

Dramaturgia de Millôr Fernandes: as formas elásticas

Millôr Fernandes' dramaturgy: the elastics compositions

Alice Carvalho Diniz Leite³¹

Resumo: Este ensaio busca analisar a dramaturgia de Millôr Fernandes, um grupo formado por dezoito obras teatrais escritas entre 1954 e 1995. Para tanto, o estudo observa atentamente as configurações formais dos textos e, baseado em aspectos relativos aos tempos, espaços e gêneros literários (lírico, épico e dramático), destaca quatro famílias estruturais: *forma dramática convencional*, *cena em narração*, *tramas lírica e epicamente mediadas* e *colagens elásticas*.

Palavras-chave: Millôr Fernandes, dramaturgia, teatro brasileiro, forma dramática.

Abstract: This essay seeks to analyze the Millôr Fernandes' theater, a group of eighteen texts written by the aforementioned author between 1954 and 1995. For this purpose, the study attentively observes the formal features of the plays and, based on aspects related to time, space and literary genres (lyrical, epic and dramatic), highlights four structural families: *conventional drama composition*, *narrative scene*, *lyrically-epically mediated plots*, and *elastic performance*.

Keywords: Millôr Fernandes, dramaturgy, Brazilian theater, drama composition.

Millôr Fernandes apresenta uma trajetória profissional de quase setenta e cinco anos de intensa atividade produtiva, sobretudo porque desenvolve ilustrações e textos desde os treze até os oitenta e oito anos. Nascido na cidade do Rio de Janeiro, esse autor brasileiro se dedica a múltiplos trabalhos como humorista, ator, chargista, teatrólogo, roteirista, poeta, desenhista, escritor, cronista, tradutor, jorna-

³¹ É doutora em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e é autora da tese *Dramaturgia Elástica de Millôr Fernandes* (2023). E-mail: alice.diniz@gmail.com

lista e dramaturgo. Especificamente o conjunto de obras teatrais millorianas compreende dezoito criações publicadas em formato de livro: *Uma mulher em três atos* [1954] (1957); *Bonito como um Deus* [1955] (1957); *Do tamanho de um defunto* [1955] (1957); *Pigmaleoa* [1955] (1965); *A Gaivota* [1959] (1957); *Um elefante no caos* [1960] (2007); *Liberdade, liberdade* [1965] (2009); *Vidigal* [1966] (1981); *A viúva imortal* [1967] (2009); *O homem do princípio ao fim* [1967] (2008); *Computa, Computador, Computa* [1972] (1972); *A história é uma istória* [1976] (1994); *É...* [1977] (2004); *Bons tempos, hein?!* [1979] (1979); *Os Órfãos de Jânio* [1980] (1979), *Duas Tábuas e Uma Paixão* [1982] (1982); *Flávia, cabeça, tronco e membros* [1985] (2007) e *Kaos* [1995] (2008). Essa comprida listagem ressalta, nos colchetes e nos parêntesis, duas informações para cada um dos títulos mencionados. A primeira delas se refere ou ao momento de estreia das montagens nos palcos ou à época de finalização dos manuscritos, para o caso de duas peças ainda sem registros de encenação, *Duas Tábuas e Uma Paixão* [1982] (1982) e *Kaos* [1995] (2008). A segunda distingue a data de impressão dos volumes consultados, uma vez que existem realizações, a exemplo de *Pigmaleoa* [1955] (1965) e *É...* [1977] (2004), com mais de uma edição disponível aos leitores. Para além de revelar tais produções em ordens cronológicas, é possível pensar outros meios e arranjos de observar essas composições e de entender suas complexidades.

Uma dessas maneiras busca analisar as engrenagens da poética milloriana a fim de perceber as características estruturantes de um modo particular de fazer teatro. Assim, nas dezoito tramas, importa reconhecer semelhanças e diferenças construídas para cada uma das formas dramáticas. Mais especialmente, constatar aspectos vinculados aos tempos, aos espaços e aos gêneros literários (o lírico, o épico e o dramático). Recursos como esses costumam aparecer intimamente vinculados a determinadas condições necessárias para a elaboração de versos, prosas e dramas. Para ilustrar, em poemas, sujeitos líricos desejam manifestar seus estados de alma, suas emoções individuais, suas circunstâncias psíquicas. A linguagem surge muitas vezes ritmada e conotativa, os poemas são comumente breves, a focalização se restringe com frequência ao instante presente e intemporal. Personagens evidentes, com atributos e qualidades reconhecíveis,

não se mostram como um sinal típico desse modelo de realização. Em narrações, interlocutores sistematizam certas situações e relatam determinadas vivências de algumas personalidades. Com efeito, tais organizadores devem estar levemente adiantados em relação às ocorrências e, sem limites de extensões, podem anunciar variados acontecimentos desenrolados em bastantes meses e endereços. Protagonistas e demais figuras usualmente possuem singularidades delineadas e também identificáveis. Em peças teatrais, por fim, agentes falam sozinhos ou dialogam com colegas de cena sobre diversos assuntos. As notícias sobre eles se evidenciam nessas conversas e um episódio ocasiona uma conjuntura seguinte, ou seja, os quadros cênicos se sucedem autonomamente no processo linear do decurso presente. Inclusive, as sequências de fatos não comportam interrupções e, nessa lógica, se exibem em localidades únicas. Disposições assim rígidas, contudo, enfatizam larga artificialidade, uma vez que as chance de existirem textos justamente projetados nessas dimensões seriam perto de nulas.

Esses caminhos para descrever as famílias líricas, épicas e dramáticas em muito se aproximam do que Anatol Rosenfeld, em *O Teatro Épico* (2014), chama de forma rigorosa ou fechada. No entanto, segundo o teórico assinalado, as criações literárias se baseiam em configurações multiformes nas quais se encontram propriedades dominantes (Lírico, Épico ou Dramático) e traços distintivos de outros modelos (líricos, épicos e dramáticos). Aliás, as tradições da literatura expõem regularmente certa intimidade entre as três categorias, visto que até mesmo nas tragédias gregas seriam notados nas exposições dos coros elementos de inconfundível lirismo ou de flagrante relato épico. E as versatilidades se multiplicam em inúmeras direções, tais como as estrofes épicas, as obras teatrais centradas em um eu, os sonetos narrativos, os poemas em prosa. Nesse sentido, as tessituras flexíveis constituem uma peculiaridade muito cara à arte literária e não exatamente um paradigma relacionado a um poeta, a um romancista ou a um dramaturgo específico, nem sequer a uma marcação histórica restritiva. Apesar disso, muitos autores lidam com esses estilos e iniciam métodos típicos de desenvolver produções literárias: fundamentalmente essa parece ressaltar uma das trilhas mais interessantes para pensar a dramaturgia de Millôr Fernandes. Isso

porque, em ampla medida, se notam preferências desse escritor carioca ao estabelecer diferenças entre seus trabalhos e as intituladas formas rigorosamente fechadas, quer dizer, ao tornar elásticos os suportes e bases dos dramas. As maleabilidades se revelam nas composições preponderantemente teatrais, em especial no repertório de dezoito peças elencadas alguns parágrafos atrás, além de se salientarem dentro de uma única montagem ou também de se assinalarem nas possíveis comparações entre cada uma delas.

As análises permitem segmentar tais elaborações millorianas em pelo menos quatro pequenos grupos: (i) *forma dramática convencional*, (ii) *cena em narração*, (iii) *tramas lírica e epicamente mediadas* e (iv) *colagens elásticas*. Estão relacionados ao primeiro conjunto os enredos *Do tamanho de um defunto* [1955] (1957) e *Um elefante no caos* [1960] (2007), pois ambos focalizam eventos desenrolados no instante presente e no espaço constante de apartamentos situados no Rio de Janeiro. Ademais, exibem quadros quase sucessiva e ininterruptamente firmados por conversas de um personagem consigo mesmo ou ainda por diálogos entre os agentes. Talvez os contornos mais desprezíveis estejam associados a *Do tamanho de um defunto* [1955] (1957), afinal, somadas às características já realçadas, as rubricas determinam a preparação de um cenário indispensavelmente realista e os fatos destacam personalidades um tanto tipificadas. Por exemplo, uma mulher bastante medrosa tentando resistir a violências de um subúrbio carioca, um médico responsável expressando coragem ao buscar justiça e ao cuidar de pacientes, um ladrão malandro dedicando tempo a maneiras ilegais e rápidas de conseguir dinheiro, um policial empenhado em proteger os cidadãos. Em contrapartida, *Um elefante no caos* [1960] (2007) ressalta alguns resquícios de natureza épica, ou seja, instala na forma dramática certas variabilidades. Nesses termos, há a idealização de um prólogo que, com objetivo de antecipar notícias sobre a obra, exhibe slides com listas de classificados jornalísticos, canta o hino nacional brasileiro e mostra um apresentador falando diretamente com as plateias de leitores ou de espectadores. Inclusive, se observa uma ligeira interrupção entre os atos um e dois, quando as unhas de um gorila suspendem humoristicamente o desdobramento dos feitos, bem como se

materializa uma aceleração das horas em razão do erguimento supostamente instantâneo de um prédio.

Ampliam levemente essas variabilidades estruturais as *cenas em narração*, aliás, as sequências de *Bonito como um Deus* [1955] (1957) e *A Gaivota* [1959] (1957). Nessas duas invenções, permanecem elementos vinculados à *forma dramática convencional*, sobretudo, os episódios transcorridos no momento presente, os seguimentos consecutivos e livres de pausas, os ambientes singulares e sem muitas mudanças. Juntamente a tais recursos, se distinguem vestígios épicos nas interações entre os protagonistas, visto que se concentram em acontecimentos pretéritos completamente finalizados, apesar de resultarem em efeitos imediatos nas circunstâncias de um agora ficcional. Isso porque as comunicações abordam pessoas falecidas, respectivamente, um namorado e uma mãe, que se anunciam como os núcleos de atenção e que não devem surgir fisicamente nas atuações. Ou melhor, que até poderiam aparecer nas condições de lembranças representadas nas leituras e nos palcos, assim como de fantasmas capazes de assombrarem os vivos; contudo, não são justamente essas as preferências dos textos teatrais ora enfocados. Sem dúvidas, em mais ou menos vinte ou trinta e algumas páginas, os discursos privilegiam intercâmbios de informações em detrimento das próprias ações dramáticas. E nada parece efetivamente ocorrer durante as situações cênicas: em *Bonito como um Deus* [1955] (1957), se conhece apenas o relato de que um rapaz é assassinado pela namorada enquanto ele dormia. Após uma crise de ciúmes terminada em crime, a mulher confessa suas transgressões a um amigo e, ao final, decide se entregar para a polícia com a intenção de merecer sentenças amenizadas. Em *A Gaivota* [1959] (1957), por sua vez, uma filha e um pai se conservam bastante estáticos no instante em que examinam memórias recentes sobre o suicídio de uma mãe e esposa.

De modos diferentes, as *tramas lírica e epicamente mediadas* dilatam ainda mais os limites da *forma dramática convencional*, pois manifestam intervenções de dispositivos que escolhem as passagens a serem reproduzidas. Existe nesse sentido o intenso trabalho de um organizador encarregado de costurar os fragmentos dramáticos e, assim, de multiplicar as possibilidades de tempos e espaços. Retornos aos passados, avanços para os futuros, inúmeros meses e anos,

descontinuidades entre os quadros, movimentações de um lugar a outro sugerem uma parte das amostras realizáveis. As composições pertencentes a esse grupo se subdividem em duas categorias: a dos mediadores *implícitos* e a dos mediadores *explícitos*. No primeiro conjunto, se realça como elemento comum das criações a presença de vozes camufladas nas engrenagens dos dramas e responsáveis pelas disposições das ordens de eventos. Como exemplo, em *Pigmaleoa* [1955] (1965), se observam interrupções de dois meses apartando cada um dos três atos, sempre direcionadas a fatos posteriores, e mudanças nas arrumações de uma sala de estar. Ademais, discretos lirismos no jeito de as didascálias variarem a temperatura do Rio de Janeiro conforme os sentimentos de uma figura principal, isto é, nuvens nas fases tristes e sol nas etapas felizes. Também integram esse bloco o apartamento em incessantes reformas e a projeção de slides em *Duas Tábuas e Uma Paixão* [1982] (1982), as antecipações do porvir reveladas por uma cartomante e os diversos lugares públicos (bosque, campo, ginásio, lago, praça) exibidos em *Vidigal* [1966] (1981), os cortes frequentes com objetivo de mostrar episódios anteriores ou subsequentes e o prólogo feito por um apresentador em *Flávia, cabeça, tronco e membros* [1985] (2007), a biografia completa de uma mulher-máquina e a subjetividade nas reiteradas investigações sobre os significados da própria vida em *Computa, Computador, Computa* [1972] (1972).

Na segunda classificação, a dos mediadores *explícitos*, se ressaltam vestígios líricos e épicos sistematizando visivelmente as estruturas dramáticas. Isso porque se instalam as participações de agentes, um pouco silenciosos ou muito falantes, dedicados a selecionar as ocasiões a serem interpretadas e as ideias a serem transmitidas. A fábula de *Os Órfãos de Jânio* (1980) [1979] desenrola monólogos sobre intimidades e sobre notícias pretéritas, de maneira que se enfatizam cenas de acentuada personalidade e segmentos praticamente desligados uns dos outros. Um reservado Barman articula interferências pontuais a fim de coordenar os discursos, monitorar as atuações e encadear as sequências. Já os contornos de *A viúva imortal* [1967] (2009) evidenciam um comentarista que, cerca de dois milênios à frente dos acontecimentos, divulga informações e detalhes sobre os personagens. Todavia, as contribuições desse rapaz se expõem fisi-

camente apenas nos momentos iniciais, posto que ele parece se esconder depois na arquitetura da peça teatral. Com estratégias distintas, o enredo de *Uma mulher em três atos* [1954] (1957) destaca três seções não imediatamente unidas, como o título indica, e desenvolve relatos de uma protagonista que funcionam como introdução para as situações. Inclusive, é como se ela decidisse contar memórias de acordo com suas próprias perspectivas e seus próprios interesses, afinal, se constroem até mesmo dois plausíveis arremates para essa montagem: um seguindo descrições jornalísticas e um anunciando verdades da intérprete focalizada. Por último, os instantes de *É...* [1977] (2004) se fragmentam em dezessete pedaços interrompidos, nos quais uma descritora compartilha lembranças de um passado recente. Duas faces de uma única personalidade se expressam nos quadros, especificamente, Vera casada com seu esposo e Vera-Narradora ironizando a separação do casal e a possibilidade de sobreviver ao término definitivo do matrimônio.

Expandem um tanto mais os limites da *forma dramática convencional* os moldes das *colagens elásticas*, ou seja, das elaborações delineadas a partir de trechos textuais colhidos de variadas fontes. Assim, com intuito de percorrer diferentes caminhos, alguns parágrafos e versos são copiados de incontáveis origens, escritos originalmente no português brasileiro ou traduzidos de línguas estrangeiras, e são transformados por escassas ou por excessivas alterações. Os excertos se aproximam de sortidas áreas do conhecimento, como a filosofia, a história e a literatura, bem como se restringem a autorias de Millôr Fernandes ou se ligam a trabalhos de inúmeros pensadores, tempos e endereços. Como resultado, essas espécies de retalhos aparecem em continuidades justapostas e organizadas por vozes *implícitas* ou *explícitas*. Por exemplo, o show musical de *Liberdade, liberdade* [1965] (2009) compreende as assinaturas do dramaturgo carioca e de Flávio Rangel, além de mencionar obras tecidas por Sócrates, Cecília Meireles, William Shakespeare, Anne Frank, Castro Alves e Bernard Shaw. Determinadas composições desses inventores manifestam como temática comum a liberdade, sobretudo, uma palavra importante para as realidades brasileiras dos anos 1964 a 1985. Em linhas semelhantes, o espetáculo de *Bons tempos, hein?!* [1979] (1979) mostra canções de Aldir Blanc, Caetano Veloso, Milton Nascimento, Chico Bu-

arque e Gilberto Gil, entre outros, e salienta posições contrárias aos autoritarismos do regime militar. Constituem também essa família de dramas três versões alternativas sobre os percursos da existência humana, desde o surgimento dos primeiros indivíduos até as eventualidades do século XX ou o aniquilamento total das pessoas. Nessa lógica, se distinguem as criações de *O homem do princípio ao fim* [1967] (2008), *A história é uma istória* [1976] (1994) e *Kaos* [1995] (2008).

O recurso panorâmico de observar as dezoito realizações millorianas publicadas em formato de livro, com certeza, não pretende esgotar todos os elementos e as características notadamente reconhecíveis. Longe disso, procura identificar configurações de uma poética e, em especial, disposições singulares de produzir teatro. Dessa maneira, sinais vinculados aos tempos, espaços e gêneros literários (lírico, épico e dramático) ressaltam flexibilidades instaladas nas estruturas predominantemente dramáticas. Começando pelos processos da *forma dramática convencional* que, ao utilizar estratégias um pouco rígidas, exhibe diálogos sucessivamente transmitidos em circunstâncias do presente e em apartamentos da cidade do Rio de Janeiro. Seguindo pelos resquícios épicos das *cenar em narração*, uma vez que apresentam conversas entre protagonistas interessados em falar sobre situações pretéritas e inteiramente concluídas, embora sejam capazes de ocasionar repercussões imediatas no agora da ficção. Passando pelas oportunidades de as *tramas lírica e epicamente mediadas* acolherem participações *implícitas*, isto é, ações camufladas nas engrenagens das fábulas com objetivo de definirem os quadros interpretados. E ainda pelas revelações *explícitas* de personagens responsáveis por costurar os fragmentos dramáticos e por multiplicar os dias, os meses, os anos e os lugares. Finalizando nos arquivos desenvolvidos para as *colagens elásticas*, mais especificamente, para os métodos de escolher segmentos textuais e, nesse sentido, idealizar resistências aos governos opressores e rumos da vivência humana. Como em uma distensão de *elástico*, se assinala no conjunto de elaborações millorianas a gradual inclusão de propriedades que alargam limites da *forma dramática convencional* e, ademais, que registram um dos caminhos possíveis de contemplar uma dramaturgia tão am-

plamente versátil e tão particularmente relacionada a um único escritor.

REFERÊNCIAS

- FERNANDES, Millôr. *Teatro de Millôr Fernandes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S. A., 1957.
- FERNANDES, Millôr. *Pigmaleoa*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1965.
- FERNANDES, Millôr. *Computa, Computador, Computa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1972.
- FERNANDES, Millôr. *Bons Tempos, Hein?!* Porto Alegre: L&PM, 1979.
- FERNANDES, Millôr. *Os Órfãos de Jânio*. Porto Alegre: L&PM, 1979.
- FERNANDES, Millôr. *Vidigal: memórias de um sargento de milícias*. Porto Alegre: L&PM, 1981.
- FERNANDES, Millôr. *Duas Tábuas e Uma Paixão*. Porto Alegre: L&PM, 1982.
- FERNANDES, Millôr. A história é uma istória. In: FERNANDES, Millôr. *Teatro Completo*. Porto Alegre: L&PM, 1994. p. 139-187.
- FERNANDES, Millôr. *É... – baseado num fato verídico que apenas ainda não aconteceu*. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.
- FERNANDES, Millôr. *Flávia, cabeça, tronco e membros*. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- FERNANDES, Millôr. *Um elefante no caos*. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- FERNANDES, Millôr. *Kaos*. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- FERNANDES, Millôr. *O homem do princípio ao fim*. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- FERNANDES, Millôr. *A viúva imortal: peça em um ato*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- FERNANDES, Millôr; RANGEL, Flávio. *Liberdade, liberdade*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

LEITE, Alice Carvalho Diniz. *Dramaturgia Elástica de Millôr Fernandes*. 2023. 182f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023.

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