: Fernandes, Millôr. O homem do princípio ao fim. Porto Alegre – RS: L&PM, 2014, p. 5.

sobre as questões políticas do período e ainda o diálogo que tais questões estabeleciam no que diz respeito às produções artísticas e culturais.

A citação acima destacada pelo crítico Yan Michalski, reflete o espetáculo não como um espetáculo político e sim de cunho humanístico, nos remete a uma nota publicada no Jornal Correio da Manhã, em 11 de novembro de 1966. Segundo a nota, o diretor do espetáculo Fernando Torres, foi intimado a comparecer a uma delegacia para falar sobre o desaparecimento de um telefone, ocorrido quando da encenação do espetáculo. Mas, para alguns setores ligados ao meio teatral o convite era para que o diretor e ator falassem sobre suas declarações a respeito da censura federal.

Fontes do Serviço de Censura afirmaram ontem que o corte da carta-testamento do ex-presidente Getúlio Vargas, incluída na peça O Homem do Princípio ao Fim, era uma necessidade que se impunha, por razões imperiosas, tendo em vista a circunstância de se estar às vésperas das eleições.

Para os censores, a peça, tem o objetivo de provocar agitação, o que o autor – afirmam – tentou conseguir, inclusive colocando os textos de maneira que dessem uma interpretação distorcida⁷³.

Outra nota de jornal, do dia 09 de novembro de 1966, o ator Sérgio Brito se manteve em silêncio durante a parte da peça em que deveria ler a carta testamento de Getúlio:

Sérgio Brito manteve silêncio, ontem, no Teatro Martins Pena, em Brasília, no trecho da peça “O Homem do Princípio ao Fim”, de Millôr Fernandes, em que deveria ler a Carta-Testamento de Getúlio Vargas: é que a Censura Federal, ao contrário do que ocorrera na Guanabara, Rio Grande do Sul, Paraná e Minas Gerais, decidiu considerar subversivo o documento deixado pelo Presidente que se suicidou a 24 de agosto de 1954, no Palácio do Catete. O

⁷³ Diretor de teatro critica censura e sofre pressões. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 11 de novembro de 1966.

autor ator guardou silêncio, durante o tempo destinado à leitura da carta, porque o “playback” musical da peça, gravado em fita, teria que ser mutilado com a supressão de uma fala tão extensa. No fundo do palco, foi projetada a imagem de Getúlio Vargas, o que permitiu ao público compreender o que se passava⁷⁴.

Diante de tais fatos, podemos perceber que independente de sua forma ou do seu “conteúdo humanístico”, o espetáculo *O Homem do Princípio ao Fim*, assim como *Liberdade, liberdade*, passou pelo olhar da censura federal. Se para o crítico o espetáculo não pode ser considerado como político, para a censura federal, partes do espetáculo poderia incitar “revoltas” ou poderiam ser “entendidas” de outras maneiras.

Para o crítico, o espetáculo é visto como herdeiro de *Liberdade, liberdade* somente no que diz respeito à sua concepção formal. Essa concepção formal dos espetáculos se dá pela maneira como o autor escreve a dramaturgia. Como já suscitado aqui, ambos os textos tratam de colagens de textos geralmente conhecidos pelo público.

Sobre *Liberdade, liberdade*, Flávio Rangel, em entrevista a Sábado Magaldi para o Departamento de Informação e Documentação Artística, relata como teve contato com uma dramaturgia baseada na colagem de textos:

Depois da encenação de DEPOIS DA QUEDA resolvi começar um trabalho em que entrasse muita música. Gosto muito de trabalhar com música. Nos Estados Unidos eu assistira a um espetáculo; WHITE AMÉRICA que era uma colagem de documentos, canções e cenas sobre o problema do negro americano. Estávamos em 1964, depois de um golpe de estado. Achei que era oportuno fazer um espetáculo sobre os momentos em que a liberdade e os direitos humanos estiveram ameaçados no decurso da História⁷⁵.

⁷⁴ Getúlio. Última Hora, Rio de Janeiro, 09 de novembro de 1966.

⁷⁵ Entrevista de Flávio Rangel para o Departamento de Informação e Documentação Artística.

Em ambos os espetáculos Millôr Fernandes traz uma série de informações de onde e de que forma os textos foram inseridos na dramaturgia. Aqui, podemos citar alguns exemplos desses textos, e ainda, para pensar a questão levantada entre forma e conteúdo e a realidade em que essa criação se dá, trazemos duas citações, uma de *Liberdade, liberdade* e outra de *O homem do Princípio ao Fim*:

Liberdade, liberdade:

Tereza

Liberdade, essa palavra

Que o sonho humano alimenta...

Sentença contra Tiradentes:

(Luz geral na cena. Vianna vai ao centro da arena.)

Vianna

“Que seja conduzido pelas ruas públicas ao lugar da forca e ali morra morte natural para sempre e que depois de morto lhe seja cortada a cabeça e pregada em poste alto até que o tempo a consuma: e o seu corpo será dividido em quatro quartos e pregado em postes pelo caminho de Minas, onde o réu teve suas infames práticas. Declaram o réu infame, e seus filhos e netos, sendo seus bens confiscados. A casa em que vivia será arrasada e salgada, para que nunca mais no chão se edifique⁷⁶.

O homem do Princípio ao Fim:

Sérgio

(Pode ser sobre slide de multidão no enterro de Getúlio, e caras patéticas.) – As forças e os interesses contra o povo coordenaram-se novamente e se desencadeiam contra mim. Não me acusam, insultam; não me combatem, caluniam, e não me dão o direito de defesa. Tenho lutado mês a mês, dia a dia, hora a hora, resistindo a uma pressão constante, tudo suportando em silêncio, tudo esquecendo, renunciando a mim mesmo, para defender o povo que agora fica desamparado. Nada mais vos posso dar a não ser o meu sangue. Se as aves de rapina querem o sangue de alguém, querem continuar sugando o povo

⁷⁶ FERDANDES, op. cit., p. 93.

brasileiro, eu ofereço em holocausto a minha vida. Escolho este meio de estar sempre convosco. Quando vos humilharem sentireis em vosso peito a energia para a luta por vós e vossos filhos. Meu sacrifício vos manterá unidos e meu nome será a vossa bandeira de luta. Cada gota de meu sangue será uma chama imortal na vossa consciência e manterá a vibração sagrada para a resistência. Ao ódio, respondo com o perdão. E aos que pensam que me derrotam respondo com a minha vitória. Era escravo do povo e hoje me liberto para a vida eterna. Mas esse povo de quem fui escravo não será mais escravo de ninguém. Serenamente dou o primeiro passo no caminho da eternidade e saio da vida para entrar na história.

(Slides de mortes célebres: Seravejo, Lincoln, Ghandi, o premier japonês, terminar com fotos de Kennedy rindo, depois com Jaqueline ou (e) filhos.)⁷⁷.

Podemos notar, que em ambos os casos, o autor trouxe para sua dramaturgia textos de referência no que diz respeito ao assunto proposto pela cena. No primeiro trecho, de *Liberdade, liberdade* temos uma clara referência quanto à questão da liberdade nos anos da Inconfidência Mineira, a liberdade do ponto de vista dos responsáveis pela morte de Tiradentes. No segundo trecho, de *O homem do Princípio ao Fim*, podemos perceber também que a maneira como o autor nos apresenta a Carta Testamento de Getúlio Vargas corresponde ao assunto tratado na cena.

José Filho aponta quanto a *Liberdade, liberdade*:

A peça *Liberdade, liberdade*, o segundo dos textos-colagem a serem examinados, não se propõe a compor antologia de gêneros, literários ou musicais, nem a apresentar personagens típicas, que resumam a população brasileira ou parte dessa população e sua demanda por mudanças, como acontece em *Opinião*. A coletânea de textos e canções aqui, busca reafirmar valores essenciais, conforme o título explicita. Adota-se estratégia de universalizar os argumentos, portanto; o acervo das conquistas democráticas, alcançadas em

⁷⁷ FERNANDES, op. cit., p. 121-122.

épocas e lugares diversos, é mobilizado como arma na disputa ideológica com o regime⁷⁸.

Millôr Fernandes em 1978 iria escrever justamente sobre sua dramaturgia dos anos de 1960, sendo mais específico, sobre o trabalho realizado em *Liberdade, liberdade* e *O homem do Princípio ao Fim*. Ao trazer o debate sobre o gênero do espetáculo teatral o autor faz algumas ressaltas:

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 nas humanísticas, que englobam todas. Todavia a superficialidade que se quis atribuir ao gênero durante certo tempo fez com que sua extraordinária dificuldade de execução não fosse percebida, e todo amador, incapaz de construir uma só cena teatral, sem nenhuma vivência cultural, se sentisse capacitado a realizar espetáculos desse tipo⁷⁹.

Notamos que o autor faz uma advertência quanto a realização dos espetáculos e também a importância do trabalho enquanto transmissor de ideias. Ao trazer a crítica do período, notamos alguns apontamentos ao trabalho do autor. Esses apontamentos vão além da questão do conteúdo que essas peças carregam em si. Parte dos críticos chegaram a um consenso de que os espetáculos se constituíam de uma forma menor de fazer teatral.

No jornal Diário de Notícias do Rio de Janeiro, o então crítico teatral Henrique Oscar nos faz um balanço do espetáculo *O Homem do Princípio ao Fim*. O Crítico vai pensar o cenário do espetáculo, a atuação dos atores, a direção e também o papel do dramaturgo. No que diz respeito a

⁷⁸ FILHO, op. cit., p. 197-198.

⁷⁹ FERNANDES, 1978.

dramaturgia, o crítico irá trazer em sua nota um comentário sobre o trabalho das colagens na dramaturgia.

Os leitores sabem o quão veementemente temos combatido os espetáculos constituídos de “picadinhos” de textos que têm surgido ultimamente em nossos palcos e alcançado o favor do público. Entendemos que sua formulação exige muito menos esforço e capacidade que a redação de uma verdadeira obra e que, por outro lado, prejudicam a evolução da dramaturgia nacional, tomando a vez da apresentação de legítimas peças. Um deles, entretanto, é de modo geral tão bem concebido e organizado e tão magistralmente apresentado, que não podemos deixar de dizer que é excelente e nos agradou muitíssimo⁸⁰.

O crítico traz uma ressalva quanto aos espetáculos de “picadinhos”, que segundo ele, não estaria acrescentando em nada para a formação de uma dramaturgia nacional. Porém diz que, o que é visto no trabalho de Millôr Fernandes é tão bem organizado e apresentado que acaba por lhe agradar.

Maria Silvia Betti, num dos textos que compõe o Caderno de Literatura Brasileira dedicado ao Millôr Fernandes, vai trazer a importância dos espetáculos de colagens dramatúrgicas do autor, pensando a importância do mesmo enquanto tradutor. Segundo Maria Silvia Betti,

Dotadas de um caráter formalmente híbrido, as colagens também envolveram a utilização de trechos traduzidos, muitos dos quais inéditos e elaborados especificamente para essa finalidade. O Homem do Princípio ao Fim, por exemplo, remete a um repertório de textos estrangeiros que vai de George Bernard Shaw a James Joyce, passando por Shakespeare e Molière. A natureza temática dos recortes realizados impõe ao ato da tradução um desafio técnico considerável, que é o de apropriar-se funcionalmente do conteúdo da cena selecionada para inseri-la numa nova ordem de significação⁸¹.

⁸⁰ “O homem do princípio ao fim”. DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 28 de junho de 1966.

⁸¹ BETTI, In___: Cadernos de Literatura Brasileira, op. cit., p. 137.

Algumas das críticas teatrais do período visavam esclarecer questões sobre a dramaturgia do autor, e o próprio autor, como vimos, estava defendendo seu trabalho diante de tais críticas. Temos aqui um dos principais embates sobre a dramaturgia de Millôr Fernandes dos anos de 1960. Vamos notar, como esses embates entre autor e crítica também influenciaram no trabalho do autor nos anos de 1970.

Em 03 de julho de 1966, no jornal Correio da Manhã, é possível perceber uma série de críticas ao espetáculo *O Homem do Princípio do Fim*:

O TEXTO, - A revolução trouxe o subdesenvolvimento para o teatro. Os produtores não mais se animam as travessias oceânicas, todos ficam satisfeitos numa piscina. O espetáculo começa quando o espectador deserta. A conjuntura econômica dita a conjuntura dramática. Eis que Augusto Boal inventa o show-dramático com o lançamento de *Opinião* e mais que isso justificando-o. Nesta altura Millôr Fernandes apropriou-se da ideia e fixou a inovação criando o típico espetáculo subdesenvolvido. **Liberdade Liberdade** fez furor e continua derramando sua literatura de protesto e almanaque⁸².

Logo no início da crítica, o autor traz para o debate o caráter subdesenvolvido dos espetáculos que a “revolução” trouxe. Também é possível notar o caráter hierárquico que o crítico apresenta o quanto às obras produzidas em contextos de conjunturas não muito favoráveis para a criação artístico cultural. Diante disso, segue a crítica:

O humorista Millôr Fernandes tenta em um desesperado artigo no programa provar que apesar dos críticos o show-dramático é um gênero de teatro, quando o nosso mais destacado humorista deveria desconfiar que no máximo o show em questão fosse um gênero de espetáculo. De teatro o que encerra é o fato de ser apresentado num teatro.

⁸² O homem do princípio do fim. Correio da Manhã, 03 de julho de 1966.

E como se não bastasse Millôr Fernandes desta feita vai mais longe e afirma (o que prova que é mesmo um humorista a toda prova) que é mais difícil fazer um espetáculo desse tipo do que escrever uma peça. Ainda na área da euforia dramática de afirmações extravagantes diz que também é mais difícil para os artistas fazer um espetáculo assim do que uma peça. Convenhamos que Millôr Fernandes está se divertindo, o que tem direito⁸³.

A fala do crítico acima aponta por dois caminhos: a persistência em desqualificar o trabalho dramático do autor, e ainda, usa o trabalho humorístico do autor como sustentação de tal crítica. Na intenção de desqualifica-lo nos dois sentidos.

Para Millôr Fernandes, o que tornava seu trabalho tão teatro quanto qualquer outro espetáculo teatral era sua capacidade de comunicação com o público. Ao seguir na defesa dos seus espetáculos o autor ainda diz:

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. E, importantíssimo em arte dramática – absolutamente imprecisa, vaga e fluída quando essa for a intenção⁸⁴.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ FERNANDES, op. cit., 1978.

Posto os embates entre autor e crítica, podemos novamente refletir sobre uma possível leitura da *História do Teatro Brasileiro* no período. Para muitos críticos teatrais do período, o foco central de suas análises é sobre a dramaturgia. Ao analisar somente o aspecto da dramaturgia, notamos que o diálogo do crítico não nos ajuda a pensar o espetáculo como um todo. Seja por meio das criações individuais que envolvem o processo teatral, ou seja, por meio do diálogo que tais espetáculos enfrentam com sua realidade. Nota-se que a intenção da crítica é estabelecer uma concepção do que deve ser um texto dramático e quando este mesmo texto merece ou não ser chamado de teatro.

Para o crítico Martins Gonçalves, em uma nota que trata do espetáculo *O Homem do Princípio ao Fim*, esse debate nos é latente.

Apesar de anunciado na sua íntegra, o homem não comparece em cabeça, tronco e membros. Ele é definitivamente mutilado e confundido nesta “seleção” de Millôr Fernandes. O que resta de real valor são três ou quatro momentos devidos aos grandes escritores, que no palco são interpretados com muita sabedoria histriônica. Não sei onde está o trabalho do “autor”, que afirma no programa de uma maneira agressiva e insistente que esse tipo de criação é muito mais difícil que o de escrever uma peça original, uma peça do começo ao fim. Porque é mais difícil. Millôr Fernandes não diz. Ora, não é preciso nos determos em confabulações inúteis. Está claro que um trabalho de compilação pode ter um valor seletivo, pode provar a cultura ou os conhecimentos literários e filosóficos de quem a faz, mas nem sempre chega a constituir um esquema onde uma mensagem é transmitida, onde uma visão do mundo, do homem e de seus problemas é perseguida e finalmente alcançada. Nesta visão antológica organizada por Millôr Fernandes, além do seu trabalho de compilador e selecionador, ele acrescenta o de comentarista. Seus comentários não chegam além dos limites do humor superficial e digestivo, apesar de certas insistências pseudo-intelectuais, feitas com ar de muita inteligência⁸⁵.

⁸⁵ O homem do princípio ao fim. Jornal O Globo, 01 de julho de 1966.

Aqui a crítica trata o trabalho do autor como mero “compilador”, “selecionador” e ainda o de “comentarista” de grandes outros autores. O crítico menospreza o trabalho de Millôr Fernandes, estabelecendo o teatro como o “não-lugar” das obras do autor. Ou dito de outra maneira, a não existência de uma dramaturgia por se tratar de um espetáculo de colagens.

Com as críticas podemos notar dois caminhos: o primeiro diz respeito à uma dramaturgia que se quer reconhecida como fora feita em sua concepção formal, de conteúdo e acima de tudo, apesar de se tratar de um trabalho realizado através das colagens, ser um trabalho original; O segundo diz respeito à recepção dessa dramaturgia e as suas implicações no que podemos chamar de *História do Teatro Brasileiro*.

Quanto à sua concepção formal, as peças aqui destacadas foram reconhecidas tanto pelo autor como pelos grupos que as apresentavam como grandes espetáculos, com capacidade de dialogar com o público de forma rápida, dinâmica e direta. Já para parte da crítica, os espetáculos deixavam a desejar quanto à sua capacidade de comunicação, justamente pelo fato de sua composição formal estar baseada em textos de outros autores.

Flávio Rangel, em sua entrevista ao Departamento de Informação e Documentação Artística diz:

Pessoalmente LIBERDADE, LIBERDADE redeu-me um sucesso enorme. Foi encenada no Uruguai, na Argentina, no Chile, no México, em Cuba, na França e na Itália, em Israel. Os direitos foram vendidos também para os Estados Unidos.

Entretanto o Paulo Autran não recebeu o prêmio de melhor ator porque os críticos acharam que aquilo não era teatro.

No ano seguinte Millôr Fernandes apresentou O HOMEM DO PRINCÍPIO AO FIM, um espetáculo com estrutura

idêntica à de LIBERDADE, LIBERDADE. E Fernanda Montenegro ganhou o prêmio de melhor atriz.

Então Millôr e eu fizemos uma piada que ele imprimiu no programa do espetáculo: 'Isto que os senhores vão ver se passa num teatro, os senhores estão sentados numa poltrona de teatro, com um espetáculo que é de teatro, tem cenas de teatro, mas a crítica decretou que não é teatro. Então os senhores vão ver que isto aqui não é teatro, é... é... um negócio'.

Nós achamos então que a crítica não tinha condições para perceber que aquilo era teatro. Porque evidentemente o Paulo Autran deveria ter recebido o prêmio de melhor interpretação. Só não ganhou porque acharam que não era teatro⁸⁶.

Visando a busca de uma dramaturgia nacional, processos formais de escrita dramatúrgicas como as de Millôr Fernandes foram em muitos casos jogados para segundo plano, visto que, por parte dessa crítica não contribuía para a formação da dita *dramaturgia nacional*.

Tais fatos evidenciam os processos pelos quais levaram alguns autores a estabelecerem uma hierarquia entre o conjunto das obras do autor. Assim, quando Mariangela Alves de Lima, diz que as peças em questão fazem parte de um “modelo construtivo de correntes na época” em que foram concebidas e dá a essas peças uma alcunha de peças “históricas”, temos então uma cristalização de um debate. E mais, o que salta aos olhos é a construção de uma memória histórica, onde se nota uma hierarquia em que o humor e o texto colagem são relegados ao “não-lugar” no espaço da arte dramática.

Ao trazer parte da cena teatral brasileira dos anos de 1960 para o diálogo com as peças de Millôr Fernandes percebemos que o mesmo, enquanto sujeito autônomo e de produção independente, também se viu diante dos anseios que os anos pós golpe militar provocaram na classe

⁸⁶ RANGEL, Flávio. Entrevista ao Departamento de Informação e Documentação Artística.

artística. Diante disso, seu teatro abarcou questões como a da resistência democrática. Millôr Fernandes enquanto um sujeito de palavra (jornalista, tradutor, dramaturgo e chargista), ousou brincar com a forma em suas criações dramáticas. A censura, o cerceamento das liberdades e a situação política do momento estão presentes nas peças. As circunstâncias históricas do país fazem da cena teatral uma cena multifacetada, onde as mais diversas linguagens estavam presentes, seja através do texto ou da própria circulação de ideias entre esses artistas. A ideia de uma politização do teatro brasileiro nesse momento está presente também nas obras de Millôr Fernandes. Essa politização está intrinsicamente ligada à ideia de resistência à ditadura.

Computa, computador, computa e É... ambas escritas nos anos de 1970 em face aos embates desenvolvidos nos anos de 1960 nos é imprescindível, pois, a partir desses espetáculos, no que diz respeito a forma e conteúdo, temos uma visão menos abrangente e mais específica do que viria a ser essa busca por uma *dramaturgia nacional*, e ainda, quais as concepções de dramaturgia que a crítica procurou “cristalizar” naqueles anos.

Capítulo II - O debate da crítica em torno das peças *Computa*, *Computador*, *Computa* (1972) e *É...!* (1977)

‘Nossa ideia é fazer um **show** descontraído, focalizando a carga neurótica que nos cerca’ – assim Fernanda Montenegro, 22 anos de teatro e todos os prêmios já concedidos no País, explica a montagem de **Computa**, **computador**, **computa**, de Millôr Fernandes, que interpretará, juntamente com Fernando Torres, a partir do próximo dia 3, no Teatro Santa Rosa.

Tribuna de Imprensa, Rio de Janeiro- RJ, 01 de março de 1972.

- É... leva ao palco as discussões e os questionamentos de assuntos da atualidade que envolve a família do nosso tempo. Todos os temas são abordados a distância entre gerações, e feminismo, fidelidade conjugal, casamento como instituição, amor, ligações existenciais, sexuais, a mulher, o homem, o seu inevitável confronto, a posição de ambos diante da vida de hoje.

Última Hora, 18 de março de 1977.

A crítica sobre parte da dramaturgia de Millôr Fernandes dos anos de 1960 buscava estabelecer uma concepção do que viria a ser uma dramaturgia nacional. O que buscaremos refletir nesse capítulo são aspectos de como se efetivou o diálogo entre autor, obra e crítica nos anos de 1970 à luz das peças *Computa*, *Computador*, *Computa* (1972) e *É...!* (1976).

Um dos diálogos postos por parte da crítica dos anos de 1960 sobre as peças *Liberdade, Liberdade* (1965) e *O Homem Do Princípio ao Fim* (1967) dizia respeito à não consistência de uma dramaturgia baseada na colagem de textos. Como os espetáculos buscavam consigo a junção de música, teatro e humor, parte desses espetáculos receberam o nome de *Show Dramático*. Assim, estava posto um dos embates feito pela crítica:

seria o *Show Dramático* um gênero teatral? Em *Computa, Computador, Computa* (1972) notaremos esse debate e de que forma ele foi posto tanto pelo autor, quanto pela crítica e pelos outros sujeitos envolvidos na montagem e produção do espetáculo, como os diretores e atores. A partir disso, buscaremos refletir sobre a peça *É...* (1977). Notaremos a existência de uma concepção de dramaturgia, onde formas de escritas dramatúrgicas são priorizadas e outras são colocadas na marginalidade.

Computa, computador, computa estreou em 1972 no Teatro Santa Rosa, com texto de Millôr Fernandes e direção de Carlos Kruber. Estavam em cena os atores Fernanda Montenegro e Fernando Torres. A produção do espetáculo ficou por conta da companhia teatral da qual Fernanda e Fernando eram proprietários. A história inicia com o nascimento do cidadão dois bilhões quatrocentos e cinquenta e cinco milhões, setecentos e sete mil, trezentos e vinte e dois. Durante sua trajetória na terra esse cidadão irá passar por inúmeras situações a refletir sobre as numerosas características da sociedade em que veio a nascer.

Para estabelecermos um diálogo com a crítica, vamos primeiramente analisar as questões que o próprio autor destaca a respeito de sua dramaturgia. No Caderno de Apresentação do espetáculo *Computa, computador, computa* Millôr Fernandes faz um apanhado de algumas de suas obras:

Este é o quarto espetáculo teatral que escrevo neste gênero que não sei como se chama. Procurei que cada um refletisse uma coisa bem diversa da outra – se alguma vez me repito não é por falta de evita-lo. O primeiro texto “Liberdade, Liberdade”, escrito junto com Flávio Rangel, era político e tinha uma programação cronológica. O segundo “O Homem do Princípio ao Fim” era um espetáculo humanístico com uma estrutura fechada em dez quadros, dez momentos e sentimentos básicos do ser humano. O terceiro “Momento 68” retratava o instante “jornalístico” do ano do título. O espetáculo de hoje

pretende refletir a situação absolutamente neurótica em que vocês todos se meteram. Eu digo vocês, me botando de fora, porque realmente eu não estou nessa. Trabalho por conta própria⁸⁷.

Notamos que ao refletir sobre sua obra o autor questiona sua própria forma de escrita. Busca pensar isoladamente as peças através da temática que envolve cada uma. Sobre a concepção formal, o próprio autor destaca que não sabe como nomear estes espetáculos teatrais.

Se para Millôr Fernandes o “gênero teatral” sob o qual escreve estes espetáculos ainda não está bem definido, os atores Fernanda Montenegro e Fernando Torres sabem muito bem como qualifica-los. Notamos isso através das matérias vinculadas nos jornais antes da estreia da peça.

Em 01 de Março de 1972, o jornal Tribuna da Imprensa do Rio de Janeiro traz uma nota a respeito do espetáculo:

‘Nossa ideia é fazer um **show** descontraído, focalizando a carga neurótica que nos cerca’ – assim Fernanda Montenegro, 22 anos de teatro e todos os prêmios já concedidos no País, explica a montagem de **Computa, computador, computa**, de Millôr Fernandes, que interpretará, juntamente com Fernando Torres, a partir do próximo dia 3, no Teatro Santa Rosa.

Para Fernando, que produz o espetáculo sob a direção de Carlos Kroeber, com cenários de Joel de Carvalho e trilha sonora de Geraldo Torres, Millôr Fernandes expõe em seu texto uma série de indagações que estão na cabeça de todos – conservadores, hippies, jovens e velhos. “Seu humor ácido deixa a grande pergunta: e se o homem for o câncer da natureza?”⁸⁸.

⁸⁷ FERNANDES, Millôr. Caderno de Apresentação – Computa, computador, computa, 1972.

⁸⁸ Computa, computador, computa. Tribuna de Imprensa, Rio de Janeiro – RJ, 01 de março de 1972.

Classificar a peça teatral de Millôr Fernandes como *Show*, como podemos perceber por meio da fala de Fernanda Montenegro, não foi tarefa somente da crítica. Aqui os agentes envolvidos no processo de montagem do espetáculo tomam para si a mesma denominação. Com a fala de Fernando Torres podemos perceber um indício de tal questão. Ao dizer que Millôr Fernandes traz questões que estão na cabeça de todos, “conservadores, hippies, jovens e velhos”, Fernando Torres estava fazendo uma espécie de propaganda do espetáculo. Se os espetáculos destacados pelo próprio autor no Caderno de Apresentação de *Computa, computador, computa* foram sucesso de público e que na montagem de *O Homem do Princípio ao Fim* estavam presentes Fernanda Montenegro e Fernando Torres, nos deparamos com a seguinte questão: estavam os atores interessados em denominar um espetáculo teatral de *Show* para alcançar um número significativo de público, como foram as montagens anteriores?! Os agentes envolvidos na montagem do espetáculo estavam reproduzindo o que a crítica vinha consolidando como interpretação das peças de Millôr Fernandes até aqui destacadas?

A nota do Jornal Tribuna de Imprensa termina da seguinte maneira:

Na verdade, estruturado como um **show** teatral, o espetáculo é uma mistura surrealista de piadas e críticas satíricas, oferecendo ao expectador algo como uma tempestade de anedotas, interpretadas por Fernanda Montenegro, durante a qual a plateia é posta, entre sorrisos e gargalhadas, diante as controvérsias que envolvem o mundo de hoje⁸⁹.

Vale destacar a ênfase que é dada para a palavra *Show* na matéria do jornal, bem como os destaques dados ao nome do espetáculo.

⁸⁹ Ibid.

O que nos leva a creditar que o espetáculo em ocasião se propõe, pelo menos antes de sua estreia, em ser um *Show*.

Ainda sobre o espetáculo como *Show*, os atores Fernanda Montenegro e Fernando Torres, no Programa em Revista (revista com a programação do espetáculo e fonte de informações teatrais) trazem um texto em que eles tratam de como o espetáculo foi pensando:

Em nossa profissão, embora muitos pensem o contrário, existe muito planejamento. Há exatamente 6 meses que Fernanda e eu buscávamos organizar nossa temporada para esse ano. Lemos peças, conversamos com autores, pedimos sugestões a amigos e, finalmente, resolvemos: vamos começar nossa temporada com um texto do Millôr. Restava agora tirar o Millôr de seus inúmeros lazes e conseguir que ele dedicasse algumas horas para escrever um show. Ele concordou e em fins de novembro nos entregou o original. Era muito bom. Restava montar o show.

Quando? Onde? Quem para dirigir? Quem para fazer os cenários? E o problema da trilha sonora?⁹⁰

A partir daí o texto segue trazendo informações sobre como se deu o contato com o diretor, o cenógrafo e os outros sujeitos envolvidos na montagem do espetáculo. Os atores seguem concluindo seu texto:

Tudo foi feito com um único sentido: dar a vocês algo com que pudessem se distrair e também algo para pensar. Pensar é também uma forma de distração. Pergunte ao Millôr se ele não acha.

Para terminar: se você gostou do espetáculo avise seu amigo.

Agora, se você não gostar do espetáculo, não diga nada a ninguém. Obrigado⁹¹.

No dia da estreia do espetáculo no Teatro Santa Rosa, a coluna Teatro do Jornal O Globo, assinada por Gilberto Tumbelty⁹², traz uma

⁹⁰ Programa em Revista, sem data.

⁹¹ Programa em Revista, sem data.

informação a respeito do público que se espera para o espetáculo, que nos parece relevante para pensar a questão do *Show*:

Para lançar a montagem Fernando Torres teve uma idéia inédita: durante os cinco primeiros espetáculos (sexta-feira, 2 sessões de sábado e 2 de domingo) o preço da entrada custará, para qualquer pessoa (estudante ou não) apenas cinco cruzeiros, uma quantia inferior ao preço de uma entrada de cinema. É importante assinalar que, a partir de terça-feira, os ingressos serão quatro ou cinco vezes mais caros, de acordo com a sessão. A idéia é pôr dentro do teatro, nos três primeiros dias, um número suficiente de espectadores que possam divulgar oralmente o espetáculo. Isso mostra uma grande confiança na produção, porque no caso de uma receptividade negativa o resultado poderia vir a ser desastroso⁹³.

Se classificar o espetáculo como *Show* faz parte da tarefa de angariar um público significativo. A ideia de deixar os ingressos a preços populares em sua estreia, onde estrutura-se o debate a respeito da forma em tal espetáculo?

Após a estreia alguns críticos teatrais continuaram a tentar definir o espetáculo, e mais especificamente, o texto de Millôr Fernandes. Notaremos duas vias pelas quais a crítica caminhou: a presença em cena de Fernanda Montenegro e sua atuação; e a questão do riso que sobrepõe a “teatralidade” da dramaturgia.

⁹² Gilberto Tumscitz Braga nasceu no Rio de Janeiro, no dia primeiro de novembro de 1945. Estudou no Instituto de Educação e no Colégio Pedro II, cursou a faculdade de Letras na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e começou a trabalhar dando aulas na Aliança Francesa. Posteriormente, trabalhou como crítico de teatro e cinema do jornal O Globo. Estreou na Globo como autor em 1972, com uma adaptação de A Dama das Camélias, de Alexandre Dumas Filho, para um Caso Especial protagonizado por Glória Meneses, que foi levado ao ar sob a direção de Walter Avancini e a supervisão de Oduvaldo Vianna Filho. A partir daí, escreveu mais Casos Especiais, dentre os quais destaca-se As Praias Desertas, protagonizado por Dina Staf, Yoná Magalhães e Juca de Oliveira. Fonte: <<http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/gilberto-braga/trajetoria.htm>> Acessado em 01 de Janeiro de 2017.

⁹³ O Globo, 3 de março de 1972.

Em 04 de março de 1972, o crítico teatral Yan Michalski traz em sua coluna no Jornal do Brasil algumas colocações a respeito do espetáculo:

Nas suas antologias cênicas anteriores – Liberdade, Liberdade, em colaboração com Flávio Rangel, e O Homem do Princípio ao Fim – Millôr Fernandes procurava e conseguia conciliar a sua linguagem de humorista com a sua experiência de autor teatral. Em Computa, Computador, Computa ele opta francamente pela linguagem de humorista, e abre mão de qualquer preocupação dramática. O texto é uma sucessão solta de piadas, anedotas e reflexões filosófico-críticas, escritas virtualmente a comunicação impressa⁹⁴.

O crítico nos faz retornar aos espetáculos anteriores de Millôr Fernandes. Com o objetivo de pensar a questão do humorista e do dramaturgo, notamos que o crítico em questão estabelece uma hierarquia sobre os últimos trabalhos do autor. Para o crítico o que salta aos olhos no espetáculo é sua linguagem humorística, distante para ele, de uma concepção de dramaturgia ou texto dramático. Podemos observar aqui, a continuidade de um discurso que já estava posto nos anos de 1960. Os debates em torno dos espetáculos dos anos de 1960 estavam baseados na ideia de uma falta de teatralidade dos textos colagens.

No jornal O Globo no dia seguinte da estreia do espetáculo, o então crítico teatral Gilberto Tumscitz trouxe as seguintes considerações:

Millôr Fernandes era um homem mais engraçado quando criticava costumes na jóia de comédia que foi “Um elefante no caos” ou nos momentos alegres da coletânea “O homem do princípio ao fim”, voltada para o interior do ser humano, um primor de estrutura teatral, ainda estou bem lembrado. Esta sua fase atual, reflexo do trabalho jornalístico no qual cada dia se pode sentir um cheiro mais acentuado de decadência, terminará com este “Computa, Computador, Computa”. Pelo menos, é o que espero e desejo. O espetáculo do Santa Rosa começa com uma sátira à censura, um pouco fora de propósito, já que tudo

⁹⁴ Jornal do Brasil, 04 de março de 1972.

está sendo dito ali, em público, e – o que incomoda muito mais – bastante sem graça. Seguem-se longos textos fechados em seu humor à la Kubrik em “Dr. Strangelove”, sem a vivacidade do filme, bem entendido. Do espectador, exige-se uma carga inesgotável de informação, já que não deixa de ser citado um filósofo ou estadista que se tenha um dia evocado em mesa de Zepelin. O próprio autor parece consciente de não estar em seu melhor momento quando fala em “**divagações, divagações, e devagar e sempre**”. Perto do final, quando já ficou bem claro que estamos diante do mais descosido dos roteiros, somos gratificados com uma série de anedotas bem naquela base do “segura esta piada” lançado pelo Chico Anísio, com muito sexo, escatologia e tudo. Algumas são engraçadíssimas, mas de Millôr esperava-se muito, muito mais⁹⁵.

Gilberto Tumscitz também nos remete aos trabalhos anteriores de Millôr Fernandes na reflexão do espetáculo. Podemos perceber que as duas críticas caminham para pensar a questão do texto teatral, a dramaturgia. Ambos os críticos consideram o espetáculo a partir de uma ideia de dramaturgia e texto dramático que tem como base os textos anteriores do autor, como vimos no primeiro capítulo. Tais espetáculos foram influenciados diretamente pela montagem de *Opinião*, onde as questões do Show e da colagem já saltavam aos olhos.

Para compreendermos a questão do *Show* e da colagem, devemos nos atentar à estrutura literária dessa dramaturgia. A junção do humor, do enredo, dos diálogos, das rubricas e os aspectos temáticos dessa dramaturgia não estão soltos. Existe aí um fio condutor. Fernanda Montenegro, em nota de jornal já citada anteriormente, diz: “Nossa ideia é fazer um **show** descontraído, focalizando a carga neurótica que nos cerca”. Essa é uma das pistas para analisar *Computa, computador, computa*. Em termos de estrutura literária, devemos nos remeter então ao teatro de

⁹⁵ A estréia de ontem: “Computa, computador, computa”. Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 04 de março de 1972.

revista desenvolvido no Brasil no início do século XX, buscando pensar as tradições destas perspectivas.

Neyde Veneziano, ao tratar do teatro de revista no Brasil nos remete a três tipos de revistas: a revista de ano, a revista carnavalesca e a revista feérica. As revistas de ano recorriam a acontecimentos políticos e sociais; as revistas carnavalescas valorizando a festa popular através da divulgação de marchas e sambas; e por fim, a revista feérica que traz o luxo para os palcos. Para a autora os anos de 1920 foram responsáveis pelas principais mudanças no que diz respeito aos modos de fazer teatro de revista no Brasil.

Pois foi exatamente durante os anos de 1920 que o teatro de revista encontrou e divulgou sua fórmula tipicamente *brasileira*. Naquela época, a população do Rio de Janeiro crescia, impulsionada pela industrialização. A ligação entre teatro de revista e a música popular estreitava-se cada vez mais, pois o teatro exercia o papel de divulgador da música popular, já que o rádio só seria instalado e popularizado tempos depois. Nos palcos do teatro de revista é que eram lançados os futuros sucessos musicais. Atraído pelos atores-cantores, o público lotava os teatros sempre querendo saber e ouvir as novidades. Foi então que se concretizou a fórmula diferente de fazer revistas. Consolidou-se uma grande invenção brasileira: a Revista Carnavalesca⁹⁶.

As revistas eram montagens que tendiam ao fragmentado, com sobreposições de quadros, onde destacavam as canções, a narrativa de acontecimentos políticos e o riso. Para Neyde Veneziano, com a revista carnavalesca, que tinha uma característica circunstancial, pois era realizada antes do carnaval e buscava lançar a marchinha do carnaval que se aproximava, ressuscitou-se o fio condutor. O prólogo mostrava os

⁹⁶ VENEZIANO, Neyde. O Teatro de Revista. In____: FARIA, João Roberto. História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 437.

problemas do Rio de Janeiro, depois a procura pelo rei Momo, em seguida se arrumava uma situação quase absurda onde os personagens entram em ação imediata desencadeando uma busca ou perseguição, e terminava com um final feliz, onde se reencontrava a alegria do carnaval.

Outra característica que definia a cara da revista foi à junção do teatro com a música. Assim, na estrutura literária desses espetáculos estavam a charge política, o carnaval e a música. Durante os anos de 1920 as estruturas destas revistas tinham as seguintes características:

“O ‘Prólogo’ ou ‘Quadro de abertura’, geralmente procedido por uma *ouverture* orquestrada, abria o espetáculo apresentando, de forma feérica, toda companhia. As cenas seguintes alternavam-se entre vários ‘quadros de comédias’ (quadros de rua ou esquete), ‘números de cortinas’ e ‘quadros de fantasia’. Finalizando os atos, sempre em número de dois, uma ‘apoteose’ na qual, como no prólogo, participava toda a companhia. [...] A parte textual da revista exigia habilidade e eficiência na confecção de esquetes, rábulas e monólogos. A atualidade, a crítica política, a sátira e o humor continuavam sendo temas centrais. Enquanto houvesse bom teatro de revista, tais ingredientes não abandonariam nossos palcos⁹⁷.

Quando Fernanda Montenegro diz que um dos objetivos da montagem de *Computa, computador, computa* era focar a carga neurótica que os cercavam em anos de ditadura militar, e ainda, na dramaturgia temos a presença da crítica política, da sátira e do humor. Percebemos que tal espetáculo, bem como os textos dos anos de 1960, trazem em si características para se pensar a tradição do teatro de revista no Brasil. A colagem e a questão do *show* não seriam novidade nos palcos brasileiros. Para Neyde Veneziano,

O teatro de revista no Brasil pode ser visto como um gênero de teatro musical que detinha, no país,

⁹⁷ Ibid., p. 444.

mecanismos próprios de construção de texto e espetáculo. Pode ser entendido como divulgador dos êxitos da música popular brasileira, oferecendo um painel surpreendente de composições e compositores que, até hoje, cantam no imaginário coletivo. Pode ser tomado, também, como o gênero que melhor exprimiu a ideia que o Brasil tinha de si nas primeiras décadas do século XX. Numerosos podem ser os pontos de vistas. Ainda mais quando se trata de teatro polissêmico, na sua essência e no seu formato, no seu conteúdo e na sua estética. Podemos observá-lo, inclusive, como *empresa* de arte e diversão de massa e, também, dizer que é um dos elementos responsáveis no processo de formação da nossa identidade cultural⁹⁸.

Por ser um teatro polissêmico, ele pôde ser analisado a partir de inúmeros pontos de vistas. O que importa para nós é justamente essas características desse teatro realizado no Brasil no início do século XX. Os textos colagens de Millôr Fernandes com os quais o autor diz não saber nomear a forma sobre a qual escreve, carregam em si as convenções e os elementos desse teatro. Os textos analisados no primeiro capítulo trazem a música, o humor e a crítica política a partir de colagens. As colagens não estão soltas, elas estão ligadas a partir da temática que as envolvem, e a partir do desencadeamento de situações onde estas temáticas serão discutidas. Em *Computa, computador, computa*, a questão do show ganha destaque não por se tratar de um espetáculo onde se tem a junção da música e do teatro, mas sim um show humorístico, onde a partir dos desdobramentos enfrentados por sua personagem principal a crítica do autor será construída. Não se pode dizer que nos anos de ditadura militar tínhamos nos palcos um teatro de revista nos moldes dos anos de 1920. Não é o mesmo teatro. Mas, podemos dizer que as características desse teatro estavam presentes em textos como os de Millôr Fernandes. E ainda,

⁹⁸ Idib., p. 454-455.

que a crítica destaca os aspectos humorísticos de tal dramaturgia acaba por relegar a esse humor verbal o lugar do “não teatro” ou da falta de teatralidade.

Sobre a questão da dramaturgia, Millôr Fernandes já vinha de um processo de defesa de suas criações no âmbito teatral. Em *Computa, computador, computa* notamos o destaque que é dado para seu trabalho enquanto humorista, devido a forma pela qual o autor irá pensar sua dramaturgia. E ainda, no diálogo entre forma e conteúdo é que notamos que apesar da crítica pensar o espetáculo como mero trabalho humorístico outras questões estavam sendo colocados tanto pelo autor como pelos próprios agentes envolvidos na montagem do espetáculo.

Com o título “‘Computador’: Falha de programação?!”, Yan Michalsky numa crítica mais contundente ao espetáculo nos faz avançar nas análises aqui propostas:

O primeiro aspecto é a consistência – ou falta de consistência – teatral. Não pretendo empreender aqui a impossível tarefa de definir os atributos que uma obra precisa reunir para merecer o nome de teatro; mas a ausência desses atributos é sempre fácil de ser identificada. Não basta, por exemplo, a obra ser escrita em forma de diálogo: todo mundo sabe que os Diálogos de Platão não são teatro. O que não significa, é claro, que uma obra não dialogada seja por si só mais teatral do que uma obra dialogada. *Computador* não tem diálogo, a não ser em raros trechos; mas sua falta de vitalidade teatral salta aos olhos tanto nos trechos dialogados como nos outros. Trata-se de uma obra criada de acordo com as leis de uma outra arte – o humorismo – e que foi arbitrariamente artificialmente transplantada para o palco⁹⁹.

Novamente o crítico estabelece uma divisão muito clara entre uma ideia de teatro e uma ideia de humorismo. Para o crítico, o trabalho do

⁹⁹ “Computador”: Falha de Programação?! JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 24 de março de 1972.

autor deixa de ser teatral ou de ter uma consistência teatral, a partir do momento que estabelece um diálogo maior com o humorismo. As peças *Liberdade, liberdade* e *O Homem do Princípio ao Fim* nos apontaram nesse sentido. Se nessas montagens dos anos de 1960 levava à falta de teatralidade eram as colagens de textos, aqui, o que leva à “falta de consistência” teatral é justamente o fato do uso de elementos humorísticos em seu texto.

Yan Michalski continua sua crítica sobre a peça de Millôr Fernandes:

O protesto do riso

Mas não seria justo deixarmos de considerar isoladamente o elemento meramente humorístico da matéria-prima, esquecendo por um momento a sua perturbadora falta de preocupação teatral. Visto sob este prisma, o assunto muda de figura: estamos na presença de um artista que domina sua linguagem com notável perfeição, e de um intelectual que tem algo a dizer. Computador é virtualmente uma sucessão de piadas e anedotas soltas, o que lhe confere uma até certo ponto enganadora aparência de trabalho fácil; mas só um humorista de talento privilegiado é capaz de contar piadas e anedotas, mais de uma hora a fio, com tão alto índice de precisão de pontaria cômica. E do conjunto dessas piadas e anedotas depreende-se uma visão existencial, talvez não excepcionalmente profunda nem original, mas coerente e pessoal: a visão de um homem amargurado, rebelde e inconformado, que para enfrentar a incoerência, intolerância e falta de sentido que o cercam só encontra a arma de um riso sarcástico e amarelo¹⁰⁰.

Notamos que o crítico continua analisando separadamente os aspectos da peça. Porém, o crítico percebe a importância do riso dentro da dramaturgia. Identifica o riso como o processo pelo qual o autor irá enfrentar as incoerências do mundo que o cerca. Trata o riso como algo

¹⁰⁰ Jornal do Brasil, op. cit., 24 de março de 1972.

pessoal do autor ao trata-lo como um homem amargurado, rebelde e inconformado.

Ao analisar o texto teatral, podemos perceber que o autor faz um uso consciente e intencional dos atributos do humor. O número de piadas apresentadas, que para o crítico soa exagerado a ponto de perder a consistência teatral, se justifica, pois, para que a crítica à classe média se efetive através do riso, é necessário que se use o recurso da piada e das anedotas.

Parte da crítica via a junção de várias anedotas, piadas e situações humorísticas, não conseguindo perceber uma dramaturgia que permitisse a “teatralidade” do espetáculo, ou deixando de lado o fio condutor dessa dramaturgia. Henrique Oscar¹⁰¹, ao escrever sobre o espetáculo de Millôr Fernandes, também vai ao encontro do que outros críticos já citados estavam nortendo enquanto linha interpretativa da peça:

O novo texto de Millôr Fernandes <<Computa, Computador, Computa>>, que Fernanda Montenegro e Fernando Torres apresentam no Teatro Santa Rosa é, de longe, inferior a <<Liberdade, liberdade>> (escrito de parceria com Flávio Rangel) e <<O Homem do Princípio ao Fim>>, que era uma coletânea de cenas de peças, crônicas, trechos vários, ligados e intercalados por piadas do próprio Millôr Fernandes. No programa, Fernando e Fernanda falam de <<show>>, como se efetivamente tivessem sentido e compreendido que não se trata propriamente de peça, nem de um texto com vocação

¹⁰¹ Henrique Oscar da Silva Araújo (Rio de Janeiro RJ 1925 – Rio de Janeiro RJ 2003). Crítico e professor. Assina a coluna de teatro no jornal carioca Diário de Notícias, entre as décadas de 1950 e 1970. Participa ativamente do movimento de renovação da crítica teatral carioca, impulsionado pela criação, em 1958, do Círculo Independente de Críticos Teatrais, que contribui de forma efetiva na consolidação do processo de legitimação do teatro brasileiro moderno.
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa518338/henrique-oscar>> Acessado em 01 de Janeiro de 2017.

dramática ou em que se crie um clima dramático, mesmo nos poucos momentos em que há diálogo...¹⁰²

Para além da hierarquia estabelecida diante dos outros trabalhos do autor, o crítico nos traz um questionamento que diz respeito à palavra *Show*, utilizada pelos atores para definir o espetáculo. Pensar a questão do *Show*, nesse caso, é justificável para a crítica devido à falta de uma situação dramática.

Se diante dessas críticas o espetáculo não pode ser concebido como uma peça teatral, mas como uma espécie de *Show Humorístico*, onde estava para esses críticos a “teatralidade” do espetáculo? Seguindo com a crítica de Henrique Oscar poderemos observar tal questão, que já foi levantada anteriormente.

Acontece que o texto foi escrito ou organizado para ser representado por Fernanda Montenegro e então o autor, sabendo disso de antemão, pôde descuidar esse lado da teatralidade que falta ao <<show>>, porque sabia quem ia defendê-lo. Não custa imaginar as suas palavras ditas por vários outros atores para concluir o que seria...

Fernanda Montenegro, porém, atira-se a ele com a **garra** que possivelmente hoje em dia só ela tem em nosso teatro. Defende-o com unhas e dentes, com a máscara, a voz, a expressão corporal, com os olhos e as mãos, com um tom de entusiasmo e convicção, como se aquilo que diz fosse tudo muito importante, ou pelo menos ela acreditasse nessa importância. (E é isso que é que é o essencial num intérprete: dizer o seu texto com absoluta convicção). É muito mais provável que assim ele chegue ao público de maneira mais satisfatória, alcançando seu objetivo, apesar de seus defeitos de origem¹⁰³.

Para o crítico a teatralidade coube então à Fernanda Montenegro. O crítico segue desprezando o texto de Millôr Fernandes. Para

¹⁰² “Computa, computador, computa”. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 21 de março de 1972.

¹⁰³ Ibid., Diário de Notícias, 21 de março de 1972.

o crítico o que existe é um *Show* que tão somente é válido devido à presença da atriz. Segundo ele, “[...] sem dúvida, se ri muito, menos porém, por causa dos próprios textos de Millôr Fernandes, do que por causa do talento com que Fernanda Montenegro os diz”¹⁰⁴.

Não foi tarefa somente de um crítico atribuir a questão da teatralidade à competência da atriz Fernanda Montenegro. Os críticos aqui citados em sua grande maioria atribuíram a ela, e sua presença em cena, as questões teatrais. A forma enquanto parte da narrativa dramatúrgica é desprezada pela crítica.

Yan Michalsky diz a respeito de Fernanda Montenegro:

O terceiro aspecto básico de Computador é Fernanda Montenegro. Ela é uma espécie de ponte entre o elemento humorismo e o elemento teatro. A ponte não consegue atravessar o abismo que separa os dois elementos, mas chega bastante perto. Mergulhando com um sentido de entrega impressionante no material que lhe veio parar nas mãos, enfatizando através de uma interpretação demolidoramente crítica o protesto social e existencial do autor, conservando dentro dêsse tom amargamente crítico uma alegria e um charme irresistíveis, exatíssima nas inflexões, no jogo fisionômico, no timing e na expressão corporal, Fernanda torna suportável e muitas vezes agradável uma noite de não-teatro. Claro que êste trabalho não acrescenta nada de importante à sua carreira, nem a mostra sob nenhum ângulo novo, mas vale por mais uma aula de virtuosismo interpretativo – às vezes até incômodo de tão obviamente virtuosístico – que nenhum aprendiz de ator deve perder¹⁰⁵.

Novamente o crítico atribui à dramaturgia de Millôr Fernandes o lugar de “não-teatro”, e que em *Computa, computador, computa* nem a presença de Fernanda Montenegro consegue colocar essa dramaturgia no que o crítico pensa enquanto uma ideia de teatro.

¹⁰⁴ Ibid., Diário de Notícias, 21 de março de 1972.

¹⁰⁵ Jornal do Brasil, op. cit., 24 de março de 1972.

A maioria desses críticos priorizaram o debate nos dois sentidos aqui apresentados. Poucos críticos conseguiram pensar o espetáculo para além desses aspectos. Aliando nesse sentido a questão da forma e do conteúdo às questões inerentes àqueles tempos de autoritarismo. Nas críticas apresentadas até aqui, percebemos que a questão do conteúdo do espetáculo está ligada às anedotas e piadas presentes na peça. Poucos foram os críticos que situaram o espetáculo de acordo com seu tempo histórico, seu contexto.

Guilherme Sebatim, numa crítica no Jornal Tribuna da Imprensa apresenta a seguinte interpretação quanto ao espetáculo:

A dimensão do espetáculo pelo exposto, vai depender, em cada caso particular da burrice ou da inteligência do espectador. Quem não souber o que significa surrealismo, fatalmente não perceberá que à margem das evocações, tudo na peça é triunfo da realidade atual. Da estupidez que se reproduz sobre a face da Terra com o furor e o viço dos cogumelos venenosos. A panorâmica satírica de Millôr devassa o Brasil dos milagres desse final de século, em que a matéria prima é o homem imbecil e o seu cadáver é o produto, reverenciado não pelo que fez, mas pelo fausto do túmulo em que deixou de existir. Desfila o lar inviolável, o direito de ir e vir – se não houver ninguém para atrapalhar – e exhibe a estupidez vitoriosa e cintilante a cavalgar com pompa inusitada o corcel da ignomínia bajulada temida e aplaudida, no mundo que acabou ontem e que não será jamais povoado pelos infecundos computadores restados. Mesmo que surja das cinzas da destruição um calhorda qualquer para o apelo final, implorando: “Computa, Computador, Computa”¹⁰⁶.

Na crítica, percebemos um caráter de interpretação “metafórico” em relação ao espetáculo. O crítico traz aspectos importantes para refletir sobre o espetáculo para além das anedotas e piadas. Joga a responsabilidade de atribuição de sentido do espetáculo para o espectador.

¹⁰⁶ Mediocres não computam. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 02 de abril de 1972.

Mas faz uma ressalva quanto a essa atribuição de sentido: para ele, basta o espectador pensar sobre sua realidade para que se possa ver o espetáculo para além do que foi apresentado. Indo na contramão das críticas anteriores.

No Jornal Última Hora, Telmo Martino também nos aponta no sentido de pensar a figura do espectador:

Millôr Fernandes e Fernanda Montenegro mostram, com persistência de segundos, que têm uma ótima opinião de seu público. A atitude mais certa e sempre a mais rara. A saudação que fazem para a plateia é chama-la de classe média. Logo imediatamente e sem qualquer pausa entregam inteiro um divertimento tão afinado nos seus requintes sem aviso, que bem poderiam estar entretendo um pequeno grupo bem acostumado reunido num palácio em que a menor sala fosse a dos espelhos¹⁰⁷.

Notamos que o crítico destaca a percepção de Millôr Fernandes e Fernanda Montenegro em relação a seu público. E ainda destaca essa atitude como algo cada vez mais raro. O crítico trata do espetáculo como “divertimento tão afinado nos seus requintes sem aviso”. Mas avança, ao pensar o espetáculo da seguinte maneira:

O humor de Millôr Fernandes é aquele que exige a colocação do espectador em seu mesmo nível. Ninguém tem oportunidade de rir com superioridade ou de ficar sério com desprezo. O riso que vem traz a recompensa não para a graça e sim para o dono da gargalhada. A gargalhada é aí o mesmo que a descoberta da graça que o humorista viu antes, mas esperou para que o espectador descobrisse com ele. O caminho do seu engraçado pode seguir caminhos de labirinto, mas a mão que segura é firme e a saída não é só do homem engraçado. É a aleluia coletiva. Mesmo quando ele deixa o palhaço entrar em cena, apenas para entregar a graça, o tambor e a matraca são substituídos na oferta por uma bandeja de prata. Millôr Fernandes vê as mil coisas e por isso tem as mil preocupações. Todas estão incluídas em seu engraçado

¹⁰⁷ Prazer do início ao fim. Última Hora, Rio de Janeiro, 13 de março de 1972.

infalivelmente reconhecido pelo riso. Afinal de contas, foi ele próprio quem descobriu que é de muita angústia que riem as hienas¹⁰⁸.

A crítica continua se centrando na figura do espectador, do público. Se os outros críticos analisaram o espetáculo trazendo o aspecto do riso como algo a ser questionado na dramaturgia, notamos que o crítico trata o aspecto do riso como a forma pela qual o humorista pensou seu texto. Ou seja, novamente nos voltamos para pensar o riso como forma da narrativa dramática do autor.

Sebastião Nery no Jornal Tribuna da Imprensa levantava algumas questões para pensarmos alguns pontos até aqui destacados:

“Computa, Computador, Computa”. Estamos diante de uma nova proposta teatral que, paradoxalmente, Millôr Fernandes não formulou e se recusa a formalizar, preferindo ficar na antiproposta. Confusa ou não, esta colocação é a que melhor condiz com a carga de humor e furor que nos é transmitida durante oitenta minutos por Fernanda Montenegro e Fernando Torres, cercados de manequins brancos contrastando com o vermelho de um cenário amavelmente agressivo.

O *show*, que despertou a frustração de algumas vestais do teatro papai-mamãe, é o mais arrojado investimento de um autor no instável mercado da arte. Vale por desfrescurar o teatro, sepultando-o como entidade dramática, com seus cânones e seus rituais sagrados. Sem pretensão e sem sentimentos de culpa Millôr teve peito e apoio de atores da expressão de Fernanda e Fernando para abandonar os modelos, os figurinos e até os modelos dos antismodelos. E o fez mesclando ironia, sarcasmo, pessimismo, esperança, agredindo às vezes com humor e amor¹⁰⁹.

Percebemos o debate em torno da forma de escrita de Millôr Fernandes. “Antiproposta”, “desfrescurar o teatro” e “antismodelos” são os

¹⁰⁸ Ibid., Jornal Última Hora, 13 de março de 1972.

¹⁰⁹ Computa, computador, computa. Jornal Tribuna da Imprensa, 21 de março de 1972.

pontos-chaves dessa crítica para pensar tal questão. E indo um pouco além, são essas palavras que o crítico usa para questionar os modelos da produção teatral do período. O crítico alia ao debate da forma o debate a respeito da estética do espetáculo. Não pensa separadamente tais questões. Avançando no que diz respeito às questões formais, o crítico irá refletir sobre o próprio papel da crítica e também irá destacar a questão do público/espectador:

A primeira grande virtude do espetáculo está em que foi escrito para o público e não para os críticos, nem para os papas e eruditos. Pode parecer forçada essa antinomia entre platéia e crítica, mas em termos de critérios de assimilação ela existe. O crítico muito subjetivo vê o espetáculo antes de tudo por seu aspecto formal e estético. Perde-se e esgota-se aí. O público sente o espetáculo no que ele lhe toca. A diferença entre ambos é semelhante à do sacerdote e do fiel diante de Deus.

Ao ganhar o público, em primeiro lugar, Millôr responde menos a esse propósito do que ao de desmistificar a arte dramática, jogando sua pazinha de cal no cadáver insepulto. Como Leautremont, na poesia, ele sugere que o teatro seja feito por todos¹¹⁰.

O crítico se alinha a outros críticos que também pensaram a questão do público/espectador. Se para o crítico o espetáculo é um diálogo muito mais com o público do que com os críticos teatrais, é porque para ele existe uma diferença de percepção no que tange a recepção do espetáculo. A crítica estava muito mais preocupada com a dramaturgia que lhes é apresentada. E se o espetáculo aos olhos desse crítico dialoga muito mais com o espectador, pois a todo momento este é chamado para a cena, é porque é através do olhar deste que as situações da peça irão se resolver.

Computa, computador, computa que estreou no Teatro Santa Rosa em março de 1972, teve ainda durante o mesmo ano uma reestrela

¹¹⁰ Ibid., Jornal Tribuna da Imprensa, 21 de março de 1972.

no teatro João Caetano a preços populares e ainda circulou pelo país em apresentações como as que ocorreram no Teatro Leopoldina na Capital do Rio Grande do Sul.

Sobre a questão do público, Fernando Torres comenta quando da reestreia no Teatro João Caetano:

A idéia básica – diz Fernando Torres – é aproveitar a experiência da temporada superpopular e apresentar um **show** de Millôr Fernandes, uma das mais vivas expressões do humor brasileiro. Assim reiteramos uma proposta: o João Caetano pode e deve ser o teatro de consagração dos grandes espetáculos, ao mesmo tempo em que contribui para ampliar o público teatral.

[...] Mas a idéia da temporada superpopular só brotou a partir da experiência de O Interrogatório. Fernanda e Fernando acham que o texto de Millôr, muito mais comunicativo, poderá registrar um novo recorde de público. 'Afinal – comenta Fernanda – se ele manteve um Santa Rosa lotado a vinte, poderá ter pelo menos quadruplicada sua lotação, com a redução do preço para cinco crizeiros. E isso ainda não daria para lotar o João Caetano, que dá para mil e quatrocentas pessoas.'¹¹¹

Podemos perceber que existe aqui a preocupação com a questão do público. Notoriamente em entrevistas para jornais e revistas do período Fernanda Montenegro e Fernando Torres destacavam sua preocupação com o teatro, e dentre as suas preocupações o público ganha certo destaque.

No que se refere a *História do Teatro Brasileiro* os anos de 1970 suscitaram os mais diversos debates em torno da questão do público, da crítica, dos grupos teatrais, das empresas teatrais e da resistência democrática. *Computa, computador, computa* consegue de certa maneira, circular por alguns desses debates.

¹¹¹ Agora é riso ao alcance de todos. Jornal Última Hora, Guanabara – RJ, 19 de outubro de 1972.

No que se refere a Fernanda Montenegro, temos em uma das matérias vinculadas no Jornal de Brasília em 1972 o posicionamento quanto à produção teatral desenvolvida no Brasil daqueles anos:

Sobre o panorama atual o teatro no Brasil, Fernanda acha que há grupos buscando um novo código, outros fazendo experiências das mais diversas e outros comerciais. Acha que tudo é válido na medida em que se tenta conseguir o melhor.

Acha bom que seja assim, justificando que ninguém tem o direito de se fechar dentro de suas verdades. “É preciso reconhecer que outros podem ter suas cartilhas e não invalidá-las, por não serem pautadas nos nossos códigos”¹¹².

Esse fragmento nos coloca diante das questões presentes na cena teatral brasileira do período. E em um dos debates desenvolvidos pela historiografia do teatro brasileiro que diz respeito à pluralidade das atividades teatrais e a luta de certa memória em torno dessas atividades teatrais.

Todo o debate suscitado em torno da palavra *Show*, apesar de elucidar uma questão de conquista de público para o espetáculo, também nos remeteu ao debate da forma e do conteúdo. Parte da crítica atribuiu ao espetáculo a “falta de teatralidade” devido à sua aproximação com a questão humorística. Podemos perceber também que a presença de Fernanda Montenegro em cena foi de suma importância para pensar a questão da “teatralidade” do espetáculo. E ainda, como já levantado anteriormente, as características presentes nesses espetáculos também já estavam presentes no teatro de revista dos anos de 1920. O teatro de Millôr Fernandes, seja através das colagens logo após ao golpe de 1964 ou como aqui exposto, através do *show dramático*, trazem em si uma série de elementos de estrutura literária, onde o humor, a crítica política e

¹¹² Correio de Brasília, 1972.

comportamental, dialogam com sua contemporaneidade. Todo esse debate nos remete à questão da dramaturgia e da cena. Podemos perceber que os críticos estão pensando um tipo de dramaturgia que se espera para o Brasil daqueles anos.

No que diz respeito à dramaturgia e cena teatral do período, muitos trabalhos foram identificados e associados à uma estética de resistência, provocada pela realidade posta naquele momento. Segundo Maria Sílvia Betti,

A figuração dramatúrgica de situações de enclausuramento político e de cerceamento da liberdade tornou-se recorrente, e diante das circunstâncias históricas do país, passou a ser encarada como manifestação latente de um impulso de resistência à ditadura¹¹³.

As peças de Millôr Fernandes caminham no sentimento que resistir era preciso. O riso seria uma grande arma de resistência e de reflexão em sua dramaturgia. Para Maria Sílvia Betti,

Parecia ficar subtendido que, ao se preocupar enxergar as formas pelas quais alguém sucumbia diante da opressão ou era cooptado pela ideologia dominante, estava-se já um passo adiante no sentido de intervir nelas e superá-las. Dentro das formas de prática cultural que subsistiram após o golpe, este era, nesse momento, o horizonte máximo de representação estética e de reflexão crítica a que se chegava¹¹⁴.

O aprofundamento dessas colocações nos remetem à *ideia força* que norteou parte da historiografia que pensou o teatro brasileiro daqueles anos. Existe aí o debate em torno da ideia de *grupo teatral* e *companhias/empresas teatrais*. Esse debate gira em torno da questão identificada por Rosangela Patriota e Jaime Ginsburg:

¹¹³ BETTI, op. cit., p. 205.

¹¹⁴ Ibid., p. 207.

[...] a questão crucial para compreender tanto o movimento teatral no período de 1970, quanto a sua construção historiográfica, é observar a presença de uma hierarquia de valores que tornou as atividades do Teatro de Arena e do Teatro Oficina parâmetros do que deveria ser um teatro de oposição, independente das relações econômicas que organizam a sociedade brasileira¹¹⁵.

Os autores identificam esse debate em torno dos estudos de Mariangela Alves de Lima e José Arrabal. Apontam inúmeros trabalhos que pensaram o teatro nos anos de 1970 e se utilizaram desse tipo de argumentação, [...] “seja no intuito de valorizar experiências artísticas de grupos, companhias, atores, dramaturgos e diretores, seja no sentido de enfatizar as limitações de teatros qualificados em sintonia com o mercado”¹¹⁶.

Para nós, o que importa nesse momento é pensar a questão da dramaturgia e também como esse debate se estende para a cena. Se em *Computa, computador, computa* os críticos aqui citados, os atores e o próprio Millôr Fernandes levantaram um debate em torno da mesma, como é refletir as questões por eles levantadas à luz do debate do que vem a ser essa dramaturgia brasileira do período? Quando a crítica pensa o *Show*, o humorismo, a encenação, eles estão acima disso tudo refletindo o texto. Por isso, alguns dos críticos aqui destacados, ainda analisavam tais aspectos quanto à estética da recepção, através de uma ideia de dramaturgia ou texto dramático.

É... e o texto dramático: elucidando os embates em torno da dramaturgia

¹¹⁵ GUINSBURG e PATRIOTA, op. cit., p. 200-201.

¹¹⁶ Ibid., p. 201.

Buscaremos aqui, entender como o debate em torno da forma e do conteúdo expresso no espetáculo *É...* nos levam a refletir sobre a questão acima destacada. O que nos permitirá discutir a importância do trabalho dos críticos diante das polêmicas e da construção do teatro brasileiro.

É..., é uma peça dividida em dois atos, com indicações de dezessete cenas. O primeiro ato da peça possui cinco cenas, sendo as outras doze cenas restantes apresentadas no segundo ato. Todas as cenas do espetáculo possuem um título. Os títulos das cenas muitas vezes descrevem uma situação presente na ação proposta, ou também, no tema que se está discutindo. A peça conta a história dos casais Vera Toledo e Mário Toledo, e, Oto e Ludmila. Vera e Mário são casados. Oto e Ludmila são companheiros existenciais. Oto não pode engravidar Ludmila, mas ambos decidem que Mário seria um ótimo pai para um filho do casal. E é a partir daí que se estabelece o principal conflito da peça. Temos em cena também Sara, irmã de Ludmila e amiga do casal Vera e Mário.

A peça estreou em 15 março de 1977 no Teatro Maison de France no Rio de Janeiro. Sob a direção de Paulo José e com participação de Fernando Torres, Fernanda Montenegro, Renata Sorrah, Jonas Bloch e Maria Elena Pader no elenco. Ao longo do período em que a peça ficou em cartaz em teatros do Rio de Janeiro e de São Paulo parte do elenco sofreu alterações, permanecendo em cena Fernanda Montenegro e Fernando Torres. A produção do espetáculo coube à empresa Fernando Torres Diversões.

Ao analisar as críticas do espetáculo podemos destacar algumas questões recorrentes, como: pensar a peça a partir das outras obras do autor; destacar a profundidade dos personagens da peça; a reflexão a

respeito da contemporaneidade do espetáculo; a importância da atuação de Fernanda Montenegro; e o humor mais “refinado” do autor.

Todas essas questões nos colocam diante da reflexão a respeito da dramaturgia. Flávio Pinto Vieira ao analisar o programa *Cena Aberta* da TV Educativa discutiu a peça em cartaz no *Maison de France*, diz:

No programa que vi, destacou-se o depoimento de Fernanda Montenegro, muito melhor do que as inúmeras entrevistas que deu aos jornais. Com incrível lucidez, ela analisou a sua personagem que é, sem dúvida o ponto do texto de Millôr Fernandes. A atriz colocou inclusive, a meu ver, as coisas em seu lugar: trata-se de um dos melhores textos da dramaturgia brasileira contemporânea, e não apenas dentro da obra do autor. Sem dúvida, contém falhas (estas, aliás, muito bem apontadas por Yan Michalski em sua crítica do *Jornal do Brasil*) que entretanto não invalidam o seu conteúdo. Creio que o texto é importantíssimo: primeiro, pela autenticidade dos personagens; segundo, pela inteligência (jamais brilho) dos diálogos pontilhados por um humor discreto e eficaz; terceiro, pelo sentido de se comunicar com um público concreto¹¹⁷.

A crítica destacada acima faz um apanhado das discussões propostas a respeito do espetáculo. Ao dizer que a peça possui o “sentido de se comunicar com um público concreto”, o crítico procura destacar um dos aspectos que está presente em parte da obra do autor e que teve destaque em ambos os objetos aqui propostos. Em *Computa, computador, computa* ocorre a questão da crítica à classe média e em *É...* essa mesma crítica está presente. O autor coloca os personagens no palco e diz exatamente à qual classe social as personagens pertencem. O crítico irá refletir sobre o que vem a ser esse “público concreto”:

Um público concreto: com isto quero dizer que Millôr Fernandes escreveu uma peça para uma faixa de classe

¹¹⁷ Millôr, Fernanda e a mulher frágil. *Jornal Última hora*, Rio de Janeiro, 02 de abril de 1977.

média que se debate com os mesmos problemas de seus personagens. Nesse sentido, compreende-se que Bergman seja citado sem rodeios – pois afinal, quem hoje nessa faixa de classe média, não fala em seus filmes com a maior naturalidade? Da mesma maneira, Simone de Beauvoir é referida – é outra figura que, digamos, faz parte da ideologia dessa faixa. Assim, situando seus personagens concretamente o autor se comunica concretamente: daí o público se sentir abalado pelo seu texto. Abalado não emocionalmente, mas porque as situações o levam a refletir um pouco sobre a sua condição humana¹¹⁸.

O público destacado pelo crítico é a própria classe média. Para o crítico o autor se comunica efetivamente com seu público a partir do momento que o mesmo constrói seus personagens pensando a condição humana do próprio público.

No que diz respeito à peça, o destaque para a questão da crítica à classe média já nos é apontado logo na indicação dos cenários do espetáculo. Para o autor, todos os ambientes devem reforçar uma das características principais dos seus personagens: classe média intelectual. Sendo assim, há, entre uma rubrica e outra o uso de livros, de jornais, do aparelho de tv, revistas, rádio. Segundo o autor,

[...] 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 pega cigarros, sempre há alguma sugestão de leitura e informação¹¹⁹.

Se uma das características principais desses personagens é a questão da classe média intelectualizada e como a crítica nos aponta, baseado numa “realidade concreta” do próprio público, quem são esses personagens?! Uma característica descrita por Millôr Fernandes na

¹¹⁸ Ibid., Jornal Última hora, 02 de abril de 1977.

¹¹⁹ FERNANDES, Millôr. Teatro completo: Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1994, p. 71.

apresentação dos personagens e que terá um grande peso sobre a dramaturgia é a idade dos personagens. Bem como, a maneira de ver o mundo de cada um e suas capacidades intelectuais.

As características dos personagens descritas por Millôr Fernandes irão aparecer no espetáculo conforme os personagens são apresentados ao público. Os diálogos serão responsáveis por marcar os posicionamentos e a diferença das gerações de cada um. Notamos que existe um lugar de fala muito bem definido pelo próprio autor e que a crítica fez questão de destacar.

No dia da estreia do espetáculo, uma entrevista com Fernanda Montenegro no Jornal O Globo levantava uma das questões a respeito do espetáculo:

A discussão que o texto propõe é eminentemente atual: a perplexidade casada pelos novos tempos, a postura adotada pelos mais velhos e pelos mais novos, o que significa ser novo e o que significa ser velho. Até que ponto os coroas 'abertos' levam uma vida, na realidade, extremamente cristalizada?! Até onde os mais jovens que procuram transformar a realidade tomam atitudes autênticas? Ou estão blefando? Uma mulher de 'prendas do lar', que sempre soube dirigir muito bem – desde que em linha reta – conseguirá se recolocar perante a vida e aprender a fazer pequenas e grandes curvas?
- É uma espécie de avaliação do estupor de cada um de nós diante de tudo isso aí que está em volta da gente – observa Fernanda Montenegro¹²⁰.

Observamos que o jornal destaca também a atualidade da peça diante das questões que estão presentes em seu tempo. A fala de Fernanda Montenegro também aponta nesse sentido. O texto do jornal procura destacar a diferença entre gerações, questionando justamente o posicionamento de pessoas que pertencem aos dois grupos.

¹²⁰ No palco da Maison de France o homem brasileiro e as mulheres de Atenas. Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 15 de março de 1977.

Pensar a peça como o “eco da realidade”, foi uma das características que marcaram as páginas dos jornais antes da estreia do espetáculo. Com o título de “É... o eco da realidade” o Jornal do Brasil levantou algumas questões a respeito da montagem da peça:

No palco, cinco personagens: dois casais, um mais jovem e outro de mais idade, e uma amiga de todos, que vê, escuta e analisa o que se passa à sua volta. São intelectuais, que lidam o tempo todo com a informação, discutem e argumentam. Esses são os componentes da peça É..., de Millôr Fernandes, que a partir de terça-feira estará sendo encenada no Teatro da Maison de France, sob a direção de Paulo José, com Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Renata Sorrah, Maria Helena Pader e Jonas Bloch, e cenários de Marcos Flaksman¹²¹.

Observar o espetáculo a partir da questão dos “intelectuais” foi um dos discursos permanentes durante os anos que os artistas envolvidos na montagem da peça estiveram em cartaz. Paulo José ao comentar sobre os personagens da peça faz um balanço do papel de cada um dentro da dramaturgia:

- Fernanda Montenegro, a esposa do professor, é uma espécie de narradora da peça. Ela sabe o futuro e manipula o espetáculo, porque conhece seu fim; o professor, Fernando Torres, sofre a ação dramática; Renata Sorrah é a alquimia, a força da vida, enquanto seu marido, interpretado por Jonas Bloch, é um intelectual jovem da chamada geração sanduíche. Maria Helena Pader, o quinto personagem, funciona como uma espécie de consciência dentro do espetáculo – conclui Paulo José¹²².

O diretor destaca a função de cada ator na montagem de estreia do espetáculo, pensando a partir das personagens e suas características. Em outra matéria de jornal Paulo José também levanta essa questão:

¹²¹ É... o eco da realidade. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 13 de março de 1977.

¹²² Ibid., Jornal do Brasil, 13 de março de 1977.

- Preferimos trabalhar com os personagens, manipulá-los até quase à farsa, sem perder a pontuação dramática. Porque o texto além de humor tem drama. Eu não podia partir para a comédia para não cair em armadilhas, para não correr o risco de torná-lo superficial. O drama também não era o caminho único, pois, implicaria na queda do humor latente do texto. Então preferimos explorar os personagens¹²³.

Mas refletir sobre o espetáculo focando no aspecto dos personagens presentes na obra não foi função somente do diretor e dos atores envolvidos na montagem. Parte da crítica toma os personagens como ponto de partida para analisar o espetáculo. Destacam a importância de cada um na dramaturgia.

Os ambientes se completam, detendo a problemática de cada personagem. Se Millôr Fernandes é tido como escritor sem estilo, e que já foi Vão Gogo das seções de <<O Pif-Paf>> em <<O Cruzeiro>> - agora, na peça <<É...>>, ele nos surge como um exemplar brilhante da melhor dramaturgia brasileira, dentro de uma escola específica de um dramaturgo maior, que, auxiliado pelo veio de humorista, liga-se à essência metafísica.

Um dramaturgo/humorista que consegue penetrar especialmente nas verdades do homem, vê-las, expressá-las; às vezes, com alegria, outras vezes, com perplexidade. A peça <<É...>> traz a concepção filosófica do autor, existencialista por essência; crítico por abordagem, dando seu suspiro final ao dizer que tudo <<É...>>, simplesmente é... É o que é... ponto final. Uma forma de colocar ocultos tanto o sujeito, quanto seu predicativo, num posicionamento pessoal de mostrar o verbo nominal, resumindo as definições indefinidas, ou definições essencialmente já definidas¹²⁴.

O fragmento acima nos permite refletir sobre a dramaturgia de Millôr Fernandes. Se nos anos de 1960 com as peças destacadas no primeiro capítulo, a crítica se debruçou para pensar as ontologias e as

¹²³ Sem local/sem data.

¹²⁴ Jornal de Letras, maio de 1977.

colagens refletindo até que ponto se podia pensar como textos dramáticos os espetáculos. Em *É...*, percebemos como a crítica prioriza outro tipo de dramaturgia. Que também se diferencia de *Computa, computador, computa*.

Na revista *Isto É*, a peça ganha o título de “A tragicomédia do casamento”, onde se buscou refletir sobre o autor e sua maneira de ver o mundo:

É, aconteceu. A grande tragicomédia brasileira sobre o casamento classe-média foi escrita por Millôr Fernandes, um homem cético que, através do exercício do humor lúcido, confessa ter descoberto “a paz da descrença”. Mas em Millôr, a tragicomédia não atinge, como em Nelson Rodrigues, o paroxismo do grotesco, já que se faz veículo de sua descrença em relações humanas baseadas em tanta hipocrisia e intolerância. Moralista? Decerto; afinal, qual humorista escapou de sê-lo?

É..., ao contrário de seus textos teatrais anteriores, desarruma com diabólica eficiência as atitudes de permanência ou rebeldia com movimentos que são verdadeiras estocadas no coração da célula familiar e suas circunvizinhanças. Os dois casais que se desmembram em nome das tantas designações (amor, ternura, revolução de costumes, experiência existencial, comportamento liberado) que a palavra solidão pode assumir não são meras transcendências teatrais de casais reais. São a quintessência de uma constatação desiludida, cética, do destino humano em sua incapacidade de transformá-lo em algo que, inevitavelmente, termina em mentira. Ou, na melhor das hipóteses, em meias-verdades¹²⁵.

Ao tratar do espetáculo como uma tragicomédia, o crítico situa as questões formais do espetáculo em suas especificidades. Novamente, o trabalho do humorista ganha destaque, mas não em *Computa, computador, computa*. Em *É...*, a crítica destaca o papel do humor na dramaturgia como

¹²⁵ Millôr 1: a tragicomédia do casamento. Revista *Isto É*, São Paulo, 30 de março de 1977, p. 48.

algo que leva à reflexão, diferentemente do que se dizia de *Computa, computador, computa*.

Yan Michalski apresenta algumas considerações sobre o espetáculo:

Sem dúvida, Paulo Pontes nunca escreveria uma peça como *É...*, protagonizada por personagens tão bem vestidos e bem falantes; por temperamento e opção, ele estava condenado a escrever sobre a vida do *povão*, e não da *intelectualia*. Mas creio que a peça de Millôr Fernandes enquadra-se nos conceitos da comédia de costumes tal como Paulo Pontes a defendia: uma comédia de costumes que “caminhasse paralela à existência dos cidadãos”, fizesse com que “o espectador possa confrontar sua experiência com o mundo”, e o fizesse “de forma divertida”¹²⁶.

O crítico aponta o lugar à qual a peça pertence logo no início de sua crítica. Destaca também o papel que a peça tem em se comunicar diretamente com seu público. E ainda, quanto aos aspectos formais nos apresenta a peça como uma comédia de costumes.

Tragicomédia ou comédia de costumes? Temos aqui duas categorias apresentadas por esses críticos quanto à forma em que o espetáculo se estrutura.

Em termos de estrutura literária, *É...*, evoca os aspectos mencionados pelo crítico. Trata de refletir sobre o homem na sociedade, exhibe as diferenças de classe através dos discursos desses personagens e das rubricas que buscam marcar o lugar a qual pertencem os mesmos, e ainda, em termos de estilo caminha pela linguagem da tragédia e da comédia. Temos aqui uma diferença marcante quanto à crítica apresentada em *Computa, computador, computa*.

¹²⁶ A “Inteligentsia” inconsistente. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 23 de março de 1977.

Yan Michalski segue sua crítica analisando a profundidade das personagens, trazendo aspectos importantes para pensar a sociedade daqueles anos. Quanto à relação do crítico com o autor, ele diz:

[...] Millôr Fernandes amadureceu bastante como dramaturgo. Ele consegue agora equilibrar o tom de amena brincadeira com uma análise lúcida (embora de um aprofundamento limitado pela natureza do gênero) de problemas relevantes da nossa realidade. Seu diálogo é como sempre brilhante e espirituoso, mas desta vez ele evita que a sua qualidade de humorista sobreponha-se à de cenógrafo: as piadas são tanto mais eficientes quanto mais rigorosamente decorrem do contexto das situações e dos personagens¹²⁷.

A crítica de Yan Michalski destaca Millôr Fernandes em seu papel de humorista e ainda reflete sobre uma problemática elucidada antes em *Computa, computador, computa*, que é questão do humor se sobrepor à dramaturgia. Em *Computa, computador, computa*, como vimos, o mesmo crítico irá ignorar o riso como forma da narrativa.

Sobre as questões do humor em *É...*, o diretor Paulo José comentava antes da estreia do espetáculo:

- O teatro americano é mais ou menos um receituário. O brasileiro, por falta de tradição e continuidade de dramaturgia faz com que cada peça nasça no escuro. Cada uma é original, sem filiação. Temos de criar um instrumento mental de trabalho a cada trabalho. No caso de *É...*, a gente sabe que tem humor, mas não se pode trabalhar nesse caminho, que nos pode preparar armadilhas¹²⁸.

O diretor do espetáculo mostrava-se preocupado antes da estreia a preocupação a respeito do humor presente na dramaturgia.

¹²⁷ Jornal do Brasil, op. cit., 23 de março de 1977.

¹²⁸ Jornal do Brasil, 13 de março de 1977.

Yan Michalski ao continuar sua crítica ao espetáculo irá apontar alguns dos seus desagrados quanto à peça. Primeiramente, ele acha excessiva a verbalização dos personagens de suas teorias existenciais. O segundo ponto que ele destacou foi o exercício das atividades profissionais dos personagens, que segundo ele se perde em meio ao texto. O crítico acaba por refletir sobre a questão do público.

Mas não só as qualidades do texto superam estas suas eventuais falhas, como também a encenação de Paulo José consegue realçar as primeiras e atenuar as últimas. Abrindo mão de qualquer fácil brilho formal, Paulo José concentrou seu empenho na clareza expositiva do espetáculo: o público é a cada momento levado a assimilar sem esforço o sentido exato de cada situação, sem que para isto a realização precise tornar-se *didática*. Pelo contrário, o tom de uma aparentemente inconsequente comédia sofisticada é cuidadosamente mantido, proporcionando uma fluente e agradável comunicação com a platéia, sem que as idéias mestras do texto fiquem sepultadas debaixo da leve elegância da forma¹²⁹.

Ao destacar aspectos do público, o crítico acaba por pensar a questão da forma do espetáculo. Reconhece aqui que a forma está ligada aos elementos humorísticos presentes no texto.

Assim, voltamos a discussão sobre dramaturgia, ou mais especificamente, sobre a questão do texto dramático. O que notamos é que a crítica vai tomar seus posicionamentos a partir do texto. Nas fontes levantadas até esse momento, os críticos estão partindo em sua maioria da questão da dramaturgia. *Computa, computador, computa e É...*, nos colocam diante dessa problemática. Na análise das críticas desses espetáculos a questão da dramaturgia é o que se destaca. Nos parece que existe por parte da crítica (não todos), uma certa hierarquia em elaborar suas reflexões a partir do texto. Ao destacar questões pertinentes às peças

¹²⁹ Jornal do Brasil, op. cit., 23 de março de 1977.

alguns críticos acabam por ignorar a forma pela qual essas dramaturgias foram construídas. Apesar de elogiarem Millôr Fernandes enquanto humorista, alguns críticos utilizam esse argumento para hierarquizar o trabalho do autor diante da cena teatral do período e diante do próprio conjunto de obras do mesmo.

Os embates postos diante dos objetos aqui destacados nos levam a refletir e questionar que o que está em jogo é um debate a respeito da própria ideia de teatro.

Quanto a isso, temos alguns caminhos: o primeiro é perceber de onde Millôr Fernandes e os outros sujeitos envolvidos na montagem desses espetáculos emitem seus discursos; um segundo aspecto é pensar o papel da crítica como auxílio na construção do teatro brasileiro.

Para refletirmos sobre o lugar que esses sujeitos envolvidos na montagem de tais espetáculos estão ocupando, nós devemos voltar novamente para o conceito de *ideias forças*. Como já citado, nos anos de 1970 através dos estudos feitos por Guinsburg e Patriota, se destacou a *ideia dos grupos teatrais*. Os autores avançam ao identificarem a pluralidade das produções que se seguiram naqueles anos, identificadas também em instâncias culturais, políticas, econômicas e sociais, segundo os autores.

Para nós, o debate dos *grupos teatrais* é de suma importância para entender o lugar a qual pertencem esses sujeitos envolvidos na produção dos espetáculos e até mesmo do próprio Millôr Fernandes.

Rosângela Patriota ao pensar as questões que envolveram os grupos teatrais e as empresas teatrais do período dos anos de 1970 em um artigo para a revista ArtCultura em 2003 irá trazer contribuições importantes para o debate aqui proposto. Segundo a autora,

Mariângela Alves de Lima, por sua vez, no texto *Quem faz o Teatro*, com o intuito de compreender as formas de produção teatral no país, identificou, na década de 1970, a predominância de dois modelos: *os grupos* e *as empresas*. O primeiro, marcado por coesão interna, perspectiva ideológica, coletivização do processo criativo, não objetivou lucro comercial. O segundo, no entanto, foi estruturado de acordo com as regras de produção do capitalismo e o seu objetivo final seria o de atingir o maior índice de rentabilidade¹³⁰.

Diante do exposto através das matérias de jornais e das críticas teatrais até aqui apresentadas, e até mesmo nos cadernos de apresentação dos espetáculos e na divisão dos trabalhos quanto às montagens desses espetáculos, podemos identificar os sujeitos históricos alinhados no que Mariângela Alves de Lima identificou como as *empresas*. Esse é lugar de fala por exemplo, de Fernanda Montenegro e Fernando Torres.

Segundo Mariângela Alves de Lima,

[...] o grupo significa uma tentativa de eliminar do interior da criação teatral a divisão social do trabalho. É uma entidade ideal, célula anômala no tecido político e econômico do país, que representa para o artista de teatro uma estratégia foquista. Mil grupos de teatro podem irradiar para áreas circundantes à produção artística a idéia de que é possível arregimentar, unir, socializar. O grupo em vez de empresa, a coletivização do produto em vez do lucro retornando ao dono do capital¹³¹.

Podemos perceber, assim como foi identificado por Rosangela Patriota, que na análise de Mariângela Alves de Lima, existe uma idealização era para ser o teatro brasileiro do período, em detrimento de produções que fugiam desse ideal por flertar com o mercado e entrar no jogo capitalista.

¹³⁰ PATRIOTA, Rosangela. In ____: ArtCultura Vol. 5. Uberlândia – MG, 2003, p. 116.

¹³¹ LIMA, apud PATRIOTA, 2003, p. 116.

É aqui que identificamos também, o que já havíamos levantado anteriormente: os objetos nos proporcionam refletir para além da dramaturgia. Refletir sobre a questão da cena teatral do período.

Ainda sobre o lugar que os sujeitos aqui destacados ocupam, no sentido de pertencer a determinado grupo social ou a categoria, vale voltar para o que Mariângela Alves de Lima vai apontar no que se difere a *empresa do teatro de grupo*:

E o que é que o grupo tem que a empresa não tem? Em primeiro lugar, é contra. Sendo contra tem algumas raízes fincadas na década anterior. Seu ascendente direto é a companhia, as famosas companhias ensaiadas e executadas por elencos insatisfeitos com a linha de montagem na produção artística: Os Comediantes, o Teatro Brasileiro de Comédia, o Arena, o Oficina¹³².

Para pensar essa hierarquização à luz dos sujeitos envolvidos na produção de *Computa, computador, computa e É...*, basta rever a trajetória teatral dos mesmos. Em uma das matérias de jornais a respeito da peça *É...* temos exatamente uma retrospectiva da trajetória teatral dos atores envolvidos na montagem:

Cada um ceio de um mundo e um tempo diferente. O diretor Paulo José trouxe a tradição guerreira do Arena, Renata Sorrah, a guerra teorizada no teatro universitário, e o casal Fernanda Montenegro e Fernando Torres, a briga diária e quase rotineira pelo direito de sobreviver com dignidade dos que não abdicam de suas idéias. O encontro se realiza, justamente, com um texto que, para além do seu ceticismo, cria uma trama que, ao chegar ao meio social, gera tantas atitudes transformadoras (ou meramente catalizadoras) que escapam a seu domínio¹³³.

Temos aqui, outra perspectiva diante da ideia defendida por Mariângela Alves de Lima quanto a origem dos grupos teatrais e no que

¹³² LIMA apud PATRIOTA, 2003, p. 116.

¹³³ Isto é, op. cit., 30 de março de 1977.

eles se diferem das empresas. É certo que esses atores foram influenciados pelo teatro da década de 1960. Para, além disso, Millôr Fernandes escreve *Liberdade, Liberdade* em parceria com Flávio Rangel e produção com o Teatro Opinião e o Teatro de Arena. Temos também o diálogo que a dramaturgia propõe com as questões sociais, com o meio social, como aponta a própria matéria da revista *Isto É*.

Visto que esse debate da ideia de grupo teatral também estava presente em outros trabalhos Guinsburg e Patriota afirmam:

Pode-se afirmar que as reflexões acerca das experiências teatrais da década de 1970 estiveram orientadas por dois princípios básicos que, em síntese, tornaram-se um, isto é, em termos teóricos e artísticos, houve um esforço em valorizar as iniciativas tidas como radicais e/ou transformadoras, com a intenção de explicitar o caráter específico nelas contidos, bem como discutir elementos que ajudam a compreender as derrotas sofridas por ela no processo¹³⁴.

Diante disso, podemos destacar que *Computa, computador, computa* e *É...* são iniciativas que nos permitem exemplificar suas especificidades nesses processos. Compreendendo assim, seu lugar na cena teatral brasileira. Pouco citada no que diz respeito à uma *História do Teatro Brasileiro*. E até mesmo hierarquizada em vista de produções em que se destaca o ideário político e social, e também, no que diz respeito a uma ideia de dramaturgia defendida pela crítica. Porém, identificada com aquilo que foi apresentado por Maria Sílvia Betti, a estética de resistência.

Vale lembrar que tomamos as críticas aqui apresentadas de forma a elucidar processos pelos quais tanto as obras e suas respectivas montagens passaram. Quanto ao trabalho da crítica, Maria Abadia Cardoso ao destacar “o crítico como pensador” partindo de Anatol Rosenfeld irá

¹³⁴ GUIsburg e PATRIOTA, op. cit., p. 204.

destacar a importância da crítica nos processos históricos. Ao tratar de dois críticos do teatro brasileiro, Yan Michalski e Sábato Magaldi, a autora ressalta:

Yan Michalski, ao posicionar-se do lado oposto daqueles que acreditam ser papel da crítica ditar um modo de trabalho de atores ou diretores, diz que aquela competente é marcada por suscitar a polêmica e a discussão e isso é, segundo ele, vital para o desenvolvimento do teatro. Num caminho bastante próximo, Sábato Magaldi visualiza o papel da crítica em termos de aprimoramento da arte e auxílio na construção do teatro. Portanto, ambos compreendem suas atividades como uma maneira de estabelecer intervenções no espaço em que atuam. Há uma proposta comum: contribuir para o desenvolvimento da linguagem teatral¹³⁵.

Millôr Fernandes ao defender suas obras nos termos da forma e conteúdo, sempre teve na crítica um dos seus principais embates. E foi a partir desses embates entre crítica e autor que podemos trazer as reflexões até aqui levantadas. E ainda, é a partir disso que vamos pensar as questões do riso. E também, como essas reflexões a partir das obras nos levam a pensar o tema da moral e da moralidade em anos de ditadura militar. Sendo assim, buscaremos através da análise das peças elucidar tais aspectos e mostrar que através do diálogo entre arte e sociedade é possível pensar quais eram os horizontes de expectativas para aqueles anos e, uma escrita da história possível.

As críticas até aqui analisadas nos levam à seguinte problemática: Quais as definições de critério que tornam uma dramaturgia capaz de ser levada a um palco de teatro e ser assim, definida, como um

¹³⁵ CARDOSO, Maria Abadia. Anatol Rosenfeld: o crítico como pensador. Tese de Doutorado – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-graduação em História, Uberlândia – MG, 2014, p. 228.

“anti-teatro”, “anti-modelo”? E ainda, o que caracteriza a legitimação de uma obra sobre a outra?

As críticas partem de uma ideia de dramaturgia clássica para definir os critérios que uma obra deve ter para assim ser denominada como teatro. Relegando tudo que foge a essas regras ao não-lugar no que diz respeito ao teatro.

[...] a dramaturgia clássica tornou-se uma expressão que designa um tipo formal de construção dramática e de representação do mundo, assim como um sistema autônomo e lógico de regras e leis dramatúrgicas. As regras impostas pelos doutos e pelo gosto do público do século XVII se transformaram num conjunto coerente de critérios distintos da ação, das estruturas espaço-temporais, do verossímil e do modo de apresentação cênica¹³⁶.

Para Patrice Pavis, essa dramaturgia, em termos de ação, procura sempre estabelecer a resolução de um conflito. A ação fica limitada assim, a um acontecimento principal. Neste sentido, os críticos que procuram destacar *É...* dos demais textos do autor, partem dessa concepção. Uma boa obra dramatúrgica é a que, em termos de estrutura, procura resolver um conflito a partir de um acontecimento principal. Neste caso, aos olhos destes críticos, os textos colagens estariam relegados ao não-teatro. No caso de *Computa, computador, computa* as análises já se esgotariam na questão do *show*.

Outro aspecto importante de mencionar aqui, é que partindo dessa concepção de dramaturgia, toda a análise se esgota na questão dos textos.

¹³⁶ PAVIS, op. cit., p. 115.

Durante muito tempo – desde ARISTÓTELES até o início da encenação como prática sistemática, no final do século passado, e à exceção dos espetáculos populares ou das peças de grande espetáculo – o teatro esteve encerrado numa concepção logocêntrica. Mesmo que esta atitude seja característica da dramaturgia clássica, do aristotelismo ou da tradição ocidental, ela acaba, seja como for, convertendo o texto no elemento primário, na estrutura profunda e no conteúdo essencial de arte dramática. A cena, (o “espetáculo”, o ois, como diz ARISTÓTELES) só vem em seguida como expressão superficial e supérflua, ela só se dirige aos sentidos e à imaginação e desvia o público das belezas literárias da fábula e da reflexão sobre o conflito trágico. Uma assimilação teológica produz-se entre o texto, refúgio do sentido imutável da interpretação e da alma da peça, e a cena, local periférico da lantejola, da sensualidade, do corpo em falta, da instabilidade, em suma, da teatralidade¹³⁷.

Se existe uma tradição ocidental que relegou ao texto o espaço essencial da arte dramática, podemos estabelecer um paralelo com as críticas até aqui levantadas. Tornando o texto o centro das preocupações, os críticos acabaram por legitimar certa memória sobre esses espetáculos. Os textos colagens, ou no caso de *Computa, computador, computa, o show dramático*, foram tradados como trabalhos circunstanciais e como colocado já no primeiro capítulo, ganharam a alcunha de *textos históricos*. Já textos como *É...*, escrito de acordo com uma concepção clássica de dramaturgia, onde há a necessidade da resolução de um conflito, ganham maiores destaques. Legitimando assim, uma obra. Outro aspecto ligado a essa concepção ocidental de texto dramático, é de que textos onde se destaca o humor, o humorismo, foram colocados na marginalidade.

¹³⁷ Ibid., p. 406.

Em entrevista ao Jornal Última Hora em 06 de março de 1977, Millôr Fernandes é questionado sobre os moldes em que escreve para o teatro:

UH – Qual a sua fórmula ao escrever para teatro: predomina o humorismo com seu célebre jogo linguísticos, quase que uma verdadeira investigação no gênero; ou aparece o autor teatral típico, fazendo o uso do trocadilho e inversões que tão bem caracterizam seu estilo? (O do escritor sem estilo, por exemplo).

MF – Quando escrevo para teatro só predomina o autor humorístico na medida em que, em mim mesmo, predomina o humorista. No dia em que matei Vão Gogo (pseudônimo utilizado por Millôr em suas seções nas revistas “O Pif-Paf” e “O Cruzeiro”) e passei a usar o meu próprio nome, tinha acabado qualquer divisão de intenções – isto é sério, aquilo não é. Hoje escrevo o que me vem à cabeça, sem nenhuma intenção de ser especificamente engraçado. Se meus textos são mais engraçados do que sérios é porque meu lado espanhol predomina sobre meu lado italiano. É uma questão de Millôr, não de autor¹³⁸.

Ao situar as análises das críticas apresentadas, notamos como o debate em torno da recepção, através da crítica, determina de certa maneira a defesa que Millôr Fernandes fará de suas criações.

Maria Sílvia Betti nos apresenta um panorama de como os estudos em arte, e mais especificamente em teatro durante o século XX se estruturaram. Segundo a autora,

No amplo segmento da arte em geral, mas também no contexto mais específico do teatro, estruturaram-se então os campos, esferas ou sistemas – as denominações variam entre autores, assim, como o arco de fenômenos englobados – possíveis de ensejar a controversa questão da autonomia da arte. A modernidade possibilitara distinguir três modalidades de autonomia – a estética

¹³⁸ Millôr, o escritor sem estilo. Jornal Última Hora, Rio de Janeiro, 06 de março de 1977.

(quanto à recepção), a formal (quanto ao uso das linguagens) e a de produção (desvinculada da política, da moral e da religião) -, cujo emaranhado de contradições e contrapontos manifestos vai se tornar o fulcro mesmo de seu projeto ao longo do século XX¹³⁹.

Ao centrar o debate em torno dos aspectos formais de escrita do autor, parte da crítica coloca na marginalidade os aspectos dessa dramaturgia que dialogam com o contexto em que ela está inserida. E esse ponto se torna responsável, por exemplo, por deixar na marginalidade o conjunto de obras do autor. Maria Sílvia Betti ao destacar que os estudos teatrais, nas últimas décadas, procuraram dar ênfase à criação autônoma de sujeitos e ainda, o que eles representaram no que diz respeito a aderência social em suas trajetórias, nos parece de suma importância para refletir sobre a dramaturgia de Millôr Fernandes aqui apresentada.

Nessa perspectiva, levantar os pontos em que se busca refletir os espetáculos quanto ao seu valor diante das condições impostas no período é de suma importância. As críticas vinculadas no jornal Tribuna da Imprensa foram, talvez, as únicas que refletiram sobre o espetáculo em perspectiva com o que acontecia no Brasil dos anos de ditadura militar. Em uma delas, temos os seguintes apontamentos:

Porque, em doses combinadas por uma sensibilidade privilegiada, Millôr masela com inteligência a piada, a crítica e a queixa, atirando em todas as direções, mas aceitando a premissa de que todas as direções não são mais do que uma única direção. Como carga teatral, Millôr mantém o público ente risos e reflexões. Mas cuida para que ninguém nem reflita muito, nem ria demais. Deixa andar, faça andar.

De tal forma a plateia aceita esse jogo – as denúncias de guerra, de violências, as piadas as brincadeiras – que provavelmente muita gente deixe o teatro com a estranha

¹³⁹ BETTI, op. cit., p. 217.

sensação de haver participado de um festival no cemitério, rindo muito, apesar dos mortos. E não sabe se leva para casa os sorrisos dos comparsas ou a perna do defunto.

Do ponto-de-vista político, Millôr enuncia as vacilações da classe média, que pertence e com a qual se identifica inconscientemente, desnudando-a. O processo inteiro da peça é a denúncia (auto-crítica) da confusão que domina o homem de classe média diante dos acontecimentos. Aí, Millôr é profundamente honesto: a classe média como criança, não sabe o que quer. Ele por sua vez, no máximo, sabe o que não quer¹⁴⁰.

Temos aqui, um dos caminhos que a maioria da crítica deixou de perceber, por se ater às questões de uma dramaturgia que se esperava para o Brasil daqueles anos. A capacidade da peça em estabelecer o diálogo com seu tempo está baseada na denúncia das mazelas que permeiam a classe média.

Fernanda Montenegro, em outra matéria de jornal, destaca:

- Millôr é um homem que se assume todo. Seu humor é o resultado de uma vivência humana que se pode estender ao plano universal. É de uma dimensão enorme. Não é humor exclusivo do carioca. Ele consegue enxergar além do complexo dos hábitos e formação das pessoas. Sua obra é toda uma carga crítica e, ao mesmo tempo, o atestado de um aliado ao homem aturdido com as máquinas do século XX¹⁴¹.

O diálogo que parte da crítica construiu em torno de *Computa*, *computador*, *computa* não priorizou o olhar pelo qual o autor e os envolvidos na montagem do espetáculo tinham para com o seu contexto. Presa nas questões formais do texto, descolada de uma análise mais profunda quanto à realidade encarada naqueles tempos. Diante disso, a

¹⁴⁰ Tribuna da Imprensa, op. cit., 21 de março de 1972.

¹⁴¹ Diário de Brasília, sem data, 1972.

crítica acaba por induzir as inúmeras defesas que Millôr Fernandes fez quanto às suas criações. Sempre ressaltando que as questões apresentadas pela crítica eram insuficientes e muitas vezes superficiais.

A crítica em relação aos espetáculos de Millôr Fernandes, ao priorizar a dramaturgia e o texto, acabou por estabelecer uma valorização de obras em que os aspectos importantes para discutir estavam calcados na análise do enredo, dos personagens, das rupturas dentro de um espetáculo. Em *Computa, computador, computa*, por figurar entre os textos colagens do autor (segundo a própria crítica), esses aspectos foram marginalizados. Sendo assim, adentrar nos caminhos que os atores e autor refletiam no espetáculo não era interessante para a crítica. Deixando o debate esgotado nos aspectos que uma obra possui para ser levada a um palco de teatro. Em *É...*, podemos perceber essa valorização da dramaturgia que segue um molde, uma forma do fazer teatral que interessava para a crítica.

O espetáculo *É...* permaneceu em cartaz durante os anos de 1977 a 1979, com temporadas em teatros do Rio de Janeiro e também em teatros de São Paulo. Nas críticas, são discutidos os aspectos acima mencionados. A valorização é dada ao texto, que é apresentado como uma tragicomédia do homem classe média, ou um drama burguês.

Encurralamento. Como a simplicidade de seu título, sua peça desmonta diante dos do espectador a lucidez do homem que, apesar de todo o ceticismo, ainda credita na aventura humana. O idealismo implícito na obra de Millôr, e que tão bem transparece em *É...* – a despeito do fatalismo que o acompanha –, faz acreditar que, na sua filosofia do livre-pensar, resta um recôndito lugar para o homem viável.

[...] O fatalismo, quase grego, sobre a transitoriedade e o fracasso inevitável de uma idéia de permanência (ainda que transformadora) empurra Millôr para meandros que atingem sempre um ponto em que se confessa encurralado. Este ponto sem volta de qualquer atitude

humana não é uma confissão de imobilismo mas, estranhamente, um ponto de partida para um novo gesto que, fatalmente, conduzirá ao mesmo encurralamento. Nesse ir e vir, constrói-se a tragicomédia do viver¹⁴².

Na citação acima, podemos perceber o destaque que é dado ao autor diante do espetáculo. As ideias que permearam essa crítica, de certa forma, dialogam com o conjunto de dramaturgia do autor. A “tragicomédia do viver” é o ponto onde, para o crítico, Millôr Fernandes expõe um idealismo implícito.

A equipe de É... repassa no palco um pouco de nossas vidas e de suas vidas. Faz um balanço, avalia, mede, reflete. Sua riqueza de mundos encontra, através de Paulo José, uma exata compreensão de quem somos hoje, do que aspiramos agora. De outro modo, como explicar apenas pela qualidade de atrizes os trabalhos extraordinários de Fernanda Montenegro e Renata Sorrah, duas feras no palco que exteriorizam com inteligência, humor e raiva-paixão a realidade de seus personagens? Mesmo com a consciência de que “A vida é um pau-de-sebo com uma nota falsa em cima”, autor, diretor e elenco compreendem a escalada. Não para resgatar um objeto inútil ou para negar a vida, mas para revelar, aos que acreditam apenas em sua função utilitária, a tensão do engodo. É... como diz Millôr, está “baseada num fato verídico que apenas ainda não aconteceu”. É, mas aconteceu¹⁴³.

O crítico faz um apanhado das condições que tornam o espetáculo para ele como a “tragicomédia do viver”. Ao tratar do espetáculo nesse sentido, o crítico engloba toda a estrutura que tornam a dramaturgia possível. Traz para o debate as atuações e a direção, centrados na realidade do texto e de seus personagens.

¹⁴² Isto é, op. cit., 30 de março de 1977.

¹⁴³ Idem.

Ao tratar o espetáculo como a “tragicomédia do viver” e detalhar o que são os sujeitos de seu próprio tempo, o crítico nos faz refletir sobre o que vem a ser essa dramaturgia. O que temos aqui é o sujeito que ri de si mesmo. E é sobre esse sujeito que ri de si mesmo que, não só o espetáculo *É...*, mas sim todo o conjunto de obras do autor, nos faz refletir. Millôr Fernandes busca revelar esse sujeito, se colocando no mesmo patamar. Afinal, a crítica que se constrói é sobre uma classe média, que em anos de ditadura militar está rindo de si mesma.

Em matéria vinculada na Revista *Veja*, com o título de “Humor e idéias”, apresenta-se quanto ao espetáculo:

“*É...*” começa como um pirotécnico show de inteligência – atributo que o autor esbanja. Depois, ele passa a se preocupar com as criaturas que inventou e que, devido às circunstâncias, estão infelizes. Como os atores são bons, essa infelicidade é vivida com digna convicção. Espirituosos, os diálogos conseguem também ser engraçados. E a exemplo de uma elegante peça europeia escrita antes da II Guerra Mundial, adultério, amor e novas idéias vêm servidos com competência por autor, diretor e intérpretes da melhor qualidade¹⁴⁴.

Ao refletir a partir do texto e trazer as circunstâncias que envolvem os personagens da peça, bem como destacar os sujeitos envolvidos na montagem do espetáculo, percebemos a similitude em relação às outras críticas. Permanece nesse sentido, a valorização do texto, seus diálogos tão bem representados pelos sujeitos envolvidos na montagem.

Creio que, para além da eficácia da direção de Paulo José e da magia de um elenco de alto nível, o texto de Millôr Fernandes responde aos temores (reais e subjetivos) que no momento inquietam o estatamento social melhor

¹⁴⁴ Humor e idéias. *Veja*. Ed. Abril (446): 106, São Paulo, 23 de março de 1977.

instalado. À euforia do milagre econômico sucedeu-se a depressão: juros altos, crédito rarefeito, confisco cambial, controle de preços, queda nas vendas, depósitos prévios, toda a parafernália momentarista desencadeada contra o galope inflacionário.

[...] Por sua vez, Millôr se encontra com o seu público numa perspectiva comum: a do ceticismo.

[...] É pelo ceticismo que a peça prende o público. Pela importância das personagens, beneficiárias, mas sem o controle, do projeto nacional em curso. E pela tônica moralista que caracteriza o conto. Afinal, o desafio às estruturas implica em morte para uns, em danação para outros. Estará Millôr à beira do misticismo?¹⁴⁵

Aqui, o diálogo da crítica se dá justamente com o meio social em que os sujeitos estão inseridos. Traz aspectos da realidade do país daqueles anos, que ao serem tratados na dramaturgia, ganham a dimensão que o autor lhes dá, que segundo o crítico, se encontra no ceticismo do autor que olha para sua realidade.

Os ambientes se completam, detendo a problemática da cada personagem. Se Millôr Fernandes é tido como escritor sem estilo, e que já foi Vão Gogo das seções de <<O Pif-Paf>> em <<O Cruzeiro>> - agora, na peça <<É>>, ele nos surge como um exemplar brilhante da melhor dramaturgia brasileira, dentro de uma escola específica de um dramaturgo maior que auxiliado pelo veio de humorista, liga-se à essência metafísica.

Um dramaturgo/humorista que consegue penetrar especialmente nas verdades do homem, vê-las, expressá-las; às vezes, com alegria, outras vezes, com perplexidade.

A peça <<É...>> traz a concepção filosófica do autor, existencialista por essência; crítico por abordagem, dando seu suspiro final ao dizer que tudo <<É...>>, simplesmente é... É o que é... ponto final. Uma forma de colocar ocultos tanto o sujeito, quanto seu predicativo, num posicionamento pessoal de mostrar o verbo nominal, resumindo as definições indefinidas, ou essencialmente já definidas¹⁴⁶.

¹⁴⁵ Millôr à beira do misticismo?. A Notícia, Rio de Janeiro, 29 de Julho de 1977.

¹⁴⁶ Jornal de Letras, op. cit., 1977.

A permanência nas críticas até aqui levantadas centram em elogiosos adjetivos tanto para o texto, a dramaturgia, quanto para os responsáveis por colocá-la num palco de teatro. Bem como as referências que são dadas ao autor. Diferentemente de *Computa, computador, computa*, nós temos aqui todo um debate em torno de questões essenciais da dramaturgia que se coloca em cena.

Fernanda Montenegro faz o seguinte apontamento sobre o espetáculo:

- É... não é uma comédia. Eu a sinto como um drama. Acho que é uma coisa nova na literatura dramática do Millôr. É uma peça forte, intensa, dinâmica. Eu a vejo quase como feminista na medida em que as mulheres da peça são emocionalmente, mais fortes que os homens. É... traz também elementos novos em termos de personagens. O Millôr teve a coragem de colocar quem paga 70 cruzeiros para ir ao teatro em discussão. Não é o pobre, favelado, o camponês que está no palco ou mesmo o marginal. É a classe média intelectualizada, o homem da cidade, o burguês brasileiro que está sendo discutido, questionado¹⁴⁷.

A fala da atriz nos remete às concepções que a crítica vinha levantando sobre o espetáculo. Um espetáculo que trata de colocar a classe média desnuda em um palco. Que apresenta personagens fortes e uma história capaz de dizer sobre a realidade que a cerca. Fernando Torres complementa:

- É... leva ao palco as discussões e os questionamentos de assuntos da atualidade que envolve a família do nosso tempo. Todos os temas são abordados a distância entre gerações, e feminismo, fidelidade conjugal, casamento

¹⁴⁷ Última Hora, 18 de março de 1977.

como instituição, amor, ligações existenciais, sexuais, a mulher, o homem, o seu inevitável confronto, a posição de ambos diante da vida de hoje¹⁴⁸.

Como apresentado anteriormente, notamos em *É...* um outro debate no que diz respeito aos aspectos presentes na dramaturgia. Se o debate em *Computa, computador, computa* se centrou na questão da forma de escrita de Millôr Fernandes, relegando seu texto ao lugar do “não-teatro”, em *É...* as características do que a crítica vê enquanto uma dramaturgia consistente e capaz de subir ao palco de teatro nos é latente.

Entender as singularidades dessas dramaturgias nos é imprescindível. Notar que mesmo fazendo uso de diferentes formas de escrita (característica de Millôr Fernandes em diferentes trabalhos, não só no que diz respeito à dramaturgia), os diálogos que o autor estabelece com sua realidade, nos levam a refletir sobre o Brasil dos anos de ditadura militar. Refletir à luz de uma estética da resistência diante de anos de autoritarismo é de suma importância.

¹⁴⁸ Idem.

Capítulo III - Do que se ri a hiena? A classe média desnuda: uma questão de moral

O humor de Millôr no contexto da última ditadura brasileira é especialmente interessante. Isso por conta das peculiaridades do “Brasil: ame-o ou deixe-o”. Todo um rescaldo de moral cristã conservadora é reativado após o golpe, e passa a ser missão de cada indivíduo salvar a si próprio e ao seu país. Moral cristã que, diga-se de passagem, abafa os conflitos de um Estado que torturava e matava e que não fora capaz de levar por muito tempo uma promessa de consumo feliz para a classe média urbana. É nesse caldo conflituoso de ideologias e receios que a moral de um humorista pode nos revelar as dificuldades pela qual passava a consciência dos brasileiros. A pergunta dos primeiros modernistas: “quem nós somos”, deixa de ser central. Agora o que importa é: “como queremos viver”, simplesmente a pergunta chave da moral moderna. Essa tentativa de se definir um projeto num ambiente encantado pela ditadura e pelo fim de qualquer garantia civil precisava de meios diferentes do discurso militante ou oficial para penetrar no âmago dos desejos e medos dos brasileiros. O estranhamento humorístico pode nos dar pistas para isso.

Tiago P. F. Espilotro.

Ao observarmos as discussões que se deram em torno das obras *Computa, computador, computa* (1972) e *É...* (1977) através da crítica. O autor e outros sujeitos envolvidos nas montagens da mesma, como, atores, produtores e diretores teatrais, podem destacar algumas questões que nos foram relevantes de acordo com os objetos acima, destacados e pensados a partir das fontes de documentação até aqui elencadas.

Se podemos dizer que existe uma matriz de leitura e de interpretação das peças dos anos de 1970 do autor, que está baseada no que parte da crítica dos anos de 1960 passou a formalizar enquanto interpretações possíveis e assim, hierarquizá-las e até cristalizá-las em uma memória em relação ao espaço ocupado por Millôr Fernandes. O autor enquanto dramaturgo na cena teatral brasileira do período o que podemos dizer, que mesmo entendendo a importância da crítica no que diz respeito ao seu papel diante da construção de uma história do teatro brasileiro.

Coube-nos apontar alguns aspectos que diz respeito à questão de forma e conteúdo que por vezes a crítica deixou de destacar.

A partir dos embates que tais levantamentos acima nos proporcionaram, observamos que todas as questões nos levaram a pensar a questão da dramaturgia e como a partir desses embates podemos pensar também questões relativas à cena teatral brasileira do período. Mesmo que parte da crítica dos anos de 1970 tenha lido o trabalho do autor com o olhar voltado para as obras dos anos de 1960, quando voltamos nosso olhar para a questão da dramaturgia e da cena notamos que tais obras estão inseridas nas discussões propostas, por exemplo, à luz das *ideias forças*.

Neste capítulo trataremos dos temas que se destacam dessa dramaturgia, trazendo para o centro do debate as obras e as possibilidades de diálogo que as mesmas nos proporcionam. Notaremos como a partir da discussão do riso e do objeto do risível os mais variados temas irão surgir, como: a censura, a liberdade de expressão, a mediocridade, as diferenças geracionais, a família.

Como permanência, nessa dramaturgia, existe a crítica à classe média do período. E é aí que podemos perceber que diante de tais temas, o que existe nessa dramaturgia é uma contestação da moral e da moralidade dessa classe média. A classe média é um tema clássico da literatura dramática dos anos de 1970 no Brasil, sendo assim, destacaremos as peculiaridades dessa dramaturgia, enfatizando no papel do humorista e do intelectual que reflete sobre a sociedade.

Tiago Espilotro em sua dissertação de mestrado, em que o mesmo irá fazer uma análise da produção humorística de Millôr Fernandes na revista *Veja* (1968-1982), nos aponta um dos caminhos pelos quais iremos percorrer para pensar a questão da moral nos objetos aqui destacados.

O humor de Millôr no contexto da última ditadura brasileira é especialmente interessante. Isso por conta das peculiaridades do “Brasil: ame-o ou deixe-o”. Todo um rescaldo de moral cristã conservadora é reativado após o golpe, e passa a ser missão de cada indivíduo salvar a si próprio e ao seu país. Moral cristã que, diga-se de passagem, abafa os conflitos de um Estado que torturava e matava e que não fora capaz de levar por muito tempo uma promessa de consumo feliz para a classe média urbana. É nesse caldo conflituoso de ideologias e receios que a moral de um humorista pode nos revelar as dificuldades pela qual passava a consciência dos brasileiros. A pergunta dos primeiros modernistas: “quem nós somos”, deixa de ser central. Agora o que importa é: “como queremos viver”, simplesmente a pergunta chave da moral moderna. Essa tentativa de se definir um projeto num ambiente encantado pela ditadura e pelo fim de qualquer garantia civil precisava de meios diferentes do discurso militante ou oficial para penetrar no âmago dos desejos e medos dos brasileiros. O estranhamento humorístico pode nos dar pistas para isso¹⁴⁹.

Tiago Espilotro trata tão somente da produção humorística de Millôr Fernandes nas páginas da revista *Veja*, destacando que a moral do humorista pode revelar as dificuldades da consciência dos brasileiros do período, para nós, através da análise da dramaturgia aqui destacada esse também será um tema pertinente.

Como já foram expostas, as peças que destacamos, para além de permitir elucidar os fatos e seus ordenamentos no que tange uma *História do Teatro Brasileiro*, nos permitem também, estabelecer diálogos com questões que nos ajudam a refletir sobre a própria sociedade do período de forma mais ampla. Se Millôr Fernandes em suas obras tem na figura do “homem moderno” uma das bases para refletir sobre o período em que escreve suas peças, nós através da análise dos conteúdos e da forma que o

¹⁴⁹ ESPILOTRO, Tiago P. F.. A moral da história: a produção humorística de Millôr Fernandes na revista *Veja* (1968-1982). Dissertação de mestrado. USP, São Paulo, 2015, p. 20.

autor os utiliza para fazer sua crítica. Portanto, devemos nos atentar para pensar o humorista e intelectual como alguém que se opõe em vários sentidos e também se aproxima a esse “homem moderno”.

Em *Computa, computador, computa* Millôr Fernandes nos coloca, enquanto leitores, diante de vários temas pertinentes ao período em que a peça foi escrita. Existe aqui uma vasta possibilidade de análise, pensando desde a contestação da ditadura militar até a contestação de uma classe média intelectualizada, como é o caso de *É...*

Voltaremos a pensar a questão do riso nesse capítulo buscando refletir à luz dos temas que Millôr Fernandes traz em suas peças. Nos capítulos anteriores podemos perceber que foram poucos os críticos que destacaram as questões do riso enquanto o processo pelo qual o autor reflete sobre a questão da forma e da crítica dentro de sua dramaturgia. Os críticos permaneceram na questão do cômico (primeiro advertimento do contrário). Podemos notar tal processo quando alguns críticos utilizam suas noções de humor e humorismo para deslegitimar a dramaturgia do autor.

E ainda, nos cabe mencionar, que a maioria das críticas se centra em elogiosos adjetivos à encenação de Fernanda Montenegro. Alguns críticos chegaram a dizer que seria ela o elemento que tornava as obras do autor possível de se apresentar em um palco. E também, como elemento que dava vida às numerosas piadas presentes na dramaturgia de Millôr Fernandes. *Computa, computador, computa* foi um dos textos mais criticados nesse sentido. Em *É...*, o processo não se dá da mesma maneira, a crítica procurou destacar justamente o “humor mais refinado do autor”, como escreveu Yan Michalski. Qual o processo que leva a crítica a destacar aspectos importantes do humor numa dramaturgia, no caso da peça de 1977, e utilizar aspectos de um mesmo tipo de humor (onde se manifesta o sentimento de contrário), para reduzir a obra do autor, e dar a ela o lugar

do “não teatro”, como foi o caso da peça de 1972? Obviamente o debate envolve toda uma noção de dramaturgia que já vinha sendo debatida entre os sujeitos da cena teatral do Brasil desde meados do fim dos anos de 1950 e que se estendeu até os anos de 1970. As colocações do primeiro capítulo nos mostram um pouco desse processo, bem como as do segundo capítulo.

Buscando refletir à luz das peças aqui destacadas, procuraremos compreender um pouco dessa dramaturgia. Trazendo à tona os debates propostos por Millôr Fernandes, e como esses debates nos levarão à questão da forma. Entendendo o processo de reflexão do humorista como o aspecto fundamental para pensar os temas e a forma como elementos construtivos da crítica.

Computa, computador, computa narra a história do cidadão dois bilhões quatrocentos e cinquenta e cinco milhões, setecentos e oitenta e sete mil, trezentos e vinte e dois, que irá descobrir o que acontece ao seu redor. Com diálogos que tratam de temas muito comuns ao teatro de resistência nos anos da ditadura militar brasileira, a peça irá contestar um tipo de moral vigente, e indo mais além, ela aborda uma crítica à classe média do período, e está aí um dos aspectos pelo qual se desenvolverá a discussão do riso.

Num primeiro momento, a peça nos parece como uma espécie do que coube chamar na historiografia teatral brasileira de *Teatro de Costumes*. Porém, analisar a peça de Millôr Fernandes apenas do ponto de vista de que “ela seria uma pintura derrisória da vida social”, como diz Mariângela Alves de Lima, estaríamos colocando à margem a questão central da dramaturgia do autor, que é a questão do riso enquanto forma da narrativa.

Na peça, a personagem principal está em busca de uma espécie de “sentido da vida”, em meio ao caos em que se encontra o mundo em

que veio a nascer. Esse mundo se apresenta como um mundo que está cheio de obstáculos, que a faz refletir se realmente compensa viver na terra. O caos para a personagem se apresenta com os temas comuns ao teatro de resistência durante a ditadura militar: o direito à liberdade de expressão, que na peça se pode notar a partir de diálogos em que a personagem é impedida de falar o que pensa por dois policiais que em todo momento a censuram na maneira de falar e agir; através das rubricas podemos perceber que em todo momento acontece um tipo de guerra, percebido através dos zunidos de balas e explosões; através do riso, mas um riso específico, o riso do público, com o qual a personagem dialoga a todo momento.

Na peça, temos três momentos em que o autor irá contestar o riso do público. Num primeiro momento ele apresenta os conflitos da personagem diante do mundo, num segundo momento, ele irá romper com as angústias da personagem através de piadas¹⁵⁰. Temos aí uma clara ruptura, que irá acontecer durante três momentos até que se desenrole o final da peça.

Sempre que são apresentadas as piadas, a personagem entra num tipo de “conflito existencial”, começa a se questionar o por que se ri diante de tantos fatos apresentados. E é aí, que temos o riso como

¹⁵⁰ Destaco aqui uma das piadas presentes na peça: “Pode até parecer heresia mas é absolutamente histórico: os astronautas foram subindo, subindo, saíram da órbita da Terra, passaram da órbita da Lua, de repente ouviram um estouro terrível e, diante deles, perplexos e estupidificados, numa nuvem brilhantíssima, apareceu Nossa Senhora, em pessoa, a própria, ao vivo! Os astronautas caíram de joelhos e disseram em conjunto: “Valei-nos, Nossa Senhora!” “Que é que eu posso fazer por vocês?”, perguntou Nossa Senhora. “Não queremos nada de pessoal”, disseram os astronautas recuperando a calma, “mas a senhora poderia ajudar a melhorar as condições de vida de nosso planeta.” “E qual é vosso planeta?” perguntou Nossa Senhora. “A terra”, responderam os astronautas. “A terra?”, indignou-se Nossa Senhora. “E vocês querem que eu melhore as condições de vida daquela gente terrivelmente fofoqueira? Eu estive lá há mais de dois mil anos e só porque dei uma trepadinha com um carpinteiro, até hoje eles não falam noutra coisa”. p. 42.

contestador de um tipo de ordem em que tanto a personagem como o público ri juntos.

Atriz:

(Rindo forçosamente depois que os atores saem.)

Tem gente que continua achando que a vida é uma piada. Ainda bem que tem gente que acha que a vida é uma piada. Pior é a gente que pensa que o homem é o rei da criação. Rei da criação, eu hein? Um assassino nato, usufruidor da miséria geral – se come, alguém está deixando de comer, a comida não dá pra todos, não – de que ele se ri? De que ri a hiena? [...] O homem é o câncer da Terra. Estou me repetindo? Pois é: corrompe a natureza, fura túneis, empesta o ar, emporcalha as águas, apodrece tudo onde pisa. Fique tranquilo, amigo: o desaparecimento do ser humano não fará a mínima diferença à economia dos cosmos¹⁵¹.

O riso se apresenta em *Computa, computador, computa* como a forma pela qual o autor irá estabelecer a crítica à classe média brasileira no período da ditadura militar. Assim, o objeto do risível se torna a própria classe média, como podemos perceber nos diálogos que no decorrer do texto o autor irá estabelecer com o público. A primeira fala da personagem central da peça, por exemplo, é, “Olá, classe média”, assim como o último diálogo da peça: “Classe média, go home! Go home, classe média!”.

Em *Computa, computador, computa* logo de início Millôr Fernandes já nos coloca diante da questão da liberdade de expressão. Na cena, a personagem principal se encontra sozinha em um mundo ainda desconhecido para ela, o que a leva a pensar que tudo é permitido.

Meu amigos, não há amigos. Senhores e senhoras, cheguei e, pra provar estou aqui.

(Ri.)

Não está mal. Sou obrigada a reconhecer que tenho talento. Todo homem tem direito a sessenta anos de cadeia. Se eu fosse o papa vendia tudo e ia embora. Pois Roma não se desfez num dia. O silêncio é de prata, tempo

¹⁵¹ FERNANDES, Millôr. *Computa, computador, computa*. Círculo do livro, sem data, p. 85.

é dinheiro, mas nem tudo que reluz é ouro. O homem só está fora de perigo quando bate as botas. O dinheiro compra o cão, o canil e o abanar do rabo. “Não sou um tarado sexual”, dizia o outro, “mas quando eu nasci já tinha uma mulher na cama. Pior, era minha própria mãe.” Errar é humano. Botar a culpa nos outros também. A semântica é o ópio dos psicanalistas. Os homens não fervem à mesma temperatura. Os limites de cada um terminam onde terminam os limites da autoridade.

(Pensa.)

Estou ficando mais audaciosa. Será que tudo é permitido? O lar é inviolável mas é bom cada cidadão usar cadeados e trancas bem resistentes. Indultar eles não indultam mas todo ano botam mais um elo na corrente. Viram? Acho que sou uma vocação filosófica desagregadora. O cadáver é que é o produto final. Nós somos apenas a matéria-prima¹⁵².

A partir da frase “Será que tudo é permitido?”, a personagem irá encarar questões ainda mais profundas sobre a liberdade de expressão. Maria Hermínia Tavares de Almeida e Luiz Weis nos apontam sobre os “limites da ação permitida” para aqueles anos:

Testar os limites da ação permitida torna-se uma rotina comum aos membros das oposições intelectualizadas: o que se pode escrever em uma coluna de jornal, o que se pode compor e cantar, o que se pode encenar ou ensinar sem atrair represálias pessoais; que grau de repressão enfrentará o protesto público – o panfleto, a assembleia, a passeata, o comício, a manifestação¹⁵³.

Se o protesto público está a todo momento sobre a ameaça de que algo está por vir, de maneira que o autoritarismo daqueles anos os impunha essa questão, podemos notar através da continuação da cena,

¹⁵² FERNANDES, op. cit., p. 16-17.

¹⁵³ ALMEIDA, Maria H. T. e WEIS, Luiz. Carro zero e pau de arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In ____: História da Vida Privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia da Letras, 1998, p. 330.

uma resposta ao que a personagem de Millôr Fernandes se questiona: “Será que tudo é permitido?”.

O pensamento é totalmente livre. Exprimi-lo, porém, é toda uma outra conversa. O poder público fica dividido em executivo, exercitativo e executado. A justiça será igual para todos, sendo que para os ricos um pouco mais igual do que pros pobres.

É garantida a liberdade de cátedra. Cada um pode comprar quantas cadeiras quiser. Boa, hein? Eu acho que vou dar certo.

(Entra homem policalesco, se coloca no fundo do palco, não diz nada, mas vai grilando a atriz. Com um papel e um lápis toma nota do que ela diz. A atriz vai murchando, desconfiada.)

Há certas testemunhas que justificam qualquer crime. Uma coisa, amigo, eu posso lhe garantir. O seu complexo de inferioridade não é inferior ao de ninguém. Todo homem tem direito a torcer pelo Vasco na arquibancada do Flamengo.

(Homem ao fundo, bate palmas mandando parar. Entra outro homem.)

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.

HOMEM II

Pior ainda. A realidade já foi proibida há vários anos. A realidade, a exibição de partes pudendas, e o desrespeito a autoridades estrangeiras¹⁵⁴.

Deste pequeno trecho destacado acima, podemos perceber duas questões com as quais vamos estabelecer um diálogo. A primeira questão diz respeito ao debate levantado pelo próprio Millôr Fernandes através de sua personagem: Quais os limites da liberdade de expressão em anos de ditadura militar? A segunda questão diz respeito à maneira que artistas e

¹⁵⁴ FERNANDES, Op. Cit., p. 17-18-19.

intelectuais encontraram para pensar a crítica ao regime dentro de suas criações, seja no campo artístico, seja em outros âmbitos de atuação dos mesmos.

Refletir sobre os limites de liberdade de expressão em anos de ditadura militar, é também, refletir sobre o papel que a censura exerceu impondo à jornais, artistas, escritores e a sociedade civil de forma geral, regras do que se deve dizer e do que não se deve dizer em anos de autoritarismo. Quanto a isso, Millôr Fernandes tem um posicionamento muito claro:

MF – No Brasil de hoje, todos os trabalhadores de teatro, cujas famílias comem quando eles trabalham – e apenas aí – nunca têm segurança de que o seu trabalho existe como tal. Qualquer burocrata, qualquer militar, qualquer censor, acorda e dorme com a serena certeza de que, ao dormir burocrata, militar e censor acordará da mesma maneira. Nós,- porém, os trabalhadores de teatro, estamos à disposição de forças cada vez mais discriminatórias e não temos a menor segurança.

UH – Quantos dos seus textos já foram censurados? Como tem sido, nos últimos tempos, sua relação com este órgão que é a censura?

MF – Fui censurado no Governo Vargas, no Governo JK e neste. A censura dos outros dois governos era coisa inocente diante da censura atual, absolutamente medieval. Minha relação com a censura, como aliás com qualquer tipo de violência é a seguinte: jamais falei com um censor em toda a minha vida. Não reconheço a entidade. Se ela existe, com referência a mim, existe como um ato de violência: o censor é, para mim, um criminoso social e cultural. Portanto tem que exercer sua atividade pelo que ela é – um ato de violência. Só falarei com esse tipo de autoridade – se tiver que fazê-lo – de duas maneiras: ou intimado judicialmente, ou agarrado à força. Em tempo: a intimação judicial tem que ser por escrito. Não sou atemorizável por telefone¹⁵⁵.

¹⁵⁵ Millôr, o escritor sem estilo. Última Hora, Rio de Janeiro, 06 de março de 1977.

Millôr Fernandes trata da censura como um ato de violência. Não reconhece a entidade, mas sabe da força que ela exerce sobre ele. Ao tratar na cena, em que a personagem se vê cercada por “homens policialescos”, Millôr nos indica exatamente quem exerce essa violência: os militares.

Segundo Douglas Marcelino, na historiografia brasileira, a censura política foi gradativamente ganhando maior espaço em relação, por exemplo, à censura de costumes. Mas o autor apresenta que mesmo exercendo a censura política o Serviço de Censura de Diversões Públicas não deixou de exercer a censura comportamental. Tratar então, das censuras, é tema da primeira parte de sua dissertação.

Para o autor,

[...] a censura estritamente política da imprensa, de livros e revistas, durante grande parte da ditadura militar, foi mais largamente empregada por outras instâncias censórias, de modo escamoteado, e com todos os constrangimentos advindos de uma prática nitidamente arbitrária. A atuação do Serviço de Censura de Diversões Públicas nesse plano se deu mais intensamente no período de auge da repressão (1968-1972), mas não fez aquele órgão abdicar da sua função precípua de supostamente “zelar pela moralidade do povo brasileiro”. Assim, embora a grande maioria dos trabalhos sobre a censura do período tenha enfatizado somente a natureza política da censura executada pelo SCDP, ele tinha, como uma de suas principais características, a função de se voltar para as questões referidas à moral e aos bons costumes, algo que, em nenhum momento, foi anulado pelas preocupações ideológicas¹⁵⁶.

Millôr Fernandes traz em sua dramaturgia, um forte cunho contestador quanto aos dois tipos de censura. Destacando assim, em

¹⁵⁶ MARCELINO, Douglas Attila. Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, 2006, p. 18.

Computa, computador, computa tanto questões de cunho político e comportamental, e em *É...* dando ênfase às questões comportamentais. Se a classe média é o objeto de crítica em ambos os espetáculos, veremos como os aspectos de cunho contestador de questões comportamentais são voltados especificamente para essa classe.

A cena de *Computa, computador, computa*, onde o tema da liberdade de expressão nos é apresentado, continua da seguinte forma:

ATRIZ

Bem, eu estou aqui há pouco tempo. Não sei ainda as regras gramaticais. Pensei que pudesse fazer tudo.

(Risinho dos homens: “A inocente!”)

Pensei que pudesse dizer tudo que me viesse à cabeça. Sempre achei que todo homem tem o direito de torcer pelo Vasco na arquibancada do Flamengo.

HOMEM II

Olhaí.

ATRIZ

O quê?

HOMEM II

Não pode.

ATRIZ

Ué, mas não se pode nem falar em futebol?

HOMEM II

Futebol! É uma frase nitidamente provocadora. Executada, posta em prática, poderia dar margem a conflitos, tumultos, mortes. É uma frase perigosa.

ATRIZ

Mas, que isso? Se fosse o contrário: “Todo homem tem o direito de torcer pelo Flamengo na arquibancada do Vasco”, aí sim, podia até ser considerada uma frase populista, de esquerda. Contra as elites dominantes.

HOMEM II

Corta. Corta.

ATRIZ

Mas a frase estava tão boa. Me sinto completamente castrada na minha criatividade.

(Pausa)

Olha, que tal eu dizer: “Todo homem tem o direito de torcer pelo Vasco”?

HOMEM II

Só?

ATRIZ

Só.

HOMEM II

Ainda é provocadora. Defesa nítida de uma minoria¹⁵⁷.

A cena continua no debate do que seria permitido e do que não seria permitido dizer. Podemos perceber, logo no início da peça, como se dão os contrapontos que o autor estabelece em relação às figuras dos homens policiaiscos e a atriz. Segundo Maria Sílvia Betti,

Nos difíceis anos que se seguem a 1968 um dos expedientes mais recorrentes de figuração dramática associada à ideia de resistir se deu por meio de personagens ou relações emblemáticas, capazes de subsumir em si os traços essenciais do contexto político de autoritarismo e de cerceamento das liberdades de expressão. Sob a égide da censura e com a imprensa e os meios de comunicação sob total controle do regime militar, havia uma tendência a encarar como politicamente empenhado e crítico todo e qualquer trabalho que se dedicasse a apresentar situações representativas da atmosfera de sufocamento e de falta de perspectivas reinante. Não é necessário dizer que essa forma de figuração era radicalmente oposta à do imaginário veiculado nas campanhas estatais e no farto material de cunho cívico distribuído pelos poderes estatais e divulgado abundantemente na mídia impressa e falada¹⁵⁸.

Sendo assim, através dessas relações emblemáticas, em que se destacam os aspetos figurativos, podemos perceber as mais variadas particularidades do autoritarismo que se estabelece.

Na cena em que os homens policiaiscos interveem na fala da atriz, o cerceamento da liberdade, no sentido de censurar (segundo o próprio Millôr Fernandes, “um ato de violência”), esses processos figurativos nos parecem saltar aos olhos. O que nos interessa aqui é onde

¹⁵⁷ Op. Cit., p. 21-22.

¹⁵⁸ BETTI, op. cit., p. 204.

todo esse cerceamento irá chegar, quando o autor estabelece uma crítica mais incisiva a esse tipo de situação. A atriz continua seu diálogo, tentando entender o que se pode dizer:

ATRIZ

Então eu vou dizer: “Todo homem tem o direito”.

HOMEM II

Que direito?

ATRIZ

(Pensa.)

Romano, eu acho. Esse direito que o pessoal estuda na escola, eu penso. É direito civil que se chama. O direito *tout-court*.

HOMEM II

Como *tout-court*?

ATRIZ

O direito em si mesmo, o direito amplo e total a tudo e a qualquer coisa.

(Inflamada.)

O direito de ir e vir, o direito de amar e ser amado, o direito de expressão e impressão, o direito de comer e ser comido...

HOMEM II

Corta! Corta! “Todo homem tem o direito não pode.

ATRIZ

Ah, não pode? Então eu digo: “Todo homem tem”.

HOMEM II

Pornográfico.

(Pausa.)

E depois, nem todo homem tem.

ATRIZ

O senhor não tem?

(Ator vira as costas.)

ATRIZ

Está bem. Está bem. Eu digo só: “Todo homem”.

HOMEM II

Todo homem? Mas isso é comunismo.

ATRIZ

Então o que é que eu digo? O que é que eu posso dizer?

HOMEM II

Isso eu não sei. Nossa função é só dizer às pessoas o que elas não podem dizer.

(Vão saindo. A atriz fica perplexa, pensativa, ainda com as botas na mão.)¹⁵⁹

Na cena, os diálogos nos revelam uma situação cômica, onde, a presença dos homens policialescos leva a atriz a se envolver numa situação onde, estabelecer o que se pode dizer ou não, é o onde se diz tudo. Sendo assim, através da continuidade da cena, percebemos como se dá a relação da personagem com o que ela acaba de passar.

ATRIZ

Medíocres. Devem ser

(Gesto à platéia.)

classe média. Medíocres e desrespeitosos. Vocês viram: tirei os sapatos com toda a educação ao ser apresentada e eles, nada. É uma humilhação para uma senhora.

(Pausa.)

Acabo de descobrir também a humilhação.

(Anda pra lá e pra cá.)

E descobri também chateação.

(Pausa.)

Vocês vão me dizer que já conheciam a chateação. É. Mas eu sei de onde vem. Vocês sabem de onde vem a chateação?¹⁶⁰

Ao estabelecer a mediocridade como uma das características dos homens policialescos, Millôr os coloca também como classe-média. E a partir daí, vem o ponto de reflexão, onde ao descobri a humilhação diante do fato de ser cerceada em sua liberdade de expressão, a atriz descobre a chateação, e lança para a plateia: “Vai me dizer que já conheciam a chateação”. E complementa: “É. Mas eu sei de onde vem. Vocês sabem de onde vem à chateação?”. Se a atriz descobriu a chateação através de sua relação com dois homens policialescos, percebemos como através do processo de figuração, se dá a crítica. Cria-se assim, um distanciamento da situação cômica, o processo de reflexão da própria personagem, nos

¹⁵⁹ FERNANDES, op. cit., p. 24-25-26.

¹⁶⁰ Ibid., p. 26-27.

mostra aquele sentimento do contrário, emergindo desse processo a situação humorística, o humorismo.

Maria Sílvia Betti elenca uma série de espetáculos que após o golpe de 1964 apresentaram características de resistência diante de um estado autoritário. Alguns diretamente e outros percebidos nas margens dos diferentes tipos de dramaturgia. Segundo a autora, esses espetáculos assumiam a feição de resistência diante do estado de coisas, estabelecendo assim, um pensamento crítico dos problemas nacionais. O que podemos perceber através da análise das cenas iniciais de *Computa, computador, computa*, é como a dramaturgia de Millôr Fernandes utilizou-se de recursos humorísticos para estabelecer sua crítica. Trazendo para a cena justamente o debate em torno do cerceamento da liberdade, e das implicações causadas por ela. Sendo assim, a própria cena nos revela muito sobre as questões levantadas anteriormente, quanto à liberdade de expressão e os meios que artistas e demais sujeitos do período encontraram para fazer a crítica ao regime militar em suas criações.

O final da cena onde a atriz remete-se aos homens policiaiscos como medíocres, nos leva à um tema central na dramaturgia aqui analisada. Em *Computa, computador, computa*, ela ganha destaque, através de cenas cômicas e em *É...* através do discurso de sujeitos pertencentes à classe média.

Ao tratar da mediocridade como um grande tema em sua dramaturgia, Millôr Fernandes irá apontar aspectos da classe média que, para revelar as questões de moral e moralidade, nos são imprescindíveis.

Em *Computa, computador, computa* após a cena dos homens policiaiscos, Millôr Fernandes trata da mediocridade da seguinte maneira:

(em segredo:)
São Paulo está com um vazamento.
(Longa pausa. Didática:)

A mediocridade não é uma coisa nova. Os antigos já conheciam a mediocridade. Na verdade a mediocridade é até mais antiga do que a não-mediocridade. Porque a mediocridade é um modo de vida. Já a não-mediocridade é, no máximo, um meio de morte. O aparelho de televisão, o supercarango, a missa, o papel higiênico de florzinha, títulos de renda fixa a 2,8 ao mês, cintos com monogramas, Seleção de Readers' Digest, júri de televisão, tudo isso são características da mediocridade nacional. Mediocridade que precisamos defender com unhas e dentes. Sim, irmãos e patrícios, nossa mediocridade está seriamente ameaçada pelos progressistas ateus que pretendem nos esmagar com sua personalidade individual. Estamos seriamente infiltrados em nossa medíocre intimidade. Querem acabar com nossos medíocres programas de televisão. Com o Festival da Canção. Com o sinteco, o cinema novo e o cinema velho. Mas grupos avançados das maiores mediocridades nacionais já estão se organizando em universidades para melhorar as nossas medíocres condições. Devemos todos juntar nossos esforços para preservar uma tradição que vem desde os tempos em que fomos descobertos pelos portugueses até o Arena e MDB¹⁶¹.

As rubricas dão o tom da cena. A frase, “São Paulo está com um vazamento”, contada em segredo, nos parece uma espécie de distanciamento entre o já havia sido apresentado (homens policiaiscos) e o que está por vir (explicar de maneira didática a mediocridade). Temos aqui outra característica da dramaturgia de Millôr Fernandes, onde sobre influência do teatro Épico de Bertolt Brecht, as frequentes interrupções em seu texto impedem qualquer aumento da tensão do drama, gerando assim um distanciamento em relação ao que foi apresentado e o que está por vir. De maneira didática, a personagem trata de especificar as características da “mediocridade nacional”.

Maria Hermínia e Luiz Weis nos colocam diante dos dilemas dessa “mediocridade nacional” apontada por Millôr Fernandes. Os autores

¹⁶¹ FERNANDES, op. cit., p. 27-28.

irão tratar justamente da ambiguidade da classe média de oposição ao regime ditatorial, que no pós AI-5, gozaram dos prazeres e das mazelas proporcionadas pelo “boom” do milagre econômico nos anos mais difíceis da ditadura militar no Brasil. Segundo os autores:

Do AI-5 ao início da abertura (1969-74). Esses foram os anos lacerantes da ditadura, com o fechamento temporário do Congresso, a segunda onda de cassação de mandatos e suspensão de direitos políticos, o estabelecimento da censura à imprensa e às produções culturais, as demissões nas universidades, a exacerbação da violência repressiva contra os grupos oposicionistas, armados ou desarmados. É, por excelência, o tempo da tortura, dos alegados desaparecimentos e das supostas mortes acidentais em tentativas de fuga. É também, para a classe média, o tempo de melhorar de vida. O aprofundamento do autoritarismo coincidiu com, e foi amparado por, um surto de expansão da economia – o festejado “milagre econômico” – que multiplicou as oportunidades de trabalho, permitiu a ascensão de amplos setores médios, lançou as bases de uma diversificada e moderna sociedade de consumo, e concentrou a renda a ponto de ampliar, em escala inédita no Brasil urbanizado, a distância entre o topo e a base da pirâmide social¹⁶².

Ao apresentar a mediocridade como um modo de vida, Millôr Fernandes expõe em seu texto justamente o modo de vida da classe média brasileira daquele período. O aparelho de televisão, o automóvel, os títulos de renda fixa são algumas dessas características apresentada por ele. E como nos apontam Hermínia Tavares e Luiz Weis, nos setores médios onde se vê uma diversificada e moderna sociedade de consumo. João Manuel Cardoso de Mello e Fernando A. Novais no texto, *Capitalismo tardio e sociabilidade moderna*, vão dizer em relação à crença na modernidade daqueles anos:

¹⁶² TAVARES e WEIS, op. cit., p. 332-333.

[...] entre 1950 e 1979, a sensação dos brasileiros, ou de grande parte dos brasileiros, era a de que faltava dar uns poucos passos para finalmente nos tornarmos uma nação moderna. Esse alegre otimismo, só contrariado em alguns rápidos momentos, foi mudando a sua forma. Na década dos 50, alguns imaginavam até que estaríamos assistindo ao nascimento de uma nova civilização nos trópicos, que combinava a incorporação das conquistas materiais do capitalismo com a persistência dos traços de caráter que nos singularizavam como povo: a cordialidade, a criatividade, a tolerância. De 1967 em diante, a visão de progresso vai assumindo a nova forma de uma crença na modernização, isto é, de nosso acesso iminente ao 'Primeiro Mundo'¹⁶³.

Assim, o que percebemos é como a dramaturgia traz elementos para se pensar os aspectos da vida cotidiana dessa sociedade.

Neste sentido, na continuação da cena, os atores falarão ao público como se estivessem em comerciais, as rubricas falam em “pose de anúncio”. Como num jogral, os atores em cena irão tratar o público como consumidores, trazendo à tona as “jóias do pensamento mediocral”, novamente a figuração é utilizada para efetivar a crítica.

ATRIZ

Quando você estiver numa reunião e de repente alguma frase brilhante e original vier à cabeça, tome cuidado e substitua-a rapidamente por uma destas jóias do pensamento mediocral:

ATOR I

Cultura é apenas uma forma de aprender.

ATOR II

Eu adoro vestido transparente. Mas não na minha mulher.

ATOR I

Quem trabalha não tem tempo de ganhar dinheiro.

ATRIZ

Não sei porque o Pasquim fala tão mal do Flávio Cavaltanti. Eu acho ele um idealista.

¹⁶³ MELLO, João Manuel Cardoso de. NOVAIS, Fernando A. Novais. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das letras, 1998, p. 560.

ATOR II

Vinho é um gosto que se adquire na infância.

ATRIZ

Resfriado não tem cura. É só uma questão de repouso.

ATOR II

Reconheço que Ingmar Bergman é um grande cineasta.

Mas eu vou ao cinema é pra me divertir.

ATOR I

Silvio Santos é um cara extraordinariamente inteligente.

Ele fez aquilo só pra ganhar dinheiro.

ATOR II

Eu acho manchete a melhor revista do Brasil¹⁶⁴.

Ricardo Constante Martins, em sua dissertação de mestrado analisa o discurso presente na Revista Manchete, que seria uma das aliadas do governo Médici junto à Aerp (Assessoria Especial de Relações Públicas). Destaca que a revista tinha como objetivo fazer propaganda do governo, tendo a classe média como boa propagadora dos discursos apresentados na revista. O autor ressalta:

O governo brasileiro revelou, nesta época, uma forte preocupação em conquistar certo consenso em torno do seu projeto de desenvolvimento econômico que trazia consigo como já é sabido, uma grande desigualdade com relação à distribuição de renda. O “milagre econômico”, como convencionou-se chamar, atingiu somente os setores economicamente privilegiados, deixando à margem desse ‘desenvolvimento’ a grande maioria da população brasileira. Por isso, fez-se necessário para o governo criar canais de comunicação estruturalmente voltados para transmitir a ideia de que a política econômica imposta ao país pela ditadura correspondia e atendia aos interesses “nacionais”, e não de grupos economicamente privilegiados, como denunciavam as “oposições”¹⁶⁵.

¹⁶⁴ FERNANDES, op. cit., p. 30-31.

¹⁶⁵ MARTINS, Ricardo Constante. Ditadura militar e propaganda política: a revista manchete durante o governo Médici. Dissertação. São Carlos, SP: Universidade Federal de São Carlos, 1999, p. 8.

Frente a essas forças propagandistas, o governo estaria pautado no discurso do “milagre econômico”, e esse, justificaria questões como o autoritarismo, mantendo o discurso ufanista de que o milagre econômico levaria o Brasil pra frente. O autor destaca que “[...] o governo necessitou justificar o autoritarismo político como condição necessária à continuidade do “milagre brasileiro”. Esse “milagre”, ao promover o consumo de bens duráveis, incentivando-o através do crédito, fazia da classe média seu principal setor social de legitimação”¹⁶⁶.

No que diz respeito à revista Manchete, o autor expõe:

[...] tal periódico incorporou integralmente a ideologia do Estado militar, disseminando exatamente a leitura que os militares faziam da situação nacional naquele momento. A revista compartilhou a mística elaborada pelo regime do “país do futuro”, além de estabelecer uma relação de causa e efeito entre o autoritarismo político e o “milagre econômico”¹⁶⁷.

Assim, quando os personagens de Millôr Fernandes dizem: “Acho Manchete a melhor revista do Brasil”, frase essa destacada como uma das “jóias do pensamento mediocral”, é possível dizer que o discurso presente no texto, sobre a mediocridade, estaria realmente voltado para essa classe média, e que seria ela a detentora do pensamento mediocral, propagadora do discurso político militar, leitora da então revista Manchete, outra aliada do governo no processo político. Diante disso, não podemos aqui qualificar, enquadrar, ou julgar essa classe média como alienada e que recebia passivamente os discursos de propaganda do governo. Partimos do pressuposto de que essa classe teve sim, forte influência neste processo.

¹⁶⁶ Idem, p. 8-9.

¹⁶⁷ Idem, p. 4.

Expondo as características dessa sociedade medíocre, Millôr Fernandes caminha em seu texto para um dos primeiros momentos de ruptura na dramaturgia.

A cena segue com a personagem de Millôr Fernandes ainda questionando sobre o mundo que lhe é apresentado:

ATRIZ

Uma coisa eu já descobri: cada minuto de diversão corresponde a duas horas de tédio.

(mata mosca no ar.)

Me soltam aqui e eu que me vire pra não morrer de *noia*. De chateação. Hei, qual é a duração de negócio? Dez minutos? Meia hora? Hora e meia? E como é que se enche hora e meia? Ninguém me dá material. Sopram na gente desejos e necessidades. Só. E a trama? E o *plot*? Ninguém me ajuda. Ninguém me socorre. Socorro, Dias Gomes! Braúlio Pedroso, qual é a deixa?

(Pensa.)

Eu sou um personagem em busca de autor? Será que eu tenho mesmo que improvisar?

(Dança.)

Pô, nem um aplauso. Que indiferença¹⁶⁸.

Ao trazer os questionamentos sobre o mundo que se apresenta a ela, a personagem de Millôr Fernandes procura entender sua própria história. E aí surge o questionamento sobre ser uma personagem em busca de um autor. Ao apresentar esse questionamento, a personagem cita dois dramaturgos e romancistas do período: Dias Gomes e Braúlio Pedroso. Como num pedido de socorro a personagem recorre a eles para pedir uma trama, uma história, um *plot*¹⁶⁹. O que podemos perceber aqui, é que Millôr Fernandes utiliza o recurso para invocar outros autores para seu texto.

¹⁶⁸ FERNANDES, op. cit., p. 33-34.

¹⁶⁹ Vale ressaltar aqui que Braúlio Pedroso escreve a peça *As Hienas*, que estreou em 1971, com os atores José Wilker, Renata Sorrah e Carlos Vereza. Na peça de Braúlio Pedroso as hienas são responsáveis por perseguir os três personagens principais. As hienas remetiam a um outro tipo de perseguição que ocorria no período.

Nesse caso, autores de telenovelas que tinham através da televisão, um grande público.

A cena segue com os personagens contando uma sucessão de piadas¹⁷⁰, que começam a partir do momento em que a Atriz diante das dores do mundo e de uma guerra (percebida através das indicações das rubricas) para e pensa: “E se o negócio for contar piadas?”. Assim, a ruptura se apresenta quando a Atriz se questiona:

ATRIZ

Pois é. Depois do riso, o quê? Ah, ah, ah, e daí? De que se ri a hiena?

(Pensa.)

Quando o mundo acabar quem é que vai desaparecer primeiro, o ovo ou a galinha? Aquele negócio – ‘a saúde é um estado físico perfeitamente normal que não conduz a nada de bom’. Ou como dizia o outro: ‘O mal da gente ser pobre, triste, feio, velho e doente é que nada de pior nos pode acontecer’.

(Cívica)

Não pergunte o que o Brasil pode fazer por você. Pergunte o que ele pode fazer por mim, mas, depois que você riu, o que é que pode acontecer? Deixar de rir. Aquela monotonia. Segunda, terça-feira, quarta, quinta-feira, sexta. Fim de semana. Vai pra fora. Volta de fora. Se a gente fica acha que lá devia estar muito melhor. Se a gente vai fica pensando pra que é que foi. Bovarismo. Bovarismo. Sabe que eu realmente não sei o que é que vim fazer aqui? Que é a vida? ‘Um pobre ator que gagueja

¹⁷⁰ Apresento aqui uma das piadas presentes no texto: “Realmente há memórias boas, memórias ótimas e memórias extraordinárias. João, José e Paulo discutiam qual dos três tinha a melhor e resolveram verificar quem se lembrava do episódio mais antigo da própria vida. Disse João: ‘Eu me lembro nitidamente da primeira vez em que minha mãe me estendeu seu seio, um seio lindo e jovem que eu abocanhei com fome e prazer freudiano’. Disse José: ‘Ah, eu me lembro um pouco mais longe. Eu me lembro que estava no escuro, confortavelmente, quando começaram a me empurrar para fora umas contrações violentíssimas. Súbito vi uma tremenda luz, de cegar – era a luz do meu primeiro dia. Senti quando a enfermeira me levantou no ar, o médico me deu uma palmada e eu comecei a chorar enquanto ele dizia: ‘É menino’”. Disse Paulo: ‘Pois eu me lembro ainda mais longe, e perfeitamente, como se fosse ontem. Era uma tarde maravilhosa de sol e eu fui com papai na Floresta da Tijuca. Entramos pela floresta adentro, naquelas sombras agradáveis e cheirosas. Na volta eu vim com mamãe”. p. 45-46.

e vacila a sua hora sobre o palco e, depois, nunca mais se ouve. É uma história contada por um idiota, cheia de som e fúria, significa nada.’ Putz! Onde é que já ouvi isso? Sabem que o pior é que ninguém me consultou. Ninguém bateu na minha porta ou seja lá onde for e perguntou: ‘Fernanda, você quer?’ Ninguém me perguntou nada, pô. É fogo pro palestra. A gente fica aí sem direção, quebrando a cara nas contramãos da vida, pagando multa sem direito a saber quais são as regras, os guardas escondidos e (olha em torno, como suspeita) e multa, multa, multa. Tome multa! Desgraçada! Se é só pra isso, pra que existir? Eu não existia e estava bom. Quer dizer – não existia: ponto. Sei lá se estava bom. E de repente, fui criada. Vocês sabem lá o que é a gente ser resultado da criação de um cérebro de segunda? (Raios, trovões.) Putz! E nem se pode ser franco¹⁷¹.

Diante dessas cenas, o que percebemos é como através da dramaturgia o autor reflete sobre os anos de ditadura. Quais as influências de Millôr Fernandes em respeito à forma e a linguagem utilizada por ele em *Computa, computador, computa*? Como a partir desse diálogo a peça *É...* irá se apresentar?

Maria Hermínia e Luiz Weis nos colocam diante de um dos principais dilemas das dramaturgias aqui analisadas e ainda, nos dão a pista para refletir sobre elas:

A combinação de autoritarismo e crescimento econômico deixou a oposição de classe média ao mesmo tempo sob o chicote e o afago – a versão doméstica do “amargo caviar do exílio” de que falava Fernando Henrique Cardoso. Para aqueles que não partiram “num rabo de foguete”, como diria a canção, rumo à fantasia suicida da insurreição armada, a realidade era uma sucessão de conflitos morais, impulsos, sentimentos e pensamentos contraditórios. De um lado, a rejeição da ordem ditatorial; o horror (e o pavor) da tortura; o desconforto bilioso e persistente com o cotidiano contaminado pela prepotência que descia do Planalto e se derramava pelas planícies; o distanciamento psicológico diante da maioria integrada à normalidade,

¹⁷¹ FERNANDES, op. cit., p. 46-47-48.

cantando: “Eu te amo, meu Brasil, eu te amo”: o sufocamento duro e estúpido das artes e da cultura em um de seus momentos mais fecundos; a inconformidade com o caráter iníquo do modelo econômico, que já adensava nas esquinas a população de crianças pedintes. De outro lado, a proliferação de novas profissões e atividades bem remuneradas para quem tivesse um mínimo de formação, abrindo as portas à efetiva possibilidade de acesso a posições confortáveis na sociedade aquisitiva em formação. De um lado, não perder um número dos jornais alternativos. De outro, para os novos aquinhoados, investir na bolsa. De um lado, comprar um televisor em cores, deixando o preto-e-branco para a empregada. De outro, torcer contra o Brasil na final da Copa. De um lado, ter dinheiro para fazer turismo na Europa. De outro, ter medo de não receber o visto de saída¹⁷².

Os autores apresentam a realidade dos sujeitos do período, que não partiram para o exílio ou para a luta armada, como uma realidade que estava cercada dos conflitos morais, de impulsos e sentimentos contraditórios. Tiago Espilatro diz que uma das peculiaridades do “Brasil: ame-o ou deixe-o” é o resgate de toda uma moral cristã, que abafava por exemplo, as torturas e o autoritarismo do governo vigente e ainda, uma classe média que gozava das oportunidades econômicas do “milagre”. Em *Computa, computador, computa*, até o momento, podemos perceber como Millôr Fernandes tratou de pensar essas realidades. Tratando a mediocridade como um modo de vida dessa mesma classe. Millôr Fernandes ao tratar a classe média a partir dessas realidades de conflitos morais coloca em questão um tema que está posto durante os anos de 1970. Em *É...*, esse modo de vida pode ser percebido justamente pelo que nos apresentam os autores Maria Hermínia e Luiz Weis: os conflitos morais, os impulsos e os pensamentos contraditórios.

¹⁷² TAVARES e WEIS, op. cit., p. 333.

No espetáculo *É...*, através da análise das cenas e dos personagens, podemos notar que a forma pela qual Millôr Fernandes procura gerar o riso do público se centra na figura de Vera, a mulher traída. Nas primeiras cenas do espetáculo, que fazem parte do primeiro ato, o humor está presente nas falas dos personagens conforme esses vão interagindo entre eles. A partir do segundo ato o efeito do riso se centra na imagem de Vera enquanto narradora da peça.

O feito do humor se dá no fato de que o público e o “inconsciente” de Vera são cúmplices de uma mesma história, pois são os únicos que sabem da histeria de Vera. Vera, como uma mulher de classe média e bem educada não poderia agir de maneira descontrolada diante do fato da traição. Mas ao expor o que se passa na cabeça de Vera, a revolta, os gritos, em contrário à sua maneira de agir diante do marido, temos um humor mais escrachado, diante das dores de uma traição.

O autor nos coloca diante do dilema da peça com a frase final da cena VIII: “E, subitamente, a vida que, nestas bandas, sempre foi uma modesta comédia de costumes, começa a virar um drama. (Luz que desce mais, se apaga.)”¹⁷³. Podemos perceber que a comédia de costumes aqui é o retrato da vida perfeita, do casal que se ama, que mantém a mesma rotina. A ruptura se dá quando a traição é confessada.

O primeiro ato da peça é uma espécie de apresentação geral dos personagens, seus posicionamentos diante de assuntos diversos, suas atitudes, seus gostos. E também, uma apresentação do conflito que norteará toda a discussão do segundo ato. Um dos temas marcantes, não só do primeiro ato, mas também do segundo, é o que podemos chamar de “conflito de gerações”. Este conflito pode ser percebido já na descrição das características dos personagens.

¹⁷³ FERNANDES, op. cit., p. 115.

As cenas I e II são cenas que dão uma visão dos conflitos entre as gerações e também uma apresentação de cada um dos personagens. A cena I da peça se passa no apartamento de Vera e Mário, as personagens da cena são Vera e Sara. As rubricas iniciais indicam o local em que a cena se desenvolve bem como a ação que essas personagens já estão exercendo. Com o título de “Prendas-do-lar”, que segundo a indicação do autor é para ser projetada também para o público, a cena irá começar com uma discussão a respeito do feminismo. Vera que tem quarenta e cinco anos e Sara que têm vinte e oito anos, vão nos apresentar durante o diálogo alguns apontamentos que, segundo as personagens, são característicos das pessoas que tem idade parecida com as mesmas.

A primeira fala da peça é de Vera, que como veremos, em certos momentos da peça se torna também narradora da história. Ela começa o diálogo com um “É!...”, e a partir daí começa a discorrer sobre o assunto do feminismo. Ela diz: “É!... (Volta a sentar, diz sem transição) de vez em quando eu me pergunto o que é que eu tenho com isto. Não que seja contra. Mas feminismo é pra mulheres muito especiais, eu acho”¹⁷⁴. Percebemos o uso do título do espetáculo logo na primeira fala do texto.

Atentamos-nos ao seguinte diálogo:

Sara: Você está chamando as feministas de sapatão. Que minha irmã não te ouça.

Vera: Longe de mim. Mas feminismo é em inglês. Na tradução não dá certo.

Sara: Não em nossa classe. Os jornais estão aí mesmo, a televisão, os livros, as conversas, as viagens, as mais jovens fazendo pressão...

Vera: Que idade você tem mesmo? Responde como se eu não soubesse.

Sara: Vinte e oito.

Vera: Põe mais metade nisso e você verá toda uma diferença. Não é comigo! Que libertação eu quero? Toda minha vida fui cercada de homens e me dei muito bem.

¹⁷⁴ FERNANDES, op. cit., p. 75.

Minha mãe morreu moça. Fiquei só com meu pai e dois irmãos. Aos vinte anos meu pai me deu proteção e sustento. Meu marido, sustento e fidelidade. Os dois filhos me dão carinho e me prestam obediência. Estou, agora, no primeiro neto.

Sara: Você vê. Eu, aos vinte e oito anos, ainda estou me decidindo se vou ser mãe ou não¹⁷⁵.

A cena segue com diálogos semelhantes em que as personagens vão expondo as contradições uma da outra através de argumentos baseados na maneira como cada um leva a sua vida, e também, na medida em que a diferença de idade se acentua.

Se na primeira cena podemos perceber as diferenças de pensamentos entre as gerações tendo como base o feminismo, na segunda cena, notaremos também as diferentes maneiras de ver o mundo dos personagens Mário, Oto e Ludmila. Na cena II o tema perpassa basicamente sobre as relações humanas, mais especificamente o casamento.

Oto: Me diz aqui. Pode, a gente escolher uma pessoa só, das milhares que conhece, e ficar com ela pra sempre? Pode?

Mário: Você está falando de casamento?

Oto: É.

Mário: De monogamia?

Oto: É. (Os dois bebem.) Mas não da minha, vê bem! Estou falando da tua.

Mário: Ah, É?

Oto: Uma monogamia falsa, quando as pessoas não têm nenhuma experiência anterior. Uma monogamia hipócrita, condenada ao fracasso. Eu fiz todas as experiências honestas – abertamente – até chegar a uma monogamia emocionante, porque buscada e consentida. É o que eu queria.

Mário: (Bate palmas) Bravo! (Noutro tom) Que é que você está querendo? Me abalar, a esta altura do campeonato? Que eu confesse vinte e quatro anos de hipocrisia? Que eu chore pelas experiências múltiplas que você teve e que eu

¹⁷⁵ FERNANDES, op. cit., p. 75-76.

não tive? Oto, vinte e quatro anos é muito tempo para eu largar num minuto só¹⁷⁶.

O “conflito de gerações”, como estamos chamando até o momento, se torna mais latente com o aparecimento da personagem Ludmila. Em meio à discussão da possível esterilidade de Oto.

Mário: Mas vocês não se amam? Desculpem, não estou entendendo bem. (Para Ludmila) Eu e Oto estamos neste tema há uma porção de tempo...

Ludmila: Parece que não há outro tema, há muito tempo. Depois que a política deixou de ser possível, cada um resolve pelo menos pensar mais em si próprio, olhar mais o próprio umbigo.

Mário: É isso mesmo. Até eu, digo, minha geração. A gente pensa que perdeu, o que não fez... se vocês estarão certos.

Ludmila: Alguma dúvida quanto a isso?

Mário: Bom!, ele diz que você não tem nada a ver com a esterilidade dele. Quer dizer que, se o exame der que ele é estéril, vocês se separam?

Oto: Por que? Ninguém falou nisso.

Mário: Vocês estão pensando em que, então! Inseminação artificial ou o quê?

Ludmila: O quê! (Longa pausa, diante do tom dela. Bebem. Fumam. Mário que espera uma explicação que sabe que virá.) Professor Mário, Oto sempre me disse que o senhor é o homem mais lúcido que ele conhece na sua geração...

Mário: (Sorriso) O homem mais lúcido de minha geração quer dizer, pra você, um que ficaria no banco de reservas na geração de vocês...¹⁷⁷

Podemos notar o “confronto de ideias” nos diálogos dos personagens. Essas primeiras cenas buscam expor a diferença entre os posicionamentos de pessoas que pertencem a gerações diferentes. Deixando bem claro através dos diálogos essa diferenciação.

¹⁷⁶ Ibid., p. 82-83.

¹⁷⁷ Ibid., p. 86-87.

Para Maria Hermínia e Luiz Weis, sob a égide do autoritarismo, a vida familiar foi duplamente envolvida:

Primeiro, porque a classe média intelectualizada viveu mais intensamente que outros setores da sociedade brasileira as mudanças de valores e comportamentos que acompanharam o processo de modernização sócio-econômica do país e constituíram nos célebres anos 60 a cultura das novas gerações urbanas. Segundo, porque sua participação política, pelas circunstâncias em que se dava e pelos objetivos a que, em muitos casos, visava, invadia por todos os poros o cotidiano familiar de cada um¹⁷⁸.

Assim, a existência de conflitos morais e os impulsos contraditórios adentram o lar da classe média brasileira. A seguinte fala de Ludmila: “Depois que a política deixou de ser possível, cada um resolve pelo menos pensar mais em si próprio, olhar mais o próprio umbigo”, nos parece importante para refletir sobre esse aspecto. O público e privado caminham juntos. É no âmbito do privado, do lar, que podemos perceber não só os modos de vida da classe média, mas também como o autoritarismo da ditadura militar arrastou tais questões para dentro desse espaço. Aqui, cabe à dramaturgia trazer à tona tais implicações.

Feita as apresentações dos personagens, temos na cena III e cena IV os modos de vida da classe média. Os títulos da cena e as descrições presentes nas rubricas apontam nesse sentido. Como a maneira do movimentar em cena e a utilização dos objetos que fazem parte do cenário. O autor chega a nomear os movimentos de alguns personagens em cena como um “balé doméstico”. Neste sentido, trazer a ambiência do cotidiano da classe média do período, pode ser percebido através da interferência de sons de televisão e rádio. Geralmente são noticiários que trazem um panorama do que está acontecendo no mundo. Através desses

¹⁷⁸ TAVARES e WEIS, op. cit., p. 398-399.

noticiários, também podemos perceber o local onde se passa a história, no Rio de Janeiro. Ao trazer esses aspectos para dramaturgia o autor procura reforçar o modo de vida dessa classe média.

No final da cena III os personagens Vera e Mário estão discutindo a respeito da jovialidade da personagem Ludmila. Notamos a continuidade do “conflito de gerações” na dramaturgia. A partir daí, notaremos então, os personagens de Vera e Mário refletindo sobre a classe média, da qual eles fazem parte.

Vera: O negócio é que a gente queira ou não, a onda acabou por afetar também a nós, a velha classe média cansada de guerra.

Mário: Classe média. Meia idade. Médio-cidade.

Vera: O fato é que isso nos bastou a todos, até agora: a idéia medíocre de que viemos de um pai e de uma mãe, nós mesmo somos pai e mãe... (O telefone toca, ela vai atender. Mário presta vaga atenção, depois começa a ler.) Alô. Chiico. Você está falando de onde? Oh, Chico, meu filho, São Paulo ainda? Não vem? Estávamos esperando você, a Beatriz e o menino pra... (Pausa) Ah, é? Sei. Sei. Mas Beatriz tinha que ir mesmo a Guarujá? Ora! Quando? Sós? Não, era só pra você ir ver sua avó no hospital e depois você voltava. Amanhã mesmo. Tá. Tá bem. Que é que vou fazer? Beijo. (Desliga. Para Mário que volta a prestar atenção.) Chico não vem de novo este fim de semana... Está lá outra vez tomando conta do menino. Beatriz foi pro Guarujá. (Luz que baixa em resistência.)¹⁷⁹

Na cena IV todos os personagens estão em cena. Conversam após o jantar sobre o papel do homem e da mulher e os questionamentos sobre o papel da família na sociedade. Na cena, através das rubricas que dizem: “Se levanta. A luz baixa sobre os outros. Ele vem ao proscênio”. O autor faz destacar dois pensamentos divergentes entre os personagens. O personagem Mário e a personagem Ludmila vão defender suas convicções a respeito da família e do papel da mulher, respectivamente.

¹⁷⁹ FERNANDES, op. cit., p. 91.

Todos os debates das primeiras cenas nos envolvem na chamada “revolução de costumes”. As marcações das diferentes gerações através dos diálogos nos remetem justamente a esse aspecto da vida social dos anos de ditadura militar.

A tão falada “revolução de costumes” foi uma experiência pessoal marcante para as mulheres e homens – nessa ordem – de classe média que caminhavam e cantavam na contramão da nova ordem política: pelo poderoso conteúdo emocional dessa experiência e por ter sido ela indissociável da atitude dos protagonistas em face dos governos militares. [...] De um lado, tomou o poder pela força uma parcela daqueles brasileiros para quem a ‘dissolução dos costumes’ era parte da insidiosa subversão comandada pelo movimento comunista internacional. De outro, para os filhos do *baby boom* do pós-guerra que chegavam à idade adulta, entravam na ordem do dia os ‘questionamentos’, como também era praxe dizer, do desdenhosamente chamado ‘casamento burguês’, tido como o supra-sumo da hipocrisia e da desigualdade de oportunidades eróticas entre os sexos¹⁸⁰.

Sendo assim, é justamente no espaço de vivência do “casamento burguês” que os questionamentos e “conflitos de geração” vão vir à tona na peça de Millôr Fernandes.

Atentamos-nos neste primeiro momento à fala de Mário, que vem fazendo um discurso a respeito da família:

Mário: (Vem de novo, lentamente, fumando, ao proscênio, luz só sobre ele. Joga cigarro no chão. Pisa. Os outros no escuro.) As ideologias atuais, sempre falando em coletividades, na verdade estimulam o ego e o individualismo. Até o sistema capitalista, que necessita de trabalho competitivo, racionalismo, e poupança, usa sua imensa máquina de propaganda, nos filmes, nos jornais, nas coca-colas, a favor da falsa aventura de viver, das viagens sem motivo, das mudanças sem propósito – o turismo organizado está aí memo. Ficou mais fácil ir ver *in loco* a muralha da China do que conhecer o subúrbio de

¹⁸⁰ TAVARES e WEIS, op. cit., p. 399.

Madureira. Enfrentar essa onda e gritar que a família ainda é a instituição mais profundamente humana é provocar graves suspeitas de reacionarismo. Mas veja o paradoxo: como indivíduos podemos escolher as nossas relações entre pessoas de nossa preferência, do mesmo gosto, com os mesmo interesses, mesmo nível cultural e até na mesma faixa de idade. Na família é que somos obrigados a enfrentar diferenças essenciais ao ser humano: um tio burro, uma irmã mesquinha, um cunhado bicha, um primo subversivo. Não escolhemos os pais e não temos a menor influência na forma do irmão. Pela família pagamos um supremo à condição humana, ao parto, à doença, à roupa suja, à mediocridade de nós mesmo, à morte. A família nos lembra sempre que viemos do pó, a ele voltaremos e, pior, temos que limpá-lo dos móveis todo dia. (Nesse exato momento a empregada, com bandeja bonita, de prata, e aparelho brilhante igual, entra no foco de luz. O aparelho de café deve dar o tom digno, familiar, classe-média-elegante. Mário se volta para a semi-escuridão.) Cafezinho? (A luz geral se acende. Todos se movimentam com mais agilidade. Mário vai servindo, derramando café do bule nas xícaras, depois de botar açúcar. Vera apanha a dela, se servindo sozinha. Mário para Sara, se referindo ao açúcar.) Muito ou pouco?¹⁸¹

Notamos que a fala de Mário possui um lugar, que é o da classe média. Mário pertence a uma classe média intelectualizada e, não só ele, como os outros personagens também. Rodeados de referências. Millôr Fernandes, ao colocar a figura da empregada em meio a um discurso de Mário nos faz refletir sobre o lugar dessa classe média. Como diz a rubrica, esse lugar social é muito bem definido: “O aparelho de café deve dar o tom digno, familiar, classe-média-elegante”.

Se durante as primeiras quatro cenas da peça, Millôr Fernandes nos apresentou de forma mais geral as motivações dos personagens, a ambiência, a classe social a qual pertence cada um, na última cena do

¹⁸¹ Ibid., p. 94-95.

primeiro ato, a cena V, nos é apresentado o conflito que norteará as discussões do segundo ato.

Em um primeiro momento da cena enquanto estão sozinhos, os personagens Oto e Mário vão discutir o fato de Oto ser estéril e a possibilidade de Ludmila engravidar de outro homem que não Oto. Ambos entram em consenso que não deve ser qualquer pessoa, começam a elencar uma série de qualidades que o sujeito deve ter e chegam então até o ponto em que Oto diz a Mário a vontade dele e de Ludmila em ter Mário como pai do filho deles:

Mário: Agora começo a compreender. Se vocês tomaram a bondade como virtude fundamental do doador – posso usar essa palavra também? A coisa fica abstrata: e terão que reduzir o círculo da escolha. Terão que conhecer melhor a pessoa. Não poderá ser mais o primeiro que passe na esquina. (Bebe)

Oto: Continua perfeito o enfoque humano com que você pega as coisas no ar, as digere e sintetiza. Essa extrema lucidez é o outro motivo porque nós decidimos escolher você.

Mário: (Se engasgando com a bebida.) O quê?!!!

Oto: Escolhemos você porque é um homem saudável, lúcido e bom, muito bom!

Mário: Mas, espera aí Oto, vocês endoidaram de vez? Estão, o que, me testando?

Oto: Olha pra mim. (Longa pausa)

Mário: O absurdo está aumentando. Há alguma coisa fundamentalmente doente no que vocês estão fazendo e... (Pára, reflete.) É, tinha que ser eu. Isto é, tinha que ser alguém como eu. Uma vez pensada a maluquice, tinha que ser. Agora fica claro...¹⁸²

Num diálogo em que a qualidade principal de um “bom homem” para gerar um filho de Oto e Ludmila é a bondade, percebemos de certa forma uma visão de que o “bom homem” nesse caso seria um homem de classe média, inteligente e articulado com as questões que o cerca.

¹⁸² Ibid., p. 98.

Mário, não aceita a proposta de Oto e Ludmila. Ele só passa a aceitar a proposta quando entra em cena a personagem Ludmila. Millôr Fernandes descreve a entrada de Ludmila da seguinte forma:

[...] (Olha, como quem vê alguém. Seu olhar atrai o de Mário na mesma direção. Os dois ficam de pé, à espera. Ludmila vem se aproximando. Pelo olhar dos homens o público deve ser forçado a olhar quem chega. Ludmila está mais bonita do que nunca, leve, ondulante, altamente sensual, mas sem nenhuma afetação especial. É uma máquina feminina perfeita, moderna, no optimum do seu funcionamento. Sua roupa, seu ar, paradoxalmente, são um pouco belle-époque. Deve entrar pelo percurso mais longo do teatro, no meio do público, fazendo um caminho irregular, como quem vem passeando. Afinal, entra no bar. Beija Oto, depois beija Mário. O beijo de Mário é insensivelmente diferente, na medida em que ele agora sabe da sua valorização como macho). (Sentam).¹⁸³

Após alguns diálogos sobre juventude e novamente sobre o que seria um “conflito de gerações” e ainda sobre a reafirmação de que Ludmila é uma moça muito bonita, Mário ao se levantar para sair de cena diz a Oto: “Oto, meu amigo, eu aceito!”.

Assim, temos o fim do primeiro ato. A peça, na qual até então vinham se discutindo questões relacionadas aos posicionamentos da classe média diante de alguns dilemas da vida, a partir do segundo ato, como veremos, Millôr Fernandes irá mostrar como as certezas dessa classe média não passam, de certa forma, de uma hipocrisia. O conflito se estabelece quando Mário e Ludmila abandonam suas convicções mais vivas em prol de um relacionamento novo, cheio de aventuras.

Forma: o riso como linguagem

Millôr Fernandes apresenta uma exegese final logo no início de *Computa, computador, computa* e, em *É...*, ao refletir sobre o cenário da

¹⁸³ Ibid., p. 101.

peça, nos é apresentada uma espécie de tom das formalizações da estrutura textual que envolve sua escrita.

Sobre *Computa, computador, computa* temos a seguinte colocação:

Peça? Brincadeira? Um show? Uma tragédia grega? Uma coisa sem sexo nem nexo? Apenas uma piada? Um drama grandiloquente e shakespeariano ao mesmo tempo despojado e heroico? Uma comédia de costumes? Maus costumes? Uma ópera? Commedia dell'arte? Uma ópera? Bufo? Bufo na crítica? Bufo mas não paga ou paga e não bufo? Uma zarzuela? Uma chanchada? Revista? Vaudeville? Grotesquerie? Um ato? Um ônibus? Uma digressão moral mas sem fé e nem misericórdia? Entendeu tudo ou não entendeu nada? Original às pampas ou velho paca? Um lever de rideau? Como, se há mais rideau para levar? E entretanto, anteato, um entremez? Antiato? Antiteatro? Ah, uma farsa! Um simples salto mortal, circo, um mimo, um farsalhão, uma pantomima, uma burleta. Ói, quem te disse? Hei, quem te revelou? Era top-secret, bicho. Um melodrama? Um strip-tease intelectual? História sem quadrinhos? Fumetti? Silhuetas, isto é, sombras chinesas? Você viu, notou? Será apenas o prólogo ou já contém o epílogo? Um monólogo, um duólogo, um mistério? A tria de uma trilogia? Já sei – um divetissement. Digestivo, é. Ou indigesto? Uma arlequinada, uma fantochada, uma palhaçada? No mezanino do urdimento o franca-tripa funambulesco bufoneia impávido e desbunda solerte¹⁸⁴.

Em *É...*, as formalizações nos são apresentadas como algo que caminha entre o realista e o fantasioso, entre o cômico e o dramático:

Cenário: O autor só descreve detalhes quando estes são necessários. Embora alguns desses detalhes sejam realísticos, 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

¹⁸⁴ FERNANDES, op. cit., p. 9-10.

dramática e cômica na mesma palavra como, aliás, acontece com o próprio título da peça¹⁸⁵.

O que nos interessa aqui é refletir sobre a forma desses espetáculos. No sentido que, além de trazer à tona o “sentimento do contrário” onde se manifesta o processo de reflexão do humorista, nos ajuda a refletir sobre a linguagem teatral e as possibilidades que uma obra tem de dizer sobre as questões de seu próprio tempo.

Neste sentido, Millôr Fernandes soube estabelecer diálogo com diferentes movimentos do período. Soube captar acontecimentos, trazendo para o texto perspectivas que caminham de certa forma a ampliar esse olhar sobre sua realidade sociopolítica e cultural. Soube fazer um teatro de resistência ligando-se assim aos moldes do fazer teatral do Arena, do CPC e do Grupo Opinião. Também em termos do teatro contracultural, fez emergir em seus textos um teatro que contesta não só um sistema político, mas também um teatro que questiona os valores morais de uma sociedade burguesa. E ainda, nessa mesma dramaturgia soube captar o espaço que a tv, os rádios e os jornais desempenhavam na manutenção dessa mesma ordem de valores da sociedade burguesa, a classe média do período.

Trazer para esses espetáculos formas tradicionais do fazer teatral não era seu objetivo. O objetivo era questionar essas formas e mostrar que era possível um fazer teatral que fugisse de alguma maneira dos moldes. Em questão de temática, Millôr Fernandes não furtou à sua realidade, bem como muitos outros autores do período. Era preciso falar, denunciar e resistir frente ao autoritarismo que se mantinha no poder. Sendo assim, entra em cena o humorista. Emergindo dessa dramaturgia todo um processo de reflexão sobre o riso e o risível.

¹⁸⁵ FERNANDES, op. cit., p. 71.

Em *Computa, computador, computa* como exposto anteriormente, temos uma peça dividida em quadros, que traz semelhanças do teatro de revista desenvolvido no Brasil em meados dos anos de 1920. Apresenta também aspectos do teatro épico de Bertolt Brecht, manifestado através das intervenções da personagem principal junto ao público, dando uma ideia de neutralidade e distanciamento diante drama ou da ação dramática.

É..., apresenta característica do teatro de costumes, por trazer o lugar social de uma burguesia para o palco. Mas também apresenta aspectos do teatro épico com a figura de Vera-Narradora, que interfere em todo momento no drama ou ação dramática, impedindo assim qualquer aumento de tensão. E é, no ponto de vista de suas personagens principais, que o espectador é convidado a não apenas se distanciar, mas refletir sobre o que está sendo posto em cena.

Peter Szond ao tratar das características da forma dramática de fazer teatro e da forma épica de teatro nos aponta as seguintes diferenciações: na forma dramática de fazer teatro o palco encarna uma ação que se processa, já na épica ele narra-a; na forma dramática enreda o espectador na ação e consome sua atividade, já na épica, faz dele um observador, e desperta sua atividade; na forma dramática torna o espectador passível de sentimentos, na épica, exige dele decisões; na forma dramática, proporciona ao espectador vivências, na épica, conhecimentos; na forma dramática o espectador é transportado para dentro de uma ação, na épica, ele é colocado em contraposição à ela; na forma dramática trabalha-se com sugestões, já na épica, trabalha-se com argumentos; na forma dramática suponha-se que o homem é algo conhecido e imutável, na épica, o homem é objeto de investigação e mutável e modificador; na forma dramática a tensão é voltada para o desenlace, na épica, ela se volta

para o andamento; na dramática, uma cena serve a outra e os acontecimentos decorrem linearmente, já na épica, cada cena vale por si e os acontecimentos podem ser observados em curvas; na forma dramática o mundo é posto tal como ele é, já na épica, o mundo é posto como ele será e como ele vem a ser; na forma dramática, o pensamento determina o ser, já na épica, o ser social determina o pensamento¹⁸⁶.

Dadas às características acima mencionadas, voltamos aos textos de Millôr Fernandes. Como exposto anteriormente, o autor brinca com a forma em seus textos. *Computa, computador, computa* é um belo exemplo disso. A peça, que dividimos em três momentos onde se questiona o riso do público, nos parece caminhar em curvas, onde, são apresentados os conflitos da personagem no mundo, ora uma sequência de piadas e ora o questionamento do riso diante do que é apresentado. Como se fosse dividida em quadros, os temas da peça surgem dessa divisão, onde: primeiro se discute a questão da liberdade com o nascimento da personagem principal, depois a mediocridade humana, em seguida a pena de morte, os conflitos humanos. Todos permeados pelo nascimento da personagem principal.

Em um de seus conflitos, a personagem traz à tona todos os resquícios daqueles “anos neuróticos”, como bem colocou Fernanda Montenegro antes da estreia do espetáculo. Após o quadro onde se discute sobre a pena de morte, temos os seguintes diálogos:

(Sai um Ator. Atriz e Ator I deitam-se dentro das conchas da Telefônica que se transformam em berços esplêndidos. Luz lunar. Música: Luar do sertão, B.G.)

ATRIZ

Divagações. Divagações. Divagações. Divagar e sempre. Um dia depois do outro. Um arrebol, um pôr-do-sol.

ATOR I

¹⁸⁶ SZONDI, Peter. Teoria do drama moderno [1880-1950]. Tradução: Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Casac Naify, 2011, p. 116.

Um meio-dia, uma meia-noite. Tempo bom ou pior, se não for estável. Muito quente em caso de calor.

ATRIZ

Ventos de um lado conforme o sudoeste que soprar. E eu aqui, sozinha, tendo que me virar.

ATOR I

Visibilidade impossível de verificar por causa da névoa.

ATRIZ

A idiotice completa ao alcance de todos. Você pode ser o último dos rápidos ou o vencedor dos lentos. É pegar ou largar: quatrocentas saudades pelo preço de uma.

(Tiros – Szzzziiimmm. Reação da atriz.)

A temperatura continuará em ascensão com tendência a descer quando acabar de subir. Depois do pôr-do-sol começará a escurecer. As pessoas nascidas nessa data deverão aniversariar. Perspectiva geral – hoje é terça-feira em todo o país. Se é gostoso, faz logo. Amanhã pode ser ilegal.

ATOR I

(Como uma tartaruga embaixo da concha.)

Por mais que a gente use bem o dia de hoje, o amanhã estará sempre vinte e quatro horas na nossa frente. Mas ontem, graças ao esforço incansável das autoridades, mais um dia amanheceu na cidade e, segundo informações dignas de crédito, vindas da Embratel, até mesmo no país. O dia, que começou com a alvorada, chegou ao seu ponto mais claro ao meio-dia, tendo terminado exatamente no momento em que o sol se pôs. A partir desse momento a abóbada do céu

(Tiro. Ziimmmmm.)

A abóbada do céu escureceu bastante.

ATRIZ

(Repete.)

A abóbada do céu escureceu bastante, mas evitando o risco de que ficasse demasiado negra, providenciou-se logo algumas estrelas – em primeiro lugar a Vésper -, às quais imediatamente se juntaram mais alguns milhares, formando constelações, vias-lácteas e até mesmo galáxias, visíveis a olho nu para que pudessem também ser apreciadas por pessoal de menor poder aquisitivo. Acreditamos que raros países possam se orgulhar, como o nosso, de ter dias todos os dias. Amanhã será quarta-feira em todo o país se as autoridades não tiverem nada contrário.

(Metralhadora. Atriz se atira no chão. Fica esperando. Vai se levantar. Zimmmmmm. Tararáááá, metralhadora.)
Começou outra guerra. Essa agora veio do norte¹⁸⁷.

Podemos notar que o diálogo apresenta como são os dias naqueles anos. A ação ganha força com as rubricas que trazem para a cena as interferências de tiros, que indicam uma guerra, como nos é apontado na frase final. A personagem de Millôr Fernandes mergulha, neste sentido, em seus próprios conflitos. O mundo que se apresenta a faz refletir sobre se vale a pena continuar ali.

Já são duzentas e setenta e oito desde que que cheguei aqui. Isso sem falar de outras mumunhas: as angústias existenciais, o conflito de gerações, a eterna luta entre o homem e a mulher... É... neste mundo não há felicidade. Portanto a gente tem que ser feliz assim mesmo. 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!

Mas olha.

(Procura, lá em cima. Procura, fala.)

Olha seu, pra mim, fica sabendo: eu quero *happy end*, sabe? Eu quero um enredo cor-de-rosa. Eu não digo a ninguém, prometo não digo.

(Pensa.)

O pior é que o enredo está também fora de moda. O adultério, o crime passional, os grandes sofrimentos sentimentais, as agruras do coração, nada disso interessa mais. A gente tem que viver é o dia-a-dia, ou melhor, o antidia, sentindo a antiemoção, aprendendo a anticultura, curtindo só os pequenos gestos, as impressões sutis. Isso é o que importa! Que é que vocês estão pensando?

(Com simpatia.)

Ô, classe média. Classe média! Acorda!¹⁸⁸

¹⁸⁷ FERNANDES, op. cit., p. 59-60-61-62.

¹⁸⁸ Ibid., p. 62-63.

Ao refletir sobre seus dias, a personagem nos apresenta a neurose daqueles tempos. Feito isso, nos são apresentadas novamente algumas piadas das quais a personagem irá apresentar a seguinte indagação:

ATRIZ

De que se ri a hiena? Parece que o riso não é a solução. O mundo é angústia. Tanatos. Muito pouco Eros. Ele lá em cima, na sua, impávido. Cá embaixo ódio. Hei, seu, qual o sentido? Me diz aí, tem mensagem? Não tem? Dá um sinal qualquer, pô. Antigamente você aparecia mais, bicho. Te lembra? Não banca o desmemoriado não. No banquete de Baltazar você não mandou apenas a mensagem. Se deu o trabalho de escrever a mensagem na parede, com as próprias mãos. *Mane-Tecel-Fares*. *Mane* – foste pesado e achado leve. *Tecel* – dividido será teu reino e teu império. *Fares* – teus dias estão contados. Mensagem meio da complicadinha mas o que eu sei é que Baltazar tremeu na base. Agora, com a mamãe aqui ele nem se indigna¹⁸⁹.

O mundo continua sendo apresentado como angustiante, mesmo diante das situações humorísticas que envolvem as cenas. A personagem continua a questionar o riso diante de situações tão caóticas. O fazer rir (proporcionado pelas piadas e situações cômicas enfrentadas pela personagem) é utilizado como meio de se construir a crítica e também o processo de reflexão dentro da dramaturgia. Busca-se com isso, um efeito de distanciamento, de neutralidade diante da ação dramática. Neste aspecto, aparecem às características do teatro épico, como mencionamos acima.

Assim, quando a personagem se indaga a todo momento, “Do que si ri a hiena”, ela arrasta junto a ela o público que a acompanha. Em termos de concretizar esse público, o autor deixa bem claro quem ele é, a classe média. Quando Millôr Fernandes relaciona os discursos apresentados

¹⁸⁹ Ibid., p. 67-68.

por sua personagem com o discurso de seu público é posto como tal diante da ação que lhe é apresentada.

Computa, computador, computa caminha para seu final quando a personagem decide não mais permanecer naquele mundo absolutamente neurótico. A solução para isso é a entrada na dramaturgia, da figura do criador da personagem. Nesse caso, sempre em *off*. A personagem principal começa a escrever uma carta ao seu criador, exigindo sua renúncia diante do mundo em que veio a nascer.

A personagem, assim, caminha para o fim:

Mas você bem podia dar o arzinho de sua graça. Um sinalzinho, pô! Uma palavra só.

(Ouve.)

O quê?

(Pára como quem está ouvindo. Põe a mão no ouvido. Põe o ouvido no chão. Cara alegre. Olha ao longe. Põe a mão em pala. Sobe em alguma coisa, com esforço.)

Ah! Ah, enfim.

(Começa-se a ouvir Aleluia! Em crescendo.)

Eu te amo, Anjo Comunicador.

(Do fundo do teatro se aproxima um anjo, bem vagabundo, como o do filme Teorema, de Pasolini, batendo as asas, ridiculamente, parecendo mais um entregador da Western. Entrega a ela um papel dobrado. Ela assina o recibo, feliz. Ele sai. Ela desdobra o papel, lê. Sua cara fica decepcionada, logo assume um ar trágico.)

Mas como? Agora? Agora que estava começando a gostar? Agora que eu estava começando a aprender? Mas por que eu? Por que já? Por que tão cedo? Ah, não senhor. Não pode. É inconstitucional. Eu não vou aceitar, assim, sem reagir.

(Apanha as pedras no chão, em mímica.)

Eu não aceito não senhor. Eu não me entrego.

(Apanha mais pedras.)

Eu vou me defender.

(O palco escurece um pouco enquanto ela fica estática. Sobre a parede no fundo, fortalecendo pouco a pouco, aparecem as palavras MANE-TECEL-FARES. As palavras começam a apagar e acender cada vez mais violentamente. Atriz vira a cabeça devagar até ficar com a cabeça voltada para o letreiro. Deposita pedra no chão.)

Ah, eu sabia.

(Vai caminhando em direção ao letreiro, dois passos, pára.)

Eu sabia. O velho truque! O velho truque!

(Se aproxima mais do letreiro, há uma tremenda explosão. O palco se ilumina com o máximo de potência e um estrondo, que deve assustar o público. Atriz que cai morta no chão. Blecaute. Quando o palco volta a se iluminar, um ator está sentado numa mesa. Deve imitar Ibrahim Sued na tevê. Contudo, sua roupa deve lembrar vagamente algo fora do mundo, um marciano, ou coisa semelhante. Mas a roupa deve ter absoluta dignidade. Tem que se inventar algo realmente não déjà vu já visto. Ator toca aquela campainha, fala, errando de em quando:)¹⁹⁰

Nos é apresentado aqui o fim da personagem de Millôr Fernandes. A figura em *off* de seu criador acaba por coordenar as ações da personagem em seu fim. Assim, como durante o jantar de Baltazar, aparece para a personagem o letreiro *MANE-TECEL-FARES*, O que nos faz acreditar que a personagem já teria seu fim anunciado. Aqui, a personagem não interage com o público, o público acompanha seu fim sem ser convidado a participar dele. Na rubrica podemos perceber que com o fim da personagem, surge no palco uma figura que o autor indica como fora do mundo. Um Marciano. Está aqui a quebra em relação ao que havia sido apresentado. Essa figura aparece para dar o tom final do espetáculo:

ATOR I

Bomba! Bomba! Bomba! Conforme noticiamos em primeira mão e está absolutamente confirmado: o mundo acabou ontem. Alguns observadores atribuem o fato ao uso intensivo e sem controle de detergente e abrasivos que abriram caminho ao irrompimento de imensas labaredas sulfurosas vindas do interior da Terra. Outros afirmam que tudo se deve a mais um conflito nuclear na parte arenosa do Oriente Médio do planeta, mas o fato é incontestável – ontem ficou bem visível a tremenda rachadura na crosta, na crosta terrestre e, com um

¹⁹⁰ Ibid., p. 91-92.

pavoroso estrondo cósmico o mundo acabou mesmo! O resto, tudo normal: e muita calma, pessoal,
(Entra ator II vestido igual ao outro. Pode ser em cores diferentes. Ator II lê, com voz empostada e dramática:)
Hoje, o planeta Terra não é mais do que um monte de cinzas, rochas incandescentes e pó, girando lentamente num ponto afastado de sua órbita milenar, a meio caminho de plutão e Marte, aproximando-se pouco a pouco o momento de se transformar num satélite cinzento e morto deste último planeta.

ATOR I

O homem não existe mais. O homem, esse pequeno animal estúpido. O homem, autodestrutivo e perverso. Desaparece o homem e, com ele, todos seus movimentos paranoicos – liberdade de expressão, independência das raças, direito de ir e vir, pretensões democráticas, ilusões fascistas, utopias socialistas. Há muitos séculos sabíamos que ele era perigoso. Sabíamos que, mais tarde ou mais cedo, o supremo egoísta da espécie animal acabaria destruindo o seu próprio mundo. Enviamos-lhe os sinais possíveis e estes não foram reconhecidos por falta da mais primária capacidade intelectual. Ontem, afinal, ele desapareceu, no meio de chamas e destroços. Não sentiremos falta dele.

ATOR II

Embora na superfície retorcida da Terra tudo seja destruição e escombros, ainda se ouvem, aqui e ali os últimos sinais de vida: alguns computadores que sobrevivem à tragédia, escapando do fogo devido às pesadas chuvas radioativas que caíram nas últimas horas, ainda vibram e estão procurando comover o cosmos com restos da memória de seus amos desaparecido.

(Com desprezo e ironia.)

Computa, computador, computa.¹⁹¹

As figuras entram em cena para ditar o tom daquilo que foi apresentado. Aos olhos dessas figuras, temos a visão trágica que se abate sobre o mundo, e também, sobre o homem. Em tom de anúncio de TV essas figuras alienígenas anunciam o fim do homem.

¹⁹¹ Ibid., p. 92-93-94.

A peça mostrou em todo momento mostrando as contradições do homem “que se ri”, ri de si mesmo diante das situações em que vive. A personagem principal é uma síntese desse homem. A forma aqui é de suma importância para estabelecer a crítica. A linguagem humorística detém assim, não somente do processo de reflexão das situações cômicas (como apontado anteriormente), ela atua de maneira que, em determinados momentos venha a interferir sobre a estrutura dramática. Dando corpo às situações onde se busca o despertar do público, exigindo dele decisões e ainda, colocando o espectador em contraposição às ações desenvolvidas nas cenas.

Em *Computa, computador, computa* ao questionar o riso, a personagem exerce justamente o efeito de distanciamento, onde podemos perceber o que move as suas ações, detendo delas justamente o processo de reflexão. Peter Szondi ao tratar do jogo cênico advindo desse processo nos aponta:

O jogo cênico como um todo pode ser distanciado mediante prólogo, prelúdio ou projeção de títulos. Como algo explicitamente apresentado, ele não tem mais o caráter absoluto que possuía o drama e passa a referir-se ao momento, agora posto a descoberto, da “apresentação” – na qualidade de seu objeto. As *dramatis personae*, individualmente, podem distanciar a si próprias ao se apresentar ou falar de si mesmas na terceira pessoa¹⁹².

A personagem de Millôr Fernandes, não tem um nome, ela é mais um cidadão que nasceu no mundo, e é o caminho desse cidadão que acompanhamos na história. Na dramaturgia temos a todo momento ela se igualando ao público. Se colocando nas situações objetivas e refletindo sobre elas. Como é o caso, por exemplo, da cena em que dialoga com os

¹⁹² Ibid., p. 118.

policiais e termina os chamando de medíocres e construindo uma crítica a si e às pessoas que carregam as características da mediocridade. Sendo assim, ao tratar da mediocridade como um modo de vida da classe média e ressaltar isso o tempo todo na dramaturgia o autor estrutura sua crítica. *Computa, computador, computa* finaliza da seguinte maneira:

ATRIZ

(Slide – desenho Millôr – bip-bip, bem baixo, aumentando aos poucos.)

A pomba plástica da tecnologia,
Ao acabar a última guerra,
Voa com um ramo ionizado de oliveira
Sobre os robôs que herdaram a terra,
Pois o último gemido deste mundo
Não será o do homem destruído,
Será o do robô, ficando só,
Morrendo enferrujado.

(Se curvam os três em uníssono, mecânica e simultaneamente. O bip-bip aumenta de maneira insuportável. Enquanto o público aplaude. Os três se mantêm na posição, de cabeça curvada. Súbito, o bip-bip pára de estalo e, enquanto o público se retira, os atores exibem grandes megafones e começam a ordenar, bem alto:)

Classe média, *go home!* *Go home*, classe média!¹⁹³

A peça finaliza com os atores mandando a classe média embora. O que podemos perceber desse processo é que se cria uma imagem do mundo, e não um significado sobre ele.

Se voltarmos nosso olhar para exegese final que o autor apresenta logo no início de seu texto, podemos apreender dali algumas das inúmeras características presentes em sua dramaturgia, e ainda, podemos perceber também, aspectos que foram levantados pela crítica do período sobre a obra do autor. Se na divisão dos quadros o espetáculo guarda semelhanças com o teatro de revista, esse mesmo teatro acaba entrando

¹⁹³ FERNANDES, op. cit., p. 95.

no jogo do autor sobre a formalização, estão presentes o humor, a crítica social e política. O que se propõe discutir em cena é a atualidade. E ainda, ao trazer uma exegese final no início do espetáculo e apresentar figuras extraterrestres, alienígenas, em seu final, o autor brinca com uma das primeiras características de mudança que o teatro de revista sofreu nos anos de 1920, como nos apresenta Neyde Veneziano:

A primeira inovação feita nos textos de revistas deu-se nos prólogos, os quais, nas revistas antigas, se passavam em estranhos e exóticos locais que, geralmente, eram moradas de deuses. Foram eliminados as personagens extraterrestres, celestiais ou infernais, deuses ou semideuses, que vinham à terra passar em revista os acontecimentos da cidade¹⁹⁴.

A partir dessa apreensão, o que não podemos deixar de notar é que Millôr Fernandes como numa espécie de brincadeira traz esses personagens ao final de seu texto, para passar as “notícias” a respeito dos acontecimentos da terra.

Em *É...*, todo o efeito de distanciamento se dá com a figura de Vera-Narradora. No primeiro ato, ela participa timidamente sobre as ações desenvolvidas nas cenas. A imagem de Vera-Narradora ganha força na dramaturgia a partir do segundo, como já exposto, a partir do momento em que nos é apresentado o principal conflito da peça.

No primeiro ato da peça, Vera-Narradora irá aparecer ao final das cenas I, II e V. Na primeira cena, ela narra a história de Artemísia:

Vera-narradora: (Se olhando no espelho, ajeitando os cabelos.) Artemísia, rainha de Cária, filha de Hecatomus. Cassada com o rei Mausolo, Artemísia era tão apaixonada por ele que, depois que ele morreu, ela lhe bebeu as cinzas para incorporá-lo à sua própria pessoa. E mandou erguer um monumento tão magnífico em memória de Mausolo, que esse monumento foi considerado também

¹⁹⁴ VENEZIANO, op. cit., p. 443.

nome comum a todos os grandes monumentos mortuários: Mausoléu (Luz que se apaga em resistência.)¹⁹⁵

Essa primeira aparição na dramaturgia de Vera-narradora nos dá pistas do que está por vir. Quando os personagens de Mário, Oto e Ludmila conversam sobre a possibilidade de Oto ser estéril no final da segunda cena, ela aparece novamente, desta vez nas características comuns aos *dramatis personae*, como alguém que se distância da cena ou de si mesma.

Ludmila: Olha, Mário, com toda tua lucidez, há barreiras definitivas entre as gerações... Sobretudo entre as nossas.

Mário: Me diz qual é a minha barreira: o que é que eu não posso entender.

Ludmila: Entender não é o caso. Você não pode sentir e, portanto, não pode admitir. Olha, se Oto for estéril, e não vou me condenar também à esterilidade, nem vou ter um filho artificial. Desculpe: não pretendo escandaliza-lo. Eu vou ter um filho com outro homem. Por que não?

Mário: Sem se separar dele?

Ludmila: Por que não?

Oto: (Depois de breve hesitação.) Por que não?

Mário: (Olhando para Oto.) É... (longa pausa.) Por que não? (Luz que desce em resistência.)

Vera-narradora: Mas, será assim, tão fácil? Como se estabelece uma relação dessas, na prática? Destinada a um objetivo determinado, “nobre”, essa relação não será, por isso mesmo, mais excitante? Como se marca o encontro? Direto? Brutalmente? Os dois se encontram logo no local? Em que local? No dele? No dela? Ou campo neutro? O outro, o comborço, deverá ignorar a hora e o local ao do sacrifício depois de concordar com ele, ou sofrerá essa hora e a consciência do encontro? E os dois, ao se encontrarem, como deverão agir – frios e determinados, como convém a uma experiência dessas, ou simulando ternura? Bom, é preciso ternura, pois se trata de um ato destinado à produção de um filho. Porém a ternura, mesmo simulada, nós sabemos, tende a criar uma ternura verdadeira por parte do outro e tornar

¹⁹⁵ FERNANDES, op. cit., p. 79.

verdadeira a ternura que o primeiro simulou... (Luz que baixa em resistência.)¹⁹⁶

A personagem busca trazer indagações a respeito da ação dramática que vinha se desenvolvendo através dos diálogos dos outros personagens. Ela não questiona sozinha a ação, ela questiona juntamente ao público. No final do quinto ato, quando Mário aceita o convite para fazer um filho com Ludmila diante da esterilidade de Oto, Vera-Narradora volta à cena:

Vera-narradora: Hebe, filha de Júpiter e Juno. Concebida por Juno depois de comer uma salada de alface. (Dá de ombros.) Linda, e sempre no esplendor dos vinte anos, foi consagrada como a Deusa da Juventude. Durante as bacanais era portadora da ânfora das libações, de onde derramava néctar na boca dos velhos deuses. Expulsa do Olimpo quando apanhada numa cena indecorosa de flores, vestida com roupas transparentes e coloridas. Tinha o poder de restaurar, nos homens e nos deuses, o vigor da juventude¹⁹⁷.

A narração aqui se dá justamente no fato de que Ludmila é uma moça jovem e o marido de Vera aceita gerar um filho com ela a convite de Oto e da própria Ludmila.

Em *É...* a personagem de Vera ganha centralidade na dramaturgia. Primeiro porque é através dela e de seu sofrimento diante da traição que podemos acompanhar o desenrolar da história. Segundo, porque ela acaba por se tornar uma espécie de personagem onde se misturam sonho e realidade, surgindo assim, a figura de um personagem auto reflexivo. A Vera-Narradora acaba ser a personagem catalizadora do efeito de distanciamento de todo o drama. E através dela, surgem as situações cômicas, humorísticas.

¹⁹⁶ Ibid., p. 87.

¹⁹⁷ Ibid., p. 103.

Ao final da primeira cena do segundo ato Vera-narradora aparece na dramaturgia num processo de autorreflexão, onde começa a refletir sobre ela e Mário, a maneira que se conheceram, fala do filho, e finaliza dizendo: “O importante aqui é que ele é o marido dela. Ela é mulher dele. Não é como a bosta do mundo aí fora em que ninguém é de ninguém”¹⁹⁸.

A cena VII, “O encontro”, é onde o autor apresenta o casal Mário e Ludmila se encontrando às escondidas, a rubrica dá o tom da cena e os diálogos nos mostra que os encontros já não são mais o do objetivo inicial, gerar um filho para Oto e Ludmila.

(Cena à meia luz que ficou da cena anterior. Muda para um tom róseo. Ambiente clausural. Cama enorme, sobre o branco e o cinza bem claro. Pela esquerda entra Mário. Pela direita entra Ludmila. Esta cena tem o máximo de delicadeza e ternura. Todo o erotismo virá daí e não de qualquer excessivo sensualismo. Mário avança até Ludmila, parada. Segura-lhe as mãos, beija-as. Abraça-a, apertando-a contra si. Beija-lhe a testa e os olhos.)

Mário: Que bom! Pensei que você não viesse!

Ludmila: Eu viria de qualquer maneira! Não combinamos?

Mário: Eu duvido sempre.

Ludmila: Por quê?

Mário: (Beija-a agora na boca, com ternura e calor. Ao mesmo tempo puxa-a para a cama, onde os dois ficam abraçados durante um certo tempo, numa composição disforme. Enquanto há o pequeno diálogo seguinte a luz vai baixando mais e mais, até o blecaute.) Eu tenho sempre medo de que você não venha, só isso. (Disfarçando com ironia.) Você é um prêmio grande demais pra mim, pra que eu acredite que não vão me acordar a qualquer momento.¹⁹⁹

Ao final dessa mesma cena, Vera-Narradora diz:

Vera-Narradora: E aí a alquimia da existência começa a dominar a teoria da existência. Ludmila, ao lado de Oto,

¹⁹⁸ Ibid., p. 106.

¹⁹⁹ Ibid., p. 106-107.

quase que não o vê, cada dia mais fascinada com o próprio umbigo. E o de Mário, é claro. Vera, com a intuição que antigamente se dizia feminina, começa a suspeitar, por um atraso de Mário, uma desatenção, uma resposta vaga ou injustamente irritada, que o lar pode ser o castelo do homem mas é apenas a ratoeira da mulher. A afirmação de Mário de que já não tem mais hora, isto é, hora de chegar em casa, significa apenas a certeza de que o tempo lhe escapa. Como se ajustar à realidade dos relógios se as horas velozes que ele curte com Ludmila são as mesmas horas infinitamente lentas que, agora, Vera espera? (Acentuar a rima.)²⁰⁰

Ao apresentar a figura de Vera enquanto narradora da ação o autor faz com que o espectador se contraponha às ações desenvolvidas. Assim, toda a tensão é voltada para o andamento, e não ao desenlace da história. O pensamento nesse caso não determina o ser social, é o ser social que determina a ação.

A cena intitulada “E agora, Giusepe” é de suma importância para notarmos como se dá a questão do riso no espetáculo, e como a Vera-Narradora na mesma cena, ou na mesma palavra irá passar pelas questões apresentadas logo no início, na descrição do cenário, “do realista ao fantasioso, do dramático ao cômico”.

Vera: Mandei pagar as multas que estavam aí.

Mário: Que eficiência! Obrigado. Quanto foi?

Vera: Duzentos e poucos cruzeiros (Sorrindo) Que é que você andou fazendo pra pegar duas multas de estacionamento proibido na Avenida Rui Barbosa na hora em que devia estar dando aula na Cândido Mendes?

Mário: (Apanhado) Eu na avenida Rui Barbosa?

Vera-Narradora: Apanhada de surpresa pela surpresa de Mário, Vera reage como manda o figurino – isto é, mal. (Sem transição se dirige a ele.)

Vera: Que é que há Mário? Duas multas? Se fosse uma só ainda vá lá podiam errar! Mas duas!

Mário: Sei lá. Esse Detran toda hora vive mandando multas erradas – com esses computadores idiotas.

²⁰⁰ Ibid., p. 111.

Vera: Computadores educados na tua Universidade. Mário, que é que está acontecendo? Você está mentindo?²⁰¹

Essa é primeira intervenção de Vera-Narradora no meio das cenas e não mais no final das mesmas, como vinha acontecendo até o momento. Assim, Mário acabará falando da traição e Vera-Narradora irá expor as contradições de um personagem auto reflexivo.

Vera-narradora: Mas aí, depois de floreios e meneios, evasivos, negativos, agressivos, compulsivos, Mário faz uma coisa que todas as mulheres presentes sabem que é absolutamente original – ele confessa. (A partir daqui, luz esverdeada.)

Mário: (Se atirando na poltrona, com ar cansado, de quem desiste.) Vera, esse tipo de discussão nunca houve entre nós. Não tem nenhum sentido essa nossa discussão.

Vera: É mesmo, meu bem. De repente a gente brigando por causa de besteira qualquer, de uma multa idiota, (Beija-lhe o rosto.) Me perdoa. Eu sei que você jamais mentiria.

Mário: É por isso que estou me sentindo péssimo, tendo que mentir pra você pela primeira vez. Não posso.

Vera: (Estranhando) O que é que você quer dizer?

Mário: A verdade. Já aguentei muito. Não posso ocultar mais. De repente eu me envolvi com outra pessoa.

Vera: (A confissão é o golpe para ela. Ela recua, como nos folhetins, deixando cair a cadeira.) Oh! (Longa pausa) Meu Deus, que é que você está me dizendo, Mário?

Mário: A verdade. Era só uma amizade, no princípio, nós nem percebemos; quando vimos tínhamos perdido a direção e o controle. Resumindo. Eu amo outra mulher.

Vera: (Baixo. Tensa) Mário! (À parte, berra para o mundo.) ELE AMA OUTRA! MEU MARIDO AMA OUTRA! (Calma. Baixinho) Quem é ela?

Mário: Ludmila!

Vera: (Espanto) Ludmila?

Mário: É.

Vera: (Berra) LUDMILA! (leva a mão na boca. Se levanta.) Desculpe se gritei.

Mário: Gritou? Não, você não gritou²⁰².

²⁰¹ Ibid., p. 112.

Podemos notar aqui a utilização da imagem de Vera traída como a base para o efeito do riso. A personagem que vinha narrando os acontecimentos, de modo que o público já tinha conhecimento deles, agora se mistura aos próprios acontecimentos. Vera-Narradora já conhecia a traição e até mesmo anuncia a confissão do marido, enquanto Vera sofre a ação dramática. Temos nela o distanciamento necessário para que se destaque o cômico, assim, vindo à tona o riso do espectador. A cena continua:

Mário: Você queria a verdade. Agora me sugere que eu devia manter uma mentira.

Vera: Eu não queria essa verdade. A essa verdade eu preferia qualquer mentira. Qualquer mentira, Mário. (A luz verde termina aqui.)

Vera-Narradora: Você tem a súbita percepção de que a escritura de posse do marido não era verdadeira – Era apenas um arrendamento temporário. Mas ela vai exigir prorrogação. Fazendo qualquer concessão, pagando mais do que a outra interessada, ocupando só a metade das acomodações. Solitária a essa altura da vida, nunquinha. Rejeição, humilhação, ciúme, amargura, nada interessa. Ela vai chorar, vai se queixar, implorar. Pode sofrer o diabo, mas não vai ser em silêncio. Decidida a isso, perdido o pudor, Vera põe a boca no mundo, Conta a todas que queiram ouvir. Consulta. Política. É outra mulher. Surpreendidas, as pessoas a olham com aquela mesma mistura de curiosidade e sadismo com que todos nós, no conforto de nossos automóveis, diminuimos um pouco a marcha pra olhar um cadáver atropelado na Avenida Brasil. Agora, diante dela, todos os mais tolos, os menos experientes, os mais loucos, os mais moços e os mais cegos, viram sábios, donos do mistério, dão conclhos definitivos. É... O país da dor de corno é uma imensa democracia²⁰³.

²⁰² Ibid., p. 113.

²⁰³ Ibid., p. 114.

É no final dessa mesma cena que a personagem irá dizer que, “subitamente, a vida que, nestas bandas sempre foi uma modesta comédia de costumes, começa a virar drama”. Como podemos perceber até aqui, essa personagem é quem guia o espectador diante das ações decorridas na história. O autor procura construir a crítica justamente através dessa personagem que expõe as contradições inerentes a esses sujeitos que estão em cena e que desenvolvem as ações dramáticas.

Vera-Narradora: Aos poucos as palavras vão perdendo em significado, ganhando em malabarismo. Mário e Vera se acostumaram agora a falar nas fronteiras do que pensam. Ludmila e Oto tentam em vão explicar o que nem pensam. Mário se descobre não tão conservador quanto se achava. Ludmila menos revolucionária de costumes do que devia: aprende a fazer café e os ovos quentes. Vera, tão desamparada quanto sempre foi e não sabia, faz tudo errado. Os filhos, a princípio perplexos com o tumulto logo ficam cheios com o problema dos velhos. E Oto, ah, Oto! Oto descobre que a vida é um fluxo constante que não flui necessariamente pra melhor. Dizem que, na hora da morte, quando o toureiro lhe aponta a espada entre os dois olhos para o golpe final, o touro aprende a verdade essencial de sua vida. Por isso, em tauromaquia, essa se chama A Hora da Verdade. Uma verdade, é claro, já então inútil. (Vera que sai. A conversa dos dois continua, como se tivesse havido um corte. A partir daqui luz esverdeada.)

Ludmila: Durante esses seis meses evitei te dizer... afinal não aguentei.

Oto: (Tira as mão do rosto.) Seis meses! (Pausa) Mas você não tem que deixar. Eu te amo como te amo, não interessa o resto.

Ludmila: (Ternamente se aproxima dele.) Mas a mim interessa. Eu não posso viver dessa maneira²⁰⁴.

A Vera enquanto narradora nos é imprescindível, não somente para refletirmos sobre as questões do drama, mas para nos distanciarmos dele e refletir sobre os personagens que nos são apresentados, e ainda, para refletirmos sobre a própria forma que a peça se constrói.

²⁰⁴ Ibid., p. 117.

Vera-Narradora: Imperceptivelmente passamos do clima de extrema compreensão e urbanidade que a vida estabilizada permite, esquecemos refinadas ideologias e viramos de novo seres humanos integrais, isto é, caímos na vulgaridade. Já atingimos o drama embora ainda ninguém pense em tragédia. 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. O primeiro ritual, refletido e distante, sem deixar de ser íntimo e passional, é A CARTA²⁰⁵.

O que podemos apreender deste trecho é que o autor também brinca com a questão da forma dentro da dramaturgia, como já havia feito antes. Se em *Computa, computador, computa* ele nos apresenta isso através da exegese final, e também no decorrer da dramaturgia, aqui a personagem auto reflexiva é responsável por isso. Ambas as peças carregam as características do teatro épico.

As cenas de *É...* continuam mostrando como as personagens estão levando suas vidas diante das contradições apresentadas no segundo ato. A figura de Vera-Narradora aparece mais duas vezes, para anunciar os outros dois rituais entre ela e Ludmila, que são o telefonema e a visita. A peça segue mostrando como os personagens estão lidando com os fatos. Na última cena da peça, denominada de “O epílogo”, estão em Cena Vera e Sara. Vera está esperando por Mário para decidirem como ficará o divórcio, quando o telefone da casa toca e é para Mário.

Mário: (Sem jeito) Alô! Ah, (Pausa) Diz! (Pausa) O quê? (Pausa) Deus do céu! Não é possível. (Pausa) Quando? (Pausa) É? (Pausa) Onde? (Pausa) Como? (Pausa) Está bem! Está bem. Eu sei meu bem, eu sei! Vou correndo! (Desliga. Se joga na poltrona, abatido. Cobre o rosto com as mãos. Vera fica olhando, estática, sem interferir.)

Sara: (Se abaixando ligeiramente junto de Mário.) Que foi? (Ele não responde. Ela, mais aflita.) Que foi Mário?

²⁰⁵ Ibid., p. 118.

Mário: (Tira as mãos do rosto. Lentamente.) Oto se suicidou.

Sara: Meu deus do céu! Quando?

Mário: Hoje de manhã.

Sara: Onde?

Mário: Lá em casa.

Sara: (Estranhando) Como?

Mário: Tinha ficado com uma chave. Quando Ludmila chegou encontrou ele morto, no banheiro. Com gás.

Sara: Ohh! Gás! (Com raiva) O último recurso do covarde. Eu sempre achei ele um fraco.

Mário: (Assustado) Que é isso, Sara? Enlouqueceu?

Sara: Deu alguma explicação?

Mário: Deixou um bilhete.

Sara: Pra quem?

Mário: Pra ninguém. Pra nós todos. Uma palavra só.

Sara: Que palavra?

Mário: “É!...”

Sara: O que?

Mário: Uma palavra só, eu disse: “É!...”

Sara: (Seca) Pelo menos foi breve. O que é que ele quis dizer com isso?

Mário: Sei lá. A vida, eu acho. Tudo. Nada. Não sei. Quem vai saber?

Sara: Besteira! Melodrama! Pra mim esse cara nunca fez sentido.

Mário: Não fala assim! O rapaz está morto!

Sara: Eu detesto suicidas. Sobretudo suicidas intelectuais. Querem botar a culpa no mundo. Querem se vingar de sua impotência diante da realidade. Morrem espalhando fel. “É!” “É!” “É!” Merda!

Mário: (Em tom amargo.) Sara, por favor! Você quer discutir com um morto? Ele pagou com a vida o direito de escrever essa palavra.

Sara: (Aumentando progressivamente a sua violência.) Pagou porra nenhuma. Não me interessa a vida dele! Não me interessa nem a tua vida! O que me interessa é a vida de minha irmã, essa maravilha de mulher que eu amo! Ele não podia fazer isso com ela! Ele quis foder a vida dela! (Longa pausa. Calma e concentrada.) Como está Ludmila?

Mário: (Lento) Destruída.

Vera: (Se levanta da cadeira. A luz no fundo cai em resistência sobre Mário e Sara que continuam se movimentando cada vez mais lentamente, sem som. Vera vem ao proscênio, e diz para o público, com uma voz

arrancada do fundo do coração, numa amargura em que há a extrema aceitação do destino humano.) É!...²⁰⁶

Millôr Fernandes nos apresenta assim, o final de sua peça. Diante de tudo o que vinha anunciando, a tragédia abarca a vida de todos os personagens. A morte de Oto nos é apresentada como o resultado de todas as situações que os personagens desta que, a primeira leitura parecia uma comédia de costumes, depois, como um drama (quando revelada a traição), e como já anunciada por Vera-Narradora, viria a se apresentar como uma tragédia.

Peter Szondi nos faz os seguintes apontamentos quanto aos distanciamentos no teatro épico:

Por meio desses distanciamentos precipita-se formalmente em todos os planos da obra a oposição sujeito-objeto que está na origem do teatro épico – o autoestranhamento do homem, para quem o próprio ser social tornou-se objetivo –, sedimentando assim, em geral, como seu princípio formal. A forma dramática se apoia na relação inter-humana; formam a temática do drama, os conflitos que dela emergem. Aqui, ao contrário, é essa relação como um todo que passa a ser tematizada, como que transposta da inquestionabilidade da forma para o plano questionável do conteúdo. E o novo princípio formal consiste na distância tomada pelo homem para indicar isso que se tornou questionável; no teatro épico de Brecht, a contraposição épica entre sujeito e objeto entra, portanto, na modalidade do que é científico e pedagógico. *A interpretação da fábula e sua mediação através dos distanciamentos adequados* é descrita por ele no *Pequeno organon* como a tarefa central do teatro²⁰⁷.

Se tivermos na contraposição épica entre sujeito e objeto, onde as relações inter-humanas já não formam mais a temática do drama, mas sim acabam se tornando conteúdo, passível de questionamentos, os

²⁰⁶ Ibid. p. 137.

²⁰⁷ SZONDI, op. cit., p. 120.

distanciamentos são, nesse caso, onde se estrutura o princípio formal. Assim, as peças aqui destacadas nos parecem exemplos de tais apreensões. Millôr Fernandes apresenta o homem como passível de crítica e o coloca como tema central em sua dramaturgia. Ao dar um lugar social para esse homem, o de classe média, Millôr Fernandes expõe as contradições do mesmo, sempre jogando com o público que acompanha tais questionamentos.

O riso entra em cena como a linguagem que dá forma à essa dramaturgia e à crítica apresentada por Millôr Fernandes. Ele encontra no espaço da reflexão o distanciamento necessário para que tanto autor, atores e espectadores, riem juntos das situações que lhes são apresentadas. A manifestação do “sentimento do contrário”, do processo de reflexão, também é responsável por consolidar a crítica. E em anos de ditadura militar, autoritarismo e falta das liberdades individuais, esse riso tudo arrasta e tudo crítica.

Considerações Finais

Ao fazer um balanço do teatro desenvolvido no Brasil nos anos de 1960 à luz das peças *Liberdade, liberdade* (1965) e *O homem do princípio ao fim* (1967) de Millôr Fernandes buscamos condições, onde tais espetáculos pudessem evidenciar não só questões de forma e conteúdo pertinentes para a análise das peças dos anos de 1970, mas que também pudessem trazer à tona um debate a respeito da cena teatral brasileira do período. Buscando pontos onde Millôr Fernandes iria dialogar com outros sujeitos históricos responsáveis pela construção de uma *história do teatro brasileiro*.

A crítica teatral desde meados dos anos de 1960 tinha uma concepção muito clara de dramaturgia e texto dramático. Os espetáculos do autor no período já haviam sido colocados na marginalidade devido à forma sobre a qual eram escritos, as colagens. Todos os debates em torno das colagens foram imprescindíveis para se discutir o lugar que *Computa, computador, computa* (1972) ocupou no que diz respeito às leituras de críticos e dos sujeitos envolvidos na produção do mesmo. A peça, que se diferenciava das colagens, foi relegada ao lugar do não-teatro. Apresentou-se como um *Show Dramático*, onde se destacavam as qualidades humorísticas do autor. Parte da crítica menosprezou a forma sobre a qual Millôr Fernandes escreveu seu espetáculo. Saltando novamente aos nossos olhos, a concepção clássica de dramaturgia que a crítica prioriza.

A peça *É...* (1977), acaba por refletir essa concepção de dramaturgia da crítica. Hierarquizando as obras do autor, e assim, consolidando uma memória sobre os espetáculos do mesmo. Onde as obras feitas nos moldes da colagem ou do *show dramático*, são postas em

inferioridade e até mesmo na marginalidade diante daquelas que na sua concepção formal entregam uma história com início meio e fim.

As peças se apresentaram assim, como peças que carregaram em si o poder de questionar e de resistir diante de anos de autoritarismo. A arma do riso ganha força nessas dramaturgias por elucidar processos pelos quais somente o processo de reflexão diante do que está posto é capaz de nos fazer mover.

Millôr Fernandes traz o homem como um ser passível de crítica. Desnuda seus problemas mais profundos através de seus diálogos. Liga-se assim, à concepção de humorismo de Pirandello, formaliza suas peças à luz do teatro épico. O espectador é convidado a questionar a todo momento em sua dramaturgia. Questionar sobre os tempos neuróticos em que vivem. Questionar sobre suas certezas. Em ambas as peças Millôr Fernandes busca a saída na morte do homem, ressaltando assim a fragilidade do mesmo. Revelando para esse homem suas contradições.

Millôr Fernandes mesmo se posicionando de forma crítica, com espetáculos com sucesso de público e em companhia de grandes nomes do teatro nacional, foi marginalizado no que diz respeito a uma história do teatro brasileiro. As peças aqui destacadas ao dialogarem com questões que estavam postas nos anos de 1960 e 1970 no Brasil, podem ser lidas à luz da crise de valores morais e da perplexidade dos sujeitos diante daqueles anos.

O que buscamos elucidar com a dissertação é que, mesmo não ocupando um espaço significativo na cena teatral do Brasil, Millôr Fernandes assim como seus pares, foi responsável por trazer à tona temas e debates pertinentes em anos de autoritarismo. A crítica foi responsável por construir certa memória sobre esse teatro, relegando a ele a marginalidade. Destacar o papel do riso nesses espetáculos é de suma

importância, pois, através dele podemos notar a importância da dramaturgia em resistir e denunciar.

Bibliografia

ALMEIDA, Maria H. T. e WEIS, Luiz. **Carro zero e pau de arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar**. In____: História da Vida Privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia da Letras, 1998.

BETTI, In____: Cadernos de Literatura Brasileira, op. cit., p. 137.

BETTI, Maria Silva. **A politização do teatrão: do Arena ao CPC**. In____: FARIA, João Roberto. História do Teatro Brasileiro – do Modernismo às Tendências Contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

BETTI, Maria Silva. **O Teatro de Resistência**. In: FARIA, João Roberto. História do Teatro Brasileiro: do Modernismo às Tendências Contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2014.

CARDOSO, Maria Abadia. **Anatol Rosenfeld: o crítico como pensador**. Tese de Doutorado – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-graduação em História, Uberlândia – MG, 2014.

ECO, Umberto. **Pirandello Ridens**. In____: ECO, Umberto. Sobre os espelhos e outros ensaios. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1989.

ESPILOTRO, Tiago P. F.. **A moral da história: a produção humorística de Millôr Fernandes na revista Veja (1968-1982)**. Dissertação de mestrado. USP, São Paulo, 2015.

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

FILHO, J. F. M. de Freitas. **“Com os séculos nos olhos” – teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979**. Tese de doutorado, Brasília-DF, 2006.

GUINSBURG, J. PATRIOTA, R. **Teatro brasileiro: ideias de uma história**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LIMA, Mariangela Alves de. **Teatro Completo**. In____: Cadernos de Literatura Brasileira – Millôr Fernandes. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2003.

MARCELINO, Douglas Attila. **Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, 2006.

MARTINS, Ricardo Constante. **Ditadura militar e propaganda política: a revista manchete durante o governo Médici**. Dissertação. São Carlos, SP: Universidade Federal de São Carlos, 1999.

MELLO, João Manuel Cardoso de. NOVAIS, Fernando A. Novais. **Capitalismo tardio e sociabilidade moderna**. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

OLIVEIRA, Sirley Cristina. **O encontro do teatro musical com a arte engajada de esquerda: em cena o Show Opinião (1964)**. Tese de doutorado, 2011.

PATRIOTA, Rosangela. In____: ArtCultura Vol. 5. Uberlândia – MG, 2003.

PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha: um dramaturgo no coração do seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3. Ed – São Paulo: Perspectiva, 2011.

PINHEIRO, Gabriela Maria Lisboa. **Caminhos de Millôr Fernandes pela dramaturgia: uma leitura das peças Um Elefante no Caos, É... e Os Órfãos de Jânio**. Tese de doutorado. USP – São Paulo, 2015.

PIRANDELLO, Luigi. **O humorismo**. Trad. Jaime Guinsburg. In____: GUINSBURG, J. (org.) Pirandello do teatro no teatro. São Paulo: Perspectiva, 2009.

RIDENTI, Marcelo. **Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança**. I ____: FERREIRA, J. DELGADO, L. de A. N. **O Brasil Republicano – o tempo da**

ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

SALIBA, Elias Thomé. **Patrimônio Humorístico**. In____: Cadernos de Literatura brasileira - Millôr Fernandes. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2003.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Tradução: Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Casac Naify, 2011.

VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista**. In____: FARIA, João Roberto. História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva, 2012.

VENTURA, Zuenir. **Um homem em cinco atos**. In____: Cadernos de Literatura Brasileira – Millôr Fernandes. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2003.

VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato – uma proposta de estudo sobre a memória histórica**. São Paulo: Editora HUCITEC, USP, 1997.

VIEIRA, Thaís Leão. **Allegro Ma Non Troppo: Ambiguidades do Riso na Dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

Peças teatrais

FERNANDES, Millôr. **Computa, computador, computa**. Círculo do livro, sem data.

_____, Millôr. **O homem do princípio ao fim**. Porto Alegre – RS: L&PM, 2014.

_____, Millôr. RANGEL, Flávio. **Liberdade, liberdade**. Porto Alegre: L&PM, 2013.

_____, Millôr. **Teatro completo: Millôr Fernandes**. Porto Alegre: L&PM, 1994.

Críticas e matérias em revistas e Jornais

‘Liberdade’ vai à cena sem cortes. Última Hora, 20 de abril de 1965.

“Computa, computador, computa”. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 21 de março de 1972.

“Computador”: Falha de Programação?! Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 24 de março de 1972.

“O homem do princípio ao fim”. Diário de Notícias, 28 de junho de 1966.

A “Inteligentsia” inconsistente. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 23 de março de 1977.

A estréia de ontem: “Computa, computador, computa”. Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 04 de março de 1972.

Agora é riso ao alcance de todos. Jornal Última Hora, Guanabara – RJ, 19 de outubro de 1972.

CADERNO DE APRESENTAÇÃO: Liberdade, Liberdade, 1965.

Computa, computador, computa. Jornal Tribuna da Imprensa, 21 de março de 1972.

Computa, computador, computa. Tribuna de Imprensa, Rio de Janeiro – RJ, 01 de março de 1972.

Diretor de teatro critica censura e sofre pressões. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 11 de novembro de 1966.

É... o eco da realidade. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 13 de março de 1977.

FERNANDES, Millôr. **Caderno de Apresentação** – Computa, computador, computa, 1972.

Getúlio. Última Hora, Rio de Janeiro, 09 de novembro de 1966.

Humor e idéias. Veja. Ed. Abril (446): 106, São Paulo, 23 de março de 1977.

Medíocres não computam. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 02 de abril de 1972.

MICHALSKI, Yan. **O homem (e principalmente uma mulher) do princípio ao fim.** In____: Fernandes, Millôr. O homem do princípio ao fim. Porto Alegre – RS: L&PM, 2014, p. 5.

Millôr 1: a tragicomédia do casamento. Revista Isto É, São Paulo, 30 de março de 1977, p. 48.

Millôr à beira do misticismo?. A Notícia, Rio de Janeiro, 29 de julho de 1977.

Millôr esclarece que sua nova peça nada contra mitos ou Duque de Caxias. Jornal do Brasil, 30 de janeiro de 1965.

Millôr, Fernanda e a mulher frágil. Jornal Última hora, Rio de Janeiro, 02 de abril de 1977.

Millôr, o escritor sem estilo. Jornal Última Hora, Rio de Janeiro, 06 de março de 1977.

Nara e os cantos da liberdade. Jornal do Brasil, 11 de abril de 1965.

No palco da Maison de France o homem brasileiro e as mulheres de Atenas. Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 15 de março de 1977.

O homem do princípio ao fim. Jornal O Globo, 01 de julho de 1966.

O homem do princípio do fim. Correio da Manhã, 03 de julho de 1966.

Prazer do início ao fim. Última Hora, Rio de Janeiro, 13 de março de 1972.