



Universidade de Brasília  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Programa de Pós-Graduação em Literatura

Adair de Oliveira Júnior

**VIOLÊNCIA NO PLURAL: AUTORIA, CRIAÇÃO E ADAPTAÇÃO.**  
**Um olhar pária na adaptação dramática de *Apartamento 403*, do diretor Fernando Guimaraes, da obra *Little Murders*, de Jules Feiffer.**

Brasília  
2021

**Adair de Oliveira Júnior**

**VIOLÊNCIA NO PLURAL: AUTORIA, CRIAÇÃO E ADAPTAÇÃO.  
Um olhar pária na adaptação dramática de *Apartamento 403*, do diretor Fernando  
Guimarães, da obra *Little Murders*, de Jules Feiffer.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, Campus Darcy Ribeiro, como requisito para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Linha de pesquisa: Teoria do Texto Literário  
Orientador: Prof. Dr. André Luís Gomes

Brasília  
2021

**Ficha catalográfica elaborada automaticamente, com os dados fornecidos pelo(a)  
autor(a)**

0048v Oliveira Júnior, Adair de  
VIOLÊNCIA NO PLURAL: AUTORIA, CRIAÇÃO E ADAPTAÇÃO. Um  
olhar pária na adaptação dramaturgica de Apartamento 403, do  
diretor Fernando Guimarães, da obra Little Murders, de  
Jules Feiffer. / Adair de Oliveira Júnior; orientador André  
Luís Gomes. -- Brasília, 2021.  
154 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Literatura) --  
Universidade de Brasília, 2021.

1. Apartamento 403. 2. Fernando Guimarães. 3. Adaptação.  
4. Pária. 5. Jules Feiffer. I. Gomes, André Luís, orient.  
II. Título.

**ADAIR DE OLIVEIRA JÚNIOR**

**VIOLÊNCIA NO PLURAL: AUTORIA, CRIAÇÃO E ADAPTAÇÃO.**  
**Um olhar pária na adaptação dramática de *Apartamento 403*, do diretor Fernando Guimarães, da obra *Little Murders*, de Jules Feiffer.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, Campus Darcy Ribeiro, como requisito para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Linha de pesquisa: Teoria do Texto Literário

**BANCA EXAMINADORA**

Professor Doutor André Luís Gomes  
Orientador – Pós-Lit/UnB

Membros:

Professora Doutora Maria da Glória Magalhães dos Reis  
Membro interno – PósLit/UnB

Professora Doutora Cacilda Bonfim e Silva  
Membro externo – Professora de Filosofia do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA)

Professor Doutor  
André Luis de Oliveira  
Suplente externo

Brasília, 25 de novembro de 2021

## AGRADECIMENTOS

Ao diretor Fernando Guimarães, um parceiro de vida e de palco e sua sensibilidade artística em enxergar o escondido nas entrelinhas.

Ao espetáculo teatral Apartamento 403, que me proporcionou maturidade na primeira fase do meu ofício.

Ao meu orientador, professor André Luiz Gomes, pela troca, carinho e condução nesta orientação. E, também, pelo susto causado quando me propôs a mudança do meu objeto de estudo sobre o mito grego Aquiles para o tema desta pesquisa de Mestrado.

Aos meus colegas de cena: Adilson Díaz, Carlos Neves, Eduardo Jayme, Ellen Gonsioroski, Filipe Moreira, Hirian Goulart, Lemar Rezende, Lucas Lima, Marcelo Lucchesi, Maria Moreira, Marina Menezes, Paulo Wenceslau, Yara De Cunto.

À Faculdade de Artes Dulcina de Moraes pela a minha formação na arte-educação e apoio cedendo ao grupo espaço para ensaio.

À atriz Dulcina de Moraes que fez o impossível possível nas artes cênicas no Brasil.

À professora Cacilda Bonfim que me apresentou essa grande mulher, Hannah Arendt.

À professora Glória Magalhães pelo afetuoso acolhimento e por ter me proporcionado conhecer sua pesquisa sobre dramaturgia africana.

A todos os párias.

## RESUMO

Este trabalho aborda a adaptação do espetáculo teatral *Apartamento 403* (2017 - 2018) com direção do diretor brasileiro Fernando Guimarães a partir do texto dramático *Little Murders* (1966), do estadunidense Jules Feiffer. A investigação parte de alguns elementos considerados mobilizadores da criação de Feiffer e de Guimarães. No caso do primeiro, considera-se a ressonância em sua obra dos seguintes temas: tensões e conflitos da política interna dos EUA, do cenário internacional no pós-Segunda Guerra e no período inicial da Guerra Fria. Quanto ao segundo autor, Guimarães, consideram-se as temáticas da violência interpessoal, violência narcísica, violência midiática, violência por exposição ao risco, violência nas instituições públicas, banalização da violência e trauma decorrente de contato com a violência. Entre os fundamentos teóricos, com relação à adaptação dramática, a pesquisa apoiou-se nos estudos de Linda Hutcheon sobre adaptação e paródia. Tomou-se a concepção de “judeu pária”, de Hannah Arendt, para compreender o deslocamento crítico de Feiffer como artista em seu contexto e, também, para examinar a violência manifestada pelos personagens trabalhados por Guimarães em sua criação textual.

Palavras-chave: Fernando Guimarães; adaptação; dramaturgia; *Apartamento 403*; *Little Murders*; Jules Feiffer; pária.

## **ABSTRACT**

This work deals with the adaptation of the theater show *Apartamento 403* (2017 - 2018) directed by the Brazilian director Fernando Guimarães, based on the dramaturgical text *Little Murders* (1966), by the American Jules Feiffer. The investigation starts from some elements considered to mobilize the creation of Feiffer and Guimarães. In the case of the first, the resonance in his work of the following themes is considered: tensions and conflicts in the internal politics of the USA, in the international scenario in the post-Second War and in the initial period of the Cold War. As for the second author, Guimarães, the themes of interpersonal violence, narcissistic violence, media violence, violence due to risk exposure, violence in public institutions, trivialization of violence and trauma resulting from contact with violence are considered. Among the theoretical foundations, with respect to dramaturgical adaptation, the research was supported by Linda Hutcheon's studies on adaptation and parody. Hannah Arendt's conception of the "pariah Jew" was used to understand the critical displacement of Feiffer as an artist in his context and also to examine the violence manifested by the characters worked by Guimarães in his textual creation.

**Keywords:** Fernando Guimarães; adaptation; dramaturgy; Apartment 403; Little Murders; Jules Feiffer; pariah.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Nova configuração territorial países de influência capitalista e comunista .....	19
Figura 2 – Jules Feiffer aos 9 anos de idade, 1938. ....	21
Figura 3 – Popeye por Jules, sete anos de idade .....	23
Figura 4 – Desenhos realizados na infância: uma imagem de si e dois Mickeys, 1934-1935 .	24
Figura 5 – Série de gravura criada pelo autor Will Eisner na qual relata a violência urbana, tema que permeou sua produção artística .....	26
Figura 6 – Tira 01 do livro <i>O melhor de Feiffer</i> .....	27
Figura 7 – Tira 02, Clifford, 1949 .....	28
Figura 8 – <i>Passionela</i> e outras histórias. Livro no qual Munro foi publicado.....	30
Figura 9 – Tira 03 Munro, do livro <i>Passionela</i> , 1959 .....	31
Figura 10 – do livro <i>O melhor de Feiffer</i> .....	33
Figura 11 – Tira 04. Do livro <i>O melhor de Feiffer</i> .....	33
Figura 12 – Tira 05 do livro <i>O melhor de Feiffer</i> .....	34
Figura 13 – Tira 06 de <i>Boom</i> .....	40
Figura 14 – Tira 07 de <i>Boom</i> .....	42
Figura 15 – Tira 08 de <i>Boom</i> .....	44
Figura 16 – Tira 09 de <i>Boom</i> .....	45
Figura 17 – Foto divulgação do Espetáculo Teatral Apartamento 403 .....	72

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	8
2 CAPÍTULO I: GUERRA FRIA, O CENÁRIO PARA A CRIAÇÃO DE JULES FEIFFER 11	
3 CAPÍTULO II: JULES FEIFFER: (SOBRE)VIVÊNCIA E VISIBILIDADE.....	21
3.1 BOOM: CRÍTICA, INDUSTRIALIZAÇÃO E MÍDIA.....	39
4 CAPÍTULO III – JULES FEIFFER: UM PÁRIA REBELDE.....	47
5 CAPÍTULO IV – <i>LITTLE MURDERS</i> .....	53
6 CAPÍTULO V – <i>APARTAMENTO 403</i> : O PROCESSO.....	72
6.1 ADAPTAÇÃO: DRAMATURGIA PARA DRAMATURGIA.....	82
6.2 PERSONAGENS PÁRIAS.....	100
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	114
ANEXO A – TEXTO DA MONTAGEM <i>APTO 403</i> .....	121

## 1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa de Mestrado objetivou analisar a adaptação do espetáculo teatral *Apartamento 403*, com direção de Fernando Guimarães. A montagem cênica é originária do texto teatral *Little Murders*, do autor Jules Feiffer, e suas temporadas ocorreram nos anos de 2017, no Teatro Dulcina de Moraes, e 2018, no Teatro I do Centro Cultural Banco do Brasil e no Teatro Sesc Garagem da 913 Sul, na cidade de Brasília (DF).

Nesta pesquisa, objetivou-se compreender a trajetória do espetáculo *Little Murders*, criado por Feiffer e adaptado, sob o título *Apartamento 403*, por Guimarães. Tal propósito levou a uma revisão da história do artista nova-iorquino e, também, ao estudo do contexto político e social que repercutiu fortemente em sua obra. Reviu-se, igualmente, a obra de Feiffer em quadrinhos — expressão que permite observar a participação da sátira como instrumento de uma crítica aos costumes e a eventos políticos marcantes da época, elementos que não apenas circundaram, mas alimentaram todo o processo de criação do autor. Após revisitar a biografia e a trajetória artística de Feiffer, o estudo se voltou para o processo de adaptação realizado por Fernando Guimarães, contemplando o tratamento que o diretor brasileiro deu à temática da violência e à sátira, elementos tão presentes na obra de Feiffer. O artista estadunidense desenvolveu sua carreira principalmente nos quadrinhos, mas ela se estendeu também à dramaturgia, literatura, novela gráfica e roteiro de cinema. Para melhor compreensão dos conteúdos envolvidos no objeto deste trabalho de mestrado, os capítulos foram sequenciados da seguinte maneira:

**Capítulo I:** *Guerra Fria, o cenário para a criação de Jules Feiffer.* Apresentam-se na construção deste capítulo a recuperação e contextualização histórica a respeito do conflito intitulado Guerra Fria e os episódios que se sucederam ao final da segunda Guerra Mundial, como as táticas de convencimento utilizadas pelas nações protagonistas do evento — EUA, capitalista, e URSS, comunista — potências que polarizaram suas ideologias, tensionando e dividindo o campo geopolítico em uma disputa política, militar e econômica pela hegemonia internacional. Observou-se a ressonância desse fenômeno e de seus movimentos, tornando tais panoramas referenciais para as criações de Jules Feiffer.

**Capítulo II:** *Jules Feiffer: (sobre)vivência e visibilidade.* O objetivo deste conteúdo foi trazer a biografia do autor Jules Feiffer e a sua vocação para o desenho desde a infância no bairro do Bronx, na cidade de Nova York. Observou-se os traços de sua experiência como garoto judeu, introvertido, que encontra no desenho uma válvula de escape e de reação às interações sociais.

Constatou-se ainda como Feiffer, à medida que vai se apropriando do seu ofício artístico, ou seja, a partir da sua progressão profissional, utiliza-se de variados suportes estéticos — o cartum, a literatura e a dramaturgia — como crítico da sociedade estadunidense. No subcapítulo *Boom: crítica, industrialização e mídia* essa característica se evidencia por meio de um recorte analítico de alguns trabalhos, no qual Jules Feiffer tece seu posicionamento crítico ao tema da bomba atômica: os testes nucleares, a narrativa transmitida na mídia e o medo da população contidos na série de quadrinhos intitulada *Boom*.

**Capítulo III:** *Jules Feiffer: um pária rebelde*. Pela perspectiva do pensamento de Hannah Arendt, (trazido no livro *Escritos judaicos*, nos textos: *O judeu pária: o caso de Hannah Arendt (1906-1975)*, escrito por Ron H. Feldman e o *Judeu como pária. Uma tradição oculta*), analisou-se Jules Feiffer pelo estatuto do pária, o excluído da sociedade. Arendt classifica o pária em dois tipos: o pária rebelde, que demonstra coragem e postura heroica em exercer seu papel no mundo como alguém que visa a liberdade e a garantia de direitos políticos — não somente para si, mas para o coletivo; e o pária *parvenu* arrivista, que procura salvaguardar a própria vida à custa da perda de direitos. A análise da figura de pária rebelde em Jules Feiffer decorre da contribuição do conteúdo do Capítulo II, que mostrou a trajetória do autor. Procurou-se realizar uma observação do sentimento de Feiffer experimentado aparentemente em relação aos seus grupos sociais, sejam eles sua vida familiar e comunidade judaica de origem ou a vida profissional como cartunista, revelando as idiossincrasias das políticas governamentais a respeito da produção armamentista, no caso, o armamento atômico, o envolvimento dos EUA nas Guerras do Vietnã e o comportamento social da população estadunidense que Jules Feiffer confrontou por meio de seus trabalhos artísticos.

**Capítulo IV:** *Little Murders*. O objetivo deste capítulo foi apresentar a narrativa de *Little Murders* (1966). A metodologia de abordagem foi revisitar a história dos EUA na década de 1960, precisamente as transformações sociais e políticas: a Nova Esquerda, os movimentos estudantis e dos direitos civis, entre outras iniciativas sociais, que culminaram em divergências entre a população estadunidense pautadas por posições pessoais e ideológicas, sejam conservadoras ou progressistas. Pode-se então localizar, nas cenas e nos diálogos entre os personagens de *Little Murders*, os temas que permeavam a sociedade estadunidense daquele período: as novas perspectivas de estar no mundo, em oposição às posições tradicionais.

Encontra-se, ainda, no capítulo a discussão sobre sátira e como o termo é utilizado pelo autor em sua contestação política e como ela se dá entre os personagens selecionados da peça: Alfredo, Carol, Diana, Longra e Margarida. Integra-se a esta análise a recepção da obra *Little Murders* pela sociedade estadunidense, a partir da estreia ocorrida no ano de 1967 com

temporada de uma semana na Broadway, em Nova York. Inclui-se análise a respeito da recepção e montagem no Brasil, na cidade de São Paulo, em 1972, pelo diretor Osmar Rodrigues Cruz, que — ao contrário dos EUA, e mesmo com realidades diferentes no que tange a violência nos dois países — teve boa aceitação pela crítica teatral brasileira.

**Capítulo V:** *Apartamento 403 – O processo*. São apresentadas as etapas do processo de montagem do espetáculo teatral *Apartamento 403*, dirigido por Fernando Guimarães.

Durante os trabalhos preparatórios à montagem, o diretor instigou os integrantes do elenco com exercícios voltados à criação de cenas a partir do tema violência, nos quais os atores se utilizaram de acontecimentos reais e fictícios, obras dramáticas, entre outros recursos literários. O estudo da sátira como recurso crítico na literatura e na dramaturgia de *Little Murders*. Esses exercícios abarcavam metodologias pedagógicas com o objetivo de compreensão da obra de Feiffer, o contexto histórico que influenciou sua criação e o modo em que o autor utilizou a sátira no texto de origem, com isso aproximando os atores da dramaturgia de *Apartamento 403*, criado por Guimarães. Também está presente, neste capítulo, a recepção da crítica brasiliense sobre o espetáculo em análise. No subcapítulo *Adaptação dramaturgia para dramaturgia* partiu-se de interrogações sobre quais procedimentos ou abordagens são necessários para a realização de uma adaptação dramática. Em resposta a tais questionamentos buscou-se nesta análise a seguinte metodologia: entrevista oral com o diretor Fernando Guimarães sobre as relações estabelecidas com o texto *Little Murders* e como isso reverberou na recriação de uma nova dramaturgia. Procurou-se, também, verificar como Guimarães atualizou o tema central — a violência — que circunda o enredo de *Apartamento 403*, valendo-se de autores que dialogassem com as formas de violências abordadas pelos discursos dos personagens e nas cenas do texto dramático. A pesquisa ainda contou com o aporte teórico da autora Linda Hutcheon, na obra *Uma teoria da Adaptação*, cujo estudo considera o fenômeno da adaptação em dois prismas: produto e processo que estão contidos no produto adaptado, envolvido em especificidades que variam de acordo com os objetivos e os meios perpassados. Deu-se continuidade com os estudos de Hutcheon em sua obra *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Como a dramaturgia de *Apartamento 403* estaria localizada na categoria da paródia — uma homenagem ao texto de origem que envolve a contextualização de modelos e alteração dos sentidos. No subcapítulo *Personagens párias*, retomou-se a proposição teórica da autora Hannah Arendt acerca do pária rebelde e *parvenu* arrivista, em uma análise para a qual foram escolhidos alguns dos personagens da peça que pudessem estar de acordo com o estudo de Arendt.

## 2 CAPÍTULO I: GUERRA FRIA, O CENÁRIO PARA A CRIAÇÃO DE JULES FEIFFER

O desfecho da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) narrado por Gaddis (2006) deveria ter ocorrido com vivas, apertos de mãos, dança e esperança entre os soldados e líderes da grandiosa aliança, Josef Stalin (1878-1953), Winston Churchill (1874-1965) e Franklin Roosevelt (1882-1945). Ao contrário disso, as imagens esfuziantes não vieram. Por qual motivo o arremate desta etapa da história ocidental não se realizou? “Venceu a guerra uma coalizão cujos membros mais importantes do mundo já estavam em guerra — ideológica e geopoliticamente, se não militarmente entre si” (GADDIS, 2006, p. 6).

Os países que formavam a Grande Aliança<sup>1</sup> que derrotou a Alemanha nazista não estavam totalmente convergidos em direção ao mesmo ponto. A falta de êxito integral das nações, especificamente entre EUA e URSS, se deu pela falta objetivos compatíveis decorrentes de seus sistemas econômicos inscritos em seus regimes e filosofias de governança. A compatibilidade entre incompatíveis também não se deteve no exército estadunidense e russo nas margens rio Elba em 1945:

Ambos abraçavam ideologias com aspirações globais: o que funcionou para eles em casa, presumiram os líderes, funcionariam para o resto do mundo. Ambos, estados continentais, avançaram por extensas fronteiras e, naquele momento eram o primeiro e o terceiro países do mundo. E ambos tinham em resultado de ataques de surpresa: a invasão alemã da União Soviética começada em 22 de junho de 1941 e o ataque japonês a Pearl Harbor de 7 de setembro de 1941, que Hitler usou como escusa para declarar guerra aos Estados Unidos, quatro dias mais tarde. As semelhanças, no entanto, ficariam nisto. As diferenças, qualquer observador habitante da Terra apontaria rapidamente, eram muito maiores (GADDIS, 2006, p. 6-7).

Os estadunidenses haviam conseguido sua independência, no ano de 1776 e a Declaração de Independência fora alcançada em 1783, com o fim da guerra com a Inglaterra. A luta de descolonização dos EUA gerou uma herança de desconfiança com relação ao poder concentrado. “Liberdade, justiça, só viriam pela construção do poder” (GADDIS, 2006, p. 7). Guiados por uma Constituição bem estruturada, juntamente com o distanciamento geográfico das guerras que haviam ocorrido e vinham acontecendo no continente europeu, os EUA ainda tinham seus recursos naturais.

Essa conjuntura e outros fatores contribuíram para que a nação norte-americana chegasse na Segunda Guerra Mundial como um estado influente e forte, mesmo com resquícios

---

<sup>1</sup> Foi o bloco dos países aliados na Segunda Guerra Mundial formado por principalmente por Reino Unido, França (oficialmente até 1940), Estados Unidos e União Soviética (a partir de 1941).

causados pela Grande Depressão de 1929. O pacote de medidas instituído pelo programa *New Deal*<sup>2</sup> possibilitou o renascimento do país. “O programa de reforma social e econômica de nosso país é, portanto, uma parte da defesa, tão básica quanto os próprios armamentos. [...] Temos nossas dificuldades, é verdade — mas somos uma nação mais sábia e mais dura do que éramos em 1929 ou em 1932.” (ROOSEVELT, *Annual Message to the Congress*. 4 de janeiro de 1939, tradução nossa<sup>3</sup>).

Em contrapartida, o Estado russo, que recentemente havia saído da revolução Bolchevique<sup>4</sup>, em 1917, tinha derrubado o sistema monárquico de governo. Naquele momento, estava concentrado na autoridade da gestão governante para derrubar os inimigos de classe e consolidar uma base para que a revolução proletária pudesse se espalhar pelo mundo.

Após a mudança política no Estado soviético, Gaddis (2006) retrata um painel no qual os líderes russos estavam imbuídos do pensamento do filósofo Karl Marx, a partir da sua obra *Manifesto Comunista*, de 1848, de que a industrialização concebida pelo sistema econômico capitalista geraria uma exploração da classe operária e esta, percebendo isso, se revoltaria

---

<sup>2</sup> O New Deal (1933-1937) foi uma série de programas implementados nos Estados Unidos sob o governo do presidente Franklin Delano Roosevelt, de 1933 a 1945. Inspirado nas teorias do economista britânico John Maynard Keynes, que dedicou várias de suas obras à reflexão dos princípios liberais pregados por Adam Smith. Partindo do referencial teórico de Keynes, o governo norte-americano realizou uma grande remessa de dinheiro que propositalmente inflacionou toda a economia. Em contrapartida, determinou a realização de vários investimentos que combatessem o desemprego e reaquecessem o consumo, com isso remodelando as bases que sustentavam as relações entre o Estado e a economia. O programa beneficiou a indústria, sistema agrícola, infraestrutura, a criação do sistema previdenciário, a fixação do salário mínimo, a regulamentação da jornada de trabalho e a legalização dos movimentos sindicais e a criação das políticas de bem-estar social que mais tarde foram copiadas por outros países capitalistas.

<sup>3</sup> “Our nation's program of social and economic reform is therefore a part of defense, as basic as armaments themselves. [...] We have our difficulties, true—but we are a wiser and a tougher nation than we were in 1929, or in 1932.”

<sup>4</sup> Revolução Russa ocorrida durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), apesar de seus antecedentes remeterem ao ano de 1905, constituída de uma série de eventos responsáveis por derrubar a monarquia comandada pela dinastia Romanov que governou a Rússia por mais de trezentos anos até a concretização da revolução com a criação da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), o primeiro país socialista do mundo. A mudança representou a materialização do estado comunista no mundo. Norteada pelos ideais marxistas do filósofo alemão Karl Marx (1818 –1883), defende que deve haver uma revolução pela qual a classe operária toma para si os meios de produção e o governo, suprimindo a burguesia e os seus meios de hegemonia e manutenção do poder, que constituem os conjuntos chamados infraestrutura e superestrutura. Com base nisso, deveria ser criado um Estado forte, com um governo chamado de socialista, que acabaria com a propriedade privada e controlaria toda a propriedade em nome da população, formando uma ditadura do proletariado. A tendência, defende o sistema marxista, é que aos poucos a diferença de classes sociais deixaria de acontecer, pois as classes seriam suprimidas, formando uma população economicamente homogênea por meio da igualdade social. O fim desse processo, de igualdade plena, seria o chamado comunismo. Destacou-se o Partido Operário Social-Democrata Russo (POSDR), porém com a polarização entre os membros criou-se duas linhas de pensamentos, ambos pautados pelo pensamento comunista. Mencheviques, a “minoria”, eram liderados por Yuly Martov e Georgy Plekanov, acreditavam que era possível chegar ao poder de maneira pacífica, como por meio de eleições, que a transição para esse tipo de governo deveria ser gradual e feita por reformas políticas e econômicas. Bolcheviques, a “maioria”, eram liderados por Vladimir Ilitch Ulianov, conhecido como Lenin e defendiam a necessidade de uma revolução armada para tirar o czar do poder, mas de maneira imediata. Nesta disputa ganham os bolcheviques.

contra o sistema implantado. No entanto, Vladimir Ilyich e Lênin que lideravam o sistema político russo naquele período no intuito de evitar a chegada desta revolta proletária, em 1917, impõem o marxismo ao contrário da predileção de Marx, no qual a revolução poderia acontecer somente numa sociedade industrial avançada.

A despeito da orientação de Marx quanto à maneira da implementação do marxismo como modelo de gestão política e econômica na URSS, a nação se apresenta, no final da Segunda Grande Guerra Mundial, com sua governança implementada no molde comunista mostrando-se capaz de manter empregos. “A URSS desempenhara um papel decisivo na derrota da Alemanha nazista e gozava de imenso prestígio diplomático e militar” (VIZENTINI, 2004, p. 66). Semelhante aos EUA, o Estado soviético não deixará sua pujança junto à esfera internacional. Gaddis (2006, p. 35) acrescenta:

A URSS tinha respaldo e, somado a ele, o respeito pela ideologia comunista na Europa, pelo fato de terem comandado em quantidade — exército — a maior parte da resistência contra os Alemães, o comunismo era o futuro diante desses fatos.

Com a guerra vencida, chega o momento de os vitoriosos darem forma aos acertos iniciados antes do término da Segunda Guerra. A configuração para um cenário de comunhão entre EUA e URSS elencada por Vizentini (2004) vai se distanciando cada vez mais e o antagonismo ideológico se internacionaliza. Inicia-se a adesão de outras nações para cada um dos lados; no plano militar<sup>5</sup>, a criação da Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN) contra o Pacto de Varsóvia e a guerra da Coreia<sup>6</sup> (1950–1953) foram alguns dos frutos suscitados pela Guerra Fria.

---

<sup>5</sup> Criada em 1949, a Organização do Tratado do Atlântico Norte foi uma aliança militar intergovernamental entre os países da América do Norte e Europa Ocidental. O acordo firmava o compromisso de ajuda mútua em caso de ataques, nesse sentido, caso um país do pacto fosse atacado, os demais deveriam reagir como se sua própria nação tivesse sido ultrajada. O Tratado não foi bem recebido pelos soviéticos, que viam na iniciativa uma clara afronta aos interesses de expansão da URSS. Somente com a adesão da Alemanha Ocidental na OTAN os soviéticos decidiram revidar. Então, é criado o Pacto de Varsóvia, um acordo militar firmado em 14 de maio de 1955, estabelecendo uma aliança entre os países socialistas do leste europeu (Hungria, Romênia, Alemanha Oriental, Albânia, Bulgária, Tchecoslováquia e Polônia) e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). O tratado foi celebrado na capital da Polônia (Varsóvia) e estabeleceu um compromisso de ajuda mútua em caso de agressões militares. (THEODORO, 2020)

<sup>6</sup> A guerra foi resultado direto da divisão que existia na península do país, que havia sido imposta por Estados Unidos e União Soviética ao final da Segunda Guerra. A Península da Coreia era alvo da interferência estrangeira desde o começo do século XX, sobretudo dos japoneses, que haviam anexado a península ao seu território em 1910. Durante a Conferência de Potsdam, realizada em julho de 1945, americanos e soviéticos determinaram que a Península da Coreia seria dividida em duas zonas de influência. O Paralelo 38 seria o marco divisor. A parte Norte foi entregue à influência soviética, e a parte Sul foi entregue à influência americana. A divisão da Coreia estabeleceu que as potências estrangeiras ocupariam militarmente a região durante um período e contribuiriam para a formação de governos alinhados a sua esfera de influência. Com isso, foram estabelecidos Kim Il-sung (Coreia do Norte) e Syngman Rhee (Coreia do Sul). A Coreia do Norte manteve extenso contato

O plano de divisão do território ocidental sob a égide dos EUA e URSS sucedido de acordo com Kissinger (2012) previu que cada vencedor conforme a sua experiência histórica quanto nação governaria territórios disponibilizadas para cada uma das duas nações. Churchill pretendia reconstruir e retomar a posição tradicional britânica na Europa, trazendo a França e a Alemanha derrotada ao lado dos EUA, com isso contrabalançando a URSS do Leste Europeu. Roosevelt visualizava outra fusão intitulada por ele “dos Quatro Guardas”. O grupo era composto pela ordem – países – vitoriosa do Pós-Segunda Guerra mais a China, com isso exercendo um conselho administrativo do mundo com o objetivo de zelar pela paz num futuro retorno da Alemanha.

Mas a partilha continental europeia iniciou-se em 1943, na Conferência de Teerã, no Irã. Neste encontro tiveram início as primeiras ideias de criação da Organização das Nações Unidas (ONU<sup>7</sup>) que deixou Stalin apreensivo. A ONU seria um comitê constituído com as três nações mais a China, em lugar da Liga das Nações (de 1920). A medida atrapalharia os anseios de Stalin de conseguir uma segunda frente na Europa com a invasão dos aliados à França, pois o front ítalo-alemão seria dividido, com isso enfraquecendo seu poder de combate. Pois os estadunidenses prometeram que fariam a invasão na Europa, o que aconteceria no início de 1944. Outro tópico emergido na reunião pelos soviéticos foi a possibilidade de a Alemanha se reerguer em menos de 30 anos, por isso via-se a necessidade de mantê-la estagnada por pelo menos duas décadas.

A divisão do “globo” retoma na Conferência de Yalta, de 4 a 11 de fevereiro de 1945, na Criméia (URSS), considerada uma das principais conferências até para a América Latina e os países periféricos, com consequências mais significativas. Nessa ocasião foi confirmada por Stalin, Roosevelt e Churchill “a fixação da fronteira soviético-polonesa na Linha Curzon<sup>8</sup> e a entrega, à Polônia, de territórios alemães, [...] como reparação pela destruição perpetrada pelos nazistas nesse país” (VIZENTINI, 2004, p. 69).

A pauta do encontro em nada se diferenciou da reunião de Teerã. As zonas de influência previamente conversadas se mantiveram e confirmou-se o desenvolvimento de uma ordem

---

com os soviéticos, o que lhe garantiu um apoio econômico e militar. No caso da Coreia do Sul, o governo passou a perseguir ativamente todo e qualquer movimento popular que tivesse ligação com o comunismo.

<sup>7</sup> Entidade internacional criada, no ano de 1945, cujo fim operacional é gerir a atuação dos novos governos com objetivo de discutir e conter a possibilidade de novos conflitos internacionais, tratando de questões mundiais de ordem social, humanitária e cultural, bem como de qualquer assunto referente à promoção da paz mundial. Formado por uma Assembleia Geral composta por representantes de mais de 190 países, não possui poder de interferência, todavia, em caso de oposição a algum tipo de governo ou conflito, a ONU aprova embargos econômicos ou o envio de tropas internacionais que auxiliem aos povos vitimados por algum tipo de situação.

<sup>8</sup> Linha de demarcação entre a Polônia e a Rússia proposta durante a Guerra Russo-Polonesa de 1919–1920 como uma possível linha de armistício que veio a se tornar, com algumas alterações, a fronteira soviético-polonesa após a Segunda Guerra Mundial.

bipolar protagonizada pelos EUA e URSS. Com a guerra praticamente encerrada, a cúpula aliada reuniu-se para reafirmar o princípio de autodeterminação dos povos e o favor à expansão de regime de caráter democrático.

Mas no intervalo entre os encontros de Teerã e Yalta aconteceu a Conferência de *Bretton Woods* ou Sistema de Bretton Woods<sup>9</sup>, em julho de 1944. Durante três semanas, 730 delegados das 44 nações aliadas debateram em torno de um projeto que determinaria regras, instituições e procedimentos reguladores da política econômica internacional. Nesse momento foram criados o Banco Internacional para a Reconstrução e Desenvolvimento (BIRD) e o Fundo Monetário Internacional (FMI), que se tornaram ativos em 1946.

Fazia parte do acordo que cada país adotasse um sistema monetário que mantivesse o câmbio de suas moedas dentro de um parâmetro, em média de 1%, relativo à cotação do ouro. Esta diretriz juntamente com a necessidade da provisão do FMI em financiamentos caso houvesse dificuldades temporárias de pagamento, foram algumas das medidas estabelecidas. Menciona Schwartz (2012, p. 243):

As tecnologias de informação e comunicação, ao criarem ícones e redes de produção, distribuição e assistência técnica, instauram espaços híbridos, trajetórias locais e inovadoras tornam-se possíveis ao mesmo tempo em que se reforçam vínculos com o sistema, sobretudo pela conexão em tempo real dos mercados financeiros dos países integrados ao sistema mundial. Em Bretton Woods, foram criadas as bases para que esse sistema de informação (e, portanto, de transmissão de efeitos monetários e financeiros) ganhasse cada vez mais densidade e alcance, apoiado no desenvolvimento dos novos modelos de comunicação e transmissão de dados que a própria guerra mundial havia promovido intensamente.

As medidas adotadas deveriam estar em consenso com o sistema capitalista liberal liderado pelos EUA, dessa forma a equidade garantiria a sustentabilidade e estabilidade das economias e do mercado. Com o estabelecimento deste roteiro econômico, os países aderentes a ele teriam ferramentas e oportunidades de se manterem independentes e crescer financeiramente. Segundo esse pensamento, as causas das duas guerras mundiais poderiam ter sido sanadas, pois as origens de ambos os conflitos incidiram devido à discriminação econômica e disputas comerciais presentes anteriormente na Europa. John Maynard Keynes<sup>10</sup> (1883-1946), líder do lado britânico em Breton Woods, pregava a ação governamental no desenvolvimento

---

<sup>9</sup> Cidade localizada no estado de *New Hampshire*, nos Estados Unidos. Durante aproximadamente três semanas, o poder sobre o dinheiro, o conhecimento e a natureza foram determinados pelos “vencedores” da guerra, os aliados, buscando a hegemonia do dólar americano por parte dos EUA, e do comunismo por parte da URSS.

<sup>10</sup> Economista inglês da primeira metade do século XX, considerado por muitos o precursor da teoria econômica, a macroeconomia, dedicada a explorar as relações entre a defesa do papel regulatório do Estado para minimizar as instabilidades do mercado. Disponível em: < [https://www.ebiografia.com/john\\_maynard\\_keynes/](https://www.ebiografia.com/john_maynard_keynes/) > . Acesso 05 de abril de 2021.

dos países. Harry Dexter White<sup>11</sup> (1892-1948), importante negociador, frisou que “a falta de um alto grau de colaboração econômica entre as nações industrializadas resultará, inevitavelmente, em guerra econômica”. (MAGNOLI, 2012, p. 245).

Retomando a reunião de Yalta, o encontro gerou uma frustração em razão de não terem sido firmados acordos, entre os membros participantes para a nova cartografia que constituiria oficialmente a Europa. As posições que os exércitos ocuparam no fim das batalhas fizeram uma demarcação territorial da tríplice organizadora, ficando uma parte considerável da Polônia para a URSS, porém sem delimitar as fronteiras. A Alemanha teve 2/3 do seu território ocupado pela França. Com isso, criou-se o Conselho de Controle Aliado<sup>12</sup>, que possibilitou realizar uma barricada caso houvesse uma investida militar da URSS, pois Stalin estava com a parte Oriental da Alemanha.

Ainda, [...] Os EUA obtiveram da URSS o compromisso de entrar na guerra contra o Japão [...] A decisão de manter a Grande Aliança até a derrota completa do eixo fez Yalta o ápice da colaboração entre EUA e URSS, estabelecendo áreas de influência entre ambos em algumas regiões — e não a “partilha do mundo” (VIZENTINI, 2004, p. 70).

A colaboração entre os EUA e a URSS confirmou outro ponto, o declínio da Inglaterra como potência econômica e política no cenário internacional. Kissinger (2012) infere que as estratégias de Churchill, Stalin e Roosevelt, durante a Conferência de Yalta, centravam-se em seus próprios interesses. Churchill desejava discutir os arranjos políticos do pós-guerra, o que evidenciou a limitada força inglesa, apesar de seus esforços, porém Stalin e Roosevelt não deram prosseguimento aos desejos da coroa, acordando, entre si, a presença da URSS na Europa Oriental e no Extremo Oriente. Conforme Vizentini (2004):

Sob o signo de Yalta, foi condicionado o conteúdo da Doutrina Monroe<sup>13</sup>, com a criação de organizações internacionais especificadamente destinadas a enquadrar o

<sup>11</sup> Um dos criadores do Fundo Monetário Internacional (FMI) e do Banco Mundial.

<sup>12</sup> Conhecido ainda de Quatro Potências: Estados Unidos, Reino Unido, União Soviética e França, no qual os comandantes-chefes de cada uma das zonas de ocupação são responsáveis por definir as diretrizes que se aplicariam a todas as zonas de ocupação. Teve início em 5 de junho de 1945, com sede na cidade de Berlim (Alemanha). As decisões tomadas pelo conselho eram realizadas por unanimidade, pois cada um dos seus representantes dispunha de direito de veto. Entretanto, as diferenças ideológicas entre estes dois blocos de países: EUA e URSS e o Conselho começa a perder grande parte da sua autoridade sobre o conjunto do território alemão. Em março de 1948, os Estados Unidos, Grã-Bretanha e França formam dos seus setores uma Tri-Zona, administrativa e econômica onde foi introduzido uma nova moeda, o marco alemão. Como reação à reforma monetária, os soviéticos interdita os acessos terrestres a Berlim Ocidental (o bloqueio de Berlim) por quase um ano. Os aliados ocidentais fazem então uma “ponte aérea” para abastecer a cidade.

<sup>13</sup> Antevendo um possível desejo de recolonização das Américas, o presidente norte-americano James Monroe (1758- 1831) formulou um documento que defendia o papel crucial dos Estados Unidos em preservar a autonomia das nações americanas em relação à Europa. O documento foi promulgado, no dia 2 de dezembro de 1823 e, foi um importante marco na diplomacia dos Estados Unidos com as demais nações do continente

continente à Pax Americana, [...] (TIAR, ou Pacto do Rio de Janeiro), um instrumento militar criado em 1947, destinado à ajuda mútua em caso de “ameaça externa” [...] a OEA, criada em 1948 como organização política [...] A Escola Superior de Guerra, dentro de cada país, e a Escola do Panamá, criadas na mesma época, com suas teorias geopolíticas, com a assistência militar e o apoio a golpes de Estado e regimes ditatoriais, completam o quadro dos novos instrumentos de poder dos Estados Unidos sobre o subcontinente. Entre outros aspectos, Yalta significava para a América Latina um tratamento diferente do que os EUA concediam à Europa, onde este país defendia a democracia e o “mundo livre” (VIZENTINI, 2004).

Para Vizentini (2004), entre outros aspectos, Yalta significava para a América Latina um tratamento diferente do que os EUA concediam à Europa, onde este país defendia a democracia e o “mundo livre”. De 17 de julho a 2 de agosto de 1945 foi realizada a Conferência de Potsdam, em Berlim, na Alemanha. Nela foram homologadas as decisões de Yalta que centraram-se nos interesses dos EUA e da URSS, instaurando um espaço menos conciliador tensionado pelo então presidente estadunidense Harry S. Truman (1884 –1972)<sup>14</sup> que possuía posicionamento mais rígido em relação à URSS. Nessa ocasião Stalin foi informado oficialmente, por parte governo dos EUA, da existência e posse da Bomba A<sup>15</sup> pelo país, a qual foi lançada no Japão poucos dias depois do encontro, o que provocou o início à corrida armamentista e um novo capítulo e aspecto relevante da Guerra Fria. Compreende Joseph Nye que:

Atualmente chegou-se numa concordância entre os historiadores que o presidente Truman lançou a bomba nas cidades de Hiroshima e Nagasaki para apressar o fim da guerra com o Japão, não para intimidar a União Soviética. [...] Esperava-se que a bomba alteraria o andamento político naquele momento porque em 1946 quando os EUA criaram o Plano Baruch para o controle das armas nucleares pela ONU, Stálin o rejeitou, pois queria fabricar a própria bomba. No entender dele, uma bomba sob controle internacional ainda seria uma bomba americana, pois apenas os americanos sabiam como fabricá-la (NYE, 2009, p. 149-150).

---

americano. Além de antecipar simbolicamente o papel de líder a ser exercido pelos EUA, essa doutrina também comungava com a Inglaterra os interesses econômicos. Os britânicos eram visivelmente favoráveis à manutenção dos Estados e regimes independentes que surgiram na América ao longo do século XIX. O apoio britânico tinha como fundamento o interesse na obtenção de novos mercados consumidores livres das antigas amarras impostas pelo pacto colonial. (HIGA, c2022)

<sup>14</sup> Foi o 33º presidente dos Estados Unidos chegou à presidência em 12 de abril de 1945, após a morte de Franklin Delano Roosevelt, em 12 de abril de 1945.

<sup>15</sup> No ano de 1905, o cientista Albert Einstein publicou seu artigo sobre a Teoria da Relatividade. Em 1939, Einstein, consciente do perigo que a fórmula de seu estudo ( $E = mc^2$ ) continha, enviou uma carta para o presidente americano Franklin Roosevelt. O documento relatava sua preocupação com o uso inadequado de suas pesquisas, se referindo ao perigo do uso de poderes nucleares. Porém, o alerta de Albert Einstein foi em vão e, no ano de 1942, foi criado o projeto *Manhattan*, uma parceria entre EUA, Inglaterra e Canadá. O projeto visava o desenvolvimento de uma bomba nuclear e, em agosto de 1945, as cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki foram bombardeadas em plena Segunda Guerra Mundial.

O panorama dos acontecimentos ressaltou uma Inglaterra incapaz de manter a segurança e reerguer a economia do continente devido aos intensos bombardeios e ataques que a fragilizaram. Os acordos tratados em Yalta se desfazem e as medidas políticas adotadas pelos EUA vão evidenciando isso, “no dia da rendição alemã o governo americano interrompeu sem comunicação prévia a ajuda fornecida [...] à URSS” (VIZENTINI, 2004, p. 71).

A intensificação da hostilidade relatada por Vizentini (2004) primeiramente mostra que o General Groves, responsável pelo projeto Manhattan (produção da Bomba A), afirmou em 1942 — em plena vigência da aliança EUA-URSS — que era uma oportuna iniciativa contra a URSS. Em seguida, a elaboração do Memorandum Secreto de Churchill afirmando que quando o Eixo deixasse de constituir uma ameaça, os aliados anglo-saxões deveriam recordar que a URSS era o verdadeiro inimigo.

O pico da adversidade, como menciona Nye (2009), ganha forma nos países do Mediterrâneo Oriental e do Oriente Médio que eram influenciados pelos britânicos antes da Segunda Guerra Mundial. Após a guerra, a União Soviética tentou ocupar essa posição geopolítica.

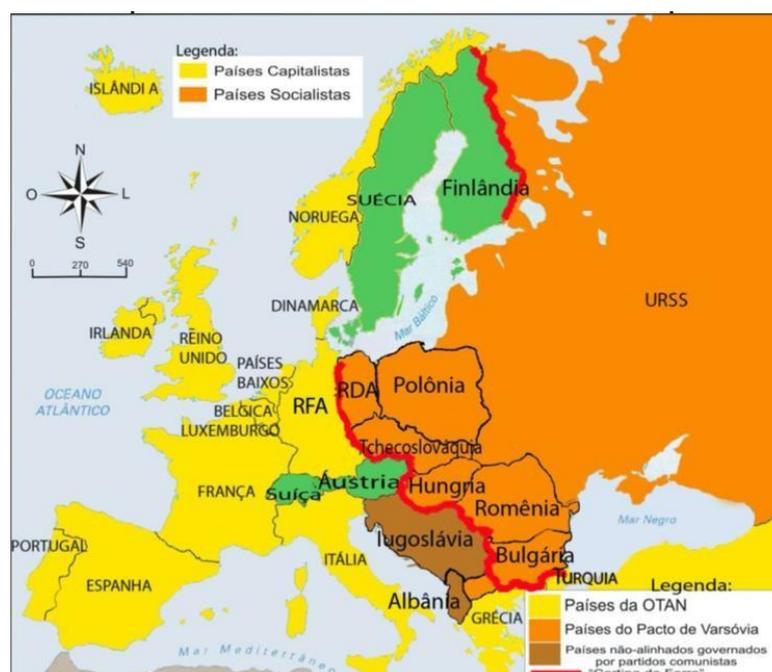
Primeiro, os soviéticos recusaram-se a retirar suas tropas do Irã em março de 1946. Os Estados Unidos apoiaram o Irã em um debate na ONU. Os soviéticos finalmente recuaram [...] A União Soviética também começou a pressionar a Turquia, país com quem fazia fronteira no Sul, ao mesmo tempo em que os comunistas pareciam estar ganhando a guerra civil na Grécia (NYE, 2009, p. 150).

Depois da saída das tropas soviéticas do Irã, os russos assistiram à instalação dos EUA no país. A iniciativa estadunidense evidenciou para ambos os países que qualquer recuo em sua área de influência representaria a presença de um inimigo potencial em suas fronteiras (VIZENTINI, 2004, p. 72). Nesta situação tem abertura um jogo de “toma lá, dá cá”, como sugere a expressão; inicia-se a narrativa nesta parte do oriente ocupado, no qual os EUA, por meio da política externa do presidente Truman, davam passos em direção ao conflito; no Ocidente, se afirmava que os soviéticos eram expansionistas e os países defensores do mundo livre deviam se prevenir do perigo vermelho.

Sobre o fato, Vizentini (2004) descreve que a animosidade teve caráter formal durante a visita de Churchill numa Universidade do interior dos EUA, ao lado de Truman proclamando a expressão “cortina de ferro” para designar o que ocorria na metade oriental da Europa. A “cortina de ferro” era o marco divisório entre capitalistas e comunistas tornando o continente europeu palco de uma guerra ideológica: “Guerra Fria foi uma querela de família entre ideologias ocidentais” (GRAY, 2012, p. 196 apud ARGUELHES; CHAVES, 2014, p. 138).

A base política dos governos ocidentais da Guerra Fria ia da esquerda socialdemocrata de antes da guerra à direita não nacionalista moderada também anterior à guerra. Aí os partidos ligados a Igreja Católica se mostravam úteis, pois as credenciais anticomunistas e conservadoras da Igreja não ficavam atrás de mais ninguém [...] Esses partidos desempenharam, assim, um papel central na política ocidental após 1945, temporariamente na França, mais permanentemente na Alemanha, Itália, Bélgica e Áustria (HOBSBAWM, 1996, p. 236).

Figura 1 – Nova configuração territorial: países de influência capitalista e comunista.



Fonte: VIEIRA, 2008, p. 16.

E, para tensionar a cena já conflitiva, ressurgem os EUA com o Plano Marshall<sup>16</sup>, em junho de 1947, uma das medidas que compunham a Doutrina Truman<sup>17</sup>. A iniciativa política

<sup>16</sup> Desenvolvido pelo general George C. Marshall (1880–1959). O nome oficial do plano era *European Recovery Program* (Programa de Recuperação Europeia). De 1948 a 1952, os Estados Unidos aplicaram cerca de U\$ 12,6 bilhões de dólares na recuperação econômica de países europeus, sobretudo na Grã-Bretanha, França e Holanda. A ideia original do general Marshall era incluir todos os países da Europa no programa, incluindo aqueles pertencentes à União Soviética, mas Josef Stalin negou-se a aceitar a ajuda dos EUA. A recusa se deu por motivos ideológicos e estratégicos. Como forma de rivalizar com o Plano Marshall, a URSS criou seu próprio plano de reconstrução econômica dos países do Leste Europeu que estavam sob a sua influência: o Comecon (Conselho mútuo para assistência econômica). (FERNANDES, c2022).

<sup>17</sup> Para conter o sistema comunista, o presidente Harry Truman começou a elaboração de políticas para parar a expansão do regime liderado pela URSS. A Doutrina Truman foi norteada numa série de medidas de ajuda econômica para a Europa. Em um discurso violento pronunciado em 12 de março de 1947, diante do Congresso Nacional, Truman afirmou: "...os povos livres do mundo olham para nós esperando apoio na manutenção de sua liberdade...". Com a Doutrina Truman, os Estados Unidos passaram a interferir em todo conflito armado que tivesse como causa central a relação entre capitalismo e socialismo. Um desses conflitos foi a Guerra da Coreia: de um lado, a Coreia do Sul, apoiada pelos Estados Unidos; de outro, a Coreia do Norte, apoiada pela União Soviética.

idealizada pelo secretário de Estado George Marshall expôs uma acirrada corrida e defesa política de influência no território europeu em prol dos partidos que demonstrassem maior aliança aos interesses norte-americanos.

De acordo com o cientista político Joseph Samuel Nye (2009), inicialmente o Plano Marshall convidava a URSS e os países sob sua influência a participarem do projeto, porém houve uma pressão por parte Stalin aos países que faziam parte do grupo soviético a não aderirem ao plano de resgate econômico. Para Stalin, a ação era uma prerrogativa para derrubar suas conquistas.

Conseqüentemente, o Plano Marshall complementou a defesa dos interesses do EUA, além de apresentar sua ambição a uma hegemonia mundial, lançando as bases para a formação da bipolaridade global e o nascimento de blocos políticos e militares. Junto às ações do programa, os estadunidenses perceberam a oportunidade de proporem a *pax americana*<sup>18</sup>. Mesmo com esta iniciativa apaziguadora ambos os países utilizaram de mitos e imagens a desarticular, ou seja, a demonizar um e outro. A “ameaça soviética” e a “defesa do mundo livre” constituíram esses mitos mobilizadores e legitimadores da nascente Guerra Fria (VIZENTINI, 2004, p. 74).

O melhor sistema de governança para o mundo ficará explícito em iniciativas, como a criação da OTAN. A organização firmou em definitivo laço entre as nações ocidentais do Atlântico Norte, em defesa do “mundo livre” contra a ameaça soviética, sediado em Bruxelas e com um núcleo na unidade franco-germânico. “A divisão da Europa agora era completa” (VIZENTINI, 2004, p. 78).

Para Chomsky (2013), a criação de *slogans* como a “ameaça soviética” e a “defesa do mundo livre” possuiu um objetivo claro e, “sua importância decisiva é que ele desvia a atenção de uma questão que, esta sim, significa algo: ‘Você apoia nossa política?’ Sobre ela ninguém quer saber sua opinião” (CHOMSKY, 2013, p. 26).

Com o apoio da URSS os partidos comunistas na Europa Oriental criaram o *Kominform*, uma agência de informações s que visava à coordenação das ações internacionalmente. “O Conselho de Ajuda Mútua Econômica (CAME ou COMECON), integrando os planos de desenvolvimento e lançando as bases de um mercado comum dos países socialistas, em uma clara resposta ao Plano Marshall” (VIZENTINI, 2004, p. 78). Dessa forma, de 1947 a 1989, a ordem mundial não foi a mesma.

---

<sup>18</sup> Segundo Vizontini (2004), “A situação hegemônica dos EUA em âmbito mundial permitiu-lhes estruturar uma nova ordem internacional quase inteiramente a seu molde – a Pax Americana”.

### 3 CAPÍTULO II: JULES FEIFFER: (SOBRE)VIVÊNCIA E VISIBILIDADE

Figura 2 – Jules Feiffer aos 9 anos de idade, 1938.



Fonte: FEIFFER, 2010, p. 7.

Corria a década de 1930. Jules Feiffer não deixara de tentar inúmeras vezes contornar os pedidos da mãe, Rhonda Feiffer, para que saísse de seu quarto, no apartamento 2-F na 1235 *Stratford*, em Nova York (EUA). Sem convencê-la do contrário, o menino interrompia os desenhos, descia as escadas e atravessava a porta. Ir para a luz do sol significava enfrentar seus inimigos armados com bolas, luvas de beisebol e vassouras. Isto é, o menino que nasceu sem o gene da bola estava em desacordo com as diversões da maioria da turma do bairro. Mais tarde, uma sentença de John F. Kennedy viria ao encontro da percepção que o pequeno desenhista ia formando: "a vida não é justa" (FEIFFER, 2010, p. 15, tradução nossa<sup>19</sup>). E Kennedy nunca saberia que Feiffer havia provado de sua afirmação na infância.

O que havia sobrado para a infância naquela periferia de Nova York durante o período da Grande Depressão<sup>20</sup> era o beisebol, o futebol e o basquete. Feiffer, contudo, não parecia apto

---

<sup>19</sup> "Life is not fair."

<sup>20</sup> "Como é sabido, a crise mais grave começou com a falência do mercado de ações dos Estados Unidos em 1929, e foi seguida por uma onda de falências bancárias entre 1930 e 1932, na qual cerca de um terço dos bancos dos

a essas alternativas: era considerado pequeno para a idade, abaixo do peso e se podia contar suas costelas com os dedos:

Marginalizado de todos os aspectos, do mundo do *Bronx*, em que vivi, a minha única fuga foi uma vida de escapismos: ler quadrinhos, ir ao cinema, ouvir seriados de rádio e comediantes favoritos — Jack Armstrong<sup>21</sup>, eu amo um mistério, Fibber McGee e Molly<sup>22</sup>, Charlie McCarthy<sup>23</sup>, Jack Benny, Burns e Allen<sup>24</sup> — cada um me transportando da vida real para uma realidade de fantasia totalmente impossível que comprei como uma metáfora para o meu futuro. (FEIFFER, 2010, p. 12, tradução nossa<sup>25</sup>).

Quando estava na rua, porém, Feiffer transformava a calçada em um campo de batalha. O giz na mão de Feiffer era sua arma. Mesmo tendo inimigos de maior tamanho, músculos e coordenação, Jules Feiffer não se sentia impedido de estabelecer seu território. Em certa ocasião, de joelhos no chão da calçada, imediatamente, começou a criar grandes desenhos sem saber do que se tratava, até definir as primeiras linhas:

"Ei, é Popeye."

---

Estados Unidos faliu. Quando o governo Roosevelt tomou posse no início de 1933, imediatamente introduziu uma série de medidas para regular o setor financeiro. O Ato Glass-Steagall (Glass-Steagall Act) introduziu controles rígidos no setor bancário, incluindo os limites das taxas de juros e uma separação jurídica entre os bancos comerciais (que aceitam depósitos e fazem empréstimos) e bancos de investimento (que aconselham e realizam transações com títulos e ações). Pouco tempo depois, a Securities and Exchange Commission (Comissão de Títulos e Câmbio) foi criada para regular os mercados de valores mobiliários." EVANS, Trevor. Cinco explicações para a crise financeira internacional. **Revista Tempo do Mundo**, v. 3, n. 1, abr. 2011.

<sup>21</sup> Seriado estadunidense em 15 capítulos, de 1947, gênero aventura, dirigido por Wallace Fox, estrelado por John Hart, Rosemary La Planché e Claire James. Foi produzido e distribuído pela Columbia Pictures e veiculado nos cinemas estadunidenses a partir de 6 de fevereiro.

<sup>22</sup> Comédia de rádio estadunidense interpretado pelo casal de atores Jim Jordan (1896–1988) e Marian Driscoll Jordan (1898–1961). A série era contada pelas aventuras de um casal da classe trabalhadora, o contador de histórias Fibber McGee e sua amorosa esposa Molly, que vivia entre seus numerosos vizinhos e conhecidos na comunidade de Wistful Vista. O programa teve temporada de 1935 a 1959; no ano de 1959 foi adaptado para a televisão.

<sup>23</sup> O boneco Charlie McCarthy foi o famoso parceiro manequim ventríloquo de Edgar Bergen. Charlie fazia parte da atuação de Bergen já no colégio e, em 1930, vestia cartola, *smoking* e monóculo. O personagem tinha a personalidade de um garoto travesso, que podia ser sábio, se comportar mal e flertar descaradamente com uma garota. A estreia da dupla ocorreu no rádio, no programa da NBC, *The Chase and Sanborn Hour*, veiculado de 1937 até 1956.

<sup>24</sup> George Burns (1896 - 1996) e Grace Allen (1895 -1964) foram um casal de atores comediantes vaudevillianos ou especializados em comédia de situação. Burnes e Allen começaram suas carreiras no rádio, de 1932 a 1933. A dupla fez carreira televisiva nas emissoras CBS e NBC e filmes em Hollywood. O trabalho em conjunto do casal de atores no show *business* relatava problemas comuns causados pela "lógica ilógica" da personagem Gracie, geralmente ajudada pelos vizinhos Harry e Blanche Morton e seu locutor, Bill Goodwin. Um dos programas mais bem-sucedidos da dupla tem como tema uma busca de um ano pelo irmão supostamente desaparecido de Allen. Eles fizeram aparições inesperadas em outros programas, perguntando se alguém tinha visto o irmão de Allen.

<sup>25</sup> "Marginalized from every aspect of the Bronx world I inhabited, my only escape was a life of escapism: reading comics, going to movies, listening to radio serials and favored comedians — Jack Armstrong, I Love a Mystery, Fibber McGee and Molly, Charlie McCarthy, Jack Benny, Burns and Allen—each transporting me out of real life into a totally impossible fantasy reality that I bought as a metaphor for my future."

"Você pode desenhar Dick Tracy?<sup>26</sup>"

Eu posso e faço. E eu sou rápido. Eles estão assustados com a minha velocidade.

"Você pode desenhar Tom Mix?<sup>27</sup>" (FEIFFER, 2010, p. 17, tradução nossa<sup>28</sup>).

Figura 3 – Popeye por Jules, sete anos de idade



Popeye by Jules, age seven

Fonte: FEIFFER, 2010, p. 6.

“Eu tinha um repertório limitado, apenas alguns caubóis e personagens de desenhos animados que sabia desenhar ou desenhar falsamente” (FEIFFER, 2010, p. 17, tradução nossa<sup>29</sup>).

Com isso, percebemos que a ordem dada pela mãe para que o filho Jules fosse ter experiências sociais com as crianças do quarteirão o fez tomar o seu lugar, criando, assim, um nicho que permitiria que ele interagisse com a vizinhança.

<sup>26</sup> Personagem caracterizado como detetive em tiras de quadrinhos populares na cultura *pop* norte-americana. Um policial difícil de ser baleado, que atira rápido, e muitíssimo inteligente, que enfrentou uma grande variedade de vilões. Criado pelo cartunista Chester Gould, em 1931, para uma tira de quadrinhos do jornal que também se chamava Dick Tracy. A tira estreou em 4 de outubro de 1931, foi distribuída pelo Chicago Tribune Syndicate. Gould escreveu e desenhou a tira até 1977.

<sup>27</sup> (1880 - 1940) Foi um ator norte-americano, um dos primeiros grandes ídolos do cinema na era do cinema mudo, atuando preferencialmente no gênero *western* (faroeste).

<sup>28</sup> "Hey, it's Popeye." Duh. "Can you draw Dick Tracy?" I can and I do. And I'm fast. They are startled by my speed. "Can you draw Tom Mix? "

<sup>29</sup> "I had a limited repertoire, just a few cowboys and cartoon characters who knew how to draw or falsely draw."

Eu ganhei respeito, se não aceitação. Admiração, se não amizade. Eu me envolvi na hierarquia. É um uso precoce — talvez o mais antigo — da técnica básica de um sobrevivente: voltar ao reconhecimento. Eu descobri o que os atletas não podiam fazer. Eu poderia desenhar. Eles não podiam. Usei a falta de talento deles para provar que, mesmo não sendo jogador de bola, eu era visível (FEIFFER, 2010, p. 17, tradução nossa<sup>30</sup>).

Figura 4 – Desenhos realizados na infância: uma imagem de si e dois Mickeys, 1934-1935



Fonte: FAY, 2015, p. 140.

Então, a vocação que parecia faltar para a aventura parecia sobrar para o desenho, o que fez notar a vocação de cartunista rapidamente, conforme relatou ao jornalista Stage Stossel (2010, tradução nossa<sup>31</sup>):

<sup>30</sup> “I’ve won respect if not acceptance. Admiration if not friendship. I’ve drawn myself into the percking order. It’s as early use - perhaps my earliest - of a basic survivor’s tecnique: backing into recognition.”

<sup>31</sup> “You talk about having just sort of known from a young age that you were going to have a successful cartooning career. How did you know?”

I think it’s the arrogance of kiddishness, combined with having no other choice. In every other way, I was a failure as a boy. I couldn’t do any of the stuff boys do to be successful boys. I couldn’t play ball. I was smaller and skinnier than virtually all the other kids—including the girls. So I was inadequate in the extreme, and the only way I could achieve any notice was to draw pictures, which was something I could do and the other kids couldn’t. A lesson like that stays with you—especially if it’s established by the time you’re six or seven. So it became clear to me that either I was going to be a cartoonist, or I was going to be a nothing.”

Você fala sobre saber, desde muito jovem, que terá uma carreira de cartunista de sucesso. Como você sabia?

Acho que é a arrogância da infantilidade, combinada com não ter outra escolha. Em todos os outros aspectos, fui um fracasso quando menino. Eu não poderia fazer nenhuma das coisas que os meninos fazem para ser meninos de sucesso. Eu não conseguia jogar bola. Eu era menor e mais magro do que praticamente todas as outras crianças — incluindo as meninas. Então, eu era inadequado ao extremo, e a única maneira de conseguir alguma atenção era desenhar, o que era algo que eu podia fazer e as outras crianças não. Uma lição como essa permanece com você — especialmente se estiver estabelecida quando você tiver seis ou sete anos. Então ficou claro para mim que ou eu seria um cartunista ou um nada.

A obsessão pelo desenho acompanhou Feiffer depois da infância e o fez aos 16 anos procurar o escritório, apresentar-se e mostrar seus desenhos ao lendário cartunista Will Eisner (1917-2005). A decisão, tomada no ano de 1946, gerou um contrato salarial de dez dólares semanais pelo trabalho de assistente de roteirista para o quadrinho dominical *The Spirit*<sup>32</sup>, cujas narrativas se diferenciavam dos demais produtos literários gráficos do mesmo segmento.

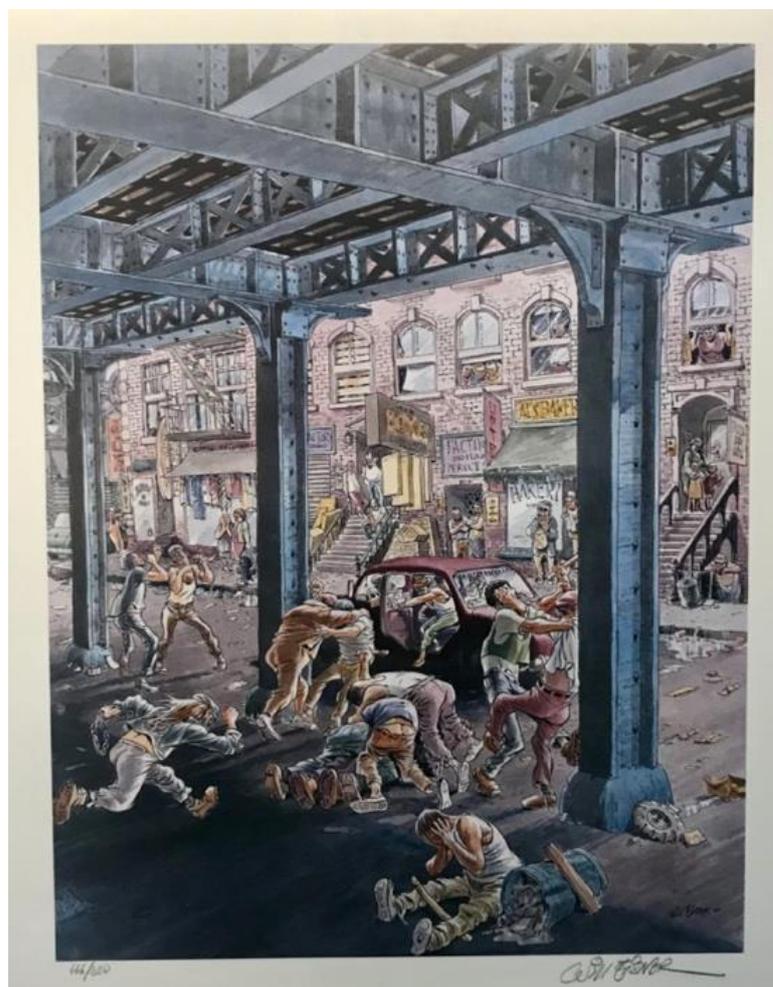
Segundo Feiffer:

Eisner, como eu, era do Bronx e trouxe o Bronx com ele para O *Spirit*. Sua arte fervilhava de imagens urbanas da era da Depressão, seus desenhos eram escuros e coagulados e frequentemente desajeitados. Grotesco e volumoso descobre isso em violência balética pesada, a ação real, apesar de suas distorções. Sentia-se a força por trás dos socos, o dano físico absorvido pelos combatentes. Trilhos elevados do metrô sobre ruas lamacentas, empoçadas e repletas de sucata. Sujeira e decadência e efeitos sonoros, em detalhes gráficos. Você podia ouvir e cheirar a cidade (FEIFFER, 2010, p. 58, tradução nossa<sup>33</sup>).

<sup>32</sup> *The Spirit* narra as aventuras de um vigilante mascarado que luta contra o crime com a bênção do comissário de polícia da cidade, Dolan, um velho amigo. As histórias são apresentadas em uma ampla variedade de estilos, do drama policial direto e *noir* à aventura alegre, do mistério e terror à comédia e histórias de amor, frequentemente com elementos híbridos que distorcem o gênero e as expectativas do leitor. Criado pelo cartunista Will Eisner, *The Spirit* começou a ser publicado em 2 de junho de 1940, como a principal reportagem de um encarte de revista em quadrinhos do tamanho de um tabloide de 16 páginas, distribuído na edição de domingo dos jornais *Register* e *Tribune Syndicate*; acabou sendo publicado por 20 jornais de domingo, com uma tiragem combinada de cinco milhões de exemplares durante os anos 1940. *The Spirit Section*, como o encarte era popularmente conhecido, continuou até 5 de outubro de 1952. Eisner foi editor geral, escreveu e desenhou a maioria das entradas do *The Spirit*, com a assistência não creditada de seu estúdio de assistentes e colaboradores, embora a visão singular de Eisner fosse um fator unificador.

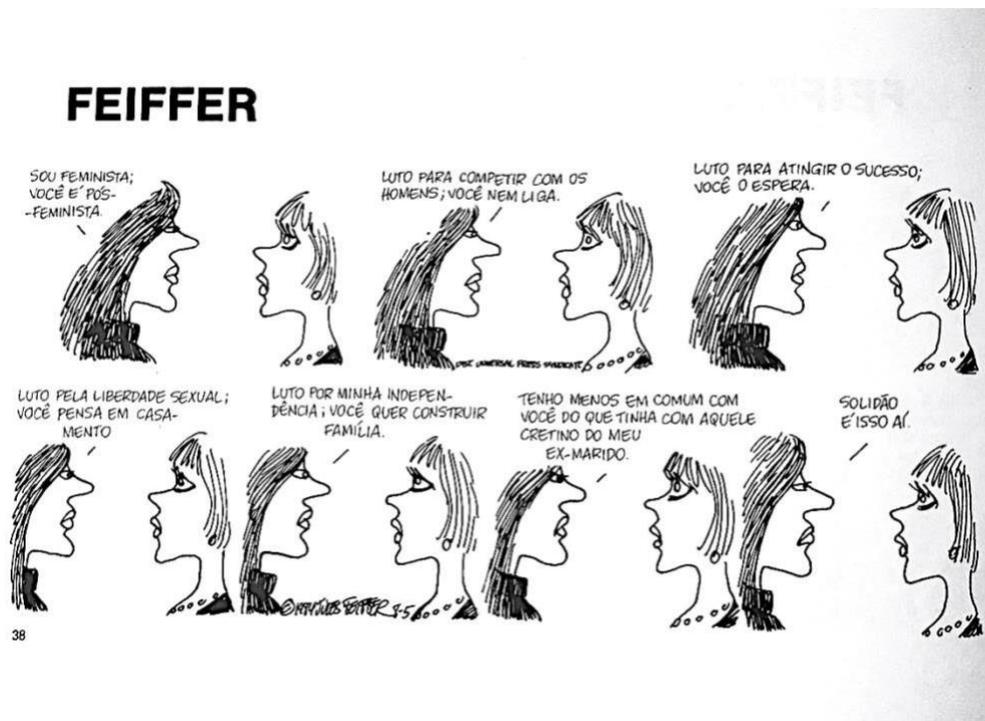
<sup>33</sup> “Eisner, like me, was from the Bronx and had brought the Bronx with him to the Spirit. His art crawled with Depression-era urban imagery, his drawing dark and clotted and often ungainly. Grotesque and bulky figures it out in heavyweight balletic violence, the action lifelike, despite its distortions. One felt force behind punches, the physical damage absorbed by combatants. Elevated subway tracks over slimy, puddled, scrap-strewn streets. Filth and decay and sound effects, in graphic detail. You could hear and smell the city.”

Figura 5 – Série de gravuras criada pelo autor Will Eisner na qual relata a violência urbana, tema que permeou sua produção artística.



Fonte: Acervo do autor.

Os dois artistas apresentavam obras com características estilísticas distintas — Eisner com variados elementos visuais e Feiffer com narrativas visuais de caráter minimalista construídas em tiras de seis a oito painéis, com diálogos concisos e dispostos sempre sobre fundo branco — como elementos predominantes nos seus trabalhos. Groth (2008) descreve o estilo do cartunista de modo evolutivo, de um traço áspero e angular para uma forma visual mais flexível, fluída, arredondada, que confere uma aparência espontânea.

Figura 6 – Tira 01 do livro *O melhor de Feiffer*.

Fonte: FEIFFER, 1988, p. 8.

“O desenho tinha que ser minimalista. Se eu usasse fotos em ângulo e obras de arte complicadas, isso desviaria o leitor. Eu não queria que os desenhos fossem notados” (GROTH, 2008). Na entrevista concedida a Groth, nota-se a busca de Feiffer por equilibrar imagem e palavra. Ao mesmo tempo, o desenhista demonstra uma preocupação com a escrita, buscando que este recurso não fosse sobreposto pelas figuras, uma vez que o texto conduziria o sentido do cartum.

Em relação à experiência de Feiffer como assistente de Will Eisner, trabalho que assumiu a partir de 1946, podemos ressaltar o seguinte fato: em 1949, no lugar do aumento de salário pedido a Eisner, Feiffer foi designado por ele a desenhar a última página do *The Spirit*. A oportunidade possibilitou a criação e veiculação do quadrinho *Clifford* até 1951. As histórias contam os pontos de vista de uma criança com uma imaginação ativa: “[...] Clifford era um personagem de *gag* que apresentava um jovem simpático com uma imaginação ativa anterior a Dennis, a Ameaça, que se rebelou por dezoito meses até que Feiffer foi convocado para o serviço militar” (PLOWRIGHT, 2015, tradução nossa<sup>34</sup>).

<sup>34</sup> [...] Clifford was a gag feature featuring a likeable young boy with an active imagination pre-dating Dennis the Menace, running riot for eighteen months until Feiffer was drafted for army duty.

Figura 7 – Tira 02, Clifford, 1949



Fonte: FEIFFER, 1989, p. 67.

### Análise: Tira 02

Nos quadrinhos, lê-se, traduzido ao português: *Clifford, por favor venha até aqui e recite o poema de hoje. / AHEM! / O FERREIRO DA ALDEIA DE HENRY WADSWORTH LONGFELLOW! / Sob uma PROPAGAÇÃO da CASTANEIRA DA ALDEIA FICA ... / HMM / Diga, em vez de tudo isso, que tal algumas canções bacanas que eu ouvi outra noite? / E assim, toda aquela tarde.../ (tradução nossa)*

As imagens e os diálogos contidos em Clifford apontam sobre a voz que Feiffer vai encontrar nas produções seguintes, conforme Plowright (2015). Alguns desses elementos são o colorismo branco e preto e as cenas teatralizadas retratando as reações dos personagens. Clifford caminha para recitar o poema, enquanto os colegas se viram em sua direção. Além disso, no bloco abaixo, observam-se dois momentos no qual o personagem fala com raiva o título do poema (O **FERREIRO DA ALDEIA DE HENRY WADSWORTH LONGFELLOW!**). No painel seguinte, demonstra um deboche, no qual partes das palavras ganham destaque (Sob uma **PROPAGAÇÃO da CASTANEIRA DA ALDEIA FICA** ...).

No mesmo painel apresenta-se ainda Clifford com uma expressão facial de má vontade antes de começar a recitar a narrativa. Em outro momento, a imagem sugerida é a de Clifford chateado por ter que refazer o exercício conforme pedido pela professora. O encerramento do quadrinho dá continuidade à formatação em três quadros, que começa com a professora zangada devido à maneira com que realizou a atividade, e ele, ao mesmo tempo, compartilha do mesmo sentimento.

A seguir, Clifford se apoia na mesa descontraidamente e lança uma ironia para a professora (*Diga, em vez de tudo isso, que tal algumas canções bacanas que eu ouvi outra noite?*). Ou seja, uma música sobre cura

trataria a propagação da castanheira. Podemos apontar que a palavra em destaque “propagação”, carrega o sentido de uma espécie de doença, praga que se difunde. Esse tipo de recurso é uma característica constante na escrita de Feiffer.

A parceria com Eisner durou até o ano de 1951 quando Feiffer foi convocado<sup>35</sup> para o exército norte-americano durante a Guerra da Coreia<sup>36</sup>. Até 1953, o cartunista permaneceria servindo as Forças Armadas no próprio território dos EUA. Neste período ele criou Munro<sup>37</sup>, um garoto de 4 anos que é convocado por engano pelo exército. A nova história determinou a direção do trabalho do autor nos cinco anos seguintes:

[...] como uma ideia na formação de uma empresa em Fort Monmouth. Isso, e os desenhos que se seguiram, garantiram para mim a reputação de fazer o que eu quisesse, do jeito que eu gostasse. Isso me permitiu a liberdade de tratar minha carreira como uma série de mudanças de humor, indo e voltando de desenhos animados de relacionamento para desenhos animados políticos para escrever peças, romances, roteiros, aquarelas de dança, livro infantil e este livro de memórias. (FEIFFER, 2010, p. 171, tradução nossa<sup>38</sup>)

---

<sup>35</sup> Jules Feiffer esteve em dois campos nos Estados Unidos: *Fort Gordon*, em Nova Jersey; United States Army Cyber Command, no sudoeste de Augusta, Geórgia.

<sup>36</sup> “A Guerra da Coreia, que aconteceu entre os anos de 1950 e 1953, teve sua origem em um contexto pós II Grande Guerra Mundial, de bipolarização mundial, quando os Estados Unidos e a União Soviética – ex-aliados que tinham lutado juntos na II Guerra Mundial - entram em conflito para controlar os territórios da península da Coreia.” SENHORAS, Elói Martins e FERREIRA, Rita de Cássia de Oliveira. A Guerra da Coreia vista após sessenta anos de Armistício (1953-2013). *Conjuntura Global*, Curitiba, Vol. 2, n. 3, p. 133-139, jul./set.2013.

<sup>37</sup> Munro foi impresso no ano de 1959 no livro *Passionela* e outras histórias. Em 1962, foi adaptado para um curta animado por Gene Deitch. O filme ganhou o Oscar de Melhor Curta de Animação. Deitch dirigiu dois outros curtas de animação com roteiro de Feiffer: *Bark, George* (2003) e *I Lost My Bear* (2005).

<sup>38</sup> [...] came to me as an idea in company formation at Fort Monmouth. It, and the cartoons that followed, secured for me the reputation to do what I liked, the way I liked. It allowed me the freedom to treat my career as a series of mood swings, shuttling back and forth from relationship cartoons to political cartoons to writing plays, novels, screenplays, dance watercolors, children's book, and this memoir.

Figura 8 – *Passionela* e outras histórias. Livro no qual Munro foi publicado.

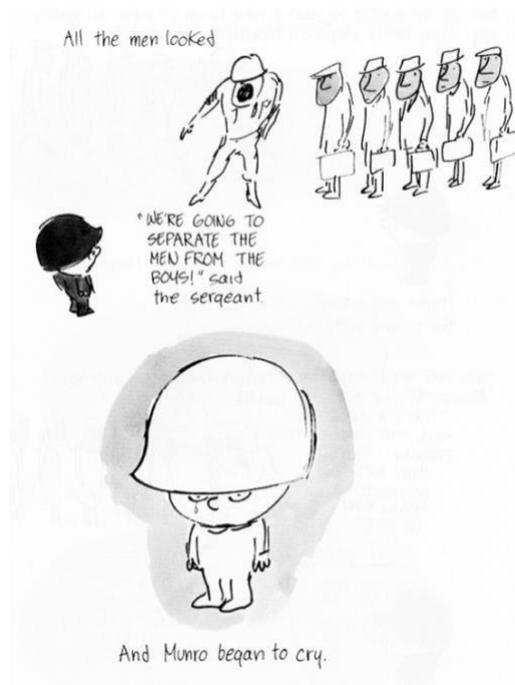


Fonte: FAY, 2015, p. 135. O lançamento da obra foi capa do jornal *Herald Tribune* em sua revista de fim de semana, em 28 de junho de 1959.

Novamente, Feiffer escolheu uma criança como herói, uma mais jovem e menor que seus predecessores:

A escrita é despojada, o envio de brilhantismo militar ilógico e o desenho, totalmente a serviço do assunto, sugere um grande salto de confiança e clareza de estilo. É uma versão inicial de Feiffer, mas é inconfundivelmente Feiffer — um artista monumentalmente furioso, de quem todas as linhas encontram seu alvo. Como um de seus super-heróis, Feiffer revelou ter uma característica sobre-humana — um detector de besteira embutido de sensibilidade extra, equipado com óculos de laser capazes de penetrar na mais espessa cortina de fumaça. (FAY, 2015, p.100, tradução nossa<sup>39</sup>).

<sup>39</sup> The writing is spare, the send•up of military illogic brilliant, and the drawing, totally in service of the subject, suggests a huge leap in confidence and in clarity of style. It is an early version of Feiffer, but it is unmistakably Feiffer — a monumentally pissed•off artist, whose every line finds its target. Like one of his super heroes, Feiffer turned out to have a superhuman trait — a built•in bullshit detector of extra sensitivity, fitted with laser goggles capable of penetrating the thickest smoke screen.

Figura 9 – Tira 03 Munro, do livro *Passionela*, 1959

Fonte: FEIFFER, 2006, p. 38.

### Análise: Tira 03

No quadrinho, lê-se, traduzido ao português: *Todos os homens olharam / "Nós vamos separar os homens dos meninos!" / disse o sargento. / E Munro começou a chorar.*

(*"Nós vamos separar os homens dos meninos!"*). A partir da ordem dada pelo general, Feiffer inicia a discussão pontuando a falta de sentido do exército em ter uma criança fazendo parte uma corporação militar exclusiva para o público adulto. A discrepância do mando do militar é o tema norteador da construção de Munro: um garoto de quatro anos convocado para fazer parte do exército, “uma massa unificada comandada para cumprir ordens que não faziam sentido, mas o exército, sem lógica, sem razão ou respeito”. (FEIFFER, 2010, p. 144).

Se pode estar no exército, quem é Munro? Homem ou garoto? (*"Nós vamos separar os homens dos meninos!" / disse o sargento*). Os questionamentos sugeridos por esta escrita do quadrinho conduzem a reflexão do autor a respeito da perda da identidade do sujeito dentro das forças armadas. E tal homogeneização é subvertida com a reação de Munro (*E Munro começou a chorar*). Por meio do choro o personagem de Jules Feiffer interroga o motivo da separação do grupo e caracteriza a identidade infantil de Munro. O choro, comportamento característico da identidade infantil, se torna uma arma de troca, de protesto, alerta sobre determinado evento ou sentimento e, aqui, ele caracteriza que a criança é a única no universo adulto que possui coerência.

Depois de ter sido dispensado do exército, Feiffer recebeu um benefício de trinta dólares mensais durante seis meses. A quantia permitiu que saísse da casa dos pais e alugasse um quarto no valor de vinte e cinco dólares mensais. Nesse momento, realizava trabalho de desenhos por encomenda para complementar a renda e criou duas séries de cartum: *Sick, Sick, Sick*, sobre o estado de conformidade, e *Boom*, a respeito da bomba atômica. Feiffer apresentou-as a editoras de Nova York, como Simon & Schuster, Random House, Harper's, Henry Holt, Crown. Em todas as empresas procuradas por Feiffer, o cartunista recebeu resposta uníssona dos editores: não havia mercado de gibis para adultos, muito menos haveria leitores para alguém de quem o público nunca tinha ouvido falar, e que ele voltasse quando estivesse famoso.

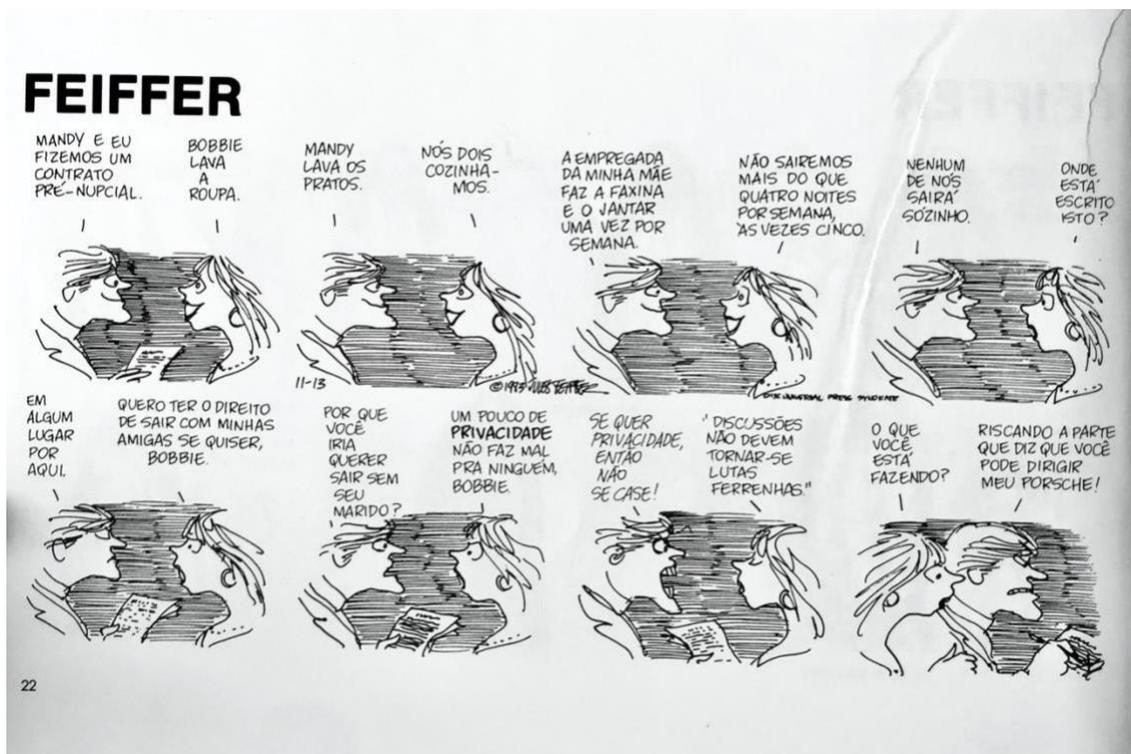
Encerrado o trabalho informal, em 1956 Feiffer começou a publicar seus cartuns no jornal nova-iorquino *The Village Voice*. Inicialmente com o título *Sick, Sick, Sick*, mas logo ele adotou o próprio nome para designar a tira. Feiffer permaneceu quarenta anos no jornal.

Sobre a entrada no *The Village Voice*, Katz (1996) recorda que Feiffer atraiu sua atenção pela primeira vez em outubro de 1956, quando viu nas páginas amarelas semanais *Village Voice*, no bairro de Manhattan, um desenho inovador que incluía uma sofisticada sátira social e política, numa narrativa em série que misturava palavras e imagens para adultos. No trabalho, havia uma leitura exata sobre os nova-iorquinos em solilóquios incisivos e diálogos sobre a vida, o amor, o poder, a hipocrisia, a violência e o desespero.

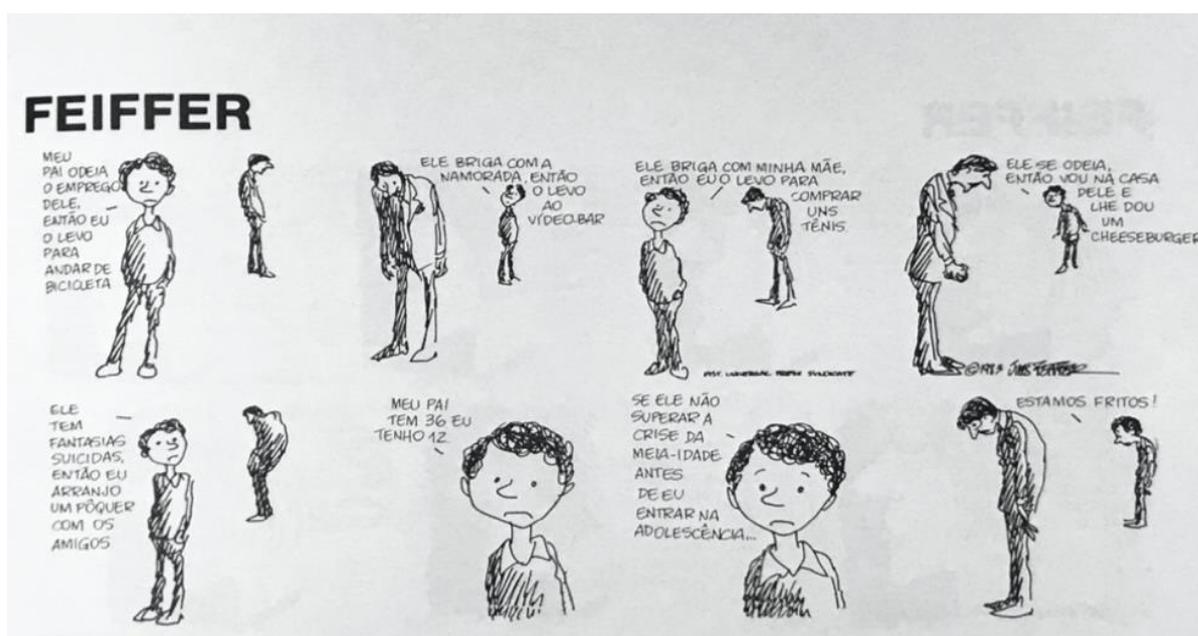
Espirituoso, cínico, irônico, às vezes abstrato e frequentemente irado, os comentários dos desenhos animados de Feiffer ajudaram a estender os limites do discurso intelectual aceitável durante o início da era da Guerra Fria. Ele satirizou os militares quando as tensões da Guerra Fria estavam altas e questionou o sonho americano universal, enquanto milhões de americanos olhavam com otimismo para o futuro. (KATZ, 1996, tradução nossa<sup>40</sup>)

---

<sup>40</sup> Witty, cynical, ironic, sometimes abstract and often angry, Mr. Feiffer's cartoon commentaries helped extend the limits of acceptable intellectual discourse during the early Cold War era. He satirized the military when Cold War tensions were high, and questioned the universal American Dream as millions of Americans looked optimistically to the future.

Figura 10 – do livro *O melhor de Feiffer*.

Fonte: FEIFFER, 1988, p. 12.

Figura 11 – Tira 04 do livro *O melhor de Feiffer*.

Fonte: FEIFFER, 1988, p. 7.

**Análise: Tira 04**

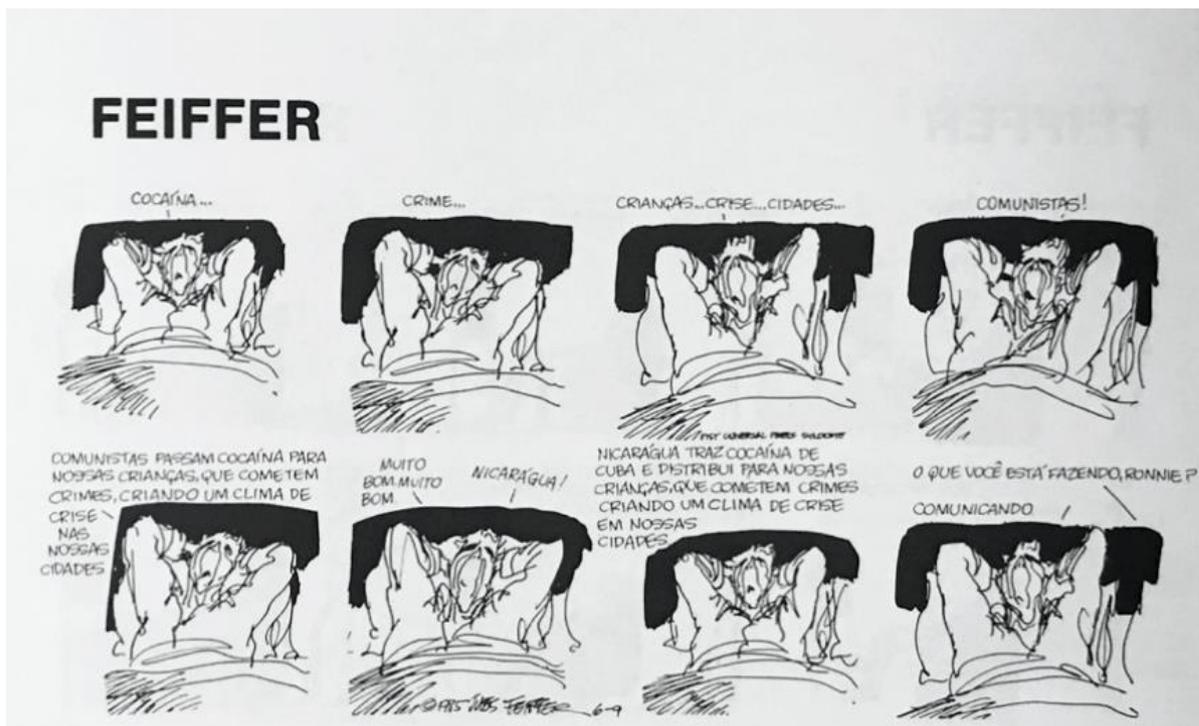
Os elementos estilísticos de composição como a sátira, ironia e o humor tomavam forma nas ocasiões vivenciadas pelos personagens mediante monólogos e conversas em grupo apresentados nas tiras de Feiffer. Os falantes expunham seu lado patético, às vezes pomposo, posições políticas, e suas inseguranças — como exemplifica a tira acima. Logo, assuntos diversificados referentes à sociedade norte-americana tornaram-se material de trabalho para Feiffer em suas narrativas visuais:

Em seu quadrinho expressivo e multipanel (que duraria mais de quatro décadas), os personagens nebulosos de Feiffer exploravam todo tipo de ansiedades e neuroses — perfurando a repressão da época da Guerra Fria com seus monólogos cheios de angústia sobre tudo, desde sexo até ansiedade social e a vida disfuncional em família. (STOSSEL, 2010, tradução nossa<sup>41</sup>)

Figura 12 – Tira 05 do livro *O melhor de Feiffer*.

---

<sup>41</sup> In his expressively drawn, multipanel comic (which would run for more than four decades), Feiffer's nebbishy characters explored all manner of anxieties and neuroses—puncturing Cold War era repressiveness with their angst-ridden monologues on everything from sex to social anxiety to dysfunctional family life. STOSSEL, Sage. *A Conversation With Jules Feiffer*. Disponível em: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2010/03/a-conversation-with-jules-feiffer/37775/>>. Acesso no dia 10 de agosto de 2021.



Fonte: FEIFFER, 1988, p. 11.

#### Análise: Tira 05

Em *Feiffer* tem-se a paranoia dos EUA em relação à ameaça comunista. O enredo gráfico expõe um chefe de estado cansado, abatido com insônia em sua cama criando um plano de defesa para proteger a nação do inimigo comunista: (cocaína...)/ (crime...)/ (crianças, crise...cidades...)/ (comunistas!). Os verbetes vão se configurando na invenção de notícias falsas a serem divulgadas para a opinião pública. Na história, o vilão é Cuba, país de influência do regime comunista. Os comunistas são dirigentes de uma organização de narcotráfico e produtores de cocaína. A Nicarágua é a rota por onde chegará a droga. O plano dos comunistas depois de entrarem nos EUA é atingirem as crianças promovendo o contato delas com os entorpecentes, assim retirando sua inocência, transformando-as em criminosos. E isso ocasionará um caos que atingirá a estrutura familiar, entre outras esferas da sociedade.

Baczko (1985) relata que no governo Truman foram utilizados diversos meios para controlar o imaginário social criando o ideal do inimigo americano: o comunismo. Neste governo, o medo do comunismo foi instalado, fazendo os inimigos políticos de Truman — que eram contra a ideia de que havia um expansionismo comunista que precisava ser detido — serem calados, sumirem de cena ou apenas perderem seus empregos.

Conjuntamente ao trabalho de cartunista, a escrita de Feiffer estendeu-se à dramaturgia teatral, roteiro fílmico, novelas gráficas e literatura infantil. Abaixo, segue a relação completa das obras publicadas pelo autor, lançadas até o momento. Os trabalhos foram disponibilizados segundo a cronologia dos respectivos lançamentos.

## **Livros coleções**

**Sick, Sick, Sick:** A Guide to Non-confident Living. New York: McGraw-Hill Book Company, Inc., 1958. London: Collins, 1959. Introduction by Kenneth Tynan.

**Passionella and Other Stories.** New York: McGraw-Hill Book Company, Inc., 1959. London: Collins, 1959. Introduction by John Crosby.

**The Explainers.** New York: McGraw-Hill Book Company, Inc., 1960.

**Boy, Girl. Boy, Girl.** New York: Random House, 1961.

**Hold Me!** New York: Random House, 1962.

**Feiffer's Album.** New York: Random House, 1963.

**The Penguin Feiffer.** Harmondsworth, England: Penguin Books, 1964.

**The Unexpurgated Memoirs of Bernard Mergendeiler.** New York: Random House, 1965.

**Feiffer on Civil Rights.** Foreword by Bayard Rustin. New York: The Anti-Defamation League of B'nai B'rith, 1966.

**Feiffer's Marriage Manual.** New York: Random House, 1967.

**Feiffer on Nixon: The Cartoon Presidency.** New York: Random House, 1974.

**Jules Feiffer's America: From Eisenhower to Reagan.** Edited by Steven Heller. New York: Alfred A. Knopf, 1982.

**Marriage Is an Invasion of Privacy, and Other Dangerous Views.** Kansas City, MO: Andrews, McMeel & Parker, 1984.

**Feiffer's Children.** Kansas City, MO: Andrews, McMeel & Parker, 1986.

**"Ronald Reagan in Movie America: A Jules Feiffer Production.** Kansas City, MO: Andrews and McMeel, 1988.

**Feiffer: The Collected Works, Volume 1: Clifford.** Foreword by Pete Hamill. Preface by Robert Fiore. Seattle: Fantagraphics Books, 1989.

**Feiffer: The Collected Works, Volume 2: Munro.** Preface by Robert Boyd. Seattle: Fantagraphics Books, 1989.

**Feiffer: The Collected Works, Volume 3: Sick, Sick, Sick.** Introduction by Robert Boyd. Seattle: Fantagraphics Books, 1992.

**Passionella and Other Stories: The Collected Works of Jules Feiffer, Volume 4.** Introduction by Gary Groth. Seattle: Fantagraphics Books, 2006.

**Explainers: The Complete Village Voice Strips (1956–66).** Introduction by Gary Groth. Seattle: Fantagraphics Books, 2008.

### **Novelas gráficas**

**Tantrum.** New York: Alfred A. Knopf, 1979. Revised edition: Seattle: Fantagraphics Books, 1997. Introduction by Neil Gaiman.

**Kill My Mother.** New York: Liveright Publishing Corporation, 2014.

### **Novels**

**Harry, the Rat with Women.** New York: McGraw-Hill Book Company, Inc., 1963.

Ackroyd. New York: Simon and Schuster, 1977.

### **Livros infantis**

**The Man in the Ceiling.** New York: Harper Collins Publishers, 1993.

**A Barrel of Laughs, A Vale of Tears.** New York: HarperCollins Publishers, 1995.

**Meanwhile...** New York: HarperCollins Publishers, 1997.

**I Lost My Bear.** New York: Morrow Junior Books, 1998.

**Bark, George.** New York: HarperCollins Publishers, 1999.

**I'm Not Bobby!** New York: Hyperion Books for Children, 2001.

**"By the Side of the Road.** New York: Hyperion Books for Children, 2002.

**The House Across the Street.** New York: Hyperion Books for Children, 2002.

**The Daddy Mountain.** New York: Hyperion Books for Children, 2004.

**A Room with a Zoo.** New York: Hyperion Books for Children, 2005.

**Rupert Can Dance.** New York: Farrar Straus Giroux, 2014.

### **Textos teatrais**

**The Explainers,** direção Paul Sills, 1961.

**The World of Jules Feiffer** (incluindo *Crawling Arnold* e *Passionella*), direção Mike Nichols, 1962.

**The Apple Tree** (*Passionella*, adaptado por Jerry Bock e Sheldon Harnick), direção Mike Nichols, 1966.

**Little Murders,** direção Alan Arkin, 1967.

**God Bless,** direção Harold Stone, 1968.

**Feiffer's People: Sketches and Observations** (adaptado de *The Explainers*), 1969.

**Oh! Calcutta! ("Dick and Jane"),** direção Jacques Levy, 1969.

**The White House Murder Case,** direção Alan Arkin, 1970.

**Knock Knock**, direção Marshall W. Mason, 1976.  
**Hold Me! An Entertainment**, direção Caymichael Patten, 1977.  
**Grown Ups**, direção John Madden, 1981.  
**A Think Piece**, direção Caymichael Patten, 1982.  
**“Carnal Knowledge**, direção Ted Swindley, 1988.  
**Anthony Rose**, direção Paul Benedict, 1989.  
**Elliot Loves**, direção Mike Nichols, 1990.  
**A Bad Friend**, direção Jerry Zaks, 2003.  
**The Man in the Ceiling**, direção Jeffrey Seller, in production.

#### **Roteiro para cinema**

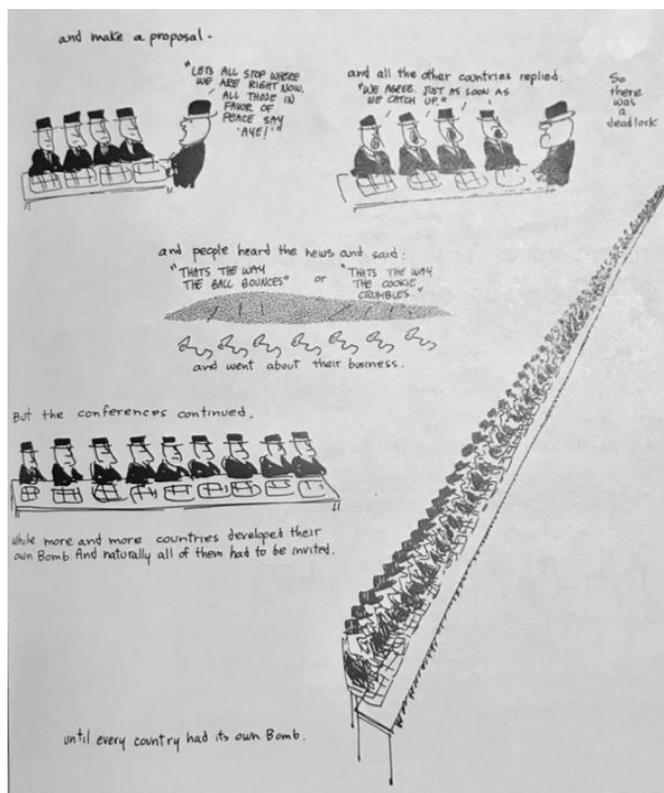
**Munro (animated short)**, direção Gene Deitch, 1961.  
**Little Murders**, direção Alan Arkin, 1971.  
**Carnal Knowledge**, direção Mike Nichols, 1971.  
**VD Blues: “Silverlips”**, direção Sidney Smith, 1972.  
**Popeye**, direção Robert Altman, 1980.  
**Faerie Tale Theatre: “Puss in Boots” (teleplay)**, direção Robert Iscove, 1985.  
**I Want to Go Home**, direção Alain Resnais, 1989.”

### 3.1 BOOM: CRÍTICA, INDUSTRIALIZAÇÃO E MÍDIA

Dentre suas muitas obras gráficas, Jules Feiffer criou em *Feiffer on Nixon: The Cartoon Presidency* (1974) alguns de seus quadrinhos mais devastadores em resposta à personalidade e política de Nixon durante seu mandato e após sua renúncia. Já *Feiffer on Civil Rights* (1966) foi uma antologia criada a partir da luta pelos direitos civis: integração racial, ações afirmativas e multiculturalismo nos EUA. *Feiffer's Marriage Manual* (1967) retrata a vida de casado na classe média branca durante o início da década de 1960, mostrando personagens neuróticos, entediados, deprimidos e insatisfeitos em meio a casamentos sem honestidade, o que provavelmente assegurava a continuidade desses casamentos.

Em meio a tantas possibilidades, optou-se por abordar nesta escrita a ameaça de um possível ataque atômico. Este foi um dos temas que permearam a produção gráfica dos cartuns de Jules Feiffer. O objetivo no decorrer deste texto é apontar como o autor moldou suas críticas à sociedade estadunidense, vendo no contexto do pós-Segunda Guerra mundial um palco para refuncionalizar aspectos da bomba atômica, como seu uso pela mídia, sua indústria e como a sociedade foi afetada pela ameaça atômica. Para essa análise foram escolhidas imagens da série intitulada *Boom*, publicada em *Feiffer: The Collected Works, Volume 3: Sick, Sick, Sick* (1992).

Figura 13 – Tira 06 de Boom.



Fonte: FEIFFER, 1992, p. 23.

#### Análise: Tira 06

No quadrinho, lê-se, traduzido para o português: *e fiz a proposta. "VAMOS PARAR ONDE ESTAMOS AGORA. TODOS OS A FAVOR DA PAZ DIZEM "AYE!" / e todos os outros países responderam; / " NÓS CONCORDAMOS. ASSIM QUE NÓS PEGARMOS". / Então houve um impasse / e as pessoas ouviram as notícias e disseram: "É ASSIM QUE A BANDA TOCA " ou "É ASSIM QUE O BISCOITO SE ESMIGALHA. " / e cuidaram de seus negócios. / Mas as conferências continuaram. / Enquanto mais e mais países desenvolveram suas próprias bombas. / E naturalmente todos tiveram que ser convidados. / até que cada país teve sua própria bomba.*

O enredo do cartum menciona as reuniões internacionais ocorridas antes e depois do fim da Segunda Guerra em Teerã, Yalta, Potsdam, entre outros encontros liderados pelas nações vencedoras do conflito, no caso, EUA, URSS e Inglaterra. A história tem início com um dos líderes do grupo sugerindo caminhos a serem adotados pelos participantes da reunião (*"VAMOS PARAR ONDE ESTAMOS AGORA. TODOS A FAVOR DA PAZ DIGAM "SIM"!*). Esse convite ao consenso revela uma referência à Conferência de Yalta, que foi o auge da cooperação entre EUA e URSS (VIZENTINI, 2004).

Porém ocorre um imprevisto (*e todos os outros países responderam; / "NÓS CONCORDAMOS. ASSIM QUE NÓS PEGARMOS". / Então houve um impasse*). É possível remeter essa sentença à falta de

equidade entre as lideranças com relação ao posicionamento dos EUA e Inglaterra no trato com a URSS, como relata Morray:

Essa diferença fundamental (entre os posicionamentos de Inglaterra e Estados Unidos) no trato das questões com Stalin indicava uma pressão que pressagiava o rompimento (das relações de cooperação entre as três grandes potências), uma vez passado o peso da liderança de Roosevelt para Churchill. (MORRAY, 1965, p. 28).

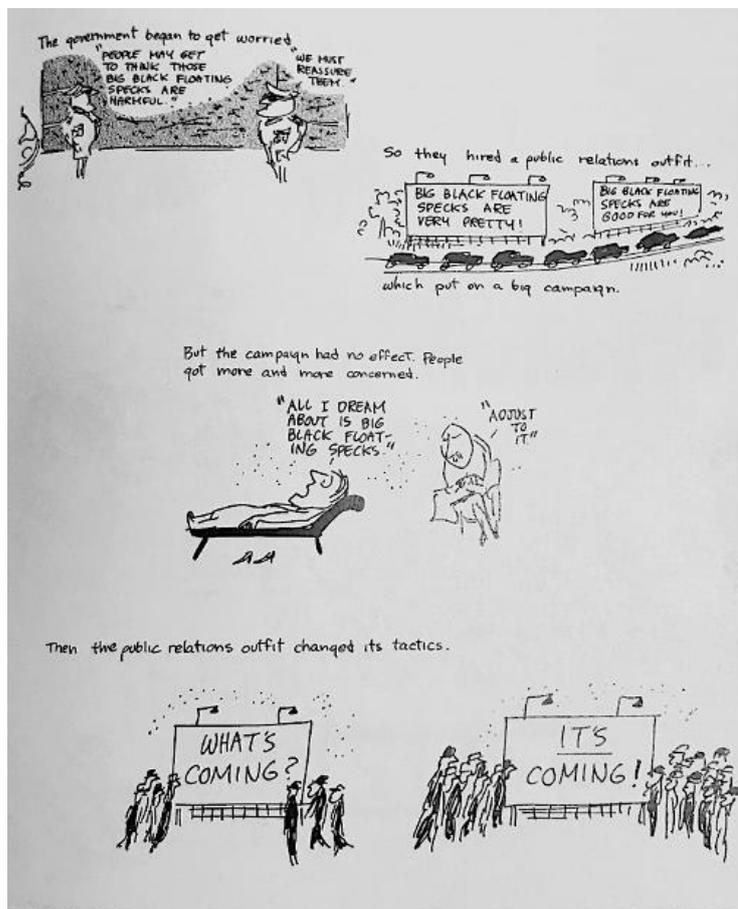
Feiffer acrescenta a seu trabalho a emergência de novos atores que se colocam contra o poderio das antigas ordens, ou seja, em oposição às nações que, tradicionalmente, vinham como liderança nas reuniões. No intervalo entre os debates internacionais os países não deixaram de capacitar suas indústrias (*e cuidaram de seus negócios. / Mas as conferências continuaram.*). Em meio a esse aporte industrial (*Enquanto mais e mais países desenvolveram suas próprias bombas.*) houve uma corrida armamentista sincronizada entre nações, que, agora armadas, passam a ter participação ativa nas conferências.

Numa analogia, Kissinger (2012) aponta que a rivalidade entre os blocos capitalistas e comunistas, na Guerra Fria, e a existência das instituições multilaterais globais, criadas por iniciativa dos EUA, gerou uma corrente antagônica no qual os pequenos países dispusessem de poder de voto, especificamente, na ONU. Então o autor conclui a narrativa (*até que cada país teve sua própria bomba.*), agora, com todos os países armados em pé de igualdade, a paz torna-se uma *commodity* inegociável diante de tantos poderes.

A história em quadrinhos de Feiffer segue uma lógica semelhante. Em *Boom*, o fracasso em resolver uma crise nuclear pendente por meio de canais estabelecidos espelha o fracasso na vida real do Plano Baruch e os esforços da UNAEC para regular o átomo no final dos anos 40. Mas na história em quadrinhos de Feiffer, o fracasso da conferência de desarmamento é apenas um ponto da trama no roteiro da piada. A corrida armamentista assimétrica ficcional que surge na esteira do fracasso da conferência de desarmamento é outra. A necessidade obsessiva de testar as capacidades destrutivas de cada bomba apenas agrava a situação, o que também ajuda a definir a piada da piada. Mas o verdadeiro ponto de inflexão no Boom que estabelece sua piada é o ponto final da trama antes que a "superbomba" seja construída e testada: a crise econômica seguida pelo referendo. (WEBB, p.71-72, 2015, tradução nossa<sup>42</sup>)

<sup>42</sup> Feiffer's comic follows a similar logic. In *Boom* the failure to resolve a pending nuclear crisis through established channels mirrors the real-life failure of the Baruch Plan and the UNAEC's efforts to regulate the atom in the late forties. But in Feiffer's comic the failure of the disarmament conference is only one plot point in the joke script. The fictionalized asymmetrical arm's race that sprouts up in the wake of the disarmament conference's failure is another. The obsessive need to test each bomb's destructive capabilities only exacerbates the situation which also helps set up the joke's punchline. But the real turning point in *Boom* that sets up its punchline is the final plot point before the "super bomb" is built and tested: the economic downturn followed by the referendum.

Figura 14 – Tira 07 de Boom.



Fonte: FEIFFER, 1992, p. 20.

#### Análise: Tira 07

No quadrinho, lê-se, traduzido ao português: *o governo começou a ficar preocupado / “AS PESSOAS PODEM FICAR PENSANDO QUE AQUELES GRANDES CISCOS PRETOS FLUTUANTES SÃO NOCIVOS. / “DEVEMOS TRANQUILIZÁ-LOS.” / Então, eles contrataram uma empresa de relações públicas ... / GRANDES CISCOS PRETOS FLUTUANTES SÃO MUITO BONITOS! / GRANDES CISCOS PRETOS FLUTUANTES SÃO BONS PARA VOCÊ! / que colocou em uma grande campanha / Mas a campanha não teve efeito. As pessoas ficaram mais preocupadas. / “TUDO O QUE EU SONHO É COM GRANDES CISCOS PRETOS FLUTUANTES. / “AJUSTE-SE A ISSO.” / Em seguida, o departamento de relações públicas o equipou com táticas. / O QUE ESTÁ VINDO? / ESTÁ CHEGANDO!*

Os testes nucleares no Atol do Bikini, realizados pelo governo estadunidense em seu território, é o tema da narrativa gráfica acima. Na tira Feiffer o aspecto analisado são as iniciativas da comunicação institucional de convencimento, junto à opinião pública, divulgadas na mídia acerca de tais experimentos. Feiffer elabora a composição textual, empregando o modelo de confecção dos títulos nas matérias jornalísticas.

BAHIA (1974), em *Jornal História e Técnica*, explica que o jornalista, como profissional de comunicação, deve extrair de seu texto elementos que despertem o interesse do leitor. Para isso é necessário retirar do texto a sua essência, de forma concisa e que impacte sobre o assunto noticiado.

(“AS PESSOAS PODEM FICAR PENSANDO QUE AQUELES GRANDES CISCOS PRETOS FLUTUANTES SÃO NOCIVOS.”) o governo recebe a mensagem num tom de alerta. O efeito colateral dos testes nucleares aparecera e está interferindo no cotidiano da população que se mostra apreensiva por causa do excesso de fuligem na atmosfera. E os membros do governo no cartum temendo uma manifestação popular planejam uma iniciativa de informações que serão veiculadas na mídia (“DEVEMOS TRANQUILIZÁ-LOS.”) que a nuvem com partículas de “sujeira” não oferece nenhum risco para população.

A raiva de Feiffer não só era motivada pelas consequências, mas era dirigida ao governo que mentiu sobre essas consequências e aos cidadãos que acreditavam nessas mentiras. “Nos anos 50, ainda eram notícias chocantes. A ideia de que as comissões do governo mentiriam deliberadamente. Nada disso era sabedoria convencional na época”. (BOYD, 1992, p. VII, tradução nossa)

Na história contida no cartum, percebe-se a criação de fatos mencionada por Boyd no enunciado em tom de discurso propagandístico (*GRANDES CISCOS PRETOS FLUTUANTES SÃO MUITO BONITOS! / GRANDES CISCOS PRETOS FLUTUANTES SÃO BONS PARA VOCÊ! / que colocou em uma grande campanha*). “Feiffer disse sobre “Boom” que “a Comissão Americana de Energia estava divulgando constantes comunicados ao público, dizendo que não havia nenhum dano à atmosfera” pelo teste de bomba atômica.” (BOYD, 1992, p. VII, tradução nossa).

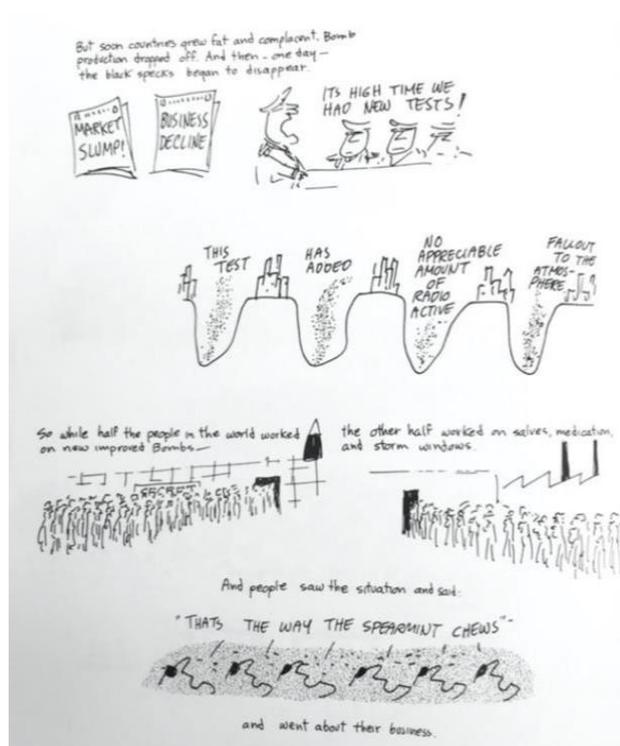
Outro recurso utilizado por Jules Feiffer é a narrativa jornalística como estrutura organizadora do texto expressa em caixa baixa (*que colocou em uma grande campanha / Mas a campanha não teve efeito. As pessoas ficaram mais preocupadas.*). As sentenças em caixa baixa são articuladoras de distanciamento, destacando relações de anterioridade e posteridades, circunstâncias, ações, desenvolvimento dos acontecimentos e outros elementos características de um estilo textual em terceira pessoa.

No decorrer dos eventos, um personagem é acometido por um tipo de crise, cujo sintoma é a fixação em seus sonhos (“*TUDO O QUE EU SONHO É COM GRANDES CISCOS PRETOS FLUTUANTES*”). O personagem parece representar o sentimento de ansiedade presente nas situações arroladas. Obsessão ocasionada pelo excesso de informações institucionais transmitidas na mídia sobre as fuligens não serem prejudiciais à saúde ou a não iminência de outro perigo.

Não há uma pedra filosofal que produzirá a equação ‘Bomba = Era da Ansiedade’, nem um cálculo que mensurará a contribuição da bomba para, por exemplo, [o movimento] Hippie. As diversas atribuições para o impacto psicológico da Bomba sugerem que a descoberta da importância da bomba para a psique norte-americana é tanto uma questão de convicção, expectativa e intuição como é uma questão de realidade. (CAREY, 1982, p. 24, tradução nossa<sup>43</sup>)

<sup>43</sup> There’s no philosophers stone that will produce the equation ‘Bomb = Age of Anxiety’, nor a calculus that will measure the bomb’s contribution to, for example, the Hippies. The diverse attributions to the Bomb’s psychological impact suggest that discovering the bomb’s importance to the American psyche is as much a matter of conviction, expectation, passion and intuition as it is a question of facts.

Figura 15 – Tira 08 de Boom.



Fonte: FEIFFER, 1992, p. 21.

### Análise: Tira 08

No quadrinho, lê-se, traduzido para o português: *Mas logo os países ficaram gordos e complacentes. / A produção de bombas diminuiu. / E então — um dia — as manchas pretas começaram a desaparecer. / MERCADO CAIU! / NEGÓCIO DECLINADO / A SEU TEMPO FAREMOS NOVOS TESTES! / ESTE TESTE / NÃO ADICIONOU / NENHUMA QUANTIDADE APRECIÁVEL DE PRECIPITAÇÃO / RADIOATIVA PARA A ATMOSFERA. / Então, enquanto metade das pessoas no mundo trabalhava em novas bombas aprimoradas, / a outra metade trabalhava em pomadas, medicamentos e janelas de proteção contra chuva. / E as pessoas viram a situação e disseram: / “É ASSIM QUE A BANDA TOCA” / e continuaram com seus negócios.*

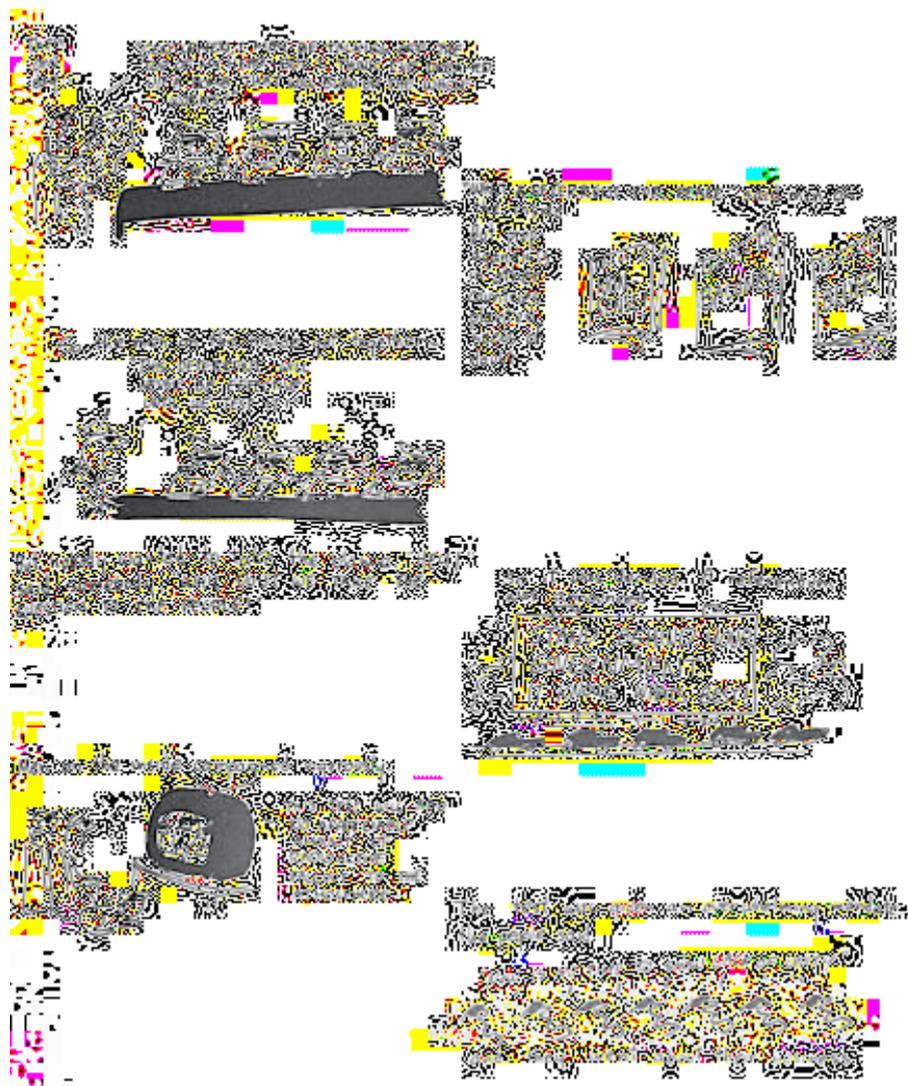
Nesta tira gráfica, Feiffer aborda os ganhos econômicos gerados pela indústria da guerra e como o avanço alavancou o orçamento de seu país (*Mas logo os países ficaram gordos e complacentes*), “a mola mestra do sistema americano era a corrida armamentista, determinada e moldada pela Guerra Fria” (ARBEX JÚNIOR, 1993, p. 36). Quanto ao desenvolvimento do complexo militar-industrial sob a justificativa política da Guerra Fria, da Guerra da Coreia, o economista Joan Robinson historiciza:

Se em 1939 os gastos militares americanos não ultrapassavam 1,4% do PIB, em 1944 eles pularam para 46% do PIB e, ao fim da II Guerra Mundial, estavam em 9% (1946); após um breve declínio, ganharam impulso com a guerra da Coreia e alcançaram o patamar de 8-9% ao longo da Guerra Fria, sem parar de crescer no período da Guerra do Vietnã, ganhando novo impulso quando, em 1983, Reagan anunciou o gigantesco e bilionário projeto Guerra nas Estrelas (Iniciativa de

Defesa Estratégica). O gráfico a seguir é esclarecedor. (ROBINSON 1952 apud COGGIOLA, 2002, p. 376).

Em contrapartida, o autor deixa subentendida uma suposta diminuição ou interrupção na produção armamentística, levando a uma crise financeira. O relaxamento da produção dos artigos que compõem a indústria bélica provocou *déficit* nos negócios (*MERCADO CAIU! / NEGÓCIO DECLINADO*). E o erguimento econômico aconteceria por meio do retorno industrial bélico (*A SEU TEMPO FAREMOS NOVOS TESTES!*) que complementa (*Então, enquanto metade das pessoas no mundo trabalhava em novas bombas aprimoradas*). Percebe-se que Feiffer elabora uma rede de ideias, atrelando outros segmentos e serviços essenciais que darão suporte ao comércio da guerra (*a outra metade trabalhava em pomadas, medicamentos e janelas de proteção contra chuva*).

Figura 16 – Tira 09 de *Boom*.



Fonte: FEIFFER, 1992, p. 22.

### Análise: Tira 09

No quadrinho, lê-se, traduzido para o português: *Então um dia... / “SENHORES, POSSO ESTAR FALANDO EM CIMA DA MINHA CABEÇA - MAS ACHO QUE SONHEI QUE UMA BOMBA VAI EXPLODIR O TRABALHO INTEIRO!” / “QUE DISSUASÃO PARA A PAZ”, / disseram os homens do lado de dentro. / Mas os propagandistas de outros países plantaram sementes de dúvida. / ABSURDO! / BOBAGEM! / BLEFE! / Então, os homens do time se juntaram. / “ESTA DISSUASÃO NUNCA SERÁ EFICAZ ATÉ QUE A TESTEMOS! / Mas ninguém queria assumir a culpa. / "EI!", disse alguém, "POR QUE NÃO FAZEMOS A PERGUNTA AO POVO!" / Então foi decidido. / Um referendo foi anunciado / ESTÃO ATRÁS DE SEU GOVERNO. SABEMOS O QUE É MELHOR! / Os homens de dentro fizeram uma campanha vigorosa. / ESTE TESTE NÃO ADICIONA NENHUMA QUANTIDADE APRECIÁVEL DE PARTÍCULAS RADIOATIVAS À ATMOSFERA. / O teste recebeu um mandato esmagador, e as pessoas disseram: / “AGORA NÃO É HORA DE MOSTRAR FALTA DE UNIDADE” / e eles continuaram seus negócios.*

No trabalho acima, o ponto de partida para a criação é o acordo de *Détente e o rompimento dele a qualquer momento* (“SENHORES, POSSO ESTAR FALANDO EM CIMA DA MINHA CABEÇA - MAS ACHO QUE SONHEI QUE UMA BOMBA VAI EXPLODIR O TRABALHO INTEIRO!”), o que colocaria fim na política antinuclear entre EUA e URSS. Friedman (2004) e Kissinger (1994) salientam a situação de equilíbrio nuclear, e a impossibilidade que os EUA tinham de atingir superioridade nuclear frente à URSS. Isso ficou evidenciado com a saída negociada para a Crise dos Mísseis de Cuba, por mais que o nível de tensão tivesse sido demasiado.

Em outras palavras (“QUE DISSUASÃO PARA A PAZ” / disseram os homens do lado de dentro.), em continuidade, (“ESTA DISSUASÃO NUNCA SERÁ EFICAZ ATÉ QUE A TESTEMOS!”). Para Magri (1985), a ideia da paz proveniente da neutralização do terror nuclear é falsa. EUA e URSS, em vez de aceitarem a inutilidade da corrida armamentista e promoverem uma real situação de paz, protagonizaram um falso acordo que mascarou o aumento e a continuidade da produção de armas. Por mais que o lado oposto noticiasse o contrário, o medo de um ataque surpresa permanecia (*Mas os propagandistas de outros países plantaram sementes de dúvida. / ABSURDO! / BOBAGEM! / BLEFE!*) tendo em vista que a URSS possuía uma estrutura de lançamento de mísseis balísticos intercontinentais (ICBM’s) na costa cubana apontados para o território americano. Feiffer encerra a narrativa nos convidando a refletir a respeito dos países que, agora, estão em igualdade bélica e, a partir disto, instiga a pensar em como serão os próximos encontros internacionais (*e eles continuaram seus negócios.*) e de que forma as decisões tomadas neles impactarão o planeta.

#### 4 CAPÍTULO III – JULES FEIFFER: UM PÁRIA REBELDE

O objetivo deste capítulo é analisar a figura do artista Jules Feiffer abordando-o pelo estatuto do pária — o excluído da sociedade — “caracterizado pela condição dos judeus na Europa ocidental em seguida ao Iluminismo e à emancipação, uma vez que eles nunca foram verdadeiramente aceitos pela sociedade europeia” (FELDMAN, 2016, p. 59). Para essa investigação, partiremos do pensamento de Hannah Arendt, influenciado — conforme afirma Feldman (2016) — pela visão de Max Weber, que definiu a situação dos judeus como a de um povo pária.

Da referência weberiana, Arendt identifica dois tipos de judeu pária em sua classificação: existe o pária rebelde, que, por meio da coragem e postura heroica, exerce seu papel no mundo como alguém que visa à liberdade e à garantia de direitos políticos — não somente para si, mas para todos que se encontram sobre opressão. Há também o pária *parvenu* arrivista, cuja prática consiste em salvaguardar a própria vida à custa da perda de direitos.

Todas as qualidades judaicas apregoadas — o “coração judeu”, a humanidade, o humor, a inteligência desinteressada — são qualidades de um pária. Todas as deficiências judaicas — indelicadeza, estupidez política, complexos de inferioridade, e sovínice — são características de arrivistas. Sempre houve judeus que não pensavam da realidade pela estreiteza do espírito de castas ou pelo irrealismo essencial das transações financeiras (ARENDR, 2016, p. 491).

Percebe-se que Arendt utiliza o par conceitual do pária para situar o povo judeu que está à margem no mundo. Diante dessa realidade, os dois atuantes terão posições distintas na sociedade. O pária rebelde agirá contra as implicações da condição que lhe é imposta de não pertencimento. Mesmo num ambiente adverso, o *parvenu* arrivista irá negociar sua sobrevivência em benefício próprio. Em sua teoria política, Arendt parece destacar o pária rebelde como agente libertário, propondo que, “o sentido da política é a liberdade” (ARENDR, 2020, p. 38):

A ação, única atividade que ocorre diretamente entre os homens, sem a mediação das coisas ou da matéria, corresponde à condição humana da pluralidade, ao fato de que os homens, e não o Homem, vivem na Terra e habitam o mundo. Embora todos os aspectos da condição humana tenham alguma relação com a política, essa pluralidade é especificamente a condição — não apenas *conditio une qua non*, mas a *conditio per quam* — de toda a vida política (ARENDR, 2020, p. 10).

Se a ação é capacidade inerente à existência humana, o que demanda a ação para Arendt? Sobre a impossibilidade de construção de discurso imposta ao pária, Arendt observa que “uma

vida sem discurso e sem ação (...) é literalmente morta para o mundo; deixa de ser uma vida humana, uma vez que já não é vivida entre os homens” (ARENDT, 2014, p. 219).

Com o discurso associado à ação, o agir transcorrerá na *polis*<sup>44</sup> que é habitada pelas pessoas, onde está o mundo público e a vida comum. Trazendo para o espaço da cidade contemporânea, é nele que está a pluralidade. “A pluralidade humana é a condição básica da ação e do discurso” (ARENDT, 2014, p. 219). É na diversidade onde se encontram homens e mulheres, em ação no espaço público, por meio das relações interpessoais e de negócios.

Arendt (2020) enxerga a pluralidade humana como condição básica da ação e do discurso e isso resulta em uma característica dupla: a igualdade e a distinção. A igualdade permite a compreensão uns dos outros e a prospecção de planos futuros. Já a distinção nos possibilita perceber que um ser humano é diferente de outro e que, se não houvesse essa diferenciação, não precisaríamos do discurso e da ação para nos fazermos compreender.

Para que se realize a ação, como concebida por Arendt, é necessária uma postura heroica do pária rebelde no campo agônico<sup>45</sup> da cena pública<sup>46</sup>:

O herói pela história não precisa ter qualidade heroicas; originalmente, isto é, em Homero, a palavra “herói” não era mais do que um nome dado a qualquer homem livre que houvesse participado da aventura troiana e da qual se podia contar uma história. A conotação de coragem que hoje reconhecemos ser uma qualidade indispensável a um herói, já está, de fato, presente na disposição para agir e falar, para inserir-se no mundo e começar uma estória própria. E esta coragem não está necessariamente, nem principalmente, associada à disposição para arcar com as consequências; a coragem e mesmo a audácia já estão presentes no ato de alguém que abandona seu esconderijo privado para mostrar quem é, desvelando-se e exibindo-se a si próprio. (ARENDT, 2014, p. 231).

Neste contexto, o modo de agir do herói pária delinea-se como marco estimulado pela ação. Começa-se por um tipo de acontecimento que desencadeia iniciativas e possibilidades de atuação dentro do evento; onde o agir neste espaço ocorre em meio à pluralidade, esta garante a continuidade da ação.

<sup>44</sup> “a polis, a rigor, não é a cidade-estado em sua localização física; é a organização do povo tal como ela desponta do agir e falar conjuntos e seu verdadeiro espaço se encontra entre as pessoas que vivem em conjunto para esse propósito, não importa onde estejam.” (ARENDT, 2020, p. 198)

<sup>45</sup> Ricardo George de Araújo Silva diz: “Sobre este aspecto da política como espaço de luta, Arendt comunga dessa ideia e a tem em relevo em sua teoria. Nesta direção, são relevantes as reflexões da professora Fátima Simões, para quem ‘Arendt (...) extrai o cerne de seu argumento acerca da razão de ser da polis, e de qualquer vida política, segundo o qual a criação do espaço público na Atenas clássica teria o propósito de mimetizar o campo de batalha troiano e a função imortalizadora do poeta épico.’ (FRANCISCO, ‘Hannah Arendt e o herói homérico’, p. 103) grifo nosso.” (SILVA, 2016, p. 38).

<sup>46</sup> Dada sua tendência intrínseca de desvelar o agente juntamente com o ato, a ação requer, para pleno aparecimento, a luz intensa que outrora tinha o nome de glória e que só é possível no domínio público” (ARENDT, 2014, p. 223).

Diante do panorama exposto, é possível que o cartunista, dramaturgo e roteirista Jules Feiffer possa ser abordado pela perspectiva do pária rebelde, segundo o pensamento de Hannah Arendt? Como dois judeus, Hannah Arendt e Jules Feiffer convergem para essa identidade de pária rebelde? Arendt, numa carta trocada com Jasper sobre sua condição de judia, infere: “perguntaram-me se eu sou alemã ou judia. Para ser honesta, devo dizer que, de um ponto de vista individual e pessoal, isso me é completamente indiferente [...]; no plano político, falarei sempre e unicamente em nome dos judeus”. (ARENDRT apud KRISTEVA, 2002, p. 103).

Em paralelo à visão de Arendt, Feiffer reflete:

Cercado por judeus, eu me sentia não judeu. Na companhia de meus parentes cristãos, eu era tão judeu que mal me reconhecia. Foram necessários gentios para me tornar um judeu; foram necessários judeus para me tornar um anti-semita. Eu me defini me distanciando. Outros notaram: “Você sempre foi diferente?” A escolha não tinha nada a ver com isso. Eu teria dado qualquer coisa para ser mais como todo mundo. Mas, sem fugir disso, eu era diferente. (FEIFFER, 2010, p. 27).

Ambos os intelectuais conduzem a pensar o problema da identidade individual para os seres humanos de modo geral extrapolando fatores geográficos, nomeação e características culturais específicas de um determinado grupo, pois “a condição humana compreende mais que as condições sob as quais a vida foi dada ao homem. Os homens são seres condicionados, porque tudo aquilo com que eles entram em contato torna-se imediatamente uma condição de existência.” (ARENDRT, 2020, p. 11)

Então, as posições de ambos os autores a cerca de seus perfis sociais possibilitar situar Jules Feiffer, como pária. E o seu agir pária dá-se ao observar sua produção artística, durante a “década neurótica”, de 1960, conforme enumerou Gandolfo (2016): movimento anti-guerra, a segunda onda do feminismo, além de apontar os protestos dos jovens na cidade de Paris (França) em maio de 1968.

O que tudo isso tem a ver com Jules Feiffer? Feiffer, que se tornou conhecido como o cartunista satírico e político responsável por "Feiffer" (a história em quadrinhos), que apareceu no *The Village Voice* por 40 anos (entre 1956 e 1997) e cantou o sempre louco, as vésperas mudando, sempre se descontraindo a psique e a política sempre se interessaram, também, pelos meandros das relações entre homens e mulheres, suas dificuldades e desacordos, a coisa mais difícil que alguém faz na vida é viver com sucesso com outra pessoa. Mais difícil do que escalar montanhas, mais difícil do que lutar contra uma guerra. (GROTH, 1988, p. 88).

Gandolfo (2016) examina o pensamento de Groth de uma perspectiva masculina por meio de um apontamento analítico contundente, no que tange às relações de neuroses e

insatisfações, esmagamentos e amarguras, jogos de poder e dominações intencionais que perpassam homens e mulheres.

Além do comportamento atribuído a homens e mulheres em suas relações amorosas, Feiffer cada vez mais acentuou temas políticos nos seus trabalhos. No ano de 1963, trouxe a Guerra do Vietnã para os seus quadrinhos, o que gerou sua transferência do setor onde trabalhava. De acordo com Brantley (1976), a postura antiguerra adotada por Feiffer quando trabalhou na revista *New York Post*, na década de 1960, ocasionou sua transferência da seção editorial para a editoria de quadrinhos. Brantley (1976) acrescenta ainda que isso se deveu à sua posição reativa contra a guerra. Ao contrário do informado pela editora da publicação, Dorothy Schiff, que, quando questionada sobre o assunto, justificou o motivo do deslocamento pela falta de interesse do leitor nos trabalhos do cartunista.

Ele falou em manifestações de paz em Washington, participou de leituras do Vietnã, testemunhou em nome de Lenny Bruce no julgamento de obscenidade do comediante de 1964, visitou Cuba e, em 1968, foi eleito delegado de McCarthy na convenção democrata em Chicago. (BRANTLEY, 1976, tradução nossa<sup>47</sup>).

Ainda a partir de Brantley (1976), esse percurso político influenciou Jules Feiffer nas observações que acabaram sendo transmitidas em *Feiffer, Nixon quadrado-de-besouro* e em seus desenhos do julgamento da conspiração de *Chicago Seven*, além de repercutir também nas três primeiras peças teatrais de Feiffer: *Little Murders*, *God Bless* e *The White House Murder Case*.

Em meio aos anos de 1960, Feiffer abriu outra frente de trabalho como dramaturgo. No texto *The White House Murder Case*, redigido no auge da guerra do Vietnã, a ação dramática se passa na Casa Branca em um momento próximo à eleição presidencial. Feiffer põe em cena os EUA em luta contra o Brasil. A certa altura da narrativa, um gás venenoso é liberado por engano pelos EUA, aniquilando todo um batalhão de estadunidenses. Assim, vê-se o presidente

---

<sup>47</sup> Throughout the 60's, Feiffer became increasingly interested in politics. In 1963, he came out against the Vietnam War in his cartoon strip, he says he was the first cartoonist to do so. (His antiwar stance may have gotten him into trouble at The New York Post, where, in the mid-60's, he was bounced from the editorial section to the comics page because, he says, of his strong position on the war. A spokesman for Dorothy Schiff, the paper's publisher, says that Mrs. Schiff does not recall why Feiffer's cartoon was moved, but contends it was not a question of his antiwar views, since The Post was always against the war. He was dropped altogether in 1969, for what Mrs. Schiff termed "lack of reader interest.") He spoke at peace demonstrations in Washington, participated in Vietnam read-ins, testified on behalf of Lenny Bruce at the comedian's 1964 obscenity trial, visited Cuba and, in 1968, was elected a McCarthy delegate to the Democratic convention in Chicago. Out of this political involvement came theories and observations, which Feiffer transmitted not only in his cartoons (one thinks particularly of his beetle-browed, squarejawed Nixon and of his drawings of the Chicago Seven conspiracy trial, which he collected in a book) but also in his first three full-length plays.

envolvido com explicações cujas duplicidades vão se multiplicando, enquanto sua esposa é assassinada com um cartaz com a mensagem “Faça amor, não faça guerra”.

No texto teatral *God Bless* (1968) a postura política de Feiffer remete à tendência à bipolaridade no posicionamento político por parte da população estadunidense. Ao ser entrevistado pelo crítico teatral Jonh Lahr, vê-se como Feiffer contextualiza os EUA daquele período na escrita da peça.

**Jonh Lahr:** Uma das críticas de *God Bless* foi que você não tomou posição. Que criar uma ambiguidade, usando clichês de esquerda e esquerda radical, foi desculpa insatisfatória.

**Jules Feiffer:** O que estava sendo dito era que se eu não escolhesse entre as embalagens de etiquetas A, B, C — bem, não escolhi nada. Mas eu realmente não acho que a escolha era entre Richard Nixon e Abbie Hoffman. Em *God Bless*, eu realmente não estava tentando mostrar como todo mundo estava podre, como todo corpo era igualmente mau. O que eu estava tentando mostrar no roteiro era o óbvio o que nossa herança do liberalismo pragmático nos trouxe, nos últimos 20 anos, usando a estrutura política dos governos deste século e até antes. A mentalidade liberal que escolhe ser afetiva, e não confusa, mental, moralista e idealista. E onde essa efetividade nos trouxe. O Vietnã é uma de suas principais traições [...] (LAHR, 1969, p. 41)

Desse modo, o pária rebelde em Jules Feiffer, mediado por seu trabalho, vai costurando ressonâncias no espaço público. Feiffer intervém na *polis* promovendo modos de pensar e questionar a cultura urbana por meio de sua criação. “Senti-me pouco à vontade desde o nascimento”, escreve ele. “Eu me escondi no meu sono. Eu me escondi nos meus sonhos. Eu me revelei apenas nos quadrinhos” (PHILIPS, 2010, [s/p]).

Baker (2018) analisa o humor contido no quadrinho inicial de Jules Feiffer, *Sick, Sick, Sick*, cujos personagens misturavam angústia confessional, ou seja, os personagens assimilavam a toxidade que estava dentro de si, motivada pelo comportamento e escolhas pessoais. O ambiente social era tão próximo do que Feiffer representava em suas tiras, que qualquer nova-iorquino que, naqueles anos, tenha passado algum tempo em cafés lotados e eventualmente vivido encontros desastrosos, terá sido testemunha de depoimentos apaixonados, brigas de amantes, sonhadores esperançosos. Este hipotético nova-iorquino poderia, possivelmente, se relacionar com os casais representados por Feiffer.

A possível imersão de Jules Feiffer como pária rebelde no contexto social contribui para situar sua posição como agente cultural na sociedade observada. O artista se posiciona perante os desafios sociais e políticos com o objetivo de promover e exercer a liberdade por meio dos retratos sociais contidos nas narrativas gráficas, dramatúrgicas e roteiros fílmicos. Com esta reflexão sobre Jules Feiffer, abordada pela perspectiva do conceito de judeu pária rebelde

trazido por Hannah Arendt, completa-se a breve revisão a que nos propusemos sobre a importância deste autor no que tange às relações entre sua escrita com as questões políticas e sociais que motivaram suas criações.

## 5 CAPÍTULO IV – *LITTLE MURDERS*

O prefácio da reconhecida obra de Jules Feiffer, *Little Murders*, traz um trecho da letra de uma canção: “dois, quatro, seis, oito, quem nós assassinamos?”<sup>48</sup>. Segundo Feiffer, era comum, em Nova York, no ano de 1964, ouvir os versos da música cantados pelas crianças nova-iorquinas. A passagem elucida alguns dos diversos acontecimentos que vinham ocorrendo na esfera político-social durante a década de 1960 nos EUA. Em cartas trocadas em abril de 1967 com Christopher Morahan — incluídas na publicação de *Little Murders* —, na época diretor do *The Royal Shakespeare Company* — Feiffer inicia uma das correspondências com o seguinte comentário a respeito dos EUA daquele período e sobre a temática da peça teatral:

A peça é uma peça pós-assassinato, mas a era de violência gratuita que a morte de Kennedy ressaltou estava, eu acho, entrando em vigor antes de 22 de novembro de 1963. Ela surge das frustrações de uma nação anteriormente isolacionista tendo que se tornar internacionalista em um imenso caminho, sentindo-se desvalorizada, não amada e finalmente indesejada por todas as suas boas obras e, em reação, tornando-se narcisicamente violenta com o mundo exterior (Santo Domingo, Vietnã) e paranoicamente violenta com seu próprio mundo interno (violência racial, violência aleatória, assassinatos em massa sem motivo). (FEIFFER, 1971, p. 135, tradução nossa<sup>49</sup>).

O trecho acima apresenta a gênese da confecção da obra teatral refletindo episódios presentes na cena social e política dos EUA na década de 1960. Feiffer mostra que essas passagens contribuíram para que emergissem a divisão, a vulnerabilidade e o isolacionismo da população estadunidense contidos na escrita de *Little Murders*<sup>50</sup>. Ao crítico teatral John Lahr, ele afirmou que *Little Murders* é “alegoria política da Guerra Fria e do Vietnã e quanto pessoas inocentes, pessoas boas, pessoas de pensamento correto podem se tornar assassinos” (LAHR, 1969, p. 43). Envolvidos em duas guerras concomitantes, os EUA encontravam-se com conflitos internos que cada vez mais se intensificavam. Jules Feiffer revela tal panorama através do discurso do Presidente Ronald Reagan<sup>51</sup> que o autor leu na autobiografia do mandatário:

<sup>48</sup> Não foram encontrados durante a pesquisa o autor e título da canção.

<sup>49</sup> “The play is post-assassination play, but the era of gratuitous violence that Kennedy's death highlighted was, I think, coming into its own before November 22, 1963. It grows out of the frustrations of a previously isolationist nation having to go internationalist in an immense way, feeling unappreciated, unloved, and finally unwanted for all its good works and, in reaction, turning narcissistically violent toward the outside world (Santo Domingo, Vietnam) and paranoically violent toward its own internal world (race violence, random violence, motiveless mass murders).”

<sup>50</sup> A peça foi traduzida pelo escritor Millôr Fernandes para o português como *Pequenos Assassinatos*, a pedido do ator John Hebert, exclusivamente para o espetáculo teatral concebido no ano de 1972, com direção de Osmar Rodrigues Cruz, na cidade de São Paulo. Essa tradução ainda não tem publicação comercial nas editoras brasileiras. O texto está disponível em arquivo digital na biblioteca da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), no endereço eletrônico: <<http://www.unirio.br/bibliotecacentral>>

<sup>51</sup> Assim, depois de praticamente uma década de instabilidade e incertezas (1971-1983), perpassando inúmeros impasses para um adequado ajuste de interesses, o rearranjo entre a burocracia de Estado e os grandes capitais

Com a morte do “sonho americano”, nos tornamos tristemente cientes de que não há mais uma América lá fora, mas 200 ou 300 Américas, Américas fechadas, cujos cidadãos devem uma fidelidade mais forte a seus próprios códigos, seus próprios sistemas de valores, suas próprias constituições mais fechadas do que a Constituição dos Estados Unidos; levados a acreditar na correção cultural e política de sua América em particular em relação a todas as outras Américas, educados primeiro e principalmente nas regras e regulamentos, as leis de sua América fechada. Assim, a América fundamentalista vive em um principado em si mesma, assim como a América corporativa, a América criminosa, a América drogada, a América idosa, a América operária, a América adolescente, a América da média gerência e todos os vários ramos da América étnica, vendo todos os outros americanos como inimigos ativos ou potenciais contra os quais se defender; portanto, adquirindo códigos de comportamento que eles não entenderão, uma linguagem destinada a confundi-los e mistificá-los, valores que permitem mentir, enganar, subornar e roubar e ainda assim se sentir bem consigo mesmo; porque você está agindo como um agente de sua própria América em uma guerra contra essas outras Américas. E aprendemos que na guerra, na defesa da própria terra ou, neste caso, do armário, é ético mentir, trapacear, subornar, roubar e, às vezes, matar. (REAGAN apud FEIFFER, 2010, p. 330-331, tradução nossa<sup>52</sup>).

Observa-se que a Guerra Fria e a Guerra do Vietnã não repercutiam na vida social como fatores isolados e, sim, como problemas ligados à política externa que se refletiam diretamente na situação interna do país. *Little Murders* constitui-se numa expressão dos anseios públicos presentes no ambiente nacional durante a década de 1960, período de intensificação dos conflitos do Vietnã e de ânimos acirrados pela exibição de corpos dos inimigos mortos pela mídia. A tensão elevava-se com perseguições e mortes de ativistas dos direitos civis e os assassinatos de Robert Kennedy, irmão de John F. Kennedy, e de Martin Luther King<sup>53</sup>. O texto

---

norte-americanos teria sua forma mais bem acabada nas iniciativas neoliberais e militaristas da gestão do presidente Ronald Reagan (1981-1989). YOUNG, Victor Augusto. *O governo de Ronald Reagan (1981-1989) e a consolidação da nova ordem econômica internacional*. 2018. Dissertação (Mestrado em Economia) – Instituto de Economia da Universidade de Campinas. Campinas – SP.

<sup>52</sup> With the death of “the American Dream,” we have become woefully aware that there is not one America out there anymore but 200 or 300 Americas, closet Americas, whose citizens owe a stronger allegiance to their own codes, their own systems of values, their own closet constitutions than they do to the Constitution of the United States; led to believe in the cultural and political correctness of their particular America over all other Americas, schooled first and foremost in the rules and regulations, the laws of their closet America. So fundamentalist America lives in a principality unto itself, as does corporate America, criminal America, druggie America, elderly America, blue-collar America, teenage America, middle-management America, and all the various branches of ethnic America, viewing all other Americans as active or potential enemies to defend against; therefore, acquiring codes of behavior they will not understand, language that is designed to confuse and mystify them, values that permit one to lie and cheat and bribe and steal and still feel good about oneself; because you are acting as an agent of your own America in a war against those other Americas. And we have learned that in war, in the defense of one’s land, or in this case one’s closet, it’s ethical to lie and cheat and bribe and steal and sometimes kill. (Tradução nossa)

<sup>53</sup> O ano de 1968 marcou a história dos EUA. Foi o ano de dois assassinatos que chocaram a população: o de Martin Luther King, que provocou a revolta em bairros negros e a ocorrência de distúrbios em diversas cidades; e de Robert Kennedy, candidato democrata à presidência dos EUA naquele ano, irmão do falecido presidente John Kennedy, morto cinco anos antes. Foi também o ano de inúmeras greves estudantis e da ocupação da Universidade de Columbia. Foi o ano dos protestos na Convenção do Partido Democrata em Chicago, quando pacifistas foram barbaramente agredidos por policiais. GUERR, Fábio V. **Super-heróis Marvel e os conflitos sociais políticos nos EUA (1961-1981)**. 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro – RJ. 2011.

problematiza a crença em valores ocidentais, fragiliza a imagem ideológica do mundo como estrutura coerente, questiona a confiabilidade da racionalidade da mente humana e a imposição de conceitos de gênero definidos.

Ao observar reivindicações de grupos e membros da sociedade estadunidense quanto a liberdades individuais, a equidade racial exigida pelos negros e os movimentos contra a participação e condução das guerras no panorama internacional pelos EUA estão entre as demandas da resistência que a historiadora Cecília Azevedo (1998) considera como expressões de algo mais profundo. Azevedo caracteriza os acontecimentos dos primeiros anos da década de 1960 como iniciais, do ponto de vista político, em relação aos que se seguem à morte de Kennedy. O presidente assassinado em 1963 havia se transformado em um fenômeno de popularidade ao prometer romper com a inércia e o torpor moral que a escalada do consumo da era Eisenhower, segundo ele, provocara.

Na presidência, Kennedy se dizia disposto a cumprir o slogan de campanha “Colocar a América outra vez em movimento”, respondendo ao desejo por mudança e o clamor de amplos setores pela Nova Fronteira<sup>54</sup>. A campanha da Nova Fronteira foi acompanhada de promessas de um tempo novo e melhor igualdade social. As novas implementações políticas, um pouco mais à frente na década de 1960, contaram com os movimentos sociais da Contracultura<sup>55</sup>, Nova

---

<sup>54</sup> “[...] Tinha como horizonte não só a condução dos problemas domésticos dos Estados Unidos, mas o enfrentamento dos inimigos da humanidade: a tirania, a pobreza, a doença e a guerra. Para tanto, o presidente vislumbrava uma revolução pacífica, na qual os norte-americanos empregariam toda a sua “energia, fé e devoção”. A América Latina foi especialmente citada na ocasião, dizendo o presidente que “as boas palavras seriam transformadas em boas obras”. Era hora, insistia, de renovar as velhas disposições morais dos americanos, hora de um “revival” capaz de provar ao mundo o valor do sistema americano. Uma das primeiras iniciativas do presidente foi recriar a Commission on National Goals (Comissão dos Objetivos Nacionais) que, em seus primeiros estudos confirmou o discurso da campanha, concluindo que os EUA deveriam recuperar e estender seus laços com outros países, que mais americanos deveriam viver no exterior e que o país como um todo deveria se comprometer a se sacrificar mais.” AZEVEDO, Cecília. *Regenerando a alma americana: os corpos da Paz na América Latina*. Anais Eletrônicos do III Encontro da ANPHLAC, p. 1-11, São Paulo, 1998.

<sup>55</sup> “O movimento denominado contracultura foi um dos polos de contestação que ocorreu nos anos de 1960. Seu surgimento se deu nos Estados Unidos da América, também tendo ressonância na Europa e América Latina. A contracultura se caracterizava por ser uma revolta juvenil que questionava os valores da sociedade capitalista. Embora tendo repercussão mundial, ela não foi um movimento uniforme. Em cada país em que esteve presente, apresentou características próprias, tendo em comum o objetivo de apontar uma alternativa à tecnocracia dominante nas sociedades capitalistas.” SANTOS, André de Melo. *A contracultura*. Revista Onis Ciência, Braga, V. V, Ano V nº 15, janeiro/abril 2017.

Esquerda<sup>56</sup>, a Grande Sociedade de Johnson<sup>57</sup> e com os movimentos estudantis e dos direitos civis, esse último, se desenvolvendo entre 1965 e 1968, estava diretamente ligado ao movimento negro nos Estados Unidos. Os movimentos negros norte-americanos se juntaram em torno de interesses comuns: participação igualitária na política e na economia, melhores condições de moradia, alguns chegaram até a pedir a separação territorial entre negros e brancos. De seu lado, a população branca se negava a reconhecê-los, o que aumentava o confronto direto entre negros e brancos, provocando cenas de violência e em alguns casos até de morte. Em meio a isso, Feiffer acrescenta:

Foi um revés das guerras raciais? Foi a revolução sexual? Rock 'n' roll, drogas precoces, declínio e queda da maturidade oficial? Ou foi uma loucura da Guerra Fria provocada por vinte anos de sufocação, ameaças, paranoia e prosperidade? Nossas hipocrisias se tornaram óbvias demais para que o sistema continuasse fingindo que faziam sentido? Estariam os atos de violência aleatória irrompendo desordenadamente, da torre do Texas a Charles Manson<sup>58</sup>, atos separados, mas iguais de uma psicose coletiva? Houve uma lógica de perturbação e desencanto no trabalho aqui? O sonho americano transformado na máquina de matar americana? Cidadãos amargos, sentindo-se enganados e frustrados, pegam qualquer arma que estiver à mão, em uma terra cheia de armas úteis, e gritam, nas palavras imortais de Paddy Chayefsky da Network: “Estou louco como o inferno e não vou aguentar mais!” Mas nós pegamos e aguentamos mais um pouco — e essas explosões, incidentes de violência, pequenos assassinatos em todos os nossos cinquenta estados (ou eram 49 naquela época?) Eram indígenas, fiéis à forma como nossas tradições ensinavam para desabafarmos, datando da velha fronteira para a Nova Fronteira (FEIFFER, 2010, p. 334, tradução nossa<sup>59</sup>).

56 “Frequentemente o que é ocultado sob essas denúncias superficiais, embora características, dos excessos políticos do período [final dos anos 60 e início dos 70] é uma premissa mais básica, nomeadamente, de que as lutas sociais significativas devem necessariamente aspirar a alguma forma de demanda hegemônica. Partindo dessa visão, o argumento específico é aquele discurso político efetivo e amplamente inteligível nos Estados Unidos, radical ou não, conforme uma forma ou outra, que vai em direção ao universalismo, populismo e patriotismo americanos. Esses três [aspectos] são ditos como tendo caracterizado a Nova Esquerda [em seu período inicial] e o movimento por Direitos Civis e, de acordo com vários historiadores e críticos da Nova Esquerda, foram centrais para todos os exemplos consequentes do radicalismo americano” (SARAIVA, 2005, p. 59).

57 “A Grande Sociedade trilhou, portanto, um duplo caminho: o dos direitos civis e o do combate à pobreza, consubstanciado no programa que foi significativamente batizado de “Guerra à Pobreza”, lançado com toda pompa em janeiro de 1964. Na ocasião o presidente afirmou que seu objetivo era quebrar o ciclo da pobreza que, segundo seus dados, atingia 35 milhões de americanos.” AZEVEDO, Cecília. Guerra à pobreza: EUA, 1964. *Revista de História*, n. 153, 2005, p. 305-323.

58 “Charles Milles Manson foi o fundador, mentor intelectual e líder de um grupo que cometeu vários assassinatos, entre eles o da atriz Sharon Tate, esposa do diretor de cinema Roman Polanski”. SALDANHA, Leandra Cristina B. **O comportamento do paciente psicopata e suas consequências perante a sociedade**. 2014. Monografia (Especialização em Enfermagem) – Departamento de Enfermagem. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis – SC. 2014.

59 Was it a setback to the race wars? Was it the sexual revolution? Rock 'n' roll, early drugs, decline and fall of official maturity? Or was it a Cold War madness brought on by twenty years of suffocation, threats, paranoia and prosperity? Have our hypocrisies become too obvious for the system to go on pretending to make sense? Are random acts of violence erupting wildly, from the Tower of Texas to Charles Manson, separate but equal acts of collective psychosis? Was there a logic of disturbance and disenchantment at work here? The American Dream Transformed into the American Killing Machine? Bitter citizens, feeling cheated and frustrated, grab whatever weapon is at hand in a land full of useful weapons and scream, in the immortal words of Paddy Chayefsky of The Network: “I’m mad as hell and I can’t take it anymore! ” But we took it and held it a little longer - and these explosions, incidents of violence, petty murders in all of our fifty states (or were they 49 at

Nesse breve relato, ao apresentar o que designa como “clima de violência aleatória”, Jules Feiffer refere-se ao fato de que a nação estadunidense estava em polvorosa, pois a Guerra Fria havia provocado uma onda de instabilidade em todos os setores da sociedade. No que tange à escalada da violência nos centros das cidades americanas, Feiffer (2010) pontua que a “violência aleatória” não estava ligada especificamente à política governamental. Lembra eventos isolados que tomavam conta dos EUA, como por exemplo, o ocorrido no campus de Austin, na Universidade do Texas, quando o estudante Charles Whitman escalou o topo de uma torre dos prédios da instituição e começou a atirar nas pessoas abaixo.

Os assassinatos em massa de Whitman pareciam simbolizar o que estava ocorrendo de forma menos dramática em outras partes do país. Eu estava convencido no final de 1964 de que o assassinato de Kennedy estava inspirando um colossal colapso nervoso nacional, que não era reconhecido em nossa mídia, embora sinais, grandes e pequenos, estivessem em evidência em quase todos os lugares que eu olhasse. Ficamos desconfortavelmente cientes de que os EUA estavam se desgrudando como nação, todas as formas de autoridade deslegitimadas. Estávamos entrando em uma rebelião, nos separando em feudos — sinais emergentes de Fechem a América (FEIFFER, 2010, 333, tradução nossa<sup>60</sup>)

Os acontecimentos listados colocam um prisma que permite observar a década de 1960 sob a ótica proposta pelo pensamento do filósofo Michel Foucault ao analisar as “relações de poder” observadas no antagonismo de estratégias que tensionam as estruturas sociais. Isso pode ser exemplificado pelas oposições que se teriam desenvolvido naqueles anos: “oposição ao poder dos homens sobre as mulheres, dos pais sobre os filhos, do psiquiatra sobre o doente mental, da medicina sobre a população, da administração sobre os modos de vida das pessoas”. (FOUCAULT, 1995, p. 234). Essas lutas eram “transversais”, não limitadas a um país; eram “imediatas”, contestavam o poder mais próximo e não esperavam soluções dos problemas no futuro (“isto é, liberações, revoluções, fim da luta de classe”), “lutas anárquicas”; lutas contra o “governo da individualização” e a afirmação do “direito de ser diferente”; “lutas contra os privilégios do saber”; lutas que giram em torno da pergunta “Quem somos nós?” (FOUCAULT, 1995, p. 234-235).

---

that time?) They were indigenous, faithful to the way our traditions taught us to let off steam, dating back to the old frontier to the New Frontier.

<sup>60</sup> Whitman’s mass murders seemed to symbolize what was erupting in less dramatic fashion in other parts of the country. I was convinced by the end of 1964 that the Kennedy assassination was inspiring a colossal national nervous breakdown, which was going unacknowledged in our media although signs of it, large and small, were in evidence almost everywhere I looked. One became uncomfortably aware that the U.S. was coming unglued as a nation, all forms of authority delegitimized. We were breaking into rebellion, separating ourselves into fiefdoms—emerging signs of Closet America. (Tradução nossa)

O questionamento final de Michel Foucault propõe uma autoindagação de uma sociedade que não se conhecia ou não havia refletido sobre si própria, sendo entrecortada por posições individuais e ideológicas divergentes em encontro.

Às observações trazidas a partir de Foucault também pode ser agregado o diagnóstico elaborado pelos autores Sellers e Mcmillen (1990) sobre o envolvimento das Forças Armadas dos EUA no conflito do Sudeste da Ásia, criticado por estudantes estadunidenses: jovens universitários consideravam que o prolongamento da guerra fazia parte de uma nação racista, imperialista e militarizada culminando na reunião de grupos de estudantes em discussões para criação de estratégias de manifestações civis nas ruas contra a guerra.

A visão desenvolvida pelos autores é esclarecida por Matos (1981), ao citar o pensador Herbert Marcuse a respeito do movimento estudantil que revelou uma juventude que teria aprendido a não mais se identificar com este “país fictício” pelo qual de maneira alternada foram construídos, tolerados e em seguida esquecidos todos os “Campos de Concentração” da história, os “Vietnãs”, todas as câmaras de tortura das inquisições regulares, todos os guetos, todos os monumentos erguidos em culto aos monopólios; os jovens teriam aprendido a não mais idolatrar em tudo isso a expressão de uma civilização superior. O entendimento histórico abarca ainda os demais posicionamentos das minorias civis daquele período, com os “EUA nos conduzindo mesmo entre as diferentes temáticas reivindicadas. Pois é possível perceber as iniciativas eram uníssonas ao desejo de mudança pelo viés de uma ‘negação absoluta’”. (MATOS, 1981, p. 10).

E estas novas conjunturas estavam sendo articuladas também por outros atores, como a segunda<sup>61</sup> onda do feminismo e o movimento gay<sup>62</sup>. Com seu ativismo, esses segmentos sociais promulgavam outra via de estar no mundo, alternativas contrárias às ditadas anteriormente, que ofereciam duas escolhas impositivas: ser capitalista ou comunista. Havia ainda uma série de eventos importantes externos aos EUA ocorridos após a Segunda Guerra Mundial: construção

---

<sup>61</sup> “Destacam-se nas agendas feministas novas questões, como as mobilizações contra a demarcação rígida de papéis de gênero, que sobrecarregava as mulheres com a dupla jornada e os cuidados exclusivos com os filhos. As ‘políticas do corpo’ assumiram caráter significativo, manifestando-se as reivindicações em favor dos direitos de reprodução, buscando-se a plena assunção de seu corpo e de sua sexualidade (aborto, prazer, contracepção) e contra a violência sexual, não mais admitindo que essa fosse uma questão restrita ao privado, cabendo a sua extensão ao público.” (SOIHET, 2013, p. 124).

<sup>62</sup> Segundo Prado e Machado (2008, p. 88) a fase internacional pós 1969 é conhecida por muitos autores e militantes como “Gay Liberation” ou “Liberação Gay”, de certa forma, o *boom* das lutas sociais LGBTQIA+ no cenário mundial.

do Muro de Berlim<sup>63</sup>, Revolução Chinesa<sup>64</sup>, Guerra da Coreia<sup>65</sup> e o início da Revolução Cubana<sup>66</sup> contribuíram para tais iniciativas párias contra as normas até então estipuladas. Ou seja, agora o objetivo das minorias políticas era repensar o mundo e sua condição para habitá-lo a partir de novas possibilidades de vivências reivindicadas pelos movimentos sociais emergidos naquele momento.

A partir dessa série de circunstâncias surge o texto de Jules Feiffer. Uma família judia, os Newquist, moradores do *Upper West Side*<sup>67</sup>, em Nova York: o pai, Carol Newquist, a mãe, Marjorie, e os filhos Kenny e Patsy são os personagens<sup>68</sup> centrais da narrativa. O Juiz<sup>69</sup>, o

---

63 Desde sua construção, em agosto de 1961, o muro de Berlim sempre foi identificado com o governo do Partido Socialista Unificado da Alemanha (SED, na sigla em alemão) e especificamente com Walter Ulbricht e Erich Honecker. O máximo símbolo da divisão da cidade de Berlim, da Alemanha, do continente europeu e, em certo sentido, do conflito da Guerra Fria era justificado pelos dirigentes comunistas germano-orientais sob o argumento de proteger a economia da República Democrática da Alemanha (RDA) do saqueio, do contrabando e da especulação — além de controlar a população e evitar a fuga em massa de trabalhadores qualificados para o setor oeste da cidade, território da República Federal da Alemanha (RFA). AVILA, Carlos F. D. A queda do muro de Berlim: um estudo com fontes brasileiras. **Rev. Sociol. Polít.**, Curitiba, v. 18, n. 37, p. 93-110, out. 2010.

64 Entre 1966 e 1976, o país foi varrido pela “revolução cultural” que terminou somente com a morte de Mao, em 1976. Durante dez anos, foram mobilizados e despertados politicamente dezenas de milhões de camponeses, trabalhadores e estudantes, enquanto foram eliminados do cenário social e político as “elites” tradicionais que arrastaram a China pela mais abjeta miséria e por conflitos intermináveis entre os generais, “senhores da Guerra”, durante séculos. Apesar de crueldades e eventuais injustiças cometidas durante a revolução cultural, a China emergiu dela como uma sociedade mais coesa e solidária, e seus membros mais conscientes de seu legado histórico e de sua identidade nacional e cultural. RATNER, Henrique. 60 anos da revolução chinesa. **Revista Espaço Acadêmico**. Dossiê: 60 anos da revolução chinesa. Mensal. São Paulo. FEA-USP. n. 101, p. 33-40, out. 2009.

65 “Guerra da Coreia, que aconteceu entre os anos de 1950 e 1953, teve sua origem em um contexto pós II Grande Guerra Mundial, de bipolarização mundial, quando os Estados Unidos e a União Soviética — ex-aliados que tinham lutado juntos na II Guerra Mundial — entram em conflito para controlar os territórios da península da Coreia.” SENHORAS, Elói M.; FERREIRA, Rita de Cássia. A Guerra da Coreia vista após sessenta anos de Armistício (1953-2013) **Conjuntura Global**, Curitiba, vol. 2, n.3, jul./set., 2013, p. 133-139.

66 “Assim, a revolução cubana emanou do povo que estava insatisfeito com o governo de Batista e foi liderada por jovens universitários que a princípio não tinham conhecimento dos escritos de Marx e não se declaravam comunistas, apenas lutavam por justiça. Em 1961 Fidel Castro declara de forma explícita que a revolução cubana aderiu ao marxismo-leninismo e objetivava uma transformação social que não deveria acontecer apenas pela luta armada, mas também pelo processo de formação da consciência. Cada cubano deveria ser um revolucionário, um formador e difusor de cultura, um professor, um mercador de sonhos livres da ignorância plena e argumentou que ‘revolucion quiere decir destrucción del privilegio, desaparición de la exploración, creación de una sociedade justa’ (CUBA, 1961, p. 2).” ROSA, Dayane de Freitas C; SILVA, Roseli Gall A., MELO, Joaquim P. A revolução cubana e a formação do homem novo (1959-1961). **Colloquium Humanarum**, Presidente Prudente, v. 15, n. 4, p. 142-147 out./dez. 2018.

67 Ascendente da 59<sup>th</sup> Street (Columbus Circle) e oeste do Central Park, este bairro é muito popular entre os indivíduos que procuram um ambiente confortável e saudável. Tradicionalmente considerado como o centro liberal e intelectual Manhattan, o Upper West Side (UWS) é o lar de museus importantes, casa de shows e talvez a mais prestigiada e definitivamente mais antiga escola da cidade - "Escola Trindade". A proximidade do Central e Riverside parques e as ótimas escolas da redondeza fazem com esta área seja muito atrativa para famílias com crianças. A área inclui o Lincoln Center de Arts, o Museu Americano de História Natural, Museu da Criança e do “Symphony Space”. Disponível em: <http://www.243nyc.com/pt/newyork/#9>. Acesso em: 5 jul. 2021. (Por se tratar de um bairro considerado turístico, na pesquisa não foi encontrada informação acadêmica como artigo, dissertação ou tese, por isso optou-se pela referência oficial do turismo).

68 O texto *Little Murders* foi traduzido para o português pelo escritor Millôr Fernandes. Nesta dissertação, optou-se por manter os nomes dos personagens atribuídos por Fernandes em sua tradução.

69 Optou em colocar os nomes dos personagens conforme a tradução do escritor Millôr Fernandes.

reverendo Longra, o Habitual e os convidados do casamento constituem-se como personagens secundários. Escrita no ano de 1966, a obra teatral parte de uma situação deflagradora do drama: a espera da família Newquist pela visita da filha Patsy e o anúncio de seu noivado com o fotógrafo Alfred Chamberlain — desconhecido dos familiares.

No decorrer do desenvolvimento da peça, o casamento de Alfred e Patsy é celebrado. Mas pouco tempo depois, Patsy é atingida por uma bala perdida vinda do lado de fora do apartamento dos Newquist. O fato desencadeia na família e em Alfred o impulso de responderem com outra ação violenta. Armada, a família vai, então, em direção às janelas da casa e todos começam a atirar aleatoriamente nos transeuntes que passam pela rua.

O professor Juan José Cruz, da Universidade de La Laguna, no artigo *One of Those Little Things You Learn to Live with: On the Politics of Violence in Jules Feiffer's Little Murders* (2003), descreve o núcleo familiar dos Newquist como um tipo de “populismo pequeno-burguês” que celebra as tradições populares ameaçadas pelos deslocamentos culturais da década. Os personagens parecem estar cientes de sua fragilidade social como membros da classe média baixa no tumulto da década de 1960.

Cruz (2003) contextualiza o enredo de *Little Murders* com a cultura de consumo que cresceu com a prosperidade do pós-guerra. No entanto essa longevidade econômica e de comportamento social tradicional foi até 1950 para a família americana média que começa a ser contrariada na década de 1960. E o grupo dos Newquist retrata esse processo de decomposição: Margarida é uma mãe neurótica; Carol, o pai, está perdendo suas prerrogativas patriarcais; Kenny, o filho, é um homossexual que oscila entre assumir e esconder a própria sexualidade; Diana, a filha, está dividida entre seu autorreconhecimento como uma mulher oprimida e a manifestação das sequelas de sua educação como uma “garota totalmente americana”.

Esses personagens parecem estar cientes de sua fragilidade social como membros da classe média baixa na turbulência dos anos 1960. De fato, *Little Murders* é presciente em seu retrato farsesco do que o presidente Nixon mais tarde rotularia de “Maioria Silenciosa”; ao mesmo tempo, critica a impotência do liberalismo para evitar as convulsões sociais que tornaram a violência uma fórmula política tão atraente. Os Newquists vivem em um apartamento que parece uma bolha, onde as janelas ficam cegas — especialmente depois que uma bala aleatória mata Patsy — e a porta é trancada por várias fechaduras. Embora o apartamento possa proteger a família de atiradores e da poluição, ele não pode protegê-la da divisão do mundo exterior. (CRUZ, 2003, tradução nossa<sup>70</sup>).

<sup>70</sup> “These characters seem to be aware of their social fragility as members of the lower-middle class in the turmoil of the 1960s. Indeed, *Little Murders* is prescient in its farcical portrayal of what president Nixon would later label the “Silent Majority;” at the same time, it criticizes the helplessness of liberalism to prevent the social upheavals that made violence so attractive a political formula. The Newquists live in a bubble-like apartment, where windows are blinded—especially after a random bullet kills Patsy—and the door is secured by several

A apreciação do contexto histórico em que foi concebido o texto teatral de Feiffer contribui para a percepção de seu uso da sátira, recurso que participa da criação de *Little Murders*. Notadamente, faz-se necessário indagar: o que é sátira? Como ela se articula com outros elementos do texto dramático? Como são construídos os efeitos cômicos na sátira? Primeiramente, a sátira constitui-se num gênero ou elemento literário separado de todos os demais estilos literários concebíveis, um conceito rico, se não descomplicado, em definição e amplo em sua aplicação. No livro *The Power of Satire: Magic, Ritual, Art*, o professor de Literatura Robert Elliott declara: “Nós evitamos usar a categoria de sátira hoje, pelo menos quando estamos tentando falar com precisão, porque o termo perdeu para nós qualquer sentido de especificação formal”, (ELLIOT, 1960, p. 180, tradução nossa<sup>71</sup>).

Pode-se inferir que, ao chamarmos Jules Feiffer de satirista, teríamos a intenção de classificá-lo formalmente. Ao contrário, incluindo essa como uma das designações da atividade do artista esperamos permitir que as formas artísticas do cartum e da dramaturgia possam ser examinadas. Elliot (1960) estabelece uma cronologia sobre o tema da sátira nas sociedades grega, irlandesa e árabe que emerge como uma maldição real lançada na forma de uma “diatribe” contra o inimigo. O autor relata que o simples poder das palavras era considerado como a bruxaria e isso ocasionaria mudanças bruscas; a sátira no aspecto antigo consistia num tipo de acometimento lançado através de toda a história literária. A respeito das qualidades da sátira, o autor diz: “Há uma qualidade geral que, embora receba vários nomes, parece mais fácil e amplamente reconhecida. Esta é a qualidade que descreveremos como ataque”, (ROSENHEIM, 1971, p. 306).

Reconhece-se, então, que o “ataque” é um dos elementos essenciais da sátira, contudo observa-se que sua presença no texto não é suficiente para definir a obra como sátira. Imediatamente vêm à mente as peças do Realismo Social dos anos de 1930 nos EUA, chamadas de peças agit-prop, no qual Bôas (2009 apud Hamon 1977) contam que estas encenações tinham o objetivo de desvelar as estruturas sociais. Por meio delas era possível tecer críticas e promover a incitação a ação da população.

O modelo dramatúrgico expõe as ações do governo ou a injustiça social colocando-as sob “ataque”. Tais “ataques” da sátira pretendem gerar conscientização sobre os males sociais

---

locks. Although the apartment may protect the family from snipers and pollution, it cannot shelter them from the divisiveness of the world outside.” Disponível em: [https://www.americanpopularculture.com/journal/articles/spring\\_2003/cruz.htm](https://www.americanpopularculture.com/journal/articles/spring_2003/cruz.htm) Acesso no dia 6 de julho de 2021.

<sup>71</sup> “We shy from using the category a satire today at least when we are trying to speak precisely, because the term has lost for us any sense of formal specification.”

e contribuir para mudanças na estrutura social e essas proposições no texto dramático são evidenciadas em críticas a instituições públicas, sistemas de governo, comportamento entre outros elementos que constituem a sociedade.

A respeito do tema, o professor Leonardo Feinberg (2008) acrescenta que a sátira não se vale somente do humor: ela estabelece um jogo com ele, intercepta as suas técnicas e o seu procedimento, pois os autores satíricos se valem dos mecanismos do cômico para conseguirem atingir sua finalidade crítica. E a sátira utiliza-se das estratégias de flagrar uma inconsistência ou incongruência, evidenciando-as. “O dispositivo de incongruência faz uso do fato de que certos tipos de adequação resultam em diversão” (FEINBERG, 2008, p. 102, tradução nossa<sup>72</sup>).

No caso do dramaturgo Jules Feiffer, ele articula a exposição da incongruência em favor de sua crítica política social, articulando-a em um emprego político social. Feiffer, ao ser perguntado pelo jornalista Larry Dubois sobre a sua definição de sátira, responde que ela cria um argumento lógico que, seguido até o fim, é absurdo. Enquanto o humor se dá basicamente como um tipo de ultraje contra a lógica, a sátira se preocupa em estender logicamente uma premissa até sua conclusão totalmente insana. Feiffer, complementa: “Se for uma sátira verdadeira, tem que ser subversiva para o sistema em que está operando. Não posso ser o que costumava ser chamado de sátira alguns anos atrás, que era uma piada sobre o subúrbio e capim caranguejo e viajantes” (DUBOIS, 1971, 81, tradução nossa<sup>73</sup>).

Portanto, onde se localiza a sátira dentro da estrutura dramaturgical de *Little Murders*? Inicialmente, a rubrica descreve o lugar da ação dramática, no qual uma série de ruídos de tiros, sirenes de ambulâncias e de viaturas vindas do lado fora contrastam com o ambiente intacto do apartamento. Nota-se o início do jogo satírico iniciado pelo autor já ao descrever um ambiente atravessado por sonoridades que adentram as paredes do apartamento. Mesmo sendo blindado socialmente (por estar no *Upper West Side*, em Nova York) não escapa dos temas urgentes que estavam acontecendo nos EUA, o que nos convida a pensar que qualquer local poderia ser invadido pelo caos vivido no país.

Na cena seguinte, a mãe Margarida Newquist retorna do supermercado trazendo as compras para o almoço que irá contar com a presença de Alfred, o noivo da filha Diana. Depois de entrar em casa, Margarida caminha rapidamente para fechar a janela e liga o ar-condicionado com o objetivo de silenciar o excesso de barulhos vindo da rua.

**Carol:** Pra que você ligou essa joça? Em pleno inverno! (Desliga o ar-condicionado)

<sup>72</sup> The incongruity device makes use of the fact that certain kinds of inappropriateness result in amusement.

<sup>73</sup> “If it's going to be true satire, it has to be subversive to the system it's operating within. I can't be what used to be called satire a few years ago, which was jokes on suburbia and crab grass and commuters.”

**Margarida:** (Com um braço alegre e mecânico, desinteressado) Pra apagar o tráfego.

**Carol:** Tá bem quando a agente não tem visitas. Mas com gente de fora, que é que há? Vão pensar que somos loucos. A bebida veio?

**Margarida:** Carol, você não está pretendendo embebedar esse pobre rapaz!  
(FERNANDES, 1972, p. 3-4).

O jogo satírico de Feiffer concentra-se na mudança de função do aparelho de refrigeração, agora utilizado como um objeto de emudecimento da realidade externa que não cessa de soar. Independentemente de o ar-condicionado estar ligado e as paredes e janelas estarem fechadas, protegendo a família da entrada do som das sirenes e da fuligem oriunda dos testes atômicos, temos a impressão de que as paredes que cercam o apartamento não o resguardam do que acontece lá fora.

O autor dá continuidade à cena ao confrontar através da sátira o ideal de masculinidade do patriarca Carol ou de sua geração. O som de “Carol” quando pronunciado pela esposa de forma a soar feminino — revelando o deboche injetado por Feiffer nas palavras da personagem Margarida —, produz em Carol uma divisão, até manifestar uma reação agressiva, levando-o a defender sua autoimagem de homem.

**Margarida:** Você vai ver que é um rapaz direito. Eu sinto isso no estômago.

**Carol:** De que você está falando: Você tem a mais leve ideia do que é que está falando? Ela conhece o sujeito há menos de um mês! Aposto que é viado!

**Margarida:** Carol!

**Carol:** Tenho ódio desse nome. Já te disse mil vezes não me chama com esse nome! Você faz isso de propósito, pra me chatear. (Grita) Me chama de Meu bem! (mais brando) Qual era o nome daquele decoradorzinho com ela foi pra Europa? Ahm?

**Margarina:** Marcini. Era...delicado.

**Carol:** Bicha! E aquele ator com quem ela foi fazer camping em Nevada?

**Margarida:** Rogério? Rogério, não, Car... meu bem. Um homem forte daqueles, cheio de músculos.

**Carol:** Pois é, halterofilista. Bicha. E o músico? E o corredor? E o escritor judeu?

**Margarida:** Ah, que é isso? Você está exagerando. Eles não são...

**Carol:** Bicha! Bicha! Bicha! Sou capaz de identificar uma bicha no outro quarteirão. Ela atrai essas bichas como papel de pegar mosca. Ela é um papel de pegar bicha. Forte demais prum homem de verdade. Personalidade demais. (Orgulhoso) Personalidade demais! Você vai ver. Vai ver agora mesmo. Esse cara novo... Como é mesmo nome dele?

**Margarida:** Alfredo

**Carol:** Ah! Taí. Nome típico de bicha! Você vai ver. Ele vai entrar ali. Delicadíssimo. Chamosíssimo. Fora-de-série. Lindo. Bem vestido. Aperto de mão forte. másculo. Vai me olhar firme no olho. Sorrir muito. Dentes muito brancos. Cabelo brilhante. Comportamento impecável. Mas, depois de dois ou três uísques você repara! Repara, hein! Repara os pulsos dele. Ele vai começar a ter dificuldades em controlar os pulsos. Repara, mulher. Olha bem nos lábios dele. Agora repare nos olhos dele, vai começar a virar os olhos. E as pernas, em vez continuar elas assim... (Pernas abertas)... vai cruzá-las assim... (Imita) E quando se levantar pra ir lá dentro... (Começa a imitar o andar. Som de tiros off. Carol e Margarida correm pra janela. Ele luta, se esforça, mas não consegue abrir a janela). Éta porcaria! (FERNANDES, 1972, p. 4-5)

Os namorados de Diana eram, segundo seu pai, Carol, sem exceção, swish<sup>74</sup>, traço que também se expressava, segundo Carol, nas profissões dos respectivos homens, que iam de decorador de interiores a atores, músicos e romancistas. Mesmo que Stonewall<sup>75</sup> e a subsequente liberação gay ainda estivessem por vir na época em que a peça foi escrita (1967), a atitude negativa de uma grande parte da população em relação ao tema da homossexualidade pode ser vista aqui. Feiffer se utiliza da sátira para identificar a identidade da geração do patriarca em contraste as novas proposições e questionamentos emanados dos movimentos sociais surgidos na década de 1960. Ao colocar em cena o personagem, o autor ri do ideal masculino norte-americano que era pautado por modelos históricos do que era concebido como ser homem e de como este olhar reduz a condição masculina em sua existência.

Diante do que foi ponderado pelo professor Alfredo Bosi (1977), que o satirista tem por objetivo (re)colocar a versão histórica como uma das versões possíveis no intuito de provocar reflexão e mudanças, podemos afirmar que o satirista atua a favor da própria história e também do leitor a quem se dirige pelo viés da sátira, pois é uma voz dissonante num coro de vozes concordantes ou omissas às quais quer incomodar.

Isso pode ser visto em *Little Murders* durante a visita de Alfredo, que toma um rumo imprevisível quando Margarida percebe que o rosto do futuro genro está coberto de hematomas:

**Margarida:** Alfredo, que é há com tua cara?

**Alfredo:** (Para Diana) Que é que há? Tem alguma coisa?

**Diana:** (Chateação de coisa natural) Há os machucados de sempre. Nada demais, mamãe.

<sup>74</sup> O dicionário Michaelis enumera quatro significados para a palavra, são eles: 1 assobio, zunido, silvo. 2 rugeruge (de saias). 3 SL homossexual efeminado. vt+vi 1 assobiar, zunir, sibilar. 2 fazer sibilar. 3 açoitar. 4 SL realçar modos efeminados (homossexual). Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-ingles/busca/ingles-portugues-moderno/swish/>. Acesso em: 10 jul. 2021. Optou-se para as traduções número 3 e 4, pois elas se adequam ao conteúdo tratado.

<sup>75</sup> “Em 28 de junho de 1969, a polícia de Nova Iorque tinha um mandado para fazer a inspeção do *Stonewall Inn*. Como desta vez os donos do bar não foram avisados, quando a polícia chegou, prendeu treze pessoas, desde funcionários a frequentadores do bar. Por conta do tratamento agressivo dos policiais, alguns membros da comunidade que estavam do lado de fora do bar e outras pessoas foram se juntando no local, mas desta vez as pessoas não se dispersaram como costumava ocorrer durante as ações policiais. De acordo com relatos de pessoas que estavam em *Stonewall*, ao tentar prender uma mulher LGBT que estava no local, o policial acabou por bater a cabeça dela na viatura e ela começou a pedir apoio do restante do grupo, gritando para que as pessoas no local comesçassem a jogar objetos que estariam em volta nos policiais. Em pouquíssimo tempo, a rebelião começou, a polícia teve de se proteger dentro do bar e os manifestantes continuaram até outros policiais e bombeiros chegarem ao local. Depois deste episódio, manifestações nos arredores da cidade ocorreram por cinco dias e envolveram milhares de pessoas. [...] Após um ano da rebelião de *Stonewall*, milhares de pessoas da comunidade LGBT+ marcharam do local do bar até o Central Park. Essa marcha foi reconhecida como a primeira parada gay dos Estados Unidos. O que aconteceu em *Stonewall* também impulsionou a organização dos ativistas da causa LGBT+ e diversas organizações foram fundadas nos anos seguintes, como a Frente de Libertação Gay, em 1969, e a *Human Rights Campaign* (Campanha dos Direitos Humanos, em tradução livre), em 1980.” GUEDES, Maria Julia. Rebelião de Stonewall: qual a sua importância para o movimento LGBT+ nos dias atuais?. **Politize!** 28 jun. 2021. Disponível em: <https://www.politize.com.br/rebeliao-de-stonewall/>. Acesso em: 10 jul. 2021.

**Margarida:** Que é que você está dizendo? É alguma gíria nova?

**Diana:** (Não muito contente por ter que se aprofundar no assunto) Alfredo está sempre apanhando dos outros, mamãe. Só isso. Apanha pelo menos uma vez por semana. (Para Alfredo). Não é a média? (FERNADES, 1972, p. 9).

O horror da família, principalmente as observações de Carol logo no início da peça sobre Alfredo, dão lugar ao desprezo, quando o noivo não se defende dos ataques:

**Carol:** (Intrigado. O começo do desprezo) E você não se defende?

**Alfredo:** Só peço para não quebrarem as máquinas, as câmeras. E isso eles respeitam. Todos! É surpreendente!

**Carol:** Deixa ver se compreendi bem. Você se contenta em ficar lá, em pé, dócil deixando que os marginais façam com você o que bem entenderem?

**Alfredo:** Eu sou muito forte, de modo que ninguém precisa se preocupar comigo. Pode até parecer presunção, mas eu já apanho há mais de dez anos e nunca ninguém conseguiu me botar no chão.

**Carol:** Mas você nunca reage? (Alfredo faz que não) Por quê?

**Alfredo:** Não quero.

**Carol:** Pelas chagas do mártir, não vai dizer que você é um pacifista? (FERNADES, 1972, p. 9)

A sátira de Jules Feiffer é direcionada aos representantes da classe média estadunidense que desprezam o pacifismo<sup>76</sup> dos anos 1960, no caso, os Newquist, colocando Alfredo em contraste com os moradores situados no “terreno inimigo”. O viés de naturalidade com que Alfredo responde que somente pede aos bandidos que não destruam sua câmera, expondo que a integridade de seu corpo seria menos importante denota que o personagem considera seu corpo como um objeto que pode sofrer qualquer tipo de violência. Essa condição de normalidade prossegue na fala de Diana a respeito da frequência com que o noivo apanha por semana. A recorrência dos atos de violência é satirizada por Feiffer na maneira como ele coloca a compreensão de Alfredo e Diana sobre os ataques. O corpo e a vida são tratados por Feiffer como mercadoria — a perda da humanidade. São apenas mais um soldado que morreu lutando na guerra para defender a hegemonia internacional imposta pelo país, uma vítima de bala perdida, um negro proibido de frequentar o recinto escolar.

Vê-se que a sátira é antagônica ao sistema dentro do qual opera. A classe média e seus costumes são colocados em xeque, com isso as suas rotinas de comportamento são questionadas na década de 1960. Os padrões de comportamento social desta camada da sociedade estadunidense são mostrados precisamente nos gestos construídos e relações desencadeadas

<sup>76</sup> “A partir daí, o movimento pacifista dentro dos EUA se fortaleceu e o apoio popular à Guerra do Vietnã começou a cair. No ano seguinte, o presidente Lyndon Johnson perdeu a reeleição para Richard Nixon, que prometeu estabelecer uma “paz com honra” no Vietnã. Quando os EUA se preparavam para deixar o país, em 1975, os vietcongues lançaram a ofensiva final, a Tomada de Saigon, que marcou a derrota definitiva dos americanos e a ascensão do governo comunista.” CUNHA, Carolina. 1968 - o cinquentenário do ano que abalou o mundo. **Uol**. 2018. Disponível em: <https://vestibular.uol.com.br/resumo-das-disciplinas/atualidades/1968-o-cinquentenario-do-ano-que-abalou-o-mundo.htm>. Acesso em: 07 jul. 2021.

entre personagens da peça. Um dos exemplos é a desconfiança manifestada pela geração de Carol em relação aos movimentos de contestação surgidos nos anos 60, como a contracultura, a geração do *Flower Power*<sup>77</sup>, *Make Love Not War*<sup>78</sup> e o pacifismo<sup>79</sup>.

Contudo, ao salientar a utilização da sátira em *Little Murders*, o estudioso Fredric Bogel (2008) adverte que as linhas contemporâneas da sátira exploram as suas ligações com a ideologia, refletindo sobre como o satirista inscreve-se numa perspectiva menos individualista, expressando conflitos socioculturais de caráter ideológico, como faz Jules Feiffer em *Little Murders*. Outro momento a ser destacado na narrativa de Feiffer é a celebração do casamento de Alfredo e Diana. Feiffer utiliza-se da sátira subvertendo o discurso de reverendo Longra e o ideal romântico do matrimônio:

**Longra:** (De maneira delicada, popular) Vocês todos sabem por que estamos aqui. Existe uma impostura nesse negócio de casamento. Todo mundo aceita. Ritual. Foi por isso que eu fiquei tão comovido quando Alfredo me pediu para realizar esta cerimônia. Alfredo tem certas crenças que penso ninguém aqui desconhece. Ele é um ateu, o que está muito certo. Muito certo mesmo. Acontece que eu não sou ateu, mas, justamente porque esta cerimônia pretende ser um abono ao ritual em busca da verdade, eu concordei em officiar o ato. Primeiro tenho que dizer francamente a você Alfredo, e a você, Diana, que, dos casamentos que realizei, cento e noventa e sete fracassaram desastrosamente. Quer dizer, as possibilidades não são boas. Não gostamos de admitir isso, principalmente na própria cerimônia, mas está no fundo de todos nós, não é verdade? Vamos ver: quanto tempo vai durar este casamento? Nós temos a coragem de dizer, de exprimir, mas que pensamos, pensamos. Todos. Bem, eu pergunto, por que não exprimir o que todos pensamos? (Pausa) Por que uma pessoa decide se casar? Pressão social? Tédio? Solidão? Gratificação sexual? Ou... humm... amor? Eu não estou rejeitando nenhuma dessas razões, dessas motivações. Cada uma, em cada circunstância, em cada pessoa, é perfeitamente válida. Válida e defensável. No ano passado, por exemplo, eu casei um músico que se casou só para deixar de se masturbar. (Os convidados se agitam). Por favor, não fiquem assustados, nem se sintam agredidos. Não estou defendendo este tipo de motivação. Esse casamento fracassou também. Mas o homem tentou. Ele agora está separado, vive de novo

<sup>77</sup> “O termo Flower Power foi utilizado pela primeira vez pelo poeta americano Allen Ginsberg (1926-1997) em 1965, ao escrever sobre o movimento da contracultura americana. A expressão, que designa “Força das Flores” ou “Poder das Flores”, tornou-se slogan do movimento hippie nos anos 1960 e 1970 como um símbolo da ideologia pacifista e do repúdio à Guerra do Vietnã por parte dos jovens americanos.” CRIVELARO, Thiago Soares. **Hollywood e a contracultura**: a formação de uma ambivalência libertária para a família norte-americana. Dissertação (Mestrado em Comunicação Audiovisual) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2018. p. 112.

<sup>78</sup> “A década de 1960 foi um caldeirão de mudanças em que um mundo aparentemente caduco em suas próprias conquistas entrou em ebulição. Nos Estados Unidos, que firmou sua hegemonia econômica, a agenda de direitos civis reuniu milhões nas ruas. De maneira cada vez mais intensa, os jovens questionavam e rejeitavam as instituições e os líderes da política tradicional. Em seu lugar, os ativistas passaram a defender os direitos de vários grupos ignorados pelo establishment – tais como negros, mulheres, homossexuais, imigrantes e os americanos não brancos –, além de uma agenda voltada para a ecologia e o pacifismo, com a defesa da desmilitarização sob o slogan ‘make love not war’”. LIMA, Marcelo Fernando de; BARROS, Patrícia Marcondes de. Sob o sol da liberdade: estética e identidade do artista na contracultura brasileira. **Scripta Uniandrade**, Curitiba, v. 18, n. 1, p. 28-44, 2020. p. 32.

<sup>79</sup> A escalada do movimento de Direitos Civis durante a década de sessenta aconteceu de forma consciente e contínua a partir de 1961, quando grupo pacifista CORE (*Congress of Racial Equality*) formado em 1942, organiza as “*Freedom Rides*”, ações de protesto em que o grupo de ativistas negros e brancos atravessa o Sul em autocarros, desafiando as leis segregacionistas de alguns Estados (GROSSE, 2005, p. 8).

sozinho e continua se masturbando, mas em paz com a consciência. Ele tentou a solução, o meio aprovado pela sociedade [...] (FERNANDES, 1972, p. 49).

A apresentação do reverendo Longra mostra que o ponto de vista crítico e cômico de Feiffer não se limita ao grupo populacional conservador de valores, mas que ele também dirige à Nova Esquerda e ao movimento hippie uma sátira mordaz. Feiffer não se contenta em demonstrar uma atitude *antiestablishment*, o que não bastaria para a construção de uma visão satírica. O autor não apenas direciona sua crítica ao grupo da sociedade vinculado às tradições, mas, sim, a toda comunidade. Notadamente, em *Pequenos assassinatos*, o tom crítico na instituição do casamento — celebração — conforme colocada pelo personagem Longra. Vê-se a subversão de Feiffer numa abordagem arbitrária em direção ao matrimônio, no qual a felicidade se encontra fora do casamento, e não dentro da instituição matrimonial.

Portanto, quando Rosenheim (1971) situa o “ataque” como ferramenta constituinte da sátira, seu objetivo metodológico parece ser a motivação do artista em enfrentar e denegrir os valores que o satírico está examinando. Todavia, faz-se necessário olhar para a recepção do texto *Little Murders*, observando como os críticos teatrais se relacionaram com o espetáculo.

Escrita no ano de 1966, *Little Murders* fez sua estreia na escola de artes dramáticas da Universidade de Yale. A curta temporada no circuito comercial da Broadway<sup>80</sup> ocorreu no mês de abril de 1967, com as apresentações semanais iniciando-se na terça-feira e encerrando-se no sábado. O fracasso de público foi uma resposta aos ataques abertos de Feiffer à crítica teatral, que atribuiu defeitos estruturais à construção temática e ao desenvolvimento dos personagens. Com relação à recepção da crítica teatral, Feiffer responde a Lahr:

**Lahr:** Quando os críticos querem abandonar suas peças, eles costumam dizer que são desenhos animados. Existe uma relação entre a imagem gráfica na página e o cenário que você está criando?

**Feiffer:** As formas são bastante diferentes e, portanto, minha abordagem delas é bem diferente. Mas minha abordagem para um desenho animado não é basicamente tão gráfica. Não é realmente uma luta entre uma abordagem gráfica e uma abordagem teatral. O que eu acho mais engraçado sobre a acusação de que minhas peças são realmente desenhos animados é que durante os primeiros 6 ou 7 anos fazendo desenhos animados, as pessoas costumavam me dizer que não eram desenhos animados de forma alguma. Para ser reconhecido como cartunista, tive que começar a escrever peças. Eu acho que o desenho animado é a necessidade de categorizar,

<sup>80</sup> “A Broadway é uma das avenidas mais famosas de Nova York. É conhecida tanto por ser a única rua oblíqua que corta o centro de Manhattan como pela oferta de lazer que proporciona. A Avenida da Broadway parte do City Hall e sobe até o Bronx, atravessando centenas de ruas e avenidas. O ponto mais importante da Avenida Broadway é a Times Square, trecho onde cruza a 7ª Avenida. Ao redor da Times Square se concentra uma das maiores ofertas culturais e de lazer do mundo. Quase 40 teatros oferecem [...] obras e musicais do momento. A Broadway é célebre por seus estabelecimentos teatrais, que tornaram famosos diversos musicais neles encenados, muitos dos quais permaneceram em exibição ao longo de vários anos.” Disponível em: CIVITATIS. Musicais da Broadway. **Civitas Nova York**. Disponível em: <https://www.novayork.net/broadway>. Acesso em: 5 de jul. 2021. (A utilização desta referência bibliográfica se deu por não encontrar nas pesquisas em artigos, dissertações e teses uma definição para a Broadway.)

classificar, você tem que se agarrar a alguma coisa. Se eu fosse um encanador, muito teria sido dito sobre Kenny passando muito tempo no banheiro. (LAHR, 1969, tradução nossa<sup>81</sup>)

Além das observações relativas à interferência da produção gráfica na dramaturgia, a crítica enfatizou que Jules Feiffer não preparou adequadamente o público para esta mudança entre o ato um e o dois, que, respectivamente, sucede e precede a morte de Patsy.

Embora houvesse alusões, ou seja, acontecimentos mostrando “o tipo de sociedade em que vivem”, a audiência parece tê-las tomado por insinuações puramente cômicas. Por exemplo, a carreira profissional de Alfredo mudou: iniciou como fotógrafo de modelos, depois de objetos, mas só foi alcançar o sucesso ao fotografar fezes. E quando o assunto do trabalho de Alfredo, de fotografar fezes, é trazido à mesa durante o jantar familiar, a conversa é repreendida por Margarida. O crítico teatral Walter Kerr, do jornal *The New York Times* (26 de abril de 1967), observou:

Mas um conceito formal, uma imagem que se sobrepõe aos limites da literatura, precisa de uma forma de palco formalizada, cenário formalizado, comportamento formalizado por parte dos atores para acompanhá-la. Precisamos saber que tipo de mundo invadimos... O diretor, os atores e o cenógrafo de Feiffer não criaram toda uma paisagem em que coquetéis e morte súbita poderiam compartilhar o mesmo sofá de forma sociável. (KERR, 1967, p. 38, tradução nossa<sup>82</sup>)

Após um mês da estreia nos EUA, *Little Murders* faz temporada em Londres, na Inglaterra. Ao contrário da recepção estadunidense, o teórico teatral Martin Esslin (1967) observa que, em Londres, o público do *Royal Shakespeare* tinha sido condicionado por sete anos de experiência de espetáculos teatrais contrária àquela do circuito comercial da Broadway e exigia ver mais de uma peça do que apenas entretenimento, desejava conteúdo crítico político e histórico e relações interpessoais que promovessem uma reflexão. Portanto, as peças sérias ou perturbadoras tinham melhor chance de sobreviver lá do que na *Broadway*.

---

<sup>81</sup> **Lahr:** When critics want to put down your plays, they often say that they're cartoons. Is there a relationship between the graphic image on the page and the stage thing you're creating?

**Feiffer:** The forms are quite different and therefore my approach to them is quite different. But my approach to a cartoon isn't basically that graphic. It's not really a struggle between a graphic approach and a theatrical approach. What I find most amusing about the charge that my plays are really cartoons is that for the first 6 or 7 years of doing cartoons, people used to tell me these weren't cartoons at all. To be recognised as a cartoonist, I had to start writing plays. I think that cartooning is the need to categorise, to pigeon hole, you've got to hang a handle on something. If I were a plumber, a lot would have been made of Kenny spending a lot of time in the bathroom.

<sup>82</sup> "Naturalistically speaking, no one does thrive on selling the more glamorous magazines carefully backlighted studies of excrement. Formally speaking, imagistically speaking, the notion is valid and invites us all to supply our own overtones. But a formal conceit, an image that overleaps the boundaries of the literal needs a formalized stage shape, formalized scenery, formalized behavior on the part of the actors to go with it. We must know what kind of world we have invaded . . . Feiffer's director, actors, scene designer hadn't created an all of a piece landscape in which cocktails and sudden death could companionably share the same sofa.

A principal razão para a diferença nas reações do público de Nova York e Londres de *Little Murders* é que em Nova York a peça, com sua sugestão de que a vida naquela cidade está se tornando cada vez mais barulhenta, louca e violenta, deve ter sido muito perturbadora. Em Londres, é positivamente reconfortante... este diagnóstico da doença da América através do humor doentio deve agradar ao público inglês... já que a sátira é tão totalmente agradável quando é tão claramente dirigida contra vícios dos quais se sabe ser totalmente livre (ESSLIN, 1967, p. 69, tradução nossa<sup>83</sup>).

A qualidade da recepção londrina a *Little Murders* só iria se repetir em Nova York no ano de 1969, no circuito *Off-Broadway*<sup>84</sup>, cujo público é mais propenso a aceitar uma obra que confronta abertamente valores estabelecidos do que o público da *Broadway*. Nessa ocasião, o espetáculo contou com mais de duzentas apresentações. O sucesso na *Off-Broadway* está relacionado ao nível de defesa que o público manifesta diante da arte satírica. No Brasil, *Pequenos Assassinos*<sup>85</sup> teve sua estreia no ano de 1972. O elenco brasileiro foi composto por Eva Vilma, Cláudio Corrêa e Castro, Othon Bastos, Tony Ramos e Yolanda Cardoso. O texto foi trazido pelo ator John Herbert de uma viagem aos EUA. De acordo com o diretor Osvaldo Rodrigues Cruz, havia um problema de adequação na peça em relação às diferentes realidades vivenciadas pelas sociedades brasileira e estadunidense naquele período, especificamente quanto ao tipo de violência urbana.

Cruz (1972) relembra que havia uma distinção em relação aos problemas causados pela violência no Brasil e nos EUA, precisamente na cidade de São Paulo, onde *Pequenos Assassinos* fez temporada única. O fato mais assemelhado ocorrido em nosso contexto local, como constatou John Herbert, foi um crime em que um homem assassinou outro com um revólver por causa de uma batida entre seus carros provocada por um dos condutores do veículo. O caso chegou a ser utilizado na imagem gráfica do cartaz na versão brasileira. A violência brasileira estava associada à miséria e ao regime militar ditatorial.

<sup>83</sup> The principal reason for the difference in reactions of the New York and London audience of *Little Murders* is that in New York the play, with its suggestion that life in that city is becoming ever more noisy, mad and violent, must have been pretty disturbing. In London it is positively reassuring... this diagnosis of the sickness of America through sick humor is bound to please an English audience... as satire is so totally enjoyable when it is so clearly directed against vices of which one knows oneself to be totally free.

<sup>84</sup> “Off-Broadway e Off-Off Broadway são categorias (e também movimentos estéticos) que se firmaram nos anos 50 e 60, quando a Broadway iniciou sua decadência. A diferença formal foi estabelecida pela *American Actor's Equity Association*, entidade sindical dos atores, num “código” que pauta os contratos salariais com os produtores. Pelo “código”, Off-Off Broadway abrange teatros com até 100 lugares e performances com apresentações limitadas; Off-Broadway designa teatros de 100 a 300 lugares; e Broadway, teatros com mais de 300 lugares. O significado direto (“off” como fora da Broadway, ou ainda, fora do distrito teatral de Times Square) se perdeu parcialmente, com o tempo. Teatros situados na Broadway, em pleno Times Square, como o Roundabout, são Off-Broadway. As categorias pautam também os prêmios de teatro em Nova York. O Tony, diminutivo de Antoinette Perry, nome de uma atriz, cobre só a Broadway. O Obie, do tablóide cultural “Village Voice”, cobre Off e Off-Off Broadway.” FOLHA DE SÃO PAULO. Entenda o que são Off e Off-Off Broadway. 20 jul. 1998. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/turismo/tx20079814.htm>. Acesso em: 7 jul. 2021.

<sup>85</sup> Traduzido pelo escritor Millôr Fernandes, exclusivamente, para a montagem da encenação brasileira a pedido do ator John Hebert. O texto ainda não foi publicado comercialmente por nenhuma editora.

O crítico Sábato Magaldi (1972) argumenta que, talvez, o espetáculo teatral escrito por Feiffer não dialogue com o cotidiano brasileiro: não há um acúmulo de “345 casos de crimes insolúveis” ocorridos em poucos meses, (como informado na versão original da peça), para que se pense em conspiração governamental no sentido que o texto de Feiffer sugere. Os objetivos de Jules Feiffer são reforçar a noção da existência do perigo e trazer ao primeiro plano a necessidade de afastá-lo.

A importância na montagem de Osmar é que ele apreendeu perfeitamente o sentido de Pequenos Assassinatos e o transmite com clareza à plateia. Em que pese o brilho do filme de Alan Arkin, há pouco exibido. Tudo se entrosa com maior organicidade e uma evolução lógica de um estado a outro, dentro da loucura. Para atingir o espectador, nesse caso, se deve contar com muitos bons intérpretes, e o elenco foi escolhido a dedo, o que, sem dúvida, com tanta minúcia, não é comum entre nós. O autor concede um importante monólogo a cada intérprete e, se ele não o sustentasse, o espetáculo afundaria (MAGALDI, 1972, p. 430).

Entretanto, o crítico Fausto Fuser do jornal Folha de São Paulo, destaca que as personagens são tipos comuns, presentes nas relações cotidianas de qualquer um. As situações, conforme Fuser, são tiradas da vida, no caso, parecem extraídas da rotina de uma família pequeno-burguesa como qualquer outra. Ele também ressalta que a violência que acomete o núcleo central da peça é a praticada pela sociedade a seus semelhantes, aparentemente por razão nenhuma, pelo prazer da violência.

Não vivemos numa ilha paradisíaca, mas numa grande cidade em que as forças responsáveis pela ordem pública têm inegável dificuldade de atuação diante da verdadeira onda de criminalidade em andamento. Onde vivemos, morrem milhares de pessoas, anualmente, de forma violenta. Na peça de Jules Feiffer, pouco ou nada pode ser feito pelo policial (e sabemos que nada fará, pouco antes de terminar a peça), mas sabemos também que o problema não é da alçada da polícia. A solução é entregue pelo autor aos espectadores de forma sutil. Osmar Rodrigues Cruz, o diretor do espetáculo, tudo fez para que o autor não deixasse de ser atendido eficientemente nessa sutil entrega de “solução” ao espectador. Seu trabalho consistiu em servir à peça em todos os momentos e torná-la clara. Osmar não procurou inserir no espetáculo nada que não tivesse solicitação no texto (FUSER, 1972, p. 432)

Como advertido pelo diretor brasileiro ao comentar as estratégias que utilizou para estreitar as realidades vivenciadas no Brasil e nos EUA, a consciência sobre as diferentes manifestações da violência urbana em cada contexto não inviabilizou a montagem teatral, o que parece se confirmar pela recepção da crítica brasileira que comentaremos adiante. Formulada dramaticamente com elementos de contextos diferentes, a universalidade do assunto não deixa de tocar aqueles que não tiveram contato com as várias formas de violência. Portanto, ao olharmos os caminhos que vão configurando a trajetória de *Little Murders* — desde a sua gênese, passando pelo emprego da sátira como operadora de sentido até a recepção por parte da

crítica teatral —, podemos, talvez, compreender melhor a personalidade complexa dessa peça teatral. Desta vez, a história que se apresenta em cena não está regida por deuses ou pela fatalidade. A fatalidade pode ser nosso mal ou nosso bem, pois, neste caso, ela é escrita pelas nossas mãos e ações, seja no plano individual ou coletivo.

## 6 CAPÍTULO V – APARTAMENTO 403: O PROCESSO

Figura 17 – Foto divulgação do Espetáculo Teatral Apartamento 403



Fonte: Acervo do autor. Foto: Studio Sartoryi

Um apartamento em obras em uma tarde qualquer. Uma família reunida. Uma bala perdida. A sequência de episódios pontua o arco dramático do espetáculo teatral *Apartamento 403*<sup>86</sup>, com direção de Fernando Guimarães<sup>87</sup>. Consistindo na combinação de neurose social, vigilância constante e paranoia, abrindo caminhos para crimes justificados, certezas inabaláveis e desastres morais ocultos em boas ações. O espetáculo teatral é uma adaptação de *Little Murders*, de Jules Feiffer. A montagem cênica estreou no dia 13 de novembro de 2017, na 26ª Mostra Dulcina, da Faculdade Dulcina de Moraes, permanecendo em cartaz até o dia 19 do

<sup>86</sup> Registro disponível em: <https://youtu.be/TDz2ne5RV2k>

<sup>87</sup> Diretor brasileiro, cujos trabalhos artísticos concentram-se num diálogo com as Artes Visuais, Performance, Literatura, Música e Teatro. Entre os trabalhos, A tetralogia sobre a obra de Samuel Beckett — *Felizes para sempre; Não ficamos muito tempo... juntos; Todos os que caem e Resta pouco a dizer* — é composta de peças teatrais, instalações, fotografias e performances, em continuidade; *Dorotéia uma farsa irresponsável*, de Nelson Rodrigues (1996) com prêmio Shell de melhor direção no Rio de Janeiro; *Nada uma peça para Manuel de Barros* (2012-2013); *Hamlet – processo de revelação* (2017); Príncipe 54 – Festival de Performances Vigo/Espanha (2005), Festival Internacional de Artes Cênica da Bahia, em Salvador/BA Sal (2015), Festival Internacional de Teatro Cena Contemporânea, em Brasília/DF (2015), Programação Cultural Paralela - Feira do Livro de Frankfurt, em Frankfurt/Alemanha (2013), Rumos Teatro Itaú Cultural, em São Paulo/SP. (2011), Festival de Avignon, Avignon/França (1995), Festival Iberoamericano de Arte e Cultura, em Lisboa/Portugal (1994), Festival de Aarhus, em Aarhus/Dinamarca (1993), Bienal de São Paulo com o projeto Macbeth Mauser (1991).

mesmo mês. No ano seguinte, 2018, a peça retomou a temporada no Teatro I do Centro Cultural Banco do Brasil de Brasília de 15 a 18 de fevereiro e no teatro Sesc Garagem da 913 Sul, de 22 a 25 de fevereiro de 2018.

O processo de pesquisa do espetáculo desenvolveu-se durante o segundo semestre do ano de 2017, com uma frequência de quatro encontros semanais em dias consecutivos, realizados na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes. A partir de agora, o objetivo deste capítulo é apresentar, como pesquisador que integrou o elenco, como deu-se a feitura da encenação, partindo da observação das metodologias utilizada pelo diretor Fernando Guimarães. Inicialmente, a primeira etapa da abordagem pedagógica partiu da seguinte proposição para o elenco<sup>88</sup>: o que é a violência? A proposta era compreender como os intérpretes transitavam a partir de suas percepções individuais e como cada um estabelecia relações<sup>89</sup> com o tema. Atenta-se, neste momento, que a ideia da direção foi criar uma gramática de significações pessoais, com isso criando as primeiras aproximações com o texto até então não distribuído pelo diretor aos atores.

O objetivo desta etapa inicial do processo criativo com os atores era reunir um arcabouço de referências acerca da violência. Para a produção desse vocabulário, o diretor Fernando Guimarães pediu ao elenco que, em grupos separados, criassem cenas envolvendo o tema tratado. Os grupos tiveram duas semanas para preparar o material de trabalho. O primeiro exercício cênico, intitulado *A terra*, resultou em uma narrativa que mesclava realidade social e ficção, remetendo à chacina ocorrida na fazenda na Santa Luíza<sup>90</sup>, no município de Pau D'Arco (PA). Foi criado um audiodocumentário, cuja história girava em torno de uma fita encontrada por um senhor na casa que trabalhava como caseiro. O conteúdo da fita se relacionava ao episódio do assassinato de uma família de camponeses que ocupavam uma propriedade rural desapropriada. O conflito se estabeleceu porque o antigo proprietário não reconhecia a nova

---

<sup>88</sup> Adair Oliveira (**Alfredo**), Adilson Díaz (**Delegado Antunes**), Carlos Neves (**Estrangeiro**), Ellen Gonsioroski (**Margarida**), Filipe Moreira (**Carlinhos**), Lemar Rezende (**Ted**), Lucas Lima (**Sebastian**), Marcelo Lucchesi (**Julio**), Maria Moreira (**Alzira**), Marina Menezes (**Diana**), Paulo Wenceslau (**Cléber**) e Yara De Cunto (**Dona Lourdes**).

<sup>89</sup> “[...] fundo poético comum. Trata-se de uma dimensão abstrata, feita de espaços, de luzes, de cores, de matérias, de sons, que se encontram em cada um de nós. Esses elementos estão depositados em nós, a partir de nossas diversas experiências, de nossas sensações, de tudo aquilo que vimos, escutamos, tocamos, apreciamos. Tudo isso fica em nosso corpo e constitui o fundo comum a partir do qual surgirão impulsos, desejos de criação.” (LECOQ, 2010, p. 82).

<sup>90</sup> “Em maio de 2017, 16 policiais civis e militares mataram dez trabalhadores sem-terra que ocupavam a fazenda Santa Lúcia, no município de Pau D'Arco, no Pará.” ARANHA, Ana. Testemunha da chacina de Pau D'arco relatou ameaças da polícia antes de ser assassinado. **Repórter Brasil**. 15 fev. 2021. Disponível em: <https://reporterbrasil.org.br/2021/02/testemunha-da-chacina-de-pau-darco-relatou-ameacas-da-policia-antes-de-ser-assassinado-2/>. Acesso em: 3 jul. 2021.

demarcação. E a família, respaldada pela lei, estabeleceu moradia no local, não se submetendo às ameaças e tentativas de expulsão do antigo proprietário.

A narrativa era entrecortada por depoimentos de pessoas que testemunharam o caso, posicionando-se umas contra as outras, a favor do fazendeiro e a favor do grupo de camponeses. No final, descobre-se que a violação da lei, em favor da desapropriação, beneficiaria um grupo desta cidade com interesses na terra, pois ouvia-se rumores que na terra havia uma jazida de granito.

Outro grupo de atores trouxe para a sala de ensaio a violência por meio da falta de posicionamento diante de um fato que poderia ter impedido um crime. Neste exercício, os atores fizeram uma pequena adaptação da obra *Crônica de uma morte anunciada*, de Gabriel García Márquez. A trama tem início quando Angela Vicário, na noite de núpcias, conta ao marido, Bayardo San Roman, que Santiago a tinha desvirginado. O fato faz Bayardo devolver Angela a sua família. Para os irmãos de Angela, Pedro e Pablo, a única solução é matar Santiago, pois assim a imagem da irmã seria honrada. O mote levou os intérpretes a elaborarem uma dramaturgia constituída de testemunhos: depoimentos dos moradores do vilarejo acerca do anúncio de que Pedro e Pablo iriam matar Santiago e toda a cidade ficara sabendo, menos a vítima. E os habitantes, em seus relatos, não se dispuseram a avisar a vítima, pois não acreditavam que o crime aconteceria.

Na tragédia *Macbeth*<sup>91</sup>, de William Shakespeare, o objetivo foi abordar a violência a partir de temas centrais contidos no texto, como a ambição, a luta entre o bem e o mal, a degeneração do caráter e a punição do pecado. O grupo desta apresentação propôs para o diretor que ele realizasse entrevistas com os atores. Foi dado um tempo de uma semana para que Guimarães estudasse a peça de Shakespeare e elaborasse variadas perguntas acerca do universo do texto que poderiam ser seguidas conforme o roteiro ou não. Os intérpretes quiseram trabalhar com o improviso e explorar como as “surpresas” geradas por este meio (sabatina) interfeririam nos seus estados de presença e nas relações que iriam ser estabelecidas com objeto — o texto —, no momento da criação, pelas provocações do diretor. Viu-se que os atores não tiveram o

---

<sup>91</sup> “A tragédia *Macbeth* se passa na Escócia medieval. Três bruxas em uma tempestade planejam encontrar Macbeth, um guerreiro e thane (conde), após a batalha em andamento, um levante contra o Rei Duncan. Quando os vitoriosos Macbeth e Banquo atravessam uma charneca, as bruxas aparecem para eles. Elas se dirigem a Macbeth primeiro como Thane de Glamis (seu título atual), depois como Thane de Cawdor (o título de um dos rebeldes) e, finalmente, como Rei. Eles também dizem a Banquo que seus descendentes serão reis. As bruxas desaparecem e os nobres se aproximam de Macbeth para lhe dizer que Duncan o nomeou o novo Thane de Cawdor. Macbeth passa a entender o pronunciamento das bruxas como uma profecia. Ele escreve para contar à esposa o que aconteceu. Lady Macbeth reflete sobre a ambição e invoca espíritos sombrios para enchê-la de crueldade, em preparação para ajudar Macbeth a assumir o trono.” BRIGIDA, Marcela Santos. Clube do livro: *Macbeth* é leitura de julho. **Literatura Inglesa Brasil**. 26 jun. 2020. Disponível em: <https://literaturainglesa.com.br/clube-do-livro-macbeth-e-leitura-de-julho/>. Acesso em: 6 ago. 2021.

objetivo de conceber os personagens do texto, mas, sim, de se apropriarem de uma fala individual, tendo como base de trabalho os assuntos do universo da peça — as motivações e justificativas que levaram à usurpação do trono.

Na etapa seguinte, Guimarães propôs ao grupo estudar o estilo literário sátira. Entretanto o termo pode ser dividido em duas categorias: a primeira, a sátira como uma expressão da linguagem escrita que visa produzir determinado efeito no ouvinte através do uso do humor sutil e ácido. A esse respeito, o professor Carlos de Miguel Mora (2003), no livro *Sátira, paródia e caricatura: da Antiguidade aos nossos dias*, informa que existe um lado crítico com a intenção de modelar e alterar o mundo real extraliterário e isto é manifestado estilisticamente de várias formas pelo humor satírico, “faz com que a literatura se extravase, saia dos limites para afectar a realidade extra-literária” (MORA, 2003, p. 8). Então, tem-se o efeito de expressão cômica que se mistura ao sério, no sentido de afetar a realidade pelo riso, o que o pesquisador define como espírito satírico, que pode se concretizar de diversas formas na literatura, perpassando vários gêneros.

Contudo, a sátira, como elemento literário na dramaturgia, isto é, contida na adaptação textual do espetáculo teatral *Apartamento 403* é objeto de análise desta pesquisa. Nesta perspectiva, o professor Luis Alberto Lázaro analisa a sátira enquanto, “modalidade literária que implica uma atitude crítica em uma obra de qualquer gênero que pretende censurar os males da sociedade, seus indivíduos ou instituições” (LAZARO, 2000, 93). A partir do olhar do professor Lázaro pode ser tratada a fase de estudos sobre sátira proposta pelo diretor Fernando Guimarães ao elenco, primeiro por meio do conto *O crime de lorde Arthur Savile*<sup>92</sup>, do escritor Oscar Wilde. Segue um trecho do conto:

Economia não é a menor das virtudes de Vossa Alteza, prosseguiu o Sr. Podgers, e Lady Windermere teve um acesso de riso.  
Economia é uma coisa muito boa, observou a Duquesa, complacente; quando me casei com Paisley, ele tinha onze castelos e nem uma única casa decente para se viver. E agora ele tem doze casas e nem um único castelo, exclamou Lady Windermere.  
Bem, minha querida, disse a Duquesa, eu gosto...  
“Conforto”, disse o Sr. Podgers, e modernas melhorias, água quente disponível em todos os quartos. Vossa Alteza está completamente certa. Conforto é a única coisa que nossa civilização pode nos oferecer” (WILDE, 2012, p. 7).

<sup>92</sup> A narrativa é ambientada numa festa da alta sociedade inglesa na casa de lady Windermere, onde encontram-se os mais diversos membros da aristocracia. Logo no início, lady Windermere se mostra a principal entusiasta da quiromancia, sendo responsável por apresentar senhor Podgers, o quiromante, aos convidados, entre eles, lorde Arthur Savile. Lorde Arthur, observando o trabalho do quiromante com os convidados, pede para que ele leia sua mão. A consulta leva um tempo a mais, fazendo o senhor Podgers ter uma reação desconcertante, mas não revela sua visão. Arthur, preocupado com sua esposa e seu casamento, teme por ter seu destino revelado e possivelmente interrompido, mas, mesmo assim, oferece dinheiro pela resposta. O quiromante, então, expõe que o lorde seria o autor de um homicídio — a partir disso, a trama se desenrola em torno da decisão de Arthur que se antecipa ao acontecimento sem esperar que a premonição se revele verdadeira.

Na entrevista oral realizada com o diretor Fernando Guimarães, ele fala a respeito da escolha do texto e do autor:

o Oscar Wilde tem um humor ácido e isso potencializa a operação da sátira, uma crítica social realizada de maneira sutil contida em seus personagens e seus costumes conservadores e superficiais que representam a ilusão da realidade da alta sociedade inglesa, do período vitoriano, em atribuir valor a sobrenomes e maneiras que se relacionavam com as posses. (Entrevista realizada com o diretor Fernando Guimarães no dia 5 de maio de 2021)<sup>93</sup>.

Pode-se entender a fala de Guimarães com base no contexto histórico da Inglaterra em que viveu Oscar Wilde, quando a nação era governada pela rainha Vitória (1837–1901). Delineava-se uma sociedade estratificada em nichos agrupados, com uma resistente aristocracia em elegante decadência em contraponto aos ricos emergentes, o clero e as novas classes operárias, tendo na literatura de Wilde uma válvula de escape para retratar uma sociedade marcada por opostos em meio às transformações.

Os novos ricos não eram aceitos tão facilmente pela aristocracia tradicional, levando várias gerações desta nova camada social para que fosse aceita naturalmente pelo núcleo aristocrático. Os casamentos eram realizados por motivos econômicos e a população não mostrava escrúpulos em admitir esse fato. Havia uma divisão entre as pessoas que precisavam trabalhar para viver e aquelas que viviam dos lucros de suas propriedades e investimentos, estas últimas retratadas no texto de Oscar Wilde. É possível elucidar que um dos objetivos da sátira contida no escrito de Wilde é a crítica às frivolidades sociais mais evidentes daquele momento histórico mostradas na sua narrativa.

Em entrevista para a jornalista Isabella de Andrade, no Caderno<sup>94</sup> Diversão e Arte do Jornal *Correio Braziliense*, o diretor Fernando Guimarães retoma o tema sátira: “todo humor é basicamente uma ou outra espécie de atentado contra a lógica, mas a sátira se refere a estender logicamente uma premissa à sua conclusão totalmente insana, mas crítica do sistema que opera”.

Retornando ao entendimento de sátira pelo extrato textual do conto *O crime de lordes Arthur Savile*, como caberia esse “atentado contra a lógica” estabelecida como verdade de

<sup>93</sup> As citações da entrevista com o diretor serão apresentadas com a referência neste formato, que pensamos ser mais fácil para o leitor.

<sup>94</sup> ANDRADE, Isabella. Novo espetáculo com direção de Fernando Guimarães estreia na Mostra Dulcina. 13/12/2017. Disponível em: [https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/12/13/interna\\_diversao\\_arte,647466/novo-espetaculo-com-direcao-de-fernando-guimaraes-estrea-na-mostra-du.shtml](https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/12/13/interna_diversao_arte,647466/novo-espetaculo-com-direcao-de-fernando-guimaraes-estrea-na-mostra-du.shtml). Acesso no dia 07 de maio de 2021.

acordo com Guimarães? A resposta pode ser encontrada na conversa entre os personagens que traz traços característicos, como a superficialidade. Wilde revela tal comportamento presente nos grupos sociais da sociedade inglesa do período que convivia. Assim, o autor tece uma crítica fortemente evidenciando a supervalorização material.

Ainda sobre a sátira contida na literatura de Oscar Wilde, em artigo intitulado *O furioso e gentil irlandês*, o escritor Moacyr Scliar afirmou:

De fato, sua obra foi construída sob o signo de uma sátira que só não chega a ser selvagem porque Wilde era, no fundo, um cavalheiro, ainda que desastrado. Prova-o o incidente que o levou à cadeia e acabou arruinando sua vida. Quando o marquês de Queensberry, pai de seu amante, Alfred Douglas, “Bosie”, enviou-lhe um bilhete chamando-o de sodomita, Wilde reagiu como um gentleman ofendido: processou o marquês por calúnia. (SCLIAR, 2015)

No entanto, a dúvida dos atores nesta fase do processo de adaptação de *Little Murders* esbarrou numa interpretação do grupo em relação aos significados de ironia e sátira. Ou seja, naquele momento, para o grupo de atores, ambos os termos literários mantinham um sentido semelhante quanto a sua operação e articulação discursiva devido à tênue distinção dos dois termos. A respeito dos termos, a professora Linda Hutcheon alerta: “é importante que não se confundam, portanto, sátira e paródia. Apesar de essas categorias compartilharem afinidades, como a ironia, por exemplo” (HUTCHEON, 2000, p. 132). Hutcheon (2000) deixa mais claro a definição de sátira informando que ela está atrelada ao momento presente, em sua crítica contra pessoas e situações determinadas, ou seja, ela é direcionada a uma camada social e visa ridicularizar os vícios e loucuras dos homens.

No que tange à ironia, o filósofo e teólogo dinamarquês Søren Aabye Kierkegaard, influenciado pela ironia socrática, pondera que ela consiste na arte de perguntar “não no interesse da resposta, mas para, através da pergunta, exaurir o conteúdo, deixando atrás de si um vazio” (KIERKEGAARD, 1991, p. 42). Com isso, Kierkegaard (2006) afirma que a ironia não é a verdade, mas o caminho, pois ela impede os homens de terem a última palavra, já que não há palavra que possa ser dada como última. O filósofo dinamarquês traz dois termos que diferenciam o verbete literário: o especulativo e o irônico, tomados para exemplificar o método utilizado por Sócrates.

A intenção com que se pergunta pode ser dupla: (a) pode-se perguntar com a intenção de receber uma resposta que contém a satisfação desejada; (b) ou pode-se perguntar não no interesse da resposta, mas para, por meio da pergunta, esvaziar seu conteúdo aparente.

Conforme trazido no parágrafo anterior, o primeiro modo é (a) especulativo, e o segundo é (b) irônico, de acordo com Kierkegaard (1991).

Ao eleger para o discurso retórico a figura da ironia, esta é caracterizada pelo contrário do que se pensa, ou seja, “o fenômeno não é essência, e sim o contrário da essência” (KIERKEGAARD, 2006, 215). A equação dar-se-ia assim: o fenômeno acaba sendo reconhecido como a palavra e o pensamento é naturalmente essência. Ao falar ironicamente, pensa-se (a essência) em algo que não será pronunciado da mesma forma que foi pensado, mais ainda, será falado o contrário do que foi pensado, resultando em que essência e pensamento sejam o oposto do “fenômeno-palavra”, ou seja, o pensamento é o contrário do que vai ser pronunciado.

É a negatividade infinita absoluta. Ela é negatividade, pois nega; ela é infinita, pois não nega este ou aquele fenômeno; ela é absoluta, pois aquilo, por força de que ela nega, é um mais alto, que, contudo, não é. A ironia não estabelece nada; pois aquilo que deve estabelecer está atrás dela. (KIERKEGAARD, 2006, p. 227)

Vê-se com Kierkegaard, ao retomar o tema da ironia pensado na Antiguidade por meio de Sócrates, que a sua aplicação incide em um método de interrogar o interlocutor pelo questionamento, levando-o a perceber a fragilidade de suas respostas e a ilusão do saber. Contudo, o filósofo dinamarquês coloca que o assunto tratado não é conclusivo em sua definição, “esgotou Sócrates, absolutamente o conceito de ironia, ou há outras formas de aparição do fenômeno que devem ser levadas em consideração antes de podermos dizer que o conceito está suficientemente compreendido” (KIERKEGAARD, 2006, 17).

Regressando, a estudiosa Linda Hutcheon (2000) acrescenta que a sátira deu um passo à frente no seu campo de atuação ampliado para outras áreas: pelas artes visuais, música, teatro, exposições de museu, argumentações filosóficas, começando, assim, a caracterizar situações e atitudes, formas de pensar e criar. Notadamente, a ironia é tida para Hutcheon como estratégia discursiva e literária utilizada “[...] para deslocar e aniquilar uma representação dominante do mundo, uma paixão que é vista como especialmente crucial quando os discursos estabelecidos e dominantes mostram grande capacidade absorvedora” (HUTCHEON, 2000, p. 54). A ironia, segundo a autora, vai além de um instrumento retórico estático concebido, ela nasce das relações entre significados e entre pessoas e emissões e, às vezes, integra intenções e interpretações.

Para os atores do espetáculo em preparação por Fernando Guimarães, a diferenciação colocada pelos autores acima comentados ficou clara quando o diretor trouxe para os ensaios o

texto *Little Murders*. O diretor deu início aos estudos apresentando àquele coletivo o autor Jules Feiffer e sua produção artística, primeiramente realizada nos quadrinhos, e como a sátira estava inserida nesta produção artística em virtude do contexto histórico e político vivenciado por Feiffer na década de 1960 nos EUA.

Logo após, o grupo seguiu para a leitura interpretativa do texto. Inicialmente, fez-se um mapeamento dos personagens, analisando acontecimentos vivenciados pelas figuras dramáticas e suas funções dramatúrgicas no texto. O estudo da sátira em *Little Murders* foi o último módulo complementar desta etapa processual. Portanto, ficaram mais evidenciadas para o grupo as suas formas de aparição no texto, sendo as dúvidas sanadas também com o apoio dos estudos anteriores sobre o conto de Oscar Wilde, agora pensado em relação ao contexto histórico da década de 1960, em que Feiffer escreveu a obra teatral.

Com relação aos primeiros passos do processo de montagem teatral, na entrevista para a jornalista Isabella Andrade, o diretor Fernando Guimarães observou primeiramente que havia certo tempo que não dirigia um espetáculo cuja narrativa possuísse um caráter linear tradicional, com início, meio e fim. Sobre isso refletiu, “eu começo todos os meus trabalhos com uma conversa entre os atores, para que cada um entenda profundamente o universo que está adentrando”.

E o trabalho coletivo com os intérpretes teve continuidade com a leitura de mesa. Este momento deixou mais enriquecido o processo de montagem do espetáculo, pois ocorria um levantamento da peça que era visto verbalmente. O nascimento dos personagens com seus discursos em *Apartamento 403* começara a ser materializado nos colegas do grupo e essas consolidações estavam se construindo pelas entonações, tons e ritmos, os significados das palavras e frases emitidas por cada ator. Somados à construção processual, vieram os conflitos dos atores: de trazer para si o personagem, precisamente quando a personalidade do intérprete se contrapõe ao perfil desse outro vivente.

Nesta ocasião do estudo de mesa, uma ferramenta pedagógica adotada pelo diretor Fernando Guimarães foi trocar os personagens entre os atores. Viu-se que a iniciativa proporcionou ao grupo uma escuta mais apurada, obtida ouvindo uns aos outros. O intuito disso, segundo Guimarães, era alargar o entendimento a respeito do que cada membro daquela equipe vinha fazendo. E esse espelhamento do outro possibilitou que se realizassem novos acordos e se desfizessem escolhas praticadas anteriormente pelos atores e direção. Notadamente, para os intérpretes, o trabalho de atuação consiste numa realização em “primeira pessoa” (feita consigo mesmo) a priori, pois não é possibilitado para o ator visualizar a si próprio durante a feitura do seu ofício. E se ver refletido no outro, por meio do colega de cena que executa o papel

transferido a esse outro possibilita um descortinamento por meio desse duplo que se apresenta, o colega.

Eu acredito no trabalho de mesa mesmo estando um pouco fora de moda, pois o procedimento abre inúmeras possibilidades para o entendimento e os meandros da dramaturgia, seja teatral ou o roteiro de um filme. E a mesa te ajuda nisso, ela te leva a uma escavação das entrelinhas daquela narrativa e daqueles viventes. (Entrevista realizada com o diretor Fernando Guimarães no dia 5 de maio de 2021).

O diretor teatral e professor Ricardo Kosovski, no artigo *A mesa para a cena?*, de 2009, ao contextualizar a metodologia de trabalho do estudo de mesa com referência ao pensamento do teórico Hans-Thies Lehmann<sup>95</sup> (sobre as concepções do teatro pós-dramático<sup>96</sup> — não textocêntrico e peformativo), pondera que a encenação acaba se tornando uma prática artística estritamente imprevisível pela perspectiva do texto. E tal posição de crítica ao teatro textocêntrico nega a ligação de causa e efeito entre texto e cena. Com isso, a direção do espetáculo pode eleger um ou mais elementos teatrais — luz, cenografia, música, atuação, texto — ou misturá-los de forma a compor a narrativa da encenação teatral.

Por outro lado, para encenações cuja leitura e conhecimento prévio são imprescindíveis (ou por adotarem textos reconhecidamente clássicos ou por serem baseados em personagens, situações ou narrativas de conhecimento notório e público), a tese de Lehmann é mais dificilmente sustentável, pois o espectador não deixará de se interrogar sobre as relações entre a prática artística e o texto, mesmo que apenas para se perguntar como a cena pode a esse ponto ignorar o que sugere para ele (público) como texto. Neste caso, a tarefa do diretor é a de se utilizar do trabalho de mesa com uma etapa de mapeamentos previamente percebidos no texto, para que ali se afirmem ou se transformem. A dramaturgia, nestes casos, é a origem da encenação (KOSOVSKI, 2009, p. 64).

<sup>95</sup> Buscando traçar um marco teórico e estético consistente, Hans-Thies Lehmann escreve em 1999 o livro *Teatro pós-dramático*, identificando haver um número considerável de realizadores teatrais que se caracterizam por um uso dos signos teatrais “profundamente diferente”, e pela criação de um texto teatral “não mais dramático” (LEHMANN, 2007, p. 19). Lehmann opõe o conceito de “pós-dramático” ao de “pós-moderno” (que ele considera um termo que remete apenas a uma categoria temporal), considerando que a penetração das mídias em todos os setores da sociedade, incluindo aí o teatro, vai provocar um “modo de discurso teatral novo e multiforme”. Para o teórico alemão o que está em jogo é a superação da forma dramática, e a possibilidade de um teatro que se situe para “além” do drama.

<sup>96</sup> “O estudo foi escrito para profissionais, por isso, em alguns trechos, as elaborações teóricas longas e detalhadas foram omitidas. Consequentemente, uma série de problemas teóricos foi deixada em aberto para futuras discussões mais aprofundadas. Ele também abriu o caminho para uma série de francos mal-entendidos – que o pós-dramático é não-textual, que o pós-dramático termina com todo o drama e assim por diante –, apesar do fato de que as visões opostas sejam claramente afirmadas no livro. A palavra pós-dramático descreve estéticas e estilos da prática teatral e tematiza a escrita, o drama escrito ou o texto teatral apenas de forma marginal. Há formas de teatro pós-dramático com textos dramáticos – na realidade, com todos os tipos de texto. Além disso, há uma descrição no livro de uma variedade de formas teatrais, desde a apresentação des-dramatizada de textos dramáticos até formas que não dependem de modo algum de um texto dramático pré-definido. Há uma série de importantes novos estilos de escrita que surgiram desde 1999 – ou já estavam presentes naquela época –, mas eu não vejo o retorno à figuração dramática como um movimento de peso.” LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*, doze anos depois. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 859-878, set./dez. 2013. p. 860.

Percebe-se em Kosovski uma defesa a prevalência do texto como condutor da encenação teatral, independente do olhar estilístico, a concepção (produto) artística teatral. A encenação sempre decorrerá e será precedida por uma narrativa. Diante disso, o autor nos propõe a refletir e enxergar o procedimento do estudo de mesa não apenas como uma leitura entre atores e diretor, mas como uma ferramenta de criação que mapeia para a invenção artística, pois o texto dramático oferece diversas possibilidades de abordagem e leituras para a criação de um espetáculo teatral, seja performativo, aristotélico ou fragmentado.

Todavia, nesta dissertação, preocupamo-nos não em defender uma prática de pesquisa ou metodologia teatral que se sobreponha à outra, mas, sim, a que melhor se adeque ao espetáculo que se toma como objeto. Volta-se aqui, também, a examinar metodologias que busquem encontrar o melhor canal de afetação para o diretor, os atores ou o dramaturgo no trabalho artístico. Inscrita nessa metodologia de criação, a montagem de Fernando Guimarães e grupo deu-se pela apropriação do olhar desde as cenas apresentadas pelo coletivo sobre o tema violência, o estudo da sátira em Oscar Wilde e o trabalho de mesa com o objetivo de se relacionar, de se aproximar, trazer para si esses outros (personagens), moradores dessa matéria textual intitulada *Apartamento 403*.

Quaisquer que sejam os pontos de partida da pesquisa, precedido pela investigação, o resultado pode ser favorável ou não, pois “a palavra teatro faz em si tantas possibilidades que aquilo que parece a delimitação de um objeto de pesquisa claro, nada mais é que a abertura de um leque proposições” (CARREIRA, 2006, p. 10). Com referência à recepção do trabalho, a crítica teatral Isabella de Andrade do jornal *Correio Braziliense*, no texto<sup>97</sup>: *Apartamento 403, uma rica e divertida teia da loucura cotidiana*, de 2017, observou:

Consigo imergir com facilidade na história contada. A direção conduzida com maestria e o ritmo bem pensado para a cena ficam claros, comprovando a facilidade de Fernando Guimarães para dar liga a um complexo jogo de personagens, entradas e saídas de cenas.

Continua Andrade:

O cenário, formado por móveis brancos e plastificados, ajuda a manter a atmosfera de agonia. Uma linha tênue entre a perfeição, a apatia e a loucura desenfreada. Os sentidos humanos são satirizados e levados ao extremo na voz dos personagens, que proferem a própria loucura e alguma normalidade de maneira tão banal. A combinação de neurose social, vigilância constante e paranoia abre caminhos para crimes, certezas inabaláveis e desastres morais ocultos em boas ações.

---

<sup>97</sup> O texto foi publicado no blog *Em cena*, do jornal *Correio Braziliense*. Porém, o blog foi desativado com a saída da profissional.

Diante disso, e conforme colocado no início deste capítulo, esta pesquisa é uma tentativa de fazer uma construção de olhares, cujo último fim é proporcionar uma abertura para reflexões que tornem possíveis diálogos e aprofundamentos acerca de um processo de criação em Artes Cênicas. E a crítica teatral acima e as análises que virão a seguir concentram-se no objetivo de compreender o “jogo” científico e as operações da linguagem artística, considerando-as como instrumentos de interferências e observação de suas potências e chaves na construção do humano.

### 5.1 ADAPTAÇÃO: DRAMATURGIA PARA DRAMATURGIA

Para iniciarmos este texto é necessário apresentar os personagens de *Apartamento 403*. O núcleo central dos familiares foi mantido: ao contrário de Carol (personagem do texto original de Feiffer), Julio, o pai, mantém-se alheio à vida e aos acontecimentos de sua família; a mãe, Margarida, é uma dona de casa atarefada que superprotege o filho caçula, Ted, passando seus dias se queixando da posição de inércia do marido e dos filhos que não a valorizam; Diana é a filha otimista que lança um olhar positivo para a vida, dona de uma personalidade afirmativa, justamente o contrário de seu marido Alfredo, um apático que desistiu da vida; Ted divide o seu dia entre jogar videogame e a profissão de garoto de programa. Os personagens acrescidos: dona Lourdes, a mãe de Margarida, é o oposto da figura tradicional da avó; dona Alzira é amiga de Margarida e vizinha de Sebastian, um jovem independente que não mora com a mãe e que sempre fracassa ao tentar estabelecer um vínculo afetivo com ela. Carlinhos surge como amigo de infância de Ted e Sebastian, um jovem cuja vida é preenchida pelo uso de drogas ilícitas; Cléber, vizinho paranoico, nutre uma fixação por uma suposta perseguição a ele; por fim, o personagem do delegado Antunes, amigo da família, e o Estrangeiro, apresentado como personagem que se situa fora das relações interpessoais do núcleo principal, mas que passa a conviver com o grupo.

Diante do panorama apresentado, pergunta-se: qual é o ponto de partida para a adaptação de uma obra teatral? Quais elementos textuais podem ser utilizados na composição da narrativa? Como são efetuadas as escolhas do adaptador?

A primeira tentativa de resposta para tais perguntas acerca da criação artística do espetáculo teatral *Apartamento 403*, adaptado do texto *Little Murders*, de Jules Feiffer, é pensarmos na construção narrativa como uma moldura ou enquadramento. Essa adequação

necessita de escolhas: o que permanece e o que é excluído conforme o olhar dramaturgico do diretor em contato com esta nova escrita em processo de criação.

Uma preocupação que eu tenho enquanto diretor e dramaturgo quando estou realizando um trabalho é: Quem sou eu para melhorar essas obras? Quem sou eu para melhorar a obra do Jules Feiffer? A obra já maravilhosa. Eu estabeleço sempre um jogo com o autor, com a estrutura central da obra, dessa maneira eu vou dialogando com o autor do texto. Eu venho de um trabalho experimental, sim! Mas sempre o autor independente qual seja, ele permanece na obra o tempo todo. Mesmo com alterações de composições dramaturgicas eu deixo a raiz original. (Entrevista realizada com o diretor Fernando Guimarães no dia 5 de maio de 2021).

O diretor Fernando Guimarães fala de manter a essência<sup>98</sup> do autor em meio a edições, exclusões, e acréscimos textuais. No entanto, como se manteria o texto referido conforme mencionado pelo diretor?

No texto original o pastor, o juiz, o reverendo foram retirados devido a seus discursos estarem atrelados em situações específicas que na sua maioria vinham ocorrendo nos Estados Unidos, localizados em um determinado recorte histórico. Então, eu decidi colocar uma, avó, outra mãe e um filho, um amigo do filho caçula, um vizinho, um delegado amigo desta família e um estrangeiro. Eu sempre me questionava de que modo que o tema da violência poderia ser localizado na nossa contemporaneidade. No qual os personagens estivessem em situações e estágios da vida diferentes. Então busquei abordá-la numa camada variada da sociedade com níveis de faixas etárias distintos porque a questão da violência é despertada em todos. (Entrevista realizada com o diretor Fernando Guimarães no dia 5 de maio de 2021).

Esse jogo de reinterpretação e reconstrução textual é apresentado na cena de abertura da peça: o pai, Julio, sentado numa cadeira, lendo seu jornal, bebendo uísque em um apartamento em reforma, enquanto ouve a música *Whatever will be will be* cantada pela atriz estadunidense Doris Day. As imagens trazidas pela palavra “reforma” nos permitem pensar sobre algo em andamento, o que ainda não foi encerrado.

A função de cada personagem e seus perfis no desenvolvimento de suas ações dramáticas na trama vão emergindo em cada um deles de acordo com a apresentação e ação

---

<sup>98</sup> Essência es·sên·ci·a | sf | 1 O que faz parte da natureza das coisas. 2 Uma qualidade que atinge seu mais alto grau. 3 A existência no que ela tem de mais constitucional. 4 Ideia principal; espírito. 5 FARM Líquido muito volátil e sem viscosidade, ou substância aromática que se extrai de certos vegetais. 6 BOT Cada uma das espécies arbóreas. 7 FILOS No tomismo, o sentido real e concreto presente no ser, de forma individual e singular. 8 FILOS No aristotelismo, o modo de existir ou de ser das coisas naturais e humanas, suporte permanente de qualidade ou atributos necessários de um ser. 9 FILOS No platonismo, é o mundo verdadeiro, eterno e imutável, o conjunto de ideias do bem, do belo, do justo, invisível aos sentidos, inteligível da identidade, conhecido pelo intelecto puro, sem qualquer interferência dos sentidos e das opiniões. EXPRESSÕES | Essência humana: a humanidade. Essência prima: a origem, a causa principal. Em essência: essencialmente, fundamentalmente. ETIMOLOGIA lat essentia. ESSÊNCIA. In: Michaelis. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Melhoramentos, c2015. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=ess%C3%Aancia>. Acesso em: 5 jul. 2021.

dramática. O ato de revide dos personagens é ocasionado por um chamamento, um atestado de concordância dado pelo personagem Alfredo, que, desesperançado com o sistema e após ter tido a esposa morta dentro de casa por uma bala perdida, é tomado pelo ímpeto de reagir, caminhando até a janela com uma arma e atirando numa pessoa que estava caminhando pela rua. Este é o sinal afirmativo para os demais viventes daquele grupo fazerem o mesmo e, de fato, eles seguem a atitude de Alfredo e começam a atirar nas pessoas que passam pela rua.

Eu nunca consigo ter a completude de um texto que eu vou adaptar logo na primeira vez. Eu busco ler o maior número de obras daquele autor. Eu preciso entender sobre o universo daquele autor que escreve. Então eu vou adaptando aos poucos. No texto original há a cena do casamento de Alfredo e Diana celebrado pelo Juiz Stern. Eu a tirei porque percebi que ela abria um gancho novo sobre os desajustes da instituição do casamento e isto estava implícito de uma outra maneira, na disfunção daquela família. Este texto do Jules Feiffer foi escrito no final, da década de 1960, e possui uma característica explicativa quase teórica na dramaturgia produzida nos EUA que é algo que vem mudando. Por exemplo, uma determinada situação é recuperada e reforçada de maneiras diferentes. (Entrevista realizada com o diretor Fernando Guimarães no dia 5 de maio de 2021).

Pela fala de Guimarães, percebe-se que o processo de adaptação do diretor vai sendo tecido sempre de olho nesses balizadores: a essência do texto original, do que ele fala — a violência —, o que o tema representa para esse grupo dentro do contexto no qual estão inseridos, a época que foi escrito e as motivações que levaram os personagens a determinadas tomadas de posições ou não. E este diálogo entre o diretor e a obra textual adaptada tem como ponto de partida o monólogo do personagem Ted — que no texto original surge como Kenny, filho caçula dos Newquist:

#### *Apartamento 403*

**Ted:** *(No telefone)* Atende! Eu não aguento falar com essa gravação de merda. Que saco! Toda hora é isso. Atende, por favor. Você está aí. Tá bom... É... Eu vou deixar outra mensagem, quem sabe você depois de escutar essa resolve me ligar. Você leu os jornais e viu os noticiários? Muitos assassinatos, crimes... tá demais. Parece que estamos em plena Revolução Francesa quando ocorreram milhares de assassinatos. Me fez lembrar que quando eu tinha cinco anos eu assisti

#### *O último dia de um condenado, do escritor Victor Hugo*

“O cadafalso, com efeito, quando está lá, preparado e apurado, tem qualquer coisa que alucina. Podemos ter certa indiferença em relação à pena de morte, podemos não nos pronunciar, dizer sim ou não, enquanto não virmos com os próprios olhos uma guilhotina; mas, se encontrarmos uma, o abalo é violento, temos de nos decidir a favor ou contra. Uns admiram, como De Maistre, outros maldizem, como Beccaria. A guilhotina é a concreção da lei, chama-se vingança, não é neutra nem permite que se fique neutro. Quem a vê estremece

com o meu pai *Maria Antonieta e a guilhotina*, eu fiquei tão impressionado quando a rainha subiu os degraus para ser decapitada o seu rosto era um misto de palidez e serenidade. Ela se ajoelhou, colocou a cabeça na guilhotina e a lâmina desceu. Vi quando a sua cabeça rolou e a multidão aplaudiu. Eu não entendi. Afinal de contas era uma pessoa sendo morta de uma maneira horrível. Mas a guilhotina é algo que alucina. É! Ela é a síntese de tudo que envolve o fim da vida: cruel, cortante e fatal. A guilhotina não é só uma máquina, um engenho inanimado feito de madeira, cordas e ferro. Ela possui uma iniciativa própria e sombria. Sacia-se com carne e sangue. É uma espécie de monstro fabricado pelos homens: o juiz, o carpinteiro e o carrasco.

com o mais misterioso dos estremecimentos. (HUGO, 2010, p. 8).

No quadro acima, o monólogo de Ted ao lado de um extrato textual do livro *O último dia de um condenado*, de Victor Hugo, publicado no ano de 1829, apresenta a primeira ação adaptativa do diretor Fernando Guimarães. Nota-se que há uma contemplação, de Ted, pela violência e que ele utiliza esse gosto pessoal para chamar a atenção do amigo no intuito que este retorne as diversas tentativas de contato feitas por Ted. Nota-se que o fascínio do personagem pela violência contrapõe-se com os alertas de cuidado feitos ao amigo. Entretanto, a atração pelo assunto fica mais evidenciada em seu relato detalhado que ainda informa as reações emotivas da rainha Maria Antonieta ao caminhar em direção a guilhotina onde seria executada. Em seguida, o personagem faz uma espécie de reflexão, chamando atenção sobre o horror da ação do público que aplaudiu a execução. Com isso, percebe-se na cena que a violência é estabelecida como fascínio sendo reverberada no tom obsessivo de Ted que a traz de variadas maneiras na construção dramática: a repercussão do assunto na mídia e a narrativa ficcional trazida pelo personagem, na qual a guilhotina é tida por ele como um organismo com “vida própria”, um predador cuja fome é saciada por carne e sangue ao cumprir as ordens dos homens.

Ao abordar a sedução produzida pelas imagens da violência, a professora Tânia Montoro, no artigo *Imagens de violência: construções e representações* (2002), coloca que a temática se vale na sua maioria de uma produção de discursos imagéticos reordenados que produzem o extraordinário. Este é enfeixado seguindo estratégias narrativas quanto ao uso de

formas de representação para reconstruir audiovisualmente os acontecimentos de violência tomando por empréstimo a forma de ficção. “A violência midiática é, assim, uma relação que produz significados, porque a ação violenta é um valor e o ato de agressão agrega valor ao ser comunicado e transferido para ser objeto de circulação e intercâmbio.” (MONTORO, 2002, p. 58).

Sobre o contato com o texto de Victor Hugo, Guimarães relembra:

Eu fiz um projeto sobre literatura no Museu da República aqui em Brasília e esse texto chegou a mim, não me recordo por quem. E essa história me deixou muito impressionado. Na verdade, esse texto exemplifica tudo isso. Há uma contemplação estética sobre a guilhotina, essa arma. A violência nesse lugar da contemplação se tornou um produto extremamente consumido pelas nossas sociedades. Basta olharmos com mais precisão as imagens nos produtos culturais em audiovisual ou nas matérias jornalísticas, na internet, na TV, como são construídos seus conteúdos. E ainda o texto provocou um sentido de cotidianidade (do ato) naquele período, daquela arma no meio de uma praça para a sentença de execução de um ser humano e outra multidão de seres humanos parou para ver esse acontecimento. Paralelamente, somos nós hoje fazendo uma refeição em frente à TV, em frente à tela de um computador ou de um celular, a violência é apenas mais uma questão entre as inúmeras nas nossas vidas. (Entrevista realizada com o diretor Fernando Guimarães no dia 5 de maio de 2021).

A lembrança trazida na fala do diretor para a recriação no texto de *Apartamento 403* utiliza-se de um fato histórico comum: a sentença de morte realizada por meio da guilhotina, na sociedade francesa do século XIX, tratada criticamente na obra de Victor Hugo, em que o escritor aborda a cotidianidade do evento. No trecho de sua obra *Critique*, Hugo reafirma sua contrariedade diante desse tipo de punição:

Quando, então, a lei ajustar-se-á ao direito? Quando, então, a justiça humana terá como medida a divina? Quando, então, aqueles que leem a Bíblia compreenderão a vida salva de Caim? Quando, então, aqueles que leem o Evangelho compreenderão o cadafalso de Cristo? Quando, então, daremos ouvidos à grande voz viva que grita do fundo do desconhecido: não mate de forma alguma! [...] Repúblicas de escravos, monarquias de soldados, sociedades de carrascos; por toda parte a força, em nenhuma parte o direito. [...] a pena de morte, composta de justiça suficiente para satisfazer a multidão e de iniquidade suficiente para assustar o pensador. (HUGO, 2002, p. 542, tradução nossa<sup>99</sup>).

Além da passagem citada acima, Hugo afirma as razões pelas quais tal pena não pode ser parte daquilo que é justo. O autor infere ainda, como a execução, naquele período, possuía

---

<sup>99</sup> Quand donc la loi s’ajustera-t-elle au droit ? quand donc la justice humaine prendra-t-elle mesure sur la justice divine ? quand donc ceux qui lisent la Bible comprendront-ils la vie sauve de Caïn ? quand donc ceux qui lisent l’Évangile comprendront-ils le gibet du Christ ? quand donc prêtera-t-on l’oreille à la grande voix vivante qui, du fond de l’inconnu crie : Ne tue point ! [...] Républiques à esclaves, monarchies à soldats, sociétés à bourreaux; partout la force, nulle part le droit [...] la peine de mort, composé d’assez de justice pour satisfaire la foule et d’assez d’iniquité pour épouvanter le penseur.

também para o público um caráter de entretenimento: “multidões” atraídas pelo fascínio causado pela violência, o mesmo fascínio se mostra no personagem Ted, na maneira com que ele se relaciona com o tema ao falar com o amigo Sebastian no telefone e com a mãe Margarida:

**Ted:** Encontraram um casal morto na Catedral. Lá nos fundos, sabe.

**Margarida:** Mesmo.

**Ted:** Um cara que fumava um baseado na aula de catecismo viu os corpos e avisou os seus pais. A mãe do garoto telefonou para a polícia e chegaram meia hora depois. Os mortos foram encontrados decapitados. Me lembrou até Maria Antonieta.

**Margarida:** O que você está falando meu filho.

**Ted:** *(Para a mãe)* Aí, mãe nada, nada esquece. Ninguém aplaudiu, mas a mídia fez a festa.

A partir dessas primeiras investidas no que tange à adaptação dramaturgica de Guimarães, a obra de origem começa a ser rearticulada por um viés “dialético” (HUTCHEON, 2011) com outras obras em um objeto. E esses modos de engajamentos textuais surgidos neste primeiro momento colaboraram, na construção adaptativa de *Apartamento 403*. Pelos estudos da professora Linda Hutcheon, em seu livro *Teoria da Adaptação* é possível dizer que tais operações desta escrita compreenderam este mecanismo de envolver uma (re)interpretação que resultou numa uma (re)criação; “[u]m ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação” (HUTCHEON, 2011, p. 30).

O ato de apropriação de Guimarães na obra analisada vai ao encontro do termo indicado por Hutcheon: (re)criação, tendo em vista que este marco alude a uma ideia de movimento dentro desse novo código de representação dramaturgica, na sua capacidade de interpretar e recuperar aspectos socioculturais e ideológicos presentes em *Little Murders* e de retrabalhá-los em outros textos conforme originado no monólogo do personagem Ted. “A mistura da repetição com diferença, de familiaridade com novidade” (HUTCHEON, 2011, p. 158), que permite a seus receptores o acesso a uma obra por meio de outra.

Precisamente, a (re)criação na dramaturgia de *Apartamento 403* — cujo eixo conceitual é a violência apresentada até o momento, na análise das cenas que seguirão e conforme relatado pelo diretor Fernando Guimarães anteriormente —, a recuperação do texto de origem para a nova criação, vai se apresentando por meio de outros debates e proposições. Assim o texto vai se distanciando das temáticas abordadas por Jules Feiffer, emergidas na década de 1960 nos EUA, como o movimento pacifista contra a Guerra do Vietnã, os atos de violências contra as reivindicações dos movimentos pelos direitos civis, entre outros aspectos que contribuíram para a criação dramaturgica de *Little Murders*.

Vale ainda, no conteúdo deste subcapítulo a respeito do modo de concepção da adaptação da dramaturgia de *Apartamento 403*, vê-lo pela ótica da paródia, um modelo de recontextualização através de um processo de produção do texto, que, segundo Hutcheon (1985), recupera uma referência, mas colocando-a entre aspas, marcando sua diferença crítica. A autora detalha:

[...] quando falo em “paródia”, não estou me referindo à imitação ridicularizadora das teorias e das definições padronizadas que se originam das teorias de humor do século XVIII. A importância coletiva da prática paródica sugere uma redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança. Na metaficção historiográfica, no cinema, na pintura, na música e na arquitetura, essa paródia realiza paradoxalmente tanto a mudança como a continuidade cultural: o prefixo grego para- pode tanto significar 'contra' como “perto” ou “ao lado” (HUTCHEON, 1988, p. 47).

Em entrevista para esta pesquisa, no dia 5 de julho de 2021, o diretor Fernando Guimarães reflete sobre o contexto histórico no qual Jules Feiffer escreveu *Little Murders*: “O Feiffer estipulou uma família da década de 1960, precisamente, com questões daquele período e lugar. O meu diálogo foi repensar e eleger questões que esta família contemporânea estaria vivenciando”. E a refuncionalidade da violência tratada por Guimarães e mostrada anteriormente com o personagem Ted, no trecho abaixo tem continuidade no diálogo dos personagens Alzira e Sebastian:

<b>Apartamento 403</b>	<b>Carícias</b>
<b>Sebastian:</b> Mãe, fala o que você quer porque eu estou com pressa.	<b>Rapaz:</b> Por que você não vai me visitar um dia desses?
<b>Alzira:</b> Sebastian, meu filho, eu já te disse mil vezes que da próxima vez que você for jantar lá em casa você pode levar alguma amiguinha, se você quiser, claro. Eu não me incomodo, pelo contrário. Nós mulheres nos entendemos. E seria menos aborrecido. Você é chato. Ui! Meu comprimido. Por que você é tão cansativo?	<b>Mulher:</b> Tenho que tomar o comprimido.
<b>Sebastian:</b> Depois você toma esse comprimido.	<b>Rapaz:</b> Por que você não se senta?
<b>Alzira:</b> Margarida, o café está pronto? (Falando alto)	<b>Mulher:</b> Também você nunca me convidou. Devo ser um estorvo para você.
<b>Margarida:</b> Sim. (Falando alto)	<b>Rapaz:</b> Vou tomar o café na rua.
<b>Sebastian:</b> Não precisa. (Falando alto)	<b>Mulher:</b> Vai tomar o café aqui, comigo.
	<b>Rapaz:</b> Quanto você quer?
	<b>Mulher:</b> Já te disse mil vezes que da próxima vez que você vier jantar pode trazer alguma amiguinha, se você quiser. Eu não me incomodo, pelo contrário. E nós mulheres nos entendemos. E seria menos chato.

**Alzira:** Ah, agora você não quer mais o café? Sebastian, meu filho, eu não te entendo.

**Sebastian:** Sempre foi assim, mãe, desde criança. Você nunca me entendeu.

**Alzira:** Olha, meu filho, você precisa, você tem que ir ao médico. É! Esses de cabeça. Você fica agindo que nem um louco.

**Sebastian:** Se tem alguém louco aqui não sou eu.

**Alzira:** Tem uns médicos ótimos, especialistas. Você vai melhorar, meu filho, eu tenho certeza disso.

**Sebastian:** Mãe, fora o dinheiro, o que você quer? Não se faça de surda. Faça uma pergunta e você não me responde. Não sei por que a gente gasta tanto tempo nessas conversas. Você me liga, me liga, quase todos os dias, e me repete a mesma coisa: que venha te ver, que venha te ver; e me fala que você é a melhor mãe do mundo, não duvido, nunca duvidei. E aí eu venho te ver e tenho que aguentar, durante todo tempo, uma conversa chata e vazia. Deve ser masoquismo. Não sei por quê, mas alguma coisa me impede de ir embora. Mas eu vou e volto outro dia, na outra semana, no outro mês, no outro ano, porque sou seu filho e você é minha mãe.

**Alzira:** (*Procurando algo na bolsa*) Achei! (*Esfuziante*) Estava aqui o tempo todo. Meu comprimido.

**Sebastian:** Mãe, olha pra mim.

**Alzira:** Fala menino, o que você quer.

**Sebastian:** Quanto você quer em dinheiro?

**Alzira:** Dois mil.

**Sebastian:** Isso tudo?

**Alzira:** Sim! Mal dá pra fazer umas comprinhas. Você quer que eu morra à míngua, Sebastian?

**Sebastian:** Deixa-me ver. Toma, eu tenho R\$ 500,00.

**Alzira:** Só? Eu preciso de R\$ 700,00.

**Sebastian:** Ted, você pode me emprestar R\$ 200,00? Amanhã eu te pago. Toma, mãe. O restante a senhora pega com o Ted.

**Alzira:** Obrigada. (Ted entrega o dinheiro para Alzira.)

Por que você é tão chato? Uí, o comprimido. Por que você é tão cansativo?

**Rapaz:** Não! Depois! Depois você toma!

**Mulher:** Depois de quê?

**Rapaz:** Não sei.

**Mulher:** De quê?

**Rapaz:** Não sei, me deu um branco.

**Mulher:** Vou fazer o café para você.

**Rapaz:** Não.

**Mulher:** Ah, agora você não quer o café?

**Rapaz:** Não.

**Mulher:** Existe alguém que entenda você nesse mundo?

**Rapaz:** Duvido.

**Mulher:** Você tinha que ir ao médico.

**Rapaz:** Você ficou louca?

**Mulher:** Agora tem uns ótimos. Até fazem companhia para você.

**Rapaz:** Estou em branco. Me deu um branco. Um branco. Fiz uma pergunta e você não me respondeu. Não sei por que a gente gasta tanto tempo desta maneira. Você me liga, me liga, me liga quase todos os dias e me repete a mesma coisa: que venha te ver, que venha te ver; já sei que você é a melhor cozinheira do mundo, não duvido, nunca duvidei; se você soubesse a propaganda que eu faço de você por aí, você não acreditaria que as coisas que digo sobre você são palavras minhas. E eu abro uma concessão evenho te ver; mas não sei por que fico aqui tanto tempo, deve ser masoquismo, sabe o que significa isso? Claro, com certeza você sabe, com certeza, se você sabe o que significa sádico, também sabe o que significa masoquista; não, não, não se assuste, me deu um branco porque não sei por que alguma coisa está me impedindo que eu vá embora daqui sem que antes você tenha respondido à minha pergunta; espero a sua resposta da mesma maneira que você esperava ansiosamente, desesperadamente minha pergunta (você sabe disfarçar mas eu te conheço); e tenho que aguentar durante todo um jantar insuportável —

<p><b>Ted:</b> Dona Alzira, foi R\$ 50,00 a mais.</p> <p><b>Alzira:</b> Depois o Sebastian complementa, tá bom? Sebastian, meu amor, não esquece, deposita os R\$ 2.000,00.</p> <p><b>Sebastian:</b> Mãe, agora você quer R\$ 2.700,00?</p> <p><b>Julio:</b> R\$ 2.750,00 (<i>Ressaltando</i>)</p> <p><b>Alzira:</b> O que são R\$ 50,00...</p> <p><b>Alzira:</b> Sebastian, não esquece, o café você toma na rua, não é verdade?</p> <p><b>Sebastian:</b> É! Mãe.</p>	<p>delicioso, não posso negar —, mas lento e chato, cheio de conversas vãs, vazias... Nós podemos economizar o sacrifício, a partir de hoje, presta atenção; isso de ficar em branco, mamãe, eu não gosto, me deixa doente; eu digo para você que me faça um café e você não faz, e o tempo se alonga e tudo é inútil, porque na verdade você está esperando e eu estou esperando e esperar cansa e me deixa mal e tudo fica parado e tudo nos machuca e se perde. Por isso, desta vez não mude de assunto e nem se faça de surda, porque eu quero ir embora daqui o quanto antes, mamãe, não se preocupe; eu voltarei, voltarei outro dia, talvez na outra semana, ou no outro ano, porque sou seu filho. Quanto você quer?</p> <p><b>Mulher:</b> Cem. (BEBEL, 2001, p. 44-45)</p>
--	---

A cena acima adveio do texto teatral *Carícias*, do dramaturgo espanhol Sergi Bebel. Em entrevista, Guimarães relata que considerou, durante o seu processo de pesquisa dramaturgica, no texto de Bebel, uma ponte de (re)criação por se tratar, ali, de outras camadas da violência. O diretor esclarece:

Há alguns anos, eu montei o texto *Carícias* que é uma narrativa feita de várias cenas distintas, mas cujo tema central é a violência. A violência não como um ato físico de agressividade em direção ao outro; mas a violência na solidão, na escassez das relações interpessoais e afetos entre as pessoas. Vi no texto do Sergi Bebel uma escrita incisiva e cortante na qual os personagens possuem em seus perfis um caráter forte, numa dramaturgia que revela as contradições da sociedade, por meio de conflitos privados marcados por uma austeridade e falta de esperança. (Entrevista realizada com o diretor Fernando Guimarães no dia 5 de maio de 2021).

O conflito entre Alzira e Sebastian é pautado pela falta de afeto da mãe para com o filho. Veem-se investidas de Sebastian na tentativa de retomada do vínculo afetivo: ele sempre vai ao encontro da mãe, e esta não congrega dos sentimentos do filho ou não quer fazer parte desta relação. Pelo olhar da mãe, o filho é tido somente como uma espécie de provedor, sempre convocado para resolver as finanças de Alzira. A violência interpessoal<sup>100</sup> é o centro da rejeição,

<sup>100</sup> “De uma forma geral, os estudos sobre a violência, articulados à teoria do Estado, tendem a encobrir aquelas expressões de violência que ocorrem nas relações cotidianas entre as pessoas comuns que mantêm algum tipo de vínculo vicinal, de amizade, amoroso, afetivo, familiar, entre outros, que passam a ser denominadas como constituintes da violência interpessoal.” COSTA, Artur Trindade M. Violências e conflitos intersubjetivos no Brasil contemporâneo. *Cad. CRH*, n. 24, vol. 62, ago. 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-49792011000200008>. Acesso em: 6 jul. 2021.

a coação que a mãe exerce sobre o filho não ocorre fisicamente, mas emocionalmente, no espaço familiar.

Na adaptação de *Apartamento 403*, utiliza-se a paródia por meio de seus mecanismos de repetição e diferença, que Hutcheon (1985) considera um modelo complexo de “transcontextualização”: uma inversão e revisão crítica que remete à arte moderna e à sua tradição, com isso, tendo o texto, a autorreflexividade e a autoconsciência podendo tomar a forma de paródia e oferecer um modelo que se superpõe a outro. Sendo projeto passado reativado a partir de sua recontextualização, “[...] uma nova forma desenvolve-se a partir da antiga, sem na realidade a destruir; apenas a função é alterada. [...] A paródia torna-se, pois, um princípio construtivo na história literária.” (HUTCHEON, 1985, p. 52).

Com relação ao personagem Carlinhos, o amigo de infância de Ted e Sebastian, ele é uma criação da direção:

**Carlinhos:** (*faz o gesto*) Um bagulhinho! E só me cobrou vinte reais. Mas era bom, véi! Mas acabou. Você tá ligado no Jorginho nojento? Ele fumou a metade. Então, o cara do metrô levou a gente na casa dele, puta que pariu! Que casa, meu irmão, que casa! — lá em casa tá faltando água, como sempre. E a gente aproveitou e tomou um banho ali, porque fazia uns oito dias que a gente não tomava banho. No quarto do cara, tinha uma mulher peladona que disse: “Quem são esses moleques?”. E ele disse que a gente tinha ido comprar o bagulho. Mano... Ela entrou no banheiro, que buceta grande e cabeluda. O lance é que a mulher era cantora daquela banda do caralho, o *Cheiro de Sêmen*. A gente tinha ido, tipo uns quatro dias atrás, pro show deles. Puta coincidência, né não?

**Ted:** Cheiro de Sêmen é do caralho. E aí?

**Carlinhos:** Eu, peladão, disse que me amarro no som dela, e aí entrou o cara pelado, que tinha um pau assim de grande, ó, e, fumando um *beck*, disse pra gente: “Se veste e cai fora”. E a gente ficou *brother*, paguei vinte reais do bagulho e ainda sobrou trinta dos cinquenta reais que meu amigo roubou do pai dele. Eu ainda roubei o isqueiro do cara e sai me mijando de rir. Véi!!! A gente fumou todo o lance em uma noite

Os dias de “aventuras” descritos por Carlinhos ao amigo Ted acarretam na discussão sobre o assunto da juventude em exposição ao risco<sup>101</sup>, uma violência direcionada a si próprio, conforme descrito pelo personagem. É notório o entusiasmo do personagem durante o relato de que há oito dias não tomava banho e que conseguiu se lavar na casa de um traficante. A primeira

<sup>101</sup> Três tradições discursivas sobre risco são sintetizadas por Spink et al. (2008), que as nomearam de risco-perigo, risco-probabilidade e risco-aventura. A primeira tradição está relacionada à ideia cotidiana de estar em perigo ou “arriscar-se”, que se traduz na linguagem psicológica por “comportamento de risco” (Pontes, 2011), temática que se aproxima do conceito cultural de juventude, já que o simples fato de ser jovem, na nossa cultura, é visto como uma condição de risco. NEGREIROS, Daniele Jesus; GOMES, Isadora Dias; COLAÇO, Veriana F. R.; XIMENES, Verônica Moraes. Risco e vulnerabilidade: pontos de convergência na produção brasileira sobre juventudes. *Desidades*, Rio de Janeiro, n. 18, ano 6, jan/mar. 2018.

questão abre possibilidades para tratarmos de um abandono. Onde estariam os pais que viram a situação<sup>102</sup> do filho que ficou vários dias sem voltar para casa.

A euforia de Carlinhos mistura-se com um sentimento de orgulho e egocentrismo<sup>103</sup> que se ressalta ao ver no local a vocalista de uma de suas bandas prediletas, *Cheiro de sêmen*, provocando uma espécie de cegueira que o impedia de ver as consequências que poderiam se desencadear: uma investida da polícia no local (um ponto de vendas de drogas ilícitas) ou uma reação do proprietário da residência sob a forma de violência contra ele e os amigos que o acompanhavam.

Juntamente, o uso de drogas aparece de maneira recorrente na vida de Carlinhos e os diferentes tipos de entorpecentes utilizados pelo personagem atestam isso. Tem-se ainda Ted, que reclama ao amigo por não ter sido “convidado” para a suposta festa na qual estariam integrantes de outros grupos musicais admirados pelos dois jovens. Observa-se uma união entre os dois personagens caracterizada por uma inconsciente ou consciente convicção marcada por egocentrismo — o desejo, talvez, de derrotar algum medo, provar algo subentendido — que os leva a crer que são imunes a qualquer perigo.

Outro personagem presente nesta adaptação é o Estrangeiro. Um senhor francês — ou talvez ele simule nacionalidade francófona. Nas falas do personagem nada é definido ou mencionado acerca da veracidade ou dubiedade de sua identidade. Na encenação, este personagem surge na cena com o retorno de Alzira a casa da família. Abaixo, seguem momentos de sua aparição no espetáculo:

**Margarida:** Entrem, fiquem à vontade.

**Alzira:** Obrigada!

**Estrangeiro:** *Merci! Excusez-moi, s'il vous plaît. Très gentil!*

**Margarida:** Que bom que você veio. Vamos entrar por favor.

**Dona Alzira:** Obrigada, Margarida. Julio sempre dormindo, Margarida

**Margarida:** Sempre. Alzira, eu tenho tanta coisa para te contar, sabe.

<sup>102</sup> O trecho da fala do personagem possibilita várias perspectivas de análise, seja antropológica, psicológica, sociológica, cultural, entre outros aspectos.

<sup>103</sup> “A teoria de Elkind preconiza que as habilidades dos adolescentes de pensar em forma abstrata por meio do pensamento operacional formal, aliadas às suas necessidades de se sentirem separados e únicos, criam altos níveis de sentimentos e pensamentos de invulnerabilidade pessoal. O conceito de indestrutibilidade, ou invencibilidade, tem sido identificado como uma fase normal do desenvolvimento cognitivo social do adolescente (Elkind, 1970). Diversos autores associaram a influência da sensação de indestrutibilidade/invencibilidade com a propensão ao engajamento em comportamentos de risco na população adolescente (Giesbrecht, 1999; Moffat & Johnson, 2001).” AMORIM, Gustavo Galli. *Comportamentos de risco na alta adolescência: um estudo de caso em proposta transdisciplinar*. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Católica de Brasília. Brasília, 2007.

**Dona Alzira:** Sim (*Estrangeiro puxa a cadeira para Alzira sentar-se*)

[...]

**Estrangeiro:** *Il est grand, brun, intelligent et très sympathique*<sup>104</sup>.

**Alzira:** (Sem entender o estrangeiro, entra na casa)

**Estrangeiro:** *Je pense que Monsieur Dufont est un jeune homme de vingt-deux-ans aussi. Il est étudiant en Droit et sa soeur, Martine, habite au Brésil*<sup>105</sup>.

**Margarida:** Diana, traz o café.

**Diana:** Só um minutinho.

**Alzira:** Desculpe-me, eu estou tão nervosa para conversar, meu filho é muito difícil, eu fico tão estressada.

**Estrangeiro:** *Pas problème, madame, enchanté, je vous en prie!*<sup>106</sup>

[...]

**Margarida:** Alzira, por que você não trouxe aquele amigo chique?

**Alzira:** Amigo! Eu nunca vi aquele homem na vida. Pensei que o amigo fosse de vocês.

Os três momentos referentes ao personagem Estrangeiro em relação a Alzira e Margarida podem ser interpretados conforme o artigo: *Sociedade narcísica contemporânea: um olhar para além do espelho* (2015), de Francisco Alves de Miranda, em que o autor aborda o comportamento da sociedade contemporânea visto pela perspectiva da pós-modernidade<sup>107</sup> e do narcisismo, constituindo um comportamento que olha somente para si e que pouco se enxerga. O autor utiliza o mito grego de Narciso, de culto à sua imagem refletida na água, e a partir desse encontro o mito assume a máxima expressividade.

Miranda (2015) contextualiza a conduta do personagem fictício sobre a contemplação de uma imagem de si. O autor ao utilizar a figura de Narciso que se isola e passa a venerar a sua imagem e por ela se apaixonar acaba sendo preso a uma ilusão visual.. Assim nos levando a refletir a respeito de uma sociedade condenada a ser tomada sempre como reflexo de si mesma e o outro surge apenas como sombra dessa imagem.

<sup>104</sup> Ele é alto, moreno, inteligente e muito simpático. (Tradução Carlos Neves, ator que interpretou o personagem).

<sup>105</sup> Acho que Monsieur Dufont também é um jovem de vinte e dois anos. Ele está estudando Direito e sua irmã, Martine, mora no Brasil. (Tradução Carlos Neves, ator que interpretou o personagem)

<sup>106</sup> Sem problemas, senhora, prazer em conhecê-la, por favor! (Tradução Carlos Neves, ator que interpretou o personagem)

<sup>107</sup> Miranda (2015) no artigo citado informa sobre a pós-modernidade: “Sob a perspectiva filosófica, inúmeros termos vêm sendo usados para descrever o momento atual: “sociedade contemporânea”, “fragmentada”; “líquida”, “do consumo”, “hipermoderna”, “a era do vazio”, ou, simplesmente, modernidade. Não é fácil definir o que se entende por atualidade, dada à imprecisão do termo e ao contexto. O certo é que o momento presente se caracteriza pela ausência dos grandes sistemas, das grandes narrativas, pela crise da razão, pela falta de horizontes e de perspectivas norteadoras da vida humana. Parece que tudo hoje é hipotético, provisório e impreciso. No entanto, isso não significa afirmar a impossibilidade do discurso ou da reflexão. Pelo contrário, a filosofia mais que nunca tem se debruçado sobre toda a panorâmica atual e muitos são os pensadores com reflexões promissoras, dentre eles: Zygmunt Bauman, Gilles Lipovetsky, Jean Baudrillard, Guy Debord, Theodor Adorno e Horkheimer.”

O olhar de Miranda nas cenas construídas nos permite refletir sobre a autoimagem que se apresenta numa falsa conversa, no sentido de não ter interesse no outro. Com isso, revela uma comunicação violenta mediada pela falta de escuta. Ao final, ambas, Alzira e Margarida, descobrem que não possuem nenhuma ligação relacional com o personagem Estrangeiro — esse que se senta à mesa com elas e faz intervenções nas conversas é invisibilizado pelas personagens.

Em termos filosóficos (e psicológicos), no contato com o outro surgem naturalmente as imperfeições, as precariedades de cada ser. Narciso não foi capaz da autocrítica, do autoconhecimento, uma vez que, o autoconhecimento é de origem social. A sociedade é quem estabelece a medida do ser de cada um. É ela quem nomeia as pessoas. O outro é a condição de significação do meu ser: “só quando o mundo privado de uma pessoa se torna importante para os demais é que ele se torna importante para ela própria. Ele então ingressa no controle de comportamento chamado conhecimento”<sup>108</sup> (MIRANDA, 2015, p. 5).

As reflexões a respeito dos personagens citados, juntamente com as proposições que concernem à adaptação do espetáculo teatral *Apartamento 403* a partir de *Little Murders*, estabeleceram-se por meio de um jogo que vai ocorrendo entre o autor Jules Feiffer (com as narrativas e acontecimentos contidos em seu texto dramático) e o diretor Fernando Guimarães (que devolve a jogada com novas escritas cênicas). Por esta dinâmica, vão se sucedendo os lances entre os criadores.

Cortes, reorganizações da narrativa, “abrandamentos” estilísticos, redução do número de personagens ou dos lugares, concentração dramática em alguns momentos fortes, acréscimos e textos externos, montagem e colagem de elementos alheios, modificação de conclusão, modificação da fábula em função do discurso da encenação. (PAVIS, 2007, p. 10).

A enumeração dos procedimentos elencados por Pavis para aquilo que constitui a elaboração de uma adaptação dramática permite-nos refletir acerca do produto acabado que, ele, resultará em outra unidade produtora de sentidos realizada num processo coautorial. Independentemente dos métodos empregados, a estrutura dramática será caracterizada como base do processo de adaptação. No espetáculo *Apartamento 403* essas “reorganizações de narrativas” foram estabelecidas com o personagem Habitual, de *Little Murders*, que, nesta interpretação encontra-se no personagem do delegado Antunes.

---

<sup>108</sup> SKYNNER, B. F. Sobre o Behaviorismo. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 31.

<i>Apartamento 403</i>	<i>Little Murders</i>
<p><b>Delegado Antunes:</b> Como que não fica, dona Margarida? Só essa semana mais de 345 homicídios. E as vítimas variam de cor, sexo, idade, classe social. Nós da polícia não conseguimos descobrir ainda o motivo em comum desses homicídios. Um padrão muito sutil começa a surgir. Eu pergunto: qual a razão dessas mortes? Há três motivos em comum: Não tem nada em comum. Primeiro, não tem nada em comum. Segundo sem qualquer motivação aparente e, terceiro até agora não conseguimos solucionar nenhum dos casos. O procedimento tradicional da criminologia determina a quem interessa essas mortes?</p> <p><b>Carlinhos:</b> (<i>Acordando do sono</i>) Quem morreu?</p> <p><b>Delegado Antunes:</b> É evidente que em cada um desses homicídios nós da polícia não estamos procurando não uma causa, mas o porquê. Qual a razão de 345 mortes não elucidadas? O motivo é a perda da confiança nas organizações públicas e nas famílias. Entende, dona Margarida?</p>	<p><b>Habitual:</b> Vai acontecer uma revolução, estou lhe dizendo. Quando 345 pessoas são assassinadas e não se consegue saber nem o motivo... (<i>com raiva</i>). A gente tem que arranjar um bode expiatório. (<i>Aceita a bebida</i>) Obrigado. E os desgraçados desses grupos de baderneiros só estão fazendo é atrapalhar. Jogando pretos contra brancos. Brancos contra pretos. Que é que aconteceu com a dignidade humana? Cada crime tem a sua própria, a sua própria estrutura lógica. Tudo tem uma ordem. Se nós não achamos essa ordem não é porque ela não existe, mas porque nós examinamos incorretamente alguma prova ou algum indício vital do processo. Número 1. trezentos e quarente e cinco assassinatos foram cometidos nesta cidade nos últimos seis meses. As vítimas variam totalmente em cor, sexo, idade e classe social. Número 2. Não conseguimos descobrir um motivo em nenhum dos 345 homicídios. Número 3. Todos os 345 crimes estão registrados em aberto nos nossos arquivos, o que significa nenhum foi resolvido. O que é que esses 345 homicídios têm definitivamente em comum? Ele tem 3 coisas em comum: A – Não tem nada em comum. B – Não tem qualquer motivação conhecida. C – Consequentemente permanecem sem qualquer solução. O procedimento ortodoxo da Criminologia determina que a questão básica que todo policial deve fazer diante de um crime é: A quem interessa o crime? Qual poderia ser o único motivo, o motivo unificador por trás de 345 crimes sem motivo? (FERNANDES, 1972, p. 67-68)</p>

No quadro acima, à direita tem-se o personagem Habitual, de *Little Murders*, nos mostrando os conflitos internos nos EUA, acentuados na década de 1960 em relação ao movimento dos direitos civis da população negra do país, mencionado por ele como “baderneiros”. E poderíamos incluir, também, ao núcleo dos baderneiros mencionado pelo

comissário, o movimento estudantil dos jovens estadunidenses, neste mesmo período, devido a estes grupos terem aderido à pauta racial.

Interpreta-se, da fala do personagem, que a instituição policial não compreende as reivindicações realizadas pela população negra no que tange ao exercício de seus direitos civis, como frequentar espaços públicos, sem que ônibus, universidades, banheiros públicos, etc., permaneçam separados para brancos e negros (*“E os desgraçados desses grupos de banheiros só estão fazendo é atrapalhar. Jogando pretos contra brancos. Brancos contra pretos. Que é que aconteceu com a dignidade humana?”*). A atitude de apagamento pelo comissário torna-se mais evidenciada por meio de um mapeamento realizado pelo personagem, no qual ele justifica que tais problemas enfrentados partem de uma espécie de informações desencontradas e sem fundamentação, como exposto (*“A – Não tem nada em comum. B – Não tem qualquer motivação conhecida. C – Consequentemente permanecem sem qualquer solução”*).

Na versão adaptada, a contextualização em referência à realidade específica estadunidense daquele período é deslocada na fala do delegado Antunes para a fragilidade das instituições de seguranças públicas brasileiras, precisamente, a perda da confiança na polícia, manifesta como descrença da população nesta instituição:

Pesquisas demonstram que o cidadão não procura a polícia quando é vítima de um crime, principalmente por três razões: medo de ser maltratado pela própria polícia; ou de ser alvo de vingança por parte do agente do crime e de seus cúmplices; e descrença na capacidade da polícia, o que tornaria inútil seu esforço de ir à Delegacia. (SOARES, 2007, p. 790.

A perda da fé nas instituições públicas é reiterada na adaptação teatral quando o vizinho Cléber vai ao apartamento da família de Julio atrás do delegado Antunes, pedindo que ele dê início a uma investigação a respeito das violações em suas correspondências.

**Cléber:** Eu escrevi algumas correspondências ao encarregado de violar as minhas cartas. Mas pra eu conseguir falar com o fulano ou a fulana de tal eu tive que escrever pra mim mesmo, porque só assim eu saberia que seria lido. Tá tudo aqui. Eu vou te mostrar (Cléber entra dentro do saco. O seu corpo fica coberto até a barriga) aqui: carta, lixo, carta. Achei. Lixo, carta... Até perdi o controle sobre o meu lixo. Carta número 1. Foi assim, delegado: “Em vez de você ficar lendo as minhas correspondências porque não vem aqui ao meu apartamento. Nós nos conhecemos e tomamos uma cervejinha.”

*(Retorna Diana com o café)*

**Diana:** Delegado, o café.

**Júlio:** Alguém respondeu essa carta?

**Cleber:** Não, Julio. Eu não tive resposta alguma, então eu escrevi outra. Delegado, está tudo aqui. Delegado, você está prestando atenção? Tá tudo aqui e eu vou te mostrar. Carta, lixo. Achei! Carta número 2: “A sua profissão, ela não é das melhores — ler correspondências dos outros. É monótono, não tem qualquer criatividade. Por favor, pelo amor de Deus. Apareça pelo menos para um jantar.”

**Júlio:** E alguém te respondeu essa?

**Cléber:** Sim, Julio. Dessa vez eu tive resposta. No dia seguinte que a segunda carta chegou, um homem dizendo que era da Cia. Telefônica resolveu aparecer lá em casa. Acontece que eu não tinha reclamado de nada. Ele estava com leve sorriso no rosto. Apontou o dedo na minha cara e me disse: “Olha aqui, o que muita gente como você não entende é que cada um tem seu trabalho. Se eu tivesse outro trabalho — digamos, se eu tivesse que ler a correspondência dos outros eu podia gostar ou podia detestar, mas esse era o meu trabalho”. Ele saiu sem olhar pra trás e nem perguntou pelo telefone. Tá prestando atenção, né delegado. (Cléber entra novamente no saco para pegar outra carta) Carta, lixo, carta, lixo. Achei! Dias depois, eu escrevi uma última carta. Carta número 3. Foi assim: “Foi um prazer termos estabelecido aquele contato pessoal”. Agora, delegado Antunes, esta outra carta aqui chegou uma semana depois na metade do tempo das outras cartas e na margem inferior, com letras maiúsculas estavam escritas quatro palavras: “Por favor, me esqueça!”. Depois disso, ainda eu não fui incomodado delegado. Agora estou sentado aqui com os meus nervos em frangalhos sentado esperando a polícia resolver o meu problema.

**Delegado Antunes:** Olha aqui seu Cléber, isso é muito importante pro senhor.

**Cléber:** Certamente.

**Delegado Antunes:** Mas pra polícia é irrelevante.

**Cléber:** Como assim? É irrelevante.

**Delegado Antunes:** Deve ser um caso isolado, entendeu?

**Cléber:** Ah! Um caso isolado. Então, o que eu faço quanto às minhas cartas?

**Delegado Antunes:** Eu sei lá o que o senhor faz com as suas cartas, seu Cléber, pega elas e enfia ...

**Cléber:** *(Atravessa o final da frase do delegado Antunes)* Cuidado com o que o senhor vai dizer delegado.

**Delegado Antunes:** Seu Cléber pega as suas cartas e enfia uma por uma no seu saco de lixo. É isso! Com licença. Desculpa. Tchau.

**Cléber:** *(Delegado Antunes para e ouve Cléber)* Agora é essa a solução que a polícia vai me dar. Eu não acredito nisso delegado. Eu não estou acreditando.

O personagem Cléber foi uma criação autoral da direção. Esse vivente aparece na cena acima com a finalidade de conseguir o apoio do delegado para descobrir quem supostamente estaria lhe enviando cartas anônimas. A primeira dedução sobre Cleber, tendo em vista sua “aporia”, a sua dificuldade e contradição em expressar-se sobre o evento ocorrido consigo,

impede os integrantes do grupo de dar importância ao personagem (a pessoa) e a seu pedido de ajuda, pois os testemunhos de Cleber apontam para uma ficcionalização somada a uma fragilidade emocional

No entanto, a situação fictícia elaborada por Cleber poderia ser vista como resultante da condição de alguém que passou por um trauma e por meio desse gesto busca uma integração com o grupo. O professor de Teoria Literária Márcio Seligmann Silva, no artigo, *Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*, infere:

Dori Laub (1995), em um ensaio importante sobre o tema do testemunho da Shoah, dedicou especial atenção para a questão da “impossibilidade de narração” e formulou a idéia que o Holocausto foi “um evento sem testemunha” (Laub, 1995: 65). Neste trabalho ele destacou a impossibilidade daquele que esteve no Lager (o que se passou com o próprio Laub quando criança) de ter condições de se afastar de um evento tão contaminante para poder gerar um testemunho lúcido e íntegro. O próprio grau de violência impediu que o testemunho pudesse ocorrer. Sem testemunho, evidentemente, não se constitui a figura da testemunha. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 85).

Pelo acontecimento vivido por Cleber e tendo em vista a colocação de Silva o gesto testemunhal quando individual somente existe sob sua impossibilidade de narrá-lo. Portanto, a veracidade do fato transmitido seria possível com a ajuda de uma memória coletiva, pois sua constituição no singular neste caso é considerado como parte de uma complexa “política da memória”.

Outro tema advindo da violência e trazido pela avó dona Lourdes — personagem criada pela direção — é a banalização da violência. O seu discurso nos permite refletir a respeito da naturalização do assunto onde Lourdes endossa o ato de violência direcionado a ela:

*Apartamento 403*

**Margarida:** Bom dia, mamãe! Tudo bem?

**Lourdes:** Está vendo está merda? Tudo pingando. Deram um tiro na minha bolsa.

**Margarida:** Meu Deus, mamãe. Podiam ter te matado!

**Lourdes:** Margarida, atiram em mim todos os dias. Não vamos fazer disso uma tragédia, como se fosse uma coisa anormal.

A posição de dona Lourdes possibilita estabelecer uma relação com o artigo: *A contribuição de Martín-Baró para o estudo da violência: uma apresentação:*

A manifestação da violência na vida cotidiana é explícita, multifacetada e, muitas vezes, é naturalizada como uma resposta normal das pessoas aos seus problemas. Ainda que a violência não necessariamente produza apenas desumanização, em geral ela é parte de processos que empobrecem a vida e a qualidade das relações humanas. A violência física, psicológica, simbólica ou a violência estatal e a violência revolucionária são diferentes manifestações de processos de grande relevância para a Psicologia. (MARTINS; LACERDA JR, 2014, p. 571).

A atitude da personagem diante das ocorrências, sua forma de lidar com tiros direcionados a ela, inicialmente nos permite questionar até onde é cabível esta situação de normalidade na qual a perda da vida está contida numa linha tênue. A reação de Lourdes desencadeou-se num tal estado de automatização que ela nem se espanta sobre a quantidade de balas perdidas em direção a si ou se não ocorreu tal fato agressivo com ela. Ou seja, o estado de naturalização de dona Lourdes, além de inerente aos atos agressivos a ela, chega ao ponto de que ela não dê mais importância à vida.

Portanto, ao se pensar no ato da adaptação do diretor Fernando Guimarães nota-se que suas proposições adaptativas constituíram um local, no agir, movediço. Mesmo que se tenha uma proteção referencial, para o diretor é requerido estar preparado para a hora da adequação, remanejamento e acomodação daquilo que surge pedindo acento. Então, quanto ao exercício de adaptar uma obra artística, neste caso, teatral, pode-se afirmar que não se dá sob leis universais sua feitura e que o procedimento da adaptação transita em terrenos que não podem ser imutáveis conforme afirma Linda Hutcheon;

As histórias não são imutáveis; ao contrário, elas também evoluem por meio da adaptação ao longo dos anos. Em alguns casos, tal como ocorre na adaptação biológica, a adaptação cultural conduz a uma migração para condições mais favoráveis: as histórias viajam para diferentes culturas e mídias (HUTCHEON, 2011, p. 58).

Pois esse novo produto, derivado de uma fonte original, agora, em seu novo contexto, é carregado de temas pessoais, implicado em espaço e tempo próprios, entre outros elementos que estiverem orbitando na criação da obra artística.

Com isso, neste subcapítulo objetivou-se compreender a adaptação dramatúrgica de *Apartamento 403* e para compreendê-la é necessário lançar a pergunta: no que consiste um processo de adaptação? Tentar elaborar uma resposta requer, primeiramente, perceber que um ato artístico ou estético é movediço, sempre, e sua beleza está no seu não aceite de determinada formatação porque cada resultado artístico solicita um tipo de chave para entrada. E o fenômeno da adaptação, ele próprio, intimamente, vai se acomodando à sua maneira. Esta análise, com o

apoio de teorias e com outros materiais de referência, observou que foi exigido deste processo adaptativo um olhar para essas ações de recriação e reinterpretação e que elas resultaram em outro produto cultural. E que esse processo adaptativo aconteceu entre ambos os jogadores: o diretor Fernando Guimarães e o dramaturgo Jules Feiffer. Feiffer envia seu texto e Guimarães devolve a “jogada” com novas reformulações textuais.

## 5.2 PERSONAGENS PÁRIAS

Aqui pretendemos compreender, pela perspectiva da autora Hannah Arendt, a figura pária. Para isso, foram eleitos alguns dos personagens por meio de suas posturas, que estariam ligadas ao pensamento da autora. Para a construção desta análise serão disponibilizadas as situações dramáticas destes personagens, se elas se encontram em diálogo com o tema proposto para este subcapítulo.

Ao discorrer a respeito do pária e do *parvenu*, Arendt afirma que tais condições podem ser replicadas em qualquer lugar onde haja “opressores” e “oprimidos” ou “pessoas e classes difamadas”. “Enquanto forem existindo pessoas e classes difamadas, os estereótipos de arrivista [*parvenu*] e pária serão gerados com incomparável monotonia, tanto faz que se trate da sociedade judaica ou de qualquer outra” (ARENDR, 2016, p. 89). Arendt (2016) acentua a importância do conceito do pária como um “tipo humano” e “um conceito de suprema importância para a avaliação da humanidade em nossos dias” (ARENDR, 2016, p. 495).

A partir da condição de *parvenu* arrivista serão abordados os personagens Alfredo, Julio, Margarida e dona Lourdes.

**Júlio:** Por isso você fica lá apanhando o tempo todo.

**Alfredo:** E assoviando.

**Júlio:** A cara toda amassada e não se incomoda.

**Alfredo:** Eles dando socos e pontapés. E, eu, assoviando.

**Júlio:** Parece até que você gosta de apanhar!

**Alfredo:** Não. Eu não escolhi apanhar. São coisas que acontecem. Temos que aprender a conviver com os fatos.

**Diana:** Olha, eu já tive muita discussão com o Alfredo sobre isso. Vamos mudar de assunto?

[...]

**Diana:** Alfredo, por que é que você casou comigo?

**Alfredo:** Você é confortável.

**Diana:** Confortável seu filho da puta! Eu casei com você porque eu queria mudar você.

**Alfredo:** Diana, você está gritando.

**Diana:** Você não tá nem aí?

**Alfredo:** Tudo que eu faço deixa você infeliz. Nós nos dávamos tão bem.

**Diana:** Meu amor, a vida tem valor, beleza, ternura, coisas pelas quais vale a pena lutar. Eu quero uma família.

[...]

**Júlio:** Mais um dia infeliz! Ontem não eu fui jogar futebol, fui beber. Fico tão deprimido quando estou de ressaca. Hoje, também não fui trabalhar, o que não tem assim tanta importância, amanhã eu invento uma desculpa qualquer. Minha mulher sempre disse, “Julio você não tem ambição; não tem ambição Julio”. Realmente, eu não sou uma pessoa ambiciosa. Tenho minha família, meu emprego e isso é o suficiente. As pessoas estão sempre correndo de um lado pro outro e não tem nem tempo de aproveitar a vida. Aproveitar para mim é ficar deitado olhando para o teto e viver intensamente deixando apenas a imaginação fluir sem limites. Precisa apenas de um pouco de disciplina, não ler, não pensar em tarefas adiáveis, não escutar a minha mulher e, principalmente, não ligar a televisão. Porque ela rouba seu espaço mental. Tudo bem! Porque a televisão virou o domínio do Ted que joga *videogame* o tempo todo. Alfredo! (*Pequena pausa*) Engraçado, eu me irrita muito com ele, acho porque ele se parece muito comigo: calmo e sereno. Gosto de ficar quieto, ler meu jornal e ver a vida passar sem grandes emoções. Não tenho pretensões de resolver os problemas do mundo.

[...]

**Margarida:** Bom dia, mamãe! Tudo bem?

**Lourdes:** Está vendo esta merda? Tudo pingando. Deram um tiro na minha bolsa.

**Margarida:** Meu Deus, mamãe. Podiam ter te matado!

**Lourdes:** Margarida, atiram em mim todos os dias. Não vamos fazer disso uma tragédia, como se fosse uma coisa anormal.

Nos primeiros episódios, o personagem Alfredo é questionado pelo sogro Julio pelo fato de estar sempre apanhando e recusar-se a se defender. Vê-se que isso ocorre não por convicção pacifista por parte de Alfredo, mas simplesmente porque, para ele, não faz sentido revidar. Se a vitória se faz presente no impossível, então não há motivos para obtê-la. A desistência de Alfredo surge como uma afirmação de adequação a um tipo de violência sofrida pelo personagem de maneira recorrente. Alfredo tem a certeza de que mesmo que ele opte por revidar aos ataques, isso de nada adiantaria, pois a estrutura do sistema no qual o personagem está inserido já está consolidada. Com isso, sendo impossível de ser contornado ou penetrado por quaisquer que sejam as estratégias de desmonte a ele. Para sobreviver é preciso escolher não se impor e “seguir o fluxo”. E o meio escolhido para viver dentro do esquema vigente é aceitar essa natureza de violência imutável. Logo, a melhor iniciativa é submeter-se à situação imposta, pois esta postura garantirá a sua sobrevivência e gozo dos benefícios proporcionados por essa conjuntura.

A atitude *parvenu* arrivista de Alfredo vai se atestando quando perguntado pela esposa Diana sobre o motivo de ele estar casado com ela. Alfredo, sem titubear, diz a Diana que a situação matrimonial entre ambos “é confortável”. Vê-se que a mentalidade *parvenu* arrivista de Alfredo exibe um assimilacionismo, “por princípio se ajustar a tudo e a todos”, a escolha do personagem é o conforto que a relação traz a ele.

O judeu criado pelos apologistas recebia atributos estereotipados — humanidade, bondade, isenção de preconceitos, sensibilidade à justiça —, que eram, na verdade, privilégios dos párias e que de fato caracterizavam certos rebeldes judeus, marginalizados pela sociedade. [...]. Por outro lado, o “judeu em geral”, do modo como era descrito pelos antissemitas profissionais, demonstrava exatamente as qualidades que o arrivista deve adquirir, se quer alcançar algum êxito: desumanidade, cobiça, insolência, servilidade bajuladora e a determinação de vencer (ARENDR, 1989, p. 88-89).

No relato acima, Arendt retrata uma categorização do povo judeu segundo a qual eles não seriam definidos por uma identidade nacional ou pela religião, mas resumidos a um grupo social cujos membros compartilhavam de certas qualidades ou não — isso, então, formaria a “condição de judeu”. Com isso, é possível dizer que tais classificações tratadas pela autora sobre *parvenu* arrivista encontram-se ampliadas pelo personagem Alfredo em sua vida.

Com o pai, Julio, a postura *parvenu* abrange a satisfação contida em seu depoimento a respeito de suas atividades cotidianas, abaixo:

#### *Apartamento 403*

**Júlio:** Mais um dia infeliz! Ontem não, eu fui jogar futebol, fui beber. Fico tão deprimido quando estou de ressaca. Hoje também não fui trabalhar, o que não tem assim tanta importância, amanhã eu invento uma desculpa qualquer. Minha mulher sempre disse: “Júlio, você não tem ambição; não tem ambição, Júlio”. Realmente, eu não sou uma pessoa ambiciosa. Tenho minha família, meu emprego e isso é o suficiente. As pessoas estão sempre correndo de um lado pro outro e não têm nem tempo de aproveitar a vida. Aproveitar para mim é ficar deitado olhando para o teto e viver intensamente, deixando apenas a imaginação fluir sem limites. Precisa apenas de um pouco de disciplina, não ler, não pensar em tarefas adiáveis, não escutar a minha mulher e, principalmente, não ligar a televisão. Porque ela rouba seu espaço mental. Tudo bem! Porque a televisão virou o domínio do Ted que joga videogame o tempo todo. Alfredo! (Pequena pausa) Engraçado, eu me irrito muito com ele, acho porque ele se parece muito comigo: calmo e sereno. Gosto de ficar quieto, ler meu jornal e ver a vida passar sem grandes emoções. Não tenho pretensões de resolver os problemas do mundo.

Mesmo ao questionar as ocasiões de caráter frenético da vida cotidiana (*das pessoas estarem sempre correndo de um lado para outro*), ao contrário de uma crítica ao excesso de

afazeres em que se encontrariam as pessoas, o que poderia levá-las a uma alienação, para o personagem Júlio, estar em ato na vida, ou seja, praticar a existência, decorre de uma não ação por meio da qual nada possa vir a intervir em sua própria vida. Julio demonstra tal maneira de existir por meio de uma espécie de tutorial, em que inventaria modelos de como se esquivar de qualquer tipo de tarefa que venha a alterar seu “estilo” de vida: “*não ler, não pensar em tarefas adiáveis, não escutar a minha mulher e, principalmente, não ligar a televisão. Porque ela rouba seu espaço mental*”. A postura de Julio é se manter alheio a qualquer interação com o meio social que possa colocá-lo numa posição de protagonista da ação.

Um pouco diferente de Alfredo é a avó, dona Lourdes, vítima de tiros direcionados a ela. A cotidianidade das agressões, que se apresentam sem uma resolução, a faz banalizar a violência, com isso passando a ser indiferente aos acontecimentos, o que também a leva a não tomar nenhuma atitude contra os episódios vivenciados:

#### *Apartamento 403*

**Dona Lourdes:** Margarida, atiram em mim todos os dias. Não vamos fazer disso uma tragédia, como se fosse uma coisa anormal.

Dona Lourdes segue com sua “identidade” de *parvenu* arrivista excluindo qualquer posição questionadora diante do absurdo do acontecimento vivenciado por ela. Sobre a condição dos personagens *parvenu* arrivistas exposta neste subcapítulo, Arendt elucida essa postura por meio do caso do senhor Cohn que vai assumindo diversas identidades de outras nacionalidades. As passagens que caracterizam o caráter “camaleão” do personagem desembocam numa reação cômica dos funcionários da imigração ao terem contato com sua trajetória “identitária”, segue:

Sr. Cohn, de Berlim, que fora sempre 150% alemão, um alemão superpatriota. Em 1933, esse sr. Cohn encontrou refúgio em Praga e muito rapidamente tornou-se um patriota tcheco convicto — um patriota tcheco tão verdadeiro e leal quanto havia sido um patriota alemão. O tempo passou, e por volta de 1937 o governo tcheco, já sob alguma pressão nazista, começou a expulsar seus refugiados judeus, desconsiderando o fato de que estes se sentiam muito fortemente como cidadãos tchecos em potencial. Nosso sr. Cohn então foi para Viena; para ajustar-se lá, um patriotismo austríaco era requerido. A invasão alemã forçou o sr. Cohn a sair daquele país. Ele chegou a Paris em um momento ruim e nunca recebeu uma autorização e residência regular. Já tendo adquirido muita habilidade em pensar positivamente, ele se recusou a levar meras medidas administrativas a sério, convencido que passaria sua vida futura na França. Por conseguinte, preparou sua adaptação à nação francesa, identificando-se com “nosso” ancestral Vercingétroix. Eu acho melhor não prolongar as aventuras subsequentes do sr. Cohn. Enquanto o sr. Cohn não se decide a ser o que ele realmente é, um judeu, ninguém pode prever todas as transformações loucas pelas quais ele ainda terá de passar. (ARENDR, 2016, p. 487-488).

Arendt (2016, 489), com isso, aponta no *parvenu* arrivista o “desejo insano de ser transformado, de não ser mais judeu”. Conscientemente, como o sr. Cohn que vai negando a sua identidade judia, certos personagens de *Apartamento 403* afirmam sua condição arrivista dentro um panorama de situações de violência direcionada a eles e que, por eles mesmos, são normalizadas, deixando evidente que nenhuma atitude de transformação, de enfrentamento, será tomada. Também é característico de suas atitudes a criação de estratégias que os distanciam das vivências que permeiam suas vidas, chegando a demonstrar detalhadamente como se deve fazer para se sentar e olhar para o teto, fechar os olhos e deixar a vida fluir, diferentemente da filha Diana:

***Apartamento 403***

**Diana:** Sabe, eu sempre acordo todas as manhãs, com um sorriso no rosto! E o resto do dia eu passo enfrentando uma série de desafios para tirar esse sorriso do meu rosto! Alguém tenta forçar a minha porta... Tem um bêbado inconveniente no elevador... O metrô fede... O homem em pé ao meu lado encosta o corpo de maneira safada... O elevador do escritório continua enguiçado... Outro homem tenta me coxear no ônibus de volta... Outro me segue do ônibus até em casa... Mal abro a porta de casa, o tarado do telefone liga... Você não acha que isso chega pra tirar sorriso da face de qualquer um e me tornar uma pessoa infeliz? É tudo tão difícil, mas eu me recuso a aceitar isso. Porque, eu penso, pra cada coisa ruim tem pelo menos duas boas. Duas, não! Quatro! Tem os amigos... Um bom emprego... E o tênis... E as viagens... E as músicas... E ficar acordada a noite inteira pra ver o sol nascer. E você, Alfredo!

A postura de Diana ao falar das situações abusivas que vão ao seu encontro sugere um ataque direcionado à personagem para que ela desista de lutar e se coloque numa postura de concordância ou de ajustamento aos acontecimentos, assim excluindo qualquer tipo de combate. Entretanto, o enfrentamento de Diana a tudo isso dá-se sem que ela perca o sorriso. O sorriso é o gesto social encontrado pela personagem, a sua resposta às variadas tentativas de apagamento, que a torna uma pária “consciente” e “rebelde”.

Vê-se que Diana tem consciência da situação em que se encontra e não se utiliza de nenhuma guarida ou subterfúgio duvidoso em benefício próprio. O agir da personagem é em prol de algo maior que ela, do coletivo. A personagem não nega o mundo, ela o compreende; não o nega mesmo que esse entendimento não ocasione uma reconciliação, pois até dá-se o contrário: o mundo como é possibilita que Diana alargue sua consciência, agindo contra a realidade imposta.

A tomada de posição da filha para um despertar destas situações de anestesia quanto a uma iniciativa de luta pode ser vista por Arendt (2016) quando examina alguns pares judeus intitulado de párias rebeldes, como Heinrich Heine, Franz Kafka e Bernard Lazare que foram judeus que não quiseram tornar-se arrivistas. A autora tece sua observação elogiando as condições párias rebeldes de Heine e Lazare. Sobre Heine, por ele ter advertido que Israel era mal servida pelos próprios compatriotas, por características comportamentais causadas pelas perseguições que acabaram moldando o povo judeu. Entretanto, tal duplicidade de conduta do povo é destacada e elogiada por Arendt ao apontar a postura de Lazare que olhou internamente e foi investigar seus pares trazendo para o debate público “implicações políticas dessa conexão entre a insensatez judaica e a duplicidade gentílica”. (ARENDR, 2016, 505)

Como raiz da violência ele reconhecia aquela “doutrina espúria” (*doctrine bâtarde*) da assimilação, que faria com que os judeus “abandonassem todas as suas características, individuais assim como morais, e desistissem de se distinguirem somente por uma marca exterior que servia apenas para expô-los ao ódio de outras tradições”. Ele viu que o que era necessário era instigar o judeu pária a uma luta contra o judeu *parvenu* (ARENDR, 2016, p. 505).

Ao retomar o termo “instigar”, frisado por Arendt, esse estímulo que pode ser estendido a um chamamento, o despertar para agir como pária consciente e rebelde acaba contagiando todos os personagens de *Apartamento 403*, depois que Diana é assassinada em casa por uma bala perdida vinda da rua. Esse “gatilho começa a ser puxado” quando o grupo de amigos visita a família:

#### *Apartamento 403*

**Margarida:** Aí, mamãe!

**Alfredo:** Júlio, experimenta atirar.

**Júlio:** Meus tempos do exército

**Antunes:** Mas tem que colocar munição antes. (*Abrem a janela e todos abaixam. Júlio atira*)

**Júlio:** Acho que não acertei ninguém.

**Margarida:** Acertou sim! Acertou sim! Tem alguém caído lá. Morto!

**Antunes:** 1732 mortos.

**Júlio:** Alfredo, sua vez.

**Alfredo:** Deixa o Ted primeiro.

**Ted:** Hiiiiiiii! Isso é melhor que jogo de vídeo game.

**Dona Lourdes:** Errou! Errou!

**Ted:** Você me deixou nervoso!

**Júlio:** É a vez do Alfredo.

**Ted:** Não é justo!

**Alfredo:** Deixa ele atirar de novo, seu Júlio.

**Júlio:** Muito bem, meu filho!

**Margarida:** *(Abraça Ted)* Acertou! Acertou em alguém!

**Antunes:** 1733 mortos.

**Júlio:** Quem foi que ele pegou?

**Cléber:** É o cara da companhia telefônica!

**Antunes:** Caso resolvido

*(Todos querem atirar. O delegado também atira. Toca o telefone. Alfredo atende.)*

**Alfredo:** Alô! É o cara que geme no telefone. Tá dando os pêsames pela morte da Diana. Perguntou se a gente tem foto da morta. *(Desliga o telefone).*

**Margarida:** Boa ideia!

**Alfredo:** Podemos vender fotos da Diana morta.

**Dona Lourdes:** Melhor do que fotografar merda!

**Alfredo:** Isso pode dar um dinheirinho

**Júlio:** Ou um dinheirão.

**Alfredo:** Dona Lourdes, a senhora é das minhas.

**Alfredo:** Hei! Que tal a dona Margarida tentar a sorte depois do chá? *(Gritos de aplausos, concordância geral ad libitum.)*

**Margarida:** Depois da mamãe.

**Dona Lourdes:** Oba! Oba!

**Margarida:** O chá tá pronto, pessoal! *(Servindo)* Que beleza ver toda minha família junta, tão alegre outra vez. Mais um dia feliz!

**Dona Lourdes:** Que coisa cafona, Margarida!

A atitude diante dos personagens inseridos em um sistema no qual nada se muda, no espetáculo *Apartamento 403*, gera a seguinte pergunta: como você pode revidar? De maneira extrema, o núcleo tem uma tomada de consciência preocupados em salvar suas vidas, exclusivamente, em benefício próprio. O revanchismo arrivista do grupo contrapõe uma rebeldia pária, de agir em prol de garantias do coletivo e não uma mera vingança. E o primeiro a atirar num transeunte na rua é o arrivista Alfredo, cuja atitude contamina todo o grupo presente, em um desfecho que poderia ser resumido em: quando o presente é oferecido sem uma perspectiva de mudança, a única maneira de transformá-lo e de vencer a luta é utilizar as mesmas armas do opressor.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A multidão festiva ignorava o que pode ler nos livros: o bacilo da peste não morre nem desaparece, fica dezenas de anos a dormir nos móveis e nas roupas, espera com paciência nos quartos, nos porões, nas malas, nos papéis, nos lençóis — e chega talvez o dia em que, para desgraça e ensinamento dos homens, a peste acorda os ratos e os manda morrer numa cidade feliz (CAMUS, 2009, p. 286)

Ao tratar do trabalho de adaptação teatral de *Apartamento 403* realizado por Fernando Guimarães num processo de criação no contexto acadêmico, me deparei com o desafio de analisar um processo no qual tive o privilégio de ser um observador participante, ao integrar o elenco do espetáculo teatral como ator que desempenhou o personagem Alfredo. Por mais que, num primeiro momento, essa experiência possa ser interpretada como facilitadora da pesquisa que eu viria a desenvolver em meu mestrado, estar no “olho do furacão” traz outras cegueiras, como a impossibilidade de admirar o fenômeno com distanciamento: questões relativas às criações dramáticas, à narrativa da sonoplastia, entre outros elementos que compõem uma encenação. Como intérprete da cena, o meu trabalho é intuitivamente automatizado e minha tarefa é focada em lidar com o personagem, buscando meios de me aproximar desse outro desconhecido e materializá-lo. Assim, outros componentes cênicos constituintes do espetáculo teatral acabam não possuindo sentido prioritário para mim quanto à experiencição e relacionamento.

Essa situação custosa também se aplica à minha relação com o texto dramático, nesta nova posição de pesquisador. Como ator, ele sempre foi minha ferramenta de trabalho no processo de criação de uma peça, sendo uma de minhas primeiras estratégias neste processo a de compreender a narrativa, investigar e, depois, escavar pensamentos para além do texto escrito: contidos no subtexto, nas entrelinhas, nos espaços “entre” que vão me permitindo criar exercícios ficcionais, afetações e sentidos a respeito da ação dramática daquele vivente. No desenvolvimento da pesquisa de mestrado, estabeleci uma relação de encontro com outro “elenco”: o corpo de teóricos tomado como referencial na investigação, de maneira a construir uma base metodológica a partir de conceitos e procedimentos de análise que alicerçam as definições desta pesquisa.

O curioso, ao observar os papéis citados anteriormente — de ator e de pesquisador — é que eles não deixam de ter uma similaridade, mesmo inscritos em domínios diferentes. Tanto na pesquisa acadêmica quanto no processo de criação de *Apartamento 403*, no que se refere à compreensão de seus conhecimentos implicados em suas realizações: ou seja, na atuação, a busca por soluções constitui-se de um roteiro a partir dos dados de uma matéria textual

(dramaturgia ou roteiro), as fabulações do intérprete sobre o personagem, conversas com a direção, compreendo as situações interpessoais; na pesquisa, a procura dá-se por uma literatura coerente em encontro com o objeto estudado, conversas com o orientador, análise e reflexão do que está sendo produzido. Assim havendo uma similaridade de percursos nos dois objetos manejados: atuação e pesquisa e ambos consistindo num encontro de realizações humanas.

No início de cada um desses dois processos, ocorreu o mesmo: tive alguma ideia do que eles poderiam vir a tornar-se; no entanto, logo percebi que eles escapavam ao que eu havia entrevisto. Assim, num e noutro caso, tentei criar um protocolo fechado para suas realizações, compreendendo que são processos vivos. Constatei que o máximo que se tem, quando nos lançamos nestas experiências, é uma projeção, pois a pesquisa acadêmica, assim como a poética, determina seu próprio caminho. E o resultado irá depender das escolhas que fazemos para chegar aos objetivos pretendidos. São escolhas que cabem exclusivamente ao pesquisador, que não deve se encantar logo com o primeiro quadro da exposição, sob pena de perder as pinturas seguintes. Pode ser que a primeira pintura já ofereça a resposta almejada, mas o percurso e o que advém nele, o todo, contribuirão para que o pesquisador consiga aquilo que almeja, mesmo que não encontre resposta para a pergunta lançada. E, no decorrer desta escrita, ensaiei tentativas de resposta recorrendo a um olhar para a história que transcorre além do campo da criação artística.

Foi relembando Gaddis que me dei conta de que aquilo que deveria ser uma comemoração em 1945, nas margens do rio Alba, pelo fim do conflito mundial, abriu uma porta para outra colisão de ideologias políticas no âmbito internacional. Antes mesmo do final da Segunda Guerra Mundial, EUA e URSS estavam estrategicamente posicionados para mais uma batalha sobre qual sistema de governança lideraria o mundo ocidental — uma batalha silenciosa e “sem armas”.

O que está por trás de uma guerra? Quais os verdadeiros interesses dos que fazem parte dos grupos de resistência ou do sistema dominante? O que a História nos ensina ao revisita-la? O contato com o dramaturgo Jules Feiffer me levou a tais questionamentos quando iniciei esta pesquisa de mestrado. E as perguntas também contribuíram para um sentimento de desesperança logo que iniciei minhas leituras sobre a Guerra Fria. Sobre essa descrença, retomarei, ainda aqui, nestas reflexões finais, um breve resumo histórico da atuação dos EUA e da URSS, com o objetivo de mostrar que, às vezes, na política, as boas intenções são conduzidas por agentes comprometidos que talvez não sejam os mais representativos dos ideais em jogo: nesse caso talvez se possa considerar que tanto os EUA quanto a URSS, sendo tão

vorazes por hegemonia mundial, tivessem condições de representar uma pauta pela equanimidade de forças e de atuação entre os aliados no pós-guerra.

A URSS já vinha lutando juntamente com a Inglaterra para combater o governo nazista alemão, que avançava sua ocupação cada vez mais no território europeu. Além disso, a nação russa esteve em conflito internamente desde a derrubada do Czar pela Revolução Russa de 1917, cuja ideia era a aplicação da governança comunista internamente no país para, em seguida, estendê-la ao mundo ocidental. Ou seja, durante toda a Segunda Guerra Mundial, a URSS nela participou enquanto mantinha seu projeto de governança comunista — no qual o Estado faria a regulação de toda a sociedade — que estaria pronto para ser implementado mundialmente.

Em oposição, os EUA, com uma participação indireta na Primeira Guerra Mundial e sua entrada no final da Segunda Guerra Mundial, mostravam-se prontos para instalar mundialmente suas proposições governamentais de economia liberal do estado mínimo. Mesmo saídos recentemente de uma grande crise de recessão, entre 1929 e 1940, os EUA ainda detinham uma boa condição em relação às várias frentes que uma administração republicana deve sustentar de forma saudável e eficiente, como saúde, política administrativa, regulação da economia e segurança.

A alta funcionalidade da Guerra Fria foi assumida pelas superpotências comandantes do conflito, EUA e URSS, que deram a tônica da vida social internacional, orquestrando-a sob a égide da grande possibilidade de aniquilamento do mundo pelo armamento atômico. Utilizando-se dessa retórica apocalíptica para defender e expandir territórios de governança, os idealizadores (governantes) da Guerra Fria não permitiram a emergência de outras vias, nem deram espaço para a construção de outras relações políticas entre as nações.

Enquanto dois modelos antagônicos de sistemas econômicos vigorassem, mantidos por cada uma das duas grandes potências, a Guerra Fria estaria destinada a prosseguir. Sem qualquer alternativa para algum tipo de compromisso ou acordo de paz, o fim desta narrativa intersistêmica mostrou que o objetivo, independentemente de qual lado se observasse, era fazer prevalecer um sistema sobre o outro. Para isso, os EUA e a URSS utilizaram-se de investidas ideológicas e políticas que dividiram o mundo por meio de planos disfarçados de “recuperação”: um balcão de ofertas irrecusáveis aos países que estavam com economias fragilizadas devido à guerra — a ajuda, porém, viria em troca de apoio.

A ajuda estadunidense, com isso, traria nações para o seu projeto capitalista, por meio do Plano Marshall executado pela Doutrina Truman. A iniciativa apoiou a reconstrução injetando recursos nas economias da Europa Ocidental devastada após a Segunda Guerra

Mundial. A URSS, ainda prestigiada pela tradição e proteção ao continente europeu desde a Primeira Guerra Mundial, em resposta, lançou o Comecon (Conselho para Assistência Econômica Mútua) a fim de fomentar a cooperação econômica, assim levando apoio e trazendo nações para a expansão do seu lado comunista.

Os EUA ainda iriam se valer de outra estratégia expansionista, que levaram a cabo por meio da promoção de três grandes conferências internacionais: a Conferência Financeira Internacional de Bretton Woods (1945), e as Conferências de Yalta e Potsdam (ambas em 1945). Nestes encontros ressalta-se o objetivo da potência capitalista de consolidar sua hegemonia econômica e política na esfera internacional.

Diante desse painel, minha desesperança se manifestava em perguntas: de que serve lutar? Para que serve possuir quaisquer que sejam as ideologias, concepções morais ou filosofias de vida? Pois ao revermos a história, especificamente a Guerra Fria, grupos hegemônicos surgiram para defender interesses individuais em prol de um grupo minoritário que, a partir de suas perspectivas, quis impor modelos governamentais sem respeitar a equidade entre as partes e impondo sua cultura como dominante.

No entanto, se, dentro da história mundial, considerarmos o fenômeno da guerra como uma constante intrínseca ao humano e entendermos esta condição bélica como uma afirmação da condição humana, o que se apresentaria como um possível contrário dessa afirmativa? A paz. E se acreditamos que o passado nos mostra que guerra e paz caminham lado a lado na história, talvez isso nos indique que existem possibilidades para executar projetos que culminem em situações menos desiguais e mais harmônicas para as sociedades.

Então, o efeito desanimador causado em mim pelo contato com a narrativa criada em torno da Guerra Fria começou a ser transformado à medida que fui tendo maior conhecimento da vida do autor estadunidense Jules Feiffer. Ao estudá-lo, fui percebendo sua luta contra aspectos do sistema que lhe foram impostos já no universo infantil: ao participar das brincadeiras e jogos com outros garotos nas ruas (atividades impostas pela mãe, Rhonda, ao menino de nove anos de idade), Feiffer sentia o quanto a vida nessa microssociedade destoava da sua vontade de permanecer em seu quarto desenhando e lendo quadrinhos. A criação de desenhos lhe bastava como “interação social”, e essa atividade expressiva ainda lhe provia estratégias para o confronto com aquele universo. Era sua luta para se ter outras possibilidades de vivência e encaixe social.

A recorrente rebeldia crítica de Feiffer evidenciou-se no contexto da Nova York das décadas de 1950 e 1960, o que, durante a pesquisa de mestrado, levou-me a articular seu posicionamento na vida e na arte como um exemplo de judeu pária, segundo concebido por

Arendt: alguém que, dentro da sua comunidade, atua em prol dos direitos civis como um provocador, um resistente às investidas opressoras do sistema. Conforme colocado por Arendt, o estatuto da rebeldia pária não se enquadraria exclusivamente na temática judaica. A autora reafirma que todos somos párias conscientes e rebeldes a partir do momento que tomamos uma atitude de intervenção, independentemente do lugar em que se constitui a relação de opressor e oprimido.

Assim, lembrando que o ato político é inerente à condição humana, entende-se que ele seja de todos os habitantes da pólis, e não seja reconhecido unicamente no exercício profissional dos chamados “políticos”. E, em minha observação da vida de Feiffer neste trabalho, assumi a ação artística como uma das possibilidades de se fazer política, o que me conduz ao encontro do posicionamento do escritor Mia Couto durante entrevista concedida ao jornalista João Novaes, em 2012<sup>109</sup>. Para além de sua escrita literária, a ação política de Couto é uma prática dialógica constante com seus contemporâneos e concidadãos, neste caso, não exclusivamente por meio de suas produções literárias: dada pela arte da palavra, sua ação como pessoa pública o leva aos bairros e associações para conversar com a população, ouvindo-a em posição de horizontalidade na busca por trocas de saberes, de modo a refletir e a contribuir para buscar soluções relativas aos desafios vivenciados por estes grupos.

Vejo, contida na atuação de Couto, uma reflexão sobre o fazer político do artista que claramente não se situa deslocado de sua vida comunitária e cotidiana. A pessoa e o artista são o mesmo, não existe distinção, pois as transformações trazidas nas esferas sociais, na contemporaneidade, convidam os artistas a se interrogarem: para quem falo, como falo e quais meios eu posso utilizar para fazer política? São perguntas básicas, mas penso que, a partir delas, possamos repensar modelos datados de conceber e fazer política, já que a imaginação, tão ativa em todas as etapas do exercício artístico, nos permite reprogramar padrões aprendidos.

Ainda nessa direção, penso que é possível estabelecer uma analogia entre Mia Couto e Jules Feiffer: Couto, pela forma como a escrita convive e se retroalimenta das conversas com moradores e grupos de sua região; Feiffer, pela forma com que se utiliza da sátira como ferramenta áspera para retratar a raiz de situações e expor verdades que, talvez, poderiam não ser evidentes. E as escrituras de Feiffer não deixam de ser protestos proferidos e articulados em relação à realidade experimentada por ele. Sua escritura parecia reiterar que era necessário provocar e expor, explicitamente, tabus e valores naturalizados.

---

<sup>109</sup> NOVAES, João. Mia Couto: ativismo político também é feito com literatura. **Opera Mundi**. 10 nov. 2012. Disponível em: <https://operamundi.uol.com.br/politica-e-economia/25345/mia-couto-ativismo-politico-tambem-e-feito-com-literatura>. Acesso em: 7 jul. 2021.

De seu lado, o diretor brasileiro Fernando Guimarães estabeleceu uma interlocução com Feiffer na adaptação que realizou de *Little Murders*, intitulada por Guimarães *Apartamento 403*. O diretor nos conduz à reflexão sobre a possibilidade de estarmos sob um paradigma social segundo o qual a vida humana não tem o menor valor. Esse esvaziamento do zelo pela vida é trabalhado por Guimarães em sua abordagem da temática da violência em *Apartamento 403*: a falta de segurança pública nas cidades que se expressa em sequestros, latrocínios, entre outras agressões. E, infelizmente, a solução encontrada pelos personagens da narrativa, que manifestam profundo desagrado em relação a outros seres humanos e ao sistema social no qual estão inseridos, exercita a crença de que o outro é um inimigo a ser abatido antes que ele nos abata.

Em *Apartamento 403*, o revide do coletivo não se dá exclusivamente como vingança pela morte de Diana (ocasionada por uma bala perdida em casa). É uma soma de fatores contidos nos vieses da adaptação dramaturgica que perpassa os personagens de *Apartamento 403*. Esse acúmulo de afetações pela violência de várias ordens faz emergir as várias facetas do tema presentes no roteiro: violência interpessoal, narcísica; midiática; por exposição ao risco; presente nas instituições públicas; desencadeadora de trauma e, finalmente, violência sujeita à banalização — todas essas camadas do tema afloram na encenação, endossando a atitude do grupo no fim da história.

Em *Apartamento 403*, encontramos no estabelecimento do espetáculo uma (re)interpretação que desembocou na (re)criação de um produto cultural por um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação. Uma escrita do diretor Fernando Guimarães com um texto existente de antemão, cuja encenação ganha corpo nas etapas de construção coletiva durante o processo com os atores.

Nesta pesquisa acadêmica de mestrado foi imprescindível eleger o pensamento de Hannah Arendt acerca do pária rebelde. Vê-se, também que em uma outra margem pária está a arte — uma antiga pária na sociedade — que tem em Jules Feiffer um ente que dialoga com a arte que o precedeu na história; dialoga também com seus pares numa ação provocativa de denúncia e reflexão sobre realidades sociais que Feiffer ansiava que fossem revistas e excluídas.

Diante do que foi encaminhado nesta pesquisa, percebo que não existe um final. Este estudo possibilitou utilizar de aportes teóricos para olhar um processo artístico até sua criação e apresentação para uma audiência. A adaptação é uma ação criativa que, necessariamente, conduz tanto a uma interpretação quanto a uma invenção e, ao observá-la, nos vemos diante de uma exposição de pontos de vista e escolhas.

O adaptador localiza-se em pé sobre um fio esticado, buscando a pertinência de sua obra. Muitas vezes, durante o processo de construção do espetáculo, não consegue identificar o que seria essa coerência, porque a arte gesta. E, em seu processo, ela exige maturação para que nascimentos criativos ocorram.

Pelo recurso da paródia presente na dramaturgia de *Apartamento 403* pude ver a retomada da história em um exercício adaptativo de criação autoral que não se limitou a redundar a obra de origem, mas abriu novos espaços de reflexão. A paródia também serviu a Guimarães como um meio de entrar em acordo com o texto de origem. O objetivo não foi a substituição, e, sim, o estabelecimento de um texto paralelo àquilo que se chama de “original”. Minha abordagem do exercício de adaptação teatral parte de um questionamento à originalidade, além de considerar a relação de independência entre obras teatrais.

No livro *A Peste*, do escritor Albert Camus — um contemporâneo de Feiffer —, vi no autor uma identificação com a figura do pária devido ao seu trabalho de crítica aguda às contradições humanas e por sua presença sempre passageira em grupos ou movimentos literários. Publicada no ano de 1947, a narrativa de Camus nos traz a cidade fictícia de Oran, na Argélia, onde uma doença que faz milhares de ratos morrerem contagia subitamente os humanos. O escrito já foi tomado como uma alegoria da Segunda Guerra Mundial, apontando para o cenário da França ocupada pelos nazistas. No apagar das luzes desta pesquisa, Camus pode nos lembrar que devemos estar sempre alertas, que o mal retorna e que, quando ele ressurge, é necessário acionarmos um estado de prontidão para nele intervir, pois “o estar em prontidão é tudo<sup>110</sup>”.

---

<sup>110</sup> Ato V, Cena 2, p. 535. SHAKESPEARE, William. *Tragédias e comédias sombrias: obras completas*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro, Nova aguiar. 2006.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARBEX JÚNIOR, José. **A outra América: apogeu, crise e decadência dos Estados Unidos**. São Paulo: Ed. Moderna, 1993.
- ARENDDT, Hannah. **A condição humana**. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.
- ARENDDT, Hannah. **Escritos Judaicos**. Trad. Laura Degaspere Monte Mascaro, Luciana Garcia de Oliveira, Thiago Dias da Silva. Barueri-SP: Amarilys Editora. 2016.
- ARENDDT, Hannah. **O que é a política?** Tradução Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.
- ARGUELHES, Delmo Oliveira; CHAVES, André Almeida. Guerra Fria: uma leitura da formação de aspectos conceituais. **OP SIS**, v. 14 (Especial), p. 134–159, 2014.
- AZEVEDO, C. **O sentido da Missão no imaginário político norte-americano**. Revista de História Regional – UEPG, Brasil, v. 3, n. 2, 1998.
- BACZKO, Bronislaw. A imaginação social In: LEACH, Edmund et alii. **Anthropos-Homem**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- BAHIA, Juarez. **Jornal, história e técnica**. Vol. 1: história da imprensa brasileira. 5ª edição. Rio de Janeiro: Ed. Mauad, 1974.
- BAKER, R.C. Jules Feiffer in Context. The Village Voice. June 13, 2018. Disponível em: <https://www.villagevoice.com/2018/06/13/jules-feiffer-in-context/> Acesso em: 02 mar. 2021.
- BOSI, A. Poesia resistência. In: \_\_\_\_\_. O ser e o tempo da poesia. São Paulo: Cultrix, 1977. p.141-92
- BÔAS, Rafael L. V. **Teatro político e questão agrária 1955-1965: contradições, avanços e impasses de um movimento decisivo**. 2009. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Instituto de Letras da Universidade de Brasília, Brasília, 2009.
- BOYD, Robert. Introduction. In: FEIFFER, Jules. **Feiffer: the collected works vol. 3**. Seattle: Fantagraphics books, 1992.
- BRANTLEY, R. ‘Knock knock’ ‘Who's there?’ ‘Feiffer’. **The New York Times**. May 16, 1976, p. 192. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1976/05/16/archives/knock-knock-whos-there-feiffer-feiffer-who-jules-feiffer-who-has.html>. Acesso em: 10 abr. 2021.
- BULL, H. **A sociedade anárquica**. 1. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2002.
- CAMUS, Albert. **A peste**. Tradução de Valerie Rumjanek Chaves. Rio de Janeiro: Record, 2009.

CAREY, Michael J. Psychological fallout. **Bulletin of the atomic scientists**. Vol. 38, n. 1, 1982.

CARREIRA, André Luiz Netto e CABRAL, Beatriz Ângela Vieira. In: **O teatro como conhecimento**. Metodologia de pesquisa em Artes Cênicas. Memória Abrace IX. Organizadores: CARREIRA, André; CABRAL, Biange; RAMOS, Luiz Fernando; FARIA, Sergio Coelho. 7 letras. Rio de Janeiro. 2006.

CHOMSKY, N. **Mídia**: propaganda política e manipulação. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

COGGIOLA, Osvaldo. **O capital contra a história**: gênese e estrutura da crise contemporânea. São Paulo, Xamã/Pulsar. 2002.

CRUZ, J. J. "One of Those Little Things You Learn to Live with": On the Politics of Violence in Jules Feiffer's *Little Murders*. **Americana**: The Journal of American Popular Culture (1900 - present), Volume 2, Issue 1, Spring 2003. Disponível em: [https://americanpopularculture.com/journal/articles/spring\\_2003/cruz.htm](https://americanpopularculture.com/journal/articles/spring_2003/cruz.htm). Acesso em: 5 jan 2021.

CRUZ, Osmar Rodrigues. **Uma vida no teatro**. Ed. Hucitec. São Paulo. 2001.

DUBOIS, Larry. Playboy interview: Jules Feiffer. **Playboy magazine**. p. 81-96, 206-207, Sept. 1971.

ELLIOTT, Robert C. **The Power of Satire**: magic, ritual, art. Princeton: Princeton University Press. 1960.

ESSLIN, Martin. A Strike For "Murders". **New York Times**, p. 69, 23 July 1967.

FAY, Martha. **Out of line**: the art of Jules Feiffer. Abrams. 2015

FEIFFER, Jules. **Backing into forward**. New York: Nan A. Talese/ Doubleday, 2010.

FEIFFER, Jules. **Feiffer**: the collected works vol. 3. Seattle: Fantagraphics books, 1992.

FEIFFER, Jules. **Feiffer**: the collected works vol. 1. Seattle: Fantagraphics books, 1989.

FEIFFER, Jules. **Feiffer's America**: From Eisenhower to Reagan, New York: Knop, 1982.

FEIFFER, Jules. **Little Murders**. New York: Paperback Library Edition, 1971.

FEIFFER, Jules. *Passionella and Other Stories: The Collected Works of Jules Feiffer, Volume 4*. Introduction by Gary Groth. Seattle: Fantagraphics Books, 2006

FEIFFER, Jules. **O melhor de Feiffer**. Tradução de Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM Editores, 1988.

FEINBERG, Leonard. **Introduction to Satire**. Ames: Iowa State University Press, 2008.

FELDMAN, Ron H. O judeu como pária: o caso de Hannah Arendt. In: ARENDT, Hannah. **Escritos Judaicos**. Trad. Laura Degaspere Monte Mascaro, Luciana Garcia de Oliveira, Thiago Dias da Silva. São Paulo: Ed. Amariyls, 2016.

FERNANDES, Cláudio. "Plano Marshall"; **Brasil Escola**. c2022. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiag/plano-marshall.htm>. Acesso em: 10 jan. 2022.

FERNANDES, Millor. Pequenos assassinatos. Tradução de "Little Murders" de Jules Pfeiffer. 1972. [Não publicado. A versão utilizada está no acervo da UNIRIO].

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert & RABINOW, Paul. **Uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Tradução Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

GADDIS, John Lewis. **A história da guerra fria**. Tradução de Gleuber Vieira. São Paulo: Nova Fronteira, 2006.

GANDOLFO, Amadeo. The neurotic gaze: Jules Feiffer seen through a feminist lens. **International Journal of Comic Art**, vol. 18, n. 2, p. 384-402, 2016.

GITLIN, Todd. **The Sixties Years Of Hope, Days Of Rage**. United States: Bantam Book, 1987.

GROTH, Garry. Introduction. In: FEIFFER, Jules. **Explainers: The Complete Village Voice Strips**. Fantagraphics Books, 2008. Disponível em: <http://fantagraphics.com/flog/explainers-by-jules-feiffer-introduction-by-gary-groth/>. Acesso em: 15 abr. 2021.

GUEDES, Maria Julia. Rebelião de Stonewall: qual a sua importância para o movimento LGBT+ nos dias atuais? **Politize!** 28 jun. 2021. Disponível em: <https://www.politize.com.br/rebeliao-de-stonewall/>. Acesso em: 10 jul. 2021.

HIGA, Carlos César. Doutrina Monroe. Mundo Educação. c2022. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/historia-america/doutrina-monroe.htm>. Acesso em: 10 jan. 2022.

HOBBSAWM, E. J. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 19965.

HUGO, Victor. **O último dia de um condenado**. Tradução de Joana Canêdo. 4 ed., São Paulo: Estação da Liberdade, 2010.

HUNT, Andrew. How New Was the New Left? In: MACMILLIAN, John; BUHLE, Paul (ed.). **The New Left Revisited**. Philadelphia: Temple University Press, 2003.

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

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política de ironia**. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

KATZ, H. L. A Man Who Makes Us Worry. **Library of Congress Information Bulletin**. Vol. 55, n. 19, Nov. 1996. Disponível em: <https://www.loc.gov/loc/lcib/9619/feiffer.html> Acesso em: 10 de mar. 2021.

KERR, Walter. “But what is the play about?” **New York Times Theater Review**, January 26th, p. 11, 1969.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. **O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates**. Apresentação e tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Ed. Vozes, 1991

KISSINGER, H. **Diplomacia**. São Paulo: Saraiva, 2012.

KOSOVSKI, Ricardo. A mesa para a cena?. **Olhares**, n. 1, p. 62-65, 2009. Disponível em: <https://www.olharsceliahelena.com.br/index.php/olhares/article/view/10>. Acesso em: 14 jul. 2021.

KRISTEVA, Julia. **O gênio feminino – a vida, a loucura as palavras**. Tradução Eduardo Francisco Alves. Martins Fontes. São Paulo. 2002.

LAHR, John. Jules Feiffer: Interviewed by John Lahr. **The Transatlantic Review**, n. 32, p. 38-47, Summer 1969.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético**: uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

LESSA, A. C. **História das Relações Internacionais**: a Pax Britannica e o mundo do século XIX. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

LIMA, Adelina. Charles Manson, quem é? História do líder da seita hippie assassina. **Segredos do mundo**. [s/d]. Disponível em <https://segredosdomundo.r7.com/charles-manson-historia/>. Acesso em: 8 jun. 2021.

LYTLE, Mark Hamilton. **America’s Uncivil Wars**: The Sixties from Elvis to the fall of Richard Nixon. New York: Oxford University Press, 2006.

MAGNOLI, Demétrio (org.). **História da Paz**. São Paulo: Contexto, 2012.

MAGRI, Lucio. O movimento pacifista e a europa. In: THOMPSON, E. P. et al. **Exterminismo e Guerra Fria**. São Paulo: Editora Brasiliense. 1985.

MATOS, Olgária C. F. **Paris 1968**: As barricadas do desejo. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MARTINS, Karina Oliveira; LACERDA JR, Fernando. A contribuição de Martín-Baró para o estudo da violência: uma apresentação. **Rev. psicol. polít. [online]**, vol. 14, n. 31, p. 569-589, 2014. Disponível em:

[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S1519-549X2014000300010](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1519-549X2014000300010). Acesso em: 15 jun. 2021.

MICHEL, M. H. **Metodologia científica em ciências sociais**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2009.

MONTORO, Tânia Siqueira. Imagens de violência: construções e representações. **Comunicação & Informação**, Goiânia, Goiás, v. 5, n. 1/2, p. 21–62, 2013. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/ci/article/view/24170>. Acesso em: 08 maio 2021.

MORA, Carlos de Miguel. **Sátira, paródia e caricatura: da Antiguidade aos nossos dias**. Aveiro: Centro de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, 2003.

MORGENTHAU, Hans. **A política entre as nações: a luta pelo poder e pela paz**. Brasília: Editora Universidade de Brasília; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais, 2003. Disponível em: [http://funag.gov.br/loja/download/0179\\_politica\\_entre\\_as\\_nacoes.pdf](http://funag.gov.br/loja/download/0179_politica_entre_as_nacoes.pdf). Acesso em: 11 jul. 2021.

MORRAY, J. P. **Origens da Guerra fria (de Yalta ao desarmamento)**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1961.

NOGUEIRA, R. P. **A saúde pelo avesso**. Natal: Seminare, 2003.

NOVAES, João. Mia Couto: ativismo político também é feito com literatura. **Opera Mundi**. 10 nov. 2012. Disponível em: <https://operamundi.uol.com.br/politica-e-economia/25345/mia-couto-ativismo-politico-tambem-e-feito-com-literatura>. Acesso em: 7 jul. 2021.

NYE, J. S. **Cooperação e conflito nas relações internacionais**. São Paulo: Editora Gente, 2009.

ORIDES, M.; MONTEIRO, C. S. **Manual de metodologia da pesquisa no Direito**. 5. ed. São Paulo: Saraiva, 2009.

PHILLIPS, Julie. A Dance to Himself: Jules Feiffer’s Backing Into Forward **The Village Voice**. March 31 2010. Disponível em: <https://vdstaging.villagevoice.com/2010/03/31/a-dance-to-himself-jules-feiffers-backing-into-forward/>. Acesso em: 02 mar. 2021.

PLOWRIGHT, Frank. Feiffer: The Collected Works Volume One – Clifford. Review by Frank Plowright. **The Slings and Arrows Graphic Novel Guide**. 2015. Disponível em: <https://theslingsandarrows.com/feiffer-the-collected-works-volume-one-clifford/>. Acesso em: 22 mar. 2021.

PORFÍRIO, Francisco. Contracultura. **Mundo educação**. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/sociologia/contracultura.htm>. Acesso em: 2 jul. 2021.

ROOSEVELT, Franklin D. “Annual Message to the Congress.” January 4, 1939. Disponível em < <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/index.php?pid=15684> > Acessado em 20 de abril de 2021.

ROSENHEIM, Edward. The Satiric Spectrum. In: PAULSON, Ronald (ed.). **Satire: modern essay in criticism**. New Jersey: Prentice Hall Inc., 1971.

RUFFINI, Mirian. **A tradução da obra de Oscar Wilde para o português brasileiro: paratexto e O retrato de Dorian Gray**. 2015.238 f. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

SARAIVA, Adriana Coelho. “O poder do povo vai fazer um mundo novo!” (Black Panthers): uma abordagem dos movimentos sociais que marcaram os Estados Unidos nas décadas de 1960/70. **36º Encontro Anual da Anpocs**. 21 A 25 de outubro de 2012 – Águas de Lindóia – SP

SARFATI, G. **Teoria das Relações Internacionais**. São Paulo: Saraiva, 2005.

SCHWARTZ, Gilson. Conferências de Yalta e Potsdam (1945). In: MAGNOLI, Demétrio (org.). **História da Paz: Os tratados que desenharam o planeta**. São Paulo: Contexto, 2008.

SCLIAR, Moacyr. O furioso e gentil irlandês. **Zero hora**. Caderno Cultura, p. 3, 20 nov. 2015. Disponível em: <https://www.moacyrscliar.com/cronicas/o-furioso-e-gentil-irlandes/>. Acesso em: 15 jul. 2021.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psic. Clin.**, Rio de Janeiro, vol. 20, n.1, p. 65–82, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-56652008000100005>. Acesso em: 10 abr. 2021.

SELLERS, C. May; McMILLEN, N. **Uma Reavaliação da História dos Estados Unidos: Da Colônia à Potência Imperial**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

SILVA, Daniel Neves. "Ronald Reagan". **Brasil Escola**. Disponível em: <https://brasilescola.uol.com.br/biografia/ronald-wilson-reagan.htm>. Acesso em: 08 jul. 2021.

SILVA, J. M. **O que pesquisar quer dizer: como fazer textos acadêmicos sem medo da ABNT e da CAPES**. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2011.

SILVA, R. G. de A. A figura do pária rebelde na teoria política de Hannah Arendt. **Cadernos De Ética E Filosofia Política**, vol. 1, n. 28, p. 36-50, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cefp/article/view/116284/0>. Acesso em: 10 mar. 2020.

SOARES, Luiz Eduardo. A política nacional de segurança pública: histórico, dilemas e perspectivas. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 21, n. 61, p. 77-97, 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/HfX5ZwsFKW6wtzrMTTrhYwz/?lang=pt>. Acesso em: 4 de jul. 2021.

STOSSEL S. A Conversation With Jules Feiffer. **The Atlantic**. Mar. 10<sup>th</sup> 2010. Disponível em: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2010/03/a-conversation-with-jules-feiffer/37775/>. Acesso em: 10 mar. 2021.

SWATI, Pal. Theatre and activism: the agit prop theatre way. **Music and Arts in Action**, volume 3, issue 1, p. 48-64, 2010. Disponível em:

<http://musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/agitprop>. Acesso em: 25 fev. 2021.

THEODORO, Leonardo. Você sabe o que foi o pacto de Varsóvia? **Politize!** 26 fev. 2020. Disponível em: <https://www.politize.com.br/pacto-de-varsovia/> . Acesso no dia 02 de março de 2021.

VIEIRA, Neide de Paiva. Guerra Fria: desafios, confrontos e historiografia. **Caderno pedagógico**. Maringá (PR): [s. n.], p. 16, 2008.

VIZENTINI, P. F. **A Guerra Fria**: o desafio socialista à ordem americana. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

VIZENTINI, P. F. O Sistema de Yalta como condicionante da política internacional do Brasil e dos países do Terceiro Mundo. **Revista Brasileira de Política Internacional**. vol. 40, jun. 1997.

WILDE, Oscar. **O crime de lorde Arthur Savile e outras histórias** – Lord Arthur Savile's crime and other stories. Tradução e notas de Luciana Salgado. Edição bilíngue Português/Inglês. São Paulo: Editora Landmark, 2012.

## ANEXO A – TEXTO DA MONTAGEM *APTO 403*

### Apartamento 403111

Adaptação do texto teatral *Little Murders*, de Jules Feiffer

Concepção e Direção: Fernando Guimarães

#### Elenco:

Adair Oliveira (**Alfredo**)

Adilson Díaz (**Delegado Antunes**)

Carlos Neves (**Estrangeiro**)

Ellen Gonsioroski (**Margarida**)

Filipe Moreira (**Carlinhos**)

Lemar Rezende (**Ted**)

Lucas Lima (**Sebastian**)

Marcelo Lucchesi (**Julio**)

Maria Moreira (**Alzira**)

Marina Menezes (**Diana**)

Paulo Wenceslau (**Cléber**)

Yara De Cunto (**Dona Lourdes**)

#### Cena 1 – A família

Na sala do apartamento encontram-se Julio e os pedreiros encerrando a reforma do apartamento. Trilha musical de fundo *Whatever Will Be Will Be cantado por Doris Day*.

*(Ted entra em casa)*

**Ted:** Oi, pai!

**Júlio:** Oi, filho? Tudo bem?

**Ted:** Tudo, e você?

(Pedreiros se despedem de Júlio e vão embora)

**Ted:** Pai, cadê a mamãe?

**Julio:** Está na cozinha.

---

<sup>111</sup> Criada no ano de 2017.

**Ted:** Pai, que bagunça é essa? Essa reforma nunca vai acabar?

**Julio:** Você conhece a sua mãe.

**Ted:** Já está tudo branco, parecendo um hospital.

**Julio:** E? Adiante...

**Ted:** Sabe, pai, quando eu tiver a minha a casa, o senhor vai ver, uma parede vai ser azul, a outra vermelha. O macaco eu gosto. Eu vou levar esse macaco.

**Julio:** Quando você tiver a sua casa você coloca a cor que você quiser.

**Ted:** Exatamente

**Julio:** E leva a decoração que você tiver e não a dos outros.

**Ted:** Mas é nossa, não, pai?

**Julio:** Nossa! Fala isso para a sua mãe.

**Ted:** Falando nisso, cadê ela?

**Julio:** Já te falei, ela está na cozinha.

**Ted:** Você não foi trabalhar de novo?

**Julio:** Não.

**Ted:** Nossa pai, que trabalho bom, hein!

**Julio:** Dizem que sim.

**Ted:** Se você sujar essas coisas aqui, você tá enrolado com a mamãe.

**Julio:** Por isso você está arrumando.

**Ted:** E quanto ficou o jogo ontem?

**Julio:** E alguém jogou ontem?

**Ted:** Pai, ontem o senhor não foi jogar bola?

**Julio:** Fui não.

**Ted:** Pai, eu bati o seu carro.

**Julio:** Foi.

**Ted:** Nossa você está prestando atenção, hein! Nossa, eu vou ligar para outras pessoas. (Discando um número no telefone). Cadê a Diana?

**Julio:** Por aí. Deve estar aí dentro.

**Julio Ted:** (No telefone) Atende! Eu não aguento falar com essa gravação de merda. Que saco! Toda hora é isso. Atende por favor. Você está aí. Tá bom... É... Eu vou deixar outra mensagem. Quem sabe você depois de escutar essa resolve me ligar. Você leu os jornais e viu os noticiários? Muitos assassinatos, crimes... tá demais. Parece que estamos em plena Revolução Francesa, quando ocorreram milhares de assassinatos. Me fez lembrar quando eu tinha cinco anos, eu assisti com o meu pai Maria Antonieta e a guilhotina eu fiquei tão impressionado quando a

rainha subiu os degraus para ser decapitada o seu rosto era um misto de palidez e serenidade. Ela se ajoelhou, colocou a cabeça na guilhotina e a lâmina desceu. Vi quando a sua cabeça rolou e a multidão aplaudiu. Eu não entendi. Afinal de contas era uma pessoa sendo morta de uma maneira horrível. Mas a guilhotina é algo que alucina. É ! Ela é a síntese de tudo que envolve o fim da vida: cruel, cortante e fatal. A guilhotina não é só uma máquina, um engenho inanimado feito de madeira, cordas e ferro. Ela possui uma iniciativa própria e sombria. Saciasse com carne e sangue. É uma espécie de monstro fabricado pelos homens: o juiz, o carpinteiro e o carrasco.

**Margarida:** (Surge Margarida batendo uma massa de bolo numa tigela) Oi, Ted, você está aí meu filho? Eu nem vi você chegar.

**Ted:** (No telefone) vê se aparece. Eu estou preocupado

**Margarida:** Filho eu estou fazendo um bolo hoje. (Mostra a tigela para Ted que prova a massa). Que tal?

**Ted:** Hum! Maracujá!

**Margarida:** Acertou filho.

**Julio:** Detesto maracujá.

**Ted:** Mãe, eu amo maracujá.

**Margarida:** Eu sei meu filho.

**Ted:** Mãe...

**Margarida:** Diga.

**Ted:** Encontraram um casal morto na Catedral. Lá nos fundos, sabe.

**Margarida:** Mesmo.

**Ted:** Um cara que fumava um baseado na de catecismo viu os corpos e avisou os seus pais. A mãe do garoto telefonou para a polícia e chegaram meia-hora depois. Os mortos foram encontrados decapitados. Me lembrou até Maria Antonieta.

**Margarida:** O que você está falando meu filho.

**Ted:** Aí, mãe nada, nada....esquece. Ninguém aplaudiu, mas a mídia fez a festa.

**Julio:** Está no jornal, na primeira página. É só ler Margarida.

**Margarida:** Com que tempo, heim! Julio.

**Julio:** Se organiza um pouco, né.

**Margarida:** Julio eu passo o dia inteiro nessa cozinha

**Julio:** E...

**Margarida:** Ao invés de você ficar reclamando, o que você acha Julio.

**Julio:** Já estou ajudando.

**Ted:** Vocês vão começar de novo.

**Margarida:** É que seu pai gosta de ficar me irritando.

**Ted:** Quem tá brigando agora mãe, heim! Nossa Senhora ....

**Margarida:** Você precisa prestar mais atenção onde os meninos andam Julio.

**Ted:** EU vou ligar para outras pessoas você são muito chatos.

**Margarida:** Liga meu filho a cidade está muito perigosa.

**Julio:** Todo eles são de maior.

**Margarida:** Mas são nossos filhos.

**(Entra Alfredo machucado)**

**Alfredo:** Oi, Julio tudo bom.

**Júlio:** Oi, Alfredo, tudo.

**Alfredo:** Lendo um jornalzinho, aí.

**Julio:** Como sempre.

**Margarida:** Nossa, Alfredo! O que aconteceu meu filho você está todo machucado!

**Margarida:** Diana!

**Alfredo:** Margarida o que foi não aconteceu nada. Por que você está assim tão ansiosa?

**(Entra Diana)**

**Diana:** Eu não acredito. De novo, Alfredo! Que saco ! Mamãe os machucados de sempre.

Nada de mais

**Margarida:** O que você quer dizer com isso minha filha?

**Diana:** Mamãe, você já sabe. Às vezes parece que você não se acostumou com isso. O Alfredo está sempre apanhando dos outros. Só isso. Apanha pelo menos uma vez por semana. Não é verdade?

**Alfredo:** É ..Sim! Mas eu não me machuco muito.

**Margarida:** Como não machuca Alfredo? Júlio, olha a cara dele, toda arreventada.

**Alfredo:** Gente! Numa boa vocês não precisam ficar preocupado com isso não.

**Margarida:** Isso não te incomoda não Alfredo? Eu queria de saber por que é que Alfredo se mete sempre nessas encrencas.

**Diana:** Eu sei lá. Pergunta pra ele.

**Margarida:** Alfredo me explica por que você sempre se mete nessas encrencas meu filho.

**Alfredo:** Ah! Margarida como eu posso te explicar isso. Na verdade, são as pessoas que vêm pra cima de mim, sabe. Elas começam a me bater do nada e ficam me batendo por minutos, minutos ...Só que aí elas começam a ficar cansadas. É! Elas ficam cansadas até que vão embora.

**Margarida:** Acho que é isso que funde a sua cabeça.

**Júlio:** E por que você não se defende?

**Alfredo:** Julio, geralmente, eu peço pra não quebrarem a minha a câmera fotográfica. Eles respeitam. Incrível! Eu acho isso tão incrível porque ninguém ali quer me roubar, eles querem mesmo é me bater.

**Júlio:** E por isso você fica lá parado, dócil deixando eles fazerem com você o que bem entenderem.

**Alfredo:** Gente! Eu já apanho há mais de quatro anos. Ninguém precisa se preocupar comigo.

**Julio:** E você não se defende nunca por quê?

**Alfredo:** Eu não me defendo porque eu não quero. Só isso. Eu quero fazer mesmo o que eu quero fazer e não o que eles querem eu faça.

**Júlio:** A cara toda amassa não te incomoda. Você fica lá apanhando o tempo todo.

**Alfredo:** E assoviando. Você precisa ver eu levando aquele bando de socos e pontapés e eu lá assoviando.

**Julio:** Alfredo eu acho mesmo que você gosta de apanhar.

**Alfredo:** Não. Eu não gosto de apanhar. O que eu posso fazer Julio são coisas que acontecem. E outra coisa... Eu aprendi uma coisa na vida que não adianta lutar contras os fatos.

**Diana:** Olha, eu já tive muita discussão com o Alfredo sobre isso. Vamos mudar de assunto?

**Júlio:** Não, não, não. Não senhora. Não pode não. Alguma ele faz ninguém fica agressivo assim do nada.

**Alfredo:** Aí é que tá. Eu não faço nada.

**Júlio:** É Alfredo você não precisa nada. Já estou ficando furioso com você! Se eu pudesse, eu te batia.

**Diana:** Papai, menos.

**Julio:** Da um jeito no seu marido

**Diana:** Que coisa!

**Margarida:** **Calma gente!** Alfredo, deixa eu te pegar a sua mão? Minha mãe sempre me diz que a gente pode entender uma pessoa só pelo aperto de mão. Acho bom você tomar cuidado, Diana! Senão eu te roubo o marido.

**Diana:** Ai, mamãe!

**Margarida:** Eu só estou brincando.

**Alfredo:** A senhora sempre muito gentil

**Margarida:** Alfredo, você já experimentou conversar com eles meu filho?

**Alfredo:** Margarida, não há possibilidade de convencer uma pessoa a não me bater quando ela quer.

**Ted:** Esse cara é louco! Completamente louco!

**Diana:** Acho que o assunto já encheu. Vou lá dentro pergatar um espumante.

**Margarida:** Isso! Traz uma taça para mim.

**Ted:** Vodca e tônica.

**Julio e Ted:** (Juntos) Para mim também.

**Diana:** **Você quer Alfredo.**

**Alfredo:** O que? Espumante...

**Diana:** Deixa

**Júlio:** Alfredo você também não bebe?

**Alfredo:** Bebo. Eu geralmente bebo cerveja.

**Júlio:** Ted traz uma cerveja para ele.

**Ted:** Por que sempre sou eu que tenho que fazer tudo?

**Margarida:** Ajuda meu filho.

**Tedo:** Não. Eu não vou me levantar daqui.

**Júlio:** Você não bebe! Não briga. O que mais Alfredo?

**Diana:** Só isso, papai! Mas eu brigo.

**Julio:** Alguém tem que brigar nesse relacionamento.

**Margarida:** Alfredo, você pareceu um homem muito gentil. Se você usasse a sua inteligência, falasse com calma, com bom senso, eles não te bateriam.

**Alfredo:** Não há inteligência que possa contra a ignorância.

## **Cena 2 - Carlinhos**

*(Campainha toca. Entra Carlinhos)*

**Margarida:** Ted atende a campainha meu filho.

**Ted:** Ah! Não...você são muito preguiçosos.

**Diana:** **Vamos lá dentro troca essa blusa.**

**Alfredo:** **Mas está boa.**

**Diana:** Está ótima! Toda rasgada. Vamos. Levanta. (Saem de cena Alfredo e Diana)

Ted: (Abre a porta) É o Carlinhos.

**Carlinhos:** E aí, véi? Beleza! Campainha alta é essa.

**Ted:** Meu pai.

**Carlinhos:** (Para Margarida) E aí tia beleza?

**Margarida:** Oi, Carlinhos.

**Julio:** (Comenta) A pessoa chega na casa dos outro e perturba a paz.

**Margarida:** José Carlos eu estou preparando um bolo. Fica um pouquinho coma a gente pra você provar meu filho.

**Carlinhos:** Acabei de chegar.

**Ted:** E aí o que você me conta.

**Carlinhos:** Você tem visto o Sebastian por aí.

**Ted:** Tá difícil. Tentei ligar para ele, mas nunca atende.

**Carlinhos:** Desde que ele virou engravatado nunca mais saiu comigo.

**Ted:** Relaxa Carlinhos, o Sebastian sempre foi o estranho da galera.

**Carlinhos:** Ontem eu saí e encontrei com um cara no metrô que me passou uma tron...

(Carlinho interrompe o que iria dizer depois que viu Julio estava prestando atenção na conversa). Oi, tio lendo o jornal. Como você está? Tudo bem.

**Julio:** Tudo.

**Carlinhos:** (*faz o gesto*) Um bagulhinho! E só me cobrou vinte reais. Mas era bom, véi! Mas acabou. Você tá ligado no Jorginho nojento. Ele fumou a metade. Então, o cara do metrô levou a gente na casa dele, puta que pariu! Que casa, meu irmão, que casa! – lá, em casa tá faltando água como sempre. E a gente aproveitou e tomou um banho ali, porque fazia uns oito dias que a gente não tomava banho. No quarto do cara, tinha uma mulher peladona que disse: “Quem são esses moleques?”. E ele disse que a gente tinha ido comprar o bagulho. Mano... Ela entrou no banheiro, que buceta grande e cabeluda. O lance é que a mulher era cantora daquela banda do caralho o *Cheiro de Sêmen*. A gente tinha ido, tipo uns quatro dias atrás, pros shows deles. Puta coincidência, né não?

**Ted:** Cheiro de Sêmen é do caralho. E aí?

**Carlinhos:** Eu, peladão, disse que me amarro no som dela, e aí entrou o cara pelado, que tinha um pau assim de grande ó e, fumando um *beck*, disse pra gente: “Se veste e cai fora”. E a gente ficou *brother*, paguei vinte reais do bagulho e ainda sobrou trinta dos cinquenta reais que meu amigo roubou do pai dele. Eu, ainda, roubei o isqueiro do cara e sai me mijando de rir. Véi!!! A gente fumou todo o lance em uma noite.

**Ted:** Nem pra me chamar pra gente fumar junto.

**Carlinhos:** A gente foi pra um buraco que uma galera tava morando: “Podemos dormir aí?”, e disseram: “Tá limpo, tá limpo, mas só uma noite, hein?”. Lá tavam os cantores do *Moqueca de Rato*; a mulher, dos lençóis manchados e o baterista do *Suicídio Social*. Isso que é cultura! Tinha sobrado trinta conto e os caras venderam uma parada pra gente: meio ácido por vinte reais.

**Ted:** Muito barato, muito barato.

**Carlinhos:** Aí, hoje eu acordei dez reais no bolso. Saí e peguei o metrô, que tava cheio de mauricinhos, todos veadinhos. Se eu tivesse a grana que esses idiotas têm, pô! Eu ia me entupir de maconha e ácido o dia inteiro. Aí, me bateu uma dor de fome. Aí eu passe aqui.

**Ted:** Sobrou cinco conto. Me da aqui. Pô você aparece aqui só pra comer.

**Carlinhos:** Aí tá doendo. aí, aí, aí, aí Vai véi.

**Ted:** Mãe e o bolo está pronto? (Margarida na cozinha responde que está assando)

**Carlinhos:** É bolo de que?

**Ted:** Maracujá.

**Carlinhos:** Quem come bolo de maracujá?

**Ted:** Eu !

**Carlinhos:** Véi ! Bolo é de chocolate.

**Ted:** Então, vai na padaria comprar.

(Entram Diana que se senta a mesa da sala. Alfredo surge um tempo depois)

**Alfredo:** Diana você ainda tem dorflex?

**Diana:** Mãe você tem dorflex?

**Margarida:** (Fala da cozinha) Tenho aspirina.

**Diana:** Pode ser aspirina?

**Alfredo:** Acho que pode.

**Diana:** Pode ser mãe

**Margarida:** (Fala da cozinha) Estou levando.

*(Toca o telefone)*

**Margarida:** (Surge) Posso deixar que eu vou atender Alô! O que? (Espantada) Gente, tem um cara no telefone que fica fazendo assim: “Ai... Ui... Ai... Ui... Ai ..”

**Diana:** Desliga essa merda, mãe!

**Margarida:** Olha os modos, Diana!

**Diana:** É aquele tarado que liga todos os dias aqui em casa.

**Margarida:** Eu fico muito assustada.

### CENA 3 – Família

**Margarida:** Toma a aspirina meu filho. Julio faz alguma coisa. Você só vai ficar sentado? É ? Toma alguma atitude.

**Diana:** Mãe se acalma. Senta.

**Alfredo:** Obrigado.

**Margarida:** Isso é uma falta de respeito.

**Diana:** Calma mãe. Senta. É só um trote.

**Margarida:** Um homem desse não deve ter família.

**Margarida:** Alfredo a sua família ainda mora aqui no prédio?

**Alfredo:** Você sabe que eu não sei.

**Júlio:** Não sabe! Você não sabe? Que resposta idiota é essa Alfredo?

**Alfredo:** Eles nunca me procuram e eu faço igual.

**Margarida:** Alfredo, que tristeza! Não há mesmo mais nenhuma solidez nas famílias de hoje. Não é júlio?

**Ted:** (No outro canto da sala) Sabe Carlinhos família é um negócio chato, ultrapassado.

**Margarida:** Ted, você é meu filhinho querido. Como pode falar assim? Você deveria ter mais carinho com a sua mãe.

**Ted:** Eu nunca vou te deixar nem um minutinho, mãezinha. Te amo! Mas, mãe, o bolo está pronto?

**Diana:** Mãe deixa esse menino crescer.

**Ted:** Cuida da sua vida Diana.

**Júlio:** E o que você acha, Alfredo?

**Alfredo:** De mim ou do bolo?

**Diana:** Ele não acha nada não sabe nem andar na rua. Ele é bacana demais pra apanhar dos outros. Só de mim.

**Margarida:** Minha filha, pelo amor de Deus como você falar assim com seu marido. Você não deixa nem ele ao menos dizer o que pensa.

**Diana:** E você deixa? Você sempre faz com o papai o que você quer.

**Margarida:** Diana você falando assim me magoa Filha!

**Ted:** Se tivesse coragem de falar assim eu seria assassinado.

**Júlio:** Você tem razão.

**Margarida:** Eu.

**Julio:** Ele. Mas você não deve falar assim com a sua mãe não porque ela dá um duro para criar vocês. E ela tem razão. Já tem um mês que você parou de fumar e eu não sabia.

**Ted:** Mas eu nem fumo.

**Julio, Margarida e Diana:** Cigarro, Ted.

*(Toca campainha)*

**Margarida:** A campainha Ted. Atende meu filho.

**Ted:** O Carlinhos já chegou.

**Margarida:** Atende meu filho. *(Ted vai reclamando para atender a porta. Entra dona Alzira)*

**Diana:** Essa mulher é uma chata levanta Alfredo. Vamos *(Saem de cena Alfredo e Diana)*

**Ted:** É a dona Alzira, mãe.

**Margarida:** Pede pra ela entra filho.

**Diana:** Alfredo essa dona Alzira é uma mala. Vamos lá pro quarto.

**Dona Alzira:** Margarida que saudades. *(O Estrangeiro entra juntamente com dona Alzira)*

**Estrangeiro:** *Quelle Maison formidable! Enchanté, madame !*

**Margarida:** Que bom que você veio. Vamos entrar por favor.

**Dona Alzira:** Obrigada Margarida. Julio sempre dormindo Margarida

**Margarida:** Sempre. Alzira eu tanta coisa para te contar, sabe.

**Dona Alzira:** Sim *(Estrangeiro puxa a cadeira para Alzira sentar)*

**Margarida:** Alzira, posso te ajudar com alguma coisa? Já sei! Você esqueceu as chaves de outra vez.

**Alzira:** Margarida! Como eu estava lhe falando eu preciso aumentar a dose do meu remédio. Margarida você acredita que eu esqueci a bolsa no *pet shop*, a chave no supermercado, os óculos na farmácia, os sapatos no cinema. Margarida eu cheguei descalça em casa... Aí eu fui me olhar no espelho. Será que eu era eu mesma? Margarida fazia uns dias que eu não me olhava, talvez umas duas semanas, talvez, pela primeira vez na minha vida eu me olhei por um longo tempo. Eu tava acabando de chegar da rua com um humor de cachorra, que você conhece muito bem: as coisas não param de subir e sobem com uma velocidade que bem que gostaria de ter para subir as escadas deste edifício, já que os elevadores quase nunca funcionam. Ah! Como eu sofro. Margarida! Meu Deus fala alguma coisa. Mulher hoje você está tão calada

*(Toca campainha. Margarida fica confusa com fala de Alzira e a sua bolsa que cai no chão espalhando seus pertences e o barulho da campainha. Oferece café a Alzira e pede Ted para abrir a porta)*

**Margarida:** Atende a porta, Ted.

**Alzira:** *(Se abaixa para pegar os objetos caídos da bolsa no chão. Carlinho vem ajudá-la)* Meu filho cuidado com essas coisas *(Para Carlinhos)*.

**Ted:** Oi, Sebastian. Que saudades!

**Sebastian:** Oi, Ted !

**Margarida:** Calma, Alzira. Senta. Toma um copo d'água!

**Sebastian:** Mãe? *(Falando alto)*

**Alzira:** Ai! Que susto menino!

**Sebastian:** Suas chaves mãe.

**Alzira:** Você e essa sua mania, não vai mudar nunca Sebastian? Meu filho você é um sádico, um sádico. Por que você nasceu desse jeito? A quem você puxou? A quem? Ao seu pai, com certeza que não, o seu pai era um homem encantador, galante, educado e que descansa em paz.

**Sebastian:** Mãe, se acalma. Senta.

**Alzira:** E a sua irmã Sebastian menos ainda. A sua irmã é sensível, terna, incapaz de me assustar assim. Se você assusta a mim que sou sua mãe imagina as outras mulheres.

**Sebastian:** Que mulheres?

**Alzira:** Oh, que mulheres? Aquelas que eu imagino que você esconde naquele lugar em que você vive, e vai saber pra fazer o quê.

**Sebastian:** Por que você não lá vai me visitar?

**Alzira:** *(Alzira procura por remédios na bolsa)* Tenho que tomar meu comprimido.

**Sebastian:** Por que você não se acalma?

**Alzira:** Também! Você nunca me convidou.

**Sebastian:** Imagina.

**Alzira:** Eu devo ser um estorvo na sua vida Sebastian.

**Alzira:** Você quer um café?

**Sebastian:** Eu tomo o café na rua.

**Alzira:** Margarida, por gentileza, faça um café.

Margarida: Eu preparo. Só um instantinho. *(Margarida sai de cena)*

**Sebastian:** Não precisa, Dona Margarida. Mãe eu já disse que tomo na rua.

**Alzira:** Não, senhor, vai tomar aqui comigo.

**Julio:** *(Sentado fazendo palavras cruzadas)* Planta com oito letras de uso ilícito muito popular entre os jovens e pode ser medicinal.

**Ted:** Cannabis *(Carlinhos cai do sofá que estava dormindo. Acordado repete em forma de pergunta a resposta das palavras cruzadas)*

**Carlinhos:** O que é cannabis?

**Sebastian:** É maconha Carlinhos.

**Alzira:** Ah! Meu Deus é maconha.

**Estrangeiro:** *J'adore marihuana. (Vai para o outro lado sala e senta-se ao lado de Ted e Carlinhos)*

**Sebastian:** Mãe a senhora não sabia que era maconha.

**Alzira:** Não meu filho eu não sabia.

**Sebastian:** Sei, mãe. Aham !

**Sebastian:** Mãe fala o que você quer porque eu estou com pressa.

**Alzira:** Sebastian meu filho eu já te disse mil vezes que da próxima vez que você for jantar lá em casa você pode levar alguma amiguinha, se você quiser, claro. Eu não me incomodo, pelo contrário. Nós mulheres nos entendemos. E seria menos aborrecido. Você é chato. Ui! Meu comprimido. Por que você é tão cansativo?

**Sebastian:** Depois você toma esse comprimido.

**Alzira:** Margarida, o café está pronto? (Falando alto)

**Margarida:** Sim. (Falando alto)

**Sebastian:** Não precisa. (Falando alto)

**Alzira:** Ah, agora você não quer mais o café? Sebastian meu filho eu não te entendo.

**Sebastian:** Sempre foi assim, mãe, desde criança. Você nunca me entendeu.

**Alzira:** Olha meu filho você precisa você tem que ir ao médico. É! Esses de cabeça. Você fica agindo que nem um louco.

**Sebastian:** Se tem alguém louco aqui não sou eu.

**Alzira:** Tem uns médicos ótimos, especialistas, você vai melhorar meu filho eu tenho certeza disso.

**Sebastian:** Mãe fora o dinheiro, o que você quer? Não se faça de surda. Faço uma pergunta e você não me responde. Não sei por que a gente gasta tanto tempo nessas conversas. Você me liga, me liga, quase todos os dias, e me repete a mesma coisa: que venha te ver, que venha te ver; e me fala que você é a melhor mãe do mundo, não duvido, nunca duvidei. E aí, eu venho te ver e tenho que agüentar, durante todo tempo, uma conversa chata e vazia. Deve ser masoquismo. Não sei porque, mas alguma coisa me impede de ir embora. Mas eu vou e volto outro dia, na outra semana, no outro mês, no outro ano porque sou seu filho e você é minha mãe.

**Alzira:** *(Procurando algo na bolsa)* Achei! *(Esfuziante)* Estava aqui o tempo todo. Meu comprimido.

**Sebastian:** Mãe, olha pra mim.

**Alzira:** Fala menino o que você quer.

**Sebastian:** Quanto você quer em dinheiro?

**Alzira:** Dois mil.

**Sebastian:** Isso tudo?

**Alzira:** Sim! Mal dá pra fazer umas comprinhas. Você quer que eu morra a míngua, Sebastian?

**Sebastian:** Deixa-me ver. Toma eu tenho R\$ 500,00.

**Alzira:** Só? Eu preciso de R\$ 700,00.

**Sebastian:** Ted você pode me emprestar R\$ 200,00? Amanhã eu te pago. Toma mãe, a senhora o resto com o Ted.

**Alzira:** Obrigada. (Ted entrega o dinheiro para Alzira.)

**Ted:** Dona Alzira foi R\$ 50,00 a mais.

**Alzira:** Depois o Sebastian complementa tá bom. Sebastian meu amor não esquece deposita os R\$ 2.000,00.

**Sebastian:** Mãe agora você quer R\$ 2.700,00?

**Julio:** R\$ 2.750,00 (*Ressaltando*)

**Alzira:** O que são R\$ 50,00....

**Alzira:** Sebastian não esquece o café você toma na rua, não é verdade?

**Sebastian:** É! Mãe.

**Alzira:** Sebastian eu tomei meu remédio agora e me dá um sono terrível. E eu não consigo conversar.

**Sebastian:** Mãe eu te conheço muito bem.

**Alzira:** Ah! Meu amor, então tchau, filho! (*pequena pausa*) Sebastian, você não vai se despedir dos seus coleguinhas? Vocês são inseparáveis desde o colégio.

**Sebastian:** Tchau José Carlos.

**Ted:** Eu te acompanho até a porta. (Ted e Sebastian conversam na porta da casa) Sebastian você volta?

**Sebastian:** Eu volto.

**Ted:** Que horas mais ou menos?

**Sebastian:** O horário eu não sei, mas quando eu voltar eu toco a campainha e você abri a porta para mim. Pode ser?

**Ted:** Claro.

**Sebastian:** Tchau ! Mãe.

**Alzira:** Amanhã, a mamãe te telefona.

**Sebastian:** Se eu estiver trepando com alguém eu não atendo.

**Ted:** Que história é essa!

**Estrangeiro:** *Il est grand, brun, intelligent et très sympathique.*

**Alzira:** *(Sem entender o estrangeiro)*

**Estrangeiro:** *Je pense que Monsieur Dufont est un jeune homme de vingt-deux-ans aussi. Il est étudiant en Droit et sa soer, Martine, habite le Brésil.*

*(Margarida retorna da cozinha e senta-se a mesa. Como Alzira não compreendo o estrangeiro)*

**Margarida:** Ah, que interessante!

**Estrangeiro:** *C'est que je pense et c'est la vérité.*

**Margarida:** Diana traz o café *(Fala alto para Diana que está na cozinha).*

**Diana:** Só um minutinho *(Fala alto).*

**Alzira:** Eu não consigo conversar agora. Sabe o meu filho, o meu filho, ele consegue me deixar nervosa, ele me deixa estressada.

**Estrangeiro:** *Pas de problème, madame, je vous en prie !*

*(Diana retorna da cozinha com uma bandeja nela bule de café. A mesa há desde o início da peça variadas xicaras.)*

**Alzira:** O Sebastian me deixa os meus nervos atacados.

**Margarida:** E eu sei como são os filhos eu tenho dois filhos.

**Alzira:** Filhos Margarida, filhos, são sempre um saco.

**Diana:** Dona Alzira, o café.

**Alzira:** Margarida eu não tomo café. Eu preciso de água para tomar o meu remédio.

**Diana:** Ted busca água para a dona Alzira.

**Ted:** Normal ou gelada.

**Alzira:** Normal meu filho.

*(Volta Alfredo da cozinha com a água para Alzira. Entrega. Em seguida vai sentar ao lado de Diana no outra lado da mesa)*

**Estrangeiro:** *Asseyez-vous, monsieur, parce que vous êtes enferme... enferme, et vous êtes de la famille.*

**Margarida:** E tudo que eu falo aqui, eles discordam é sempre uma confusão. Por isso eu prefiro o meu genro. Ele nunca discorda do que eu digo. Não é Alfredo.

**Alfredo:** Margarida! Imagina que eu vou discordar.

**Alzira:** Que maravilha. *(Para Alfredo)* Você trabalha com o que meu amor?

**Margarida:** Ele é fotógrafo.

**Alzira:** Que Maravilha! Você trabalha em alguma revista?

**Alfredo:** Não. Bem, eu comecei fazendo fotografia comercial...

**Diana:** Na verdade dona Alzira ele começou como pintor.

**Alfredo:** Um péssimo pintor.

**Diana:** Você é quem diz.

**Alfredo:** Você adora lembrar disso.

**Júlio:** Diana deixar o rapaz falar. Você parece com a sua mãe.

**Alfredo:** Então é complicado explicar o que eu faço. A senhora quer mesmo saber?

**Alzira:** Sim.

**Alfredo:** Eu comecei fazendo fotografia comercial, de publicidade e eu estava indo mais ou menos bem...

**Diana:** Mais ou menos bem! Dona Alzira a senhora devia ver o portfólio dele. Ele fez trabalhos na *Elle*, na *Marie Claire*, na *Vogue*... *(começam a dançar a música Vogue, da cantora Madonna, menos Alfredo)*

**Diana:** *(Retomando a fala anterior a música Vogue)* dona Alzira a senhora devia ver o portfólio dele. Ele fez trabalhos na *Elle*, na *Marie Claire*, na *Vogue*.

**Carlinhos:** O que é Vogue?

**Estrangeiro:** *C'est un magazine americaine que il y a au Brésil, a France... j'aime la Vogue!*

**Alfredo:** Dona Neusa! *(Todos os personagens corrigem Alfredo)*

**Alfredo:** Quando eu enquadrava ia fazer uma fotografia de uma pessoa eu não sei como as cabeças dessas pessoas saiam cortadas. Ou apareciam com expressões terríveis. Aí, as agências que me contratavam começaram a imaginar que eu tinha algum motivo por trás disso. Mas eu juro que eu não tinha. De verdade, eu não tinha. Se fosse fazer uma campanha de automóvel, por exemplo, eu via o carro pegando fogo.

Se fosse de aviação, eu via o avião caindo. Engraçado eu sempre via as pessoas envenenadas quando eu ia fazer uma campanha de remédios. Por, mas eu tentasse me livrar dessa obsessão as pessoas saiam esbranquiçadas e os objetos mais nítidos. De repente as pessoas desapareceram completamente.

**Alzira:** Interessante, né! Margarida ele toma remédio controlado.

**Margarida:** Não Alzira.

**Alzira:** Mas eu tomo e é de tarja preta e está começando a fazer efeito. Eu posso esperar o Sebastian trazer a minha chave.

**Margarida:** Claro, descansa um pouco no sofá. *(Alzira caminha até o sofá, nele, estão sentados, o Estrangeiro, Ted e Carlinho)* Eu preciso me sentar *(Fala para eles. Ted se levanta. Alzira sente e começa a dormir)*.

### CENA 8 - Merda

**Margarida:** Alfredo você não devia ter parado de fotografar!

**Alfredo:** Margaridinha eu não parei não. Só que agora eu faço fotografias de coisas mortas, lixos, dejetos, objetos inanimados, excrementos de animais.

**Margarida:** Que coisa mórbida, rapaz!

**Alfredo:** De modo que eu só faço isso.

**Júlio:** Faz o quê Alfredo?

**Alfredo:** Fotografo merda de animais.

**Margarida:** A linguagem Alfredo! A linguagem!

**Alfredo:** Margarida hoje estou lhe achando ansiosa. Mas eu não falei isso para faltar com respeito com você. O fato existe: eu fotografo esse tipo merda há mais de um ano e eu já ganhei mais de oito prêmios com isso.

**Margarida:** Você disse prêmios. Em dinheiro? Quanto?

**Alfredo:** A Diana que cuida dessa parte.

**Diana:** Bastante.

**Margarida:** Tá vendo Julio alguém nessa casa ganha dinheiro.

**Diana:** Ele é maravilhoso, mamãe!

**Margarida:** Eu me orgulho muito dele minha filha.

**Diana:** O Alfredo é a melhor pessoa do mundo.

**Alfredo:** Diana, esse otimismo, às vezes, me cansa. *(Alfredo sai de cena)*

**Diana:** Alfredo volta aqui. *(Diana sai de cena atrás de Alfredo)*

**Margarida:** Eles vão começar a brigar outra vez faz alguma coisa Julio.

**Julio:** Crise Margarida. Crise no casamento. Normal.

### CENA 9 – Ted, Sebastian e Carlinhos

**Carlinhos:** Dona Alzira me dá um calmante.

**Alzira:** *(Acorda assustada)* Que é menino. Calmante eu tenho.

**Carlinhos:** dois, três. *(Fica com um remédio e distribui o restante para o Estrangeiro e Ted)*

O meu sonho é ser tão doido feito a dona Alzira.

**Ted:** Doida por doida. Quer uma coisa? *(Para a mãe)* Mãe o bolo você esqueceu do bolo.

**Margarida:** Meu Deus o bolo. *(Sai de cena)*

*(Toca a campainha)*

**Margarida:** Ted atende campainha.

**Ted:** Isso você não esquece. (Vai abrir a porta) Sebastian!

*(Luz apaga)*

*(CENA EM BLACKOUT MONÓLOGO – SEBASTIAN)*

**Sebastian** – A minha mãe sempre escolhia meus aniversários para se embriagar, nos outros dias, ela se entupia de calmantes. Cada vez que ela bebia sem dizer uma palavra, embarcava numa viagem e se afastava de mim. Seu estado de espírito passava do ressentimento a grosserias. Quando a bebida acabava, ela olhava com raiva o vazio. Eu sabia que, naquele momento, não havia espaço bastante para todas as afrontas que ela dizia. Só pra algumas, “meu filho é um idiota, o escroto do meu marido se afogou, já foi tarde. Os empregados são ladrões, essa cadeira em que estou é desconfortável, a comida é ruim. Como eu sofro!” Depois, ela sempre repetia a mesma coisa: “Deus! Deus! Por que eu não tive um filho melhor?” Geralmente, quando ela estava bêbada, quando ia pro seu quarto caía na escada e dormia ali com a cabeça nos degraus.

**Estrangeiro:** *(Fala depois de Sebastian, no escuro) Cherche la guerre, trouve le pleur.*

*(Volta a luz)*

**Ted:** Sebastian que bom que você voltou.

**Sebastian:** Esqueci de entregar a chave para a minha mãe.

**Ted:** Ela acabou de dormir no sofá.

**Sebastian:** Mamãe, sempre, mamãe.

**Ted:** Senta Sebastian. O que está acontecendo com o seu telefone.

**Sebastian:** Eu vendi. Depois que eu saí da casa da minha mãe eu só busco por paz Ted.

Inclusive quando eu saí da casa dela os empregados perguntavam o que eu procurava. Sabe o que eu disse: “Seja o que for, tenham todos um bom dia.”

**Ted:** Vocês tinham empregados.

**Sebastian:** Muitos. Você não conhece os exageros da minha mãe.

**Ted:** Sebastian acho que se minha família tivesse uma boa condição eu teria sido um filho normal.

**Sebastian:** Mas depende do que significa ser normal pra você, não?

**Ted:** Sei, lá, sabe. Normal como um pai, uma mãe, um cachorro essas merdas. Normal.

**Sebastian:** Ted o seu pai é normal?

**Ted:** Eu não tenho um pai normal.

**Sebastian:** O que é ter um pai normal?

**Ted:** Sei lá. Meu pai vive de pijama, lendo jornal e bebendo *whisky* e ouvindo as músicas dele o dia todo.

**Sebastian:** Normal.

**Ted:** Pra mim não.

**Sebastian:** Pra mim é.

**Ted:** Sabe Sebastian gostaria de falar com você.

**Sebastian:** Pode falar.

**Ted:** Realmente falar com você. Nós estamos nos falando agora. Como eu vou te dizer isso...

**Sebastian:** Fala Ted.

**Ted:** Eu não acho... Na verdade, eu acho que...

**Sebastian:** Fala Ted.

**Ted:** E não acho que eu estou tão próximo de você. De um certo modo estamos próximos porque estamos na mesa. Você está me entendendo Sebastian....

**Sebastian:** Não.

**Ted:** O que eu significo pra você?

**Sebastian:** Ted você é meu melhor amigo.

**Ted:** Eu sei, somos amigos. E só. É bom sermos bons amigos. Mas poderíamos ser mais.

**Sebastian:** Mais? Aquilo que aconteceu com a gente.

**Ted:** Que acontece!

**Sebastian:** Brincadeira de adolescente.

**Ted:** Brincadeira de adolescente. Ainda somos adolescentes. (*irônico*)

**Sebastian:** O tempo não quer dizer nada...

**Ted:** Eu sei. Poxa ! Eu me sinto sozinho.

**Sebastian:** Sozinho? Ted você é garoto de programa.

**Ted:** Garoto de programa. Acompanhante.

**Sebastian:** Faz sexo por dinheiro.

**Ted:** Eu nunca cobre Sebastian. (*Ao levantar a cadeira cai no chão*)

**Julio:** (*Na sala pare sua leitura do jornal*) Teodoro. Que decepção! Ponha essa cadeira no lugar. A sua mãe dá um duro para organizar essa casa.

**Ted:** Aliás, Sebastian um dos motivos que eu faço isso é para te dar dinheiro. Você tá sempre aí, "Ted me empresta R\$ 200,00".

**Sebastian:** Agora é culpa minha (*Levanta-se da mesa indo em direção ao sofá onde estão Alzira (dormindo), Estrangeiro e Carlinhos*)

**Ted:** Você nem me escutou. *(Ted vai em direção a Sebastian, se encontram. Ficam conversando um de frente para o outro)* Eu não falei. *(Conversa vai ficando tensa)*

**Sebastian:** Ted saí da minha frente. Tira a mão de mim *(Conversa vai ficando tensa)*

**Ted:** Escuta. Eu te amo. *(Silêncio. Ted e Sebastian se beijam)*

**Carlinhos:** *(Com um baseado aceso)* Oh! Gente vamos fumar “um”.

*(Toca a campainha. Delegado Antunes)*

**Margarida:** Atende a porta Ted.

**Ted:** Saí dessa cozinha e atende *(Bravo)* Que saco! Nem é pra mim é o delegado. Ih! É o delegado. *(Ted saí correndo. Carlinhos apaga o baseado)*

**Delegado Antunes:** Boa tarde, seu Julio! Desculpa chegar de surpresa.

**Delegado Antunes:** Boa tarde, dona Margarida, seu Júlio!

**Júlio:** Boa tarde, delegado Antunes!

**Margarida:** Muito brigado pela a sua visita. Vamos sentar.

**Delegado Antunes:** Obrigado, com licença.

**Delegado Antunes:** Nossa delegado o senhor parece tão cansado.

**Margarida:** Como que não fica dona Margarida. Só essa semana mais de 345 homicídios. E as vítimas variam de cor, sexo, idade, classe social. Nós da polícia não conseguimos descobrir ainda o motivo em comum desses homicídios. Um padrão muito sutil começa a surgir eu pergunto: qual a razão dessas mortes? Há três motivos em comum: Não tem nada em comum. Primeiro, não tem nada em comum. Segundo não qualquer motivação aparente e, terceiro até agora não conseguimos solucionar nenhum dos casos. O procedimento tradicional da criminologia determina a quem interessa essas mortes?

**Carlinhos:** *(Acordando do sono)* Quem morreu?

**Delegado Antunes:** É evidente que em cada um desses homicídios nós da polícia não estamos a causa, mas o porquê. procurado não uma causa, mas o porquê. Qual a razão de 345 mortes não elucidadas? O motivo é a perda da confiança nas organizações públicas e nas famílias. Entende dona Margarida.

**Margarida:** Tenta ficar calmo. O senhor me dá um instantezinho que vou buscar uns docinhos. O senhor fica tranquilo *(Sai de cena)*.

**Delegado Antunes:** Estou tentando.

## CENA 10– Telefone

*(Toca o telefone. O Estrangeiro atende e entrega ao Ted)*

**Carlinhos:** (Atende o telefone) Alô! Ted não entendi nada.

**Ted:** Oi! Só um minutinho. Tá bom! Mãe! É pra você.

**Margarida:** Quem é meu filho?

**Ted:** Não falou.

**Margarida:** Deve ser a Ana, a minha amiga do terceiro andar. Alô! Quem? Quem tá falando? O que? Aí, meu Deus ! É aquele homem outra vez.

**Delegado Antunes:** Quem?

**Julio:** É o tarado

**Margarida:** Teodoro essa brincadeira não teve graça nenhuma. (*Vai em direção a Ted para lhe dar uns tapas*) Falta de respeito com sua mãe menino. Volta aqui.

**Estrangeiro:** *Excusez-moi, s-íl vous plaît.*

**Delegado:** *s-íl vous plaît...*

*Estrangeiro: Je voudrais me présenter.*

**Delegado:** *présenter...*

*Estrangeiro : Je m'apelle François.*

**Delegado :** *Je m'apelle François.*

**Estrangeiro:** *Quelle coincidence !*

**Delegado** *Quelle coincidence...*

*Estrangeiro Avec plaisir!*

**Delegado:** *Avec plaisir...*

**Estrangeiro:** *J'aime la police.*

**Delegado:** Geme...

**Julio:** (*Sentado na mesa com Sebastian*) Sebastian você me dá licença que eu vou voltar para o meu lugar.

**Alzira:** Sebastian o que você está fazendo aqui menino?

**Sebastian:** Eu precisava falar com o Ted. (*Caminha em direção a Alzira que está no sofá*)

**Alzira:** Você foi falar o que com ele? Senta aqui

**Sebastian:** Nada de importante.

**Alzira:** Se não era nada importante porque você veio aqui falar.

### CENA 11 – Alfredo e Diana

(*Retornam à sala Alfredo e Diana. Sentam a mesa*)

**Diana:** Que saco a gente está brigando todos os dias, todas as horas.

**Alfredo:** Oh! Diana não fica assim não.

**Alfredo:** Por que você está assim?

**Diana:** Alfredo, você não me ama.

**Alfredo:** O meu amor como eu não te amo.

**Diana:** Você não sente prazer.

**Alfredo:** É claro que eu sinto prazer.

**Diana:** Em quê?

**Alfredo:** *(Pausa)* Numa porção de coisas.

**Diana:** Então, fala uma.

**Alfredo:** O meu trabalho.

**Diana:** Diz outra.

**Alfredo:** Dormir.

**Diana:** Trabalhar e dormir. E sexo?

**Alfredo:** Sexo ajuda a dormir muito melhor.

**Diana:** Por que você se casou comigo, heim?

**Alfredo:** *(Pausa)* Porque você é confortável.

**Diana:** Confortável! Alfredo você está achando que eu sou o que um sofá, uma máquina de lavar. Você está achando o que? Eu me casei com você porque eu queria mudar você.

**Alfredo:** Poxa Diana! Está complicado a gente se dava tão bem antes agora tudo que eu faço você acha ruim.

**Diana:** Meu amor eu queria que você entendesse que a vida tem valor, beleza, ternura, coisas pelas quais vale a pena lutar. Entende! A vida não é só ficar fotografando bosta não Alfredo. Eu quero uma família.

*(Toca o telefone)*

**Carlinhos:** *(Acorda com o barulho do telefone)* Alô! Alô! Gente desculpa atrapalhar aí mas acho que é para você *(Entrega o telefone para Alfredo)*.

Alfredo: Oi ! É ele. Mas ela não pode falar agora não. Não pode. adianta gemer. Ué! Não porque nós estamos numa “dr” por isso

**Diana:** Vamos fazer o seguinte. A partir de hoje você vai lutar. Tá bom! E você vai sentir. Eu não quero sim com a cabeça. Eu quero uma resposta de verdade Alfredo. Diz: “Sim, Diana”.

**Alfredo:** Sim, Diana.

**Diana:** Sim, Diana, o quê?

**Alfredo:** Sim, Diana, eu vou sofrer, eu vou lutar vou fazer o que você quiser.

*(Toca o telefone)*

**Alfredo:** Oi! Como é que é? Não! Não! Não! Eu não vou tomar naquele lugar hoje não. Tá! O que! Vai se fuder!

**Diana:** Nossa, Alfredo! Adorei (*Alfredo e Diana se beijam*)

**Margarida:** (*Volta com a bandeja de doces*) Ah! Eles não formam um lindo casal? Que inveja! Julio hoje nós vamos conversar sério.

**Alzira:** (*Do outro lado da sala*) Aí ! Meu Deus, a minha chave. Estava aqui o tempo todo. Sebastian que cabeça.

**Margarida:** Cansada de você Julio, da sua frieza. Eu passo o dia inteiro fazendo tudo nessa casa correndo daqui para lá. Ouvindo mãe isso, mãe aquilo. Enquanto você é sentado bebendo e lendo esse jornal. Cansada de você Julio. Cansada.

**Julio:** Margarida dá três anos para esse casamento e a gente conversa.

**Estrangeiro:** *D'accord.*

**Delegando Antunes:** De acordo.

**Carlinhos:** Eu posso ir lá comer (*Vai em direção ao outro lado da sala onde estão os docinhos*)

**Ted:** Pode

**Margarida:** Carlinhos não é para comer tudo não, viu. É falta de educação. Serve o delegado primeiro meu filho.

**Ted:** Sebastian você quer comer (*Vai em direção ao outro lado da sala onde estão os docinhos*)

**Sebastian:** Eu aceito, Ted. (*Vai em direção ao outro lado da sala onde estão os docinhos*)

**Alzira:** (*Permanece no sofá*) Sebastian, só um. Não fica comendo essas porcarias não.

**Estrangeiro:** J'adore le Brésil, madame !

## CENA 12 – Margarida e Júlio

### (CENA EM BLACKOUT MONÓLOGO – MARGARIDA)

**Júlio:** Que merda! Outra vez.

**Margarida:** O meu dia se divide em mil etapas. Cem mil etapas. Acordo cedo e penso: nenhuma bala perdida me atingiu antes do café. Vamos ver se eu consigo dar a minha caminhada matinal sem ser violentada. Ok! Consegui. Vamos ver se de volta para casa eu não atingida por um tijolo jogado do último andar do edifício. Ok! Estou segura no *hall*. Vamos agora ver se ao entrar no elevador eu não recebo uma faca. Ok! Não recebi. Cheguei ao meu andar. Vamos ver agora senão encontro bandidos no corredor. Ok! Não encontrei. Vamos ver

se ao abrir a porta do meu apartamento eu não encontro toda família esquartejada no chão da sala. Ok! Não encontrei. Hoje vai ser mais um dia feliz!

**(CENA EM BLACKOUT MONÓLOGO – JÚLIO)**

**Júlio:** Mais um dia infeliz! Ontem não eu fui jogar futebol, fui beber. Fico tão deprimido quando acorde de ressaca que eu nem fui trabalhar, o que não tem a menor importância, amanhã eu invento uma desculpa qualquer. A mulher vive me dizendo: “Júlio você não tem ambição; não tem ambição Júlio”. Realmente, eu não sou uma pessoa ambiciosa. Eu tenho um apartamento, em reforma. Uma família, em reforma. Eu tenho um bom emprego que vive em reforma. As pessoas estão sempre correndo de um lado pro outro e não tem nem tempo de aproveitar a vida. Aproveitar para mim é ficar deitado olhando para o teto e deixando a imaginação fluir sem limites. Isso exige muita disciplina você não ler, não pensar em tarefas adiáveis, não escutar a minha mulher e, principalmente, não ligar a televisão porque ela rouba o seu espaço mental. Aqui em casa nós colocamos a televisão no quarto do Ted que vive jogando *videogame* o dia inteiro. E tem o Alfredo (*Pequena pausa*). Eu me irrita muito com o Alfredo. Eu acho porque ele é parecido comigo é calmo, tranquilo. Pra mim o que importa mesmo é ler o meu jornal, tomar o meu vinho, ou a minha música e deixar a vida passar sem grandes emoções. Também eu não tenho pretensões de resolver os problemas do mundo.

**Estrangeiro:** *Le jour de gloire est arrivé !*

**(VOLTA LUZ - FIM DE CENA 11 )**

**CENA 13 – Cartas**

**Carlinhos:** Dona Margarida olha. (*Virando a bandeja de doces para baixo mostrando que acabaram os doces*)

**Margarida:** Meu filho você comeu tudo. Só vive morto de fome. (*Vai para a cozinha*)

**Carlinhos:** Bota pouco.

**Alzira:** Sebastian eu não falei que era só um menino. Senta aqui.

**Sebastian:** Eu comi só um. (*Vai em direção a mãe. Ted pega no braço de Sebastian dizendo que precisa conversar com ele. Alzira vai em direção a Sebastian e o leva para ficar ao seu lado sentados no sofá da casa, no lado oposto da sala*)

**Delegado Antunes:** *Eu estava pra perguntar desde a hora que eu cheguei*

**Sebastian:** Ted eu vou para lá

**Delegado Antunes:** Olha eu estava pra perguntar desde a hora que eu cheguei que cheiro é esse?

**Carlinhos:** É *patchouli*.

**Delegado Antunes:** O que é *patchouli*?

**Alzira:** *Patchouli* é um perfume delegado.

**Delegado Antunes:** É parece cheiro de outra coisa. (*Carlinhos fica com medo da desconfiança do delegado e sai correndo para atender o telefone*)

**(Telefone toca. Ele está na mesa ao lado de Alfredo)**

**Alfredo:** Oi! Não. Não é ele que está falando não, mas ele está sim. Claro que está. Anh! Só um pouquinho. Tá! É para o seu pai.

**(No outro lado da sala Carlinhos pede para ascender o patchouli)**

**Alzira:** (*Para Carlinhos*) Como você vai ascender o *patchouli* sendo que é um perfume.

**(No outro lado da sala Julio fala ao telefone)**

**Júlio:** Alô! Oi, seu Cleber, tudo bem? Claro! Pode descer. Ele está. Ela vai falar com o senhor, sim. Seu delegado o morador do 605 quer falar com o senhor.

**Delegado Antunes:** Ah, não Julio é mais um para torrar a minha paciência.

**Julio:** Eu falei que o senhor está aqui.

**Delegado Antunes:** Diz que eu não estou que fui embora. (*O delegado se esconde embaixo da mesa*)

**Julio:** Essa é a nossa polícia.

**Estrangeiro:** De quel pays s'agit-il ?

**(Toca a campainha)**

**Margarida:** Ted a porta!

**Diana:** Ted vai atender a campainha.

**Ted:** Que saco! De novo. Tudo eu.

**Estrangeiro:** Ouvriez la porte, Ted !

**(Entra Cléber)**

**Carlinhos:** Quem é Cléber?

**Diana:** É o morador do 605.

**Cleber:** (*Entra com um saco de cheio de cartas*) Boa tarde, a todos.

**Julio:** Você está bem?

**Cléber:** Não! Eu não estou bem não. *(Julio pede para Cléber sentar-se. Ele senta no chão)*

Desculpe aparecer assim Julio. Eu soube que o delegado Antunes está aqui. Eu precisando muitíssimo falar com ele.

**Estrangeiro:** *La police est sous la table!* (Todos fazem gesto e barulho para o Estrangeiro ficar em silêncio.)

**Cléber:** Eu não entendi nada senhor.

*(Carlinhos vai mesa e da alguns soquinhos nela para mostrar que o delegado está escondido debaixo do móvel. O delegado começa a sair debaixo da mesa)*

**Delegado Antunes:** *(Para disfarçar seu comportamento se arrasta deitado)* Estou em treinamento. Estou em treinamento. *(Levanta e começa a fazer o exercício de polichinelo)* 1, 2, 3, 4...*(Vai em direção a Cléber)* Tudo bem?

**Cléber:** Tudo bem delegado.

**Diana:** O senhor cansado delegado. Eu vou buscar mais café *(Saí de cena)*

**Júlio:** Claro! Senta.

*(Carlinhos vem a mesa e aponta onde o delegado está escondido)*

**Cléber:** Delegado Antunes desculpe te incomodar o senhor embaixo da mesa.

**Delegado Antunes:** Treinamento.

**Cléber:** Exatamente. No seu treinamento. Delegado eu estou com um problemão. Pelo amor de Deus, me ajuda. As minhas correspondências estão sendo controladas. As minhas cartas estão chegando amassadas, sujas e abertas. Está tudo aqui no meu lixo. Eu não sei mais o que fazer não tenho mais como sustentar isso.

**Julio:** Você fez alguma coisa Cléber.

**Cléber:** Eu escrevi algumas correspondências ao encarregado de violar as minhas cartas. Mas pra eu conseguir falar com o fulano ou a fulana de tal eu tive que escrever pra mim mesmo, porque só assim eu saberia que seria lido. Tá tudo aqui. Eu vou te mostrar *(Cléber entra dentro do saco. O seu corpo fica coberto até a barriga)* aqui carta, lixo, carta. Achei. Lixo, carta até perdi o controle sobre o meu lixo. Cara número 1 foi assim delegado: “Em vez de você ficar lendo as minhas correspondências porque não vem aqui ao meu apartamento. Nós nos conhecemos e tomamos uma cervejinha.”

*(Retorna Diana com o café)*

**Diana:** Delegado o café.

**Júlio:** Alguém respondeu essa carta?

**Cleber:** Não Julio. Eu não tive resposta alguma, então eu escrevi outra. Delegado está tudo aqui. Delegado você está prestando atenção. Tá tudo aqui e eu vou te mostrar. Carta, lixo. Achei! Carta número 2: “A sua profissão, ela não é das melhores - ler correspondências dos outros. É monótono, não tem qualquer criatividade. Por favor, pelo amor de Deus. Apareça pelo menos para um jantar.”

**Júlio:** E alguém te respondeu essa?

**Cléber:** Sim Julio. Dessa vez eu tive resposta. No dia seguinte que a segunda carta chegou um homem dizendo que era da Cia. Telefônica resolveu aparecer lá em casa. Acontece que eu não tinha reclamado de nada. Ele estava com leve sorriso no bolso. Apontou o dedo na minha cara e me disse: “Olha aqui, o que muita gente como você não entende é que cada um tem seu trabalho. Se eu tivesse outro trabalho - digamos, se eu tivesse que ler a sua correspondência dos outros eu podia gostar ou podia detestar, mas esse era o meu trabalho”. Ele saiu sem olhar pra trás e nem perguntou pelo telefone. Tá prestando atenção né Delegado. *(Cléber entra novamente no saco para pegar outra carta)* Carta, lixo, carta, lixo. Achei! Dias depois, eu escrevi uma última carta. Carta número 3. Foi assim: “ Foi um prazer termos estabelecido aquele contato pessoal”. Agora, delegado Antunes esta outra carta aqui chegou uma semana depois na metade do tempo das outras cartas e na margem inferior, com letras maiúsculas estavam escritas quatro palavras: “Por favor, me esqueça!”. Depois disso, ainda eu não fui incomodado delegado. Agora estou sentado aqui com os meus nervos em frangalhos sentado esperando a polícia resolver o meu problema.

**Delegado Antunes:** Olha aqui seu Cléber, isso é muito importante pro senhor.

**Cléber:** Certamente.

**Delegado Antunes:** Mas pra polícia é irrelevante.

**Cléber:** Como assim? É irrelevante.

**Delegado Antunes:** Dever ser um caso isolado entendeu

**Cléber:** Ah! Um caso isolado. Então, o que eu faço quanto as minhas cartas?

**Delegado Antunes:** Eu sei lá o que o senhor faz com as suas cartas seu Cléber pega elas e enfia ...

**Cléber:** *(Atravessa o final da frase do delegado Antunes)* Cuidado com o que o senhor vai dizer delegado.

**Delegado Antunes:** Seu Cléber pega as suas cartas e enfia uma por uma no seu saco de lixo. É isso! Com licença. Desculpa. Tchau.

**Cléber:** *(Delegado Antunes para e ouve Cléber)* Agora é essa a solução que a polícia vai me dar. Eu não acredito nisso delegado. Eu não estou acreditando.

**Delegado Antunes:** Por favor, eu peço um minuto da atenção de vocês (*Caminha para a mesa pega a cadeira e a carrega até o centro da sala e sobe na cadeira*). Estamos investigando uma conspiração que visa minar e destruir o respeito fundamental em nas crenças mais básicas. E eu pergunto quem está por trás dessa conspiração? A investigação aponta que as pessoas mais prováveis seriam: pessoas do alto escalão, pessoas do baixo escalão, pessoas da direita, pessoas da esquerda, os estudantes, os estudantes, os professores, os militares, a China, sim, a China; o Clero, seu Julio suspeito que o Papa esteja envolvido.

**Carlinhos e Ted:** Argentino.

**Delegado Antunes:** Eu tenho certeza de que o principal envolvido é o Presidente da República.

**Julio:** Que vai se safar mais uma vez.

**Estrangeiro:** Oui!

**Delegado Antunes:** Estamos envolvidos numa conspiração de ordem gigantesca. Mas nós (*Bate com as mãos no peito três vezes*) da polícia vamos realizar prisões em massa.

**Diana:** Bravo delegado.

**Estrangeiro:** *Et la police? Est-ce qu'elle n'est pas impliquée?*

**Delegado Antunes:** (Para o estrangeiro) Muito bem! A polícia está muito aplicada.

*(Toca campainha longamente)*

**Fim da cena**

### CENA 15 – Vovó Lourdes

*(Música de entrada La isla bonita da cantora Madonna. Ted dá uma volta pelo meio da sala com a avó que está numa cadeira de rodas. Os personagens fazem em cada canto da sala faz uma dança em grupo menos Alfredo. A cena retorna ao presente que a vó toca a campainha)*

*(Toca a campainha)*

**Margarida:** Esse toque é da vovó.

**Estrangeiro:** *Ouvriez la porte, Ted !*

**Diana e Margarida:** A campainha Ted. (*Sai correndo para a porta principal*)

**Diana:** Ted é pela porta de serviço.

**Delegado Antunes:** Seu Julio porque a sua sogra entra pela porta de serviço?

**Julio:** É porque ela usa cadeiras de roda.

**Delegado Antunes:** É sério!

**Julio:** Eu não sei.

*(Ted traz a avó dona Lourdes. Dá uma volta com ela pela sala. Diana puxa o coro de saudação a avó: “vovó, vovó, vovó” batendo leves palmas. Ted coloca dona Lourdes ao lado da mesa)*

**Dona Lourdes:** Estou exausta! Exausta. Cadê os meninos! *(Carlinhos, Ted e Sebastian vem pegar as sacolas trazidas por dona Lourdes)*. Ted pega a sacola.

**Ted:** Vó está pesada. Onde eu coloco essa sacola?

**Dona Lourdes:** Em qualquer lugar. Tá tudo uma bagunça mesmo nessa casa. Cadê a Margarida?

**Diana:** Está aqui vó é que a senhora está de óculos. *(A personagem está com óculos de sol)*

**Dona Lourdes:** Margarida eu queria mesmo te perguntar você não acha estranho que toda vez que a gente enfia a chave na fechadura da porta o telefone toca?

**Margarida:** Sinceramente, não mãezinha.

**Dona Lourdes:** Mas eu sim. É como se as duas coisas estivessem unidas ou fossem uma coisa só; além do mais ninguém liga lá pra casa. Isso não tem a menor importância, vocês precisavam ver a minha cara cansada e angustiada e com as sacolas do supermercado me cortando literalmente os pulsos e eu correndo feito um louca pra atender o bendito telefone *(Levanta-se da cadeira de rodas e caminha para o centro do palco)*.

**Julio:** Milagre! Milagre dona Lourdes! Que bom que a senhora recuperou o movimento das pernas. Eu achei que fosse preguiça.

**Diana:** Papai!

*(Dona Lourdes faz o gesto de dar o dedo para Julio)*

**Dona Lourdes:** Eu larguei as sacolas do supermercado no chão de qualquer maneira e me quebraram sete ovos fora os quatro, quando um filho da puta tentou roubar a minha sacola. E eu correndo feito uma louca pra atender o bendito do telefone. Sabe que por um instante, por um milésimo de segundo, eu pensei, “como eu gostaria de ouvir do outro lado uma voz agradável, que me perguntasse como eu estou e quem sabe me fizesse a passar agradavelmente o resto dos meus dias.” Quando atendi o telefone, a pessoa começou a fazer assim: “Hum! Hum! Hum!” Eu até tentei puxar um papo, mas nada. Fiquei puta! *(Volta a sentar na cadeira de rodas)*

**Margarida:** Olá, mamãe! Tudo bem?

**Lourdes:** Uma Merda Margarida. Você não está vendo deram um tiro na minha sacola. Toda furada.

**Margarida:** Por Deus, mãezinha podiam ter lhe matado!

**Lourdes:** Margarida, atiram em mim todos os dias. Não vamos fazer disso uma tragédia, como se fosse uma coisa anormal.

**Margarida:** Mãe as flores são lindas.

**Dona Lourdes:** Gostou!

**Margarida:** Obrigada, mãe. Eu amo as flores. As flores me fazem lembrar a minha infância quando eu tinha doze anos. O papai e a mamãe me levavam para fazer piquenique no meio das flores. Naquela época havia muito mais flores. Nós éramos felizes. Nós somos felizes.

**Dona Lourdes:** Aí, Margarida você nem parece minha filha.

**Delegado Antunes:** Um brinde a família.

**Ted:** *(Chega ao lado avós e fala ao pé do ouvido) Vó tem patchouli. (Sebastian, Estrangeiro, Alzira e Carlinhos ficam empolgados com a notícia do patchouli)*

**Delegado Antunes:** *(Delegado Antunes oferece para conduzir dona Lourdes em sua cadeira de rodas)* Eu levo a senhora que mais seguro. Pode ficar tranquila.

**Dona Lourdes:** A polícia não. *(levanta-se da cadeira de rodas e caminha até onde estão Ted, Sebastian, Carlinhos, Estrangeiro e Alzira)*

**Delegado Antunes:** É seu Julio a sua sogra está excelente.

**Julio:** Você não conhece a peça. Ambos estão solteiros quem sabe um relacionamento futuro.

**Margarida:** Eu amo a minha família. A minha família é muito importante pra mim. A minha família é linda. Não é Alfredo?

**Alfredo:** É Margarida. Linda. Agora eu sei de quem a Diana puxou esse otimismo.

### CENA 16 – Morte da Diana

**Diana:** *(Leva Diana e caminha para frente do palco fica centralizada ao lado da mesa)* Aí, que saco! Eu tô cansada de ser otimista. Eu acordo todos os dias sorrindo. Só que o resto do dia eu passo por uma série de coisas que tiram esse sorriso do meu rosto. Primeiro, eu saio de casa e tem um bêbado inconveniente no elevador. Depois, eu chego no metrô. O metrô fede. O homem em pé ao meu lado, encosta o corpo de maneira safada. O elevador do escritório continua enguiçado. Outro homem tenta me enconchar no ônibus de volta. Outro me segue do ônibus até em casa. Mal eu abro a porta de casa, o tarado do telefone liga e fica gemendo no meu ouvido. Vocês não acham que isso é suficiente pra tirar o sorriso da face de qualquer e me tornar uma pessoa infeliz? *(Para Alfredo)* Você quer saber? Você está certo! *(Sai de cena)*

**Alfredo:** Calma Diana não é assim. (Levanta) Diana você acha que nunca tentei, heim. Você acha que não. Ninguém consegue lutar contra isso. Ninguém vai conseguir vencer esse sistema que domina tudo. É um tratado de um vão combate.

**Delegado Antunes:** Eu concordo em partes com o rapaz.

**Carlinhos:** É por isso que eu fumo.

*(Todos falam ao mesmo tempo sobre o assunto. Diana volta a cena)*

**Diana:** *(Enquanto Diana fala, ao fundo a música What Difference A Day Makes cantada por Dinah Washington)* Desculpa gente. Desculpa mesmo. Eu não sou assim. É que essa noite eu tive um pesadelo e estou com um pressentimento muito estranho. Sabe o que é Eu me recuso a aceitar que as coisa tem que ser assim, que o sistema é assim porque pra mim pra cada coisa ruim dessas tem pelo menos duas coisas boas. Tem a minha família, os meus amigos e tem as viagens...e tem as músicas. Eu adoro música. E eu gosto de ficar acordada a noite inteira só para ver o sol nascer. É ! Eu sou otimista. Eu amo o Alfredo. *(Luz apaga. Som de um tiro)*

**Delegado Antunes:** Isso é barulho de tiro, heim!

**Margarida:** Pega uma vela Ted.

**Delegado Antunes:** Gente! Por favo fica todo mundo sentado e ninguém sai do seu lugar. Calma! Eu tenho comigo uma lanterna. Por favor, ninguém se meche gente. Por favor.

*(Retorna a música What Difference A Day Makes cantada por Dinah Washington. Surge uma claridade de leve pela lanterna ligada do delegado que vai iluminando o rosto de alguns dos personagens)*

**Estrangeiro:** *(Fala no blackout) Diana est morte.*

**Fim da cena 17**

### O revide

*(Todos os personagens vão visitar a família depois de um mês da morte de Diana)*

**Julio:** Eu quero agradecer a todos vocês por terem vindo, por terem aceitado o convite de que estar conosco hoje. Hoje, faz exatamente um mês, um mês que a Diana morreu vítima de uma bala perdida.

**Margarida:** Vocês me deem licença. Eu vou pegar um chá. *(Margarida vai a cozinha)*

*(Toca o telefone)*

**Alfredo:** *(Atende o telefone)* Alô! Oi! É ele que tá falando sim. Tá! Muito obrigado. Eu fiz algumas. Mas eu tenho que procurar. Eu não sei onde estão, depois o senhor liga pra cá pra saber.

**Julio:** Quem era Alfredo?

**Alfredo:** Era aquele moço que ligava pra cá e ficava gemendo no telefone.

**Julio:** E o que que ele queria.

**Alfredo:** E ligou pra dar os pêsames da morte da Diana. E depois ele perguntou se eu tinha feito fotos dela morta.

**Julio:** Você fotografou no dia.

**Alfredo:** Sim. Eu fiz várias fotos dela morta.

**Julio:** De repente, porque não vender algumas fotos da Diana morta.

**Dona Lourdes:** Melhor que fotografar merda.

**Julio:** E ainda pode dar um dinheirinho.

**Dona Lourdes:** Ou um dinheirão.

**Julio:** Pela primeira vez nós concordamos dona Lourdes.

*(Margarida retorna da cozinha com o chá na bandeja. Todos veem ser servir)*

**Margarida:** Mãezinha eu sirvo você.

**Ted:** *(Para Carlinhos)* Cuidado com o chá da minha mãe que é horrível.

*(Todos em volta da mesa conversa entre sim)*

**Ted:** Vó vamos abrir aquela sacola.

**Dona Lourdes:** A sacola que eu trouxe no dia que a Diana morreu. Pega lá.

**Ted:** Me ajuda aê Carlinhos. *(Ted e Carlinhos vão buscar a sacola)*

*(Ted e Carlinhos trazem a sacola para o centro do palco e começam a retirar armas de dentro dela)*

**Dona Lourdes:** Abre Ted.

**Ted:** *(Ted e Carlinhos retiram os papéis dos embrulhos)* Armas! A vovó trouxe armas.

*(Todos se olham. Menos Alfredo que continua olhando para o horizonte)*

**Dona Lourdes:** Experimenta Ted.

**Ted:** Eu nunca dei um tiro em toda a minha vida.

**Dona Lourdes:** Nem eu.

**Ted:** Por que é que a senhora comprou?

**Dona Lourdes:** Estavam em liquidação lá com os traficantes. E eu não resisto a uma liquidação.

**Ted:** *(Tentando manusear a arma)* E vó está tudo quebrado isso não funciona não.

**Delegado Antunes:** Dá licença! Isso é para quem sabe, por favor. *(Armando a espingarda)*  
Puxa o cano do rifle, depois desarma o rifle.

**Margarida:** Cuidado!

**Delegado Antunes:** Ok!

**Cléber:** Delegado vira esse negócio pra lá por favor.

**Delegado Antunes:** Seu Cléber está desmontada agora. Está seguro. *(Coloca o rifle no centro a mesa)*

**Margarida:** É muito bom ter a minha família e os meus amigos reunidos outra vez. Eu pensei que isso nunca mais pudesse acontecer. Vai ser mais um dia feliz. Vamos! Sirvam-se!

*(Todos começam a se servir do chá. O estrangeiro canta um trecho do hino da França)*

**Estrangeiro:** *(canta)* *Alors enfants de la patrie. Le jour de gloire est arrivé. Aux armes, citoyens ! Vive le Brésil !*

*(Enquanto o Estrangeiro canta todos vão se servindo. Quando o personagem para a canção cada pessoa pega um o prato – os objetos tem figuras variadas de animais – coloca tapando o rosto e ficam parados. Alfredo pega o rifle e caminha em direção a janela. Arma o rifle e atira numa pessoa que estava passando na rua. O som do tiro descongela os personagens. Som do tiro)*

**Delegado Antunes:** Que isso! É tiro. É bala perdida.

**Julio:** *(Caminha rapidamente em direção a Alfredo)* Não. O Alfredo.

**Alfredo:** Eu matei uma pessoa lá na rua. *(Arma o rifle novamente)* Agora é sua vez Julio. Atira!

**Margarida:** Isso. Eu quero ver. *(Caminha para outro lado da extremidade da janela)*

**Julio:** E! Não acertei ninguém. *(Entre os personagens, um diz: “Não”)*

**Margarida:** Acertou sim Julio. Tem um homem caído lá, morto.

*(Sons de parabéns e palmas)*

**Delegado Antunes:** Parabéns! A revanche.

*(Escuta-se um coro “Julio” várias vezes. Depois começa a música Frevo de Orfeu, cantada por Chico Buarque. Margarida vai até Julio e lhe dá um beijo. Os personagens vão para de traz da cadeira. Olham para frente em posição de ataque. Pegam as armas. Alfredo vai se*

*sentar na mesa. Os personagens começam a atirar para fora da janela e tem-se uma disputa de quem acertou, errou o alvo ou matou mais pessoas. Em seguida, os personagens caminham para frente do palco e formam uma trincheira. Alfredo que estava sentado pula em cima da mesa com um metralhadora e também aponta em direção a rua. Os outros personagens com as armas em punho abaixadas vão levanto-as devagar apontando para a rua)*

*FIM.*