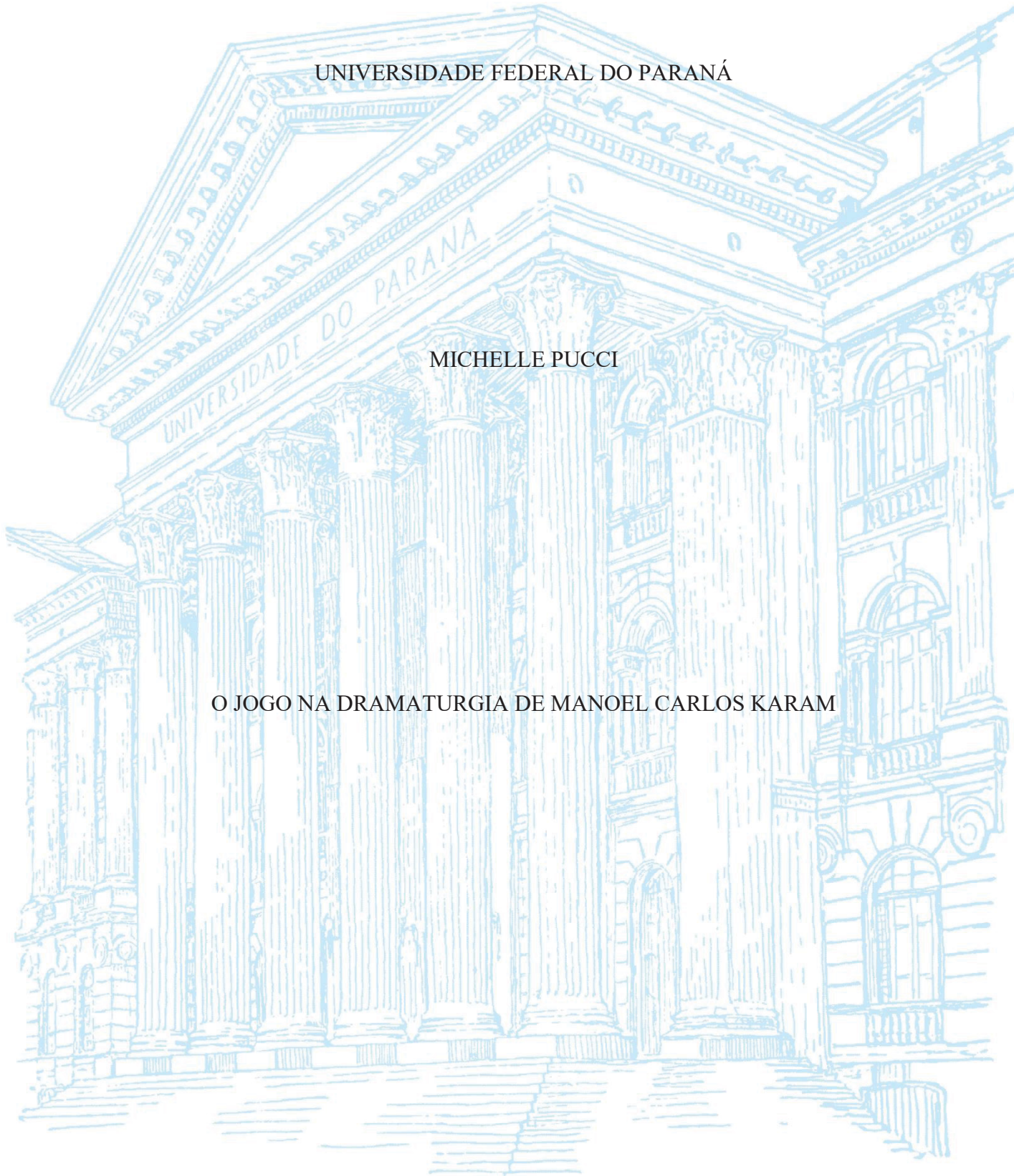




UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MICHELLE PUCCI

O JOGO NA DRAMATURGIA DE MANOEL CARLOS KARAM

CURITIBA

2021

MICHELLE PUCCI

O JOGO NA DRAMATURGIA DE MANOEL CARLOS KARAM

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras do Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, área de concentração Estudos Literários, linha de pesquisa Literatura e outras linguagens, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto

CURITIBA

2021

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA

Pucci, Michelle

O jogo na dramaturgia de Manoel Carlos Karam. / Michelle Pucci. – Curitiba, 2022.

1 recurso on-line : PDF.

Mestrado (Dissertação) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto

1. Karam, Manoel Carlos, 1947-2007. 2. Teatro paranaense. 3. Jogo. 4. Literatura paranaense. I. Torres Neto, Walter Lima, 1964-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **MICHELLE PUCCI** intitulada: **O JOGO NA DRAMATURGIA DE MANOEL CARLOS KARAM**, sob orientação do Prof. Dr. WALTER LIMA TORRES NETO, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa. A outorga do título de mestra está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 03 de Junho de 2022.

Assinatura Eletrônica

03/06/2022 16:56:08.0

WALTER LIMA TORRES NETO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

10/06/2022 13:23:30.0

LIGIA SOUZA DE OLIVEIRA

Avaliador Externo (PESQUISADOR)

Assinatura Eletrônica

03/06/2022 17:02:32.0

FÁBIO ROBERTO LUCAS

Avaliador Interno Pós-Doc (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Rua General Carneiro, 460, 10º andar - CURITIBA - Paraná - Brasil
CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5102 - E-mail: ppgglet@gmail.com

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 189893

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp>
e insira o código 189893

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, devo agradecer ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, por viabilizar o desenvolvimento desta pesquisa.

Ao Professor Doutor Walter Lima Torres Neto, que orientou tão precisamente esta pesquisa, com generosidade, atenção e constância mesmo diante das circunstâncias em que permanecemos mergulhados nos anos mais críticos da pandemia Covid-19. Trabalhamos à distância em isolamento social, com diversos desafios diante da crise sanitária e política, cujo auge enfrentamos juntamente à escrita deste trabalho. Professor Walter foi muito presente e sempre disposto. Eu não tenho palavras para agradecer.

Agradeço a banca atenta e generosa composta pelo professor doutor Fabio Roberto Lucas e a professora doutora Ligia Souza de Oliveira.

Aos professores e professoras que ministraram as aulas do programa e a todos e todas que fizeram e ainda fazem parte da minha trajetória. Minha mais profunda admiração e gratidão.

Para Patrícia Moraes por me incentivar, com seu exemplo de amor aos estudos, a entrar no programa e me por ajudar com as burocracias; Luci Collin, que sempre me apoia seja como for onde eu estiver; a Lucimara Guershewski, por me incentivar sempre com alegria; a Amanda Poloto, pela amizade e parceria nos momentos difíceis do caminho; Leticia Pilger, por sua assertividade solar e por segurar firme a minha mão e nunca mais soltar ; Thais Kachel, pelo amor e amizade incondicionais e pelas infinitas segundas-feiras de conversas essenciais; a Nadja Naira, por toda parceria; a Beto Bruel, por toda amizade e disponibilidade em ajudar no que fosse preciso; a Regina Bastos, por me receber em São Luiz do Purunã para procurar os textos e por encontrá-los! Agradeço a Giovanna Medina, por entrar em cena na minha vida no finalzinho da minha trajetória de dissertação para me lembrar da importância do autocuidado, autoamor e segurar na minha mão no momento mais crítico da minha saúde mental e dizer "vamos juntas".

Especialmente a Bruno Karam, filho de Manoel Carlos Karam por sua disposição em ajudar, sempre com alegria e disposição. Igualmente agradeço a Katia Kertzman por todas as conversas sempre.

À minha mãe, Dalva Guiesel Pucci, por seu apoio, mesmo diante de todas as adversidades que vivenciamos nos dois anos mais difíceis de nossa convivência. E ao meu pai, Luiz Alberto Pucci

(*in memoriam*), que foi um exemplo de inquietude e curiosidade por todo conhecimento disponível. Agradeço imensamente aos meus pais por me garantirem, mesmo diante de todas as dificuldades que enfrentaram, frequentar a escola na infância e na adolescência. Agradeço também as minhas irmãs Rafaella e Izabella e sobrinhas Sarah, Marianna e Gabriella por serem mulheres verdadeiramente inspiradoras.

Dedico esse trabalho a minha avó Inês (*in memoriam*), uma mulher indígena catarinense, que não teve acesso aos estudos e nunca aprendeu a ler e escrever. Fazia a melhor rosca de polvilho do universo.

RESUMO

A produção dramatúrgica de Manoel Carlos Karam marcou uma geração de artistas e profissionais liberais da área da cultura. Desde a fundação do Grupo XPTO entre os anos de 1968 e 1970 até a criação do Grupo Margem em 1973, que permaneceu ativo durante toda a década de 1970, Karam reuniu em torno de si diversos colaboradores. Essa dissertação analisa dois de seus textos teatrais — *O Cavalo Branco de Napoleão* (1973) e *O Cavaleiro Negro contra Gumerindo Tavares* (1974). A análise foi realizada empregando-se o conceito de “jogo”, baseada na teoria de Roger Caillois (2017) e de Johan Huizinga (1971). Karam e seu teatro são discutidos dentro do contexto do teatro curitibano do período e em relação com o conjunto da sua produção literária e jornalística.

Palavras-chave: Manoel Carlos Karam; teatro; jogo; literatura paranaense.

ABSTRACT

Manoel Carlos Karam's dramaturgic production marked a generation of artists and liberal professionals of Culture. Since the beginning of Grupo XPTO, between 1968 and 1970, until the creation of Grupo Margem in 1973, which was active in the 1970s, Karam united around him many collaborators. This thesis analysis two of his theatrical texts – *O Cavalo Branco de Napoleão* (1973) and *O Cavaleiro Negro contra Gumerindo Tavares* (1974). The concept of “game”, based on Roger Caillois (2017) and Johan Huizinga (1971), was applied in the analysis. Karam and his theatre are considered in the context of Curitiba theatre from the time and in relation with his literary and journalist production.

Keywords: Manoel Carlos Karam; theatre; game; Paranaense literature.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Datas da página final.....	68
Figura 2 – Registro da cena do ônibus.....	85

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
CAPÍTULO 1: O BRASIL, O TEATRO E KARAM.....	19
1.1. Breve contexto do teatro brasileiro.....	19
1.2. Em retrospectiva.....	23
1.3. Teatro em Curitiba.....	32
1.4. Manoel Carlos Karam (1947-2007).....	38
1.5. Grupo Margem.....	43
CAPÍTULO 2: OS JOGOS: ENTRE A PALAVRA E A SITUAÇÃO.....	48
2.1. Jogo segundo Huizinga.....	50
2.2. Roger Caillois e o jogo.....	54
2.3. Apontamento sobre Karam e o jogo.....	59
CAPÍTULO 3: O CAVALO BRANCO DE NAPOLEÃO.....	66
3.1. Textos, títulos e programa da peça.....	68
3.2. Situação e ação dramática.....	78
3.3. Personagens.....	79
3.4. Procedimento para análise do texto.....	81
3.5. O trajeto do jogo/cena.....	83
3.6. O cavalo branco de Napoleão (1973).....	86
3.6.1. Os tropeços.....	86
3.6.2. Os tapas na cara.....	87
3.6.3. Os afetos.....	88
3.6.4. Os jogos.....	89
CAPÍTULO 4: O CAVALEIRO NEGRO CONTRA GUMERCINDO TAVARES.....	121
4.1. Os jogos e os homens: as brincadeiras.....	127
CONCLUSÃO: JOGO DE CENA / JOGO EM CENA.....	136
REFERÊNCIAS.....	142
APÊNDICES.....	146
Apêndice 1. Depoimento de Bruno Karam.....	146
Apêndice 2. Depoimento de Fernando Rodrigues.....	147
ANEXOS.....	151
Anexo 1. O Cavalo Branco de Napoleão (1973).....	151
Anexo 2. O Cavaleiro Negro contra Gumercindo Tavares (1974).....	176
Anexo 3. Programa da peça e páginas digitalizadas.....	207

INTRODUÇÃO

O *devir* ou de como "As melhores coisas da vida acontecem nas esquinas com o sinal amarelo".
(Manoel Carlos Karam)

Tudo começou antes. Muito antes. Mas eu não tenho a fotografia gravada na memória. A frase *tudo começou antes* sempre vem a minha cabeça quando preciso contar uma história. A verdade é que eu detesto contar histórias lineares, sofro de uma preguiça crônica de reunir fatos e datas de forma linear. Me sinto uma impostora falando sobre o que não me lembro, fingindo coerência e precisão. Atrapalha um bocado essa forma retroativa de pensar, mas é assim, tudo sempre começa antes. É um pensamento como uma onda do mar que precisa recuar, reunir forças e informações para avançar pra frente e logo se desfazer na beira da praia. Então começar tudo novamente. Necessário movimento. Cansativo, principalmente se eu mesma sou personagem protagonista da história.

Se preciso escolher um ponto de partida ou um "*Era uma vez*" pra começar este trabalho, escolho o *frame* mais evidente em minha memória: O dia em que recebi, em meu pequeno apartamento no Alto da XV, em Curitiba, no ano de 2006, a atriz, iluminadora e diretora Nadjá Naira e o escritor Luiz Felipe Leprevost. Três jovens artistas com vontade de ler juntos. Era isso que queríamos fazer. Ler juntos aleatoriamente alguns autores paranaenses. Só isso. Nada além disso. Nenhum plano, nenhuma verba para alavancar nada. Nenhum engajamento político. O ato de realizar o encontro já era o plano.

Combinamos um procedimento: ler em voz alta páginas aleatórias de autores paranaenses. Eu me lembro da Nadjá Naira chegando com os livros do Karam nas mãos:

Fotograma 0/memória - Uma imagem com margens borradas. Em 2006, três pessoas lendo romances em voz alta. O passado e o presente no mesmo fotograma. O presente participando dessa imagem. Tempo passando rapidamente no calendário 2020, 2021, 2022. Pano de fundo: crise política no Brasil e crise sanitária mundial, dentre outras catástrofes. Eu habitando a imagem pensando nas palavras coincidência, sorte e azar. Eu estudando uma peça que contém 3 personagens. O Cavalo Branco de Napoleão. Uma peça que é parte de uma trilogia composta de duas peças. Uma trilogia com duas peças e um espaço vazio, portanto três espaços. Em 2006, o passo número um dado por três leitores. Aquele passo no vazio da possibilidade infinita. Ler em voz alta, autores e autoras paranaenses, ler o que se apresentar no folhear de páginas. Acaso. Ironicamente escolhemos um catarinense. Ou melhor, fomos escolhidos por ele. Ou vice-versa.

Então foi assim que aconteceu. Esbarrei com a literatura de Karam, e assim seguimos. Resolvi fazer faculdade de Letras porque queria me tornar uma leitora. Encontrei uma forma

de agilizar a conclusão do ensino superior, o que eu achava impossível para mim, e me tornar uma leitora.

Dei o passo número um, aquele desconcertante. Para mim, as coisas ficam bem complexas quando preciso dar um passo importante. Acontece sempre uma pequena crise de identidade. No dia do meu nascimento resolveram me tirar a fórceps. Então penso que sempre que preciso dar um passo é como se fosse assim, a fórceps. Algo ou alguém necessariamente precisará me puxar.

Neste caminho, ouvi falar do *devenir*. Um complexo conceito que ajeitei em mim, no meu corpo. Não me debrucei sobre o assunto. Minha ansiedade nível *hard* jamais me permitiria fazer uma escolha complexa como esta. Olhei de longe com parcimônia. Porém, empresto as palavras seguintes para falar resumidamente do que se trata:

(...) esse famoso tema da não-comunicação, da impossibilidade de comunicar, contra o qual Deleuze não tinha palavras suficientemente duras[vi]. Porque a não comunicação não impede relações ou encontros eficazes entre as pessoas, e só abstratamente leva ao solipsismo. Ninguém espera ter esclarecido todos os mal-entendidos para desenvolver relações reais com os outros. Um encontro ou uma relação não consistem em colocar [*tudo*] em comum. (...) O conceito de *devenir* responde a esse problema. Tentemos uma primeira síntese:– os termos da relação são caracterizados pela sua heterogeneidade radical e irreduzível (nenhuma troca possível entre os termos, no sentido de um elemento comum que circularia de um ao outro, ou uma permuta tal que cada um pudesse colocar-se no lugar do outro);– essa heterogeneidade não impede a efetividade de uma relação que, a partir de então, se duplica em duas relações inversas, mas solidárias, em vez de uma relação simples entre um termo e outro (a relação de um com o outro não é a mesma que a do outro com um);– finalmente (partimos daí), essa dupla relação modifica a economia interna de cada um dos termos, e é por isso que ela recebe o nome de *devenir*, ou “bloco de *devenir*”[viii]: a relação se estabelece menos entre um termo e outro do que entre cada termo e o que ele capta do outro, ou – e isso é equivalente – entre cada termo e o que ele se torna, ao encontro com o outro (o conjunto comporta então quatro termos). (ZOURABICHVILI, 1997, p. 5).

A aprendizagem é um *devenir* com duas nuances, segundo Zourabichvili. No início da minha pesquisa na graduação, achei que poderia cotejar Karam com o pensamento deleuziano. De fato, poderia, mas a prática acabou me levando para um entendimento da minha relação com a literatura de Karam a partir desse conceito de *devenir*. O que me deixou muito confortável quando descobri isso, porque não seria necessário teorizar, apenas saber que essa dinâmica existe entre mim e os estudos em Karam e vivenciá-la.

Para descrever minha cartografia interna, traço uma linha alegórica em direção à escolha da literatura de Karam e seus desdobramentos, ou seja, de como me tornei pesquisadora desse tema. Assim descrevo o passo número um, o desconcertante nascimento.

A seguir, o passo número dois, que vem para equilibrar até que chegue o momento do passo número três. O terceiro como o novo começo, ao mesmo tempo que não é um começo, porque já houve um começo e já houve um fechamento. Então o terceiro passo seria o fechamento e a abertura ao mesmo tempo, fechando o conjunto com os quatro termos que Zourabichvili descreve no excerto anterior. Assim se deu o meu processo interno de criação e relação com a obra de Karam e as pessoas em torno dela.

Fotograma 2/memória - Na fotografia, eu pensando que não fui eu quem procurou por isso. A palavra devir ecoando na minha mente. Na memória, alguém falando sobre o devir e eu ouvindo. E neste mesmo fotograma se misturam Deleuze, o filósofo e Marcio Abreu, o diretor.

Foi o Marcio Abreu, diretor da Companhia Brasileira de Teatro. Foi isso mesmo, eu apareço no fotograma acima ouvindo Marcio Abreu falar de Deleuze em uma oficina de dramaturgia e construção de cena. A imagem do Márcio, em 2010, com o livro do Deleuze na mão. A atmosfera, a paisagem. O diretor com o livro na mão lê em voz alta trechos da *Diferença e Repetição*, não me recordo o trecho em que se encontrava o diretor em sua leitura, mas posso garantir que o trecho abaixo traduz a experiência impressa em mim:

“Devir” é certamente e em primeiro lugar mudar: não mais se comportar ou sentir as coisas da mesma maneira; não mais fazer as mesmas avaliações. (...) Para isso é preciso a intrusão de algo de fora: alguém ou alguma coisa entrou em contato com algo ou alguém diferente de si mesmo, algo aconteceu. “Devir” implica, portanto, em segundo lugar, um encontro: algo ou alguém não se torna si mesmo a não ser em relação com outra coisa. A ideia de encontro, porém, é equívoca e depende do estatuto que concedemos a esse mundo exterior sem o qual alguém ou algo não sairia de si. Para a pergunta “o que encontramos?”, Deleuze & Guattari dão uma resposta paradoxal (não pessoas), e de aparência ingênua ou arbitrária (sobretudo animais ou paisagens, pedaços de natureza). Quanto ao amor, ele se endereçaria menos a uma pessoa do que à animação não-pessoal que lhe confere o seu “charme”, e que envolve algo mais do que ela (uma paisagem, uma atmosfera...)[i]. ZOURABICHVILI, 1997, p. 2).

Foi a atmosfera que me empurrou para essa irresistível escolha. Nadja Naira, sendo integrante da Companhia Brasileira, carrega em seu DNA de artista a mesma marca de Marcio, e vice-versa, com suas peculiaridades. Com a diferença, obviamente. Porém, as coisas foram se encaminhando assim, dessa forma, nessa trilha. Entrei na faculdade, no ano seguinte. E no último ano, com a pesquisa do TCC *A dimensão das mesmas coisas: a literatura de Manoel Carlos Karam*, em andamento, decidi atravessar o pátio da reitoria em direção ao quarto andar do edifício D. Pedro II. Fui ao encontro da filosofia. Ofertas de

disciplinas: Shopenhauer, Deleuze, Descartes. A filosofia orbitando o meu pensamento, potencializada pelos estudos do universo karaniano.

Um dia cheguei a telefonar para o filho de Karam e perguntei se o seu pai havia cursado também filosofia, ao que ele me respondeu que seu pai não cursou filosofia, mas na biblioteca dele havia toda a filosofia que se podia imaginar. O Karam leitor, claro! Estava conseguindo me mover nesse universo, isso era mais do que suficiente e muito estimulante.

Para a escrita do TCC, eu e Nadja Naira nos reunimos novamente e juntas fomos além da leitura em voz alta, iniciada lá em 2006. Realizamos uma série de experiências a partir dos procedimentos de escrita do Karam, trabalhamos na mesma sala onde vi o Marcio Abreu ler Deleuze em voz alta. Uma sala com uma mesa grande, janelões antigos e uma araucária por entre prédios do Largo da Ordem testemunhando tudo silenciosamente. Hoje o espaço abriga um escritório de arquitetura.

Para a composição do trabalho, estudamos trechos de romances do Karam, coreografamos palavras e gestos, deslocamos o suporte, retiramos a palavra/ tinta sobre papel e deslocamos para o suporte de um corpo e voz feminina: o meu corpo e minha voz. O trabalho entregue reuniu transcrições de diálogos entre mim e Nadja em sala de ensaios, à guisa teórica e o texto. A apresentação final teve o formato de um monólogo intitulado: *A Defesa*. Contou com a presença de um público de aproximadamente 30 pessoas no auditório do décimo primeiro andar do Edifício Dom Pedro I. Uma defesa de graduação sucesso de bilheteria.

Fotograma 1/ memória – Era uma vez uma atriz/cantora que resolveu fazer graduação em Letras. Ela não chegou assim do nada, como um personagem que aparece das coxias escuras do palco, assim do nada. Tudo começou bem antes, mas o que temos mesmo é a fotografia do depoimento da atriz, segue o texto a seguir:

A atriz - Um dia decidi estudar literatura. Entrei na universidade com objetivo de ler muito e frequentar a academia, que eu quase já havia desistido de enfrentar. Dei uma pausa de cinco anos no teatro e arrumei um emprego na TV. Dois anos de experiência na faculdade de jornalismo me foram úteis para conquistar a vaga de apresentadora e editora de um programa de entrevistas. Cortei o teatro, e achei que seria definitivo. Ledo engano, saí da TV, voltei para o teatro, participei da criação de uma companhia e ganhei o prêmio Gralha Azul de melhor atriz coadjuvante em 2017. Sorte? Acaso? Competência? Eu diria que foram passos, um pé, depois o outro. Caminho.

Desde o primeiro ano da faculdade, já havia decidido continuar com os estudos em Karam. Desde o início, eu queria fazer algo que pudesse se desdobrar para além da academia. Intimamente, e eu nem tinha consciência disso, eu pensava, em voltar ao teatro. Encontrei na professora Luci Collin uma orientadora dedicada e atenta. O projeto de TCC foi uma feliz abertura para treinar, mapear e conhecer Karam. Tivemos a oportunidade de investigar mais de perto o fenômeno da linguagem de Karam, do jornalista ao escritor, e sair pelas ruas após horas de ensaios para observar o mundo e as pessoas com esse olhar de cientista-filósofo-romancista que Karam propõe. Aprendemos a identificar máscaras e alegorias habitantes dos bancos das praças e pontos de ônibus da cidade, os super-heróis à paisana, tudo que compõe o absurdo e maravilhoso medíocre cotidiano:

TOPOGRAFIA III

É possível identificar entre os transeuntes aqueles que são reais e os personagens de ficção, a maioria de romances inacabados, mas quem carrega sacolas é real, salvo se dentro da sacola houver um pacote de cartas amarradas com uma fita vermelha, o conteúdo da sacola revelará se é real ou personagem de folhetim, quem chuta pedras é ficção, primeiro ou último capítulo, raramente um capítulo intermediário, os casais são sempre reais, mesmo quando discutem dramaticamente, as crianças são os transeuntes mais difíceis de identificar, tão reais que parecem reais, a ficção senta nos bancos da praça, mas só o real está lendo o jornal disfarçadamente para espionar através de furos sutis no papel o que acontece no mundo, porém isto só vale nesta imensa cidade. (KARAM, 1992, p. 13).

Nas discussões com Luci e Nadja a partir de Karam, consegui ampliar a percepção para ferramentas de organização da vida diária. Os calendários, os relógios e as fotografias ganharam outras funções em adição à função de senso comum. Houve um deslocamento irreversível no meu modo de enxergar o mundo. Ocorreu em mim esse aprendizado a que se refere Zourabichvili, o *devir*. Um aprendizado que vibra na mesma frequência da minha busca de compreensão da vida, de quem sou e porque estou no mundo. Pergunta em looping que habita em mim, de como se constrói uma identidade e porque uma identidade é necessária para se existir no jogo da vida. Um olhar de novo, e de novo, e de novo para tudo isso. Como alguém que medita e observa os próprios pensamentos pensando. É a pura provocação da obra de Karam. Não havia mais meios de voltar atrás nem desistir, apenas relaxar nessa experiência. Pois, a essa altura, eu já era outra coisa, e essa coisa que me tornei se movia nessa direção.

Nesse passo chamado TCC, me coloquei como palavra ação, experimentei o nascimento e a morte de cada gesto, me fiz transcorrer o percurso de um escritor dentro da linha temporal de uma apresentação de 30 minutos. O trabalho cresceu e foi abraçado por

mais um bocado de gente. Em 2016, ganhou edital de Lei Municipal de Incentivo à Cultura. Em 2017, virou jogo de cena, *website* e *flashmob*, performance, exposição. *Mesmas Coisas* passou a existir. Não o livro de Karam, que ainda está no prelo, mas o procedimento.

Fotograma 3, memória recente - Nesta imagem, o ano é 2020. No pano de fundo, uma pandemia mundial. Coronavírus, Covid -19. Eu, na pequena cidade de Campo Largo, Paraná, no isolamento social, tentando escrever esta dissertação com toda a confusão instaurada... E assim caminha a humanidade.

Em 2020, entrei no Mestrado, demorei para tomar essa decisão porque não havia encontrado uma razão para desenvolver uma pesquisa dessa envergadura. A verdade é que não me sentia capaz de fazer isso, e ainda tenho dúvidas, mas caminho com dúvida mesmo e alguns tropeções. O que me lançou de volta à pesquisa foi encontrar as peças de Karam.

E agora, me falha a memória, não há fotograma nítido que possa ilustrar quando foi que o ocorreu a primeira conversa com Beto Bruel sobre essas peças. Não me lembro quando começou. O fato é que sempre estivemos em contato por todo esse percurso, foi um movimento natural até chegar ao efetivo encontro com esses materiais.

Bruel disse que tinha as peças do Karam guardadas em algum lugar no seu sítio, em São Luiz do Purunã, Paraná. Um dia o chamei por uma mensagem no *whatsapp* – registro que não existe mais, pelas perdas da vida digital de um tempo anterior à ideia deste projeto de mestrado –, pra falarmos sobre essas peças, ao que ele me respondeu: "Comadre, vai lá no sítio, a Regina [atriz e esposa dele] está lá. Vai lá e pode ficar à vontade para procurar. Não tenho certeza, acho que tenho essas peças."

Foi o que fiz, fui passar uma tarde no sítio. Fui retirando cuidadosamente tudo que havia guardado. Bruel me deu acesso a um acervo significativo. Fui separando, ajeitando com todo cuidado tudo que eu encontrava em cima de uma grande mesa de ping-pong que havia naquele espaço. Fui me perdendo um pouco na história do teatro paranaense ali naqueles jornais e recortes e programas de inúmeras peças, passando as horas naquele silêncio de São Luís. Mas nada de encontrar o que eu realmente procurava.

Havia perdido a esperança. Fui até a casa onde estava Regina, lamentei não ter encontrado, tomamos um café e conversamos um pouco, até que Regina resolveu procurar um pouco mais e olhar alguns cantos que eu ainda não havia mexido. E eis que ela encontra uma pasta amarela e surrada pelo tempo com peças do Karam. Peças com páginas amareladas pelo tempo, com aproximadamente 40 anos de espera por alguém que as lessem. Vibramos juntas. Voltei pra casa com esses textos como se fosse um tesouro arqueológico. Pedimos a

benção do Bruno (filho do Karam) e da Kátia Kertzman para estudar as peças. Ficaram comigo por todo trajeto dessa escrita.

Começava, agora, todo o caminho para o Mestrado. Mal sabia que assistiria apenas a primeira aula presencial, pois em meados de março de 2020 começaram os primeiros decretos de isolamento social obrigatório no Brasil. Eu morava em Curitiba, no alto da XV, mas, no meio da pandemia, fui obrigada a sair do apartamento alugado. Uma mudança forçada no auge da pandemia. Fui buscar refúgio em Campo Largo, para ficar mais perto de minha mãe. Aluguei um pequeno apartamento por lá e realizei todo o meu trajeto de aulas e discussões com o orientador, de forma remota. O leitor deve estar se perguntando o que este relato tem a ver com uma dissertação acadêmica, então eu respondo que, neste caso, tudo. Minha singela contribuição para o registro da maior crise sanitário dos últimos tempos.

As notícias na TV eram estarrecedoras, cenas como a imagem aérea de centenas de covas abertas, à espera das vítimas da COVID-19 me marcaram profundamente. Eu tinha muito tempo, muito. O tempo havia parado pra mim. Quase nada de trabalho, vivendo das economias da minha vida toda. Aquela reserva que a gente guarda pra emergência. Que ironia que seriam usadas realmente para uma emergência de dimensão mundial sem precedentes. Assim, comecei a estudar os anos 1970, analogamente sombrios, donde os textos de Karam brotaram.

Para além dos agravos da pandemia mundial, eu acompanhava estarecida nos noticiários e nas falas cotidianas um culto à ditadura militar. Civis pediam o retorno do regime por meio de uma intervenção militar. Uma nação mergulhada no caos sanitário, assim como na desinformação. Uma nação sem memória sob um governo completamente insano. Caos. Meu apartamento tornou-se quase um bunker. Quando me dei conta, percebi que o que eu queria mesmo era desaparecer, para ninguém me encontrar. Estava com medo da COVID-19, porque ainda não sabíamos muito bem como iríamos atravessar essa onda, já que não havia vacinas e medicamentos para tratar o vírus. Estava com medo de ser artista, medo de ser professora, mulher, pesquisadora. Identifiquei-me com os personagens que estudava nas peças. Eu também fazia parte do grupo dos brasileiros “fracassados”. Eu, que sempre fui artista, estava sofrendo as consequências de um discurso político misógino, sexista, elitista, armamentista e completamente a favor da total ausência de arte e cultura no país.

Eu, no meu *bunker*-apartamento, me sentindo inútil e resistindo. Minha atividade, que exigia presença pra existir, estava duplamente interrompida pela pandemia mundial e pelo

total descaso do governo federal. Em contrapartida, nas redes sociais havia também muita resistência ou, como dizia Zé Celso, muita re-existência. Músicos gravando *lives* no Instagram, peças teatrais com ingressos gratuitos no Zoom, cursos *on-line*, uma infinidade de ações culturais e manifestos na internet. A vida presencial ficou suspensa, mas nós seguramos firmes.

Eu vi tudo lá do meu *bunker*. E escrevi... escrevi. Li e reli. Chorei muito, sorri pouco. Adoei. Mas continuei escrevendo. Foram meses que somaram um ano inteiro. Entre uma leitura e outra, entre uma aula e outra, uma caminhada até a padaria, até o parque pra ver o pôr do sol, até a casa da mãe, da benzedeira, da vizinha que tinha um bebê, brincávamos um pouco e voltávamos ao trabalho. Ela no escritório remoto, eu na escrita da dissertação.

Até que começou a primeira grande abertura. Voltei pra Curitiba, arrumei um emprego, aluguei um apartamento. Recomecei. A onda passou, mas não cessou; em 2022 estamos recuperando nossos corpos no tecido social brasileiro, enquanto a Ucrânia segue desaparecendo sob a mira da Rússia, dentre outras tragédias.

Sobrevivente aqui estou, finalizando esta etapa. E são tantos os fotogramas que não ousou descrevê-los como fiz anteriormente. São fotogramas muito recentes ainda. É como se as fotografias ainda estivessem naquela câmera escura penduradas no varal, aguardando a revelação. Aqui neste documento acadêmico me permito um relato pessoal, por se tratar de um contexto histórico singular da sua escrita. Neste momento, me torno pesquisadora a fórceps, como em meu nascimento. Resistência. Re-existência.

Nessas circunstâncias, tive o apoio da Biblioteca Karam na pessoa do Leandro Aristeu, bem como das pessoas já supracitadas nos agradecimentos. No meu *bunker* convivi à distância com os colegas de pós-graduação, professores e secretaria da PPGET. Consegui. Nunca imaginaria. Nunca, jamais imaginaria que escreveria uma dissertação de Mestrado nesse cenário.

No início deste texto, falei sobre a minha dificuldade de contar uma história. Agora, quase chegando ao final, me sinto outra. Como é desgastante escrever e prazeroso ao mesmo tempo. Quando flui, é realmente gratificante. Agora estou aqui lamentando ter que encerrar essa pequena introdução. Se fosse contar tudo detalhadamente caberia num filme imenso com muitos fotogramas em linha. Não seria em formato digital. Certamente seria em película, 35 mm.

Idealizações à parte, termino este trecho com aquela sensação de fracasso. Não se assuste, caro leitor, cara leitora. Esta é uma confissão honesta que brota em mim a partir da relação com a literatura de Karam. Deixo reverberando essa impactante declaração, uma sensação de fracasso, porque me identifico com a ideia de que sou inviolável.

Isto posto, me permito dizer que já começo fracassando, é só uma frustração medíocre diante da imensidão de fracassos no planeta neste momento. Fracassos que não são nomeados como fracassos inclusive. Que não são reconhecidos como fracassos inclusive. O negacionismo está em alta.

Assim me permito discorrer sobre o tema sem maiores preocupações, com a benção da família Karam e a responsabilidade na medida que me cabe neste momento em que escrevo. E o que mais importa: escrevo a partir deste corpo feminino com tudo que me atravessa neste momento.

Portanto, esta dissertação é um registro com informações úteis para quem quer conhecer e dar continuidade a pesquisas sobre o autor Manoel Carlos Karam, com uma infinidade de possibilidades inéditas a serem exploradas. Karam foi um escritor potente que passou pelo jornalismo e pelo teatro com curiosidade e atitude de observação e interesse genuíno por tudo que estava em relação à palavra, à comunicação. Passou pelo teatro, viveu do jornalismo e se assumiu como escritor, não deixando de ser, acima de tudo, leitor.

Também ofereço relato de um movimento muito importante para o entendimento de algumas origens da linguagem teatral de Curitiba, da qual fiz parte por alguns anos, circulando por trabalhos diversos e integrando companhias teatrais. A pesquisa tem como recorte a produção do Grupo XPTO e Grupo Margem, com foco na década de 1970 como já mencionei.

A partir de informações sobre o autor e sua trajetória, apresento o resgate e o estudo inaugural de textos originais guardados por Beto Bruel, amigo pessoal do autor e integrante do Grupo Margem, atualmente um artista reconhecido internacionalmente. O iluminador me entregou os seguintes textos datilografados guardados por ele e que a família de Karam autorizou que permanecesse comigo até o final da pesquisa: *Bolas de Papel* (1973), *Hotel Luar do Sertão* (1973), *Da melhor maneira possível* (1973), *O Cavalo Branco de Napoleão* (1974), *O cavaleiro negro contra Gumercindo Tavares* (1974), *A valsa do Mascarado* (1976) e *Esquina de 7 de setembro com 31 de março* (1978). Nesse conjunto de textos, Bruel nos entregou também a peça *Chico Rei* (1973), cuja autoria é de Walmir Ayala.

Para esta pesquisa, meu recorte são as peças *O cavalo branco de Napoleão* (1973) e *O cavaleiro negro contra Gumercindo Tavares* (1974). Minha motivação para a escolha dessas duas obras, dentre outras não menos importantes, emerge da provocação de Karam ao descrever, no programa da peça *O cavalo branco de Napoleão* (1973) (ANEXO 1), que o conjunto das duas peças "só poderia ser uma trilogia de duas peças". A proposta de uma trilogia de duas peças nos lança para dentro de seu universo ficcional com a pergunta que move este trabalho: Qual é o jogo que o autor propõe com suas peças? Me concentrarei no estudo mais atento da primeira peça da "trilogia", mantendo a segunda em perspectiva.

Quero direcionar a minha atenção para o horizonte em que nascem as narrativas nos jogos de cenas e diálogos em *O Cavalo Branco de Napoleão*, assim como pontos de conexão nos quais podemos verificar o modo como Karam lança mão de recursos estéticos e formas para a escrita de suas peças.

Esta dissertação está dividida em quatro capítulos. No primeiro, contextualizo o teatro brasileiro nos anos 1970, assim como uma retrospectiva da produção teatral curitibana, com ênfase nos principais eventos realizados pelo Grupo Margem sob direção e dramaturgia de Karam. No segundo, trarei uma explanação sobre aspectos importantes apresentados por Huizinga e Caillois sobre o conceito de "jogo" na nossa cultura. Trilhar os estudos das peças a partir desses teóricos ampliou minha perspectiva para o micromundo que habitava já há algum tempo em relação à obra de Karam, à sala de ensaios. As leituras e as adaptações feitas em sala de ensaios me levaram a perceber o jogo na obra de Karam como algo de extrema importância.

Já no terceiro capítulo, o coração do trabalho, apresentarei a ideia de jogo na trilogia de duas peças, tendo como foco da análise *O Cavalo Branco de Napoleão*. No quarto e último, farei uma análise breve da peça *O cavaleiro Negro contra Gumercindo Tavares*, como complementar ao texto anterior. Os dois textos teatrais de Karam encontram-se nos anexos desta dissertação, que contém somente sua dramaturgia, para ser consultada como referência dos trechos citados.

CAPÍTULO 1:

O BRASIL, O TEATRO E KARAM

1.1. Breve contexto do teatro brasileiro

Para uma melhor compreensão da produção teatral dos anos 1970, é preciso olhar para os anos 1960 no Brasil, de modo a entender seus antecedentes. É fato que falar de teatro no período entre os anos 1960 e 1970 sem mencionar os movimentos políticos é praticamente inviável: “(...) por mais que a produção teatral dos anos 1970 pareça marcada pelo momento, ela deve à década anterior, uma vez que foi nela que emergiram, com suas propostas estéticas que se estendem até hoje, as lutas populares em reação ao AI-5.” (ARRABAL, 2005, s./d.).

Essa atenção retroativa que nos sugere Arrabal é pertinente para a linha de raciocínio que pretendemos seguir neste trabalho de análise, considerando o carimbo da divisão de censura em alguns dos textos dramaturgicos originais de Karam e o teor do conteúdo subliminar que espelha o seu contexto histórico. Não só por esse motivo, obviamente, mas, em se tratando de verificarmos como o autor desenvolve sua escrita no contexto espaço-temporal indicado, tais dados seriam suficientes para uma investigação mais apurada do contexto em que essas peças foram escritas, ou seja, o carimbo da censura pode ser considerado uma marca de um procedimento vigente dentro de um contexto político específico. Assim, nossa linha de raciocínio está conectada sobretudo à missão de identificar os procedimentos estilísticos adotados por Karam em suas peças; e nosso foco, em adensar o entendimento dos procedimentos de escrita de Karam.

Apontamos também para o horizonte das outras formas narrativas, as quais o autor viria a se dedicar em sua carreira como romancista, cronista e jornalista. Com isso, pretendemos escavar e descobrir pistas de possibilidades de comunicação das peças de Karam com a sua contemporaneidade.

Levamos em consideração o fato de que ele estava iniciando, na década de 1970, seus processos criativos como autor no teatro e, nesse momento, já havia no seu horizonte a carreira no jornalismo, pois estava cursando a faculdade. Como futuro escritor, supomos que, devido ao seu processo bastante experimental, oriundos de trabalhos coletivos no ambiente teatral, nasceram seus romances. Podemos pensar também que, como autor/artista e jornalista

em formação, exposto à influência dos movimentos da política brasileira, sua dramaturgia tem em si um embrião do que se tornaria sua obra, visto que, com sua precoce morte, temos hoje uma visão ampla de sua produção.

A partir disso, é possível traçarmos uma cartografia para mapear as tendências de suas referências, de forma que uma de nossas perguntas, embora não a pergunta central, trata de investigar como o contexto político se apresenta nas peças de Karam. Para tanto, tomamos como referenciais a composição de seus personagens, o espectro dos agentes culturais do grupo Margem, do qual o autor era integrante primordial, e a suposta presença igualmente espectral dos agentes da censura militar na revisão dos textos para validação. Além disso, é pertinente comentarmos que pretendemos descrever e verificar vestígios desses movimentos, assim como presenças no que diz respeito ao engajamento do autor em seus textos – que supomos ser um engajamento com a obra em si, falando especificamente das peças teatrais, porque se tornam em si mesmas instrumentos de reflexão de seu tempo. Ainda, é importante ressaltar que não nos ocuparemos de informações detalhadas sobre as montagens.

Sabemos que esse é apenas um dos caminhos possíveis para adentrar a obra do autor, que se mostrar uma árdua tarefa por pedir ao pesquisador manter uma certa posição diletante diante da análise, para que possa ser porta-voz minimamente fiel da proposta estética do autor. Assim, evitamos repetir conceitos ou transformar a obra dele em uma “marionete”, termo constantemente utilizados na literatura de Karam para pensar a questão da imitação, dos duplos, dos sócios e das cópias, alegoria da máscara e do ventriloquismo como ferramenta de observação crítica a reproduções gratuitas na busca da "verdade" ou, em outro extremo, da romantização da realidade. Ainda, de forma bem-humorada e honesta, há, na alegoria, a constatação de que toda obra de arte é uma junção de muitas outras. Logo, a ideia de marionete revela a fonte, pois o ator que opera a marionete encontra-se sentado com seu boneco no colo. Mesmo assim, por um instante é possível, e já sabemos disso, que o público e os próprios personagens esqueçam quem manipula quem.

Na obra literária de Karam, há um olhar estético sobre efemérides como uma força manipulável, portanto como elemento para a composição do contexto de sua ficção. Elementos como esse pontuam uma clara inclinação de Karam a colocar em "xeque" tudo que dá contornos a identidades "absolutas". A partir da decantação dessas identidades, somada à consciência do contexto histórico, vamos nos apoiando na descrição dos movimentos que Marta Moraes Costa traz n'*O Teatro em Curitiba* (1996). Destacamos, aqui, a figura do

General Castelo Branco, como forma de ilustrar nosso raciocínio sobre essas identidades e como elas ecoam na peça *O Cavalo Branco de Napoleão*, por exemplo, na figura do personagem Oliveira.

Segundo Costa, ao mesmo tempo em que Castelo Branco dizia ser contrário à ditadura, reprimia com violência as passeatas em protesto ao regime (COSTA, 1991). Não em vão, Marta Morais chama atenção para essa postura do presidente Castelo Branco, que iniciou rígidos sistemas de repressão à liberdade em sua condução do país entre 1964 e 1967, anos bastante tensos para o Brasil. Grosso modo, chamamos a atenção para um tipo de conduta que não alinha o dizer ao fazer como estratégia de ação de governo.

Vale ressaltar que o título da peça carrega a memória de uma anedota: a velha especulação sobre a cor do cavalo – branco – de Napoleão. Tal fato nos lembra um imperador militar de grande atuação em frentes de batalhas importantes na chamada Era Napoleônica, momentos confusos e conturbadíssimos da revolução e expansão francesa. Título à parte, trata-se de uma peça com três personagens atrapalhados – Adalgisa, Waldemar e Oliveira – com a tarefa de dar destino a um misterioso carregamento de repolhos que surgiu do dia para a noite em sua fábrica. Temos personagens confusos invadindo uns aos outros na busca da solução do problema do que podemos chamar, alegoricamente, de *golpe* do repolho. De certo modo, o título sugere que os personagens estão participando de uma guerra, pois há o invasor, que seria o caminhão de repolhos, e as disputas entre os personagens para solucionar o problema. No entanto, Adalgisa, Oliveira e Waldemar não conseguem unir forças para resolver o problema.

Um exemplo dessa alegoria da guerra é que não temos em Oliveira a explícita figura de um general, mas uma postura que lembra a postura de um general, principalmente na descrição da vestimenta e na sua paleta de cores: ele é um homem de meia idade que se chama Oliveira e que gosta muito de azeitonas. A cor oliva é bastante sugestiva e análoga à cor do uniforme militar. Neste trecho, bastante sugestivo, ele conta que recebe uma remessa de azeitonas de um amigo que já morreu:

Oliveira: - Por exemplo, todos os anos, no Natal, eu recebo de presente dez vidros destes aqui cheios de azeitonas. É o presente tradicional que me manda um amigo. O Vieira, um velho amigo, me manda todos os natais dez vidros de azeitonas. E isso é uma grande prova de amizade do Vieira. Não só pelo fato dele me mandar os dez vidros de azeitonas todos os anos, mas também pelo fato dele já ter morrido há vinte e cinco anos e continuar me mandando em todos os natais dez vidros de azeitonas. Grande amigo, o Vieira. Nunca esquece de mim.
(KARAM, 1973, ANEXO 1, p. 163-164).

No trecho acima, vemos uma alusão às benesses que recebem parentes de militares, amigos – troca de favores que temos conhecimentos vez ou outra nos noticiários. Nessa mesma lógica, Karam expõe os absurdos das relações trabalhistas entre as personagens, como, por exemplo, quando Adalgisa diz ao funcionário Waldemar que ele deve "obedecer" ao seu patrão mesmo que as demandas sejam abusivas:

Adalgisa - (Olhando para o Waldemar) Escuta uma coisa, Waldemar: você é empregado desta fábrica de artigos íntimos femininos, não é?

Waldemar - Sou.

Adalgisa - Muito bem. portanto, seu patrão é aqui o Oliveira, meu marido, não é mesmo?

Waldemar - Exatamente, dona Adalgisa.

Adalgisa - Muito bem. Quer dizer então que tudo que ele mandar você fazer você tem que fazer, não é mesmo, Waldemar?

Waldemar - É dona Adalgisa.

Adalgisa - Muito bem. você reconhece que deve obediência total ao seu patrão, não é?

Waldemar - Acho que é, dona Adalgisa.

Adalgisa - Muito bem. Então se ele mandar você comer... (Virando-se para Oliveira).

Oliveira, manda o Waldemar comer as duas toneladas de repolho.

Waldemar - Por favor, dona Adalgisa, isso não.

Oliveira - (Diante de ameaças da esposa) É isso mesmo. você vai comer as duas toneladas de repolho, Waldemar.

(Waldemar recusa, tenta fugir, é seguido por Oliveira e Adalgisa)

(KARAM, 1973, ANEXO 1, p. 172).

A partir disso, observamos um investimento do autor na repetição, assim como da comunicação verbal e não verbal. Karam mostra os problemas e as dificuldades que podem brotar da comunicação entre as pessoas sob pressão; no caso, entre suas personagens.

Acreditamos que as duas peças aqui analisadas têm fortes tendências a essas diretrizes de discussão. Karam estava, nas entrelinhas, diagnosticando e apontando um sério problema de "censura estrutural" brasileira, desde antes do período em si das produções dos textos em questão. Infiltrada nas relações trabalhistas, como em *O Cavalo Branco de Napoleão*, e na família, na intimidade e até mesmo nas crises existenciais das personagens, em *O Cavaleiro negro contra Gumerindo Tavares*, essa "censura estrutural" reverbera para além da opressão do regime militar vigente nos anos 1970. Ela se mostra exponencialmente esmagadora, potencializada pelas distorções da comunicação nas esferas midiáticas e suas adjacências. Dessa forma, configura-se um terreno fértil para a manipulação da informação, com muita

confusão na identificação das diretrizes e das bases mínimas para o conforto das pessoas em sua vida ordinária, o que torna os próprios cidadãos algozes uns dos outros, que é o que ocorre entre os personagens dos textos de Karam, sobretudo n'*O Cavalo Branco de Napoleão*.

Assim, o que nos importa, aqui, é destacar possibilidades de que Karam estava, de alguma forma, colocando sua escrita dramática como ferramenta engajada na reação ao momento político.

1.2. Em retrospectiva

Os anos 1960 têm como divisor de águas a instauração do ATO-5 (1968), momento em que muitas propostas reverberaram nos palcos dos anos seguintes, agrilhoadas a decisões de um governo ceifador da liberdade de expressão no país. Torna-se mandatório então um investimento na pesquisa de linguagem cifrada como saída para comunicação pela arte teatral. Com isso, no ano de 1964, quando os militares assumem o poder, com objetivo de proteger a instituição militar e "reestabelecer a ordem", o então presidente Castelo Branco tinha a missão de "colocar a casa em ordem" (SKIDMORE, 1988, p. 37), e o fez com mão de ferro. Nos anos anteriores, resumidamente, no Brasil, ocorreram sucessivas disputas pelo poder, a despeito de todos os problemas sociais, econômicos e morais, cuja manutenção era uma prioridade, por isso foram estabelecidas regras. Podemos perceber, ao ler o estudo de Skidmore (1988) e observar a conjuntura atual do país, no qual escrevemos (2021), que a concretização de uma base mínima para a administração equilibrada do Brasil jamais foi consolidada.

É possível observar, a partir de Skidmore (1988), ciclos habituais, digamos que um "eterno retorno" a uma resistência espectral a qualquer ato que flertasse com a "desordem" – não aprofundaremos no estudo de posições políticas, porque estamos em busca de referências nos movimentos cíclicos realizados pelos atores políticos. Em 1961, quando o foco de Jânio Quadros com o governo de Cuba foi estopim de sua renúncia da cadeira presidencial, automaticamente João Goulart torna-se seu sucessor legal. Na ocasião, João Goulart visitava a República Popular da China como forma de acentuar suas ideologias, como descreve Skidmore (1988), em uma visita de "boa vontade".

Antes que pudesse retornar, tendo à frente da ação o ministro da Guerra, Marechal Odílio Denys, anunciaram que não lhe seria permitido assumir a presidência. O que ocorreu até a sua queda foi uma sucessão de ações em torno da ideia de impedir a "infiltração" das

forças armadas na presidência por meio de Goulart, e sua transformação em "simples milícias comunistas" (SKIDMORE, 1988, p. 23). Goulart assumiu seu posto depois de inúmeras manobras, com seus poderes reduzidos, e encontrou um Brasil com taxa de inflação que chegou, no início da década de 1960, a 39,5%. A instituição do governo brasileiro ficou, durante décadas, resolvendo questões como essas, buscando soluções, depondo presidentes, criando leis e novas regras a despeito de regras já estabelecidas e mudando o jogo dentro do jogo até 1968.

Quando começou o movimento de destituição de Goulart, após sucessivos *golpes*, houve muita especulação sobre a participação do governo dos Estados Unidos nas decisões brasileiras. Em março de 1964, Goulart foi deposto para entrar em cena o General Castelo Branco, que começa a "arrumação da casa" ao ser eleito após esvaziamento da cláusula da Constituição de 1946, que tornava oficiais das forças armadas inelegíveis.

Distribuídas as funções, foi criado o que Skidmore chamou de "governo marginal" (SKIDMORE 1988, p. 43), formado por um grupo de civis, principalmente homens de negócios "revolucionários", cujo único militar era Castelo Branco. Foi deflagrado um movimento de repressão no país nos dez dias entre a deposição de Goulart e a eleição de Castelo Branco. O governo passou a cassar mandatos legislativos e a suspender direitos políticos. Dentre os militares opositores ao golpe ou acusados de não legitimar o novo governo, cerca de 122 oficiais foram forçados a se aposentar com pensão integral.

Deflagrado o primeiro passo de "arrumação da casa", podemos considerar que ficou estabelecido um *modus operandi* a se desdobrar vertiginosamente. No âmbito trabalhista, o governo afastou dirigentes sindicais de seus cargos, alguns julgados por subversão, e Castelo Branco estava determinado a assumir o controle dos salários. No âmbito econômico, a luta contra a inflação era vital para o reestabelecimento da credibilidade com o estrangeiro. Em meados de 1966, "em quase todos os gabinetes brasileiros envolvidos em decisões impopulares sobre impostos, salários ou preços, havia também a indefectível presença de um assessor americano." (SKIDMORE, 1988, p. 62). Castelo Branco também descobriu, como descreve Skidmore, que sua tarefa era muito mais difícil do que se pensava, porque não seria resolvida apenas tirando os subversivos da vida pública, mas exigia a realização de reformas importantes e bastante complexas e o reestabelecimento da democracia. Novo ciclo de tomadas de decisões, muitas delas inspiradas em estratégias de gestões anteriores com foco no "sonho de uma democracia capitalista estável" (SKIDMORE, 1988, p. 87). Assim, Castelo

Branco estaria diante de um dilema: "como poderia manter seu compromisso com a democracia e ao mesmo tempo afastar os linhas duras que ameaçavam depô-lo?" (SKIDMORE, 1988, p. 67).

Vale mencionar, para ilustrarmos essa questão a partir da visão do autor, o romance *Jornal da Guerra contra os Taedos* (2008), que traz como tema a guerra. O texto é todo escrito em forma de pequenos relatos, como um diário de guerra, notícias do *front* e reflexões. Nele, aparece todo tipo de cena absurda, enquanto uma ácida e divertida crítica à "lógica" da guerra:

Os aliados são sempre um problema. Eles não entendem que a guerra não é deles. A função dos aliados é fornecer soldados, armas e dinheiro. E no fim da guerra, além de carregar a taça por alguns instantes, ter licença pra liberar o saque para seus soldados, por exemplo, durante seis horas, e participar do processo de reconstrução, mas nada acima de 5%. O aliado é apenas um carona. Na guerra contra os taedos nós tivemos aliados que não entendiam o lugar deles. Um aliado chegou ao cúmulo de sugerir que deveria opinar sobre estratégia, alegando algum conhecimento bélico. E mandou uma lista dos volumes bélicos que havia na biblioteca nacional deles. Aliado é assim mesmo, acha que é importantíssimo, nem imagina que pode virar um inimigo. Aliado é um inimigo em potencial. Ficam aqueles problemas mal resolvidos dos tempos de aliança e eis aí bons motivos para começar uma guerra. Os taedos foram aliados em várias guerras e depois da guerra contra os taedos. (KARAM, 2008, p. 27).

Aqui, é necessário fazermos uma pausa para pensarmos sobre a palavra *golpe*, que está sempre sendo verbalizada, repetida e lembrada no contexto brasileiro: trazemos *golpe* como uma ideia de impacto, ou um soco no ar para comemorar algo. Pode ser também um golpe que mexe violentamente com estruturas, de modo a ser impactante, de pequena ou grande intensidade. Um golpe causa cisão, corte, um "antes e depois" do movimento irreversível. Pode ser um golpe de vista para gerar clivagem.

Mais uma vez a referência ao excerto do romance *Jornal da Guerra contra os Taedos* (2008) torna-se pertinente, pois, em *O Cavalo Branco de Napoleão*, há um personagem chamado Asdrúbal, que provavelmente é o "aliado" na resolução do problema dos repolhos, já que mencionamos anteriormente a presença americana nas instituições brasileiras, por exemplo. Asdrúbal não aparece, é alguém que atende aos telefonemas de Oliveira e Adalgisa quando eles resolvem recorrer à ajuda "de fora" e, de certo modo, não ajuda a resolver. No final das contas, Asdrúbal apenas devolve o problema para Oliveira e Adalgisa.

Oliveira - Precisamos descobrir um país com crise no abastecimento de repolhos.
Adalgisa - Pergunte para o Asdrúbal.
Oliveira - Eu vou lá (Sai)

Waldemar - Dona Adalgisa, quem é o Asdrúbal?

Adalgisa - Asdrúbal é um vizinho que sabe de tudo. A gente pode perguntar qualquer coisa que ele responde. E responde sempre certo. O Asdrúbal sabe de tudo.

Waldemar - Vizinho bacana, né?

Oliveira - (Entrando) Que problema!

Adalgisa - O que houve?

Oliveira - Segundo Asdrúbal é impossível a gente exportar as duas toneladas de repolho.

Adalgisa - Por quê?

Oliveira - O único país do mundo com crise no abastecimento de repolho é o Brasil. (KARAM, 1973, ANEXO 1, p. 159).

A partir da leitura das peças de Karam, nos lançamos à compreensão de alguns desses dilemas e dicotomias da cultura política brasileira e descobrimos a história do governo brasileiro aos moldes de uma peça escrita e encenada de *golpe* em *golpe*. Por exemplo, o "primeiro ato" foi instaurado em 1964, com vistas à resolução da falta de entendimentos entre ministros militares, ou seja, um problema da comunicação.

O nosso principal intuito até aqui foi traçar um caminho por meio do qual pudéssemos conhecer alguns movimentos ocorridos na alta cúpula do governo contemporâneo e anterior à produção teatral de Karam, bem como trazer a referência pontual da própria produção literária de Karam (*Jornal da Guerra contra os Taedos*, de 2008), para que possamos, mais adiante, identificar essas dinâmicas em *O Cavalo Branco de Napoleão* e *O Cavaleiro Negro contra Gumerindo Tavares*.

Agora, nos perguntamos: como esses movimentos afetaram a produção artística naquele momento? Principalmente o teatro, objeto de nosso estudo?

A Lei de Imprensa (1967)¹ e a Lei de Segurança Nacional (LSN 1967)² passam a vigorar em meados de 1966, quando começam proibições a manifestações configuradas como revolucionárias ou subversivas. Também serviam como garantia contra antagonismos, pressões antagônicas, guerras psicológicas com a finalidade de influenciar ou provocar opiniões, emoções, atitudes e comportamentos de grupos estrangeiros, inimigos, neutros ou amigos, contra a consecução dos objetivos nacionais – termos bastante amplos e difíceis de mensurar ou julgar, e algo que gerava muito medo, porque o espectro das leis era bastante amplo e difuso.

O presidente e as forças armadas direcionavam o povo a seguir as doutrinas que, segundo eles, salvaram o Brasil em 1964. O Art. 1 dava o tom: "Toda pessoa natural ou

¹ Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/15250.htm Acesso em: 12 set. 2021.

² Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/del0314.htm Acesso em: 12 set. 2021.

jurídica é responsável pela segurança nacional, nos limites definidos em lei.". Seguia-se o detalhamento das várias formas de infração da segurança nacional. Nas mãos de um governo agressivo, essa lei seria simplesmente devastadora para liberdades civis.

No escopo da Lei de Imprensa (1967), estava previsto, já no Capítulo I, tendo em vista a ideia de dubiedade na comunicação, que "era livre a manifestação de ideias, sem dependência de censura, mas respondendo cada um, nos termos da lei, pelos abusos cometidos." (DECRETO-LEI nº 314 de março de 1967).

Deixamos aqui apenas um pequeno recorte de alguns tópicos para a contextualização de um cenário muito mais complexo no que diz respeito à comunicação. O teatro e o jornalismo, duas áreas de trabalho em que Karam estava começando a atuar, encontravam-se bastante engessadas, com um campo de atuação restrito, cercado de incoerências e bastante tensionado. A exploração de serviços de rádio difusão ficou dependente de permissão e concessão federal. Ações como publicações de periódicos teriam de estar alinhadas ao decreto, e não seriam toleradas publicações, nomeadas no decreto como clandestinas, ou conteúdos que atentassem às normas de moral e bons costumes (DECRETO- LEI nº 314 de março de 1967).

Ao longo de nossa análise, é possível verificar como Karam ilustra e aponta essas questões da moral e bons costumes trazendo elementos bíblicos para as peças e as situações do cotidiano de família de classe média e suas relações. Essas leis estavam atreladas a conceitos que, hoje, em 2021, podemos verificar como uma possível "crise da narrativa." Ou seja, as questões apresentadas por Karam em suas peças dizem respeito a questões para além da ditadura militar. Referem-se também à presença da contracultura no âmbito nacional e do quanto complexa era a relação entre contracultura e ditadura:

(...) A contracultura foi um movimento de caráter internacionalista que se manifestou de forma singular em cada região do planeta. O termo "contracultura" surgiu na imprensa norte-americana, no início da década de 60, para designar os movimentos alternativos de caráter eclético, místico-político, que tinha por objetivo rebelar-se contra os valores instituídos pela sociedade norte-americana, engendrando uma cultura marginal que se pautava pela transcendência do mundo capitalista e tecnocrático. Através dos êxtases propiciados pelas drogas e filosofias orientalistas, do rock como "hino da revolução hormonal" da juventude, da colocação do sexo como proposição social, da formação das comunidades alternativas, a exemplo, tentava-se buscar a reintegração da totalidade humana, aspirando por uma volta à natureza e retribalização. No Brasil, adquiriu nuances de crítica comportamental, postulando uma forma diferenciada de resistência à ditadura militar instaurada e, também, da análise do caráter identitário brasileiro. A partir das obras tropicalistas esboçou-se na década de 70, com o recrudescer da ditadura, uma variedade de experimentações genericamente rotuladas como contraculturais e marginais. O

movimento tropicalista exprimiu novas formas de ser, sentir e pensar o Brasil em um momento de polarização ideológica, indo além; estabelecia contato com o universo de novas linguagens da contracultura e suas principais proposições. (BARROS, 2014, p. 46).

Diante disso, artistas de todas as vertentes e produtores teatrais precisaram encontrar meios de resistência e manutenção da visibilidade. O teatro se movia sob influências estéticas europeias, como Artaud e Grotowski, e agentes teatrais, produtores, atores, diretores e demais artistas passaram a priorizar o teatro gestual corporal e ritos dramáticos que pudessem expressar o sentimento de angústia e impotência da produção artística naquele momento, diminuindo a perspectiva de silenciamento e o consequente apagamento dessas expressões artísticas livres. (COSTA, 1996).

Até 1967, a relação do Governo Federal com o teatro se dava mediada por procedimentos de censura, a exemplificar pelo SNT (Serviço Nacional de Teatro), criado por Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde do governo de Getúlio Vargas, em 1937, com a finalidade de estimular o desenvolvimento e o aprimoramento do teatro brasileiro. Entre 1964 e 1967, o SNT esteve sob a direção da crítica, professora, ensaísta e tradutora Bárbara Heliodora. A informação que nos cabe trazer aqui é que, segundo pesquisa de doutorado de Angélica Ricci Camargo (2017), o SNT nasceu com o objetivo de oferecer auxílio financeiro, sobretudo para companhias e grupos cariocas. Ao longo de sua atuação como SNT, até 1981, esse órgão destinado ao apoio às atividades teatrais foi constantemente criticado, por muitos de seus pares, pela inoperância e pelo cumprimento de suas funções. Em contrapartida, conseguiu cumprir parte de sua função com realizações pontuais.

Ainda segundo pesquisa de Angélica Camargo, o golpe militar de 1964 extinguiu tal estrutura, o que enfraqueceu e tomou distância da influência de entidades de classe que haviam conquistado significativo destaque em anos anteriores. Agentes culturais passam a se posicionar mais veementemente a partir do momento em que esse órgão de apoio ao teatro passa a impedir as produções relevantes.

É importante ressaltar uma publicação de 26 de novembro de 1967, para *O Estado do Paraná*, que consta no trabalho de pesquisa de Marta Moraes Costa (1996). Trata-se de uma entrevista em que Bárbara Heliodora reforça a ideia da existência de um "labirinto de burocracias" para os pedidos de liberação de textos. O artigo trazia ainda uma reflexão sobre "o medo da verdade habitando os corações e mentes das pessoas artistas, a negação da livre expressão do pensamento e o cerceamento da criação artística" (HELIODORA, 1967 *apud*,

COSTA, 1996, p. 126). Em seu livro *Caminhos do Teatro Ocidental*, Heliodora (2013) reserva um capítulo para falar sobre o *Teatro no Brasil* e aponta que, para além dos terríveis desmandos em que ficou relegado o teatro após o Ato Institucional 5, houve espetáculos que marcaram época, como *Liberdade, Liberdade* (1965), musical escrito por Millôr Fernandes e Flávio Rangel, que trazia como tema o inconformismo de uma nação diante de um poder militar com sua liberdade de expressão sob perigo constante. Heliodora também cita *Gota D'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, já nos idos de 1975.

A autora também conta a anedota sobre o incidente com a peça *Antígona*, uma tragédia do dramaturgo grego Sófocles, em montagem de Antônio Abugamra e Glaucê Rocha como protagonista. Segundo ela, um policial tinha ordem para "prender Sófocles" (HELIODORA, 2013, p. 408), o que mostra a falta de conhecimento dos agentes de censura, causando muita confusão, mas, ao mesmo tempo, oportunizando a escrita de forma cifrada diante da falta de conhecimento dos agentes de censura nessa área. Esse foi o caso de Karam, que formalizou sua escrita de maneira a resistir, ao que tudo indica, aos cortes no texto ou a impedimentos de encenação.

Apesar do regime militar, Heliodora relata que a produção teatral da década de 1960 foi reativa e intensa com espetáculos como *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, montada no Tuca, em São Paulo. Em 1964, Antunes Filho dirigiu *A Megera Domada* para as comemorações do quarto centenário de Shakespeare; Ademar Guerra montou *Oh! Que Delícia de Guerra! (Oh! What a Lovely War!)*, e Gianni Ratto encenou *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come*, de Vianinha e Ferreira Gullar.

Em 1966, Plínio Marcos estreia *Dois Perdidos em uma Noite Suja*. Em 1967, Heliodora aponta dois marcos da história do teatro brasileiro produzidos apesar do regime militar: *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, com direção de José Celso, e *Perseguição e assassinato de Jean-Paul Marat Representados pelo Grupo Teatral do Hospício de Charenton Sob a Direção do Senhor de Sade*, mas conhecida como *Marat/Sade*, de Peter Weiss, com direção de Ademar Guerra.

Em 1968, sob a presidência do general Costa e Silva, o teatro reage, respira:

No meio teatral há o consenso de que o maior obstáculo à liberdade de expressão é a Censura Federal, órgão anacrônico e de ação perniciosa à cultura do país, por impedir a livre manifestação e ditar regras de comportamento artístico. (COSTA, 1996, p. 115).

No mesmo ano, foi significativa a montagem de *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos, no Rio de Janeiro, com Tônia Carrero como protagonista. Rubens Correa e Ivan Albuquerque abriram o Teatro Ipanema no Rio com uma montagem de Tchékov, e o local se transformou em centro de atenções culturais, com destaque para *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, de Arrabal, *Hoje é Dia de Rock*, de José Vicente, e *O Beijo da Mulher Aranha*, com José de Abreu.

No final da década, seguindo por entre os destaques de Heliodora, foram de grande monta *O cemitério de automóveis*, de Arrabal, e *O Balcão*, de Jean Genet, ambos dirigidos pelo diretor argentino Victor Garcia. O Teatro dos Sete, que era composto por Gianni Ratto e os atores Fernanda Montenegro, Sérgio Britto, Ítalo Rossi e Fernando Torres, não sobreviveu ao momento político-econômico, relata a autora. No entanto, separados, os ex-integrantes do grupo seguiram trabalhando em projetos diversos.

Então intelectuais, estudantes e artistas vão às ruas e aos palcos para protestar contra o governo do General Costa e Silva, com um engajamento geral das classes artísticas (COSTA, 1996). Nesse contexto, *Roda Viva*, de Chico Buarque, dirigido por Zé Celso Martinez Correa, incomoda o CCC (Comando de Caça aos Comunistas), a ponto de se tornar a peça mais difamada dos anos 1960 e fazer a equipe da peça sofrer agressões físicas, morais com invasões dos espaços onde era apresentada:

A partir de dezembro de 1968 a situação torna-se insustentável. A decretação do Ato Institucional 5 praticamente oficializa o terrorismo cultural e inviabiliza qualquer ação eficaz de resistência ao arbítrio. O governo radicaliza a repressão, dando início à fase mais aguda da ditadura. O teatro ganha "status" de inimigo da Revolução e passa a merecer um controle maior por parte da censura, iniciando um período crítico para sua sobrevivência. (COSTA, 1996, p. 128).

Em 1969, segundo Marta Moraes Costa, muitos artistas saem de cena. Caetano Veloso, Gilberto Gil e Augusto Boal deixaram o país e houve um movimento intenso de difamação do teatro. José Celso Martinez encena *Galileu Galilei*, de Brecht, no Teatro Oficina, considerado o espetáculo mais importante do ano (COSTA, 1966). *Macunaíma*, dirigido por Antunes Filho, torna-se um marco dos anos 1970, no tocante ao desenvolvimento da interpretação para o teatro no Brasil (HELIODORA, 2013).

Em 1978, Antunes Filho monta a peça *Macunaíma*, com a Companhia Paulista de Teatro (CPT), grupo que depois viria a tornar-se um dos mais importantes no teatro brasileiro de vanguarda. Nessa montagem de *Macunaíma*, figura que Antunes compara a Peer Gynt, o próprio Antunes revoluciona também a relação dos atores

com a narrativa, criando uma peça muito baseada no efeito de improvisação, em que as imagens vistas ganham tanta importância quanto o texto narrativo. Para seu trabalho, Antunes Filho trouxe índios aos ensaios, elaborou pesquisas com os atores junto aos irmãos Villas-Boas e abraçou o estilo cenográfico de Robert Wilson, famoso diretor americano, acrescentando elementos de nosso "subconsciente coletivo", tão explorado no romance do herói sem nenhum caráter. A montagem, depois de ter conquistado todo o país - num momento crítico, dez anos após o decreto do AI-5 -, viajou mundo afora e conquistou renome como uma das produções teatrais mais importantes daquela década. (FOLHA, 2008, s./d.).³

Enquanto o país vivia um desenvolvimento econômico acentuado, com um visível enriquecimento das classes sociais mais privilegiadas, houve um simultâneo empobrecimento das classes média e baixa, sob uma situação que beneficiava o ufanismo e, por consequência, fortalecia a ditadura. Skidmore (1988) diz que a censura funcionava porque a propaganda governamental funcionava, o que reforça as percepções do problema da comunicação que Karam levanta em suas peças e, posteriormente, em sua obra literária. Havia uma política de "pão e circo" vigente, ou seja, uma combinação de progresso somado ao investimento na comoção popular pela obsessão da conquista, por exemplo, o tricampeonato mundial de futebol no México. Barbara Heliodora relata que, com a permanência do regime militar, uma forte apatia acomete o teatro brasileiro. Algumas realizações teatrais passam a ser pouco ousadas e de pequena repercussão. Salvo alguns trabalhos, considerados marcantes por Heliodora, como a fábula *O Dragão*, de Yvonne Schwartz, que trazia uma crítica aos herdeiros dos que conquistaram um poder ditatorial e que ficou anos proibida na união Soviética, país de origem da peça, com uma montagem do Teatro Tablado, no Rio de Janeiro. Também destaca uma das primeiras aparições do grupo "Asdrúbal Trouxe o Trombone", num processo de desconstrução de *Ubu Rei*, de Alfred Jarry.

Houve também o movimento da trupe chamada "Asdrúbal Trouxe o Trombone" (Rio de Janeiro) e o Grupo Margem (de Curitiba) como grupos envolvidos com o tema da reflexão socioeconômica, cultural e política, com uma diferença nos procedimentos de apresentação em relação a peças de Chico Buarque ou do diretor Antunes Filho, por exemplo. Tanto o Asdrúbal quanto o Margem estavam concentrados na forma de dizer em relação a montagens que se envolviam com a denúncia explícita.

Heloisa Buarque de Holanda (2012) apresenta, em sua leitura sobre o grupo "Asdrúbal Trouxe o Trombone", o que ela chama de um teatro pioneiro na forma de produção cooperativada, com a desconstrução do grupo da forma convencional de produzir teatro a

³ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/publifolha/371630-ha-30-anos-antunes-filho-encenava-macunaíma-pela-primeira-vez.shtml> acesso em 30 de jan. de 2022.

partir da falta de recursos técnicos, com muita imaginação, irreverência e compromisso com inovação. A trupe era formada por Hamilton Vaz Pereira, Regina Casé, Jorge Alberto Soares, Luiz Arthur Peixoto e Daniel Dantas, e consta como data de nascimento do grupo o primeiro dia do mês de maio do ano de 1974. Nesse momento, o governo ainda era *linha dura* e o presidente era o General Geisel, que ficou no governo de 1974 até 1978, de modo que não havia espaço para livre expressão de ideias e a produção cultural resistia como podia. (HOLANDA, 2012).

Holanda enfatiza, como maior sucesso do grupo, o espetáculo *Trate-me, leão*, montagem realizada já em meados de 1977 que tratava dos problemas do cotidiano da juventude do Rio de Janeiro. O "espantoso efeito-asdrúbal", como chamou Holanda (2012, p. 09), era referente à sintonia da criação artística com o seu momento, e o que ela observa na atuação do grupo foi "uma agressiva presença do ator", que se confundia com seus personagens. Além disso, havia um espelhamento de palco e plateia, que se fundiam de maneira eufórica, como descreve Holanda:

A filosofia interrogando as formas totalizantes de pensamento. A História descobrindo o cotidiano como fonte inovadora de trabalho. A Literatura enredada com a pergunta lançada por Foucault - "O que é um autor?". Os ativistas de 1968 insistindo no slogan "O pessoal é o político". O Asdrúbal sintonizado, flagra em cena aberta, o potencial dramático com a subjetividade de seus atores- personagens. (...) também o seu mix invejável de gêneros artísticos. Em cena estão o circo, a batucada, o vídeo, as artes plásticas, a coreografia, o rock, o pop. (HOLANDA, 2012, p. 11).

1.3. Teatro em Curitiba

Em Curitiba, o ambiente artístico era composto por um movimento rico de resistência, com o investimento dos grupos amadores e profissionais nas linguagens de experimentação, não só na área teatral. Na década de 1970, Karam estava inserido em uma espécie de movimento marginal entre artistas independentes que abriam espaços de invenção para além das instituições. Não só artistas de teatro, mas também poetas, músicos e outros agentes culturais da cidade.

Nos deteremos aos fatos na área da produção teatral, por se tratar do foco da nossa pesquisa, de modo a contextualizar o ambiente da publicação das peças analisadas, mas temos consciência de que Curitiba foi um celeiro de arte resistente em todas as áreas de expressão artística. A partir de estudos recentemente formalizados e realizados por Márcio Mattana

(2022a e 2022b) – ator, diretor, dramaturgo e pesquisador curitibano –, é possível relatar brevemente essa face do cenário da produção teatral na capital paranaense ao longo da década de 1970.

Em meados dos 1960, surgiram em Curitiba o Teatro de Invasão e o Grupo XPTO, que, segundo Mattana (2022a), foram a expressão mais surpreendente do movimento teatral amador e estudantil na capital paranaense no período. As peças e os processos criativos desses grupos estavam concentradas no antigo Teatro de Bolso, que se localizava na Praça Rui Barbosa. Liderando os rumos do teatro experimental na cidade e dirigindo o Teatro de Invasão, estava Ary José de Oliveira, conhecido como Ary Pára-Raios. Os espetáculos de Ary com o Teatro de Invasão e o Grupo XPTO foram realizados entre os anos de 1968 e 1970. Depois, já sem a sua presença, o grupo seguiu até 1972. É importante destacar que havia uma busca constante do grupo por autonomia no trabalho de atuação e que investiam em experimentação de materiais, uso de projeções, música ao vivo, músicos em cena, e outras invenções, conforme descreve Mattana (2022a) em sua pesquisa.

Uma das peças apontadas como destaque do período, seguindo a investigação das tendências dos grupos independentes no Brasil do período, foi a montagem de estreia da peça *O Santo Inquérito*, de Dias Gomes, assinada pelo grupo Teatro de Invasão. Um dado importante para nossa pesquisa, retirado de uma matéria resgatada por Mattana (2022a), do Diário do Paraná, dizia o seguinte: “pela primeira vez, um grupo teatral paranaense vai ao palco com o sistema coringa, mostrando uma personagem histórica, Branca Dias, como vítima da inadaptação da juventude a um mundo velho.” (DIÁRIO DO PARANÁ, 1968, p. 8).

Essa peça gerou polêmica porque a atriz Ione Prado, em entrevista para Mattana (2022a) no ano de 2020, que atuava na peça como Branca Dias, tinha como procedimento de sua atuação caminhar por cima das pessoas utilizando os braços das poltronas para pisar, ao mesmo tempo em que dava cacetadas nos encostos das cadeiras. Os jornais e a crítica local classificavam a montagem de *O Santo Inquérito* como uma “*Roda Viva* paranaense”, tendo como medida de comparação a ousadia da trupe em romper padrões de encenação:

O teatro curitibano não deixa de sofrer as influências do clima de agitação político-cultural que domina o Brasil em 68. Claudio Correia e Castro, principal nome do teatro local, em entrevista ao *Diário da Tarde*, de 14 de fevereiro, faz um veemente protesto contra a censura, mencionando a incapacidade intelectual dos censores para avaliar a produção teatral. Afirmar solidariedade dos artistas paranaenses às reivindicações dos colegas do Rio e de São Paulo, (COSTA, 1996, p. 128).

Pelo Grupo XPTO, com Ary Pára-Raios na direção, foi encenada a peça *O velório de Joaquim Silvério dos Reis* (1969), com texto de Manoel Carlos Karam, encenada também no Teatro de Bolso. A peça causou polêmicas porque, além de ter quase duas horas de duração, sua cena central fazia alusão a um carrasco que matava e esquartejava uma galinha em cena todas as noites:

A trilha sonora d'*O Velório de Joaquim Silvério dos Reis*, toda calcada na Tropicália (LOPES, 2020), vinha no mesmo caminho. A opção pela alegoria e pela ritualização lembrava as ideias de Glauber Rocha. O gosto pelo sensorial e pela “aproximação carnal com a plateia” (LEÃO, 2009, p. 77) tinham raiz, provavelmente, na experiência de Ary com o teatro experimental baiano. E, embora o XPTO não tenha visto os espetáculos mais emblemáticos do Teatro Oficina (LOPES, 2020), as ideias do jovem José Celso já eram discutidas em Curitiba, ao menos desde 1967, quando o diretor paulista esteve na cidade com a peça *Quatro num quarto*, de Valentin Kataev. (O ESTADO DO PARANÁ, 1967, p. 8 *apud* MATTANA, 2022a, p. 130-131).

Em 1969, o Grupo XPTO montou *As Beterrabas do Sr. Duque*, de Oscar von Pfuhl, um espetáculo infantil que mantinha o teor de crítica e contestação do grupo no DNA da peça. Segundo relatos da atriz Adélia Lopes ao pesquisador Mattana (2022a), o grupo sempre colocava em cena a indignação com a situação do país, assim como elementos que representavam o contexto brasileiro. Em novembro de 1970, estreou *A semana*, de Denise Stoklos, com direção e como última encenação de Ary Pára-Raios em Curitiba, com o elenco do XPTO acrescido de novos integrantes. A peça contava a história de um pai que, sem pronunciar uma letra durante as três horas de espetáculo, era o supremo comandante.

Após esse curto período de intensa produção em Curitiba, Ary Pára-Raios mudou-se para o Distrito Federal, onde criou o Esquadrão da Vida, considerado um dos mais relevantes grupos de arte popular e teatro de rua do país (MATTANA, (2022a). O Grupo XPTO continuou ativo até 1972 e, no teatro do Colégio Estadual do Paraná, foi encenada por eles o espetáculo *A Pia*, de Manoel Carlos Karam, com a direção de Diogo Bello, que tinha como tema a vida diária de um casal envolvido em situações grotescas. Também foi encenada, no Teatro Paiol, *Apague meu spot-light*, de Jocy de Oliveira, em setembro de 1972, quando o espaço havia sido recém-inaugurado, em dezembro de 1971, logo no início da gestão do então prefeito Jaime Lerner.

Passaram pelo XPTO artistas como Denise Stoklos, Adélia Lopes, Ariel Coelho, Ione Prado, Alberto Centurião, Bete Abdo, Diogo Bello, Rogério Dias, Ivo Rodrigues, Cristóvão

Tezza e Manoel Carlos Karam. Findo o grupo, em 1972, alguns egressos se reuniram para a fundação do Grupo Margem.

O TEU (Teatro Universitário de Curitiba), ligado ao movimento estudantil da Universidade Federal do Paraná, também se dedicava a um teatro politizado, local de reunião de estudantes universitários e aberto à comunidade. Em 1967, o espaço abrigou montagens como *Terror e miséria no 3º Reich* e *O Cachorro do elefante*, ambas peças de Bertold Brecht. Também a partir de textos do autor, foram encenadas *Mulher Judia*, *A cruz de giz*, *A hora do operário*, *A comunidade Nacional*, *A denúncia*, *Socorro de inverno*, todas dirigidas por Walmor Marcellino.

Ironicamente, por causa da ocorrência das muitas montagens realizadas a partir de 1963 no TCP, Curitiba já era considerada o "Terceiro Centro Teatral do Brasil". Na década de 1970, as montagens realizadas no Teatro Guaíra eram realizadas a partir de textos clássicos, ou de dramaturgos do eixo Rio-São Paulo, assim como o elenco era formado por artistas, em sua maioria, desses estados. Além disso, grande parte do subsídio do governo era direcionado para tais montagens.

A Companhia Carioca de Comédia foi quem trouxe à cena, em Curitiba, *O senhor Puntilla e seu Criado Matti*, de Bertold Brecht, com alterações nos textos por censura de ano anterior. O TUCA de São Paulo trouxe *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto. O Grupo Opinião ficou 16 dias em cartaz no Teatro Guaíra, com *Liberdade Liberdade*, de Millor Fernandes e Flávio Rangel, que foi considerado o principal espetáculo de 1966 e recebeu, inclusive, espetáculos de cidades vizinhas como Paranaguá, Ponta Grossa e Lapa (COSTA, 1996).

O Teatro de Bolso e outras ações impulsionavam a cena independente, além de haver um constante diálogo da superintendência do Teatro Guaíra com lideranças estudantis que visavam à criação de programas de ingressos a preços acessíveis e inclusão. Em contrapartida, o TCP concentrava verbas e esforços para grandes produções:

Entre 1962 e 1969, Cláudio Correia e Castro transferiu-se para Curitiba a convite do governador do estado Ney Braga para criar em 1963 o Teatro de Comédia do Paraná, o TCP. Tratava-se de uma iniciativa estatal na área de cultura dentro de uma política desenvolvimentista para o Paraná. (TORRES NETO, 2011, p. 3).

O grupo TCP manteve-se ativo durante toda a década de 1970, com montagens e cursos de formação:

Curitiba passou a se sintonizar com São Paulo e Rio de Janeiro, na construção de um repertório que se posicionava criticamente em relação ao estado de exceção do regime ditatorial. (TORRES NETO, 2011, p. 4).

Passaram pelo TCP nomes como Cléon Jacques, Wilson Rio Apa, Oraci Gemba, Antonio Carlos Kraide, Maurício Távora, Manoel Carlos Karam, Ary Fontoura, entre outros. Mais tarde, destacaram-se os nomes de Claudete Pereira Jorge, Regina Bastos, Regina Vogue, Êneas Lour, Mário Schoemberger, Chico Nogueira, e a atriz, autora e diretora Fátima Ortiz. Dentro da vertente do teatro de animação, consolidaram-se os nomes de Manoel Kobachuk, Olga Romero e Renato Perré, entre outros artistas.

Entre as companhias vindas de outras cidades, estava o Teatro Carioca, que, durante o mês de maio de 1966, apresentou duas peças: *Os Fan-tústikos*, de Tom Jones, e *Meu Querido Mentiroso*, de Jeromy Kiety, que obtiveram sucesso de público. Curitiba recebeu também o Teatro dos Sete com o espetáculo *A Mulher de Todos Nós*, de Henri Becque, e *O Homem do Princípio ao Fim*, de Millôr Fernandes. Vieram para temporada em Curitiba a comédia musical *Onde Canta o Sabiá*, de Gastão Tojeiro, montada pelo Pequeno Teatro Musicado e o show de humor, *Zé Bonitinho em Pele e Osso*, de Jorge Loredó, longe de alcançar a repercussão de *O Senhor Puntila e seu Criado Matti*, *Morte e Vida Severina* e *Liberdade*, *Liberdade* (COSTA, 1996, p. 119).

Destacamos o surgimento, na cena cultural, de nomes como José Maria Santos, dramaturgo, ator e diretor formado pela Escola de Arte Dramática do SESI, em Curitiba. A partir de seu destaque na cidade, José Maria Santos foi convidado, em 1972, para dirigir o então Teatro Experimental da Escola Técnica Federal (TETEF), grupo criado para contemplar o ensino da arte e as atividades extracurriculares dos alunos da Escola Técnica.

Se, por um lado, a perseguição política, a repressão e a censura eram realidade, conforme vimos, cotidianamente presente na vida dos agentes teatrais comprometidos com as lutas pelas liberdades democráticas, por outro, também foram constantes as estratégias para burlar as mazelas impostas pela ditadura. Nesse sentido, as experiências de resistência no campo da cultura e da arte funcionaram como elementos de recomposição do espaço público esgarçado da política. (SOUZA, 2009, p. 8).

Seguindo as pistas de Marta Moraes Costa (1996), destacavam-se na produção local curitibana, em meados de 1966, grupos como o Teatro Jovem do Paraná, a Sociedade Paranaense de Teatro, o conjunto Paranaense de Teatro, o grupo de teatro do Colégio Estadual do Paraná e o Curso Permanente do Teatro do Guaíra.

Observa-se uma diversidade de estilos na oferta ao público: da tragédia clássica à comédia descompromissada. Notável também era a variedade de elencos: escolares, amadores e futuros profissionais, que preparavam o palco e a plateia dos anos vindouros. (COSTA, 1996, p. 118).

Em 1967, o presidente do país, Costa e Silva, inicia seu mandato com a adoção de uma nova moeda, o cruzeiro novo, que culminou em um momento bastante complexo do ponto de vista econômico. Ele foi um presidente que interferiu com vigilância e repressão nas manifestações culturais que tinham tendência, ao que eles entendiam, como protesto; enquanto artistas, como liberdade de expressão. Foi um momento de relações bastante tensas entre governo e artistas brasileiros (COSTA, 1996), e o Paraná estava sob o governo de Paulo Pimentel (PTN), eleito por sufrágio universal, que, em seu mandato, enfrentou o episódio de um incêndio com grandes proporções no Teatro Guaíra, já nos anos 1970, que foi considerado uma tragédia para o estado e o governo no que diz respeito ao investimento financeiro direcionado às obras. Esse episódio acabou onerando o incentivo ao teatro, que havia se institucionalizado na década anterior.

O decréscimo das quantias colocadas à disposição das companhias para a realização de montagens, a diminuição do número de estreias nacionais em Curitiba, a ausência de montagens do teatro para adultos do TCP e o incêndio do Teatro Guaira não são suficientes para abalar o alto conceito que goza a política cultural oficial. Em março, Paulo Gracindo afirma: "*Hoje, Curitiba é a capital brasileira do teatro.* " (*Diário Popular*, 18 mar. 1970). Essa opinião será repetida, em seu conceito básico, por outros artistas de passagem pela cidade ao longo do ano. (COSTA, 1996, p. 140-141).

É relevante saber que, considerado um dos maiores da América Latina, o complexo do Teatro Guaíra foi construído em partes; a primeira sala, que foi chamada de Salvador de Ferrante, foi inaugurada em 1954. Somente em 1974 foi inaugurado o grande auditório, sob a alcunha de Bento Munhoz da Rocha, em pleno regime militar vigente. O espetáculo apresentado na inauguração, sob o título *Paraná terra de todos nós*, contou com a presença do general Ernesto Geisel na plateia. Por fim, em 1975 foi inaugurado o auditório Glauco de Flores Sá Brito. (TORRES NETO, 2011, p. 03).

De qualquer modo, após o incêndio, ocorreu o ano menos produtivo do TCP desde sua fundação, que optou por encenar espetáculos infantis, mantendo o projeto TCP volante, que tinha como proposta levar o teatro pelo interior do estado. O Curso Permanente de Teatro e a CDI (Companhia Dramática Independente), dirigida por José Maria Santos, que também

manteve atividade ininterrupta. No ano de 1970, as preferências dos grupos amadores curitibanos buscavam referências com a produção teatral dos grandes centros. (COSTA, 1996).

Até aqui, é possível verificar em que medida o teatro em Curitiba, e no Paraná em geral, estava muito mais ligado ao poder estatal em comparação ao eixo Rio-São Paulo. Havia um apoio quase irrestrito à atividade teatral ao longo dos governos de Ney Braga e Paulo Pimentel, porém, vai deixando de ser prioridade nas gestões seguintes. Sem o apoio do governo, a produção teatral curitibana perde um pouco o lugar de destaque sob os holofotes nacionais (COSTA, 2012). O Brasil mergulha no período mais sombrio da ditadura militar – anos de chumbo –, com o TCP desativado, os movimentos estudantis colapsando e o Teatro de Bolso, na praça Rui Barbosa, abandonado (MATTANA, 2022a).

A partir dos anos 1970, iniciam-se as atividades do Grupo Margem, no endereço número 50 da Rua São Francisco, no centro histórico de Curitiba, residência de Manoel Carlos Karam e seu irmão Luiz Antônio Karam. O protagonismo de Karam e do grupo Margem vai ganhando força à medida em que o teatro paranaense e o curitibano em geral vai perdendo força por ser muito dependente de subvenção estatal.

1.4. Manoel Carlos Karam

Manoel Carlos Karam nasceu em Rio do Sul, Santa Catarina, em 25 de abril de 1947, e faleceu em Curitiba, no dia 1 de dezembro de 2007. Foi radialista, jornalista, ator, escritor, romancista e diretor teatral. Atuou no Grupo Margem como diretor e dramaturgo por uma década e trabalhou nos principais veículos de comunicação do Paraná, como o *Canal 12*, atualmente RPC-TV/Grupo GRPCOM, n'*O Estado do Paraná* (Estadinho) e na *Tribuna do Paraná*, assim como na rádio Band News. Também foi coautor e assistente de direção do filme longa-metragem *Aleluia Gretchen*, de 1976, do cineasta Silvio Back.

Na juventude, em meados de 1968, mudou-se de Rio do Sul para a cidade de Curitiba, para cursar a faculdade de Jornalismo na Pontifícia Universidade Católica do Paraná. O jornalismo, segundo Fernando Rodrigues, jornalista e amigo pessoal de Karam, era o departamento onde ele trabalhava para pagar as contas. Contudo, não foi menos dedicado a esse ofício em comparação às artes.

Começamos a trabalhar juntos na tv, num telejornal que ia ao ar ali pela meia noite ou avançava na madrugada. Muita cultura, economia (uma das primeiras colunas sobre o tema nasceu sob a chefia dele), política (literalmente tirando sarro) e o que mais viesse de inspiração. Em *Fontes Murmurantes*, ele escreve sobre um Diário onde os boletins policiais iam parar no lixo e, na Tv, muita matéria boa e notícias importantes, K buscou exatamente na lata do lixo onde outros colegas não tinham enxergado valor...

Lembro também d'ele chegando com alguma história, um detalhe que ele tinha guardado de uma conversa ou simplesmente de caminhar pela cidade que virava pauta e ia ao ar para surpresa de quem estava acostumado com o comum, o rotineiro.

No Estadinho/Tribuna, cheguei quando Manoel Carlos Karam já era um dos principais jornalistas do Paraná, era o comandante da equipe, o porto seguro principalmente para a revisão de um texto, era a ele que recorriam os desesperados por uma frase inteligente, uma abordagem diferente de um assunto. Nos jornais, na tv e na vida, ele também foi o cara do bom humor, um pescador de trocadilhos na tormenta das...palavras. (RODRIGUES, 2020, depoimento via e-mail).

Sabemos que, na atividade jornalística em 1970, sobretudo no jornal impresso, era preciso escolher palavras e letras, contar espaços. Recortar e colar manualmente as palavras em quantidade adequada que coubesse em uma prova (boneco) para depois imprimir. Era um verdadeiro processo artesanal com as palavras e ideias, que exigia, ao mesmo tempo, velocidade na execução. A partir de seu acervo pessoal, que foi doado à FCC, e sua ampla atuação na área da comunicação, podemos supor que circulava e envolvia-se nos seguintes ambientes: telejornal, jornal impresso (e tudo o que faz parte da comunicação por essa mídia, como quadrinhos e cartoons), teatro, cinema, etc.

Manoel Carlos Karam adorava música, talvez trocasse a carreira de escritor pelos palcos e shows se não fosse um tímido profissional. A única vaidade intelectual dele fica pra sempre nas capas dos livros que escreveu...Vaidade para K era receber os amigos em casa, boa comida, boa bebida. Vaidade era a montanha mágica de livros e discos que ele comprava, lia e ouvia. Bom, pra quem estava junto, aprendia sobre Jornalismo, discos, livros, piadas... E o repertório era infinito!

Borges, Cortázar, Machado, Dalton, Caetano, Nosso Senhor Miles Davis, Bette Davis, Elis, Tropicalismo, Joyce, Catatau, Jaime Lerner, Susan Sarandon, Maria Betânia, bague-bague do Hopalongue... uma letra. (RODRIGUES, 2020, depoimento via e-mail).

Karam também atuou como funcionário público e escreveu textos para campanhas eleitorais, tendo parceria muito próxima com o então governador Jayme Lerner, como já mencionado. Era uma referência entre os colegas de profissão, por sua generosidade à frente das equipes de redação em que atuou e por sua perspicácia na lida com as palavras.

Experimente escrever uma frase com 10 palavras e 60 letras. Depois, tente repetir a mesma mensagem com 5 palavras e 30 letras. Saber encaixar as palavras e as letras

no espaço e no tempo sempre foi uma das habilidades do Karam. E ele botava junto uma ideia, uma proposta, uma fantasia. No tempo em que os jornais impressos ainda eram dominantes, K comandou redações e, muitas vezes, cuidava do fechamento, era ele quem fazia as manchetes, as notícias principais caberem numa primeira página, por exemplo. (RODRIGUES, 2020, depoimento via e-mail).

A palavra sempre foi, ao que tudo indica, elo primordial em seu trânsito pela vida profissional e criativa. Porém, para elucidar melhor essa reflexão, há, em seu romance *Pescoço Ladeado por Parafusos* (2001, p. 29), um trecho que diz o seguinte: "O homem inventou a escrita quando sentiu necessidade de ensinar a fazer contas por escrito, os números são anteriores as letras". Karam nos convida a olhar a concretude da letra; neste trecho, o autor comenta sobre a necessidade de fazer contas por escrito e nós imaginamos que seja pela força de um esculpir ideias a partir das combinações infinitas que a palavra pode oferecer – uma disposição divertida diante das inúmeras possibilidades. Também nos lembra da beleza da ideia de que tudo no mundo habita um espaço, daquilo que podemos ver e daquilo que supomos ver, conhecer ou ter consciência. A ideia de exposto/escondido que ele trará à tona em toda sua reflexão literária. Por fim, ainda em relação à citação, vemos a constatação de que sempre antes das palavras existem os números, noção a partir da qual Karam nos convida a compreender que não sabemos onde começam e onde terminam as narrativas, algo que ele também destacará em todo seu pensamento literário, em suas crônicas e peças.

Para compreender a força dessas referências, como a do romance *Pescoço Ladeado por Parafusos* (2001), a leitura do conjunto de sua obra se faz necessária, pois essa visão ampla de sua produção literária é que vai nos proporcionar a compreensão de sua proposta estética e de seus temas e engajamentos.

Foram publicados os seguintes romances até o momento:

- *Sexta-feira da semana passada*, Ed. Hoje. Cadernos de Ficção, 1972.
- *Fontes murmurantes*, Rio de Janeiro: Marco Zero, 1985
- *O impostor no baile de máscaras*, Porto Alegre: Artes&Ofícios, 1992.
- *Cebola*, Florianópolis: FCC Edições, 1997.
- *Comendo bolacha maria no dia de são nunca*, São Paulo: Ciência do Acidente, 1999.
- *Pescoço ladeado por parafusos*, São Paulo: Ciência do Acidente, 2001.
- *Encrenca*, Cotia SP: Ateliê Editorial; Curitiba PR: Imprensa Oficial do Paraná, 2002.
- *Sujeito oculto*, São Paulo: Barcarolla, 2004.
- *Jornal da guerra contra os taedos*, Curitiba: Kafka Edições, 2008.
- *Meia dúzia de criaturas gritando no palco*, Kafka Edições, 2013.
- *Algum tempo depois*, Curitiba: Arte & Letra, 2014.
- *Um milhão de velas apagadas*, Kafka Edições, 2015.

- *Godot é uma árvore*, Kafka Edições, 2015.

Karam constrói sua obra como quem empilha tijolos em uma construção, com alguns respiros por onde se derramam *insights* em relação a questões políticas, visões de mundo, religião, família, luta de classes, ditadura e sua paixão por jogos com muita ênfase: jogos de linguagem e partidas de futebol.

É importante ressaltar a vivência de Karam com seus pares no início de sua produção dramaturgica, porque foram referências essenciais para sua produção criativa em geral. Sua primeira oportunidade de escrita e encenação de texto dramaturgico foi com o Grupo XPTO, no qual permaneceu experimentando e apresentando seus espetáculos até 1973. Após a dissolução do grupo, nasceu o Grupo Margem, em que Karam manteve-se em exercício dramaturgico constante até o final da década. Sua dramaturgia, cujos textos temos conhecimento e que foram listados no início, apresenta um começo potente do autor na escrita dramaturgica. Um vislumbre inicial do que viria a ser o seu legado literário. Em seus textos, há jogos de linguagem, reminiscências de um contexto de sua educação formal e a negação dela de forma humorada e sarcástica. Além disso, há um fluxo de visíveis infiltrações da História do Brasil com aparência de almanaque de conhecimentos gerais e muito jogo.

Podemos arriscar que Karam tinha um inicial e intuitivo engajamento político disfarçado de absurdo e riso, uma militância com ironia labiríntica, cheia de enigmas guardados em cenas que pareciam ser inofensivas. Avançamos um pouco na linha do tempo, de 1970 para 2006/2007, quando ele apresentava na rádio Band News, toda segunda-feira à noite e terça-feira de manhã, uma crônica inédita, e o título do programa era *Crônicas de Alhures do Sul*⁴, crônicas de uma cidade fictícia. Foram aproximadamente 100 crônicas, todas publicadas também no Blog do Zé Beto. Uma delas, intitulado “Inviável”, dizia o seguinte:

Eu sou inviável.
Que abertura, né mesmo?
Eu sou inviável.
Como é que chamam isso?
Impactante.
Descobri a palavra outro dia.
Ela resolve tudo, basta dizer impactante que está dito, não são necessários estudos,
análise ou qualquer outro esforço, impactante diz tudo.
Encontrei uma abertura impactante.
Eu sou inviável.

⁴ Suas crônicas podem ser lidas no Blog do Zé Beto. Disponível em: https://www.zebeto.com.br/?s=cronicas+de+alhures#.YQMZku1v_mg Acesso em: 08 jul. de 2021.

Claro que só escrever é fácil, mas dizer isso numa roda implica em alguns conhecimentos de teatro, encontrar o tom exato, saber o que fazer com os braços, revirar ou não os olhos?
A abertura do monólogo: eu sou inviável.
No meio do caminho entre a frase escrita e a teatral, a frase radiofônica.
O ouvinte não sabe o que fiz com os braços ou se revirei os olhos quando disse: Eu sou inviável.
Resumindo: eu sou inviável.
É a frase do começo, ficam faltando o meio e o fim.
Mas eu não tenho nem o meio nem o fim, tenho apenas o começo porque eu sou inviável. (KARAM, 2007, s./d.).

No trecho "Mas eu não tenho nem o meio, nem o fim, tenho apenas o começo porque eu sou inviável" carrega a hipótese de Karam como uma figura à margem dos marginais, no melhor dos sentidos. Isso se deve ao fato de acreditarmos que ele se revela um dramaturgo muito intuitivo e observador em suas experiências iniciais, provavelmente muito aberto às demandas do grupo teatral para o qual escrevia, e atento à toda espécie de informação vinda de sua vivência nos passos iniciais da sua formação como jornalista.

Em "Inviável", o autor reconhece o seu funcionamento não como um tipo de rótulo absurdista, por exemplo, mas como inviabilidade dele mesmo em relação a todas as suas atividades, uma constatação que Esslin (2018) descreve sobre os autores que estudou para formular sua teoria do Absurdo:

cada um dos escritores em pauta é um indivíduo que se considera um outsider solitário, alijado e isolado em seu mundo particular. Cada um tem sua posição pessoal sobre forma e conteúdo; suas próprias raízes, fontes e origens formadoras. (...) Se apesar de si mesmos, têm muita coisa em comum, é porque suas obras, com excepcional sensibilidade, espelham e refletem as preocupações e angústias, as emoções e o pensamento de muitos de seus contemporâneos no mundo ocidental. (ESSLIN, 2018, p. 22).

O que Karam tem em comum com os autores estudados por Esslin (2018), em um primeiro momento, é o fato de não engajar sua dramaturgia na construção de sentido para a realidade ou elaborar respostas para os dilemas da humanidade. Karam escreve para exercitar ou jogar com a linguagem e, a partir desses experimentos, o(a) leitor(a) entra em fricção com a realidade última e absurda da existência humana. Para exemplificar um pouco mais assertivamente, e assim retornamos ao recorte do tema desta dissertação, em *O Cavalo Branco de Napoleão* (1973) e *O Cavaleiro Negro contra Gumercindo Tavares* (1974), temos personagens, principalmente na segunda peça, que estão em cena refletindo sobre o fato de pertencerem ou não a um "clube", o que nos faz levantar a hipótese de que tal dilema de filiação estética, religiosa, política, norteou todo o pensamento karanístico.

É possível verificar, em toda obra deixada por Karam, muitas outras reflexões da natureza da crônica citada, através das quais podemos concluir sua postura de observador marginal, no sentido de ficar para fora das margens, como um *cartoon* fora do quadro, como um fotógrafo fora da fotografia. Portanto, seguimos guiados por essa dica que o próprio autor nos oferece, tendo, a partir disso, como um horizonte possível, a poética absurdista, porém, sem nos fixarmos a ela.

Ainda pensando sobre a crônica analisada, é possível verificar uma expressão desse trânsito intenso do autor entre diferentes mídias: linguagem radiofônica, teatral, literária e poética. Algo sobre a inviabilidade de escolher apenas um caminho dentre tantos que trilhou por meios de comunicação.

1.5. Grupo Margem

Falaremos agora da trajetória do Grupo Margem a partir de uma complexa, minuciosa e dedicada pesquisa realizada por Márcio Mattana (2022b), que reuniu material de entrevistas realizadas com ex-integrantes do grupo, documentação da Biblioteca Pública do Paraná, notícias dos principais jornais que circulavam na época e acervo pessoal do iluminador Beto Bruel, um de seus integrantes.

O Grupo Margem nasceu em meados de 1973, sob o governo Médici, ou seja, sob o olhar atento da censura militar e um regime militar estabelecido. Segundo relatos de integrantes do grupo a Mattana (2022b), era difícil encenar as peças sob a presença dos censores, mas o grupo trabalhava com a proposta de mensagens cifradas. Havia um engajamento político nas suas peças, mas a forma como esse engajamento aparecia é que era o seu diferencial. Eram peças com conteúdos do cotidiano, mas, no coração das conversas que pareciam ser cotidianas, iam se desdobrando as reflexões de um povo sob pressão, que vivia uma ditadura. Era no relacionamento entre essas personagens e suas pequenas crises que iam aparecendo elementos de ruídos na comunicação de forma bastante irônica, com humor nonsense e jogos de palavras (MATTANA, 2022b). A maneira como esses elementos se apresentavam nas peças carregava a sutileza do recado desses artistas.

Em uma das peças do grupo, escrita por Paulo Oliveira, já em meados de 1976, havia um homem mascarado em uma fila no ponto do ônibus. A peça se desenrola nesse ambiente em que as pessoas se incomodam muito com a presença daquele homem diferente e

misterioso, até que todas as pessoas da fila, após inúmeras especulações, decidem bater num outro homem que simplesmente arrota, que é o personagem acordeonista. O texto vai se desenrolando de forma que a presença do homem mascarado e completamente calado vai criando uma tensão entre as personagens, influenciando o ambiente. Nesse sentido, o ato de violência se dá por um motivo banal, mas a tensão ocorre por conta do estresse causado pela presença do personagem misterioso:

Moça - Eu sou Maria Silvia Helena Cristina de Lurdes D'Alcântara Silva e Cardoso Almeida dos Santos.
Todos - (menos o Mascarado) - Muito prazer. O prazer é todo meu.
Moça - E o mascarado?
Garoto - Será que ele está armado?
Senhor - Se está armado, não sei. Só sei que vai chover.
Elegante - É uma tristeza.
Mulher - Oh.
Acordeonista - Isso é raro hoje em dia.
Senhor - Sintam o detalhe. O Mascarado usa máscara.
Acordeonista - Isso é raro hoje em dia.
Mulher - Oh.
Acordeonista - É muito raro.
Moça - Cruz credo.
Garoto - Ele é um bandido.
Elegante - Oh, vida triste.
Senhor - Qual o motivo da presença deste mascarado em nossa fila? (OLIVEIRA, 1976, p. 05).

A estreia do Margem aconteceu no Tetro Paiol, com a mostra *Três peças experimentais*, composta de três peças curtas: *Cuatro Balazos*, de Alberto Centurião e direção de Ione Prado; *Uma lata vazia*, texto e direção de Manoel Carlos Karam, e *Circuito Mágico*, de Rogério Bonilha, com direção de Luís Pires. Os três textos estavam engajados em transmitir ao espectador a mensagem de que as coisas não iam bem, como pode ser lido no trecho abaixo, um recorte de entrevista com Karam, selecionado por Mattana:

Segundo o autor e diretor da peça, o "objetivo é descobrir as utilidades de uma lata vazia e de uma peça de teatro". Diz mais: "Nunca vamos descobrir a utilidade de ambas, mas, quando alguém resolve pesquisar a utilidade de uma lata vazia e de uma peça de teatro, é sinal de que as coisas não vão bem, de que há qualquer coisa de podre no reino. (Balazos, Lata & Mágico. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 09 fev. 1973 *apud* MATTANA, 2022b, p. 168).

Anteriormente, já foi relatado que, a partir do ano de 1968, a função do teatro começa a ser esvaziada pelo regime militar. O trecho acima ilustra o dilema dos artistas precisando defender de toda forma uma suposta utilidade do teatro.

Nesse mesmo ano, a Companhia José Maria Santos estreou *Fulano de Tal*, com texto de Manoel Carlos Karam e direção de Oraci Gemba. Enquanto isso, o Teatro Margem já preparava *As Aventuras de um Diabo Malandro*, espetáculo infantil de Maria Helena Kuhner sob direção de Ione Prado, que estreou no Auditório Salvador de Ferrante em 1973 e depois voltou a cartaz no Teatro de Bolso.

Após o início, com encontros na casa de Karam, surgiu a necessidade de um espaço adequado para um trabalho mais continuado, foi quando o grupo passou a ocupar o Teatro de Bolso, na Praça Rui Barbosa, que, ironicamente, era propriedade de um coronel chamado Otávio Licéia e que já havia abrigado outros espetáculos. Nesse espaço, o grupo passou a desenvolver uma proposta de prática contínua, ainda com traços de teatro amador, porém engajado e comprometido com a formação de repertório. (MATTANA, 2022b).

Definido o Teatro de Bolso como residência do grupo, uma sequência de montagens e processos de ensaios seguiram ininterruptamente até o final da década. A primeira montagem foi *Chico Rei*, de Walmir Ayala – que estava presente no dia da estreia em 12 de junho de 1973 –, com direção de Carlos Kraide. No mês seguinte, estreou *Bolas de Papel*, a partir de textos de Karam, com estreia à meia-noite. Durante a temporada de *Bolas de Papel*, o grupo ensaiou a próxima montagem, *Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã* (1973), de Antônio Bivar, com direção de José Maria Santos. Já *Hotel Luar do Sertão* estreou em outubro de 1973, à meia-noite, e permaneceu em temporada sempre no horário das 21 horas.

O grupo recebeu uma proposta da atriz Dercy Gonçalves de arrendamento do Teatro de Bolso por 30 dias, e a atriz encenou a comédia *O leito de núpcias*, conforme relato de Dante Mendonça para Márcio Mattana (2022b). Ainda no ano de 1973, estreou uma peça de Luiz Antonio Solda chamada *Por falar nisso*, com direção de Alberto Centurião. No ano seguinte, 1974, o grupo estreou *Da melhor maneira impossível*, com texto e direção de Manoel Carlos Karam. Nesse mesmo ano, o grupo intensifica as frentes de produção, com mais de trinta profissionais envolvidos: *Banho de Lua*, de Manoel Carlos Karam; *Recauchutagem*, uma criação coletiva dirigida por Alberto Centurião, e *O cavaleiro negro contra Gumerindo Tavares*, com texto e direção de Manoel Carlos Karam. A produção era bastante intensa e dinâmica, e o grupo tinha como premissa manter teatro em pleno funcionamento:

O Margem se dividia em três núcleos de trabalho. O núcleo central ensaiava *O cavaleiro negro contra Gumercindo Tavares*, texto e direção de Karam; um núcleo maior, formado em oficinas do Margem e dirigido por Alberto Centurião, preparava uma criação coletiva; e, com crianças e adolescentes ligados ao grupo, havia se formado um núcleo infanto-juvenil que recebia suporte de psicólogas e também era dirigido por Centurião. (MATTANA, 2022b, p. 176).

A peça *O Cavaleiro Negro contra Gumercindo Tavares* foi o último espetáculo encenado no Teatro de Bolso, e marcava uma nova proposta de encenação, pois trazia à cena apenas dois personagens em uma situação (MATTANA, 2022b). Pouco tempo depois o teatro foi demolido e, mesmo sem o espaço físico, o Margem seguiu com suas produções. No Teatro Paiol, realizaram a montagem *Hombres y mujeres*, com texto e direção de Manoel Carlos Karam. Ainda em 1974, encerrando o ano de produções a peça *Na ponta dos pés*, de Cristóvão Faria Junior, dirigida por Domingos Borges também no Teatro Paiol.

Em 1975, a montagem *Doce Primavera*, com texto e direção de Manoel Carlos Karam, retoma o "teatro da fala", como definiu Mattana, que também apresenta, em sua pesquisa, que o momento do grupo era de "aparar excessos e seguir outro caminho, dar outra guinada" (MATTANA, 2022a, p. 180). Karam defendia uma postura diante da criação de nunca se acomodar em fórmulas pré-estabelecidas.

Retrato falado de Simão Casa Verde, de Manoel Carlos Karam, estreou em 1975 no Piccolo Teatro de São Paulo no final de março, sob a direção de Ione Prado. Houve também a temporada em Curitiba, no Teatro Paiol, a partir de 10 de julho de 1975 (O ESTADO DO PARANÁ, 1975 *apud* MATTANA, 2022). No final do ano de 1975, estreou a peça *Bicho de Sete Cabeças*, de Manoel Carlos Karam. O Teatro Margem promoveu também a mostra 12 Desenhistas de Humor, com a participação de cartunistas e desenhistas – Alcy, Angeli, Bellenda, Bolzon, Dante, Geandre, Jota, Marcon, Massao, Miran, Rettamozzo e Solda –, no saguão do Teatro do Paiol, durante a temporada da peça. (MATTANA, 2022a). O Teatro Margem encenou 23 peças de teatro, sendo de Manoel Carlos Karam quinze textos. Três textos de autores curitibanos (Alberto Centurião, Rogério Bonilha, Luiz Antônio Solda), quatro de autores brasileiros (Maria Helena Kühner, Waldir Ayala, Antônio Bivar, Cristóvão Faria Jr.) e uma criação coletiva. (MATTANA, 2022a).

O iluminador Beto Bruel, integrante do Grupo Margem, guardou algumas peças que foram resgatadas para esse trabalho, citadas anteriormente. Como base nessas peças, é possível compreender o espelhamento da dura realidade brasileira sob regime militar e desde antes o período de repressão. Essas peças traziam, em seu conteúdo, indagações, perguntas e

reflexões sobre liberdade, frustrações, identidade, luta de classes e um bocado de experimentação e paixão pelo teatro. Vale reforçar que, na "trilogia de duas peças", em *O cavalo branco de Napoleão* (1973), a luta de classes fica bastante evidente. Já em *O Cavaleiro Negro contra Gumercindo Tavares* (1974), a luta de classes está no DNA das personagens, algo que ronda a subjetividade dos dois homens e então eles encenam algumas situações. As lutas são sutis, homem e mulher, professor e aluno, pais e filhos, o cobrador do clube e o devedor. Como nesse trecho:

Gumercindo - Brincar de cavalinho?
Cavaleiro - Exatamente. Vamos por pra fora nosso ludismo.
Gumercindo - Será?
Cavaleiro - É claro. Vamos brincar de cavalinho.
Gumercindo - E quem será o cavalo.
Cavaleiro - Bem, quem será o cavalo, eu não sei. Mas quem é aqui que tem pinta de mocinho?
Gumercindo - O Cavaleiro Negro, é claro.
Cavaleiro - Então?
Gumercindo - Então eu sou o cavalinho, né?
Cavaleiro - Exatamente. (...)
É bom mesmo que você não seja um cavalinho.
Gumercindo – Por quê?
Cavaleiro - Subiu o preço do feno. (KARAM, 1974, ANEXO 2, p. 192).

As regras do regime, seu *modus operandi* e sua relação dura com a expressão artística, especificamente o teatro, nesse caso, permearam todas as informações trazidas até aqui. A partir dos anos sob o governo de Médici, o Brasil começou a experimentar o fim da censura em meados de 1980.

CAPÍTULO 2: OS JOGOS: ENTRE A PALAVRA E A SITUAÇÃO

Abrimos este capítulo reforçando a frase da máxima que diz "O pessoal é o político" (HOLANDA, 2012, p. 11), como uma boa chave de compreensão para o trabalho de Karam. Em suas peças, ele apresenta o cotidiano dos personagens com ares absurdos, a exemplificar pelo aparecimento misterioso dos repolhos em *O Cavalo Branco de Napoleão*, assim como os dois homens adultos brincando de papai-mamãe. Também temos uma abertura para o que ocorre dentro das instituições (na fábrica de pequeno porte), em *O Cavalo*, e na família, em *O Cavaleiro*.

O Cavalo Branco de Napoleão, escrito originalmente em 1973/1974, conforme consta na última página do texto que temos em mãos, embora ele também apresente a data de 22 de agosto de 1978, ano em que foi encenada pela Tamanduá Produções Artísticas S/C Ltda.

A partir dessas informações e do conteúdo das peças, somados à sugestão do autor no programa da peça de que se trata de um tríptico de duas peças e que, segundo ele, não poderia ser um tríptico de três peças, podemos compreender que é uma brincadeira que ele faz com esse conceito: um *jogo*. Temos então um segundo texto complementar ao primeiro *O Cavaleiro Negro contra Gumerindo Tavares*, escrito em 1974 e encenado no mesmo ano. Para além da complementaridade entre textos, podemos pensar esse segundo texto dentro de um conceito de perspectiva, no sentido de ótica, opção de ponto de vista, ângulo, horizonte. É possível pensar "dentro da caixinha" do conceito de geometria propriamente dito, pois sabemos que, em sua literatura, Karam irá se ocupar de pensar e repensar inúmeras vezes e de diferentes formas o que vamos chamar de matemática das ideias narrativas, a busca por simetrias e o gosto pelo jogo. Justamente por isso buscamos essa questão das simetrias, perspectivas, clivagens e complementaridades na produção literária do autor.

Qual seria o texto que completaria a ideia de tríptico? O que poderia preencher esse espaço vazio do tríptico? Karam afirma que não poderiam ser três textos, mas que poderiam ser dois ou quatro textos. Levantamos a hipótese de que seria uma negação da estrutura tríade como o sinal da cruz, que traz o espírito santo como devir ou "elemento mágico" da concepção de Jesus na história bíblica. Karam recoloca o nome da mãe no lugar do "espírito santo" como forma de racionalizar a história, trazendo a lógica para o contexto ficcional: "O nome do pai, do filho e da mãe" (KARAM, 2001. p. 152). Nesse sentido, a afirmação de

Karam de que não poderiam ser três peças para um tríptico confirma a lógica que ele aponta como chave de compreensão de suas peças, como quem convida o leitor, no caso o espectador, a tornar-se a terceira peça.

Bruno Karam, filho do autor, relata que a sua obra como um todo é um grande *puzzle*, o que é muito interessante para reforçar a ideia de complementaridades entre os textos e a forma como seus textos podem ser lidos, ou seja, de como o leitor pode se colocar e escolher por onde entrar em seu universo com a segurança de que não vai se perder em sua escrita cíclica e, porque não dizer, labiríntica:

O primeiro livro que ele lançou foi *Fontes Murmurantes*, que descreve um país. Com muitas menções à ditadura, porque é de 1985, então ainda estava bem fresca essa informação. Depois ele lançou o *Impostor no Baile de Máscaras*, que descreve uma cidade. Na sequência, o romance *Cebola*, que descreve uma casa, personagens que vivem nessa casa, mas fundamentalmente a casa. A seguir, uma coletânea de textos de contos, textos avulsos que é *Comendo Bolacha Maria no dia de São Nunca*. É aí que está a "orelha" que o Valêncio Xavier escreveu dizendo que meu pai tem um livro só. Mas esse livro curiosamente não é desse mesmo raciocínio. Seguindo tem o *Pescoço Ladeado por Parafusos*, onde ele descreve o personagem, ele monta o personagem. *Pescoço Ladeado por Parafuso* é um "Frankenstein". Aí vem o *Encrenca*, que é onde os personagens vivem uma aventura. E a gente fecha esse ciclo com esses livros. Antes desses livros, teve o livro "zero" que é o *Sexta-feira da semana passada*, que ele não quis editar e foi editado postumamente. Depois desses livros ainda tem o *Sujeito Oculto*, que ele lançou em vida ainda, que é uma outra história que é um outro Karam, uma outra linha de raciocínio. E então vem os livros póstumos que são *Jornal da Guerra contra os Taedos*, que tem um trecho extraído e desenvolvido a partir do *Pescoço*. Tem a reedição de *Alhures do Sul*, composta por *Fontes Murmurantes*, *Impostor* e *Cebola*. E aí vem outro livro póstumo *Algum Tempo Depois*, que foi lançado pela Editora Arte e Letra, um pouco depois das reedições do *Pescoço* e *Bolacha Maria*. Sandrini (Kafka Edições) publica *Um milhão de velas apagadas* e *Godot é uma árvore*, que foram feitos via lei de incentivo, junto com *Meia dúzia de criaturas gritando no palco*, que é o livro de coletâneas de textos de teatro dele. (KARAM, 2021, informação verbal).

Temos então uma longa trajetória de romances que vão se complementando, espelhando conteúdos e inquietações do autor referentes aos temas que carregam. Como descreve seu filho, a sequência de romances começa pela história de um país, depois uma cidade, até adentrarmos uma casa. Na sequência, contos e, por fim, a construção de um personagem e suas aventuras. Os romances póstumos também estavam organizados pelo autor para serem publicados, salvo *Sexta-feira da semana passada* (1972):

Como é que a gente interpreta e reinterpreta essa obra. Eu vejo que se a gente quiser encontrar relações que aparentemente não estão relacionadas a obra do Karam permite, com certeza. Se eu quiser relacionar o *Sujeito Oculto* com o *Impostor no Baile de Máscaras*, a cidade poderia ser a mesma. Então, acredito que *Mesmas Coisas* [obra não publicada e sem previsão de publicação] pode estar relacionado a

essa primeira fase, digamos, cíclica e o quanto ela está relacionada, vai depender do leitor. (KARAM, 2021, informação verbal).

A partir de sua obra, existe uma ideia que se desdobra em muitas faces para nós. Assim, entendemos que esta pesquisa é, acima de tudo, um meio de encorajar outros pesquisadores a explorar o vasto e rico universo dramático e literário deixado pelo autor. Certamente, novas perspectivas e análises surgirão por se tratar de uma obra tão pouco analisada. Ansiamos por isso.

Em nossa análise, aproveitamos o trabalho de dois autores indicados a seguir, por serem especialistas nos estudos sobre o jogo nas relações sociais. Escolhemos ir mais a fundo na proposta de conhecer os conceitos sobre “o jogo” e ensaiamos uma aplicação inicial pertinente a essa dissertação.

Huizinga e Caillois nos apoiaram em uma forma importante de nomeação de conceitos que, empiricamente, experimentamos na fricção com a obra de Karam nas salas de ensaios e nas montagens. Porém, nos surpreendemos com o mundo a ser desbravado nesse pensamento do jogo como organização das relações sociais. Colocamo-nos então, de certo modo, diante desses textos como pesquisadores do funcionamento social das peças, deixando, em segundo plano e sem jamais diminuir sua importância, frisamos aqui, os compêndios teóricos que embasam o fazer e escrever teatral. Essa surpresa nos tomou de um desejo de experimentar o modo como organizamos essa pesquisa.

Surpresos então ousamos aqui, como análise, uma forma de organização de jogos. E então aproximamos de nosso imaginário os jogos do Oulipo, de Perrec, com quem Karam tanto se identificava. Experimentamos também jogar com as palavras, as frases, os conceitos e, de certo modo, fazer parte dele. O que esses autores nos trazem é esse olhar amplo e arejado, que sai dos procedimentos e vai para as relações que consideramos fundamental para este trabalho, para justamente destacar o procedimento. É com esta disponibilidade que convidamos à leitura desta experiência dissertativa.

2.1. Jogo segundo Huizinga

Segundo Roger Caillois (1971), *Homo Ludens*, de Huizinga, é a obra mais importante da filosofia da história em nosso século, tendo em vista que o autor reúne e interpreta um dos

elementos fundamentais da cultura humana: o instinto do jogo. Nesta seção, vamos passar por alguns desses conceitos que ele organizou e que são pertinentes a essa pesquisa.

Huizinga nos apresenta o jogo na civilização humana como algo maior do que um fenômeno fisiológico ou um reflexo psicológico, mas como uma dinâmica com função significativa. O autor o analisa como forma específica de atividade e fator cultural da vida. Vai se ocupar em olhar para o imaginário, a linguagem, a comunicação, a mitologia, os rituais sagrados, o direito, a arte, o comércio e seus lucros, a sabedoria e a ciência. O autor vai dizer que a realidade do jogo ultrapassa a esfera da vida humana: “É possível negar se quiser quase todas as abstrações: a justiça, a beleza, Deus. É possível negar-se a seriedade, mas não ao jogo.” (HUIZINGA, 1971, p. 06).

Tendo em vista essa classificação, Huizinga segue traçando caminhos pelo jogo teatral e investigando sua função na sociedade, como no exemplo que ele traz logo no início de sua pesquisa, de que era costume, no início do século XVII, comparar o mundo com um palco, no qual cada homem desempenhava o seu papel. O que segue em uma das ramificações inúmeras em sua teoria, e que nos interessa, é uma análise sobre a comicidade no jogo, que, de acordo com ele, figura em nosso modo de pensar de forma diametralmente oposto à seriedade: “É lícito dizer que o jogo é a não-seriedade (...)” (HUIZINGA, 1971, p. 08).

Huizinga chama a atenção para o fato de que o ato de rir é algo fisiológico do homem e não dos animais. Quanto ao riso, Huizinga vai dizer que o cômico habita um espaço próximo da loucura e que, na Idade Média, havia dois modos fundamentais de vida: o jogo e a seriedade, até que Erasmo mostrou a impropriedade desse contraste em seu *Laus Stultitiae* (*Elogia à loucura*), no qual se traça uma sátira sem a intenção de modificar estruturas sociais ou lançar um manifesto. Mostrar um espelho da sociedade e provocar em todos o riso de si mesma, de modo a provar que seriedade, loucura e riso se reúnem e se misturam no jogo.

É importante trazer essa reflexão sobre o riso, porque acreditamos que Karam dedica sua escrita à ironia contida no jogo e no riso irônico, sobretudo. Podemos nos referir aqui ao riso da plateia e ao riso sádico dos personagens entre si, como em *O Cavalo Branco de Napoleão*. Ou a situação pateticamente risível dos personagens em *O Cavaleiro Negro contra Gumerindo Tavares*. Huizinga (1971) vai dizer que o jogo é estético, voluntário e provoca prazer:

Sujeito a ordens, deixa de ser jogo, podendo ser no máximo uma imitação forçada. Basta esta característica de liberdade para afastá-lo definitivamente do curso da evolução natural. É um elemento a esta acrescentado, que a recobre como um

ornamento ou uma roupagem. É evidente que, aqui, se entende liberdade em seu sentido lato, sem referência ao problema filosófico do determinismo. Poder-se ia objetar que esta liberdade não existe para o animal e para a criança, por serem estes levados ao jogo pela força do seu instinto e pela necessidade de desenvolverem suas faculdades física e seletivas. Todavia, o termo "instinto" levanta uma incógnita, e além disso, a pressuposição inicial da utilidade do jogo constituir uma petição de princípio. as crianças e os animais brincam porque gostam de brincar, e é precisamente em tal fato que reside a liberdade. (HUIZINGA, 1971, p. 10).

Portanto, a primeira característica fundamental do jogo, segundo Huizinga, é a liberdade. Sendo a segunda característica não menos importante: o fato de que o jogo tem uma função de evasão da vida "real". Porém, essa característica de liberdade inerente ao prazer de jogar torna possível que o jogador seja totalmente absorvido, como uma criança brincando, por exemplo. Então, podemos pensar nessa margem, nesse “entre” em que acreditamos habitar o pensamento de Karam ao escrever suas peças, mais adiante também em sua literatura de forma intensa e bastante significativa – e podemos dizer em novas proporções, como algo que multiplica.

Outro ponto importante é que o jogo se situa fora do mecanismo de satisfação imediata das necessidades e dos desejos; pelo contrário, interrompe esse mecanismo e apresenta-se como atividade temporária. Ocupa um tempo e espaço determinado, portanto a sua terceira característica principal é a limitação e o isolamento, jogado até o fim dentro de limites de tempo e espaço.

Para além dos pontos importantes, uma das qualidades fundamentais do jogo é a qualidade que Huizinga vai afirmar ser fundamental: capacidade de repetição, e que nós destacamos nesta pesquisa como algo peculiar no que podemos chamar de estilo de Karam. Tal afirmação poderá ser vista com mais profundidade na seção deste trabalho que se dedica à análise mais detalhada dos textos dramaturgicos escolhidos para essa pesquisa.

Nos interessa muito olhar para o que Huizinga chama de "tessitura do objeto", elementos de repetição e alternância, que o autor vai formatar como uma espécie de *refrain*, como elemento em maior destaque do jogo das peças de Karam. Essa tessitura passa pelo sentido literal do jogo como a barganha, a mitologia e suas alegorias, e a própria linguagem. Ainda pensando nessa teia, por outro lado, temos a noção estrita de jogo que envolve mais diretamente a gratuidade, a repetição como mecanismo de diferenciação nessas variações e defasagens entre ato e experiência.

Dentro da ideia de espaço então, o autor nos apresenta essa tessitura com a característica que ele mesmo afirma ser muito positiva: o jogo como criação da ordem e como

ordem em si. Dentro dessa ordem, habita a tensão como significante da incerteza e do acaso, justamente os pontos que agregam ao ato de jogar a repetição. Ou seja, jogar novamente na tentativa de eventualmente conquistar uma brecha de certeza ou uma suspensão temporária ou explicação para o acaso.

As personagens em *O Cavalo Branco de Napoleão* (1973) encontram-se em um espaço de competição em que as regras não são claras e muito menos fixas. O jogo segue escorregando, por vezes simultâneos, e em outros momentos articulados dentre valores que regulam (ou deveriam regular) os apresentados por Huizinga (1971) como lealdade, ética, força, tenacidade, habilidade e coragem. Porém, há sempre mais de um jogo sendo jogado e, como consequência, a confusão se instala gerando distorções na compreensão das diretrizes do jogo vigente.

Então, vejamos, em *O Cavalo Branco de Napoleão* (1973), há uma alternância anárquica do papel do condutor, aquele que inicia o novo jogo é aquele que arbitra e participa da anarquia; como na cena em que Adalgisa propõe o jogo "dize-me o que pensas quando estás na privada e direi quem és" (KARAM, 1973, ANEXO 1, p. 166), ou quando Waldemar propõe a Operação Napoleão. Nesse caso, o personagem propõe, mas não sabe muito bem como conduzir o jogo, ao que Adalgisa e Oliveira pedem ajuda para Asdrúbal.

Já em *O Cavaleiro Negro contra Gumerindo Tavares* (1974), temos os jogos mais delimitados, principalmente quando os dois personagens decidem "brincar" com situações, como quando brincam de marido e mulher ou cavalo e cavaleiro. Esses jogos necessitam da participação de todas as partes e então a falha fica oculta, sendo presente a integridade na ação de quem joga.

Tendo em conta o caráter comum do jogo, no sentido de comunidade, conforme Huizinga (1971), o que se configura em torno dos jogadores geralmente torna-se permanente durante o ato de jogar. Assim, o que une os participantes é a sensação de estar separados/juntos. Em ambos os textos de Karam podemos identificar as características abaixo:

Numa tentativa de resumir as características formais do jogo, poderíamos considerá-lo uma atividade livre, conscientemente tomada como "não- séria" e exterior à vida habitual, mas ao mesmo tempo capaz de absorver o jogador de maneira intensa e total. É uma atividade desligada de todo e qualquer interesse material, com a qual não se pode obter qualquer lucro, praticada dentro de limites espaciais e temporais próprios, segundo uma certa ordem e certas regras. Promove a formação de grupos sociais com tendência a rodearem-se de segredo e a sublinharem sua diferença em relação ao resto do mundo por meio de disfarces ou outros meios semelhantes. (HUIZINGA, 1971, p. 17).

Listadas as principais características apontadas por Huizinga (1971), importa saber como ele define a função do jogo. O que há é o jogar a luta e o jogar o jogo da representação da luta. Visto que estamos falando da matéria textual de Karam e sua dramaturgia, podemos traçar aqui um paralelo com a ideia de sobredeterminação, que é uma relação que fica entre a determinação e a indeterminação. Ela ocorre quando uma mesma coisa está determinada ao mesmo tempo por uma ou mais molduras, como fotogramas sobrepostos hesitando entre si. Vejamos um trecho do artigo abaixo, formulado por Maniglier:

(...) a sobredeterminação é, em suma, um equívoco. Mas é a menor das questões – há um equívoco sobre esse termo equívoco. Pois, geral, ele dá entender isso: que um mesmo signo corresponde a diversos signos. Homonímia, portanto e sinonímia. Mas vê-se facilmente que essa maneira de formular as coisas é insatisfatória, pois ela ainda define o signo pela maneira como ele é ordenado para a significação. Com efeito, a partir de Freud, já se diz outra coisa: que o signo pertence necessariamente a diversas redes de signos. O que seria preciso compreender, portanto, é porque essa característica é essencial ao signo linguístico, se ela o é. (...) Ora, com Freud, aparentemente se está bem longe dos termos em um sistema no qual, em suma, cada coisa está em seu lugar. Cada signo pelo contrário, parece ter sempre mais de um lugar e fazer da língua um mingau, um entrelaço, um labirinto, constituído de comunicações aberrantes entre redes aparentemente heterogêneas, bem longe daquilo que um “sistema” evoca de *arrumado*. (MANIGLIER, 2020, p. 115).

No caso da nossa análise, temos o teatro como forma de jogo e nele identificamos a "confusão" que Huizinga (1971) destaca como potencial ocorrência entre essas duas funções. Em outras palavras, a luta por alguma coisa ou a representação da luta por alguma coisa. Pensando a partir do excerto acima, o que Freud observa é como se os signos lutassem por seu direito a soberania a cada frase, dissimuladamente à revelia do escritor.

Vale reforçar que a despeito dos traços oriundos do ritual e do espiritual no jogo em sua origem, Huizinga (1971) vai afirmar novamente o hábito de considerar o jogo e a seriedade como opostos, o que, para ele, não permite que se chegue à solução do problema, o que nos deixa sem resposta definitiva. Com isso, nos deixa dentro do jogo. Vamos, agora, ver um pouco a visão de Caillois.

2.2. Roger Caillois e o jogo

No limite das lutas discutidas na seção anterior, das molduras não fixadas, da ideia de fotogramas alternando-se instáveis, podemos pensar que a proposta de Karam poderia ser

também colocar em “xeque” identidades absolutas, de espaços, objetos e pessoas. Em *Pescoço Ladeado por Parafusos* (2001), por exemplo, Karam vai traçar um percurso em busca dessas identidades, brincando com elementos de montagens de rostos, nomes e números. Dessa forma, a identidade é apresentada como diversidade vacilante e mutável:

De fato, para compreender o caráter essencial do equívoco e, portanto, do inconsciente, não se pode ficar na simples oposição signo/significação, ou mesmo significante/significado. Não é preciso dizer que um mesmo signo pode ter diversas significações, nem mesmo que um significante pode ter diversos significados, é preciso dizer que a identidade mesma do signo é múltipla, determinada de maneira múltipla, de modo que ela só se explicará à luz de uma ontologia do múltiplo. (MANIGLIER, 2020, p. 115).

Caillois (2017) defende que os jogos valorizados entre um povo podem servir para definir algumas de suas características morais e intelectuais, sendo possível diagnosticar uma civilização a partir dos jogos que ali prosperam. Isto é, os jogos como representação identitária de um povo. No caso do Brasil, no contexto em que vamos mergulhar em *O Cavalo Branco de Napoleão*, o jogo teatral e um espectro do futebol aparecem logo no início do texto quando Adalgisa apresenta seus canários, como eram conhecidos aos jogadores da seleção brasileira na década de 1970:

Assim, um jogo que é valorizado entre um povo pode, ao mesmo tempo, servir para definir algumas características morais ou intelectuais, fornecer uma prova da exatidão da sua descrição e contribuir para torná-la mais verdadeira ao acentuá-la entre aqueles que praticam o jogo. Não é absurda a tentativa de diagnosticar uma civilização a partir dos jogos que ali prosperam particularmente. (CAILLOIS, 2017, p. 137).

Pensar o jogo como uma atividade improdutiva e no hábito da sociedade de produzir algo para alguém, olhamos para o jogo que não produz nada, mas que produz a si mesmo. Produz identidade. Tanto Huizinga como Caillois nos convidam a compreendê-lo como um conjunto de regras que produz uma linguagem com características próprias que trazem em si uma experiência significativa para as pessoas envolvidas.

O jogo é uma atividade regulamentada ou fictícia, não sendo possível caber nos dois. Esse é o problema a ser observado e discriminado minuciosamente pelos dois autores, que apresentam o jogo e sua relação com o homem ou a partir do homem com regras muito delimitadas, impossibilitando trazer elementos muito inventivos para esse campo sem que essa estrutura se desmonte. Tal desmonte e seus desdobramentos é que apresentam o

problema a ser investigado nos textos de Karam, pois o jogo teatral não sustenta regras muito rígidas por se tratar de um território de invenção.

Caillois (2017) vai dizer que a regulamentação e o universo da invenção incessante não são duas coisas que podem conviver. Então olhamos para os textos de Karam com aquele múltiplo olhar de que falamos anteriormente, somado às características que se encaixam na ideia de jogo e, a partir da antítese entre regulamentação e invenção, o autor vai nos apresentar uma categorização desse universo do jogo para uma melhor identificação desse comportamento dos relacionamentos entre pessoas, incluindo animais, e por utilidade para nós, como se comportam os personagens nas peças de Karam.

Resumidamente, Caillois apresenta os seguintes conceitos:

Começando por *Agon*, termo grego para conflito, luta ou disputa. Geralmente são baseados em rivalidade, essa disputa está apoiada em habilidades, memória e resistência, vencendo quem for reconhecidamente superior. As regras são muito claras nesse tipo de competição e cada jogador terá de vivenciar uma superação individual, “você contra você mesmo” ou contra um adversário. No conceito agonista, a noção do mérito está muito enraizada. Nos jogos, as artificialidades são criadas para que possa ser garantida a igualdade entre as pessoas que vão disputar. Por exemplo, as corridas de cavalo, o jogo de futebol, a corrida, jogos olímpicos em geral são uma tentativa de criação de um "mundo perfeito" onde reina a igualdade de oportunidades. Uma ilusão, por assim dizer, pois o acaso está sempre operando. Em uma corrida de cavalos, as regras são as mesmas para todos os participantes, mas pode ocorrer de um cavalo simplesmente não se mover no momento da largada. O acaso soberano.

Alea, o acaso, a sorte. *Alea* portanto atende a um desejo de vencer o destino, contra ou a favor da sorte, segundo Caillois. Essa categoria engloba jogos de dados, apostas, jogos infantis como par ou ímpar. A única coisa que o jogador precisa fazer é se arriscar e esperar o resultado do risco. A ideia de que é possível encontrar o equilíbrio no acaso. Por exemplo, um jogo que inclui sorteio é visto como justo no sentido de igualdade de condições entre os jogadores, e assim, na suspensão temporária do acaso, ocorre uma sensação de controle temporário do acaso quando, pelo mesmo acaso, as coisas se equilibram ao final de uma aposta ou um jogo de dados.

Passemos para a noção de *Mimicry*, uma categoria de jogo onde os participantes assumem papéis, encarnando um determinado personagem à margem da máscara. É o ato de

vestir um personagem durante um tempo determinado. Temporariamente, o indivíduo se despe da sua personalidade para vivenciar outra. Espionar ou ludibriar não fazem parte do jogo, o que faz com que um mentiroso, por exemplo, não esteja incluso no espectro de *Mimicry*, que significa brincar com a imaginação do que é e não é. A criança, ao imitar os adultos para aprender a se comunicar com o mundo, encontra-se neste campo. *Mimicry* trata da suspensão do real sem regras imperativas com invenção incessante, a exemplificar pela situação em que uma pessoa se identifica com um desportista campeão ou com um protagonista herói de um filme.

Por fim, o conceito *Ilinx*, a vertigem, o impulso natural que impele as pessoas e animais a quebrar a estabilidade do nosso corpo. Vertigem, pânico, espasmo e catarse. Está ligado a jogos de superação do corpo e projeções do corpo no espaço. É uma categoria que une a máscara e a vertigem. As manifestações populares, as máscaras e os giros, por exemplo. Cabe destacar os meios artificiais que promovem essa perda da estabilidade, como drogas e bebidas alcoólicas, substâncias que promovem a vertigem para além da compreensão do jogo da realidade. *Ilinx* nos interessa sobretudo pela ideia de quebra de movimento, giros, movimentos corporais que modificam o estado e a direção da cena nos textos de Karam. Sobretudo em *O cavalo branco de Napoleão (1978)*, no qual podemos destacar a cena em que a personagem Adalgisa subitamente sobe em cima da mesa e começa a chutar papéis. Ela diz que chuta papéis porque está feliz:

Adalgisa - (Sobe numa mesa e começa a chutar papéis)

Oliveira - Adalgisa, isso é coisa que se faça?

Adalgisa - Estou em cima da mesa chutando papéis de felicidade.

Oliveira - Desde quando uma pessoa feliz sobe em cima de uma mesa e começa a chutar papéis para comemorar essa felicidade?

Adalgisa - Eu estou feliz, eu estou feliz... (KARAM, 1973, ANEXO 1, p. 158).

Caillois (2017) mobiliza o inconsciente no "entre" mundos. Ou seja, entre o mundo mais interno e a realidade externa. Esse é um modo de cotejar a obra de Caillois (2017) com a dramaturgia de Karam.

O jogo, em oposição à vida, não oferece riscos à vida real. Não produz nada, nem bens, nem obras. Nem mesmo os jogos de azar, jogos a dinheiro e loterias, pois, segundo o pesquisador, esses jogos apenas deslocam essas riquezas. É polêmico pensar sobre isso, porque muita gente perde tudo em jogatinas e investimentos mal engendrados. Porém, em sua essência, tais jogos possuem um mecanismo de deslocamento de riquezas. Apenas isso.

Caillois (2017) vai dizer também que a ideia de jogo como distração inútil pode ser um engano, visto que o jogo tem significados para além de suas noções implícitas e pode designar o funcionamento de um conjunto de imagens, símbolos e instrumentos necessários para essa atividade, bem como o funcionamento de um conjunto. Se, por acaso, faltar um jogador, uma carta, uma peça, é preciso que seja anunciado antes, que se responda a uma situação precisa (como um coringa em um jogo de cartas, é previsto nas regras pré-estabelecidas), caso contrário é um jogo adulterado. O fato de ser uma trilogia com duas peças de Karam, ficando faltando uma peça, um espaço vazio que deveria conter a terceira peça, sugere a existência do que faria o papel de coringa.

Vejam os a diferença entre a palavra jogo e o termo. A palavra, para Caillois (2017), designa a atividade específica por ele nomeada, as imagens, os símbolos, instrumentos e seu funcionamento, e também o estilo, a maneira de um intérprete – o estilo de um escritor, por exemplo. O termo Jogo combina ideias de liberdade e invenção dentro de limites, como um músico manifesta sua personalidade executando uma partitura com nuances, variações e personalidade. Assim é no teatro também, o ator vai desempenhar seu papel com seu estilo, mesmo que habite o conjunto de regras do personagem que lhe foi designado dentro do universo da peça teatral.

Segundo Caillois (2017), jogo é um sistema de regras. O autor vai dizer que não encontramos regras que possam ser aplicadas ao real, o que nos remete a observar, em peças de Shakespeare, por exemplo, o emaranhado no ambiente de disputas, máscaras e vertigens. Caillois vai dizer que as instituições ordenam a sociedade, por exemplo o conjunto de regras que regem um país.

Até que ponto nos respaldam essas ideias na compreensão das peças de Karam, no contexto em que foi escrita? A noção de jogo com peças, uma totalidade delimitada, fechada, que depende de energia para se mover, transformando-se constantemente. Enxergamos na peça *O Cavalo Branco de Napoleão* (1978) essa dinâmica de conjunto. Três personagens movem-se juntos. As principais características da dinâmica da peça reúnem movimentos que atravessam momentos principalmente de vertigem e disputas. Cada personagem também apresenta características relacionadas ao destino, acaso, inteligência com atributos para as ações que desenvolvem.

Nos importa também deixar em perspectiva a noção de existência de um sistema de regras que definem o que é ou o que não é do jogo, ou seja, o permitido e o proibido,

justamente pela situação das rígidas regras da censura militar no período de produção das peças de Karam. Segundo Caillois, jogo é a liberdade no seio do próprio rigor. Quebra-cabeças de peças concebidas para se adaptarem umas às outras e para funcionarem em harmonia, e dentro desse jogo outro jogo. O primeiro é a combinação rigorosa e relojoaria perfeita; o segundo, elasticidade e margem de movimento.

Em *O Cavalo Branco de Napoleão*, há como pano de fundo uma luta de classes, que vai de uma "brincadeira" a um assassinato. Nem a própria guerra é o campo da violência pura, porque tende a ser uma violência regrada. Karam vai escrevendo a peça nesse ritmo, uma sequência de golpes que anuncia um novo estado de coisas a cada jogo. O jogo que Karam joga com a linguagem é muito rigoroso, dentro dele temos personagens experimentando a invenção e estabelecendo novas regras dentro das regras. Os personagens agem dentro da ideia de amplitude (mobilidade, liberdade útil, movimento) no sentido de que há um texto pré-estabelecido, apesar de Karam conseguir deixá-lo vivo, como se estivesse acontecendo em tempo real a cada leitura. Os personagens se movem independentes, mas também jogam juntos, uns em relação aos outros. Livrementemente iniciam e encerram ciclos de jogos. Alternando o proponente de cada jogo de forma alinhada ao movimento

Em *O Cavalo Branco de Napoleão* todos jogam. É possível pensar como os três personagens parecem perdidos, alheios ao que realmente está ocorrendo, como se não soubessem quais são as ferramentas, o *kit* de peças para jogar. Estão desalinhados e desunidos para resolver a questão. Não estão jogando juntos, não sabem quem é rival de quem. Isso dificulta muito colocar em prática uma solução para o problema, inviabilizando o cálculo de risco, os personagens se movem à mercê do enredo.

2.3. Apontamentos sobre Karam e o jogo

Várias paralelas na direção do fundo da fotografia. As duas paredes paralelas, as filas de camas paralelas, o corredor solitário feito de tábuas de madeira paralelas na direção do fundo da fotografia. As paredes do dormitório pintadas a metade de cima de claro e a metade de baixo de escuro formavam outras paralelas na direção do fundo da fotografia. No fundo da fotografia havia uma porta ocultando uma brincadeira, além da porta estava a brincadeira de imaginar que lá as paralelas se encontravam, nebulosamente como numa anedota não contada inteira, nebulosamente como numa brincadeira contada inteira. E ficaram faltando os nomes de quem dormia nas camas paralelas aquém da nebulosidade. (KARAM, *Mesmas coisas*, no prelo).

Parafraseando Karam, traçamos até aqui linhas paralelas entre os movimentos políticos no Brasil na década de 1960/1970 e os movimentos realizados pelo autor na sua produção dramatúrgica e literária. Linhas paralelas como trilhos de trem que, por um *golpe* de vista, parecem se cruzar no horizonte e, quando finalmente o horizonte é alcançado, descobre-se que as linhas continuam paralelas. Não se cruzam.

No excerto acima, o autor faz uma reflexão sobre o tempo, o espaço, a expectativa e a perspectiva. Quando aponta para a ausência dos nomes de quem dormia, nos damos conta de tudo que pode ser inominável e então podemos pensar que esse espaço vazio pode ser como o vazio no tríptico de duas peças, ou seja, o lugar onde fica faltando a terceira peça para completar o tríptico. O espaço vazio, segundo Karam, que provavelmente parafraseia alguém, está reservado para o lance de dados:

— O espaço vazio é usado para lance de dados, dados com 8 lados mas são contados apenas 6 porque o lado de dentro não é visível e o lado de fora pertence ao jogador, na opinião de uns, e o lado de fora pertence ao acaso, na opinião de outros.
— Imaginar um espaço vazio é uma forma de jogo onde se perde sempre? ou se ganha todas as vezes? ou se empata permanentemente? (KARAM, *Mesmas Coisas*, no prelo).

Temos então o espaço vazio como o espaço reservado para as possibilidades. Trazemos essa reflexão para a discussão porque faremos a fricção das peças de Karam com as dinâmicas do “jogo” como elemento de cultura, procedimento e regulamentação da forma, por entendermos que Karam nos deu a dica em seu *Mesmas Coisas*, obra ainda no prelo. Karam dedica algumas páginas refletindo sobre o jogo e suas regras, como neste trecho:

O primeiro jogador diz que vai ganhar o jogo, o segundo jogador diz que vai ganhar o jogo, o terceiro jogador diz que vai ganhar o jogo, todos os jogadores dizem que vão ganhar o jogo, eles continuam dizendo que vão ganhar o jogo até que comecem a admitir que vão perder o jogo, ganha o jogo aquele que restar sozinho afirmando que vai ganhar o jogo, não existe a possibilidade de empate, o jogo só termina quando restar um único jogador afirmando que vai ganhar o jogo, a memória registra um único caso em que os últimos jogadores admitiram ao mesmo tempo que iriam perder o jogo, não foi considerado empate nem jogo sem resultado, na época foi inventada uma palavra para significar o que aconteceu mas a memória esqueceu de registrar a palavra, o jogo do espaço vazio poderá ser interrompido quando o espaço vazio tiver que ser ocupado por algum outro jogo ou outra coisa ou como depósito ou como garagem ou como despensa ou como moradia ou como penitenciária ou como privada ou como adega ou como açougue ou como cofre ou como depósito de tapetes, o jogo poderá terminar quando o espaço vazio tiver que ser ocupado por outra coisa, mesmo que tenha que ser usado como espaço vazio, neste caso de interrupção o jogo termina sem resultado, é como se ele não tivesse sido realizado, e são feitas, sim, eu ia esquecendo, sim, são feitas, e como são feitas, são feitas apostas no jogo do espaço

vazio, os jogadores costumam começar apostando a vida, depois a aposta vai subindo. KARAM, *Mesmas Coisas*, no prelo).

É possível notar, no trecho, que ao longo do texto há uma dinâmica de transformação das ideias e do discurso através da repetição, de modo que o texto se mostra uma equação que vai se desdobrando. Nesse conjunto está na proposta do aparecimento dos repolhos no caminhão de Waldemar no que seria o espaço vazio:

Waldemar - Mas acontece o seguinte, Dona Adalgisa: eu deixei ontem a noite o caminhão vazio e hoje de manhã estava cheio.

Adalgisa - Deixou ontem à noite o caminhão vazio na garagem e hoje de manhã estava cheio?

Waldemar - Exatamente. Deixei o caminhão ontem a noite vazio na garagem e hoje de manhã tava cheio. (KARAM, 1973, ANEXO 1, p. 152).

Traçamos até aqui possíveis paralelas. Reunimos fragmentos de memórias e textos de outros autores para contar essas histórias e trouxemos possibilidades para pensarmos a dramaturgia de Karam. A partir deste capítulo, nossa proposta é adensar a ideia de jogo, com o espírito diletante, de quem experimenta vagar no vazio ao qual Karam se refere. Experimentar esse vazio que podemos chamar de “entre”.

Inicialmente, experimentamos ler em voz alta, no papel de que seria reservado a uma atriz. Como um elenco divide o texto para o trabalho de mesa, identificamos ciclos de jogos como forma de organizar o estudo, que, em progressão, e em alguns momentos até mesmo exponencial, vão determinando o ritmo da peça. Nessa leitura, pudemos identificar sonoridades e ritmos do texto, o tom de voz das personagens e os afetos que os movem. Assim, há uma característica na escrita do autor que vai se estender por toda sua produção literária: o jogo. Por exemplo, em *O Cavalo Branco de Napoleão* (1978), há uma somatória de eventos. Dentro de cada um, ou ciclo de jogo, um comportamento próprio se desenvolve na estrutura dos diálogos dos personagens, mas há uma vida interna muito pulsante que explode para fora deles em uníssono, obrigando que todo o elenco se mova em direção ao próximo jogo. Com uma alternância entre *loopings* e saltos quantitativos, reversíveis e irreversíveis, os jogos perturbam qualquer tipo de totalidade orgânica. A partir da divisão em jogos, foi possível mapear *loopings* e saltos quantitativos nos enredos.

O jogo como relacionamento com o mundo é algo que podemos inscrever no que Caillois (2017) vai reafirmar pós-Huizinga, quanto à gratuidade fundamental do jogo inerente à organização de toda e qualquer cultura. A ideia da palavra nascida em tempo real, o jogo da

palavra antes do papel, a palavra nascida do relacionamento com os objetos e as pessoas e ambientes. Por isso, costuma-se dizer que a literatura de Karam precisa ser lida em voz alta.

Percebe-se então que há uma valorização do procedimento, do relacionamento entre as personagens e não do enredo com seus tradicionais elementos, portanto a peça termina sem um *grand finale*, inclusive ela deixa uma brecha para continuação que pode estar contida no tríptico de duas peças. No espaço vazio, a chance de saltar da vida, e seus fenômenos muitas vezes irreversíveis para um jogo com riscos reversíveis. A ideia de que, no jogo, as máscaras e os nomes mudam, mas podem brotar da experiência anterior. O espaço vazio do tríptico é uma brecha para construção da continuidade da reflexão da peça anterior.

Há um pensamento matemático evidente no fundo da cena de sua dramaturgia que vai ganhar força em sua literatura como nos excertos destacados no início deste capítulo. Um cálculo, um jogo constituído de desafios a serem resolvidos, em meio a elementos de música, matemática e pequenos desafios que movem os personagens.

Caillois (2017, p. 116) afirma que "toda instituição funciona em parte como um jogo". Nesse sentido, o grupo Margem definiu um local, estabeleceu uma programação regular e encenaram suas peças. Criaram essa pequena instituição à margem de outras instituições da cidade voltadas à arte, como o Teatro Guaíra. O Grupo Margem funcionava como um laboratório de pesquisa e entregava regularmente espetáculos teatrais ao público, com a presença de agentes de censura, durante a década de 1970. Esse era o jogo, no sentido de regras para produção artística. Era necessário passar por uma aprovação.

Ao escrever e produzir teatro na década de 1970 no Brasil, em uma cidade fora do eixo Rio-São Paulo, Karam realizava uma discreta revolução no que diz respeito à produção dramática brasileira. Afinal, o Grupo Margem encontrava-se à margem, como o próprio nome diz, das produções oficiais em sua própria cidade, Curitiba. Também à margem das consideradas "grandes encenações" apresentadas no chamado "centro cultural" do Brasil. No âmbito do governo brasileiro, com uma revolução em curso, ou seja, mudanças constantes das regras dos jogos da administração do país, verificamos que estar à margem era em parte uma escolha dos artistas e agentes culturais envolvidos no projeto.

Desse ponto de vista – de que toda instituição funciona em parte como um jogo – uma revolução aparece como uma mudança das regras do jogo, porque, por exemplo, as vantagens ou responsabilidades antes reservadas a cada um pelo acaso do nascimento devem doravante ser conquistadas pelo mérito, graças a um concurso ou exame. Ou seja, os princípios que presidem os diferentes tipos de jogos - acaso

ou desastre, sorte ou superioridade demonstrada- manifestam -se igualmente fora do universo limitado do jogo. (CAILLOIS, 2017, p. 116).

Com o advento da ditadura militar e da contracultura no Brasil, os jovens artistas do Margem, ao que tudo indica, a partir dos relatos já citados, seguiram em uma espécie de aceitação do cenário vigente – com uma postura irreverente, irônica e sagaz –, assim como das regras sociais e políticas confusas daquele momento. O grupo precisou aceitar o regime imposto e, a partir da limitação, produzir e inventar para além das convenções, com imaginação e procedimentos que eram apresentados, principalmente por Karam, no que diz respeito à forma e à linguagem.

É de suma importância ressaltar, e faremos isso inúmeras vezes ao longo desta dissertação, que nosso foco está sempre voltado à linguagem de Manoel Carlos Karam. Cabe a nós, como pesquisadores, resgatar a obra deixada por Karam na tentativa de elevá-la a um patamar para além das margens a que ficou restritas nos últimos 40 anos, como forma de compreender esse momento do teatro brasileiro operando no sul do país. Dessa forma, é um trabalho inicial para compreendermos que as peças de Karam ultrapassam os muros da ditadura como obra de arte e alcançarmos algum entendimento de como se deu essa fricção naquele momento e, sobretudo, como nos relacionamos com suas peças anos depois de sua primeira publicação e apresentação pública.

Quanto à relação com os procedimentos para a publicação e a apresentação de um texto, a regra era a seguinte: primeiramente, o texto obrigatoriamente tinha de ser enviado a Brasília. Após lenta burocracia, retornava para nova análise por uma equipe da censura em Curitiba. Só assim poderia ser encenada com cortes de tudo que os censores julgassem impróprio para ir à cena com as autorizações prévias. Havia também dois censores por apresentação, para a verificação da execução exata do texto que havia sido autorizado: "No teatro havia sempre um ou dois censores, para verificar se o texto estava tudo conforme havia sido autorizado. Este era o cotidiano do artista no Brasil em 1970, conviver com a censura.", como nos contou por telefone o ator Beto Guiz, em 2020, que participou da montagem d'*O Cavalo Branco de Napoleão* (1978), no papel de Waldemar.

O espaço do ofício teatral passou a ser um local de luta silenciosa, em que dominante e subordinados tinham que conviver. Nos textos do tríptico, Karam apresenta essa fricção entre os personagens. Em *O Cavalo Branco de Napoleão* (1978), temos três personagens em crise com a pressão enorme em resolver algo absurdo; e o personagem Asdrúbal tem

aparições pontuais como um conselheiro estrangeiro ao ambiente de e pelo conteúdo, além de, somado a essa situação, aparece junto o espectro da luta de classes nas cenas entre funcionário e patrões. Há também apenas uma brisa de luta de gênero quando Adalgisa e Oliveira entram em conflitos conjugais ou pequenas birras entre os dois. Já Waldemar é o personagem que realmente se submete às leis, mas não consegue se mover para uma transformação dessa submissão em riso ou mesmo de aquisição de poder sobre os patrões. Em *O Cavaleiro Negro contra Gumerindo Tavares* (1974), os personagens brincam entre si praticando jogos nos quais um se submete ao outro, por exemplo quando brincam que um deles será o cavalo e outro o cavaleiro. Também há pequenos conflitos que levantam as questões de gênero e discussões sobre a educação das crianças no Brasil, etc.

Observamos que o jogo do grupo Margem foi tomando forma nos textos de Karam, tendo em vista as propostas de Huizinga, como nesse trecho em que diz:

Não há dúvida que toda luta submetida a regras, devido precisamente a essa limitação, apresenta as características formais do jogo. (...) Chamar *jogo* a guerra é um hábito tão antigo como a própria existência dessas duas palavras. (HUIZINGA, 1971, p. 46).

Na peça *O Cavalo Branco de Napoleão*, é possível verificar o jogo na luta "de brincadeira" entre os personagens, como exemplifica Huizinga (1971) em relação a animais considerados irracionais por nossa cultura, como cães que brincam de morderem-se, ou crianças que lutam "de brincadeira" imitando a violência, que eventualmente pode acabar em dor. Em *O Cavalo Branco de Napoleão*, é possível cotejar Huizinga (1971, p. 46), quando ele diz que "nem sempre os limites da violência permitida excluem o derramamento de sangue ou mesmo a morte dos combatentes", trazendo, aqui, a ideia de irreversibilidade, como aquela velha noção de que uma brincadeira pode "acabar em choro", uma forma que as mães alertam seus filhos sobre brincadeiras que acreditam que sejam perigosas.

O que verificamos nos registros dramatúrgicos de Karam é que ele passa por esses temas a partir das ações e diálogos entre os personagens de seus textos. Em *O Cavalo Branco de Napoleão* prática de pequenos *golpes dos personagens*, no sentido de rupturas por vezes violenta e incisivas ao longo do texto até culminar na morte de um dos "jogadores". A conclusão dessa morte é a criação de um novo problema a ser resolvido. Com a instauração de um regime militar com atos como o AI-5, havia o jogo do Grupo Margem com um comportamento importante de ação dentro da estrutura imposta pelo *golpe*. Os integrantes do

grupo entraram em uma busca de ferramentas para encontrar o caminho oposto ao golpe violento. Foram em busca de formas para continuar expressando, relatando e denunciando. Para fim ilustrativo, podemos pensar no chamado "golpe de mestre", sendo possível encontrar no dicionário *Aurélio* pelo menos 13 verbetes com definições de golpe:

S.m 1. Choque ou pancada produzidos por um corpo que, em movimento rápido, atinge outro com maior ou menor intensidade, *ex. Deu violentos golpes na mesa. Um golpe de marreta fraturou a pedra.* 2. Incisão ou marcas deixadas por tal choque ou pancada. *Vê-lhe na pele um fundo golpe.* (...) 5. Ação súbita e inesperada (...) 6. Acontecimento súbito e inesperado. *Golpe de sorte* (...) 8. Rasgo, lance: *golpe de coragem; golpe decisivo; golpe de mestre.* (...) 13. Bras. O canto da araponga. Golpe de Ariete. Choque causado pela súbita parada da corrente líquida em um conduto forçado. Golpe de Estado. Subversão da ordem constitucional e tomada de poder por indivíduo ou grupo de certo modo ligados à máquina do Estado. (...) (FERREIRA, 1999, p. 996).

Pensamos em golpe com um componente risível e como algo que acontece e transforma estruturas, algo não confiável e frágil de certa forma, que mesmo assim gera danos. Alguns irreversíveis.

A partir da obra que nos deixou, de depoimentos de amigos e de notícias, temos uma ideia de como ele pensava o mundo e como agia na sua comunidade a partir da sua obra, assim como uma visão possível da vivência do autor em seu momento mais coletivo e produtivo, dentro de um regime militar. A partir de sua obra, temos uma ideia de que ela se desdobra em muitas faces. Neste ano (2021) em que escrevemos esta dissertação, em sucessivos movimentos de isolamento social (*lockdown*), crise política, crise sanitária mundial, em seu ápice, a palavra *golpe* reverbera e ressurge desde o lugar que ocupavam artistas em sala de ensaios, desenvolvendo técnicas para conseguir continuar dizendo, buscando formas, palavras, ritmos, pelo prazer da brincadeira, mas sobretudo pela sobrevivência do direito à expressão. Karam registrou tudo isso para nós.

CAPÍTULO 3: *O CAVALO BRANCO DE NAPOLEÃO*

No programa da peça *O Cavalo Branco de Napoleão*, apontada como integrante da trilogia de duas peças, há uma informação, dada pelo próprio autor, de que ela nunca poderia ser uma trilogia, porque poderia conter duas ou quatro peças, nunca três peças. Identificamos prontamente uma ressonância da peça *Esperando Godot* (1952), de Beckett (1906-1980), considerando o que ressalta o professor John Fletcher:

A dinâmica da peça como um todo, depende, pois do equilíbrio, 'é a forma que importa', Beckett uma vez ressaltou (...) um movimento que se apoia fortemente na assimetria, na repetição com uma diferença. (...). A totalidade do segundo ato tem mesmo um tom ligeiramente diferente do primeiro (...) o Pozzo confiante do primeiro ato se converte em cego decrépito do segundo; e as palavras do Menino, ditas num jorro no primeiro ato, precisam ser extraídas a força por Vladimir na segunda vez. Todo este segundo painel do díptico é menos naturalista e presume maior familiaridade com os dois vagabundos. (FLETCHER, 2005, p. 209-210).

À luz desse trecho crítico de Fletcher sobre a obra de Beckett, é possível identificarmos que há também uma assimetria nos títulos das peças de Karam, quase como a diferença na repetição que Fletcher observa em Beckett. Trazemos *Esperando Godot* (1952) para a discussão por encontrarmos pertinência nessa ressonância e não necessariamente porque a obra de Karam seja significativamente impactada pela produção de Beckett – especificamente a peça *Esperando Godot* (1952) nos chama atenção quando a aproximamos das peças karanianas que aqui analisamos. A ideia deste texto de Beckett nos acompanhou no trabalho anterior de leituras em voz alta e nas experiências em sala de ensaios de trabalhos anteriores. Considerando a reflexão do excerto acima, julgamos pertinente citar esse autor para iniciar este capítulo, como um lembrete do "estado" em que precisamos nos colocar ou habitar para leitura das peças de Karam. Esse estado, no sentido de captar as características e condições do momento da leitura, é um termo que podemos chamar de procedimento, muito utilizado em nossas experiências em sala de ensaios. Trata-se da busca em alcançar o "estado" do texto, experimentá-lo no corpo de atriz, sendo que ele geralmente é conquistado a partir de técnicas de respiração, movimentos corporais e leituras de textos que vibrem nessa frequência da busca de um "estado", fugindo da busca da interpretação do personagem. Algo que permanece no ator e a partir do ator torna-se movimento e voz. Acreditamos que exista tal

fato na literatura de Karam. Um estado que se traduz nas frases finais da peça após tudo que se passou no enredo da peça. É quando os dois personagens enfim encontram-se prontos para ir embora ou permanecer.

O jogo que encontramos em *Esperando Godott* (1952) metaforicamente está nesse espaço, na espera de alguém que nunca chega e nos mantém dentro de um "estado", o que nos interessa enquanto atores e pesquisadores de Karam. Nós observamos, em Karam, essa sutileza que só o corpo de um ator em sala de ensaio ou em um teatro cheio pode experimentar, se estiver alinhado a essa busca do "estado" do personagem, da história, do espaço tempo de cada texto. Em Karam, é possível ter tal experiência lendo seus textos.

Vladimir - Então vamos embora.
Estragon - Vamos lá.
(Não se mexem. Continua) (BECKETT, 2005, p. 195).

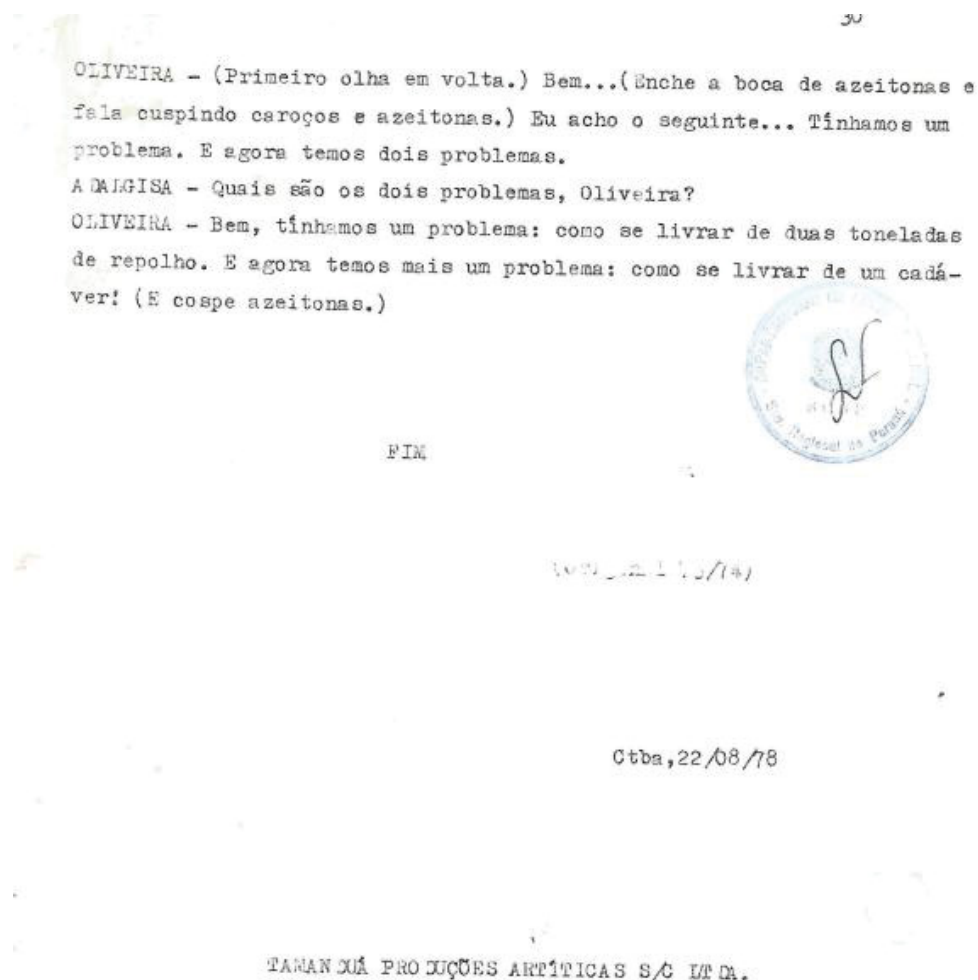
Convidamos você, leitor, a experimentar estar de corpo todo nessa leitura a partir dessas linhas. Você inclusive pode ler em voz alta se preferir.

Sobre a assimetria, verificamos que no tríptico de Karam, o título da primeira peça contém o *cavalo*, e o da segunda, um *cavaleiro*, e as cores são opostas, o *cavalo branco* (*de Napoleão*) e o *cavaleiro negro* (*Gumercindo*). Oposição e diferença. Esses signos trazem elementos da ordem dos romances de cavalaria medievais que apresentam toda uma hierarquia. Também nos remetem à oposição dos cavalos no tabuleiro do jogo de xadrez, por estarmos trazendo como referência para este trabalho os jogos. A diferença identificada, pensando no jogo de xadrez, é que dentre as peças do xadrez, os cavalos são idênticos, apenas diferem na cor, enquanto, no caso dos títulos das peças, as cores continuam opostas e o *cavalo* e o *cavaleiro* se complementam, ou seja, não são idênticos. Temos, então, um dado correspondente à ideia do nome fictício criado no programa da peça (KARAM, 1973, ANEXO 3, p. 207), que, de certa forma, ressignifica a ideia dos gêmeos em *Through the looking glass* (*Alice através do espelho* 1871), de Lewis Carroll. Falaremos sobre isso mais adiante. Há também a ideia de uma *trilogia de duas peças*, calçada pelo conceito de jogo, ou seja, duas peças em relação entre si e com o espaço vazio que sugere completar o tríptico.

3.1. Texto, títulos e programa das peças

O texto original *O Cavalo Branco de Napoleão* foi encontrado datilografado e em bom estado de conservação, há um “carimbo” rubricado do Departamento de Polícia Federal-SCDP em todas as páginas. São 30 páginas no total. Na última página da impressão original, há uma indicação com a data de escrita da peça entre parênteses, na qual está escrito "original 73/74". Logo abaixo, encontra-se “22 de agosto de 1978”, referindo-se à data de montagem da peça (Figura 1). Ao final do texto, vemos a seguinte indicação: “Tamanduá Produções Artísticas S/C Ltda”, o que indica que o texto foi montado pela Tamanduá Produções naquele ano, e não pelo Grupo Margem.

Figura 1 – Datas da página final



Fonte: a autora (2022).

Já o texto *O Cavaleiro Negro contra Gumerindo Tavares* foi montado pelo Grupo Margem e também encontrado datilografado, com 26 páginas. Sua montagem e encenação aconteceram em 1974 no Teatro de Bolso, espaço cultural que era residência do Grupo Margem na época. Não há carimbos de censura em nenhuma página do exemplar que temos em mãos – temos posse temporária de ambos os textos, que nos foi concedida para nossa pesquisa pelo iluminador teatral Beto Bruel, sendo que a autorização de uso do material foi cedida pelo filho do autor, Bruno Karam. No entanto, não temos conhecimento se existem cópias de ambas as peças, de modo que até o momento essas são as únicas de que se tem notícia.

Em *O Cavalo Branco de Napoleão*, o enredo gira em torno do aparecimento de um caminhão carregado com duas toneladas de repolho. O arauto que anuncia o misterioso aparecimento é o funcionário da fábrica – especializada em artigos íntimos femininos –, motorista responsável pelo caminhão. A trama vai se desenrolar em torno de desvendar o mistério da aparição, pois o personagem motorista afirma que deixou o caminhão vazio na garagem da empresa à noite, e pela manhã o encontrou cheio de repolhos. A intriga está localizada, em uma das camadas, na luta de classes entre os patrões e empregado, mas tal tema compõe apenas uma camada da proposta de Karam, porque o foco está na forma e nos jogos. Em outras palavras, é na forma em que se encontra o verdadeiro "protesto" do autor, no sentido de que, a partir dela, ele questiona o tipo de "contrato" que, no sentido preciso da palavra, exige a limitação temporal, a não intervenção de terceiros, a exclusão de certas propriedades inalienáveis (DELEUZE, 2017), o que dificulta a livre expressão a que o teatro precisou se submeter para existir no período da repressão no Brasil. Na sequência dessa questão primordial, todas as outras, não menos urgentes e importantes, emergem.

Karam busca justo esse efeito que pode ser considerado político. O efeito de adentrar as estruturas do "contrato" e corrompê-lo. Sobretudo apresentando autocrítica à utilidade do próprio teatro enquanto representante da tradição burguesa, rindo de si mesmo e carregando todas as outras questões no processo. No conjunto de sua escrita, os conflitos, as relações de família, propriedade e religião, a cultura de favorecimentos e as idiossincrasias das próprias personagens vêm a reboque da questão principal: a forma. Podemos considerar também a importância do questionamento da utilidade da própria dramaturgia enquanto escrita burguesa.

Já em *O Cavaleiro Negro Contra Gumerindo Tavares*, o enredo gira em torno de um acerto de contas. Gumerindo Tavares vai até o apartamento do Cavaleiro Negro cobrar-lhe as mensalidades atrasadas do Country Club. O jogo que o Cavaleiro Negro propõe, em contrapartida, é não aceitar pagar a dívida. A partir disso, tem-se uma peça que vai colocar na berlinda, a partir da forma e do jogo, e não propriamente no discurso teatral, conceitos como família, propriedade, religião, gênero e ditadura. Enquanto essa camada de crítica se apresenta no escopo da peça, os personagens apresentam-se à beira de colapsar e prestes a desaparecer no evoluir das cenas/jogos, sobrando apenas dois atores despidos de suas máscaras. Por fim, resta apenas a voz autoral.

A peça *O Cavalo Branco de Napoleão* se passa inteiramente em um escritório de uma fábrica de artigos íntimos femininos, como descrito na primeira rubrica. *O Cavaleiro Negro contra Gumerindo Tavares* está localizado dentro do apartamento do Cavaleiro Negro. Ou seja, podemos pensar que, na primeira peça, temos o espaço da instituição privada e, na segunda, o espaço da vida privada dos personagens. A noção do tempo da peça em *O Cavalo Branco de Napoleão* está no ritmo do texto, um tempo que podemos comparar ao andamento musical descrito em uma partitura, ou seja, apresenta momentos lentos, moderados e rápidos, conforme se desenrola. Já em *O Cavaleiro Negro contra Gumerindo Tavares*, é nítido um tempo sem andamento, um marasmo de algumas horas na vida dos personagens. Sem muitas variações, a não ser quando eles resolvem viver outros papéis dentro da peça e brincam a partir da encenação de dinâmicas como mamãe/papai ou cavalo/cavaleiro, os personagens vão esgarçando ou comprimindo o tempo conforme a narrativa e isso é tudo.

Um tema que chama atenção é que, em ambas as peças, há um momento de dedicação dos personagens a reflexões sobre o cômodo mais íntimo da casa ou da fábrica: o banheiro. Em *O Cavaleiro Negro*, há uma longa discussão sobre o vaso sanitário e os problemas que a escolha de um vaso sanitário errado pode gerar:

Cavaleiro - (...) Esse banheiro, aliás, devo confessar, se transformou numa coisa vital pra mim. É até um incentivo para continuar vivendo.

Gumerindo - A banheira é um incentivo para o senhor continuar vivendo.

Cavaleiro - É.

Gumerindo - Eu tenho um amigo cujo incentivo para continuar vivendo é um papagaio.

Cavaleiro - O meu incentivo para continuar vivendo é esse banheiro.

Gumerindo - É uma bela banheira de segunda mão. Mas, escute uma coisa, ela não vai ficar meio deslocada dentro do banheiro? Afinal pode não combinar com as demais peças.

Cavaleiro - Já pensei nisso. E já providenciei. A banheira não combinava com o vaso sanitário. Mas eu comprei um vaso novo.
Gumercindo - (Curioso como uma criança) Mostra pra mim.
Cavaleiro - O vaso novo?
Gumercindo - É.
Cavaleiro - Mostro. (KARAM, 1974, ANEXO 2, p. 179).

Em *O Cavalo Branco de Napoleão*, a discussão gira em torno do tema em que os personagens pensam quando estão no banheiro fazendo suas necessidades, visto que tem relação com o ato de que todo ser humano realiza impreterivelmente: ir ao banheiro.

Adalgisa - Não tenho ambições intelectuais, mas de vez em quando dou minhas filosofadas. Por exemplo, ando atualmente fazendo pesquisas com uma frase.
Oliveira - Que frase é?
Adalgisa - Dize-me o que pensas quando estás na privada que te direi que és.
Oliveira - Dize-me o que pensas quando estás na privada que te direi que és. Interessante.
Adalgisa - Interessante, nada. Genial, isso sim. Quer ver como funciona?
Oliveira - Quero.
Adalgisa - Então presta atenção. Waldemar, conta pra mim o que você pensa quando está na privada. (KARAM, 1973, ANEXO 1, p. 165-166).

Uma curiosidade, ou interesse escatológico dos personagens, que traz para perto o realismo de Nelson Rodrigues, a invasão da privacidade e uma vontade que nunca será satisfeita de saber exatamente o que se passa na cabeça de outra pessoa. Além disso, podemos aproximar, ainda, em referência à imagem da estátua *O Pensador*, de Rodin, e unir à frase célebre de Descartes *Penso, logo existo*, porque a narrativa segue em um tom de questionamento existencial, tendo em vista que a todo momento as cenas e os jogos entre os personagens oscilam entre o "pensar" e o "agir". E assim os jogos se esparramam entre si. As personagens pensam e agem, mas sempre jogando, com um jogo de “pensar sobre o que se pensa” que habita o DNA de toda obra do autor.

Por outro lado, também em *O Cavaleiro Negro*, há uma breve discussão sobre inclusão, uma reflexão sobre a possibilidade de não ser um vaso sanitário adequado para outra pessoa além do Cavaleiro:

Cavaleiro - No começo eu achei que a boca do vaso era pequena demais. Depois lembrei que eu sou meio magro. Acho que se a pessoa for meio gorda não consegue sentar direito no meu vaso.
Gumercindo - E se vier aqui algum amigo que é gordo, como é que ele faz?
Cavaleiro - Eu não tenho amigos gordos.
Gumercindo - E se aparecer um amigo novo que seja gordo? O que é que você faz quando ele quiser ir no banheiro?
Cavaleiro - Posso levá-lo até o vizinho.

Gumercindo - E se o vizinho não estiver em casa?
 Cavaleiro - Levo no outro vizinho.
 Gumercindo - E se o outro vizinho não estiver em casa também?
 Cavaleiro - Levo no outro vizinho. Eu tenho uns dez vizinhos que têm banheiro.
 Gumercindo - E se acontecer que nenhum dos vizinhos esteja em casa, o que é que você faz?
 Cavaleiro - Aí eu não sei.
 Gumercindo - Posso sugerir uma coisa?
 Cavaleiro - Pode.
 Gumercindo - Compre um penico bem grande e deixe ele de sobreaviso. Se vier um gordo aí, tem o penico pra salvar a situação.
 Cavaleiro - Será que eles vendem penicos bem grandes nas lojas?
 Gumercindo - Não sei. Mas se não venderem você encomenda sob medida.
 Cavaleiro - É uma boa ideia. Vou fazer isso. (KARAM, 1974, ANEXO 2, p. 180-181).

O personagem Cavaleiro Negro tem uma descrição de um personagem de quadrinhos. Sabe-se que o Cavaleiro Negro apareceu pela primeira vez no número 2, de 1948, da revista *All-Western Winners*. É muito interessante notar que a maneira como se expressa o personagem Cavaleiro Negro na peça de Karam espelha o status de herói fracasso de bilheteria em crise:

Na trama, o Dr. Masters (“Heron Robledo”, no Brasil) é um médico e ex-pistoleiro que jurou nunca mais empunhar uma arma. Então, para fazer justiça e não sujar seu nome civil, ele se disfarça num cowboy mascarado chamado Cavaleiro Negro. A criação do personagem é meio desconhecida. Sabe-se que Syd Shores concebeu o visual do personagem, mas o escritor é uma incógnita. Há quem credite Stan Lee e R. Bernstein como os redatores, mas o verdadeiro roteirista foi esquecido com o passar das décadas, pois naquela época não era costume creditar o autor dos textos. Mas o personagem foi perdendo o fôlego e, no início dos anos 50, já não vendia tão bem como no início. (...) O curioso é que, enquanto era cancelada nos Estados Unidos, a série fazia o maior sucesso no Brasil. Isso acabou acarretando um problema para a versão brasileira, já que o material original vindo de fora estava escasseando, o que obrigou a carioca RGE a recorrer a material de outros personagens e transformá-los em HQs do Cavaleiro. Como bem lembrou Otacílio D'Assumpção, nos últimos números da RGE quem alimentava a revista na realidade não era a Marvel, e sim os espanhóis, “pois as histórias do Cavaleiro Negro nada mais eram que as do personagem Gringo, pertencentes à Selecciones Ilustradas. Gringo desaparecia e no seu lugar eram enxertados desenhos de Walmir [Amaral], substituindo a figura do herói ora pelo Cavaleiro Negro (nas cenas de ação), ora pelo Dr. Robledo (nas cenas passadas na cidade). Algumas legendas explicando que o médico havia se transformado no Cavaleiro eram acrescentadas e, quanto ao cavalo, nem sofria retoques. (RIBEIRO, 2007, s./d.).

Quanto a Gumercindo Tavares, podemos supor que tenha semelhança com um personagem vindo da peça brasileira *As Mãos de Eurídice* (1950), de Pedro Bloch, na qual Gumercindo abandona a família para viver um romance de luxúria e paixão com a ambiciosa Eurídice, que o leva à ruína financeira, gastando toda a sua fortuna em cassinos. Após sete

anos, Gumercindo retorna para a família, que já está estruturada de outra forma e ele não tem mais o seu papel. Gumercindo ainda retorna para Eurídice para lhe cobrar as joias que ela lhe roubou, mas ela recusa-se a devolver, de modo que é assassinada por Gumercindo. Os dois personagens, já em outro "estado" se encontram na peça de Karam.

Vejamos agora a transcrição de um trecho do programa da peça para prosseguirmos:

Para aqueles que pretendem estudar "O cavalo Branco de Napoleão", estudar, analisar, deturpar, violar ou acrescentar, dou uma dica importante: a base teórica foi razoavelmente afanada da obra "Off stage", de Lewis Tweedledum (Dodgson Books, London, 1954). Não digo que foi um afano vergonhoso da teoria de Tweedledum porque este teórico do teatro tem o aval de gente importante demais para que seguir seus pontos de ponderação seja vergonhoso. Mas pode parecer pedante, uma vez que creio ter sido pioneiro de minha parte buscar bases teóricas no "Off Stage". O teatro brasileiro sempre procurou desconhecer Tweedledum. Talvez tenha sido pela dificuldade de adaptar suas ideias bastante inglesas para a realidade do teatro tropical. Nesta adaptação talvez eu tenha dado algum tropeço. Se assim for, os tropeços dos atores em cena parecerão pura metalinguagem. E se uma adaptação tropeçada passar por humor tropical em cima da teoria das terras da Rainha, também está valendo. Aliás, como se sabe, tal coisa é prevista por Tweedledum. Seria ele um inglês tropical? É mais provável que seja um tropical inglês. (KARAM, 1973, ANEXO 3, p. 207).

Parafraseando Karam, informamos que este título "*Off Stage*" não existe. Em tradução livre, o título "Fora do Palco" funciona como seta indicativa para que se olhe com atenção para fora das margens, provável característica do comportamento do grupo Margem, cujo título carrega a égide marginal e o indício seminal para os futuros romances de Karam. A paráfrase tem origem em leitura e análise realizada a partir do romance *O Impostor no Baile de Máscaras* (1992), que conta a história de uma cidade que no final das contas não existe. Karam vai trabalhar o contraste da identidade de uma cidade, formada pela noção dos moradores sobre ela a partir de seus afetos, e de um outro lado sua arquitetura, urbanismo, funcionalidade. Como na fala desses dois personagens:

- Filha da puta;
- O quê?
- Da primeira vez você chamou de filha da puta, depois de desgraçada.
- E daí?
- Decida-se.
- Decidir o quê?
- Ela é filha da puta ou é desgraçada?
- Nenhuma das duas coisas, não há o que decidir.
- Mas então o que ela é?
- Ela é um amor.
- Você tem medo dela.
- Não.
- Prove.

- Ela não existe. (KARAM, 1992, p. 24).

Há uma ideia do ato de pensar em Karam sempre beirando a crise de identidade generalizada. Vale destacar a reflexão de Denis Guénoun, em *O teatro é necessário?* (2014), primeiro porque ele vai discorrer sobre a necessidade da existência do teatro; segundo, por nos chamar atenção à forma como Guénoun organiza o sumário de sua publicação, ao dividir seu texto em dois capítulos que chama de *Fora do Quadro I* e *Fora do Quadro II*, títulos que ressoam o ato de pensar o teatro “fora do quadro”, “off stage”, marginal. Dessa forma, Guénoun problematiza a necessidade da existência do teatro. Em nota, informa-nos: “Em junho de 1966, aconteceu em Saint-Etienne e no Loire um primeiro Fórum de Teatro Europeu, organizado por iniciativa do Centre Dramatique National. Quase todas as comunicações mencionaram uma situação de crise institucional ou estética.” (GUÉNOUN, 2014, p. 13).

Guénoun afirma que a crise do teatro procede, porque ele precisa responder à real necessidade de sua existência em suas formas estabelecidas. Karam, a seu modo, apresenta essa crise em sua forma de escrever texto dramático, sem negá-la, mas mantendo-se ativo por ser necessário para o momento em que esteve ativo. Porém, vale deixar ainda a reflexão de Guénoun sobre a função do teatro como resistência, afirmando que ele acaba por se personificar “em herói de uma intriga de longa duração” (GUÉNOUN, 2014, p. 15), investido da virtude da resistência, como diz o filósofo. Guénoun se coloca em posição de precaução contra essa identificação e Karam talvez não se encaixasse a esse cânone de resistência política, mas no cânone de resistência da forma, por propor novas formas e questionar as velhas.

Karam reforça, intensificando, sobretudo as crises das identidades em suas peças. Vejamos as entrelinhas do programa. Sugere-se que um dos gêmeos de *Through the Looking Glass* (*Alice através do espelho*), de 1871, de Lewis Carroll, é o autor da obra fictícia. Karam sugere uma emancipação de Tweedledum, porque ele ganha identidade de autor e autonomia em relação ao irmão gêmeo com a publicação fictícia. É interessante trazer para a discussão que os personagens de Carroll têm como principal característica o fato de nunca se contradizerem, inclusive completam a frase um do outro constantemente em simbiose. Eles ganharam corpos e feições idênticas por decisão do ilustrador Tenniel, após a leitura do texto. A ideia de um completar a frase do outro carrega a sensação de artificialidade de uma pessoa dividida em duas. Também o fato de serem dois corpos idênticos completando a frase um do

outro enfraquece a compreensão de identidade e autenticidade da personalidade única e exclusiva tão cultuada em nossa sociedade, visto por nós como um problema também. É algo que realmente Karam problematiza em sua obra, não tanto a autenticidade, mas sim as inúmeras formas que tais “crises” ocorrem. Ele vai mostrando como esses pensamentos se processam a todo momento, diante de qualquer situação.

Anne Ubersfeld (2010) afirma que o teatro é dependente das condições de enunciação. Também afirma que “fora da situação de comunicação a ‘significação’ de um enunciado no teatro simplesmente não existe” (UBERSFELD, 2010, p. 158). Ubersfeld (2010, p. 159) nos deixa a seguinte pergunta: “o discurso de teatro é o discurso de quem?”, quando pensamos na proposta de Karam ao oferecer um lugar de fala a um dos gêmeos idênticos da história de Carroll, o que nos faz pensar que Karam se apropria de “outros” textos, “outras” falas, entre aspas porque até certo ponto se apropria das falas e se mistura a elas. Seu texto parece depender das falas dos personagens, mas é uma possível aparência, visto que o fingimento, digamos assim, dá sentido à existência dos “indivíduos-personagens”, como assim nomeia Ubersfeld (2010, p. 170). Personagens titubeantes sobre sua própria existência como personagens. Quase conscientes de que prefeririam não ser sujeitos da enunciação, como afirma Ubersfeld (2010) quando fala sobre a noção de personagem.

Na medida em que o discurso teatral é discurso de um sujeito – *scriptor*, ele é discurso de um sujeito imediatamente destituído de seu Eu, de um sujeito que se nega como tal, que se afirma como quem fala pela voz de um outro, de muitos outros, como que fala sem ser sujeito: o discurso teatral é discurso sem sujeito. A função do *scriptor* é organizar as condições de emissão de uma fala pela qual, ao mesmo tempo, nega ser responsável. (UBERSFELD, 2010, p. 168).

Em *O Impostor no Baile de Máscaras* (1992), o título já é uma tautologia que sugere uma crise de identidade. No romance, encontramos a reflexão sobre a paixão como a subversão das regras que corre o perigo de se tornar obsessão e ideia fixa. A partir disso, o romance começa com uma epígrafe na forma de uma frase em letras caixa alta: “*NOTA DE CABEÇA DE PÁGINA*”, em seguida, em itálico, em caixa baixa, a frase “Arranquei do dicionário a palavra paixão. *Carrego comigo*”. (KARAM, 1992, p. 06).

Em seguida, vai aparecer a frase “A paixão exige paciência” (KARAM, 1992, p. 58), de modo que temos um indício do trabalho literário de Karam como um constante exercício de observação das tentativas de uma característica fundamental da necessidade humana: a tentativa de controle e sucessivos fracassos irão permear toda a reflexão de sua obra, bem

como a discussão da temática dos jogos e seus acasos, sortes, golpes. A constante balança das perdas e dos ganhos e a busca de formas para contornar esses inevitáveis atravessamentos.

A referência ao romance *O Impostor no Baile de Máscaras* está aqui justamente para demonstrar o investimento do autor nessa forma de apresentar sua escrita criativa e a ressonância com a teoria de Caillois (2017):

(...) gosto pelo desafio; pela dificuldade vencida; o prazer do segredo, da simulação, do disfarce; a busca da repetição, da simetria, ou (...) variar ao infinito as soluções; a de elucidar um mistério, um enigma; as satisfações oferecidas por toda a arte combinatória. (CAILLOIS, 2017, p. 117).

Esse gosto ao qual se refere Caillois (2017) se reflete fortemente na produção karanística. Assim, a referência do texto do programa da peça *Off stage*, de Lewis Tweedledum (Dodgson Books, London, 1954), pode ser uma forma de “mascarar” suas referências, no sentido de “máscara” mesmo, alegoria. Não pela vontade de escondê-las, mas justamente por estarem já tão incorporadas ao seu estilo, que já não é possível serem descritas detalhadamente. Karam então inventa o título como dica de referência de forma alegórica e jocosa.

No romance, é preciso muita atenção na leitura para identificar as camadas. Porém, caso o leitor não se dê conta de que "por baixo" da ficção há uma informação da ordem do real e deslize pela superfície do romance, ainda assim o enredo não é comprometido, há estranhamento e podemos conviver com ele sem dúvida. Com isso, acreditamos que o romance tenha como cerne a produção teatral de Karam, pois é o mais teatral de todos os seus romances.

Voltando ao texto do programa, temos o trecho: "Nesta adaptação talvez eu tenha dado algum tropeço. Se assim for, os tropeços dos atores em cena parecerão pura metalinguagem". (KARAM, 1973, ANEXO 3, p. 207). Supomos que o trecho se refere aos tropeços que a arriscada manobra de tradução intersemiótica pode gerar, no sentido de transformar um texto em uma montagem teatral ou um processo de pesquisa de um grupo de artistas em um texto dramaturgico. Imaginamos que Karam estava flertando com esses conceitos, experimentando implodir todas as estruturas possível que pudesse romper para criar, a partir desses pequenos colapsos, novas formas de expressão. De um lado, o programa da peça, que é um tipo de suporte, e do outro, a peça em si. Entre esses dois suportes midiáticos, um devir em forma/texto.

O título *O Cavalo Branco de Napoleão* (1973), por sua vez, remete à anedota "Qual a cor do cavalo branco de Napoleão?". Sabe-se que Napoleão não tinha um cavalo fixo, mas que utilizava diversas montarias em suas batalhas, usando aquela à sua disposição no momento. Porém, há uma pintura famosa, com data de 1801, de Jacques Louis David, na qual Napoleão é retratado com muita opulência em um cavalo branco empinando as patas dianteiras, o que reforça a anedota. Destacamos o trecho:

O quadro pretendia ressaltar suas virtudes militares na Batalha de Marengo (contra os austríacos, em 1800)", diz o historiador João Paulo Strepco, da Universidade de São Paulo. "Os especialistas afirmam que na verdade Napoleão saiu desse conflito galopando no lombo de uma humilde mula." (MARSIGLIA, 2011, p. 08).

É possível verificar que esses conceitos servem como um norte para compreensão da mensagem que o título de Karam carrega, como um alerta sobre a máxima de que nem tudo é o que parecerá ser. Além de carregar o seu puro sentido tautológico, queremos demonstrar que Karam supostamente busca transbordar tudo que se apresenta como limitador, mesmo que signifique trazer para dentro de seus textos personagens imigrantes, (MIGNOLO, 2011) como foi descrito anteriormente, o fato de Gumercindo Tavares ter características do personagem homônimo da peça do Pedro Bloch e o Cavaleiro Negro das revistas de HQ.

Ampliando a atenção para além da ideia de palimpsesto, pensemos na tautologia da anedota *qual a cor do cavalo branco*. O personagem motorista do caminhão de repolhos, a certa altura da peça, propõe um jogo de adivinhação com a pergunta "Qual a cor do cavalo branco de Napoleão?" e quem responder corretamente fica com os repolhos. Porém, o jogo é impossível de ser jogado, tendo em vista seu caráter tautológico, ou seja, pela resposta já estar inserida na pergunta. Portanto, o funcionário propõe um jogo que não tem solução, ou que já está solucionado em si mesmo. Logo, é ele quem vai ficar com os repolhos. O título da peça carrega a dica para tudo que está em jogo e que de fato não pode ser jogado. Os outros jogos, então, são tentativas de dissolução do dilema habitante do centro dessa tautologia. Entretanto, o que ocorre é que os jogos deslizam e vazam em linhas marginais, tentando, em vão, soluções para o que não pode ser resolvido. Em outras palavras, os personagens jogam até que se concretize o que já estava programado: o funcionário fica com os repolhos ao final da peça.

O mesmo ocorre na segunda peça do tríptico: as condições estão dadas. Os dois personagens estão num jogo sem solução, pois nenhum deles está disposto a ceder, sendo importante notar que as brincadeiras que atravessam a peça carregam a mensagem de seu engajamento político e suas questões sociais.

O fato de o funcionário em *O Cavalo Branco de Napoleão* (1978) ficar com os repolhos reverbera a expressão “Ao vencedor as batatas”, célebre frase "humanitista" da filosofia fictícia humanitismo, criada pelo personagem Joaquim Borba do Santos, o Quincas Borba, em romance homônimo (1994[1892]). Essa frase aparece fundamentalmente no romance e, de forma secundária, também em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, ambos romances de Machado de Assis (1994 [1881]). Quincas Borba é um romance realista que conta a história de Rubião que, após herdar os bens de seu amigo Quincas Borba, muda-se para o Rio de Janeiro e acaba sendo explorado por um casal de pseudoamigos até enlouquecer totalmente. Então acaba morrendo em um hospício repetindo a frase "Ao vencedor as batatas".

Vale ressaltar o caráter fictício da corrente filosófica da qual surge a expressão “Ao vencedor as batatas” com relação ao fato de Karam inventar e relatar no programa da peça a referência fictícia *Off Stage*. Tudo isso para demonstrar algumas camadas palimpsésticas no texto de Karam e em sua obra em geral, além do quão rica de referências é a proposta das peças de Karam, a começar pelos títulos.

Segundo Genette (2006, p. 8), "um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos." Uma alusão a "um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e outro enunciado" (GENETTE, 2006, p. 8). Karam investe nisso, labiríntica, obsessiva e apaixonadamente.

3.2. Situação e ação dramática

Fizemos, na seção anterior, uma introdução ao ambiente da peça *O Cavalo Branco de Napoleão* (1973), em perspectiva à segunda peça, *O Cavaleiro Negro contra Gumercindo Tavares* (1974), assim como apresentamos algumas ideias que permeiam sua literatura. Nos determos agora exclusivamente na primeira peça para efetuarmos nossa análise.

Como já apresentado, a peça se passa inteiramente no escritório de uma fábrica de artigos íntimos femininos e gira em torno do aparecimento de um caminhão carregado com duas toneladas de repolho. O arauto que anuncia o misterioso aparecimento é o motorista responsável pelo caminhão e a trama se desenrola em torno de desvendar o mistério dessa aparição, sendo que o motorista afirma ter deixado o caminhão vazio na garagem da empresa à noite, tendo o encontrado pela manhã cheio de repolhos. O que o leitor testemunha ao ler a

peça é uma sequência de tomadas de decisões – que nós chamamos de jogos – sobre formas de solucionar o problema dos repolhos. As ações desembocam para um final trágico: o funcionário come repolhos até a morte. A peça acaba com uma nova proposta: como irá o casal de empresários se livrar do cadáver?

3.3. Personagens

O discurso teatral é o discurso de quem? (...) é discurso não somente articulado, mas fragmentado, cujo sujeito de enunciação é a "personagem", com todas as incertezas que pairam sobre a noção de personagem. (UBERSFELED, 2010, p. 159).

Adalgisa é esposa de Oliveira, uma mulher de classe média. Além disso, ela tem uma coleção de "canários", o que pode representar a relação dessa mulher de classe média inserida em um contexto brasileiro cuja informação e entretenimento chegavam pela televisão e/ou rádio. Em linhas gerais, é uma mulher que se mostra produto de seu contexto histórico – cultural. Adalgisa carrega em sua configuração uma breve e sutil apresentação do contexto brasileiro em 1970: o futebol brasileiro, a voz do autor e o presidente dos EUA, todos juntos e misturados aos afetos da personagem. Ela os chama de "seus canários" e nos remete ao apelido da seleção brasileira, por conta de seus uniformes verde e amarelo, além de que os pássaros estão engaiolados, o que nos remete a um time a serviço do governo brasileiro. Vale destacar que Adalgisa é a proprietária de uma fábrica de roupas íntimas de mulher, acessórios femininos com forte influência nos padrões de vestimenta da mulher de sua época. Falar palavras como “calcinhas” e “sutiãs” na década de 1970 era um sutil lembrete sobre os movimentos feministas da época. Em contrapartida, Adalgisa aparenta ser uma mulher refém de Oliveira, no sentido de ficar submetida a seus caprichos e "burrices", como ela mesma coloca várias vezes por meio dos xingamentos e dos tapas na cara do marido. Ela representa uma mulher bruta, assustada e afetada pelo momento político. Suas tentativas de resolução do aparecimento dos repolhos, ou seja, de ter voz ativa na administração da empresa, resumem-se a um estereótipo da mulher “confusa” e “engraçada”, como os personagens Waldemar e Oliveira a definem.

Waldemar é motorista de caminhão da fábrica de roupas íntimas femininas do casal Adalgisa e Oliveira. É um funcionário proativo e dedicado totalmente à solução do problema dos patrões. Submisso, representa a necessidade urgente de se livrar dos repolhos. Podemos dizer que é um personagem similar, em alguns aspectos, ao Arlequim, personagem de

Goldoni (1983) na peça *O Servidor de dois amos* (Séc. XVIII), que é um empregado que age sempre angustiado na tentativa de sanar sua fome. Waldemar, por sua vez, tem "fome" de resolver a questão dos repolhos. Suas ações, contudo, não tem um objetivo claro, não sabemos quais são suas reais motivações, mas supomos que seja para garantir seu emprego, portanto a luta de classes como pano de fundo fica muito marcada a partir desse personagem. Na "fome" de resolver a situação, acabará literalmente comendo toda a misteriosa carga do seu caminhão.

Oliveira é o patrão, marido de Adalgisa, comedor compulsivo de azeitonas. Para nós, é um personagem em 3 dimensões e vamos dividi-lo da seguinte maneira: Oliveira, na primeira camada, é um homem lambuzado de azeitonas. Na segunda, nossa percepção se aguça para a cor verde oliva, já que o nome Oliveira nos remete a uma formalidade, pois é o sobrenome do *indivíduo-personagem* (UBERSFELD, 2010). A partir disso, surge a imagem de um nome estampado em um uniforme verde-oliva, que nos remete ao uniforme militar, e ainda podemos visualizar a expressão idiomática sobre “receber tiros”, como no exemplo do Dicionário Brasileiro de Fraseologia, de José Pereira da Silva (2013, p. 104): "O tira foi tirar o comerciante do sufoco e levou azeitona". Temos também a possibilidade de pensar no nome da árvore bíblica, algo como a base de comportamento orgulhoso de si do personagem e seu próprio nome: “Um homem justo é comparado à oliveira por causa da sua verdura e da sua abundância” (BÍBLIA, Sl 52.8-14.6). Assim, identificamos que a imagem da figura de um militar vai se construindo com palavras, pois o figurino do personagem, em indicação na rubrica, não descreve um uniforme militar, mas trata-se de um conjunto de terno e gravata.

Na terceira camada, pode-se dizer que o autor se ampara nesse personagem como moderador do tempo, porque Oliveira, em muitos momentos, apresenta um raciocínio lento. Isso ajuda na dinâmica da peça, porque é um tempo musical moderado dentro da partitura proposta por nós como leitura. Como personalidade, Oliveira é o típico personagem que nos faz duvidar se realmente ele não entendeu ou se faz de desentendido. Uma mistura de características dos personagens da clássica Comédia Dell'arte, Dottore, no sentido de parecer charlatão, e Pantalone, por ser comilão, agir pouco e falar muito. Oliveira carrega em si a tensão da pantomina e o êxtase da peça, de certo modo. Enquanto nos outros personagens essa tensão ganha contornos mais amplos, ou seja, são menos contidos que nos traços apresentados por Oliveira.

3.4. Procedimento para análise do texto

Para o estudo de *O Cavalo Branco de Napoleão* (1978), dividimos o texto em 13 jogos. Essa divisão não é arbitrária, vem de uma prática estabelecida por nós desde os primeiros contatos com a literatura de Karam. Em 2006, a partir das leituras em voz alta, já houve essa percepção sobre as dinâmicas de jogo. Mais tarde, em meados de 2014, surgiu da convivência e da forma de organização do trabalho de conclusão da graduação, em parceria com a diretora Nadja Naira, quando as práticas de sala de ensaios, na ocasião da montagem, escrita e apresentação da defesa do projeto, eram sistematicamente organizadas em jogos. Foi nesse momento que adensamos essa proposta e excluimos a hipótese de pensarmos essas divisões em cenas, tendência que se repetiu então no projeto *Mesmas Coisas*, em 2017, no qual criamos um roteiro literalmente composto por jogos a partir da obra do autor. Jogos dos quais o público participou ativamente em todas as apresentações. Jogos que envolviam muito o engajamento dos sentidos da audiência. Sons, cheiros, movimentos, jogos infantis como passa anel e números de mágicas, lançamentos de bolas de papel em latas de lixo, além de dinâmicas que envolviam deslocamento do público para outros ambientes do espaço escolhido para as dinâmicas.

As apresentações do projeto *Mesmas Coisas* não foram pensadas para teatro convencional e a temporada de apresentações, adaptadas às possibilidades de cada espaço físico, foi acolhida em três espaços diferentes em Curitiba: Casa Hoffman, onde ocupamos todos os ambientes, os seja, os dois andares e o jardim, finalizando no calçadão do centro histórico. Na Casa Heitor Stoclker, onde também circulamos por boa parte dos ambientes e na sede da Companhia Brasileira de Teatro. Cada temporada tinha um final diferente. Para nós, não eram mais peças de teatro, mas uma sequência de jogos. Intuímos essa proposta e experimentamos colocar em ação algo que identificamos no procedimento de escrita do autor. Para a análise das peças aqui estudadas, experimentamos adaptar a proposta de divisão do texto em jogos.

Para situar a leitura dos jogos, dividimos os diálogos por movimentos, ou seja, onde começa um movimento e onde termina cada trecho que denominamos jogo. Esses movimentos, por sua vez, são compostos por temas. Porém, antes de toda a informação,

digamos didática, há a conexão com a sensação desses movimentos, primeiramente a escuta desse “mover dos personagens”, das situações, dos dramas de cada um, do drama de todos juntos, etc. Como o fruir de uma sinfonia e toda a parafernália instrumental, ou como a bola rolando no gramado de uma partida de futebol, de chute em chute, raspando na grama ou voando a bola por sobre a cabeça dos jogadores até o primeiro gol, quando tudo começa de novo até o fim da partida. O leitor participa e precisa integrar as informações que recebeu nesta dissertação somadas a seus conhecimentos prévios. Tudo em tempo real em relação ao ato de ler o evento dramático no papel. Assim é a definição do nosso impulso inicial por dividir em jogos e ir delineando todo o percurso dissertativo a seguir.

Vamos então ver a peça *O Cavalo Branco de Napoleão*, que foi originalmente escrita em 1973. Um dado importante é que, em sua biblioteca particular – doada para a Fundação Cultural de Curitiba após a sua morte, em 2007 –, encontramos romances e almanaques para estudos das palavras cruzadas de George Perrec. Destacamos a presença desse escritor francês por confirmar nossa hipótese de que Perrec foi uma referência muito forte na obra de Karam, considerando que sua literatura apresentará referências a jogos de lógica como palavras cruzadas e outros jogos de forma crescente, até seu último título *Mesmas Coisas* (no prelo).

Perrec fazia parte do grupo Oulipo, que tinha o objetivo de "incluir restrições matemáticas em escritos literários, com ideia de delimitar regras, jogos e desafios sempre para uma próxima obra" (FUX, 2016, p. 13). O foco era o jogo que as *contraintes*, termo utilizado pelo grupo Oulipo, possibilitavam ao processo criativo: "uma promessa de renovação de uma invenção realmente literária". (FUX, 2016, p. 08).

Levantamos, ao recuperar Perrec, a hipótese de que Karam escreve a partir de regras e lógicas que empresta das dinâmicas dos números e dos jogos, sobretudo os jogos com as características das *contraentes*, criando procedimentos e formas de raciocínio, cada qual com suas especificidades e possibilidades combinatórias quando em situação enunciativa. No caso da peça *O Cavalo Branco de Napoleão* (1973), observamos que há um enredo teatral que nasce híbrido, entre jogos combinatórios que geram as intrigas, assim como as próprias intrigas com suas regras morais e costumes da década em que se situa. Ainda em Fux (2017, p. 12), destacamos a seguinte premissa: "O foco nos jogos amplia a possibilidade de leituras possíveis". Então apontamos para a hipótese de que é esta a proposta embrionária e experimental de Karam em sua dramaturgia: proporcionar possibilidades de leituras sob a

influência do olhar do leitor. Ideia que vai se ampliar e se aperfeiçoar exponencialmente ao longo de seus romances.

Ponto importante é dividirmos o presente estudo em jogos para aprofundarmos e entendermos o papel que chamamos de leitor-jogador. Por termos inclusive passado pela experiência do projeto *Mesmas Coisas*, em 2017, dividir em jogos, colocar a palavra em ação, engajar a audiência. Escolhemos essa forma justamente porque outro(a) leitor(a) certamente encontrará outra forma de enxergar essas movimentações, de modo que se trata de uma escolha em perspectiva a crença de que esse seja o jogo do jogo karaniano.

Precisamos pensar sobre o estatuto do texto teatral e onde ele se apresenta na fala e no comportamento dos personagens. A premissa é de que o texto é endereçado ao público e, como imperativo da categoria teatral, segundo Ubersfeld (2010), os espectadores também fazem parte do corpo de técnicos e são os primeiros leitores do texto. Realizam a leitura prévia para mapear as necessidades da montagem “coloque uma cadeira, uma mesa, uma cortina...” (UBERSFELD, 2010, p. 163). Ainda, trazendo a experiência *Mesmas Coisas*, de 2017, já que o corpo de técnicos era também o corpo do elenco, que podemos chamar “elenco principal”, cujos coadjuvantes eram o público. No momento da performance, todos se misturavam, e os atores em cena, que eram apenas dois e tinham um roteiro prévio a partir da obra *Mesmas Coisas* (no prelo), acabavam se tornando mediadores de toda a ação, tendo o corpo-técnico e o corpo-audiência em torno de si em coexistência à experiência.

Em sua dramaturgia, Karam oferece movimento às rubricas que independem de estarem em cena ou não, porque são "pura metalinguagem", como afirma Karam no programa da peça, ou seja, suas peças já carregam a visão dessas margens entre técnicos, público (audiência) e atores sendo borradas, permeáveis.

3.5. O trajeto do jogo/cena

Por todos os motivos já mencionados, fizemos um mapeamento inicial de cenas que chamamos de jogos. Por esse motivo, chamamos tal procedimento de *mapeamento* por se mostrar uma tentativa de cartografar os personagens e os eventos que ocorrem entre uma ação e outra e, assim, apresentá-las aqui o mais próximo da continuidade de nossas experiências prévias à dissertação. Nessa perspectiva sutil aparece nosso convite para olhar para Caillois e Huizinga, pois temos a intuição de que Karam traz para sua produção literária, como um todo,

uma conexão direta com os conceitos que esses autores apresentam, como o “acaso”, a “competição”, a “sorte” e as “máscaras”. Não necessariamente aplicada à sua obra, mas como um convite para expandirmos nosso olhar para a questão dos jogos na base da formação das relações culturais de um povo.

Enxergamos uma simulação da vida e seus fenômenos, principalmente no tocante à sua produção literária, quando tomamos as experiências literárias como *games* de simulação que contém trajetos e, nesses trajetos, habitam acontecimentos e acasos. Citamos aqui uma de nossas experiências mais marcantes com a ideia de acaso. Em 2016, estávamos em cartaz com a montagem *A cidade sem Mar* (2016), a partir de textos de Karam. Foi realizada em um pequeno teatro localizado na rua São Francisco, dentro da programação do Festival de Teatro de Curitiba de 2016. Havia uma cena em que o público se deslocava até um ponto de ônibus da praça Tiradentes. Na saída do teatro para o ponto de ônibus, eram entregues passagens para o litoral. Com essas passagens em mãos, a audiência embarcava no ônibus. Um ônibus clássico da viação graciosa. Até aquele momento, a peça basicamente se desenrolava em uma espécie de sala de espera, onde os personagens se misturavam ao público com pequenos diálogos entre si. O assunto da peça girava em torno de "tiros", "corpo de bombeiro", "extintores de incêndio", "guerra" e muita espera. Havia uma personagem que falava e informava em voz alta ao telefone insistentemente sobre a segurança, sobretudo com relação a extintores de incêndio.

No dia da estreia, os atores, conforme roteiro, saíram antes do público para se posicionarem no ponto de ônibus, pois deveriam embarcar depois do público para uma volta pela praça. Ou seja, o ônibus faria uma parada no ponto para apanhar o elenco. Certamente não iriam até o litoral, mas só isso já deixava a audiência em dúvida, se perguntando entre olhares incrédulos e risos nervosos, se iriam mesmo até a praia. Enquanto o elenco aguardava o ônibus, um caminhão de bombeiro apareceu na contramão. O elenco observando aquele caminhão sem acreditar, então um bombeiro desce do caminhão para auxiliar na manobra. O caminhão esbarra no ponto de ônibus que vibra. O elenco estático, em cena. Neste momento chega o ônibus com o público dentro. Depois nos perguntaram se o caminhão de bombeiro fazia parte da produção, não respondemos nem que sim, nem que não – pois, de certo modo, fazia parte, mas apareceu por acaso super integrado a cena. Inacreditável.

Figura 2 – Registro da cena do ônibus



Fonte: Lina Faria (2016).

Por exemplo, em *Mesmas Coisas* (no prelo), uma personagem tenta capturar o acaso, o tempo, o tédio:

A Catarina quando pendurava a máquina fotográfica no pescoço para sair de casa sempre tinha alguma coisa para dizer ao abrir a porta da rua, alguma coisa como vou bater algumas fotografias do tédio e já volto, vou bater algumas fotografias do mormaço e já volto, vou bater algumas fotografias da passagem do tempo e já volto, vou bater algumas fotografias do acaso e já volto, vou bater mais algumas fotografias do acaso e já volto, e assim por diante. (KARAM, no prelo).

Portanto enxergamos nas peças de Karam indícios dessa relação do autor com o teatro, como um "jogo com vida", algo que estava muito integrado a sua observação do cotidiano, do movimento dos corpos, e de como esses corpos geram conexões, como se constituem as personalidades das pessoas a partir de suas escolhas de trajetos, roupas, objetos. Observamos e destacamos nossas percepções até que medida o autor traz esses conceitos para sua dramaturgia e como isso se desenvolveu muito mais na literatura. Por esse motivo, trazemos alguns conceitos de Caillois e Huizinga. Porque vivenciamos na prática, trabalhando com textos de Karam ao longo de nossas trajetórias, várias observações desses teóricos. A divisão

em jogos é proposta nossa a partir de todo o estudo realizado, somado ao que herdamos de nossas salas de ensaios, quando aplicamos com nossas vozes e corpos as intuições sobre Karam. Aqui, experimentamos essa mesma fricção agora com a pesquisa, com o pensar sobre tudo isso.

3.6. O Cavalo Branco de Napoleão (1973)

Organizamos uma espécie de gráfico de tropeções, tapas na cara e diferentes opções de propostas para solucionar o problema com os repolhos. Além disso, mapeamos acontecimentos aleatórios deslizando por entre essas ações. Karam nos apresenta o que chamaremos de topografia do jogo – termo que aparece em *o Impostor no Baile de Máscaras* (1992), quando Karam descreve a cidade onde se passa a história do romance: “Topografia II - As ruas são todas largas, não existe uma única ruela, mas há becos sem saída, também extremamente largos, cabem mais encurralados.” (KARAM, 1992, p. 13).

3.6.1. Os tropeços

Logo no início da peça, Waldemar tropeça em algo que não consegue identificar e esse tropeço seguirá repetindo-se, contagioso aos outros personagens e tornando-se parte do comportamento deles. É importante notar que os tropeços têm uma função de ritmo no texto escrito, que certamente toma outra proporção quando colocados em ação pelos atores em uma montagem. O que queremos aqui é compreender a sismografia rítmica da peça e como vão se cruzando entre tropeços e deslizos. Vejamos:

No JOGO⁵ 1, **Waldemar** entra em cena, **tropeça** no meio da sala e, segundo a rubrica, ele **cai violentamente**. Adalgisa se queixa da barulheira e pergunta em que ele tropeçou. Ele responde que não sabe, porque foi tão rápido que não deu para ver. No fim do jogo, **tropeça** quando ouve Adalgisa falar que sua canária Martha Rocha está doente. Adalgisa diz que ele não precisa tropeçar por causa do que ela disse.

No JOGO 2, é **Adalgisa** quem **tropeça nos próprios pés** quando recebe a notícia de que o caminhão está carregado de repolhos. No JOGO 3, antes de tropeçar, ao receber a notícia sobre os repolhos, Oliveira senta-se calmamente, come azeitonas e fica se perguntando

⁵ A palavra JOGO aparecerá em caixa alta sempre que estivermos nos referindo ao que corresponde a uma cena.

se o Papai Noel passou pela fábrica. Ele formula considerações perguntando a Waldemar se ele já havia enfrentado tal problema, então entra numa espécie de negação do problema. Ordena a Waldemar que resolva e diz para Adalgisa que duas toneladas de repolho não interessam a eles. Adalgisa concorda com o marido e repete que duas toneladas de repolho não interessam. A frase da esposa é o gatilho. Oliveira enfim **tropeça e cai**. Nesse mesmo jogo, os três caminham pela sala, pensando em uma solução e quando Oliveira diz em voz alta a frase “Duas toneladas de repolho” (KARAM, 1973, ANEXO 1, p. 154), **tropeça e cai** espalhando azeitonas para todos os lados.

No JOGO 4, novamente Oliveira **tropeça e derruba as azeitonas**. Waldemar diz que tem muita gente tropeçando nessa peça. Oliveira então diz que é preciso parar com os tropeços antes que algum ator se machuque. No JOGO 5, não há tropeços somente tapas na cara. No JOGO 6, Adalgisa solicita ao empregado que saia para que ela tenha uma conversa em particular com o marido. Ao sair, Waldemar **tropeça, cai e sai se arrastando**. No JOGO 7, Oliveira sai para providenciar flores e, ao sair, **tropeça em uma cadeira caída e também cai. Levanta-se praguejando e sai**. Somente no JOGO 9 ocorre um novo tropeço. Oliveira pede um café para Adalgisa. Ao sair ela **tropeça e quase cai**. Esse é o último tropeço da peça.

3.6.2. Os tapas na cara

No momento de mapear os tropeços, os tapas na cara infiltram-se e tomam conta de um trecho do trajeto. Os tapas na cara começam no JOGO 5, quando todos repetem que precisam pensar numa solução para os repolhos. O primeiro **tapa na cara** é Adalgisa que dá em Oliveira, ao que Waldemar comenta em voz baixa, segundo a rubrica, que primeiro foram os tropeções e agora os tapas na cara, e conclui que a peça não acabará bem.

Adalgisa - Temos que pensar numa solução.

Oliveira - Temos que pensar numa solução.

Adalgisa - Pois é, temos que pensar numa solução.

Oliveira - Pois é, temos que pensar numa solução.

Adalgisa - (Dá um violento tapa na cara de Oliveira.) Pára de repetir o que eu falo, Oliveira.

Waldemar - (Em voz baixa) Primeiro foram os tropeções. Agora, pelo jeito, começaram os tapas na cara.

Oliveira - Não precisava ter me batido, Adalgisa.

Adalgisa - (Dando outro tapa na cara de Oliveira.) Isso é pra você não reclamar mais. (KARAM, 1973, ANEXO 1, p. 155).

Ainda nesse trecho, Oliveira reclama a Adalgisa por bater nele na frente do empregado. Adalgisa retruca dizendo que ele não deveria chorar na frente do funcionário, dando-lhe outro **tapa na cara**. Waldemar sugere ir com o caminhão ao mercado para vender os repolhos. Oliveira o chama de burro dizendo que repolho estraga logo. Oliveira pede desculpas pela ideia burra e diz que merece um **tapa na cara**. Oferece a face para Oliveira, que lhe dá um **tapa na cara** e depois oferece a outra face, ao que Oliveira comenta após lhe dar o **tapa na cara**, que não sabia que seu funcionário era cristão.

No JOGO 6, Adalgisa solicita ao empregado que saia para que ela tenha uma conversa em particular com o marido. Oliveira pergunta para a esposa qual seria a conversa, ao que ela diz "É essa!" e, conforme a rubrica, começa a dar **tapas na cara** do marido.

Mais adiante, no JOGO 9, Adalgisa dá um violento **tapa na cara** de Oliveira por contar uma piada e sai chutando mesas e cadeiras. Entre os JOGOS 6 e 9.1 desdobram-se alguns sentimentos, rompantes de afeto e situações emocionais. No JOGO 11, Adalgisa propõe um jogo romântico a Oliveira, pedindo que ele dance com ela. Ele diz que não é adequado para o momento, então ela chora e dá um **tapa na cara** do marido, que, por sua vez, como indicado na rubrica, esbofeteia Adalgisa. Os dois brigam até que a situação vai se tornando uma dança, um jogo de sedução de submissão de Oliveira. Em seguida, os dois rolam pelo chão e há uma indicação de *blackout*.

3.6.3. Os afetos

A partir do JOGO 7, começam a aparecer declarações dos personagens sobre os seus sentimentos atrelados às suas ações. Nesse jogo, Oliveira diz que o escritório encontra-se **engraçado e triste**. No JOGO 8, Oliveira sugere flores para que tragam **alegria** ao ambiente e, mais adiante, Adalgisa chuta papéis de **felicidade**. Então começam a aparecer falas emocionais de personagens de Shakespeare e os personagens parecem estar sendo literalmente afetados por uma camada de sentimentos, além de que eles censuram uns aos outros por se moverem a partir deles.

No JOGO 8, os personagens cantam e dançam juntos em um momento musical que sugere **tensão** entre **agonia** e **alegria**. No JOGO 9, **Waldemar** interrompe uma briga entre Oliveira e Adalgisa, descrita na seção anterior, dos tapas na cara. Adalgisa, ao se queixar que Waldemar interrompeu justo quando ela iria fazer um negócio sensacional, demonstra que ela

estava sentindo **prazer** em brigar; para ela, um jogo. No JOGO 10, os personagens discorrem sobre situações que lhe causam **prazer e dor**. Até que, no JOGO 12, Waldemar torna-se vulnerável, ficando perigoso o ambiente para ele. A proposta é que alguém coma o repolho, e Adalgisa sugere que seja Waldemar. Enquanto Adalgisa e Oliveira sentem **prazer**, Waldemar sente **dor e medo**. A loucura é o último estágio da peça, quando os personagens passam por momentos de histeria, alegria, felicidade, medo, raiva e dor. Até que voltamos ao dilema do início da peça, após a morte do funcionário, com a pergunta final que traz um novo dilema: como irão se livrar do cadáver?

3.6.4. Os jogos

O JOGO 1 começa com uma espécie de apresentação do elenco. Porém, os primeiros personagens a serem apresentados são os canários de Adalgisa. Nesse momento, se apresenta a posição hierárquica de Adalgisa, esposa de Oliveira, patrão de Waldemar. Adalgisa adverte Waldemar para não incomodar seus canários, de modo que a posição do funcionário abaixo dos animais de estimação da patroa já fica evidente.

Identificamos, nesse primeiro jogo, uma alusão à seleção brasileira. Um dos canários chama-se Alberto e podemos supor que o nome remete ao jogador Carlos Alberto Torres, admirado futebolista por sua conquista do tricampeonato na copa do Mundo de 1970. Outro canário aparece com o nome de Carlinhos e, por ser no diminutivo e pela maneira como Adalgisa fala dele, pode ser também um desdobramento somatório, e não eliminatório, de significados, já que Carlinhos pode ser o jogador e o autor por ter como seu segundo nome Carlos. Há também o canário Luiz, que pode ser Luiz Pereira, zagueiro do time de 1974. Quanto ao canário Richard, arriscamos uma correspondência com Richard Nixon pelo contexto político da época. Sabe-se que Nixon⁶ detestava declaradamente os povos latinos e se declarava também "anticomunista", uma forma de oposição muito estratégica para época, um rótulo que validava seu apoio ao governo Médici. Em certo momento, Adalgisa diz "(...) E tem também o Richard, outro canário que gosto muito" (KARAM, 1973, ANEXO 1, p. 151); por ser um nome estrangeiro, Adalgisa refere-se a ele como "outro".

Há também uma canária chamada Marta Rocha, que nos remete à Miss Brasil de 1953, que perdeu o concurso Miss Universo para a americana Mirian Stevenson, e mais uma vez

⁶ Conforme informação retirada de: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft1710199908.htm> Acesso em: 02 de ago. de 2021.

detectamos a relação do Brasil com os EUA. Para caracterizar tal relação, utilizamos a palavra rivalidade, como meio de correspondência à referência que Karam traz no programa da peça. Portanto, temos vários prenúncios do que poderá ocorrer na peça a partir de anedotas, fatos e informações do universo jornalístico em que Karam dava os seus primeiros passos.

Adalgisa, a patroa, diz a seu funcionário Waldemar que a canária Martha Rocha está doente. Ele então tropeça e conta que, quando estragou o carburador do caminhão, só conseguiu consertá-lo quando ficou olhando para Martha Rocha por quinze minutos. Até aqui temos um contexto, uma paisagem do momento em que se encontra o autor a escrever. Os tropeços das personagens, somados ao assunto aparentemente sem importância, nos carregam para dentro do Brasil da década de 1970.

NO JOGO 2, verificamos ritmo nas falas, nas situações em que são acrescentadas lentamente informações, assim como palavras a mais, que depois também se repetem e funcionam como jogos de parlendas, com uma métrica.

Vejamos:

Waldemar - (...) A senhora, Dona Adalgisa, não imagina o que aconteceu.

Adalgisa - **O que foi que aconteceu?**

Waldemar - Eu conto. Deixei o **caminhão na garagem** ontem a noite e fui pra casa. Hoje de manhã fui tirar o **caminhão da garagem** e a senhora nem imagina o que aconteceu.

Adalgisa - **O que foi que aconteceu?**

Waldemar - Acho que não vou nem contar. A senhora não vai acreditar. (KARAM, 1973, ANEXO 1, p. 152).

Destacamos um pequeno trecho do texto no qual é possível notar a escolha das palavras, definindo um ritmo específico no conjunto da cena, como uma linha melódica, intuitiva, desapegada de regras, tanto da métrica da poesia, por não se tratar de um poema, como da música, por não ser música. Logo, Karam investe em tudo que "não é" como escolha estética, mas um empréstimo dessas formas de linguagem.

Cabe mencionar aqui a pergunta de Aristóteles à qual se refere Denis Guénoun (2014, p. 17), em *O Teatro é Necessário?*: "porque existem representações?". Aristóteles, em sua *Poética*, vai destacar, na questão, o conjunto de aspecto heteróclito, que inclui o teatro e seus gêneros, e a epopeia e certas produções musicais ligadas à cena. Guénoun vai mencionar o fato de que os gregos não aplicavam a palavra teatro à atividade teatral, mas que designavam "uma parte do edifício provisório das representações, aquela em que ficava o público" (GUÉNOUN, 2014, p. 18). Interessa-nos, então, olhar para esse edifício, como parece

interessar a Karam criar o seu próprio edifício de representação, seja em sua dramaturgia ou em sua literatura. Assim, o imaginário de fascínio e jogo também ganham seu espaço no edifício do jovem dramaturgo.

Voltando às rubricas que descrevem os tropeços, podemos dizer que elas estão relacionadas à indicação de pequenos colapsos, como se a forma desabasse sobre si mesma e tropeçasse nos próprios pés. O próprio autor nos informa isso no programa na peça, quando diz: "nessa adaptação talvez eu tenha dado algum tropeço. Se assim for, os tropeços dos atores em cena parecerão pura metalinguagem." (KARAM, 1973, ANEXO 3, p. 207). Para pensar essa informação, podemos recuperar o trecho de Sarrazac:

se a forma existe enquanto fenômeno independente da matéria a que acomoda, os criadores ocupados em produzir formas suscetíveis de acomodar o caos, são arrastados a um corpo a corpo permanente com essa desordem fundamental (...) o divórcio original entre a forma e o conteúdo (...). (SARRAZAC, 2017, p. 17).

A personagem Adalgisa tropeça nos próprios pés quando recebe a notícia do carregamento de repolhos. No caso do tropeço de Adalgisa, temos um encaminhamento para o estranhamento, uma forma de explicitar a base da operação de escrita do autor. Se a fábrica vende produtos de vestimenta, mais especificamente roupas íntimas de mulher, o que faz um caminhão de repolhos na cena? Há, aqui, uma quase didática exposição de conceito apresentado por Genette (2006), no excerto abaixo. Nesse sentido, a hipótese que levantamos é que o autor nos pergunta o que aconteceria se trocássemos *roupa íntima de mulher* por *repolhos*:

Tomemos um texto literário (ou paraliterário) mínimo, assim como este provérbio: *Le temps est un grand maître* [O tempo é um grande mestre]. Para transformá-lo, basta que eu modifique, não importa como, qualquer um de seus componentes; se, suprimindo uma letra, escrevo: *Le temps est un gran maître* [O tempo é um grand mestre], o texto “correto” é transformado, de maneira puramente formal, em um texto “incorreto” (erro de ortografia); se, substituindo uma letra, escrevo, como Balzac pela boca de Mistigris: *Le temps est un grand maigre* [O tempo é um grande magro], esta substituição de letra implica uma substituição de palavra e produz um novo sentido. (GENETTE, 2006, p. 20).

Não se trata de uma correspondência direta desses procedimentos de Karam com o exemplo destacado acima. No trecho em destaque, temos a substituição das palavras na própria oração, o que não é o caso da peça. Em contrapartida, há uma tentativa de jogo como

esse conceito de substituição e transformação: as roupas íntimas femininas aparecem misteriosamente como repolhos.

Em um primeiro momento, a operação parece arbitrária, mas há um propósito, tanto na forma quanto na história a ser narrada. Nossa aposta, como primeira impressão da peça, é que Karam estava experimentando operações, que supomos ainda serem bastante intuitivas em sua produção dramatúrgica. Em sua literatura posterior, tais procedimentos continuarão presentes. Assim, a hipótese é que, pelo fato de escrever para um grupo de teatro, Karam trazia para o texto ideias do coletivo e fatos do cotidiano do grupo. Na primeira edição de *Fontes Murmurantes*, pela editora Marco Zero LTDA, de 1985, temos o seguinte, em uma nota bibliográfica:

Manoel Carlos Karam lembra bem. Certa noite, alguém abandonou um caminhão carregado de frutas bem na porta da casa da tia Tessália. Laranjas, melancias, abacaxis, todas as frutas da estação, o proprietário daquele pomar sumiu. E como ninguém veio reclamar, passamos uma semana sem atravessar a rua para comer a salada de frutas com nata da Confeitaria Blumenau, que agora está à venda. (MENDONÇA, 2007 *apud* ACERVO BETO BRUEL).

Por fim, os procedimentos de substituição de palavras se tornaram recorrentes na produção literária de Karam. Vejamos dois exemplos: "Repolho não pensa, logo não existe", frase que faz uma alusão a Descartes e sua célebre frase *Cogito ergo sum* (Penso, logo existo.):

O bom senso é a coisa do mundo melhor partilhada, pois cada qual pensa estar tão bem provido dele, que mesmo os que são mais difíceis de contentar em qualquer outra coisa não costumam desejar tê-lo mais do que o têm. E não é verossímil que todos se enganem a tal respeito; mas isso antes testemunha que o poder de bem julgar e distinguir o verdadeiro do falso, que é propriamente o que se denomina o bom senso ou a razão, é naturalmente igual em todos os homens; e, destarte, que a diversidade de nossas opiniões não provém do fato de serem uns mais racionais do que outros, mas somente de conduzirmos nossos pensamentos por vias diversas e não considerarmos as mesmas coisas. (DESCARTES, 1973, p. 03).

Isso demonstra que Karam arrisca colocar em dúvida a frase de Descartes utilizando a palavra repolho, pois como coloca Descartes no final do excerto acima, portanto Karam desafia a afirmação, e nós também nos perguntamos como, se repolho não pensa, pode existir? Outro exemplo é uma referência ao sinal da cruz, ato de reverência da doutrina católica que retoma o ritual "em nome do pai, do filho e do espírito santo". Ele substitui o que seria "espírito santo", por "mãe", inserindo sua visão de mundo a partir da mudança, de forma

que fica: "em nome do pai, do filho e da mãe." Completando o raciocínio lógico de que para nascer uma criança é preciso de um pai (macho/ espermatozoide) e uma mãe (fêmea/ óvulo), e não de um "espírito" com uma mulher, como na história bíblica.

Estamos olhando para a escolha dos elementos, para as formas e como elas vão se encaixando nas peças. Contudo, trazemos ainda uma última referência para esse trecho, da própria literatura de Karam:

Era uma vez um **personagem** desenhado pelos seus medos, máscara com todos os espaços ocupados por medos. Sem medo de encontrar o medo. Encontrá-lo, cumprimentá-lo como um velho amigo. Companheiro de infância. Há quem ria do número 365. Outros não passam debaixo do número 13. E muitos consideram mau agouro ver o número 7 atravessar a rua. Há quem pendure o número 0 atrás da porta para dar sorte. A sorte e o avesso de alguma coisa. Tudo e o avesso de alguma coisa, tudo e vice-versa, tudo cabe no etc. História, geografia, aritmética e culinária cabem no etc. O tesouro da juventude cabe no **etc.** (KARAM, arquivo não publicado, grifos nossos).

Para referenciar a aparição do caminhão de repolhos, destacamos o trecho do excerto acima "muitos consideram mau agouro ver o número 7 atravessar a rua." O número 7, segundo Caillois (2017), era considerado pelos primeiros pitagóricos o número que representava a ocasião "ou qualquer outro conceito ou suporte que a tradição ou o arbitrário lhes atribuíssem" (CAILLOIS, 2017, p. 173). Temos, portanto, um indicativo de que Karam estava inserindo em suas peças elementos que funcionavam como detonadores de transformação da própria estrutura da peça, no sentido de forma. Nossa hipótese é que Karam, como dramaturgo, já tinha uma ideia de suas próprias regras de escrita, mas ainda se mantinha permeável às ideias do coletivo de artistas do qual fazia parte. Assim, o uso de repetições proporcionava uma espécie de atenção plena causada pelo suspense, com elementos de rima, ritmo e harmonia, dança e feitiço (CAILLOIS, 2017). Como exemplo, temos a repetição das palavras "urgente" e "urgentemente", e de falas como "a senhora nem imagina o que aconteceu", "a senhora não vai acreditar", "deixei o caminhão na garagem" e "conta logo". Nesse ponto, é importante lembrar que a análise se concentra nos efeitos do texto escrito, pois não sabemos como foi encenado.

A expressão "Meus saís!", de *O cavalo branco de Napoleão* (1973, ANEXO 1, p. 149), que Adalgisa exclama ao saber da notícia sobre o carregamento de repolhos, abre nossa percepção para uma peça de roupa íntima de mulher chamada espartilho, uma parte da vestimenta feminina do século XIX, feita de ossos de baleia e utilizada para apertar o tórax

das mulheres e, assim, dar um formato à cintura padronizada. Portanto, a expressão "Meus saís!" refere-se ao sufoco que as mulheres passavam dentro de espartilhos em meados do século XIX (GELACIC, 2013). Quando não suportavam mais, as usuárias dessas peças íntimas arcaicas inalavam esses "saís" para sentirem-se mais dispostas. O que destacamos aqui é o fato de o enredo se desenvolver nas dependências de uma fábrica de roupas íntimas de mulher e podemos vislumbrar no comportamento de Adalgisa um pouco da história da evolução da lingerie sob o seguinte viés:

Pode-se relacionar o uso do espartilho com as funções sociais femininas deste mesmo período, (séc. XIX) uma vez que da mesma forma que o corpo feminino estava "preso" ao espartilho, a mulher em si estava fortemente atrelada à sua função de mãe, esposa e dona de casa, além de estar confinada ao ambiente privado da casa. Os padrões das vestimentas femininas têm forte influência do contexto cultural, além de manifestarem as evoluções tecnológicas, morais e comportamentais de cada época. Assim, no contexto do século XIX com toda a Revolução Industrial, as roupas íntimas femininas sofreram grandes transformações. Através da fabricação das peças em larga escala e da mudança no ritmo de vida das pessoas, as peças íntimas passariam a ter um caráter de simplicidade." (GELACIC, 2013, p. 02).

Vale lembrar que, lá no JOGO 1, temos a referência a Miss Martha Rocha e uma ideia de "colírio" para Waldemar. A partir disso, precisamos trazer à reflexão o fato de que, em 1969, um grupo de ativistas americanas fez a queima simbólica de roupas íntimas e outros artigos femininos que simbolizavam a objetificação das mulheres, ato importante na história das lutas femininas que reverberou no comportamento das mulheres brasileiras. É interessante como Karam coloca no solilóquio do funcionário a distribuição desses artigos femininos por todo Brasil, uma expansão simbólica da mulher pelo território nacional.

Ainda ao longo desse JOGO 2, temos a substituição do carregamento de calcinhas e sutiãs por duas toneladas de repolhos, um tropeço de Adalgisa e a expectativa da chegada de Oliveira. Adalgisa então marca sua posição como personagem, uma espécie de Pozzo em *Esperando Godot* (1952), peça de Beckett, por conta do tratamento que ela dedica ao seu marido, seu par complementar na peça: "É preciso que o imbecil do Oliveira chegue logo pra...". (KARAM, 1973, ANEXO 1, p. 153).

NO JOGO 3, temos a apresentação do personagem Oliveira com mais detalhes com uma rubrica dedicada à sua descrição. O ritmo da cena é diferente das anteriores, Oliveira entra rápido e sem tropeço, com um vidro de azeitonas embaixo do braço esquerdo e usando a mão direita para tirá-las do vidro. É válido observar que o autor dá ênfase para essa descrição

na rubrica e determina qual é a mão que tira as azeitonas do vidro e qual é a mão que segura o vidro. Por isso sublinhamos as palavras "esquerdo" e "direita".

Tal detalhe é importante em se tratando do pensamento que estamos construindo a partir de Karam. O autor constantemente utilizará conceitos da religião, principalmente a católica, para desenvolver seus experimentos de escrita criativa. O fato de deixar claro no texto qual é o procedimento que Oliveira faz com as mãos nos remete à citação bíblica, no Evangelho de São Mateus (6:3), "mas quando dás a esmola, não saiba a tua esquerda o que faz a tua direita". Nesse jogo da peça, não há nenhuma informação sobre esmola, mas Karam já nos prepara para o próximo jogo, e há também a ideia da polarização em que o país se encontrava politicamente. Na edição da Bíblia a qual recorremos, o trecho está traduzido sem a palavra *mão*, apenas os conceitos de esquerda e direita, reforçando a hipótese de ilustração da polarização. O trecho bíblico completo contém o seguinte:

Guardai-vos não façais as vossas boas obras diante dos homens, com fim de serdes vistos por eles: doutra sorte não tereis a recompensa de vosso Pai, que está nos céus. Quando pois dás a esmola, não faças tocar a trombeta diante de ti, como praticam os hipócritas nas sinagogas, e nas ruas, para serem honrados dos homens. Em verdade vos digo, que eles já receberam sua recompensa. 3 Mas quando dás a esmola, não saiba a tua esquerda o que faz a tua direita: 4 para que a tua esmola fique escondida, e teu Pai, que vê o que tu fazes em secreto, te pagará. (BÍBLIA, Evangelho de S. Mateus 6:3, grifos nossos).

"[Oliveira] Senta-se com cuidado, come duas azeitonas" (KARAM, 1973, ANEXO 1, p. 154), ao saber do problema que a firma está enfrentando. Chegamos ao ponto de pensar que Oliveira finge tranquilidade em contraste ao ato compulsivo de comer suas azeitonas, controlado por uma "força maior" que o fez refém do ato de comer azeitonas. É possível começar a identificar como Karam vai "plantando" uma ideia em um jogo, para só desenvolvê-la no próximo movimento. Como exemplo, logo mais, Oliveira será repreendido pela esposa ao entrar, que o obriga a sair e entrar de novo, conforme seu comando. Ele é dirigido por ela, que lhe corrige inclusive o modo de falar, e também é repreendido quando pergunta: "Será que Papai Noel passou por aqui?" (KARAM, 1973, ANEXO 1, p. 154).

Após as repreensões, voltamos ao suspense e às palavras repetidas que vão tomando força, como uma memória da dinâmica do jogo anterior, que vai se instalando aos poucos na cena. Oliveira, diferente das outras personagens, não tropeça ou cai logo que recebe a notícia, apenas senta-se calmamente e come azeitonas. Somente no final da cena tropeça. Oliveira parece fingir tranquilidade, mas finge ridiculamente, com um espectro de personagem da

comédia Dell'arte, conforme mencionamos anteriormente. Mirando a partir de Caillois (2017), identificamos o simulacro, o jogo da *mimicry*:

Fazer crer a si próprio ou fazer com que os outros creiam que é um outro diferente de si mesmo. Esquece, dissimula, despoja-se passageiramente de sua personalidade para fingir uma outra. o termo escolhido para designar tais manifestações foi *mimicry*, que nomeia em inglês o mimetismo, principalmente dos insetos, para ressaltar a natureza fundamental e elementar, quase orgânica, do impulso que as suscita. (CAILLOIS, 2017, p. 57).

NO JOGO 4, há um diálogo entre Oliveira e Waldemar que revela o enigma das referências bíblicas anteriores. Oliveira se declara contra ajudar aos pobres, e a solução que oferece para o problema dos repolhos é jogá-los no rio. Adalgisa, em um momento de lucidez, reforça que a prefeitura os multaria por poluírem o rio. Recuperando que Oliveira é um homem com as mãos lambuzadas de óleo de olivas, comendo azeitonas, frutos da "árvore sagrada" e que também podem significar balas de armas de fogo, como dito anteriormente, aqui temos uma maneira engenhosa de Karam trazer à tona questões polêmicas da cultura brasileira.

A figura de Oliveira valida toda a explanação sobre a movimentação da revolução militar no governo federal da qual nos ocupamos nos capítulos introdutórios deste trabalho. Sua presença com referência militar espelha as estratégias descontraídas e absurdas, que seguiram durante o período repleto de atos de restrições em diversos setores da administração do Brasil. Karam desnuda a crise da linguagem e ressoa a crise da real utilidade do teatro e sua forma de expressão burguesa colapsando em todo mundo desde 1966, como vimos em Guénoun (2014).

Um tropeção de Oliveira, após sua lenta compreensão do ocorrido, redireciona a atenção do leitor para o enredo, e o comentário de Waldemar alerta que "tem gente tropeçando demais nessa peça." (KARAM, 1973, ANEXO 1, p. 155), ao que mais adiante Oliveira reforça: "Antes que algum ator se machuque, vamos parar com esses tropeções." (KARAM, 1973, ANEXO 1, p. 155). Adalgisa já havia dado sinais de meta-teatralidade quando "dirigiu" a primeira entrada em cena de Oliveira, perguntando se aquele é um jeito adequado de entrar na sala, além de dirigir as falas. Oliveira entra para bagunçar a forma que estava instaurada. Ele entra carregando um discurso ideológico, dissimulado, lambuzado, atrapalhado e submisso aos xingamentos de Adalgisa.

No JOGO 5, Waldemar comenta que teme que a peça não acabe bem e sugere vender os repolhos no mercado. Porém, Oliveira discorda dizendo que é burrice, e Waldemar concorda, oferecendo a face para **um tapa** e depois a outra face para **outro tapa**. Então Oliveira **dá dois tapas**, ao que Adalgisa distribui **tapas** na cara de Oliveira. No JOGO 7, Waldemar e Oliveira têm algo em comum: ambos apanharam na cara. Waldemar afirma, depois de um tempo de conversa entre os dois, que depois de tantos anos como motorista de sua fábrica aprendeu a respeitá-lo e o lembra da época em que ele usava um **chicote**.

Recapitulando os tropeços, tem-se um anúncio de que haverá tropeços na escolha da escrita da peça e, por vezes, na negação do próprio ato de escrever. Dessa forma, há tropeços na escolha do estilo, o que parece significar que serão quebradas regras, de modo que não será importante seguir uma lógica cartesiana. A partir disso, os tapas na cara podem ser lidos como uma forma de acordar todo mundo, personagens e leitores, pois é uma ação física que necessita de um corpo de ator ou atriz para ser realizada. No texto, os tapas são de caráter tão gratuito que acabam sendo chocantes como um tapa real, porque chegam "do nada" – salvo quando Waldemar oferece a face para o patrão no JOGO 5, quando o gesto contrai significado religioso ao Oliveira comentar que não sabia que o seu funcionário era cristão. Dentro dessa espiral de acontecimentos, os tropeços vão desaparecendo, substituídos por tapas na cara, que depois desaparecem também. Os gestos de violência física, os tropeços que podemos chamar de gestos primitivos, com caráter totalmente ligado à reatividade, vão sendo substituídos, ou transformados, em gestos voltados à manutenção de um conjunto de sentimentos.

NO JOGO 5, Waldemar insiste na solução do problema. Aqui, é importante observarmos essa insistência de Waldemar do ponto de vista de um contexto de relação entre patrão e funcionário, levando em conta a complexidade dos conflitos entre a classe trabalhadora no Brasil e os empregadores. A saber, o trabalhador no Brasil estava sob a tutela de um governo opressor que praticava inúmeros atos e mudanças de forma arbitrária, como descrito anteriormente.

Waldemar está precisando resolver um "mistério", o que é característico de uma ausência de clareza nas diretrizes e normas da empresa. A impressão é de que Oliveira é o patrão, mas quem manda nele é Adalgisa, através de atitudes extremamente violentas, com agressões físicas e humilhações diante do funcionário. Oliveira, por sua vez, reproduz a violência com seu funcionário, que antevê a situação e inicia um processo de encabeçar a

investigação para solucionar o problema, tornando-se um problema a própria investigação. Como contraponto, para ilustrar, destacamos um trecho da CLT, que organiza os papéis de empregado e empregador, organiza o "contrato". Há, nesse cenário da peça, uma característica falta de clareza na função de cada integrante do quadro de funcionários da empresa, bem como um clima de tensão ao contrário de um ambiente que tem regras claras. É o que queremos demonstrar com o excerto abaixo, ou seja, o conforto de saber quais são as regras do jogo:

Considera-se empregada toda pessoa física que preste serviços não eventuais a empregador, sob a sua direção e mediante salário. Ao contrário do direito de alguns países (Itália, Alemanha, Bélgica, França, Chile etc.), não se admitem distinções relativas à espécie de emprego e à condição do trabalhador, nem entre o trabalho intelectual, técnico e manual. Vinha este cânone desde a lei de sindicalização de março de 1931, passando a constar dos textos das diversas constituições posteriores, inclusive a atual (art. 165, XVII). Outra noção fundamental é a de tempo de serviço do empregado. Considera a lei como tal todo o tempo em que o empregado tenha estado à disposição do empregador, aguardando ou executando ordens. Excepcionalmente, incluem-se neste tempo os períodos em que o empregado tenha estado afastado do trabalho prestando serviço militar ou por motivo de acidente do trabalho. (CLT, 2021, s./d.).

O fato de a aparição de repolhos ser algo inédito nas dependências da fábrica faz com que essa estrutura hierárquica mal engendrada fique evidente e, com isso, outros problemas apareçam. Nesse jogo, estão expostos problemas, sobretudo de relacionamento dentro da empresa – como discorreremos nos capítulos introdutórios sobre alguns aspectos da administração do país –, pois inicia-se com a pergunta de Waldemar sobre o que fazer com os repolhos.

Depois seguem-se diálogos entre tapas na cara e xingamentos, e termina com mais uma alusão a um trecho bíblico, relacionado ao fato de Waldemar oferecer a face para o patrão, conhecido como Sermão na Montanha (cc.5-7), do Evangelho de São Mateus (5:38): “Vós tendes ouvido o que se disse: olho por olho, e dente por dente. Eu porém digo-vos, que não resistais ao que vos fizer mal: mas se alguém te ferir tua face direita, oferece-lhe também a outra.”

Observamos que há uma base normativa cristã para o comportamento dos personagens, isto é, o jogo da instituição religião e suas regras. O prenúncio da rubrica no jogo anterior, sobre como Oliveira consome as suas azeitonas pegando com a mão direita e segurando o vidro com a mão esquerda, vai se esparramando no jogo seguinte, ou seja, as regras da instituição católica vão aparecendo distorcidas e titubeantes na figura de Oliveira. É interessante verificar o jogo de Karam, porque, por um lado, verificamos que as ações

esgotam-se em si mesmas, por chegarem a um impasse ou a uma espécie de "beco sem saída". Na peça como um todo, é possível verificar que as peças se encaixam, e que não há aleatoriedade. Por mostrar comprometimento com a forma, Karam estava alinhado ao ritmo da realidade do próprio texto. Ou seja, com as devolutivas que seu próprio texto faz eclodir a cada linha escrita. É perceptível, também, verificar que isso não é aleatório, já que há um horizonte a se chegar: o próximo jogo. E "como chegar" é onde Karam experimenta e arrisca.

Notemos que os recursos descritos nos jogos anteriores, como a repetição das palavras, o ritmo, os elementos de comédia e os tropeços, seguem como o DNA da peça. Vale lembrar que

todo jogo é um sistema de regras que definem o que é ou o que não é do jogo, ou seja, o permitido e o proibido. Essas convenções são ao mesmo tempo arbitrárias, imperativas e inapeláveis. Não podem ser violadas sob nenhum pretexto, a menos que o jogo acabe no mesmo instante e esse fato o destrua. Pois a regra só é mantida pelo desejo de jogar, ou seja, pela vontade de respeitá-la. É preciso jogar o jogo, ou então nem jogá-lo (...) Ao deixar de jogar o jogo, ele simplesmente tornou acessível o estado natural e permitiu novamente qualquer exaçaõ, astúcia ou resposta proibida que as convenções queiram justamente banir de comum acordo. O que chamamos jogo aparece desta vez como um conjunto de restrições voluntárias, aceitas de bom grado e que estabelecem uma ordem estável, por vezes uma legislação tácita em um universo sem lei. (CAILLOIS, 2017, p. 19).

Portanto, enquanto o jogo continua, mantém-se o vínculo entre os personagens, seja ele qual for.

NO JOGO 6, a cena começa com Oliveira esquecendo que há um problema a ser resolvido. Waldemar demonstra estar preocupado com o caminhão, reforçando a distorção das funções do funcionário e do patrão, que se mostra displicente ao problema:

Oliveira - Pois é, você falou aí que precisamos descobrir uma maneira de resolver o problema. Que problema?
Adalgisa - O problema das duas toneladas de repolho.
Oliveira - Ah, é mesmo. eu tinha esquecido. Precisamos descobrir uma maneira de se livrar deste caminhão carregado com duas toneladas de repolho.
Waldemar - Do caminhão, não seu Oliveira. Se livrar só do repolho.
Oliveira - É claro, Waldemar. Pensa que eu sou burro?
Waldemar - Desculpe, seu Oliveira. (KARAM, 1973, ANEXO 1, p. 156).

A resposta de Oliveira reforça o medo e traz, ao fundo, um jogo que mantém Waldemar sob o "feitiço" do que estamos considerando com um simulacro (*mimicry*) de Oliveira. Até aqui, falamos um pouco sobre a hipótese de Oliveira estar fingindo e podemos trazer o trecho em que Caillois (2017) fala sobre máscara e êxtase, no capítulo *Competição e*

Acaso, para começar a preparar a nossa percepção para os próximos jogos, nos quais essa competição e outros conceitos, à luz de Caillois (2017) e Huizinga (1971), começarão a ficar mais evidentes:

O uso da máscara permite, nas sociedades de caos, encarnar (e sentir encarnado) as forças e os espíritos, as energias e os deuses. Caracteriza um tipo original de cultura, fundado (...) na poderosa aliança da pantomima e do êxtase. Muito comum em todo o planeta, aparece uma falsa solução, obrigatória e fascinante antes do lento, doloroso e paciente avanço decisivo. A saída dessa armadilha não é nada mais do que o próprio nascimento da civilização. (CAILLOIS, 2017, p. 161).

Caillois (2017) está discutindo, a partir desse trecho e posterior desenvolvimento do capítulo do qual foi retirada essa citação, "a máscara como signo de superioridade. Nas sociedades de máscaras, a questão é estar mascarado e provocar medo ou não estar e sentir medo." (CAILLOIS, 2017, p. 169). Não há, nessa peça de Karam, nenhum mascarado, mas temos elementos que remetem a tal ideia; e na segunda peça da trilogia há um mascarado. Como os personagens da comédia *dell'arte*, por exemplo. Também é preciso ter em mente que a segunda peça da trilogia de Karam vai trazer como personagem um mascarado em crise de identidade, como reminiscências das antigas sociedades de máscaras em meio à desilusão da modernidade. Da mesma forma, é necessário recuperar o fato de que as duas peças são complementares na discussão, de forma que Oliveira pode ser um representante do "simulacro institucional corrompido". (CAILLOIS, 2017, p. 104).

A pantomima aparece nos tapas que Oliveira recebe de Adalgisa e no fato de ele não entender o gesto. Em um êxtase súbito, Adalgisa sai por cima de uma mesa derrubando a cadeira para desligar o ferro de passar que diz ter esquecido de desligar. Sabemos que essa divisão pode parecer arbitrária e que não é simplesmente classificar pantomima e êxtase como conceitos completamente dicotômicos. Tendo em vista toda a obra deixada por Karam, após as peças teatrais, podemos dizer que o autor utilizou conceitos como esses, com reflexões em uma espécie de manual "modo de usar", contendo gestos e seus desdobramentos. Vejamos o seguinte trecho de seu último romance: "(...) um livro, estas duas mãos, um livro que abre e fecha – adivinhe o que eu tenho na mão fechada – acertou quem disse um soco." (KARAM, *Mesmas Coisas*, no prelo).

De certa forma, Karam "deturpou" os conceitos, usamos a palavra que ele mesmo escolheu para a descrição de seu trabalho no programa da peça, no trecho "Para aqueles que pretendem, estudar, analisar, deturpar, violar ou acrescentar..." (KARAM, 1973, ANEXO 3,

p. 207). Ou seja, sua obra literária passa também pelo prazer de praticá-la, "à mercê do tédio, da saciedade ou da simples mudança de humor." (CAILLOIS, 2017, p. 13). Em sua dramaturgia, seu universo inventado passa pelo desejo de manter-se em relação ao acaso, mas, no conjunto de jogos/cenas, não tem base aleatória, visto que nasce como texto teatral e que, portanto, tem como premissa ser encenado exatamente conforme o roteiro, isto é, não é espaço para o acaso. O escrito flerta com esses conceitos e nos provoca a olhar o texto desse viés.

No JOGO 7, Waldemar diz que Adalgisa é engraçada, e Oliveira concorda, afirmando que ele mesmo também é engraçado. Nesse jogo, começam a brotar falas de peças do dramaturgo inglês Shakespeare, que ocupam o lugar das falas dos personagens da peça. No JOGO 8, Waldemar faz um solilóquio em que aparecem palavras de Hamlet, como segue no trecho que está no original da peça de Karam: "Mas silêncio!", 'Aí vem vindo' o seu Oliveira. 'Em tuas orações', seu Oliveira 'recorda-te de meus pecados'". (KARAM, 1973, ANEXO 1, p. 158). Aparece um contraste entre um funcionário expiando seus pecados e seus padrões providenciando alegria para "maquiar" o ambiente, trazendo flores para o ambiente que se torna cada vez mais tenso. NO JOGO 7, para justificar nossa escolha de recorte analítico para o trecho anterior e o que vem a seguir, destacamos que Waldemar relembra: "Lembra daquela época em que o senhor usava um chicote? Foi naquela época que aprendi a ter respeito pelo senhor. / Oliveira - É bom respeitar mesmo. / Waldemar - Falou, tá falado." (KARAM, 1973, ANEXO 1, p. 157).

A vítima relembra seu algoz de um poder que ele tinha. O êxtase ao qual refere-se Caillois (2017) está ligado a rituais espirituais, xamânicos nos quais realmente se usavam máscaras assustadoras, com aparições sobrenaturais. No caso da cena, relacionamos o objeto assustador ao chicote. Nos referimos a Caillois (2017) por carregar essa aura de religiosidade, disfarce, simulação, que não aparecem na peça em primeiro plano, mas são estruturais para mover o jogo, como o mágico embuste de um ventríloquo e seu boneco falante. Também identificamos uma relação direta com a peça *O Rei da Vela*, escrito em 1933 e publicado em 1937, de Oswald de Andrade, que teve papel fundador de uma nova dramaturgia no Brasil, segundo Sábato Magaldi, no prefácio de publicação da Editora Globo (2004). Magaldi diz que *O Rei da vela*, publicada juntamente com *A morta* e *O homem e o cavalo*, representou o exemplo inaugural de um teatro concebido segundo os princípios do modernismo, com uma análise desmistificadora do país. Identificamos essa relação quando Waldemar e Oliveira

conversam sobre a época em que o patrão possuía um chicote, a partir do que podemos recuperar a seguinte cena de *O Rei da Vela*, na qual dois Abelardos, sócios na Abelardo & Abelardo, tratam seus devedores com desprezo e muita violência:

Abelardo II faz estalar o chicote de domador
As vozes - Blefaremos o governo! Me salve! Me salve!
Abelardo I - Rua! Canalias! Lá fora sei como vocês me tratam!
Abelardo II fá-los recuar das grades, brandindo o chicote e ameaçando o revólver.
(ANDRADE, 2004, p. 48).

Trazemos a referência à peça oswaldiana por identificarmos várias semelhanças com a temática de nosso estudo, principalmente uma correspondência com o personagem Oliveira. *O Rei da Vela* narra a história de um agiota inescrupuloso, Abelardo I, o Rei da Vela, que tem um negócio voltado a fazer empréstimos – uma empresa com "negócios diversificados". Durante a crise econômica que assola o país, Abelardo empresta dinheiro e cobra juros exorbitantes. Tratando com extrema violência os devedores, com bala de revólver e um chicote nas mãos do sócio.

A partir disso, podemos verificar uma interessante correspondência entre as peças: a certa altura de *O Rei da Vela*, Abelardo I ameaça suicidar-se em cena, pega um revólver e entrega a Cirineu, que faz papel de ponto na peça – profissional que ficava escondido em um local estratégico nas coxias ou na boca de cena e tinha como responsabilidade "soprar" as falas para os atores em cena –, ao que esse diz que não será possível, e Abelardo retruca dizendo que o autor não ligaria, transmitindo a ideia de que os personagens estão entregues à própria sorte. Algo que notamos no espectro de *O Cavalo Branco de Napoleão*, e que anteriormente já discurremos.

Ainda no JOGO 7, uma cena curta que carrega uma proposta ocorre quando Oliveira pede a opinião de Waldemar e, em seguida, discorda dele. Oliveira diz que o escritório está triste, mas Waldemar afirma que está engraçado. Por fim, ocorre um tropeção de Oliveira ao sair de cena, já que eles não entram em acordo sobre o "estado de espírito" do escritório e as tensões aumentam. Oliveira sai para providenciar flores, e o fato de Oliveira sugerir as flores e Waldemar colocá-las onde ninguém consegue ver nos remete a um tom de *mea culpa*, ou, ainda, nos remete a uma relação de cumplicidade entre patrão e funcionário, mesmo em meio à tensão e à eminente cisão. Karam traz "as flores" para dentro do texto e as esconde, de modo que "estão, mas não estão" em cena.

No JOGO 8, Oliveira entra com as flores e Waldemar sugere que as coloque embaixo de uma mesa onde elas ficam totalmente escondidas. Oliveira concorda e diz que assim transmitirá alegria a todos no escritório. Adalgisa entra em cena empolgada ao ouvir a palavra alegria e fala que está alegre por conta de um novo carregamento de sutiãs. A alegria com os sutiãs é uma boa "deixa" para trazer a atenção ao fato de que o sutiã é um símbolo importante na emancipação da mulher em meados da década de 1970. Ainda nesse jogo, por alguns instantes, o casal de empresários esquece o problema dos repolhos e Waldemar precisa lembrá-los, o que ocorre várias vezes ao longo da peça, tornando visível que o maior interessado em resolver o problema é o funcionário, pois ele nunca o esquece. Destacamos a fala de Adalgisa em tom de ameaça ao funcionário de que ela pode "virar mal-educada" (KARAM, 1973, ANEXO 1, p. 158) se ele continuar insistindo com os repolhos.

No JOGO 8, Adalgisa chuta papéis por felicidade. Ela explica ao marido que está os chutando em cima da mesa porque encontrou a solução para os repolhos. Oliveira acha estranho alguém "chutar papéis" por estar feliz. Com isso, o autor sutilmente ilumina o componente irônico do ambiente a partir da crítica de um personagem ao outro. Achar estranho a maneira como Adalgisa expressa a sua felicidade é um jeito um pouco mais explícito de mostrar atos irônicos dos personagens, porque, até esse momento de expressão de felicidade dela, os personagens apenas rechaçavam a ideia uns dos outros. A partir de agora, criticam os sentimentos dos outros.

Ainda no JOGO 8, Adalgisa sugere que eles enterrem os repolhos. Oliveira questiona por que ela está tão feliz, ao que ela comenta que está contente com sua ideia genial. O trio se move em conjunto e há uma dinâmica de não permissão de espaços vazios no texto, ou seja, alguém sempre propõe uma nova "rodada". Então, nesse jogo, destacamos alguns trechos da peça, como quando Oliveira questiona "Vamos enterrar as duas toneladas de repolho onde?" (KARAM, 1973, ANEXO 1, p. 158), ao que Waldemar diz que não queria se meter. Adalgisa diz "já se meteu" (KARAM, 1973, ANEXO 1, p. 159), e Waldemar insiste ao argumentar que "enterrar uma pessoa custa um dinheirão, imagine enterrar duas toneladas de repolho" (KARAM, 1973, ANEXO 1, p. 158), por isso Waldemar sugere exportar as duas toneladas de repolho. Em seguida, Oliveira liga para Asdrúbal, um vizinho que "sabe de tudo" (KARAM, 1973, ANEXO 1, p. 159). A ação de telefonar para alguém ou receber telefonemas vai se repetir em alguns momentos e será um recurso utilizado por Waldemar para alertar os padrões

sobre o problema dos repolhos. Depois Waldemar imita esse gesto de telefonar, tornando-o risível de certa forma.

Nesse mesmo JOGO 8, há a proposta de um solilóquio que se encerra com uma fala de Hamlet, personagem de Shakespeare: "The fair Ophelia! Nymph, in thy orisons Be all my sins remember'd." Na peça de Karam, aparece desta forma: "**Em tuas orações', seu Oliveira 'recorda-te de meus pecados'**". Nota-se a troca do nome Ofélia por Oliveira, sendo que o restante da oração é idêntico à tradução do original. Logo, trata-se da frase final do célebre solilóquio de Hamlet no ATO III, cena I da peça do dramaturgo inglês.

Há também, nesse trecho, um clássico aforismo do matemático francês Blaise Pascal, retirado de sua obra póstuma *Pensées* (1670), que traz como principal assunto a defesa da religião cristã contra cétricos e livres pensadores com a substituição da palavra *coração* pela palavra *calcinha*. A frase original de Pascal é a seguinte: "*le coeur a ses raisons que la raison ne connaît point*" (PASCAL, 1670, fragmento 277) que, em tradução livre, significa "o coração tem razões que a própria razão desconhece", e Waldemar diz que colocaria a frase com a palavra "calcinha" no para-choque do caminhão no lugar da palavra "coração".

Então, nessa cena, temos no solilóquio de Waldemar um prenúncio da morte, e nos diálogos a seguir há uma acusação a Waldemar de se preocupar demais com os "tais repolhos", pois ele começa dizendo que a vida que ele leva vai acabar o matando. Waldemar apresenta características de um cristão em crise moral, envolvido em uma trama de corrupção, loucura e traição, como em Hamlet. Assim, esse jogo reforça a irônica atitude de Oliveira ao trazer flores para o escritório como um prenúncio de morte. Há também a inversão de atitudes de Adalgisa e Oliveira com relação ao destino dos repolhos. Dessa vez, Adalgisa não quer saber dos repolhos e Oliveira diz que é importante pensar nisso. Porém, os dois acusam Waldemar de "pensar demais nisso".

Recapitulando, temos que Oliveira traz as flores para a manutenção da alegria, e Waldemar sugere que ele as coloque embaixo da mesa. Oliveira elogia e diz que nesse local, completamente ocultas, as flores trarão alegria. Há, no fim do jogo, uma movimentação diferente com relação à atitude das personagens:

mov. 1 - O lamento de Waldemar temendo sua morte;

mov. 2 - Oliveira trazendo as flores;

mov. 3 - Adalgisa dizendo que pode ficar "mal-educada de repente" como uma ameaça, podemos pensar em Abelardo II (*O Rei da Vela*), agora deslocado para a personagem Adalgisa.

mov. 4 - Oliveira concorda que precisam encontrar uma solução para os repolhos.

No movimento 3 e 4, tem-se, portanto, uma inversão de atitudes. Adalgisa não se preocupa com os repolhos, agora é Oliveira quem o faz.

O JOGO 8 tem início com uma rubrica de Adalgisa subindo em uma mesa chutando papéis e anunciando que encontrou uma solução para os repolhos. Vamos observar, nos primeiros diálogos, uma retomada de Adalgisa à iniciativa de encontrar solução para os repolhos, sendo uma das motivações o fato de que ela diz que teve uma "ideia genial" e está feliz por isso. Em outras palavras, ocorre uma invenção no meio do jogo, uma solução. Adalgisa representa, no início de cena, essa função do jogo, tanto na prática do grupo do Oulipo quanto como descreve Caillois (2017), em jogos de fruição: encontrar uma solução para um enigma e ficar feliz com a solução, mesmo que seja um lance aleatório no meio do jogo.

Os jogos entre os personagens nascem e se encerram neles mesmos. Há um tempo linear da peça, povoado por jogos como devires que surgem e desaparecem para dar espaço a outro. Nota-se que a cena vai se desenvolver com cada personagem apresentando uma solução alternadamente. Adalgisa sugere enterrar o carregamento de repolhos e Waldemar argumenta que enterrar pessoas já sai muito caro, quem dirá duas toneladas de repolhos. Então ele mesmo sugere que o grupo possa exportar os repolhos. Oliveira entra com um argumento estratégico de que precisam encontrar algum país em crise de abastecimento de repolhos. Adalgisa então sugere que perguntem ao "Asdrúbal".

É o primeiro jogo/cena em que os personagens falam em "crise" e recebem a informação de um "vizinho" dizendo que o único país em crise no abastecimento de repolhos é o Brasil. Asdrúbal é o nome do vizinho, e Adalgisa se refere ao vizinho como aquele "que sabe tudo". Além disso, no início, temos um panorama com os canários misturados ao canário Richard, que pode ser Nixon. Mencionamos também afetos misturados e, para chegar até aqui, traçamos o que chamamos de economia dos afetos. Lembrando que trouxemos a referência a peça *O Rei da Vela* (1937), que destaca a histórica submissão do Brasil a outros países.

Asdrúbal, por sua vez, após ser consultado, devolve o problema para eles, dizendo que o único país com problema de abastecimento é o Brasil. Temos aqui um movimento em

círculos, em espiral, labiríntico⁷. Como num jogo de futebol, a bola passando de um para o outro. Em uma segunda camada, uma lembrança ao grupo brasileiro “Asdrúbal trouxe o trombone”, grupo de teatro formado em 1974 que revelou uma geração de jovens talentos os quais marcaram profundamente a dramaturgia brasileira, sobretudo no jeito de fazer comédia, porém surgiu um ano depois da escrita dessa peça, coincidência que vale ser registrada aqui.

Nesse jogo, Adalgisa sobe em cima da mesa e chuta papéis, mas não temos tropeções. Ao contrário, uma atriz em cima de uma mesa chutando papéis. O personagem Oliveira questiona o motivo que a faz chutar papéis e ela diz que é felicidade. Então Oliveira questiona o gesto, dizendo que não vê muita ligação com a expressão da felicidade, o que acarreta mais uma camada de análise.

Se o questionamento vem do personagem Oliveira, é possível pensarmos sobre o movimento de chutar papéis. Adalgisa quebra a forma de escrita chutando papéis, isto é, o recurso material no qual se consolida a escrita, além de que Adalgisa diz que é uma comemoração por ter descoberto a solução para os repolhos. O fato de Oliveira questionar com a crítica de que o gesto está incompatível com a fala nos remete aos tropeços dos personagens, sublinhando a experimentação na forma, ou um certo descaso com ela a partir do ato de tropeçar no vazio, em algo que não compreendem ou reconhecem, como marionetes dos personagens que, por sua vez, são marionetes do autor.

No entanto, ao fim desse jogo, nada ficou resolvido. O que fica em primeiro plano é uma mulher em cima de uma mesa chutando papéis. Em uma escala desde as cenas anteriores, ainda sobre a "economia dos afetos", sobretudo do JOGO 7 em diante, chegamos à felicidade, passando por tristeza, alegria, chacota e ironia. Essa felicidade violenta à qual Adalgisa chega se mostra como uma passividade agressiva.

NO JOGO 8, Adalgisa canta *Perfidia*⁸. No contexto da guerra, perfídia é uma forma de engano, por meio do qual um lado promete agir de boa-fé com a intenção de quebrar a promessa quando o inimigo desavisado for exposto. Em camadas, essa canção funciona como anúncio de que haverá traição, "jogo-sujo". Oliveira recebe uma ligação misteriosa e afirma que não vai assinar o "papagaio", que, na época, significava empréstimo em dinheiro, a quem está do outro lado da ligação telefônica. Oliveira diz, ao telefone, conforme rubrica: "foi o

⁷ Em *Mesmas Coisas*, Karam vai se referir à vida como um labirinto, porque entramos na vida, giramos, giramos, giramos e depois saímos.

⁸ Perfidia é um termo que deriva da língua latina: “*perfidia*”. O conceito é usado para denominar um engano, uma infidelidade ou uma falta/falha que consiste em violar um suposto compromisso assumido.” Disponível em: www.conceito.de/perfidia Acesso em: 10 ago. de 2021.

meu automóvel que parou em frente ao seu casebre para pedir que aceitasse o meu dinheiro?" (KARAM, 1973, ANEXO 1, p. 160). Exatamente a frase dita pelo personagem Abelardo I, do texto *O Rei da Vela*, para um de seus clientes.

Abelardo I - Me diga uma coisa, seu Pitanga. Fui eu que fui procurá-lo para assinar este papagaio? Foi o meu automóvel que parou diante do seu casebre para pedir que aceitasse o meu dinheiro? Com que direito o senhor me propõe uma redução no capital que lhe emprestei? (ANDRADE, 1937, p. 42).

Nessa cena, o movimento é vibrante. Todos os personagens se unem e cantam juntos. Como o tema da canção é perfídia, a ideia é de tensão, entre agonia e alegria, estados de espírito que foram aparecendo aos poucos ao longo da peça, e, nesse jogo, estão todos reunidos em um momento musical estranho e misterioso, quando o telefone toca e uma informação revela-se apenas pela metade através da fala de Oliveira. Há, aqui, um espectro de estrutura clássica de suspense. O leitor pode ocupar o lugar de um detetive de uma investigação como um *puzzle* e começa a reconhecer as peças, mas ainda não sabe como se encaixam.

O que segue são personagens partindo para novos jogos em perspectivas diferentes sobre o mesmo objeto (repolhos). São ciclos de ideias e soluções que não são colocadas em prática, ou, por vezes, os personagens esquecem do que se trata o problema e depois retomam. No JOGO 9, o movimento espiral mencionado anteriormente começa a girar mais rápido e aceleramos nossa narração-dissertativa como forma de experimentação – idealmente, gostaríamos de chegar a movimentos dissertativos quase como narração de jogos de futebol.

Waldemar insiste na solução para os repolhos, e Oliveira o convida para um café, ao que Adalgisa estranha e tropeça antes de sair para preparar a bebida. Até mesmo o tropeço já não tem mais o efeito que tinha no início, mas está na cena para nos lembrar da forma. A cena começa com Adalgisa explicando a marcação da cena, porque o jogo anterior termina com Oliveira saindo do telefone e perguntando onde estavam, quase como quando atores estivessem ensaiando e algo interrompesse o ensaio. Então retoma-se a cena: “Adalgisa - (Levantando-se) Eu estava, primeiro, em cima da mesa cantando "Perfídia", depois nos braços do Waldemar, depois nos teus braços, Oliveira e finalmente, no chão.” (KARAM, 1973, ANEXO 1, p. 160).

Oliveira oferece um café ao funcionário, que o aceita, então pede a Adalgisa para fazê-lo. Ela sai de cena e retorna com uma jarra de água que despeja na cabeça de Oliveira, que,

por sua vez, despeja na cabeça de Adalgisa, ao estilo mais clássico de comédia pastelão. Temos, aqui, um gênero teatral do qual o riso fácil é garantido. Porém, há um nível de violência que não permanecerá engraçado, já que Karam levará às últimas consequências no sentido de experiência estética na peça. Ainda nesse trecho, há uma espécie de rivalidade esportiva (CAILLOIS, 2017) que vai se corrompendo gradualmente, deixando de ser esportiva ou divertida.

No JOGO 9, Waldemar interrompe uma briga entre Adalgisa e Oliveira. Adalgisa exclama, logo no início do jogo, que iria "fazer um negócio sensacional" (KARAM, 1973, ANEXO 1, p. 161), quando Waldemar a interrompe e ocorre uma briga semelhante a um ringue de lutas esportivas, jogo que entra na classificação que poderíamos chamar de esporte-espetáculo (*Ludus* e *Mimicry*). No entanto, a luta, isto é, o combate físico dentro de um espetáculo teatral, é diluída e quase sem sentido, de modo que se instaura entre eles o lutar por lutar. O jogo pelo prazer de jogar, como atividade livre. (CAILLOIS, 2017).

Waldemar diz que teve uma ideia genial fazendo "as necessidades" no banheiro, na privada. Ele repete a expressão "ideia genial" e o texto retorna ao ritmo de repetição de palavras. É possível pensar que Karam esteja "vendendo ideias" com repetições ao longo da peça, como um publicitário cujo objetivo é que a frase "grude" na mente dos consumidores de anúncios. É como se voltássemos ao início da peça, de modo que há um jogo com a linha temporal na qual o leitor adentra uma espiral confusa. Delineia-se a linha tênue entre a ficção e a não-ficção: é tudo ficção, mas dentro da proposta de pensar que Karam está questionando a realidade, temos esse questionamento dentro da estrutura da peça. Em seguida, Waldemar faz suspense para contar sobre a ideia genial e carrega uma obsessão pelo descarte dos repolhos.

No JOGO 10, Oliveira monologa sobre azeitonas, e seu monólogo se desenvolve similar aos apelos de Hamlet, ao questionar sua própria existência quando pergunta sobre *ser ou não ser*. Nesse sentido, é uma fala que demonstra a obsessão de Oliveira por azeitonas, mas que carrega um conteúdo de questionamento existencial. Karam a finaliza com uma frase de Macbeth, o general: "Quem fosse porteiro no inferno não faria outra coisa senão virar a chave. Bate, bate, bate! Quem está aí? Em nome de Belzebú?" (KARAM, 1973, ANEXO 1, p. 164).

Destacamos um trecho no qual Oliveira diz que tem um amigo que, mesmo morto, há 25 anos continua lhe enviando azeitonas. Relacionamos imediatamente a uma crítica às

pensões para militares, porque, da ordem do patético, o personagem relativiza e comenta que sua obsessão não o levará à loucura. Impossível não lembrar do título da peça que carrega o nome de Napoleão, considerado homem de letras em sua época, por sua capacidade de manipulação das palavras e não por ser realmente letrado. Mais uma vez podemos recuperar a peça *O Rei da Vela*, na qual Abelardo & Abelardo têm "negócios variados", que não sabemos exatamente de onde vêm e para onde vão em suas transações financeiras.

Fica evidente a sugestão de azeitona como alusão a "balas de armas de fogo", porque, no diálogo que segue, Waldemar sugere que azeitona sem caroço seria melhor. Assim, começa um diálogo longo sobre as preferências dos personagens, que revelam suas obsessões, tais como comer banana, descamar o camarão, o prazer de buzinar, enfiar o dedo dentro de um burquinho para buzinar. Em outras palavras, é uma peça escrita e encenada sob tensão⁹. Waldemar busca compreender a intenção de Oliveira ao descrever seu prazer:

Waldemar - Então vejamos se eu entendi. O prazer não está no momento em que a azeitona entra na boca, mas no momento em que o caroço sai da boca. - então, o prazer não está em comer camarão, está em descascar o camarão? (KARAM, 1973, ANEXO 1, p. 164).

Agora os personagens falam sobre prazer e dor. Prazer na dor, algo que foi preparado em jogos anteriores, como sentimentos de alegria e tristeza. O sacrifício cristão para redenção, por exemplo nos trechos bíblicos destacados anteriormente. A cena se desenrola com diálogos falando de pequenos prazeres. Oliveira confirma algumas de suas hipóteses e relativiza outras.

O jogo tem um possível mapa/trajeto:

Mov. 1 - A obsessão por azeitonas;

Mov. 2 - Waldemar sugere que seja sem caroço;

Mov. 3 - um longo diálogo sobre o prazer de descascar, descamar, e colocar o dedo em um burquinho;

Mov. 4 - Adalgisa fala que fica arrepiada;

Mov. 5 - Oliveira acaba com a conversa.

⁹ "Em plena ditadura militar, especialmente com *O Cavalo Branco de Napoleão*, não tivemos problema (...) com *Avião parte as cinco*, a peça foi pra Brasília e voltou lacrada e censurada em todo território nacional. Todas as peças iam pra Brasília. Às vezes passavam aqui, em Curitiba, mas não passavam lá em Brasília. A gente convivia com os censores, eles assistiam as peças...", conta Nautílio Portella (em conversa por telefone, em junho de 2020). "O Grupo Margem era um grupo de teatro politizado", diz Beto Guiz (em depoimento verbal, em junho de 2020).

Uma conversa entre os personagens vem na esteira de uma espécie de jogo de sensações e a cena sugere loucura e prazer. Mais adiante, teremos mesmo uma tortura, jogo que aumenta a tensão e antecipa o que está por vir nessa trama por baixo da trama.

O JOGO 10 começa com a seguinte proposta: Adalgisa propõe um jogo de reflexão a partir da frase "dize-me o que pensas quando estás na privada e direi quem és." (KARAM, 1973, ANEXO 1, p. 168). O primeiro passo é analisar a frase, que se trata de uma composição entre a frase "Diga-me com quem andas que te direi quem és", com a imagem do pensador "penso logo, existo", que já apareceu anteriormente. A frase "diga-me com quem andas que te direi quem és" é atribuída à Bíblia, mas é uma adaptação popular de alguns conceitos, como no *Livro dos Provérbios* (13:20), "Aquele que anda com sábios será sábio: o amigo dos insensatos far-se-á semelhante a eles.", ou no livro dos Salmos (1:1), "Ditoso o homem que não se deixa levar pelo conselho dos ímpios (...)".

Adalgisa carrega o espectro de conceitos cristãos e filosóficos e diz que está pesquisando uma frase, enquanto Oliveira diz que, quando está na privada fazendo dinheiro, Waldemar pensa no que fazer com o caminhão de repolho e sobre o concurso do "cavalo branco de Napoleão". Com isso, Adalgisa chama a pesquisa de "investigação sociológica" séria.

Oliveira e Adalgisa pressionam Waldemar. Temos um relacionamento entre a atividade extremamente privada, literalmente explícita pela palavra *privada*, representando o cômodo mais íntimo de uma casa ou da própria fábrica, e a ideia de invasão do que cada um pensa no momento em que defeca. Ainda, uma mistura de todos esses itens como uma forma de invasão de privacidade seguida de manipulação das informações que são retiradas dos personagens, pois Waldemar afirma não pensar em nada além do ato em si realizado na privada, ele é senhor de seus pensamentos, de modo que afirma sua posição ampliando ainda mais a ideia de invasão de privacidade e assédio ao funcionário.

Adalgisa então ameaça e humilha Oliveira, que diz imaginar, quando está na privada, que poderia defecar dinheiro. Waldemar ri às escondidas e Adalgisa gargalha completando a ideia de desejo de Oliveira de que ele gostaria de tirar dinheiro de lugares impróprios, o que reforça o conjunto de características da personalidade dele. Waldemar interfere, lembrando que eles precisam resolver o problema do carregamento de repolhos, e propõe retomar a ideia do concurso de adivinhações. Waldemar é expulso da sala a tapas por Adalgisa, escancarando a oposição entre a proposta de adivinhação e "pesquisa sociológica séria" que ela propõe.

Aqui se vê a ironia escancarada de que a solução de Waldemar é mais genuína que a pseudopesquisa de Adalgisa, pelo teor de sua investigação e pelo tom de suas falas. Por fim, Adalgisa revela que pensa no "Papai Noel" quando está na privada e imagina o que ele carrega em seu "saco" de presentes, e reforça que tal questão é um drama para ela. Temos um encaminhamento para pensar que ela pode estar se referindo à gíria *descabelar*¹⁰ o papai Noel, uma expressão utilizada quando um fato apresenta uma solução difícil ou quando aconteceu de forma muito frustrante. Em outras palavras, Adalgisa está frustrada.

Passamos pela miséria humana dos três personagens e como cada um defende suas necessidades. De uma humanidade constituída de maldade e bondade, obscurantismo e luz, carne e ossos. Waldemar teme por seu emprego, Oliveira quer dinheiro, e Adalgisa é uma mulher de classe média frustrada. Apesar disso, todos precisam resolver um tema em comum: o misterioso aparecimento dos repolhos. Todos têm em comum o medo e o fato de precisarem usar a privada para aliviar as necessidades fisiológicas diariamente.

No JOGO 10, Oliveira ironiza a história do Papai Noel, ou seja, isto é, como um comportamento masculino típico e que cabe perfeitamente em sua personalidade, mostra-se insensível às frustrações de sua esposa. Adalgisa sai chorando. Waldemar está fora de cena e telefona para Oliveira, falando sobre o concurso, que é a ideia que ele deu para resolver a situação. Oliveira entra em pânico e vê que algo invisível age o tempo todo, como na direção de um fantasma, similar a Hamlet. É mais do que a voz do autor, é a sua entrega ao tempo que o texto e as palavras impõem a sua escrita. Há uma enrolação de Adalgisa e Oliveira para ganhar tempo. Waldemar já entendeu o que deve ser feito, mas seus padrões se enrolam para ganhar tempo, então ele insiste no concurso de adivinhação. Essa descrição assemelha-se muito à movimentação de uma partida de futebol. Cada jogador tem sua posição, mas, para uma audiência desavisada, desinformada sobre as regras do futebol, é impossível saber quem é quem no gramado para além da diferença de seus uniformes. Os leitores apenas se dão conta disso nessa "altura do campeonato", como diz a gíria popular, como se fossem a camisa 12. Waldemar insiste em resolver o problema, mas Oliveira e Adalgisa investem energia em desviá-lo para ganhar tempo e driblar as ideias dele. Essa cena termina com um desabafo de Adalgisa em forma de solilóquio, e um comando para Waldemar:

¹⁰ Conforme verbete do Dicionário Informal. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/descabelar+o+papai+noel/> Acesso em: 10 ago. 2021.

Adalgisa - (Só) Das duas uma: ou essas duas toneladas de repolho vão me deixar louca ou eu já estava louca antes das duas toneladas de repolho. Odeio quando começam a surgir problemas misteriosos com esse. Odeio mesmo. E não é a primeira vez que acontecem coisas misteriosas comigo. Um dia, por exemplo desabou o teto do meu quarto. Oliveira costuma armazenar calcinhas no andar de cima. O teto desabou e eu fiquei soterrada de calcinhas. O Oliveira estava viajando. Pena. Ele é do tipo de homem que gostaria de se ver soterrado de calcinhas de mulher (Pausa) é, as coisas misteriosas adoram acontecer comigo. É claro que o fato de eu escorregar em caroços de azeitonas não é nada misterioso. Mas escorregar e ser socorrida por um gladiador romano é meio misterioso. Isso aconteceu comigo. Eu escorreguei em caroços de azeitonas e me estatelei no chão. Um enorme gladiador romano, muito gentil, por sinal. Me ajudou a levantar e perguntou se eu não precisava de mais nada. Gozado, o gladiador romano falou comigo em português. E eu que sempre pensei que gladiador falasse inglês. Mas entre ser soterrada por calcinhas e ser socorrida por um gladiador romano, eu prefiro o gladiador romano, é claro. (Toca o telefone). (Ela vai atender) Alô... (Pausa. Ela só escuta) Olhai, Waldemar, cavalo branco de Napoleão é a tua. (KARAM, 1973, ANEXO 1, p. 169).

Adalgisa sonha em ser resgatada por um gladiador romano, cujo papel durante o Império Romano era de lutar até a morte para entretenimento do povo. Os gladiadores eram escravos condenados a morrer entretendo as pessoas em grandes espetáculos sangrentos.

Na terceira parte do JOGO 10, começa uma dinâmica em que os personagens especulam sobre a forma do cavalo branco de napoleão. No início, pensam que não era cavalo; depois, um cavalo com três patas, como um capitão de perna de pau; um camelo, e uma égua com olhos de cigana oblíqua (em menção a Machado de Assis e sua personagem Capitu). É importante verificar, nesse jogo, se as personagens estão contando a história de Napoleão e como se deu a vinda da família real portuguesa para o Brasil. Também se faz necessário observar cores e referências trazidas com muito cuidado, e é possível fazer uma reflexão de como se constroem as *fakenews*, tema muito discutido atualmente nos noticiários brasileiros. Não se sabe muito bem como controlar, sistematizar e classificar *fakenews* na atualidade, algo que já extrapola a compreensão, beirando absurdos com o advento das redes sociais.

É o caso dessa cena que chamamos de JOGO 10, na qual as personagens ficam especulando sobre a cor do cavalo de Napoleão, chegando ao extremo de afirmar que tinha apenas três pernas e, por fim, que nem era um cavalo, mas uma vaca. É possível imaginar quais seriam os memes, as tirinhas e as charges para essas especulações. Tendo Karam influência e interesse nessas linguagens (cartum, quadrinhos, charges), fica mais nítida a forma como descreve a especulação usando, ao invés dos desenhos, as palavras e a posterior encenação. A rubrica aponta para a finalização da brincadeira com uma dança saltitante, e

repetindo as palavras. O que hoje vemos nos memes é a repetição, um resumo muito rápido, repetitivo e geralmente cômico no formato GIF.

Voltando ao início do jogo, destacamos que ele começa com as falas exatas de *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare. Waldemar toma consciência de sua condição nesse enredo e corre perigo.

Adalgisa - (para Waldemar) Quanto da noite já será, menino?

Waldemar - Não ouvi bater horas, mas a lua já se escondeu.

Oliveira - Ela se escondeu as doze.

Waldemar - (Para Oliveira) Penso, senhor, que será mais do que isso.

(Nova Pausa. Ouve-se apenas os soluços esparsos de Waldemar e os ruídos de Oliveira pondo a mão dentro do vidro de azeitonas e comendo). (KARAM, 1973, ANEXO 1, p. 169).

No JOGO 10, podemos concluir que o enredo está transitando por repetições, e podemos evocar a expressão popular “Uma mentira repetida mil vezes vira verdade”. No caso da peça, a afirmação se materializa em forma de um carregamento de repolho que, misteriosamente, surge na vida dos personagens da trama. Automaticamente, as três personagens terão que dar conta dele, dentro da estrutura do texto, como algo que é “plantado” em uma cena de crime, por exemplo. A busca de explicações para o aparecimento, até a confusão de *fakenews*, se mostra como um resultado da incapacidade das pessoas envolvidas de resolver aquele problema absurdo: um campo aberto para todo tipo de especulação. A essa altura, o próprio empregado vai começar a resolver o problema, sendo ele o maior prejudicado. Temos camadas de manipulação insana, das palavras, dos fatos. O jogo torna-se um divertimento para os patrões, a corrupção do jogo, pelo fato de que uma das partes está aquém das regras e permanece assim mesmo contra vontade:

Ao opor firmemente o mundo do jogo ao mundo da realidade, ao ressaltar que o jogo é essencialmente uma atividade à parte, deixam prever que toda contaminação com a vida cotidiana corre o risco de se corromper e de arruinar sua própria natureza. (CAILLOIS, 2017, p. 86).

Waldemar oferece uma solução que ele vai chamar Operação Napoleão, mas não sabe muito bem como estruturá-la. A operação está em fricção com a história do próprio Napoleão, simplesmente pela simbologia que o nome carrega. Waldemar mesmo explica aos patrões como vai funcionar. Vemos então a caricatura de uma sociedade abusiva, com práticas passivo-agressivas. Oliveira vai pedir ajuda ao amigo Asdrúbal, que sugere “Comer o

repolho". Oliveira dará a palavra final sob consentimento de Asdrúbal, "o outro" disfarçado de canário, como foi dito anteriormente:

Oliveira - Esperem um pouquinho. (Vai ao telefone. Disca) Alô, Asdrúbal? Tudo bem? É o Oliveira. Olha, me diz uma coisa, você não teria uma sugestão pra gente? Nós precisamos se livrar de duas toneladas de repolho. Sim, sim isso mesmo. O quê? Comer o repolho? Você está louco? Quem iria comer duas toneladas de repolho? Ah, está bem. Se você tiver alguma ideia telefona pra gente oquei? Obrigado. (Desliga o telefone). ele sugeriu que alguém comesse as duas toneladas de repolho. Mas deixou bem claro que ele não se candidata a tal coisa. (KARAM, 1973, ANEXO 1, p. 170-171).

Chegamos ao JOGO 11 e voltamos a nos debruçar sobre alguns significados da palavra *jogo*, por acreditarmos ser Adalgisa a representante da classe média brasileira. Também por ser do "outro" a decisão final para a solução dos repolhos.

A língua conserva a concepção no **asobase-kotoba** ou linguagem cortês que é empregada por quem se dirige a uma pessoa de estirpe mais elevada. A ideia convencional é que as classes mais altas apenas "brincam" ou "jogam" em tudo o que fazem. Ex: a forma cortês equivalente a "soube que seu pai morreu", à letra, diz-se "soube que seu pai brincou de morrer" As pessoas de alta estirpe são imaginadas como se vivessem num mundo mais elevado, onde só o prazer ou o capricho levasse a ação. (HUIZINGA, 1971, p. 39-40, grifos nossos).

Na expressão do latim: **lares ludentes**, significa dançar. parece estar no primeiro plano a ideia de simular ou "tomar o aspecto de ". Os compostos **alludo**, **colludo**, **illudo** apontam todos na direção do irreal, do ilusório. Essa base semântica está oculta em **ludi**, no sentido dos grandes jogos públicos que desempenhavam papel importante na vida romana. Ou então no sentido de escolas. No primeiro caso o ponto de partida semântico é a competição, no segundo, é provavelmente a prática (HUIZINGA, 1971, p. 41, grifos nossos).

Até aqui, no JOGO 12, Waldemar está completamente envolvido com a busca da solução do problema. Ele fica buscando solucionar obsessivamente. Um corpo com suas funções vitais funcionando – retornando um pouco à cena da privada – sendo o jogo, do ponto de vista de Caillois (2017), corpo vital para a sobrevivência humana em sociedade. Vemos Waldemar se debatendo com a questão da solução do problema, envolvendo toda a sua energia e humanidade nisso, se robotizando, se desumanizando para poder sustentar a solução para seus padrões. O jogo torna-se perigoso para Waldemar, que oferece uma última ideia, alinhada à sugestão de Asdrúbal:

Waldemar - O que foi que o Asdrúbal disse pra gente fazer com as duas toneladas de repolho?

Oliveira - Ele disse que alguém poderia comer os repolhos.

Waldemar - Pois é, se nós três comêssemos o repolho. seria fácil. Adalgisa - Você tá louco, Waldemar. Duas toneladas de repolho em três pessoas? Eu me recuso...eu... ei, pera aí. (KARAM, 1973, ANEXO 1, p. 172).

Seguimos para o JOGO 12, que nos remete à frase clássica de uma mãe dizendo aos filhos quando vê que uma brincadeira está passando dos limites, que vai acabar em choro. O que queremos é trazer uma discussão sobre o jogo, o prazer, a dor e os seus limites mortais. E onde se encontram esses limites. Adalgisa dialoga com Waldemar sobre obediência ao patrão, e cogita, com o funcionário, que ele coma os repolhos. Waldemar tenta fugir, mas os patrões o amarram em uma cadeira e passam a enfiar os repolhos na boca do funcionário, de maneira sádica, repetindo frases de combinações de repolhos com outros alimentos. Trocam carícias e sentem prazer de fazer o que fazem.

No texto escrito, a quantidade de frases com a palavra *repolho* dá a sensação de estômago empanturrado. Comemos as palavras com os olhos, o que já nos causa um cansaço, uma sensação de empanzinamento, de repugnância ao ter que comer mais do que cabe no estômago. A partir disso, trago o filme *Império dos Sentidos* (1976), de Nagisa Oshima, que é a história de uma criada que se envolve em um caso de amor obsessivo com seu senhorio e, em umas "brincadeiras" no sexo, acaba por asfixiá-lo até a morte, porque Waldemar é amarrado pelos patrões, que, enquanto torturam o funcionário, trocam carícias entre si. Temos uma cena com essa mesma atmosfera em *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho, quando o casal transa no meio do pasto depois de assassinar pessoas por puro prazer de jogar. Nesses trechos da peça, torna-se impossível não trazer referências atuais para comparação, pois, além de Karam ter sido muito ligado a outros suportes midiáticos para além da escrita, temos ainda uma discussão no enredo que se acopla perfeitamente aos dilemas brasileiros atuais retratados no cinema e nos próprios noticiários, que se tornaram um polêmico veículo de enredos cada vez mais distorcidos da realidade. Com essa virada na trama, torna-se clara a corrupção do jogo: "O jogo está corrompido. É preciso aqui realmente levar em consideração que isso não ocorre pela existência de trapaceiros ou de jogadores profissionais, mas unicamente pelo contágio da realidade." (CAILLOIS, 2017, p. 89).

Sabemos que ainda é uma peça de teatro, mas o componente de realidade que salta aos olhos e causa espanto é o fato de ser humanamente impossível um homem comer tantos repolhos de uma vez. Seguimos na esteira do que diz Caillois (2015):

No fundo, não há perversão do jogo, mas há vícios e desvios de um dos quatro impulsos primários que presidem aos jogos. Mas o caso não é excepcional. Ocorre sempre que o instinto considerado não encontra, na categoria de jogos que lhe corresponde, a disciplina e o refúgio que o fixam, ou sempre que se recusa a se satisfazer com tal engodo. Quanto ao trapaceiro, ele permanece no universo do jogo. (CAILLOIS, 2017, p. 89).

O que se apresenta, portanto, nessa peça, são jogos. Porém, ao longo dela, o autor vai conseguindo corromper o jogo da escrita e da forma, e vai corroendo as estruturas do que ele mesmo escreve. Ele deixa cada vez mais à mostra a carcaça dessa estrutura. Uma carne viva pulsante que vai humanizando o leitor diante da obra e desumanizando os personagens. O horror que é possível na ficção torna-se real na mente do leitor, um recurso muito utilizado, por exemplo, pelo *Théâtre du Grand-Guignol*, em Paris (1897-1962), desde sua inauguração em meados de 1897, conhecido por apresentar espetáculos sangrentos e extremamente naturalistas no sentido de trazer à cena um horror bem elaborando esteticamente (forma) e extremamente amoral, mostrando cabeças cortadas, degoladas, ataques com ácido e muito sangue em cena. O tipo de espetáculo em que todos os envolvidos no fazer teatral continuam se divertindo com a função, pois os artistas têm controle sobre o que fazem, exceto o público, que é tomado pelo horror. Essa também é característica da primeira montagem do Grupo XPTO, com a morte de uma galinha em cena todas as noites.

No JOGO 12, temos uma intertextualidade com a peça *Romeu e Julieta*, de Shakespeare (2016). Karam leva o leitor ao fundo do poço e o faz enxergar no fundo dele uma cena dessa peça shakespeariana. Lendo o texto com alguma imaginação de como seria a cena no palco, o leitor pode se sentir tão atordoado quanto alguém que acabou de girar num daqueles brinquedos de parque de diversão que chacoalha um corpo até quase descolar seu cérebro do lugar (CAILLOIS, 2017). Há algo de cinematográfico também, como *Westerns* em suas terras "sem-lei".

No jogo de palavras ao qual Karam se dedica, temos a palavra "corpo" saltando aos olhos na transição entre as falas de *Romeu e Julieta* e o corpo de Waldemar. Essa transição remete a um roteiro cinematográfico que poderia ganhar a transição de imagens de dois corpos ardentes para um corpo morto sangrando, com sangue muito vermelho cinematograficamente. Desse modo, existe uma romantização da violência na cena. Karam está sublinhando isso, a romantização da violência:

Adalgisa - Bem não jures. Embora em ti esteja minha alegria, nenhuma alegria me causa o juramento desta noite; é por demais brusco, temerário, muito semelhante ao

relâmpago que se extingue antes que possamos dizer: Está relampejando! doce coração...!

(A fala de Adalgisa é cortada pela queda de Waldemar, que cai junto com a cadeira, esparramando repolhos no palco.)

Adalgisa - (Vira-se para olhar a queda de Waldemar)

Oliveira - (Buscando as carícias de Adalgisa) Nunca a tua febre amorosa deixou meu corpo.

Adalgisa - Oliveira, o Waldemar caiu.

Oliveira - (Olhando para o corpo inerte de Waldemar) Será?

Adalgisa - Será, o quê?

Oliveira - Será que ele caiu?

Adalgisa - Você não tá vendo ele no chão?" (KARAM, 1973, ANEXO 1, p. 174).

O JOGO 13 é uma colcha de retalhos com referências emprestando identidade aos personagens, máscaras por cima de máscaras, intertextualidades:

Adalgisa - O que uma pessoa pode dizer da morte, antes de estar moribunda.

Oliveira - E a verdade é que ninguém morre antes de fazer o testamento...

Adalgisa - A morte nos impõe as suas próprias leis.

Oliveira - (Continua com vidro de azeitonas, jogando caroços por cima do corpo de Waldemar) Um dia vem o fim comum a todos os mortais.

Adalgisa (Passando o telegrama para as mãos de Oliveira) Chegou telegrama do Asdrúbal, leia.

Oliveira - "Se ao menos ele tivesse sido morto com um fuzil não tinha sido tão mau!" Asdrúbal.

Adalgisa - (Para Oliveira) Ajudarás a minha mão a erguer o morto?

Oliveira - Fique insepulto o seu cadáver e o devorem os cães e aves carniceiras em nojentas cenas. São estes os meus sentimentos.

Adalgisa - Nem morto um inimigo passa a ser amigo. (KARAM, 1973, ANEXO 1, p. 174).

Ao final dessa cena, Oliveira descreve um novo problema que o casal acaba de adquirir:

Adalgisa - Oliveira!

Oliveira - (Absolutamente calmo) Sim, querida!

Adalgisa - O que é que você está achando da situação?

Oliveira - (Primeiro olha em volta) Bem... (Enche a boca de azeitonas e fala cuspidando caroços e azeitonas) Eu acho o seguinte...Tínhamos um problema. E agora temos dois problemas.

Adalgisa - Quais são os dois problemas, Oliveira?

Oliveira - Bem tínhamos, um problema: como se livrar de duas toneladas de repolho. E agora temos mais um problema: como se livrar de um cadáver! KARAM, 1973, ANEXO 1, p. 175).

A questão final traz uma referência ao período histórico de ditadura: como é que eles se livravam dos corpos? Essa é outra questão que também fica muito evidente, após essa experiência estética que Karam nos propõe de que se trata de uma guerra, desde o início. Esse

é o recado. Estamos sempre em guerra, neste exato momento de escrita deste trabalho a Rússia invadindo a Ucrânia!

O ser humano está sempre em torno de disputas territoriais ou estéticas. Ao final do espetáculo *O Cavalo Branco de Napoleão*, que poderia se transformar num "cavalo de Troia", os personagens se encontram diante de outro dilema: como se livrar do corpo? Asdrúbal deixa uma impressão de que é uma espécie de deus ou um diretor que fica falando no ponto ou no autofalante de um estúdio de cinema, como que dirigindo os atores. Ele decide como a história vai acabar, e provavelmente definirá o próximo dilema, quando cansar de "brincar".

A dica estava no título: *O cavalo branco de Napoleão*. Esse é o jogo, uma guerra de invasões desleais. Cada movimento dos jogos foi conduzido por um jogador, não sabemos exatamente quem é esse. A bola que rolou chama-se forma. O time? O time dos "sem estilo", poderíamos classificar.

O que podemos parcialmente concluir é que há uma dinâmica de experimentação no texto, que comparamos à realidade na qual estava inserido o autor, com seu "corpo" a vivenciar o momento de escrita de um Brasil em regime militar, cuja presença de "corpos" de agentes da censura era constante em suas apresentações. Como esse mesmo texto faz sentido para nosso "corpo" neste momento em que o analisamos, pela fricção das ideologias que limitam o corpo físico nos espaços em que ocupam. Assim, o teatro se revela um lugar de presença, o ator em cena, o público na plateia e, no caso do Grupo Margem, os agentes da censura também.

Para além disso, a visão de jogo e estratégia se revela no texto em si, tornando-o um organismo singular com regras próprias e com potencial de ressignificação pelo olhar do leitor, que não precisa conhecer necessariamente as regras do jogo. Como alguém que assiste a uma partida de futebol, sem conhecer as regras, ficará certamente perdido, mas entende que há um jogo acontecendo ali. Supomos que essa é a proposta de Karam ao público composto pelos agentes da censura, de modo que, no ato da leitura do texto, eles pudessem ser impactados pelo movimento do texto deixando escapar informações por não serem textos didáticos, mas com vocação lúdica.

Para Waldemar, Adalgisa e Oliveira, as coisas não acabam bem. Para o problema dos repolhos, a solução absurda recai sobre o funcionário. O jogo se encaminha para um fim, com elementos do acaso operando. Uma realidade que vai sendo criada e alimentada pelos envolvidos na busca da solução do problema dos repolhos, em que os "vencedores" seguem

agindo, sem muita consciência do que fazem. Colocamos a palavra "vencedores" entre aspas com um sentido de ironia, porque, afinal, não há vencedores.

Há uma indicação no JOGO 12 de que Adalgisa e Oliveira andam em volta de Waldemar fazendo o gesto: "esfregando as mãos de contentamento". (KARAM, 1973, ANEXO 1, p. 172). Essa rubrica é muito teatral, composta por um gesto clássico de personagens malvados, cruéis. Temos, então, a intervenção do dramaturgo, indicando como Adalgisa e Oliveira devem agir, como autômatos. Há uma nítida indicação de que os personagens não sabem bem o que fazem, agem conforme a indicação da rubrica, literalmente, como quando um cartunista cria um cartum em que ele aparece desenhado, dialogando com seu personagem.

Terminamos a peça nos perguntando em que momento Waldemar se tornou refém da lógica da peça e foi sacrificado por ela, mas, no fundo, todos são reféns do jogo do autor. Os personagens passam por momentos de histeria, alegria, felicidade, competição com brigas que parecem brincadeiras de embates físicos, prazer, tristeza e, por fim, de loucura, que culminam, no todo, no assassinato do funcionário. Há um desfecho para a performance dos personagens, e não para o enredo. O enredo termina com um novo enigma a ser resolvido: como vão se livrar do cadáver.

Karam garante seu lugar soberano como artista lançando mão de uma linguagem cifrada, tanto para apresentar sua crítica à política de censura quanto para apresentar sua posição como agente criador diante das formas de expressão que escolheu se dedicar. Quando os personagens investigam qual é a cor do cavalo branco de Napoleão, há uma aura de frustração do artista de que nunca a obra em si dá conta do que a imaginação idealiza. Acreditamos que é sobre isso que se desenvolvem os embates de ideias entre os personagens tanto no jogo, "dize-me o que pensas quando estás na privada que te direi quem és" (KARAM, 1973, ANEXO 1, p. 165), quanto no jogo do concurso de adivinhação, "qual é a cor do cavalo branco de Napoleão" (KARAM, 1973, ANEXO 1, p. 167). Karam mostra desde o início que os tropeços, os tapas, os sentimentos todos, os dilemas podem ser também uma manifestação das dificuldades de um artista diante da sua criação.

Em alguns jogos, a face do cavalo branco de Napoleão vai se transformando, até que ele se torna outro animal. "Dize-me o que pensas quando estás na privada que te direi quem és" (KARAM, 1973, ANEXO 1, p. 165) pode fazer parte dessa investigação na descoberta de quem são as pessoas que habitam o Brasil de 1970 e uma tentativa de mostrar o que pensa um

agente criador diante da árdua tarefa de dar forma àquele universo no teatro, arte que, segundo Guénoun (2014), estava na berlinda naquele momento.

Até aqui nos limitamos a destacar um pouco dessa fricção entre os personagens, mas há uma profundidade enorme no que diz respeito à questão política em que estava inserido o jovem autor. Imaginamos – e jogamos com essa proposta – seu anseio de escrever tudo isso em plena ditadura militar brasileira.

CAPÍTULO 4:

O CAVALEIRO NEGRO CONTRA GUMERCINDO TAVARES

A identificação investe-o, portanto, como figura ideal do eu. É nisto que se trata de uma identificação: o herói aparece para o espectador com um ideal do eu, precisamente com um eu idealizado. (GUÉNOUN, 2010, p. 85).

Nessa peça, temos um herói longe dos padrões idealizados. Logo na rubrica inicial, vemos a indicação de que se abre o pano revelando o Cavaleiro Negro jantando. Ele coloca comida na boca por baixo da máscara, termina de jantar e depois lava a louça. Canta uma canção chamada originalmente *Only You (And You Alone)*, mais conhecida como *Only You*¹¹, como é citada no texto. Nesse mesmo momento, em um gesto que parece demonstrar tédio, o Cavaleiro amassa folhas de papel e fica tentando acertá-las na lata de lixo – um pequeno jogo que nos chama atenção para o fato de que as bolas de papel apareceram inicialmente na publicação de Karam intitulada *Cadernos de ficção Sexta-feira da semana passada* (1972), quando, ao longo da ação, o personagem Carlos Mel chuta bolas de papel no meio da rua até que exclama "Quantas bolas de papel há hoje no meio da rua (...) Eu acho que é primavera." (KARAM, 1992, p. 07). Em 1975, Karam escreve a peça *Doce Primavera* (1975), cuja história gira em torno de três personagens:

São três personagens, homens, um com o nome Machado, o outro com um número de nome, 3962, e o terceiro chamado Sofia, nome de mulher. Machado e Sofia são guardas de um presídio. 3962 é prisioneiro. Machado gosta de jogar palito, Sofia é novato, 3962 é realista, aceita a comida que lhe dão. E Sofia acha que a primavera é a mais doce das estações do ano. Nada de experimental. É um balanço. (O ESTADO DO PARANÁ, 08 abr. 1975, p. 11 *apud* MATTANA, 2022a, p. 181).

A peça que leva o título *Bolas de Papel* (1973) não tem indicação de personagens, apenas falas com travessões. Ela começa com a seguinte reflexão: "Neste ano de 1973 há qualquer coisa de podre no reino" (KARAM, 1973, s./p.). Na mesma página, um pouco mais adiante, alguém fala: "- Quantas bolas de papel há hoje no meio da rua! Eu acho que é primavera. ". (KARAM, 1973, s.p.). Em 1992, no romance *O Impostor no Baile de Máscaras*, novamente as bolas de papel aparecem no meio da rua e, conforme o diálogo, também

¹¹ Ficou muito conhecida na voz de Tony Williams, integrante do grupo *The Platters*, lançada em 1955. A mensagem da canção traz um conteúdo de obsessão pela figura amada idealizada. Em tradução livre de alguns versos, a canção diz: "Só você pode fazer a escuridão brilhar", "Pois é verdade, você é meu destino." (No original: "Only you Can make the darkness Bright", "For its true /You're my destiny").

marcado apenas por travessões, Karam nos leva de volta ao *Sexta-Feira da Semana Passada* (1972):

- Você reparou as ruas?
- O quê?
- Tinha muitas bolas de papel espalhadas pelas ruas, é sinal que é primavera.
- Usando a mesma técnica de raciocínio, se me permite...
- Permito.
- Preste atenção.
- Presto.
- Em que dia da semana estamos?
- Terça-feira.
- Terça-feira, nove fora, seis negativo. Portanto hoje é sexta-feira da semana passada. (KARAM, 1972, p. 25).

Nosso intuito em dar ênfase ao gesto do Cavaleiro Negro com as bolas de papel é justamente por ele ser um dos elementos que vai se repetir em diferentes histórias. As bolas de papel aparecem nas ruas em *Doce Primavera* (1975), e esse mesmo gesto que o Cavaleiro Negro faz no início da peça vai aparecer no romance *Mesmas Coisas* (no prelo):

Algun gesto de lançar alguma coisa a alguma lata de lixo alguma vez revelou algum prazer? Uma folha de papel por exemplo. O primeiro gesto é amassar a folha de papel até que ela se transforme em bola de papel, e depois da transformação: lançar a bola de papel à lata de lixo. (KARAM, no prelo).

O Escritor Valêncio Xavier escreveu, na orelha do romance *Comendo Bolacha Maria no Dia de São Nunca* (1999), que Karam estava escrevendo o mesmo livro, em uma espécie de intratextualidade, dizendo que "esse jogo nunca acaba e você pode entrar nele quando quiser". E cita uma fala do autor:

Tem uma coisa que o Karam sempre conta, que eu vou contar aqui, entenda como você quiser "No filme *La Luna* (1979), do Bertolucci, uma mulher pega um chiclete que estava grudado no peitoril duma varanda. Esse chiclete fora ali grudado por Marlon Brando em *O Último tango em Paris* (1972)". (XAVIER, 1999, s./d.).

É interessante essa anedota que Valêncio destaca na fala de Karam, porque a repetição nos mostra um autor escrevendo sobre o mesmo tema ciclicamente: a ideia de liberdade como a estação da primavera, as bolas de papel como símbolo de liberdade ou como tédio. E, ainda, pensando que naquele momento o jornalista e escritor Karam escrevia com sua máquina de escrever e tal gesto genuíno do autor provavelmente se repetiu inúmeras vezes quando, ao datilografar páginas, por algum motivo ou outro, eventualmente lançava páginas à lata de

lixo, feito bolas de papel. Escrever para vislumbrar a primavera ou simplesmente amassar ideias e lançá-las à lata de lixo. A repetição, portanto, é algo que vai permear toda a obra de Karam, como forma de brincar com a reversibilidade dos jogos e como linguagem para marcar o tempo do calendário ou o tempo musical, ou simplesmente para destacar a ideia de que ações, acontecimentos históricos, execução de tarefas simples e a vida prática de modo geral são compostos por decisões e gestos repetitivos que podem estar dentro de segundos, minutos, horas, dias, meses, anos, décadas e séculos.

Vejam, agora, algumas características dos personagens da segunda peça do nosso *tríptico de duas peças*. A partir de suas ações poderemos compreender a razão de ser dos jogos que Karam apresenta para contar essas duas histórias.

Em *O Cavaleiro Negro Contra Gumerindo Tavares* (1974), temos o que podemos chamar de ex-herói, pois, ao que tudo indica, ele não quer mais fazer parte de um "clube", considerando que, supostamente, um clube é composto por pessoas que se identificam. Assim, se o Cavaleiro Negro fazia parte do panteão dos heróis, podemos supor que agora ele seja um ex-herói. Porém, é quase como se ele não tivesse consciência de que foi um herói. O Cavaleiro reage, age, se movimenta e, de maneira infantilizada, mantém-se na condição de negação.

Logo nos primeiros momentos da peça, ele apanha dentro do armário uma boneca de brinquedo. Leva-a na direção do público, aperta as costas da boneca, que, por sua vez, parecida com uma marionete, diz "mamãe". Então ele guarda o brinquedo, pega um rádio portátil e o liga. Se agacha para pegar algo, quando entra Gumerindo Tavares, que está de terno e gravata e dá um pontapé na porta. Nesse momento encontra o Cavaleiro Negro, "ridiculamente de quatro com a cabeça virada na direção da porta por onde entrou Gumerindo." (KARAM, 1974, ANEXO 2, p. 176). Gumerindo entra beirando uma chamada para um duelo, com o pé na porta, encontra o Cavaleiro Negro em posição semelhante a um animal quadrúpede. A rubrica inicial é bastante significativa com relação à peça anterior, já que vemos um super-herói em sua casa entregue as tarefas tediosas do cotidiano. O estrangeiro Gumerindo carrega o nome do personagem homônimo em *As mãos de Eurídice* (1950), de Pedro Bloch, peça da qual já falamos em comentários nas sessões anteriores. Na peça *As mãos de Eurídice* (1950), Gumerindo é um escritor frustrado e se apresenta como um cobrador que insiste que CN volte para o "clube", de modo que, pelo gesto inicial do Cavaleiro e a profissão prévia de Gumerindo de escritor frustrado, podemos

supor que o clube seja composto por escritores.

Ao longo da peça, podemos notar o desenvolvimento de temas sob camadas de jogos e, igualmente submersos nas fortes identidades prévias dos dois personagens presumimos os assuntos dois quais Karam vai tratar. Observaremos uma circulação de gestos e objetos ao longo dos textos e referências aos romances de Karam, como já destacamos, em uma espécie de busca de pertencimento. Assim, espelha-se a busca do próprio autor ao escrever uma dramaturgia sob forma quase hermética, embora seja de alcance surpreendente aos temas que aborda.

Também vale observar que, no título, há uma ideia de disputa: *ágon*. A promessa de uma disputa entre dois personagens, digamos, famosos. O anúncio de um jogo que envolve o Cavaleiro *contra* Gumercindo, que, no final das contas, vai frustrar as expectativas de um leitor ávido por disputa, apresentando os personagens em situações muito distantes das características de um épico reencontro entre duas personagens vindas de outras histórias. Karam, ao longo de sua produção literária, traz sempre situações de reflexão sobre os pequenos momentos de fama dos personagens, como neste trecho do romance *Encrenca* (KARAM, 2002, p. 15): “(...) dar um tiro para o alto, por exemplo, transformaria o atirador numa lenda por quinze minutos, era suficiente.” Veremos os personagens com suas histórias prévias, atuando em pequenos jogos como personagens de uma família mediana, tradicional. Podemos chamar essa forma de mostrar os temas que o autor escolheu para desenvolver (ditadura, política, sociedade, educação) como uma interessante fotografia dos afetos das pessoas retratadas nas cenas de brincadeira de papai/mamãe, por exemplo.

O título *O Cavalo Branco de Napoleão* também sugere uma batalha e traz um nome famoso: Napoleão foi um general que conquistou seu lugar para além de 15 minutos de fama, deixando um rastro de mudanças irreversíveis no curso da história moderna. Napoleão ficou famoso por suas frases de efeito e é dele a frase aos seus soldados durante a *Batalha das Pirâmides*, no Egito em 1798: “Soldados da França! Do alto dessas pirâmides, quarenta séculos vos contemplam!” (BRASIL ESCOLA, s.d.). Ao longo de sua obra, incluindo as crônicas, Karam vai refletir muito a partir de temas como esse que nos remetem à busca de uma espécie de marca autoral, autenticidade, prestígio, pertencimento e decadência. Essencialmente, seus heróis nada têm de grandiosos, conforme o senso comum do que seja ser uma pessoa grandiosa. Seus personagens agem e estão conectados ao tempo, ao acaso e calcados em decisões que precisam tomar nas situações que se apresentam a eles. Como nesta

crônica de Alhures do Sul:

Como imagino que seriam os meus 15 minutos de fama.
Londres. Chuva torrencial. Permaneço durante 15 minutos segurando o guarda-chuva para a Rainha da Inglaterra. Uma questão a resolver.
Devo permanecer na chuva mantendo a proteção do guarda-chuva inteiramente para a rainha? Ou mantenho o guarda-chuva protegendo nós dois? Se usá-lo como proteção para ambos, posso estar permitindo que alguns pingos de chuva atinjam a rainha. Isto fará bem ou mal para os meus 15 minutos de fama? Quer saber de uma coisa?
15 segundos de fama são suficientes. 15 segundos. Suficientes. Avisem a Rainha.
(KARAM, 2007, s./d.).

Aproximando a observação de Valêncio Xavier de que Karam estava escrevendo a mesma história, ou uma obra só em seu conjunto de romances e crônicas, deduz-se que Karam trazia para suas peças e romances a dinâmica de funcionamento do que observava na história do mundo, tudo que via no cinema, na literatura e nas HQs, mas a essência de seus personagens era feita basicamente de suas ações e reações aos acontecimentos.

Para se ter uma ideia, a peça *As mãos de Eurídice* (1950), de onde vem o personagem Gumercindo, teve tanto êxito que circulou o mundo. O autor Pedro Bloch, nascido na Ucrânia em maio de 1914, veio para o Brasil fugindo do regime comunista em companhia de seu primo Adolpho Bloch, fundador da revista Manchete. Pedro foi jornalista com colunas na revista Manchete e no jornal O Globo. Pertinente essas informações pelas coincidências com relação à formação de Karam, futuro jornalista e dramaturgo em atividade na década de 1970.

Temos então dois personagens na peça de Karam constituídos de um passado que, de certa forma, pesa sobre os ombros desses dois homens e no "clima" da peça. Mesmo que o personagem e o leitor não se deem conta, ou não vão atrás dessas informações, há esse "algo" que pesa nos ombros dos personagens, que é suficiente para criar a tensão da peça. A partir dessas informações, vamos nos aprofundando cada vez mais em uma espiral em movimento descendente até o momento em que não vai restar mais nada, a não ser ir embora, como os personagens o fazem. Veremos mais adiante.

Gumercindo apresenta-se como uma espécie de funcionário do Country Club. O título do clube carrega, na palavra "Country", o legado de conteúdo dos filmes e das histórias em quadrinhos no mais tradicional estilo *western*. Utilizamos a palavra "tradicional" por entendermos que esse nome também carrega o significado dos tradicionais *clubes de campo* do Paraná, sendo o mais famoso o Graciosa Country Club, fundado em 1927, que tem sua sede em um dos bairros mais nobres da capital, bem longe do campo. Karam vai utilizar o

cotidiano da classe média alta curitibana para descrever o ambiente privado da família brasileira, de modo que vemos então um retrato da família brasileira da década de 1970 quando os dois personagens decidem brincar de papai/mamãe. Enquanto na peça *O Cavalo Branco de Napoleão* temos o cotidiano da firma, aqui, temos o cotidiano da família, ambos se complementando como as duas bases fortes para a economia girar no Brasil. Família e propriedade.

A peça então se desenvolve em torno da cobrança das mensalidades atrasadas do clube. Elas serão o ponto de retorno de todas as dinâmicas, como em *O Cavalo Branco de Napoleão*, que tudo acaba por retornar ao problema dos repolhos. A diferença entre as duas peças, no que diz respeito a ação, é que nessa segunda peça, consideramos que os jogos são mais específicos, pontuais e explícitos. Além de que os personagens convidam um ao outro para jogar, brincar.

No início, o *Cavaleiro Negro* pega um brinquedo pouco provável entre os objetos que definem a composição de personalidade, porém torna sua figura infantilizada, um prenúncio do que está por vir. Ele pega uma boneca e a manipula, mostrando ao público, aperta um botão no corpo dela e ela diz “mamãe”, como um ventríloquo e sua marionete. O jogo inicial entre os dois personagens revela a estrutura reversível da ideia do jogo como simulacro quando um dos personagens fica em quatro apoios no chão como um quadrúpede alternando com a posição em pé, em contraste com a fala dos personagens que discutem se seria uma postura decente ou não. Assim, o Cavaleiro Negro tenta provocar uma discussão sobre essa avaliação moral do gesto de ficar em pé ou de quatro, mas logo desiste e o jogo termina, embora seu efeito siga se infiltrando nos jogos seguintes:

Gumercindo - Vim cobrar suas mensalidades atrasadas.

Cavaleiro - Mensalidades atrasadas?

Gumercindo - (Analisando bem de perto o Cavaleiro Negro que permanece no chão, de quatro.) Exatamente. suas mensalidades atrasadas do Country Club. O senhor está há quatro meses sem pagar suas mensalidades.

Cavaleiro - Não diga.

Gumercindo - Se o senhor ficasse de pé numa posição mais decente poderíamos conversar sobre o assunto.

Cavaleiro - (Ficando em pé) Gumercindo Tavares é o seu nome?

Gumercindo - Exatamente.

Cavaleiro - E o senhor é da opinião que eu ficando assim, em pé, estarei numa posição decente?

Gumercindo - Sou desta opinião. assim o senhor está numa posição decente. (voltando a ficar de quatro no chão). E porque o senhor, seu Gumercindo Tavares, acha que essa posição aqui é indecente?

Gumercindo - Eu não afirmo que essa posição é indecente. Digo apenas que não é decente.

Cavaleiro - (Voltando a ficar em pé). Bem, deixa pra lá. Mas...que conversa é essa a respeito das mensalidades atrasadas? (KARAM, 1974, ANEXO 2, p. 177).

Karam inicia a peça mostrando a estrutura do jogo e de sua reversibilidade, e, aos poucos, vai trazendo suas reflexões críticas à sociedade brasileira, com informações de "jogos sociais" que certamente resultam irreversíveis.

Gumercindo traz a notícia de que ele tem quatro mensalidades atrasadas para regularizar no clube, ou seja o Cavaleiro Negro está de quatro devendo quatro mensalidades atrasadas, o número quatro pode, ou não, estar descrito por acaso. Entretanto, acreditamos que Karam joga esses números propositalmente como forma de pontuar o jogo dentro do jogo. O número como algo inofensivo no contexto da descrição da cena, porém como signo que carrega um significado em si, e por tal motivo aparece na cena. Por fazer parte do todo e por carregar em si um significado. Apenas isso.

A apresentação do conflito da peça habita a cena inicial, ou seja, o assunto do texto gira em torno do que é “decente” e o que “não é”. Dentro essa questão as cenas irão se desenvolver, tendo como eixo central a cobrança das mensalidades atrasadas. Pensando na estrutura da peça, a repetição da cobrança funciona como um ponto de *return* na dinâmica dos jogos. Em torno desse ponto, orbitam todas as outras cenas e jogos. O Cavaleiro Negro não quer pagar e não tem interesse em fazer parte do clube. Gumercindo diz que podem processá-lo, ao que o Cavaleiro diz que decidiu não pagar as mensalidades e oferece um café ao cobrador, que, por sua vez, aceita.

4.1. Os jogos e os homens: as brincadeiras

Ao longo da peça, acontecem jogos em torno da negociação de pagar ou não as mensalidades do clube. No primeiro movimento após o aceite do café, o Cavaleiro diz que não quer pagar a mensalidade por questão de princípios. Afirma que está contra o clube, e a excentricidade de seu figurino aparece também nas suas atitudes. Ele se declara contra a instituição e, em seguida, muda excentricamente de assunto, contando que gastou um bocado de dinheiro em uma banheira nova. Os dois personagens discutirão sobre as vantagens e as desvantagens da banheira, que o Cavaleiro revela ser de segunda mão. Esses detalhes de conversa inicial sobre o recinto da casa onde as pessoas fazem suas necessidades, ou seja, o banheiro, nos remete ao momento em que os personagens da peça *O Cavalo Branco de*

Napoleão discutem sobre o que pensam no momento das “necessidades” – Colocar entre aspas nos ajuda a destacar a ideia de dubiedade dessa palavra no contexto do diálogo que de, certo modo, nos remete às necessidades fisiológicas e às necessidades básicas existenciais que veremos nas brincadeiras entre os personagens. Algo dentro da ideia de conotar invasão da privacidade na primeira peça do tríptico, quando Adalgisa propõe o jogo de “dize-me o que pensas quando estas na privada e te direi quem és”, enquanto, nessa peça, as brincadeiras de papai/ mamãe, bem como as elucubrações sobre o banheiro, vão conduzindo o leitor ao tema de base da peça: a intimidade, uma parte da vida privada da família brasileira, pois os personagens retratarão acontecimentos cotidianos em suas brincadeiras.

O fato de o Cavaleiro Negro dizer: “meu incentivo pra continuar vivendo é esse banheiro” (KARAM, 1974, ANEXO 1, p. 179) nos dá a ideia de necessidade de privacidade. Um contraponto bastante interessante, pois é uma peça de teatro na qual um dos personagens encontra-se mascarado, se alimentando e escovando os dentes por debaixo da máscara, com a casa invadida por um cobrador. Com isso, reforça-se a ideia da falta de liberdade dentro de casa. O banheiro então aparece como solução para essa questão: um lugar para onde “fugir”. Porém, ironicamente o banheiro encontra-se dentro de uma peça de teatro, um lugar onde um personagem jamais terá privacidade.

Gumercindo questiona o tamanho do vaso sanitário e pergunta como o Cavaleiro irá incluir pessoas que, porventura, não consigam se adaptar ao seu tamanho. O cobrador opina sobre como o Cavaleiro deveria organizar seu banheiro, seu cômodo mais íntimo, para receber as pessoas. O Cavaleiro desenvolve esses diálogos, sem questionar, com uma aceitação positiva, mas quando retornam as cobranças das mensalidades ele tende a retomar as atividades domésticas, desconversar do assunto e dizer que é um engano.

Então o que ocorre nos jogos entre os personagens é uma infantilização nas interações entre eles. Em um dado momento, há uma pequena disputa, em torno do sobrenome do Cavaleiro Negro, que se chama Jogo das Exclamações:

Cavaleiro - Pois aí é que está o engano. Meu nome é Cavaleiro Negro de Souza.
Gumercindo - É da Silva.
Cavaleiro - É de Souza.
Gumercindo - É da Silva.
Cavaleiro - É de Souza.
Cavaleiro - É de Souza.
(o jogo das exclamações "É de Souza" se transforma em música. Repentinamente começam a brincar de roda.)
Cavaleiro / Gumercindo - (Cantando.) Cirando, cirandinha

Vamos todos cirandar
Vamos dar a meia volta
Volta e meia vamos dar.
(interrompem a brincadeira de roda e começam a dançar juntos.) (KARAM, 1974, ANEXO 2, p. 182).

Gumercindo Tavares, no início da peça, vai questionando a identidade do Cavaleiro, quando pergunta por que ele não tira a máscaras ou opina sobre como deve ser configurado o banheiro. Esses questionamentos ganham dinâmicas mais impositivas, que se repetem no chamado “Jogo das exclamações”.

Gumercindo - (Cortando) Ei, por que é que você usa essa máscara aí?
Cavaleiro - Porque sim.
Gumercindo - Você deixa eu ver sua cara?
Cavaleiro - Não.
Gumercindo - Tira a máscara, tira.
Cavaleiro - Não. Não tiro.
Gumercindo - Tira.
Cavaleiro - Não tiro.
Gumercindo - Tira.
Cavaleiro - Não tiro.
Gumercindo - Tira.
Cavaleiro - Não tiro.
(mais uma vez o jogo das exclamações se transforma em música...)
(KARAM, 1974, ANEXO 2, p. 182).

Desse modo vão se desenrolando pequenas tentativas de invasão por parte do cobrador, seguidas de resistências por parte do Cavaleiro Negro. Os dois personagens falarão sobre defesa pessoal e poesia. E as pequenas invasões irão se alternando, como no momento em que o Cavaleiro pede a Gumercindo que recite um poema até conseguir convencê-lo:

Cavaleiro - E você tem feito poesias?
Gumercindo - Tenho.
Cavaleiro - Então declama uma pra mim.
Gumercindo - (Envergonhado) Não. Não declamo.
Cavaleiro - Ah declama.
Gumercindo - Não declamo.
Cavaleiro - Ah seja amigo. Declama.
Gumercindo. Não sei. Acho que não vou declamar.
Cavaleiro - Declama.
Gumercindo - Eu tenho uma poesia que...
Cavaleiro - Então declama.
Gumercindo - Tá bom, vou declamar. Deixa eu me concentrar.
Cavaleiro - Começa logo.
Gumercindo - Bem, vou declamar uma poesia que eu fiz e que tem o nome de "Ser mãe".
Cavaleiro - Adoro poesia sobre mãe.
Gumercindo - Ser mãe é desejar para os filhos o melhor
É querer que o filho seja o maior

Ser mãe é dar à luz um filho robusto
 E amamentá-lo no próprio busto
 Ser mãe e conseguir o prêmio Bebê Johnson pro filho
 E alimentar a criança não com milho
 Ser mãe é chorar, ri, cantar e festejar
 Quando o filho enfrenta a vida ou o altar
 Ser mãe é acima de tudo ser mães
 Ser muitas mães se multiplicando como os pães
 Cavaleiro - O poema é lindo. (E vai chorar no ombro de Gumercindo.) É lindo, lindo.
 Gumercindo - (Também as lágrimas, abraçando CN. (Oh, oh, oh, que bom que você tenha gostado.)
 Cavaleiro - Você é um grande poeta.
 Gumercindo - Obrigada, meu amigo. É uma satisfação ser chamado de grande poeta. Obrigado. O seu incentivo é fundamental para mim. Eu quero ser poeta... e não cobrador do Country Club... Por falar em Country Club...
 (KARAM, 1974, ANEXO 2, p. 183-184).

Notamos uma importância na figura materna desde a cena inicial da boneca falando "mamãe" e, aqui, dois homens se emocionam a partir do poema sobre ser mãe.

Porém, veremos que o tema vai se esparramar com muitos desdobramentos. Uma marchinha de carnaval "mamãe eu quero mamar...", que vai se transformar em um hino do Flamengo, depois um poema infantil que começa com a frase "batatinha quando nasce...esparrama pelo chão...", até que aleatoriamente o Cavaleiro começa uma fala com um chinelo na mão. A partir desse momento, destacaremos alguns trechos que consideramos importantes para a compreensão da mensagem a ser transmitida pela peça, bem como para a compreensão panorâmica do tríptico como um todo. A partir do gesto de pegar um chinelo e falar sobre ele como uma homenagem, começa uma integração subterrânea entre as duas peças, como raízes de árvores que se entrelaçam por debaixo da terra.

O primeiro movimento é o longo diálogo sobre o monumento ao chinelo, que vai se desdobrar em vários tipos de calçados. Temos então um trecho que vai listar diferentes tipos de pessoas através do tipo de sapato. A sandália franciscana, o chinelo desconhecido, o pé descalço, o quédís, a chuteira, o coturno, o dedo amputado, finalizando com o pé lavado. Ao final desse momento, o Cavaleiro Negro lava os pés do cobrador Gumercindo.

Vejamos que, no início deste capítulo, estávamos falando sobre heróis, grandes personalidades e momentos de fama, e, nessa sequência, os dois personagens fazem homenagens aos desconhecidos. O entrelaçamento subterrâneo ao qual estamos nos referindo é justamente o assunto "censura" e "ditadura militar", que teve como um de seus espectros os desaparecimentos de pessoas ao longo dos anos. Entendemos que esse não é o principal assunto da peça, mas Karam insere o tema organicamente na trama, conforme era possível

abordar o tema. Assim como em *O Cavalo Branco de Napoleão* foi possível ter a sensação de empanturramento quando Waldemar é obrigado a comer os repolhos, é possível visualizarmos a que monumentos os personagens se referem ao listar os tipos de sapatos.

O Cavaleiro e o cobrador terminam a sequência bêbados, tratam de sua ressaca e de assuntos como doenças do fígado, mau hálito e hemorroidas. Isso, segundo o Cavaleiro Negro, fez com os dois criassem um laço de amizade:

Gumercindo - Mas...Você não se importaria se eu voltasse a um assunto que já discutimos bastante mas não chegamos a resultado algum?
Cavaleiro - Qual é o assunto?
Gumercindo - As quatro mensalidades atrasadas...
Cavaleiro - Pare. Não vamos colocar em perigo a nossa amizade por quatro mensalidades atrasadas no Country Club.
Gumercindo - E o meu emprego?
Cavaleiro - Que emprego?
Gumercindo - Meu emprego no Country. Eu sou cobrador do clube.
Cavaleiro - E daí?
Gumercindo - Se eu não cobrar as suas mensalidades atrasadas, serei considerado um péssimo cobrador e posso perder o emprego.
Cavaleiro - Não fale mais isso. (KARAM, 1974, ANEXO 2, p. 190-191).

Depois, o Cavaleiro sugere que brinquem de cavalinho. Gumercindo é o cavalo, o escritor frustrado da história prévia. O cobrador aspirante a poeta na história atual será o cavalinho do personagem mascarado decadente das histórias de HQ. A brincadeira tem como pano de fundo a alta no preço do feno: "Gumercindo - (...) Houve um problema de taxa alfandegária pra importar feno dos Estados Unidos." (KARAM, 1974, ANEXO 2, p. 192). Rapidamente, os dois personagens mudam de assunto e voltam aos jogos infantis e jogam ovos um no outro. Gumercindo sugere, e o Cavaleiro completa:

Gumercindo - Pular corda, amarelinha, cabra-cega, pega-pega...
Cavaleiro - Tudo isso aí é brincadeira vulgar. Temos que descobrir uma brincadeira incomum.
Gumercindo - Uma brincadeira incomum?
Cavaleiro - Você conhece alguma?
Gumercindo - Estou tentando me lembrar de alguma brincadeira incomum.
Cavaleiro - Já sei!
Gumercindo - O que é?
Cavaleiro - Vamos brincar de papai-mamãe.
Gumercindo - Grande ideia!!! Vamos brincar de papai-mamãe.
Cavaleiro - Faço questão de ser a mamãe.
Gumercindo - Acho justo, afinal de contas na outra brincadeira eu fui o cavalinho.
Cavaleiro - Eu sou a mamãe e você o papai oquei?
Gumercindo - Oquei.
(KARAM, 1974, ANEXO 2, p. 193-194).

Sutilmente, Karam vai pontuando as desigualdades. No excerto acima, Gumercindo, em seu comentário, iguala a condição da mulher ao cavalo ao dizer que acha justo ele ser o papai, tendo em vista que no jogo anterior ele fora o cavalinho. E ainda podemos identificar que trata de ser um paralelo como o jogo anterior cavalo – cavalinho, papai-mamãe. Assim como em *O Cavalo Branco de Napoleão* a tensão vai aumentando quando há uma leveza artificial na ação dos personagens, o estranhamento está no fato de serem duas figuras-personagens com histórias prévias fracassadas, em um contexto doméstico ambientado na década de 1970. A infiltração do abuso, do sangue, das memórias recentes de torturas e desaparecimentos ronda a vida fictícia dos dois personagens. Temos a impressão, como leitores, conforme disse Karam em *Bolas de Papel* (1973, p. 1), de "algo de podre no reino", tudo de podre na vida da família e sociedade brasileira.

Porém, levantamos aqui a ideia de que o Cavaleiro Negro e Gumercindo Tavares se identificam com as personagens que estão representando: o papai e a mamãe. É nesse momento que a peça se desenvolve. E a pergunta é a seguinte: para quem O Cavaleiro Negro e Gumercindo representam? Tendo em vista o suporte do texto, quem é o espectador seminal da encenação papai-mamãe? Ora, desde o início temos em perspectiva o fato de Karam escrever de forma cifrada por conta da prática de revisão obrigatória da censura aos textos. Logo, podemos pensar que os personagens representam para os censores antes mesmo de os atores encenarem a peça.

Em que medida esse texto se conecta ao anterior? Levantamos a ideia de que o tríptico de duas peças trata das dependências da empresa (iniciativa privada), em *O Cavalo Branco de Napoleão*, e da vida privada da família, em *O Cavaleiro Negro contra Gumercindo Tavares*, sendo o terceiro espaço do tríptico teoricamente ocupado pelo governo, que aparece nos efeitos relatados pelos personagens em ambas as peças, sendo cada vez mais evidentes à medida que avançamos a leitura da segunda peça do tríptico.

Nas cenas de papai-mamãe, destacamos algumas frases, como fizemos com o mapeamento dos afetos em *O Cavalo Branco de Napoleão*. Numeramos os jogos a partir da página 190, que começa nas seguintes falas:

Cavaleiro - Eu sou a mamãe e você o papai oquei?

Gumercindo - Oquei.

Cavaleiro - Eu fico perto do fogão.

Gumercindo - Eu chego do trabalho. (KARAM, 1974, ANEXO 2, p. 194).

No JOGO 1, a mamãe fica preocupadíssima porque papai saiu, mas diz que é porque achou que iria chover. No JOGO 2, a mamãe chama atenção do papai porque está sentado com os pés em cima do assento, ao que ele responde que no trabalho passa o dia inteiro "bonitinho" e que em casa quer fazer "coisas diferentes". O casal conversa sobre o atraso dos filhos, chegam à conclusão de que ficaram de castigo novamente na escola e torcem para que não voltem "machucados". (KARAM, 1974, ANEXO 2, p. 191). No JOGO 3, papai e mamãe conversam sobre o "jantar de sábado" (KARAM, 1974, ANEXO 2, p. 195) e o problema do sangue de Joãozinho no vestido dourado de mamãe. No JOGO 4, os personagens papai e mamãe fingem falar com os filhos Joãozinho e Mariazinha. Eles advertem os filhos de que não podem fazer "deste tipo de pergunta para os professores" (KARAM, 1974, ANEXO 2, p. 196). Mamãe manda os filhos se lavarem porque não quer sangue pela casa. No JOGO 5, papai e mamãe conversam sobre a situação dos filhos e papai sugere que eles próprios castiguem as crianças em casa, preferindo ele mesmo "deixá-los ensanguentados" (KARAM, 1974, ANEXO 2, p. 197), afirmando que esse tipo de educação precisa ser dado em casa e não na escola. Mamãe concorda e diz que se eles não se lavarem direito começarão a educação já.

Nota-se uma relação do papai-mamãe muito parecida com o casal Oliveira-Adalgisa, no que diz respeito à relação dos dois com o funcionário Waldemar e entre si. O universo dos jogos infantis nessas peças amplia a dimensão do que podemos chamar de infância do Brasil, no sentido de uma sociedade dependente, vulnerável e exposta a todo tipo de violência, sem chance de se proteger.

Pensando na possibilidade de reversão do jogo, os personagens repetem variações após uma pausa e uma quase desistência. No JOGO 1, Gumercindo propõe um diálogo entre o papai e a mamãe, mencionando a visita do cobrador das mensalidades, então o Cavaleiro corta o jogo dizendo que Gumercindo estragou tudo. No JOGO 2, papai e mamãe elogiam os filhos que estão atrasados, mas, agora, porque precisaram ficar mais tempo para receber um prêmio por bom comportamento: "Eles ganharam um prêmio porque denunciaram para a professora que alguns alunos estavam planejando esvaziar os pneus do automóvel do diretor." (KARAM, 1974, ANEXO 2, p. 198). Os filhos do papai e mamãe passam do castigo ao prêmio por delação de subversivos.

A peça segue com diálogos e trechos de falas extensas dos personagens. O tédio se apresenta novamente na figura no Cavaleiro Negro. Os dois personagens embalam bonecas,

retomam o tema das mensalidades atrasadas, e o relacionamento entre o cobrador e o Cavaleiro está intensamente misturado. No final da peça, ocorre o seguinte diálogo, em que o Cavaleiro relata estar triste e intenciona se matar, porém não diz como, ao que Gumercindo completa com a ideia de se enforcar:

Cavaleiro - Que conversa horrível. Isso me deixa triste.
Gumercindo - Eu não vejo motivo para uma pessoa ficar triste por causa de quatro mensalidades atrasadas do Country Club.
Cavaleiro - Eu costumo ficar triste só por motivos menores. Um dia eu fiquei muito triste porque estava chovendo.
Gumercindo - Ficou triste só por causa da chuva?
Cavaleiro - Hum, hum. E não era chuva grande, era uma chuvinha. Fiquei super triste naquele dia. Fiquei tão triste que cheguei a pensar em me matar.
Gumercindo - Essa não. Pensar em se matar só por causa de uma chuvinha?
Cavaleiro - Pois é, eu sou assim. Pensei em me enforcar.
Gumercindo - Pensou em se enforcar? E o que aconteceu?
Cavaleiro - Acabei desistindo por causa da burocracia.
(KARAM, 1974, ANEXO 2, p. 204).

Depois desse diálogo, o Cavaleiro explica a burocracia da morte e espelha o sublegalismo da violência ditatorial.

A peça termina com uma profunda melancolia. O pagamento da mensalidade não é efetuado e o cobrador decide ir embora. Ao final, aparece um eco do jogo papai-mamãe na fala do Cavaleiro Negro, quando ele sugere que Gumercindo se agasalhe. Os dois se abraçam e se despedem, como num *grand finale*. Até que tudo começa outra vez como a cena inicial, quando o Cavaleiro Negro está de quatro, entra Gumercindo Tavares.

A ilusão "repousa" sobre duas garantias. Primeiramente, diz ele, a garantia de que é um outro que age e que sofre, ali na cena. A ilusão se apoia, portanto, sobre esta segurança; aquele que age e sofre - o herói - é um outro. (...) Em segundo lugar, a ilusão se fundamenta na certeza de que, no fim das contas, tudo não passa de um jogo, do qual não pode decorrer, isto é, se compreendemos bem, a ilusão se escora na certeza de que isto não aconteceu verdadeiramente (...). (GUÉNOUN, 2014, p. 80).

Temos então um breve relato sobre a segunda peça do tríptico, que demonstra significativamente a base do pensamento de Karam sobre a construção de sua ficção, de como compôs seus personagens ao longo de suas produções e, no caso desses textos, como se posicionava criticamente em relação ao momento político em que se encontrava. É perceptível que Karam não abriu mão de dar voz ao que se encontrava oprimido, submetido. A seu modo, relatou e denunciou os horrores e desconfortos de uma ditadura. Em *O*

Cavaleiro Negro Contra Gumerindo Tavares, nos jogos, principalmente, é possível pensar nas consequências dos silenciamentos e das violências, pois o fato de trazer o tema da educação de crianças à cena já carrega a ideia de futuro de um país. Nas duas peças, é construído um panorama dos principais ambientes de sustentação de um país, encenados de forma a denunciar suas estruturas institucionais corrompidas.

CONCLUSÃO:

JOGO DE CENA / JOGO EM CENA

Chego ao fim deste trabalho falando em primeira pessoa. Meu caminho nessa escrita teve início em março de 2020, quando entrei em isolamento social obrigatório após a primeira aula presencial, auge da crise sanitária da COVID-19. Todo o trajeto foi feito à distância. Eu, que já tinha uma tendência ao isolamento por ser desprovida de autoconfiança necessária para uma vida social saudável (sim, isso é a pura verdade, o fato de eu ser atriz não resolve essa questão), me afundei nos estudos.

Estudar o período do regime militar da década de 1970 em contraste com a complexidade do cenário político, econômico e social brasileiro atual, do lugar de onde falo agravado pelas demandas da pandemia a partir de 2020, foi uma tarefa árdua que me exigiu acessar um tipo de discernimento que eu não sabia que poderia alcançar. Quase sucumbi. Por outro lado, estudar a dramaturgia de Karam me proporcionou um profundo deleite, momentos em que mergulhei na linguagem dele que considero uma espécie de lar.

Ao longo da pesquisa, fui identificando coincidências, dinâmicas, jogos que pareciam estar se repetindo na minha realidade, nos noticiários, nas minhas relações na comunidade em que estava inserida naquele momento e com a família. Muitas das vezes o terror tomava conta de mim, um pensamento de que o presente estava ruindo e que estávamos vivendo tudo de novo, a ditadura, a violência, o caos sanitário de outros tempos, as incertezas todas principalmente na minha área de atuação, profissional autônoma na maior parte da minha experiência profissional: teatro, música, cinema, TV. Estávamos, sim, reféns de uma repetição ou tentativa de repetição de velhos padrões de administração das demandas do país, esbarrando nas diferenças inerentes ao momento presente. Havia, e ainda há, uma força da ficção sobre a realidade e os fatos. Vivemos o auge das narrativas, não poderia ser diferente. Um caos causado principalmente, a meu ver, na comunicação. E o estrago foi grande. Muito grande. Sempre há a possibilidade de ressignificação, mas vai levar tempo certamente.

Posicionar o pensamento na afirmação de que a repetição idêntica de acontecimentos ou a aplicação total de velhos procedimentos em novos contextos seria impossível de se alcançar, trazia sempre algum alívio e foi o que me ajudou a repisar a história do Brasil dos anos 1970 vivendo os agitados anos 2020, 2021 e agora 2022.

Na peça *O Cavalo Branco de Napoleão*, o evento do aparecimento do caminhão de repolhos é o ponto seminal para ilustrar tudo isso. Os personagens tentando resolver os problemas do repolho com as ferramentas e procedimentos vigentes em uma fábrica de roupas íntimas de mulher. É sobre isso a reflexão. O evento repentino, como forma de abalar as estruturas das decisões dos personagens.

Para ilustrar melhor a que me refiro sobre as coincidências, e vou chamar assim por se tratar de uma ficção em fricção com fatos. Algo da ordem da famosa frase “Qualquer semelhança com a realidade é mera coincidência.” Cito o exemplo da personagem Adalgisa com seus canários de cor verde-amarelo e um secreto desejo de ser salva por um “gladiador romano”. Essa cena me remete às mulheres — minhas contemporâneas — indo para as ruas enroladas em suas bandeiras do Brasil pedindo a volta do regime militar, com esperança de serem resgatadas por algum herói. Cito essa, dentre outras imagens, inúmeros momentos que deixo a você leitor a tarefa de recordar, se quiser.

Em *O Cavalo Branco de Napoleão*, o leitor atento também pode exercitar diferentes tipos de pontos de vista e, fazendo este exercício, ficará surpreso com a quantidade de informações as quais Karam nos convida a pesquisar e conhecer. Uma quantidade significativa e muito pertinente de referências. Vejamos.

Os jogos, aparecem de forma quase explícita na condução do enredo, do discurso e nos lançam para fora do texto como que preparados para uma compreensão renovada de nossas relações interpessoais, também nossas relações com as coisas, os objetos e os números, nosso papel no mundo. Para completar, se descansarmos um pouco das leituras dos textos do tríptico, ao retornar podemos perceber aspectos de como funcionam trâmites básicos dentro dos estudos de economia que regem o Brasil. Principalmente em *O Cavalo Branco de Napoleão*, é possível ampliar a discussão sobre essa ótica. Explico: a despeito de toda minha análise com foco em outros aspectos, é bonito e importante registrar como é surpreendente o funcionamento do jogo político econômico nos textos. Cada texto e romance de Karam é quase como uma charada, e tem muitas faces. Um caminhão de repolhos que aparece em uma fábrica de artigos femininos é um evento que interfere na economia daquele ambiente e tudo vai girar em torno de decisões que necessitariam de um conhecimento básico de economia por exemplo. Porém, os personagens são desprovidos dessa visão econômica, com uma compreensão quase infantil para resolver o problema que lhes foi apresentado, que vai se revelar na segunda peça no jogo de papai-mamãe, na forma como os personagens se

comportam e brincam. Como um retrato de uma espécie de infância do Brasil como resultado de anos de repressão que estão longe de serem erradicados totalmente. É a esse estrago a que me referi anteriormente, ao retrocesso.

O que me revelou a leitura de Karam desde o período de onde escrevo, este lugar que nunca perdi contato, o meu. Me esforcei, me empenhei nisso. O que se revelou, e eu absorvi, foi justamente a capacidade de discriminar fatos e raciocinar, habitando a linha tênue do que vou chamar de *entre* realidade e ficção. Aprendi que a dramaturgia e literatura desse autor foi me preparando para “ler” os fatos ao meu redor.

Aqui de onde escrevo, me encontro inserida em um cenário onde atores/jogadores civis, militares e políticos de diversas posições e nações, apostam nos gestos, memes, símbolos, discursos invertidos como forma de comunicação nas redes sociais e noticiários. Todo tipo do que podemos chamar de confusão que o uso da linguagem pode proporcionar quando direcionada para este fim: criar o caos nas mentes desavisadas.

O que vivenciei, a partir dessa visada, foi uma percepção de caos instalado na comunicação com um *boom* de informações chamadas *fake news* e um outro tanto de teorias sem fim. Digo, vivenciei porque é justamente essa fragmentação de percepção que precisa ser colocada em perspectiva. Karam fragmenta e depois mostra o "todo". Vivemos um tempo em que as experiências estão cada vez mais individuais. Uma realidade construída a partir de nichos virtuais com regras próprias pelas quais as pessoas se conectam, se filiando a essas regras, replicando e repetindo como manutenção do espetáculo guiado por uma espécie de ventríloquo invisível. *The show must go on*. O jogo está inversamente contagiado de realidade. A realidade como simulacro, o simulacro confundido com o real. Sabemos essa diferença no futuro?

Escrevi este trabalho a partir de um lugar de fala que já não reconheço mais. Minha voz e meu corpo feminino se misturam ao meu projeto de pesquisa. Terminar e entregar esse trabalho significa perder um pedaço de quem fui antes de começar. Não é como nos jogos de tabuleiro que posso jogar novamente, voltar casas, recomeçar no outro dia. O jogo de tabuleiro fora de mim.

Agora chego ao fim. A conclusão — embora também seja um começo. Me arrisquei aqui a dissertar sobre as peças de Karam e não me arrependo. O trabalho me transformou em alguém melhor, sem dúvida.

Finalizo este trabalho reconhecendo a importância dos jogos para a minha sanidade e prosperidade, como usufruto deste tempo chamado vida, que precisa do ato de jogar. Eu mesma adoeci por não poder jogar o jogo teatral ao longo da pandemia. Senti falta de dançar e realizar aquecimentos físicos e vocais e jogos de cena junto com outros artistas. E eu nem sabia o quão essencial esse jogo era para mim, uma necessidade tão importante quanto respirar. Por isso foi um privilégio poder trabalhar com as peças de Karam neste período tão difícil que foi, e ainda continua sendo, a pandemia e suas consequências.

Neste momento em que finalizo este trabalho, a Rússia ocupa a Ucrânia, a imprensa noticia a todo momento uma guerra. Dois anos após o estouro da crise sanitária, uma crise humanitária assola a Europa e milhões de pessoas se deslocam em busca de abrigo em outros países. E muita gente ainda se ocupa em postar o seu prato do dia no Instagram. Isso não é um julgamento da minha parte, é apenas uma observação. É assim que a realidade tem se apresentado para nós. Quais seriam as próximas páginas desta conclusão se eu fosse contar o que está acontecendo agora no mundo? Não escrevo em uma máquina de escrever, portanto não lançarei bolas de papel em uma lata de lixo, mas apago muitas vezes e reescrevo e reescrevo.

O que me resta é partilhar, nessa conclusão, que em alguns momentos do trabalho eu projetei nos personagens a minha crise de identidade como cidadã brasileira. É algo que verdadeiramente Karam provocou em mim. Não só com suas peças, mas com sua obra em geral. E não só Karam, mas o contraste dos textos de Karam com a realidade, se é que posso chamar de realidade a própria realidade. Ler Karam me provoca uma crise de identidade longe de ser melancólica. Uma crise necessária. Uma abertura dos olhos para o funcionamento das engrenagens das relações humanas e seus *gadgets*, suas ferramentas, seus disfarces e máscaras. O funcionamento do todo. E como Karam estava admiravelmente a frente de seu tempo.

Essa visada começa pela ideia de duplo. Gosto de identificar isso no texto de Karam. Encontrar, emparelhar ou desemparelhar duplos parece ser um jogo necessário para qualquer processo de análise de sua obra. O sócio, a cópia, o espelho, a marionete, a máscara, bonecos.

Em *O Cavaleiro Negro contra Gumercindo Tavares*, identifico algo que corresponde à ideia "seja que você quiser", "seja único" "viva a melhor versão de você". Somos todos avatares. A roupa, a capa do super-herói do Cavaleiro Negro em contraste com o duro caminho que uma sociedade precisa trilhar para encaminhar uma geração, referindo-me às

brincadeiras que ele e Gumercindo desenvolvem ao longo da peça nos papéis de papai e mamãe. Karam me mostra o quanto estou desencaminhada, sendo eu dessa geração. O quanto minhas decisões, enquanto indivíduo "sendo quem eu quiser", impactam quase nulas o curso da movimentação do governo de um país em relação a outro país. Uma pintura no cabelo, as alegorias para que você possa "ser único", a beleza disso tudo, um brilho momentâneo.

Há uma crise geral de identidades nas peças, em camadas, mas ela não é existencial. O que eu chamo de crise de identidade, em Karam, podemos chamar de "curso irreversível das coisas", movimento, repetição e acaso. Os personagens se mobilizam junto às dinâmicas do jogo e seguem dentro do arco de desenvolvimento da história, tomam decisões a partir do que precisam resolver. Não sonham, não esperam por nada, reagem, lidando com as consequências dos jogos. O que eu chamo de crise de identidade em Karam é transfiguração.

Onde vamos chegar? Pensar sobre narrativas, camadas que se multiplicam e que passam a existir e se repetir. A transfiguração em Karam passa por uma espécie de implosão das estruturas para que haja espaço para brotar reminiscências de qualquer ordem, de qualquer tempo, em se tratando de intertextualidades. E essas reminiscências são muitas das vezes da ordem dos clássicos e da história do mundo, e são muito bem-vindas.

Aprendemos que um jogo só pode ocorrer em sua essência quando todos estão de acordo. Sabemos isso desde a infância, quando jogamos exaustivamente. Então entra a memória, e a confusão inerentes à análise que fazemos dos fenômenos e dos acontecimentos a partir dessa confusão que é a memória, tomamos decisões. Assim são os personagens de Karam. Eles têm memória, mesmo que não saibam.

Penso então na memória do corpo. Imagino que, se pudéssemos conversar com Karam, para que ele nos contasse o que ocorreu quando escreveu suas peças, provavelmente ele já não saberia mais tudo detalhadamente – consigo ouvir o timbre de sua voz dizendo isso – pois havia um corpo diferente vivenciando aquela experiência. A minha análise poderia trazer confusão para o que ele mesmo pensou. Balançaria a crença dele sobre o que escreveu. Sonhando aqui com um reencontro. Quero crer que o alerta que ele mesmo faz no programa da peça sobre desavisados, como querendo analisar e deturpar suas peças, está direcionado ao momento em que concluo esta dissertação. Quero mesmo crer que ele sabia que alguém tentaria fazer isso e que ele ficaria feliz.

Repisei trajetões, como relatei na introdução deste trabalho. Acreditando que quando abro um livro de Karam tenho permissão para comandar a viagem, observar e até modificar a

realidade, mesmo que esteja registrada e quase enclausurada na palavra. Você não conseguirá se distrair. Você vai precisar entrar na frequência do texto com o seu corpo. Terá que dizer algumas palavras em voz alta.

Uma outra direção que Karam nos aponta é investir na absorção das informações de forma anárquica. Como um *puzzle* de mil peças: primeiramente, se tem as peças jogadas em cima da mesa, depois a primeira pergunta é "por onde eu começo?". Então há um longo caminho para pacificar as dualidades (separar e classificar duplos e simetrias, etc.). Karam vai distribuindo perguntas existenciais em seus trabalhos, e ficamos com essa pergunta: quem guia a coisa toda? Sempre voltamos ao início.

Por que escolhi Karam? Porque em algum momento emergiu identificação. Esse é um ponto relacionado à imagem, à alegoria e à máscara. Por que não escolhi a produção de uma mulher como eu para estudar? Porque estou "dando voz a um homem"? Me pergunto quem se identifica? Meu corpo? Quem guia a minha escolha? A literatura do Karam faz ressoar minha voz e isso vai se modificar, mas ainda tenho meu corpo. Karam já não tem. Então este é sim meu lugar/corpo de fala genuíno.

Me pergunto sobre a necessidade que coletivamente temos de modificar a realidade pela oposição, imposição, pelo choque, pelo golpe, pela violência — a guerra, por exemplo, tema recorrente na obra de Karam. Seria por não conseguirmos identificar a linha tênue entre a realidade e a ficção? Por sentirmos necessidade de ampliar o jogo? Avançar casas, avançar fronteiras? Pergunta complexa para uma conclusão. Necessária. Acho que ainda é porque acreditamos que aquele outro é outro. E então, vivendo um momento de quase onipresença nossa, por conta das redes sociais com conexão global 24 horas, a ficção e o real se esbarram, se confundem, se fundem a todo momento. Você pode terminar de assistir a um filme de guerra no seu confortável sofá da sala no seu *streaming* e trocar para o canal em que a imprensa mostra o conflito na Ucrânia no mesmo momento. Como a nossa mente entende tudo isso? Será que nos damos conta mesmo? São essas perguntas que me faço ao longo dos estudos de Karam. E compartilho todas elas para você também tentar responder.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald. **O Rei da vela**. São Paulo: Globo, 2004.

ARRABAL, José. “Anos 70: momentos decisivos da arrancada” In: **Artepensamento - IMS**. 2005. Disponível em: artepensamento.com.br/item/anos-70-momentos-decisivos-da-arrancada/ Acesso em: 10 set. de 2021.

BACURAU. Direção de Kleber Mendonça Filho. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2019 (130 min).

BARROS, Patrícia. “‘Tropicália’: a face da nascente contracultura no Brasil nos anos de chumbo”. In: **LHM – Literatura, História e Memória**. v. 10, n. 15, p. 45-57, 2014.

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. Trad. Fabio Assunção. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BÍBLIA. Trad. Padre Antônio Pereira de Figueiredo. Balsa, s./d.

BLOCH, Pedro. **As Mãos de Eurídice**. CIDADE: EDITORA, 1950.

BRASIL. CLT. Disponível em: https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/535468/clt_e_normas_correlatas_1ed.pdf Acesso: 20 set. 2020.

_____. DECRETO-LEI número 314 de março de 1967. Disponível em: <http://sites.funarte.gov.br/vozessp/linha-do-tempo/o-desenvolvimento-das-politicas-culturais-no-brasil-2/o-servico-nacional-de-teatro-snt/> Acesso em: 12 ago. de 2021.

BRASIL ESCOLA. **Napoleão Bonaparte**. Disponível em:

<https://brasilecola.uol.com.br/biografia/napoleao-bonaparte.htm>. Acesso em: 12 mar. 2022.

BRECHT, Bertold. **Os Fuzis da Senhora Carrar**. Disponível em: <http://joinville.ifsc.edu.br/~luciana.cesconetto/Textos%20teatrais/Bertolt%20Brecht/Bertol%20Brecht%20-%20Os%20fuzis%20da%20senhora%20Carrar.pdf> Acesso em: 10 set. 2021.

BRUEL, Beto. **Peças do arquivo de acervo de Beto Bruel montadas pelo Teatro Margem da década de 1970** (O cavalo branco de Napoleão e Cavaleiro Negro contra Gumercindo Tavares). Acesso em todo período dessa pesquisa, entre 2020 e 2021.

CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem**. Trad. Maria Ferreira. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2017.

CAMARGO, Angélica Ricci. **Por um Serviço Nacional de Teatro:** debates, projetos e o amparo oficial ao teatro no Brasil (1946-1964). 2017. 398f. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

COSTA, Marta Moraes. **O teatro em Curitiba.** Curitiba: Editora da UFPR, 1996.

DELEUZE, Gilles. “De Sacher-Masoch ao masoquismo”. In: **Revista Trágica:** estudos de filosofia da imanência, v.10 n. 1, p. 94-105, 2017.

DESCARTES, René. **O discurso sobre o método.** Trad. Jacob Guinsburg e Bento Prado Jr in Obras escolhidas. Introdução de Gilles-Gaston Granger; prefácio e notas de Gérard Lebrun; tradução de Jacob Guinsburg e Bento Prado Jr. São Paulo: Difel – Difusão Européia do Livro, 1962 (col. Clássicos Garnier); 1973, p. 39-103.

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo.** Tradução original Bárbara Heliodora; tradução das atualizações José Roberto O’Shea; apresentação Paulo Francis. Rio de Janeiro; Zahar, 2018.

FERREIRA, **Novo Aurélio Século XXI:** o dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FLETCHER, John. “Sobre *Esperando Godot*”. In: BECKETT, Samuel. *Esperando Godot.* Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo, 2005, p. 209-211.

FUX, Jaques. **Literatura e Matemática.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

GELACIC, Gisele. “Uma breve história daquilo que não se vê: as lingerie e as funções sociais femininas”. In: **Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 (Anais Eletrônicos),** p. 1-10, 2013.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos:** a literatura de segunda mão. Extratos traduzidos por Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho Mariana Mendes Arruda, Miriam Vieira Belo Horizonte.: Edições Viva Voz, 2010.

GOLDONI, Carlo. **Arlequim, servidor de dois amos:** comédia em três atos. Trad. Elvira Rina Malerbi Ricci. São Paulo: Abril, 1983.

GUÉNOUN, Denis. **O Teatro é necessário?** Trad. Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2014.

HELIODORA, Bárbara. **Caminhos do Teatro Ocidental.** São Paulo: Editora Perspectiva. 2013.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Asdrúbal trouxe o trombone.** Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2012.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**: o jogo como elemento da cultura. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva/ Editora USP, 1971.

IMPÉRIO dos Sentidos. Direção de Nagisa Oshima. Paris: Argos Films, 1976 (105min).

KARAM, Bruno. **Depoimentos**. entre 2020, 2021 Curitiba. Entrevistadora: Michelle Pucci. Áudio.

KARAM, Manoel Carlos. **Mesmas Coisas** (Arquivos originais não publicados cedidos pelo Bruno Karam).

_____. **O impostor no baile de máscaras**. Porto Alegre: Artes&Ofícios, 1992.

_____. **Pescoço ladeado por parafusos**. São Paulo: Ciência do Acidente, 2001.

_____. **O Cavalo Branco de Napoleão**. 1973. (Texto inédito ainda não publicado, presente no ANEXO 1).

_____. **O Cavaleiro Negro contra Gumercindo Tavares**. 1974. (Texto inédito ainda não publicado, presente no ANEXO 1).

_____. “Crônicas de Alhures do Sul.” In: **Mesmas Coisas**. Disponível em: historico.mesmascoisas.art.br/os-audios/ Acesso em: 08 set. de 2021.

_____. **Jornal da Guerra contra os Taedos**. Curitiba, Kafka Edições, 2008.

_____. “Doce Primavera”. In: **Meia dúzia de criaturas gritando no palco**. Curitiba: Kafka Edições, 2013.

_____. **Comendo Bolacha Maria no dia de São Nunca**. Curitiba: Arte&Letra, 2013.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. **Obra Completa**. vol. I, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MANIGLIER, Patrice. Sobredeterminação e duplicidade dos signos: de Saussure a Freud. Trad. Fábio Roberto Lucas. In: **Crítica Cultural–Critic**, v. 15, n. 1, p. 107-119, jan./jun. 2020.

MARSIGLIA, Luciano. “O cavalo de Napoleão era mesmo branco?”. In: **Superinteressante**. (4 jul. 2018). Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-cavalo-de-napoleao-era-mesmo-branco/> Acesso em: 10 jan. 2022.

MATTANA, Márcio Luiz. “Ary Pára-Raios e o Grupo XPTO: 1968-1972.” In: TORRES TORRES NETO, Walter Lima. (Org.). **A modernidade em cena**: 50 anos de teatro em Curitiba. Curitiba: Kotter Editorial, 2022, p. 119-146.

_____. “Manoel Carlos Karam e a trajetória do Teatro Margem: 1972-1980”. In: TORRES NETO, Walter Lima. (Org.). **A modernidade em cena: 50 anos de teatro em Curitiba**. Curitiba: Kotter Editorial, 2022, p. 165-207.

MIGNOLO, Walter. “Lógica das diferenças e política das semelhanças: da literatura que parece história ou antropologia e vice-versa”. In: **Literatura e história na América Latina**. Trad. De Joyce Rodrigues Ferraz. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 115-161.

NODARI, Alexandre. “Quase-evento: sobre a historicidade da experiência literária.” In: **Revista da Rede Internacional eLyra**. n. 10, v. 12/2017, p.55-77. Disponível em: <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/204/250> Acesso em: 10 agosto de 2021.

OLIVEIRA, Paulo. **A valsa do mascarado**. 1976. (Peça não publicada encontrada junto das peças de Karam no acervo de Beto Bruel).

PASCAL, Blaise. **Pensamentos**. Ngarcia. 2002. Disponível em: www.ebooksbrasil.org/adobeebook/pascal.pdf Acesso em: 10 jan. 2022.

RIBEIRO, Antonio Luiz. “Cavaleiro Negro”. In: **Guia dos Quadrinhos**. Disponível em: [http://www.guiadosquadrinhos.com/personagem/cavaleiro-negro-\(matthew-doc-masters\)/4498](http://www.guiadosquadrinhos.com/personagem/cavaleiro-negro-(matthew-doc-masters)/4498) - acesso em 06 fev. 2022.

RODRIGUES, Fernando. **Depoimento**. [Mês de 2020]. Curitiba. Entrevistadora: Michelle Pucci. E-mail.

SARRAZAC, Jean-Pierre. “Poética Moderna do Drama Moderno”. In: _____. **Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès**. Tradução Newton Cunhs, J. Guinsburg, Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. **Romeu e Julieta**. Trad. José Francisco Botelho. São Paulo: Penguin/ Companhia das Letras, 2016.

_____. **Sonhos de uma noite de verão**. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004.

SILVA, José P. **Dicionário Brasileiro de Fraseologia**. Rio de Janeiro: s./d., 2013.

SKIDMORE, Thomas Elliot. **Brasil: De Castelo a Tancredo - 1964 - 1985**. Trad. Mario SALVIANO Silva. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1988.

SÓFOCLES. **Antígona**. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SOUZA, Reginaldo Cerqueira. Comunicação Teatro e Política em Curitiba. **ANPUH-XXV** Simpósio Nacional de História. Fortaleza, 2009, p. 1-10.

TORRES NETO, Walter Lima. **Cultura Teatral no Paraná**. Curitiba: SESC, s./d.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ZOURABICHVILI, François. **O que é um devir para Gilles Deleuze?** (Parte 1). Trad. Diogo Corrêa Silva. 1997. Disponível em: <https://blogdolabemus.com/2019/12/09/o-que-e-um-devir-para-gilles-deleuze-parte-1-por-francois-zourabichvili/> acesso em fevereiro de 2022.

APÊNDICES

Depoimento de Bruno Karam ¹² para a autora, via telefone:

Então, primeiro livro que ele lançou foi o *Fontes Murmurantes*, que descreve um país com muitas menções a ditadura que é 1985, então estava bem fresca essa informação. Depois ele lançou o *Impostor no Baile de Máscaras*, que descreve uma cidade, na sequência o romance *Cebola*, que ganhou o Prêmio Cruz e Souza e que descreve uma casa e os personagens que vivem nessa casa, mas fundamentalmente a casa. A seguir veio uma coletânea de textos de contos que não fecha esse arco, uma coletânea que veio por fora né... que é... textos avulsos *Comendo Bolacha Maria no dia de São Nunca*, a orelha é do Valêncio Xavier, e o Valêncio, nessa orelha, ele fala que o Karam, como grande escritor, escreveu um livro só, a impressão que ele tem é essa, né? Que todos os livros são um só, você pode abrir qualquer livro, em qualquer página, que vai dar continuidade em qualquer livro de qualquer outra página. Foi isso que o Valêncio quis dizer ali.

Depois vem o *Pescoço Ladeado por Parafusos*, onde o meu pai monta um personagem, é um Frankenstein, aí vem o *Encrenca*, que onde esse personagem vive uma aventura. Então tem um personagem central no *Encrenca* que possivelmente seja esse do *Pescoço* (romance). Daí o fechamento. A gente fecha o ciclo desses livros. Antes desses livros, teve o livro zero, que é o *Sexta-Feira da Semana Passada*, que ele não quis editar, foi editado postumamente. Depois desses livros ainda tem o *Sujeito Oculto*, que ele lançou ainda em vida que é um outro raciocínio, uma outra história, uma outra forma do Karam escrever. Então vem os livros póstumos *Jornal da Guerra Contra os Taedos*, que tem um texto de um trecho extraído e desenvolvido a partir do *Pescoço* (romance), e aí a reedição da trilogia de *Alhures do Sul* que é composta pelo *Fontes Murmurantes*, *Impostor* e *Cebola* e aí vem um outro livro póstumo, *Algum Tempo Depois* foi lançado pela editora Arte & Letra um pouco depois das reedições de *Pescoço* e *Bolacha Maria*. O Sandrini, pela Kafka Edições, publica *Um milhão de Velas Apagadas* e *Godot é uma Árvore*, que foi feito pela lei de incentivo junto com *Meia Dúzia de Criaturas Gritando no Palco*, esse é o livro de coletânea dos textos de teatro dele.

¹² Bruno Karam é músico e filho do autor.

Depoimento de Fernando Rodrigues ¹³ (via e-mail):

EXPERIMENTE escrever uma frase com 10 palavras e 60 letras.

Depois, tente repetir a mesma mensagem com 5 palavras e 30 letras.

Saber encaixar as palavras e as letras no espaço e no tempo sempre foi uma das habilidades do Karam.

E ele botava junto uma ideia, uma proposta, uma fantasia.

No tempo em que os jornais impressos ainda eram dominantes, K comandou redações e, muitas vezes, cuidava do fechamento, era ele quem fazia as manchetes, as notícias principais caberem numa primeira página, por exemplo.

Ele também trabalhou em emissoras de tv, aí a tarefa era fazer as frases, as entrevistas e tudo mais caber no tempo disponível para o telejornal, e isso mudava quase todo dia.

Eu comecei esse depoimento sobre o Manoel Carlos Karam porque a maior parte do tempo que convivemos foi fazendo Jornalismo em tv (Canal 12, atualmente a RPC) e na redação de O Estado do Paraná (Estadinho) e a popular Tribuna do Paraná, sempre em Curitiba.

Não conheci o K no teatro, mas conheci bem o escritor.

Em tudo o que realizou, e ele ainda foi funcionário público, fez campanhas eleitorais e foi parceiro de Sylvio Back no roteiro do premiado filme

Aleluia, Gretchen, K sempre foi um apaixonado pela PALAVRA.

Começamos a trabalhar juntos na tv, num telejornal que ia ao ar ali pela meia noite ou avançava na madrugada. Muita cultura, economia (uma das primeiras colunas sobre o tema nasceu sob a chefia dele), política (literalmente tirando sarro) e o que mais viesse de inspiração.

Em *Fontes Murmurantes*, ele escreve sobre um Diário onde os boletins policiais iam parar no lixo. na Tv, muita matéria boa, notícias importantes K buscou exatamente na lata do lixo onde outros colegas não tinham enxergado valor...

Com certeza, algumas das melhores reportagens sobre Paulo Leminski e Dalton Trevisan, pra falar de dois ícones da literatura brasileira, foram produzidas para o telejornal chefiado por Karam.

Lembro também dele chegando com alguma história, um detalhe que ele tinha guardado de uma conversa ou simplesmente de caminhar pela cidade e que virava

¹³ Fernando Rodrigues é jornalista e trabalhou com Karam no antigo canal 12 por 31 anos e no Estado do Paraná por 5 anos. Amigo pessoal do autor.

pauta e ia ao ar para surpresa de quem estava acostumado com o comum, o rotineiro.

Como ele cita em *O Impostor no Baile de Máscaras*, as figurinhas curitibanas eram pra ele uma paixão, ele deve ter se imaginado nas histórias do Zequinha pelas ruas da capital.

No Estadinho/Tribuna, cheguei quando Manoel Carlos Karam já era um dos principais jornalistas do Paraná, era o comandante da equipe, o porto seguro principalmente para a revisão de um texto, era a ele que recorriam os desesperados por uma frase inteligente, uma abordagem diferente de um assunto.

Nos jornais, na tv e na vida, ele também foi o cara do bom humor, um pescador de trocadilhos na tormenta das...palavras.

Se a memória não me sacaneia aos 57 anos, acho que ele ainda cuidava de assuntos administrativos, mais nos jornais que na tv. Karam nunca era um.

Mas ele foi, a vida, toda, jornalista. Foi essa a profissão que sempre exerceu e que pagava as contas, as despesas.

Bom, como fez muita coisa e a memória mais possível, hoje, são os livros pode ser que alguém não dê a importância merecida ao jornalista. Erro grave, o Jornalismo pagava as contas, fazia acordar todos os dias e era, sim, inspiração para a literatura, acho que também para o teatro que não conheci.

O jornalista Manoel Carlos Karam tinha o domínio do texto e da informação, conhecia e convivia com algumas das personalidades mais importantes de

Curitiba, ele fazia jornal sabendo do que se tratava nas reportagens, nas colunas: ele tinha o faro pra decidir quem e qual tema mereciam o destaque a capa, a chamada na tv.

Essa capacidade me faz voltar ao início desse texto, onde eu falei da quantidade de letras e palavras.

No livro *Pescoço Ladeado por Parafusos*, ele confessa a habilidade também matemática de escrever quando diz que "O homem inventou a escrita pra fazer contas por escritos". Parece que Manoel se transformava no Raul Seixas que escreveu:

Eu falei de tanto número, talvez esqueci algum,

Mas as coisas que eu disse não são lá muito comum,

Quem souber que conte outra, ou que fique sem nenhum...

Manoel Carlos Karam adorava música, talvez trocasse a carreira de escritor pelos palcos e shows se não fosse um tímido profissional.

A única vaidade intelectual dele fica pra sempre nas capas dos livros que escreveu...

Vaidade para K era receber os amigos em casa, boa comida, boa bebida. Vaidade era a montanha mágica de livros e discos que ele comprava, lia e ouvia.

Ele adorava apresentar as maravilhas da criação artística que o ser humano às vezes consegue.

Foi assim que descobri Araçá Azul, disco de Caetano Veloso de 1973 que nunca foi sucesso mas era um dos preferidos de Karam e tem a música "De palavra em palavra":

Som

Mar

Amarelanil

Maré

Anilina

Amaranilanilinalinarama

Som

Mar

Silêncio

Não

Som

Isso é Caetano mas a gente acha a mesma brincadeira nos livros de Manoel.

Junte Manoel e Caetano, tire daqui e solte-os num bar da cidade sem mar.

Trabalhar com ele no noticiário da meia noite significava voltar para casa com o dia nascendo.

Como ele mesmo avisava: "Dormir cedo? O dia só começa quando eu acordo!" Ele gostava da mesa de bar, e se fosse do Bar Palácio, centro de Curitiba, aí os relógios não funcionavam.

Bom pra quem estava junto, aprendia sobre Jornalismo, discos, livros, piadas...

E o repertório era infinito!

Borges, Cortazar, Machado, Dalton, Caetano, Nosso Senhor Miles Davis, Bette Davis, Elis, Tropicalismo, Joyce,

Catatau, Jaime Lerner, Susan Sarandon, Maria Betânia, banguê-banguê do Hopalongue.....uma letra.

Vaidade. Não! Com uma bagagem cultural do tamanho da capacidade de inventar, nunca vi soberba, arrogância, maus modos do Karam.

Ok, ele também ficava de saco cheio, tinha dias ruins, até aí ia a normalidade dele. Então, imagino, ele se trancava numa “cavern” de um super-herói e lá ele botava pra fora a fantasia, a criatividade. Sim, escrevi “CAVERN”, aquele boteco em Liverpool onde numa guerra K se protegeria levando o álbum branco dos Beatles, e não faltou uma letra.

Nunca faltava letra, não faltavam palavras ao Manoel Carlos Karam.

ANEXOS

ANEXO 1. O Cavalo Branco de Napoleão (1973)

Manoel Carlos Karam

Oliveira, o patrão

Adalgisa, a mulher do patrão

Waldemar, o motorista empregado

(Escritórios de uma fábrica de artigos íntimos femininos)

WALDEMAR - (Vai entrando lentamente, desconfiado. Bem no meio da sala, tropeça e cai violentamente. Vai se levantando lento e praguejando.)

ADALGISA - (Entrando) Que barulheira! O que é que houve?

WALDEMAR - CAÍ, DONA ADALGISA. TROPECEI E CAÍ.

ADALGISA - Tropeçou em quê?

WALDEMAR - Não sei. Foi tão rápido que não deu pra ver. A senhora me desculpe o barulho, dona Adalgisa.

ADALGISA - Está bem, mas cuide com esse barulho. Você sabe muito bem que barulho assusta meus canários.

WALDEMAR - Puxa vida, dona Adalgisa, eu nunca iria querer assustar aqueles canários maravilhosos. aliás, como vai Alberto?

ADALGISA - Alberto vai bem.

WALDEMAR - O Alberto é um canário maravilhoso. Gosto muito do Alberto.

ADALGISA - Mas eu tenho outros canários maravilhosos. Não só o Alberto. Tem o Luiz, um canário lindo de morrer. O Carlinhos que é um dos canários favoritos. E tem também o Richard, outro canário que gosto muito.

WALDEMAR - Eu gosto também daquela canária, a Marta Rocha.

ADALGISA - A marta Rocha está doente.

WALDEMAR - (Tropeça e cai de novo). Meu Deus!

ADALGISA - Levante-se Waldemar. Não precisava tropeçar só porque eu disse que a canária MARTA ROCHA ESTÁ DOENTE.

WALDEMAR - (Levante-se) É que a Marta Rocha me faz lembrar muitas coisas.

ADALGISA - Waldemar m o que é que a Marta Rocha faz lembrar?

WALDEMAR - Aquela canária linda me faz lembrar o dia que estragou o carburador do caminhão. Eu só consegui consertar depois de ficar admirando Marta Rocha quinze minutos. Ela me inspirou e consegui consertar o carburador.

ADALGISA - Bem, o que é que você veio fazer aqui?

WALDEMAR - Preciso falar urgentemente com seu Oliveira.

ADALGISA - Meu marido não está, mas não deve demorar.

WALDEMAR - Então eu vou esperar. Preciso falar urgentemente.

ADALGISA - É muito urgente?

WALDEMAR - Muito. A senhora, dona Adalgisa, não imagina o que aconteceu.

ADALGISA - O que foi que aconteceu?

WALDEMAR - Eu conto. Deixei o caminhão na garagem ontem a noite e fui pra cama. Hoje de manhã fui tirar o caminhão da garagem e a senhora nem imagina o que acontece.

ADALGISA - O que foi que aconteceu?

WALDEMAR - Acho que nem vou contar. A senhora não vai acreditar.

ADALGISA - Ô, Waldemar, conta logo.

WALDEMAR - Bem, eu deixei ontem a noite...

ADALGISA - Isso você já contou, Waldemar.

WALDEMAR - Mas é que...Bem, eu queria dizer que deixei o caminhão na garagem...

ADALGISA - Ô WALDEMAR, ISSO VOCÊ JÁ CONTOU.

WALDEMAR - Mas deixa eu acabar de falar, dona Adalgisa. É que ontem a noite deixei o caminhão na garagem, deixei o caminhão vazio na garagem, o caminhão estava vazio.

ADALGISA - Waldemar, o que é que tem de excepcional ter deixado o caminhão vazio na garagem? Se não tinha nenhum carregamento de mercadorias, o caminhão só poderia ter sido colocado vazio na garagem.

WALDEMAR - Mas, dona Adalgisa, esse é o problema.

ADALGISA - Ô Waldemar, desde quando guardar o caminhão vazio na garagem é problema?

WALDEMAR - Mas acontece o seguinte, Dona Adalgisa: eu deixei ontem a noite o caminhão vazio e hoje de manhã estava cheio.

ADALGISA - Deixou ontem a noite o caminhão vazio na garagem e hoje de manhã estava cheio?

WALDEMAR - Exatamente. Deixei o caminhão ontem a noite vazio na garagem e hoje de manhã tava cheio.

ADALGISA - Carregado de mercadorias da nossa fábrica?

WALDEMAR - Esse é o problema mais sério. O caminhão estava carregado, mas não era de mercadorias da fábrica do seu Oliveira.

ADALGISA - Do que é que estava carregado o caminhão?

WALDEMAR - Não é que estava carregado. Ainda está carregado.

ADALGISA - Ô Waldemar, diz logo do que é que estava...do que é que está carregado o caminhão?

WALDEMAR - A senhora não vai acreditar, dona Adalgisa.

ADALGISA - Conta logo, Waldemar. Depois eu resolvo se vou ou não acreditar.

WALDEMAR - Então é bom a senhora se sentar.

ADALGISA - Conta, Waldemar. Conta logo e eu vou ficar em pé.

WALDEMAR - Bem, então lá vai. Ontem a noite eu deixei o caminhão vazio dentro da garagem e hoje de manhã estava carregado... (pausa).

ADALGISA - Não faz onda, Waldemar, conta logo. De que é que o caminhão está carregado?

WALDEMAR - Pois é dona Adalgisa, encontrei hoje de manhã o caminhão dentro da garagem carregado de repolhos.

ADALGISA - (Troveça nos próprios pés e cai.) Meu Deus!

WALDEMAR - (Ajudando Adalgisa a se levantar) Eu avisei que era pra senhora ficar sentada.

ADALGISA - O caminhão está carregado de repolhos?

WALDEMAR - Exatamente. Duas toneladas de repolho. (ameaça cair).

ADALGISA - Meus sais! Meus sais!

WALDEMAR - Não serve açúcar?

ADALGISA - Ô Waldemar, deixa de ser burro. Puxa vida, é preciso que o Oliveira chegue logo.

WALDEMAR - Pois é, o caminhão da fábrica tá carregado com duas toneladas de repolho e acho bom contar isso pro patrão. Talvez ele saiba de alguma coisa, não é?

ADALGISA - Impossível. Não temos motivo nenhum para ter um caminhão carregado com duas toneladas de repolho. Afinal de contas, isso aqui é uma fábrica de roupas íntimas de mulher. Onde já se viu um caminhão com duas toneladas de repolho numa fábrica de roupas íntimas de mulher?

WALDEMAR - Pois eu penso a mesma coisa, dona Adalgisa. Um caminhão com duas toneladas de repolho numa fábrica de roupas íntimas de mulher não está certo. Ainda se fossem duas toneladas de calcinhas...

ADALGISA - É preciso que o imbecil do Oliveira chegue logo pra....

OLIVEIRA - (Entra rápido. Está de terno e gravata. As mangas direitas do paletó e da camisa estão arregaçadas, pois ele carrega debaixo do braço esquerdo um vidro enorme de azeitonas e usa a mão direita para tirar azeitonas do vidro. Passa o tempo todo comendo azeitonas e jogado caroços por todos os cantos. A mão está visivelmente lambuzada). O que é que está acontecendo aqui.

ADALGISA - Isso são maneiras de entrar num escritório, Oliveira?

OLIVEIRA - Você queria que eu entrasse de que maneira, Adalgisa?

ADALGISA - Que entrasse educadamente, dizendo bom dia e me chamasse de esposa querida.

OLIVEIRA - (Sai e entra novamente). Bom dia. Como vai, esposa querida? Como vai, Waldemar, meu motorista querido?

ADALGISA - Não precisa chamar o Waldemar de querido né, Oliveira?

OLIVEIRA - Deixa pra lá. O que é que está acontecendo por aqui? O ambiente não me parece muito bom.

ADALGISA - Conta pra ele, Waldemar.

WALDEMAR - Bem, seu Oliveira, como eu já contei pra dona Adalgisa... Aliás eu tropecei aqui e acabei assustando os canários, mas já pedi desculpas pra dona... Adalgisa - Esquece os

canários Waldemar. Fala do repolho. O repolho, Waldemar, conta pro Oliveira a história dos repolhos.

OLIVEIRA - Que repolho, esposa querida? Que repolho Waldemar?

ADALGISA - Conta pra ele, Waldemar.

WALDEMAR- Bem, seu Oliveira, ontem a noite eu deixei o caminhão na garagem. O caminhão tava vazio. Hoje de manhã o caminhão tava carregado.

OLIVEIRA - De quê? Calcinhas e sutiãs?

Waldemar - Repolhos.

OLIVEIRA - O caminhão está cheio de quê?

WALDEMAR - De repolhos, seu Oliveira. Duas toneladas de repolho.

OLIVEIRA - (Senta-se com cuidado, come duas azeitonas.) O caminhão amanheceu carregado com duas toneladas de repolho, não é?

WALDEMAR - Exatamente, seu Oliveira.

ADALGISA - Duas toneladas de repolho, Oliveira. Duas toneladas...

OLIVEIRA - ainda se fosse duas toneladas de azeitonas...

ADALGISA - Mas são duas toneladas de repolho.

OLIVEIRA - Será que Papai Noel passou por aqui?

ADALGISA - Oliveira, seu imbecil, vê se larga um pouco esse vidro idiota de azeitonas e pensa na situação. O Waldemar encontrou hoje de manhã o caminhão carregado com duas toneladas de repolho.

OLIVEIRA - Bem, podia ser pior.

ADALGISA - Podia ser pior?

OLIVEIRA - Claro. Podiam ser duas toneladas de...de...podiam ser duas toneladas de...sei lá, podia ser bem pior.

WALDEMAR - Seu Oliveira, o que é que eu faço com as duas toneladas de repolho que estão no caminhão?

OLIVEIRA - Waldemar, você é o motorista da minha fábrica há quantos anos?

WALDEMAR - Cinco anos, seu Oliveira.

OLIVEIRA - E nesses cinco anos você já havia enfrentado um problema destes? Um problema com repolhos. Já havia enfrentado?

WALDEMAR - Não, seu Oliveira.

OLIVEIRA - Bem, Waldemar, então arrume-se. Sempre há uma primeira vez pra tudo.

WALDEMAR - Mas...

OLIVEIRA - Nem mais nem menos. Dê um jeito nestas duas toneladas de repolho. Elas não me interessam e nem interessam a minha fábrica de roupas intimas de mulher, não é Adalgisa?

ADALGISA - É Oliveira. É isso mesmo. duas toneladas de repolho não nos interessam.

OLIVEIRA - Você falou duas toneladas de repolho?

ADALGISA - Falei.

OLIVEIRA - Duas toneladas de repolho... (Tropeça e cai. O vidro de azeitonas rola. Ficam azeitonas por todos os lados. Waldemar se apressa em ajuntar azeitonas e colocar de volta ao vidro. Adalgisa socorre o marido.)

ADALGISA - Levanta daí, Oliveira. Isso são modos de se comportar diante da esposa e de um empregado?

OLIVEIRA - duas toneladas de repolhos?

WALDEMAR - Pois é, seu Oliveira, eu confesso que não sei o que fazer com duas toneladas de repolho.

OLIVEIRA - Então também confesso que não sei o que fazer com duas toneladas de repolho. Ah, o repolho está no caminhão, né?

WALDEMAR - É, seu Oliveira.

Oliveira - Então faz o seguinte, Waldemar. Tira o caminhão da garagem e joga os repolhos no rio.

ADALGISA - Você tá louco, Oliveira? A prefeitura multa a gente por poluir o rio. Duas toneladas de repolho não é brinquedo.

WALDEMAR - Seu Oliveira, e se a gente der duas toneladas de repolho para os pobres.

OLIVEIRA - Nunca. Depois viriam me agradecer e sabe que eu não gosto de puxação de saco. Além disso, seria muita colher de chá pros pobres. Se existe um tipo de gente para o qual não gosto de dar colher de chá é pros pobres.

ADALGISA - Precisamos urgentemente encontrar uma solução. O que fazer com um caminhão carregado com duas toneladas de repolho?

(Os três caminham pensativos pela sala. Oliveira tropeça e cai. As azeitonas se esparramam e Waldemar ajunta uma por uma para colocar no vidro. Adalgisa ajuda o marido a se levantar.)

WALDEMAR - (Enquanto recolhe azeitonas do chão para recolocar no vidro) Só sei de uma coisa, tem gente tropeçando demais nessa peça.

OLIVEIRA - Antes que algum ator se machuque, vamos parar com esses tropeções.

WALDEMAR - Bem, seu Oliveira e dona Adalgisa, o que é que eu faço com o caminhão carregado com duas toneladas de repolho?

ADALGISA - Temos que pensar numa solução.

OLIVEIRA - Temos que pensar numa solução.

ADALGISA - Pois é, temos que pensar numa solução.

OLIVEIRA - Pois é, temos que pensar numa solução.

ADALGISA - (Dá um violento tapa na cara de Oliveira.) Pára de repetir o que eu falo, Oliveira.

WALDEMAR - (Em voz baixa) Primeiro foram os tropeções. Agora, pelo jeito, começaram os tapas na cara.

OLIVEIRA - Não precisava ter me batido, Adalgisa.

ADALGISA - (Dando outro tapa na cara de Oliveira.) Isso é pra você não reclamar mais.

WALDEMAR - (Em voz baixa) Não falei? Começaram os tapas na cara.

OLIVEIRA - (Chorando) - Adalgisa, você não deve bater em mim na frente de um empregado da fábrica.

ADALGISA - E você não deve chorar na frente de um empregado da fábrica, Oliveira, seu idiota. (Dá outro tapa na cara)

WALDEMAR - (Em voz baixa) Pois é, começaram os tapas na cara. Acho que essa peça não vai acabar bem.

OLIVEIRA - Não bata mais em mim, Adalgisa. Preciso pensar em alguma solução para o caminhão carregado com duas toneladas de repolho.

ADALGISA - Então pensa logo.

WALDEMAR - Que tal, seu Oliveira, se eu levar o caminhão pro mercado e ficar lá vendendo repolho? Em uma semana eu vendo as duas toneladas.

OLIVEIRA - Como você é burro, Waldemar. Onde já se viu ficar uma semana vendendo repolho no mercado? Repolho estraga logo.

WALDEMAR - Seu Oliveira, um repolho dura uns cinco dias sem estragar. Mas se a gente cortar fora o talo, ele dura mais.

OLIVEIRA - Waldemar, sua múmia, onde já se viu cortar o talo de duas toneladas de repolho. nem a Adalgisa tem saco pra tanto.

WALDEMAR - Desculpe, seu Oliveira. Foi burrice mesmo. (Oferecendo a face.) Mereço um tapa.

OLIVEIRA - (Dando um tapa na cara.) A pedidos.

WALDEMAR - (Vira a outra face.)

OLIVEIRA - Puxa Waldemar, não sabia que você era cristão (Dá outro tapa na cara).

ADALGISA - Bem, meus amigos, o negócio é descobrir uma maneira de resolver o problema.

OLIVEIRA - Que problema?

ADALGISA - Putz, Oliveira. Você pergunta que problema?

OLIVEIRA - Pois é, você falou aí que precisamos descobrir uma maneira de resolver o problema. que problema?

ADALGISA - O problema das duas toneladas de repolho.

OLIVEIRA - Ah, é mesmo. eu tinha esquecido. Precisamos descobrir uma maneira de se livrar deste caminhão carregado com duas toneladas de repolho.

WALDEMAR - Do caminhão, não seu Oliveira. Se livrar só do repolho.

OLIVEIRA - É claro, Waldemar. Pensa que eu sou burro?

WALDEMAR - Desculpe, seu Oliveira.

ADALGISA - Waldemar, sai um pouquinho que eu quero ter uma conversa em particular com meu marido. Volte dentro de cinco minutos.

WALDEMAR - Sim, senhora. (Vai saindo. Tropeça e cai. Sai se arrastando.)

OLIVEIRA - Adalgisa, minha querida esposa, qual é a conversa em particular que você quer ter comigo?

ADALGISA - É essa (E começa a dar tapas na cara de Oliveira. Daí a pouco pára) Waldemar pode entrar de novo.

WALDEMAR - (Entrando). Obrigado.

OLIVEIRA - Você não devia ter feito isso, Adalgisa.

ADALGISA - Cala a boca, Oliveira.

WALDEMAR - Dona Adalgisa, nessa conversa em particular com o seu marido a senhora descobriu uma maneira de se livrar das duas toneladas de repolho?

ADALGISA - Não, Waldemar. Não descobri uma maneira de se livrar das duas toneladas de repolho. Nossa conversa em particular foi sobre outro assunto.

OLIVEIRA - Aliás, não entendi mais nada da conversa.

ADALGISA - Vamos agora pensar numa solução para as duas toneladas de repolho. Recapitulando, o Waldemar guardou ontem a noite o caminhão na garagem. O caminhão estava vazio. Hoje de manhã foi tirar o caminhão da garagem e ele estava carregado. Carregado com duas toneladas de repolho. Agora, temos que achar uma maneira de se livrar destas duas toneladas de repolho. Eu acho que... (Apavorando-se) Meu Deus, esqueci o ferro de passar ligado. (Sai da sala correndo, passa por cima de uma mesa e derruba uma cadeira.)

WALDEMAR - Que coisa engraçada.

OLIVEIRA - O que é engraçado, Waldemar?

WALDEMAR - Se me permite, seu Oliveira, eu acho a sua esposa, a dona Adalgisa, muito engraçada.

OLIVEIRA - (Apalpando o rosto onde levou os tapas.) Eu também acho a Adalgisa muito engraçada. (Enchendo a boca de azeitonas) Waldemar, aceita uma azeitona?

WALDEMAR - Obrigada, seu Oliveira, não sei porque mas não gosto de azeitonas.

OLIVEIRA - Realmente minha esposa é muito engraçada. Aliás, eu também sou um homem engraçado. Onde já se viu uma pessoa com a minha cara ser dono de uma fábrica de roupas íntimas de mulher. Eu acho isso muito engraçado.

WALDEMAR - Ah, ah, ah... (Começa a rir descontroladamente até que é interrompido por Oliveira)

OLIVEIRA - Qual é a graça, Waldemar?

WALDEMAR - Isso que o senhor falou aí. Ah, ah, ah...realmente onde já se viu um sujeito com a cara que o senhor tem ser dono de uma fábrica de roupas íntimas de mulher ah, ah, ah...

OLIVEIRA - (Repreendendo) Waldemar, você está debochando de mim.

WALDEMAR - (Sério) Absolutamente, seu Oliveira, tenho o maior respeito pelo senhor. Sou motorista de sua fábrica há tantos anos e aprendi a ter pelo senhor. Lembra daquela época em que o senhor usava um chicote? Foi naquela época que aprendi a ter respeito pelo senhor.

OLIVEIRA - É bom respeitar mesmo.

WALDEMAR - Falou, tá falado.

OLIVEIRA - Waldemar, você não acha que este escritório anda meio triste?

WALDEMAR - Não, seu Oliveira. Até muito pelo contrário. Acho que este escritório anda muito engraçado.

OLIVEIRA - Eu digo isso porque senti falta de flores por aqui.

WALDEMAR (Rindo as escondidas) Não falei que esse escritório anda engraçado?

OLIVEIRA - Estão faltando flores no escritório. Vou providenciar. (Vai saindo as pressas e tropeça na cadeira caía. Cai e se levanta praguejando)

WALDEMAR - Bem, os dois saíram. Vamos então ao meu solilóquio.

Essa vida de motorista de caminhão numa fábrica de roupas íntimas femininas vai acabar me matando. Outro dia viajei pra São Paulo com um carregamento de calcinhas. Há uma semana fui a Porto Alegre com um carregamento de combinações. Já viajei para o Rio com um carregamento de sutiãs. Levei anáguas para Porto Alegre. Mais sutiãs para Curitiba. Levei anáguas para Campinas e camisolas transparentes para Florianópolis. Não aguento mais. Essa vida de motorista de caminhão de uma fábrica de roupas íntimas de mulher acabar me

matando. Não é por nada que escrevi no pára-choque do meu caminhão a frase: Uma calcinha tem razões que a própria razão desconhece. "Mas silêncio!" "Aí vem vindo" o seu Oliveira. "em tuas orações", seu Oliveira. "recorda-te de meus pecados".

OLIVEIRA - (Entrando com um vaso de flores numa das mãos, na outra, é claro o vidro de azeitonas) Aqui está Waldemar, a alegria que faltava no meu escritório. Um vaso de flores. Vejamos onde colocar esta maravilha. (Procura um lugar). Talvez aqui. Não, ali fica melhor. Não, não, Acho que fica melhor aqui...

WALDEMAR - Posso fazer uma sugestão, seu Oliveira?

OLIVEIRA - Pode, Waldemar.

WALDEMAR - Que tal colocar o vaso de flores debaixo da mesa?

OLIVEIRA - Deixa eu ver como é que fica (Põe o vaso debaixo da mesa de tal maneira que não aparece pra ninguém.) Genial Waldemar, ali o vaso de flores fica ótimo e transmite alegria para todos do escritório.

ADALGISA - (Entrando) Quem falou em alegria?

OLIVEIRA - Eu.

ADALGISA - Pois acertou. Acabo de confirmar por telefone uma encomenda de sutiãs para S. Paulo. É sutiã que não acaba mais. Não sei se a fábrica dará conta do pedido. Se não der, mandamos os meus sutiãs para completar o pedido.

WALDEMAR - E os repolhos dona Adalgisa?

ADALGISA - Que repolho?

OLIVEIRA - Esse Waldemar vive insistindo com os repolhos.

WALDEMAR - Os repolhos. As duas toneladas de repolho que encontrei no caminhão. O que é que eu faço?

ADALGISA - Não insista tanto nessa História do que fazer com o repolho que eu posso virar mal-educada de repente.

WALDEMAR - Mas nós temos que encontrar uma solução...

OLIVEIRA - Concorde. Devemos encontrar uma solução para as duas toneladas de repolho.

ADALGISA - (Sobe numa mesa e começa a chutar papéis)

OLIVEIRA - Adalgisa, isso é coisa que se faça?

ADALGISA - Estou em cima da mesa chutando papéis de felicidade.

OLIVEIRA - Desde quando uma pessoa feliz sobe em cima de uma mesa e começa a chutar papeis para comemorar essa felicidade?

ADALGISA - Eu estou feliz, eu estou feliz...

ADALGISA - Porque eu achei uma solução para as duas toneladas de repolho que o Waldemar encontrou no caminhão.

OLIVEIRA - Qual é a solução?

ADALGISA - É muito simples. Vamos enterrar as duas toneladas de repolho.

OLIVEIRA - Mas Adalgisa, isso é motivo pra estar feliz?

ADALGISA (chutando mais papeis em cima da mesa). Claro. Estou feliz porque é uma grande ideia, uma ideia genial. Vamos enterrar as duas toneladas de repolho.

OLIVEIRA - Adalgisa, me diz uma coisa: vamos enterrar as duas toneladas de repolho onde?

ADALGISA - A gente encontra um bom lugar.

WALDEMAR - Não que eu queira me meter na conversa....

ADALGISA - Já se meteu...

WALDEMAR - Bem, dona Adalgisa e seu Oliveira, só quero esclarecer que para enterrar uma pessoa já custa um dinheirão, imagine enterrar duas toneladas de repolho.

ADALGISA - Bem, foi apenas uma ideia, uma sugestão.

WALDEMAR - Seu Oliveira e dona Adalgisa, posso fazer uma sugestão?

OLIVEIRA - Pode.

WALDEMAR - Bem, que tal se a gente exportar essas duas toneladas de repolho?

ADALGISA - Exportar?

OLIVEIRA - Exportar...

WALDEMAR - Isso mesmo, exportar as duas toneladas de repolho. Talvez tenha por aí algum país com crise no abastecimento de repolhos.

OLIVEIRA - Precisamos descobrir um país com crise no abastecimento de repolhos.

ADALGISA - Pergunte para o Asdrubal.

OLIVEIRA - Eu vou lá (Sai)

WALDEMAR - Dona Adalgisa, quem é o Asdrubal?

ADALGISA - Asdrubal é um vizinho que sabe de tudo. A gente pode perguntar qualquer coisa que ele responde. E responde sempre certo. O Asdrubal sabe de tudo.

WALDEMAR - Vizinho bacana, né?

OLIVEIRA - (Entrando) Que problema!

ADALGISA - O que houve?

OLIVEIRA - Segundo Asdrubal é impossível a gente exportar as duas toneladas de repolho.

ADALGISA - Por quê?

OLIVEIRA - O único país do mundo com crise no abastecimento de repolho é o Brasil.

WALDEMAR - É, então não dá pra exportar repolho.

ADALGISA - Se o Brasil está com crise no abastecimento de repolho, é simples. Vamos vender o repolho aqui mesmo.

OLIVEIRA - Mulher, deixa de ser besta. Como é que vamos vender repolho?

ADALGISA - Como é que vamos vender repolho? Não entendi.

OLIVEIRA - Não vai dar pra explicar na contabilidade. Onde já se viu uma fábrica de roupas íntimas de mulher vendendo repolho?

WALDEMAR - Realmente, repolho não é nem parecido com roupa íntima de mulher.

ADALGISA - Precisamos pensar numa solução rápida para o problema de repolho.

OLIVEIRA - Então vamos pensar.

(Os três se sentam e ficam em silêncio durante alguns instantes. Adalgisa começa a cantarolar baixinho, vai crescendo até que ela tem arroubos na interpretação da música.)

Adalgisa - (Cantando) "Mujer, mujer / si puedes tu com dios hablar/ preguntále si alguna vez/ te he dejado de adorar/al mar, al mar, al mar/ e spejon de mi corazón / las veces que me ha visto iiolar/la perfidia de amor/te he buscado donde quiera que yo voy / y no te puedo allar para que quiero otros besos / si tus labios non me quieren ya besar / y tu, y tu y tu / quien sabe por donde andaras /quien sabe que aventura tendrás/ que lojos estas de mi."

(Vai cantando perfídia num crescente. Adalgisa, durante a música, sobe na mesa e os outros dois - Oliveira e Waldemar - acabam aderindo. Cantam também fazendo movimentos com os braços na interpretação. Quando Adalgisa termina a música, se joga de cima da mesa e é aparada nos braços por Waldemar, que joga a mulher para Oliveira, que também a apara nos braços.

WALDEMAR - (Depois de jogar Adalgisa para Oliveira) Não quero mulher dos outros nos meus braços.

(Toca o telefone. Oliveira larga a mulher no chão e vai atender.)

OLIVEIRA - Alô... Sim, é ele mesmo... O quê?... Absolutamente... Não posso... Sinto negar isso, mas... Por favor, não insista... Por favor, não insista... Não há solução... Como?... Sinto muito... Não posso... não insista, eu apenas continuarei negando... Não insista... Não... Não... Não... É impossível... A choradeira não adianta... Insisto que não... É absolutamente impossível... Me diga uma coisa, seu Pitanga. Fui eu que fui procurá-lo para assinar este papagaio? Foi o meu automóvel que parou diante do seu casebre para pedir que aceitasse o meu dinheiro? (Bate o telefone) Ah, esses caras me encham o saco. Mas, onde é que estávamos?

ADALGISA - (Levantando-se) Eu estava, primeiro, em cima mesa cantando "Perfídia", depois nos braços do Waldemar, depois nos teus braços, Oliveira e finalmente, no chão.

OLIVEIRA - Pois é.

Waldemar - Seu Oliveira!

OLIVEIRA - Fala, Waldemar.

Waldemar - Seria bom se o senhor e dona Adalgisa arrumassem uma solução rápida para as duas toneladas de repolho.

OLIVEIRA - Não seja tão apressado, Waldemar, que tal tomarmos um café discutindo o assunto?

WALDEMAR - Eu topo.

ADALGISA - Um café?

OLIVEIRA - Isso mesmo, minha querida. Que tal preparar um café?

ADALGISA - Está bem. (vai saindo, tropeça e quase cai.)

OLIVEIRA (Depois da saída da Adalgisa) Waldemar, posso contar um segredo pra você?

WALDEMAR - Claro, seu Oliveira. Se o senhor achar que eu mereço conhecer um segredo do senhor...

OLIVEIRA - Eu vou contar um segredo pra você, mas você tem que me prometer uma coisa: nunca vai contá-lo a ninguém.

WALDEMAR - Prometo. qual é o segredo, seu Oliveira?

OLIVEIRA - (Apontando para onde saiu Adalgisa) Eu amo essa mulher.

ADALGISA - (Retorna com uma jarra na mão.)

OLIVEIRA - Tá vendo, Waldemar, a rapidez com que minha querida esposa prepara o café? Agora tem uma coisa, não entendi essa de trazer o café numa jarra.

ADALGISA - Você já vai entender querido esposo. (E despeja a água da jarra na cabeça de Oliveira. Tranquilamente se vira e sai por onde entrou.)

OLIVEIRA - Adalgisa, volte aqui!

ADALGISA - (Volta e traz a jarra na mão) Estou de volta. O que é, Oliveira?

OLIVEIRA - Preciso conversar com você, Adalgisa.

ADALGISA - (Despejando mais a água na cabeça de Oliveira) Então vamos conversar.

OLIVEIRA - Waldemar, você poderia sair por alguns instantes?

WALDEMAR - Pois não, seu Oliveira. Com licença. (Vai saindo, mas é lento, pois quer ver se pega um pedacinho da briga.)

OLIVEIRA - Adalgisa, isso é coisa que se faça para o marido?

ADALGISA - O que é que eu fiz, Oliveira?

OLIVEIRA - Jogou água em mim duas vezes.

ADALGISA - Bem, se foi pouco, posso ir buscar mais água... (Faz menção de sair.)

OLIVEIRA - (Segundo Adalgisa) Não saia. Temos uma conversinha, uma conversinha em silêncio.

ADALGISA - Conversinha em silêncio?

OLIVEIRA - (Toma a jarra nas mãos de Adalgisa e despeja água na cabeça dela. Deixa a jarra em cima da mesa e faz pose sorrindo.)

ADALGISA - (Pega algumas folhas de papel de cima da mesa e faz uma bola. Faz Oliveira abrir bem a boca e enfia a bola de papel para dentro.)

OLIVEIRA - (Cuspindo papel, abre a boca de Adalgisa e enfia a mão cheia de azeitonas.)

Adalgisa - (Cuspindo azeitonas agacha -se e tira um dos sapatos de Oliveira. Joga o sapato longe.)

OLIVEIRA - (Larga o vidro de azeitonas em cima da mesa e desarruma o cabelo de Adalgisa.)

ADALGISA - (Pega o braço de Oliveira que tem manga arregaçada e dá um beliscão, se coloca por trás de Adalgisa e dá-lhe um pontapé nos fundilhos.)

ADALGISA - (Quase perdendo o equilíbrio pelo pontapé, se dirige violentamente em direção ao Oliveira...)

WALDEMAR - (De fora, interrompendo) Seu Oliveira, dona Adalgisa, posso entrar?

Adalgisa - Desgraçado, logo agora que eu ia fazer um negócio sensacional esse cara inventa de interromper.

OLIVEIRA - O que é que você quer, Waldemar?

WALDEMAR - (Ainda de fora). Tive uma ideia genial a respeito do repolho.

ADALGISA - (Para Oliveira) Que repolho?

OLIVEIRA - Repolho? Pois é... (Gritando para Waldemar) Que repolho Waldemar?

WALDEMAR - O repolho que encontrei no caminhão. As duas toneladas de repolho... Tive uma ideia de como se livrar do repolho.

ADALGISA - Ah, é mesmo. O repolho.

OLIVEIRA - Entra, Waldemar.

WALDEMAR - (Entra sorridente) Pois é, seu Oliveira e dona Adalgisa, tive uma ideia de como se livrar de duas toneladas de repolho. Modéstia a parte uma ideia genial.

ADALGISA - Qual é a ideia, Waldemar?

WALDEMAR - Bem, quando pediram pra eu sair um pouquinho, resolvi ir fazer minhas necessidades e foi fazendo minhas necessidades que tive a ideia realmente genial.

OLIVEIRA - Qual foi a ideia?

WALDEMAR - Tive uma ideia genial de como se livrar das duas toneladas de repolho.

ADALGISA - Desembucha, Waldemar.

WALDEMAR - A senhora não vai acreditar, dona Adalgisa, é uma ideia genial, infalível.

OLIVEIRA - Vai contando aí, Waldemar. Conta logo.

WALDEMAR - Uma ideia genial, genial... (Vai ficando histérico, mas sorridente). Uma ideia genial, eu tive uma ideia genial...Eu estava fazendo minhas necessidades e tive uma ideia genial, uma ideia genial, uma ideia genial, uma ideia genial, eu tive uma ideia genial. O senhor não vai acreditar seu Oliveira, a senhora não vai acreditar, dona Adalgisa, é uma ideia genial.

OLIVEIRA/ADALGISA - (Gritam juntos) - Conta que ideia é essa, Waldemar!

WALDEMAR - É uma ideia genial de como se livrar de duas toneladas de repolho. Só mesmo poderia ter essa ideia genial, e tinha que ser fazendo minhas necessidades, só mesmo fazendo minhas necessidades é que eu poderia ter tido uma ideia tão genial.

OLIVEIRA - Conte que ideia é essa Waldemar.

ADALGISA - Desembucha e deixa de frescura.

WALDEMAR - De como se livrar de duas toneladas de repolho. Vou até escrever um livro. Vejam só o nome do livro: De como se livrar de duas toneladas de repolho.

ADALGISA - "Tenho palavras para responder-te, amigo, mas não te precipiteis; fala tu agora. Conta."

WALDEMAR - É o seguinte: vamos lançar um concurso. E entre os vencedores do concurso sortearmos as duas toneladas de repolho.

OLIVEIRA - É, pode ser uma ideia boa.

ADALGISA - E como seria esse concurso, heim? Como seria esse concurso, genial Waldemar?

WALDEMAR - Seria um concurso de adivinhação.

OLIVEIRA - De adivinhação?

WALDEMAR - Exatamente. Não é uma ideia genial?

ADALGISA - Não estou achando nada genial. Pelo contrário, não está me cheirando bem essa ideia.

WALDEMAR - Pois eu acho essa ideia de como se livrar de duas toneladas de repolho uma ideia genial. Aliás, tive essa ideia quando estava fazendo minhas necessidades.

OLIVEIRA - E como seria um concurso de adivinhações?

WALDEMAR - A gente faria uma pergunta. E entre todos aqueles que responderem certo a pergunta, sortearmos as duas toneladas de repolho.

ADALGISA - E você, genial Waldemar, já pensou na pergunta?

WALDEMAR - Dona Adalgisa, onde já se viu um gênio bolar uma coisa incompleta? Os gênios sempre têm as ideias completas, todos os detalhes.

OLIVEIRA - E qual é a pergunta?

WALDEMAR - A pergunta é a seguinte: qual é a cor do cavalo branco de Napoleão?

ADALGISA/WALDEMAR - (Ambos com ares assassinos se encaminham para Waldemar)

WALDEMAR - (Meio sem jeito) Não é uma ideia genial?

ADALGISA - Suma daqui, seu imbecil. Suma daqui.

OLIVEIRA - Desapareça da minha frente seu cretino.

WALDEMAR - (sai correndo e derruba uma cadeira.)

OLIVEIRA - (Depois que Waldemar saiu de cena) Cretino, imbecil.

ADALGISA - Qual é a cor do cavalo branco de Napoleão. Vejam se isso é pergunta que se faça num concurso decente. A cor do cavalo branco de Napoleão, É a piada mais velha que eu conheço.

OLIVEIRA - Nem tanto.

ADALGISA - Nem tanto o quê?

OLIVEIRA - Você disse que a cor do cavalo branco de napoleão é a piada mais velha que conhece.

OLIVEIRA - Nem tanto.

ADALGISA - Nem tanto o quê?

OLIVEIRA - Você disse que a cor do cavalo branco de Napoleão é a piada mais velha que conhece.

ADALGISA - E o que é que tem isso?

OLIVEIRA - Pois eu conheço uma piada bem mais velha que essa.

ADALGISA - Qual é a piada?

OLIVEIRA - Um cara esta pescando num rio onde é proibido pescar. Aliás, ele está bem ao lado da tabuleta que diz que é proibido pescar. (O cara está ali, tranquilo com o caniço na mão, a vara na mão e o anzol dentro d'água. Aí chega o guarda e pergunta: o senhor está pescando? O pescador responde: não. O guarda insiste: mas o que o senhor tem na mão? O pescador responde: um caniço. O guarda: e o que é que tem na ponta do caniço? O pescador responde: uma linha. E na ponta da linha? - pergunta o guarda? O pescador responde: um anzol. O guarda: e o que é que tem no anzol? O pescador diz: uma minhoca. E o guarda diz: então o senhor está pescando. O pescador responde: não seu guarda, eu não estou pescando. Eu estou dando banho na minhoca.

ADALGISA - (Dá um violento tapa na cara de Oliveira) Imbecil! (e sai dando chute em mesa e cadeiras.)

OLIVEIRA - (sozinho, ajeita o vidro de azeitonas debaixo do braço. Come azeitonas enquanto fala. Cospe os caroços.) - como todos já dever ter notado, eu gosto muito de azeitonas. Um vidro destes por dia, mais ou menos. aceito quando dizem que sou louco por azeitonas. Mas não aceito quando dizem que as azeitonas vão acabar me levando a loucura. Acho engraçado que algumas pessoas façam esse tipo de observação. Acho engraçado que as pessoas digam que as azeitonas vão acabar me levando a loucura. Me recuso a aceitar o fato de que azeitonas vão acabar me deixando louco. Não admito tal observação. E se alguém quiser me irritar é só dizer que as azeitonas vão acabar me deixando louco, que as azeitonas vão acabar me levando a loucura. Nunca. Eu sou apenas louco por azeitonas. Gosto muito de azeitonas. Algumas pessoas gostam de sorvete, outras gostam de pizza, algumas gostam de arroz com feijão, outras gostam de macarronada, eu gosto de azeitonas. Eu adoro azeitonas. Mas nunca que as azeitonas me levarão a loucura, como dizem as pessoas. Aliás fatos incríveis sucedem comigo por causa das azeitonas. Por exemplo, todos os anos, no Natal, eu

recebo de presente dez vidros destes aqui cheios de azeitonas. É o presente tradicional que me manda um amigo. O Vieira, um velho amigo, me manda todos os natais dez vidros de azeitonas. E isso é uma grande prova de amizade do Vieira. Não só pelo fato dele me mandar os dez vidros de azeitonas todos os anos, mas também pelo fato dele já ter morrido há vinte e cinco anos e continuar me mandando em todos os natais dez vidros de azeitonas. Grande amigo, o Vieira. Nunca esquece de mim. Ele morreu atropelado há vinte e cinco anos, mas apesar de morto, não esquece de mim. Me manda um presente de natal, todos os anos. Mas me recuso a aceitar que as azeitonas vão acabar me deixando louco. São comentários maldosos que fazem a meu respeito. As azeitonas nunca me deixarão louco. Na verdade, as azeitonas são muito importantes na minha vida. Não é por nada que eu guarde dentro do cofre, ao lado do dinheiro, alguns vidros de azeitona. Guardo sempre azeitonas no cofre para alguma emergência, alguma crise. Quando viajo, sempre me previno. Posso chegar numa cidade onde haja crise de azeitonas. Por isso sempre levo uma mala cheia de azeitonas. Já tive vários problemas por causa das azeitonas é claro. O vigário, por exemplo, não admite que eu coma azeitonas durante a missa. Diz que é pecado e que, além de pecado, eu deixo um montão de caroços de azeitonas debaixo do banco da igreja. Por isso eu como azeitonas escondido durante a missa. E guardo os caroços no bolso, é lógico. Azeitona é meu único vício. Não fumo, não bebo, não jogo, apenas como azeitona o dia inteiro. Acordo no meio da noite para comer azeitonas. Adalgisa não gosta que eu sempre deixe um vidro de azeitonas debaixo do travesseiro, mas aqui em casa quem manda sou eu e, é o meu pescoço que dói de manhã depois de dormir com vidro de azeitona debaixo do travesseiro. O meu amor pelas azeitonas vai mais longe. Gosto de azeitonas que... (Batidas violentas na porta). Isso, sim é que é bater! quem fosse porteiro no inferno não faria outra coisa senão virar a chave. Bate, bate, bate! Quem está aí? Em nome de Belzebú?

WALDEMAR - (do outro lado da porta) Sou eu, seu Oliveira.

OLIVEIRA - Entre Waldemar.

WALDEMAR - Seu Oliveira, mais alguma ideia de como se livrar das duas toneladas de repolho?

OLIVEIRA - Não, Waldemar. Eu fiquei aqui durante alguns instantes apenas sonhando. Seria maravilhoso se em vez destas duas toneladas de repolho você encontrasse no caminhão duas toneladas de azeitonas.

WALDEMAR - Azeitonas sem caroço, seu Oliveira.

OLIVEIRA - Por que azeitonas sem caroço, Waldemar?

WALDEMAR - É que azeitonas sem caroço facilita. Não tem o incômodo de tirar o caroço da boca e jogar fora.

OLIVEIRA - Você é mesmo uma múmia, Waldemar. Nunca vai entrar na sua cabeça que o caroço é o charme da azeitona. O detalhe importante da azeitona é o caroço. Cinquenta por cento do prazer de comer uma azeitona está no caroço. É o caroço que dá o sabor especial a azeitona, é no caroço que está realmente o prazer de comer uma azeitona. O prazer não está no momento em que a azeitona entra na boca. O prazer está no momento em que o caroço sai da boca.

WALDEMAR - Então vejamos se eu entendi. O prazer não está no momento em que a azeitona entra na boca, mas no momento em que o caroço sai da boca.

OLIVEIRA - Exatamente, Waldemar, é isso mesmo.

WALDEMAR - Então, seu Oliveira, isso aí é a mesma coisa que...digamos...o prazer está em descascar a banana e não em comer a banana.

OLIVEIRA - Olha, não sei.eu não entendo de banana. Entendo só de azeitonas. Sou mui orgulhosamente especialista em azeitonas.

WALDEMAR - O senhor entende de camarão?

OLIVEIRA - Camarão? Não, eu não entendo de camarão.

WALDEMAR - Eu perguntei isso porque acho que, então, o prazer não está em comer o camarão, está em descascar o camarão.

OLIVEIRA - Bem depende da pessoa. Alguns podem sentir prazer apenas acariciando as barbas do camarão.

WALDEMAR - Eu conheci um cara, motorista de caminhão também, que tinha prazer em buzinar.

OLIVEIRA - Prazer em buzinar?

WALDEMAR - Exatamente.

OLIVEIRA - E como era a buzina do caminhão dele?

WALDEMAR - Era um botãozinho. Mas não era um botãozinho comum no painel do caminhão. O botãozinho estava embutido dentro de um buraquinho. Quer dizer, pra buzinar, ele tinha que colocar o dedo dentro do buraquinho.

ADALGISA - Alguém aí falou em buraquinho?

WALDEMAR - Eu falei em buraquinho, dona Adalgisa.

ADALGISA - É que eu não posso ouvir falar em buraquinho que me arrepio toda.

OLIVEIRA - (Repreendendo) Adalgisa.

ADALGISA - O que é que tem, Oliveira?

OLIVEIRA - Você se arrepia toda quando ouve falar em buraquinho?

ADALGISA - Me arrepio toda quando ouço alguém falar em buraquinho. O que é tem isso?

OLIVEIRA - Não acho muito correto.

ADALGISA - Se você acha correto ou não, não me interessa. A verdade é que eu me arrepio toda quando ouço falar em buraquinho. Quer ver? Waldemar fala aí a palavra buraquinho.

WALDEMAR - Buraquinho.

ADALGISA - (Mostrando para o Oliveira.) Olhaí, viu? Tou toda arrepiada.

OLIVEIRA - Vê se pára com isso, mulher. Deixa de ser idiota. Você precisa pensar em coisa mais sérias.

ADALGISA - Não tenho ambições intelectuais, mas de vez em quando dou minhas filosofadas. Por exemplo, ando atualmente fazendo pesquisas com uma frase.

OLIVEIRA - Que frase é?

ADALGISA - Dize-me o que pensas quando estás na privada que te direi que és.

OLIVEIRA - Dize-me o que pensas quando estás na privada que te direi que és. Interessante.

ADALGISA - Interessante, nada. Genial, isso sim. Quer ver como funciona?

OLIVEIRA - Quero.

ADALGISA - Então presta atenção. Waldemar, conta pra mim o que você pensa quando está na privada.

WALDEMAR - Bem, deixa eu me lembrar...

ADALGISA - Pensa bem e conta. Conta o que você pensa quando está na privada e eu direi que és, Waldemar.

WALDEMAR - Pra falar a verdade, dona Adalgisa, acho que eu não penso em coisa muito importantes, não.

ADALGISA - Não é o caso de pensar em coisas importantes ou coisas pouco importantes ou mesmo sem qualquer importância. O importante é saber o que é que você pensa quando está na privada.

WALDEMAR - Pois é, eu acho que o que eu penso quando estou na privada é bem pouco importante.

OLIVEIRA - Mas então conte o que é que você pensa quando está na privada.

WALDEMAR - Quando eu estou na privada eu penso sobre...

ADALGISA - Conta logo, Waldemar!

WALDEMAR - É que quando eu estou na privada eu penso nisso mesmo, eu penso na privada, naquilo que está acontecendo na privada.

ADALGISA - E o que é que está acontecendo na privada?

OLIVEIRA - Adalgisa! Deixa de ser indiscreta, mulher.

WALDEMAR - Bem, dona Adalgisa, quando eu estou na privada eu penso na privada, quer dizer, em penso em...

ADALGISA - Tá bom, tá bom. Eu já sei no que é que você pensa quando está na privada.

OLIVEIRA - (Para Adalgisa) Então?

ADALGISA - Então o quê?

OLIVEIRA - Então, a sua conclusão. Dize-me o que pensas quando está na privada e direi quem és.

ADALGISA - Olha, pra falar a verdade, considerando no que o Waldemar pensa quando está na privada, acho bom não dizer quem ele é.

OLIVEIRA - É verdade.

ADALGISA - Vamos agora a você Oliveira.

OLIVEIRA - Eu, o quê?

ADALGISA - Vamos ver o que é que você pensa quando está na privada para saber quem és.

OLIVEIRA - Ah, esqueça esse assunto.

ADALGISA - não esqueço não, conta.

OLIVEIRA - Não conto.

ADALGISA - Conta logo senão vou dar um tapa na tua cara além desse que estou dando...

OLIVEIRA - Será que eu vou ter que contar no que é que eu penso quando estou na privada?

ADALGISA - (Ameaçando mais um bofetada). Vai contar!

OLIVEIRA - Então eu conto.

ADALGISA - (Ameaçando uma bofetada) Conta aí, conta de livre espontânea vontade.

OLIVEIRA - (Demonstrando o medo de uma nova bofetada) Tá bem, conto de livre e espontânea vontade. Quando eu penso na privada em penso em...(pausa)

ADALGISA - (Dá um tapa rápido e seco no rosto de Oliveira)

OLIVEIRA - (Convencido que deve mesmo contar) Quando eu estou na privada em penso em dinheiro.

ADALGISA - Pensa em dinheiro?

OLIVEIRA - Exatamente, eu penso em dinheiro. quando eu estou na privada, penso em dinheiro.

ADALGISA - Mas dinheiro...quer dizer, de que maneira você pensa em dinheiro?

OLIVEIRA - Gostaria de não precisar contar isso.

ADALGISA - Por quê?

OLIVEIRA - É feio demais.

ADALGISA - Já estou imaginando o que é, mas você vai ter que contar.

OLIVEIRA - É que quando estou na privada imagino que estou...

ADALGISA - Conta logo, Oliveira!

OLIVEIRA - Quando estou na privada imagino que eu estou fazendo...Ah, é feio demais não vou contar.

ADALGISA - Você vai contar, sim. Oliveira.

OLIVEIRA - É que... eu... quando eu... bem, vou ter que contar mesmo. Quando eu estou na privada eu imagino que estou fazendo dinheiro.

ADALGISA - (Cai em gargalhadas)

WALDEMAR - Ri as escondidas.

ADALGISA - (Rindo) Muito boa, essa, hein? Está bem claro aí quem és.

OLIVEIRA - (Sério) Está bem claro?

ADALGISA - Está claríssimo. Você imagina que está fazendo dinheiro porque você gostaria de tirar dinheiro dos lugares impróprios.

OLIVEIRA - (Preocupadíssimo) Será mesmo?

ADALGISA - Claro que é. Você é um verdadeiro Tio Patinhas.

OLIVEIRA - (Imitando um pato) Quacm quac, quac.

ADALGISA - Imbecil.

OLIVEIRA - (Sério) O que foi?

ADALGISA - Deixa de imitar um pato.

WALDEMAR - Com licença, dona Adalgisa e seu Oliveira!

ADALGISA - O que é que você quer, Waldemar?

WALDEMAR - Apenas duas coisas. Primeiro: o que eu faço com o caminhão carregado com duas toneladas de repolho. Segundo: que tal se a gente institísse aquele concurso sobre a cor do cavalo branco de Napoleão?

ADALGISA - (Expulsando Waldemar da sala aos tapas) Dá o fora, idiota!

ADALGISA - Sujeito imbecil.

OLIVEIRA - Cretino, esse Waldemar.

ADALGISA - A gente fazendo uma investigação sociológica séria como essa e ele nos interrompe com besteiras.

OLIVEIRA - Adalgisa, agora é a sua vez.

ADALGISA - Minha vez do quê?

OLIVEIRA - De dizer no que pensas quando estás na privada.

ADALGISA - Pois direi com a maior tranquilidade. Não tenho nada a esconder. Quando eu estou na privada eu penso em Papai Noel.

OLIVEIRA - O quê? Quando você está na privada você pensa em Papai Noel?

ADALGISA - Exatamente.

OLIVEIRA - Mas só no mês de dezembro, não é?

ADALGISA - Não. Penso em Papai Noel em qualquer mês. Basta estar na privada.

OLIVEIRA - Mas você pensa em Papai Noel em que situação? O que é que você pensa a respeito de Papai Noel quando está na privada?

ADALGISA - Sei lá. Penso apenas na figura do Papai Noel.

OLIVEIRA - Gozado, você pensa apenas na figura de Papai Noel?

ADALGISA - É. Quando eu estou na privada fico apenas imaginando a figura de Papai Noel. Imagino o bom velhinho, com sua barba branca, sua roupa vermelha....

OLIVEIRA - (Caindo em gargalhadas) ah, ah, ah...Pensa no bom velhinho com sua barba branca, sua roupa vermelha e um saco nas costas, não é?

ADALGISA - (Envergonhada) Bem, devo confessar que penso também no saco que Papai Noel traz nas costas.

OLIVEIRA - Essa aí não precisa de explicação também. Dize-me o que pensas quando estás na privada e direi quem és. Uma mulher que pensa no saco do Papai Noel...

ADALGISA - (Chorando) Oliveira, eu não sei o que fazer. Isso daí é meu grande problema. Eu sempre penso em Papai Noel com seu saco nas costas quando estou na privada. Isso é um drama para mim.

(toca o telefone)

OLIVEIRA - O drama da mulher que pensa em Papai Noel com um saco nas costas é interrompido pelo toque do telefone. (Vai atender enquanto Adalgisa sai chorando de cena) Alô...Hem? Waldemar...Olhaqui, Waldemar, deixa de ser imbecil... (Bate o telefone). era o imbecil do Waldemar perguntando a respeito do cavalo branco de Napoleão. (Voltando a si) Pera aí, nós temos que resolver o problema das duas toneladas de repolho. (aos gritos ao telefone, gritando pra fora, todo atrapalhado, grita para o público, para os lados) Adalgisa, Waldemar... Socooooooooorrrroo!!!!

ADALGISA/WALDEMAR - (entram correndo, derrubam cadeiras e mesas) O que aconteceu?

OLIVEIRA - Temos que resolver o problema das duas toneladas de repolho. Aquele repolho todo não pode ficar no caminhão. Precisamos do caminhão. Precisamos do caminhão para mandar um carregamento de calcinhas para Belo Horizonte.

WALDEMAR - É o que eu sempre digo e quando digo me chamam de imbecil.

ADALGISA - O que é que você sempre diz?

WALDEMAR - Eu sempre digo que precisamos resolver o problema das misteriosas duas toneladas de repolho.

OLIVEIRA - Temos que resolver isso agora.

WALDEMAR - Bem, tem aquela ideia do cavalo branco de...

ADALGISA - Cala a boca!

OLIVEIRA - Temos que ter, em primeiro lugar, muita calma. Temos que pensar calmamente na situação. Temos que pensar numa solução para as duas toneladas de repolho. Como é que vamos nos desfazer de duas toneladas de repolho. "Eis a questão. "

ADALGISA - Para nos desfazer das duas toneladas de repolho temos que pensar com clama, isso é verdade.

OLIVEIRA - É verdade. Temos que pensar com calma.

Waldemar - Para conseguir se desfazer das duas toneladas de repolho, devemos utilizar estratégia, planejamento, coordenação, inteligência, destreza, inteligência, firmeza, precisão, eticétera, eticétera, eticétera....

(Diz eticétera já fora de cena)

ADALGISA - Olhando para Oliveira). Imbecil!

OLIVEIRA - (ameaçando Adalgisa) Repita, se tem coragem!

ADALGISA - Calma Oliveira. Eu falei imbecil não foi pra você. Foi pro Waldemar. Não seja imbecil.

OLIVEIRA - Ainda bem que não foi pra mim.

ADALGISA - Por quê? Se fosse para você, o que aconteceria?

OLIVEIRA - (Pega o vidro de azeitonas com uma das mãos e com a outra colocando azeitona na própria boca. Alisando os cabelos de Adalgisa.) Nada, meu amor. Não aconteceria nada. (E sai de cena carregando o vidro)

ADALGISA - (Só) Das duas uma: ou essas duas toneladas de repolho vão me deixar louca ou eu já estava louca antes das duas toneladas de repolho. Odeio quando começam a surgir problemas misteriosos com esse. Odeio mesmo. E não é a primeira vez que acontecem coisas misteriosas comigo. Um dia, por exemplo desabou o teto do meu quarto. Oliveira costuma armazenar calcinhas no andar de cima. O teto desabou e eu fiquei soterrada de calcinhas. O Oliveira estava viajando. Pena. Ele é do tipo de homem que gostaria de se ver soterrado de calcinhas de mulher (Pausa) é, as coisas misteriosas adoram acontecer comigo.

É claro que o fato de eu escorregar em caroços de azeitonas não é nada misterioso. Mas escorregar e ser socorrida por um gladiador romano, é meio misterioso. Isso aconteceu comigo. Eu escorreguei em caroços de azeitonas e me estatelei no chão. Um enorme gladiador romano, muito gentil, por sinal. Me ajudou a levantar e perguntou se eu não precisava de mais nada. Gozado, o gladiador romano falou comigo em português. E eu que sempre pensei que gladiador falasse inglês. Mas entre ser soterrada por calcinhas e ser socorrida por um gladiador romano, eu prefiro o gladiador romano, é claro. (Toca o telefone). (Ela vai atender) Alô... (Pausa. Ela só escuta) Olhai, Waldemar, cavalo branco de Napoleão é a tua.

(Bleaute. Voltam as luzes. Os tries estão juntos, sentados, em silêncio, pensativos. Ouve-se apenas, pausadamente, o soluço de Waldemar e algum ruído de Oliveira quando come azeitonas. Ficam assim durante algum tempo.) Adalgisa - (para Waldemar) Quanto da noite já será, menino?

WALDEMAR - Não ouvi bater horas, mas a lua já se escondeu.

OLIVEIRA - Ela se escondeu as doze.

WALDEMAR - (Para Oliveira) Penso, senhor, que será mais do que isso.

(Nova Pausa. Ouve-se apenas os soluços esparsos de Waldemar e os ruídos de Oliveira pondo a mão dentro do vidro de azeitonas e comendo)

WALDEMAR - Eu acho que o cavalo branco de Napoleão não era branco. Podia ser de qualquer cor, menos branco. Podia ser amarelo, azul, verde, marrom, cinza, anil, bordô, laranja, qualquer cor, menos branco. Esse cavalo era angaço. Não era branco, vai ver que era preto com bolinhas azuis, amarelas e verdes. E tem mais: o cavalo branco de Napoleão, além de não ser branco, tinha apenas 3 pernas. O cavalo branco de napoleão tinha três pernas. Essa história de dizer que tinha quatro pernas é enganação. O cavalo branco de Napoleão tinha só três patas. só três. Ninguém venha me dizer que o cavalo branco de Napoleão tinha quatro patas. Além de não ser branco, tinha só três patas. Eu manjo a história do cavalo branco de Napoleão; Não era branco, tinha só três patas e era cego de um olho. É, sim, eu manjo a história desse cavalo. ele era cego de um olho. Tinha corcova, como camelo. Sim, senhoras e senhores, o cavalo branco de Napoleão tinha corcova como um camelo. O cavalo branco de Napoleão tinha corcova como um camelo, ele mais parecia um camelo.

Oliveira - Eu também manjo a história do cavalo branco de Napoleão. O cavalo branco de Napoleão não era um cavalo. era uma égua que tinha olhos de cigana oblíqua e dissimulada. A égua branca de Napoleão.

ADALGISA - A égua branca de Napoleão. Eu também manjo a história dessa égua. Essa égua não era uma égua. A égua branca de Napoleão era uma vaca. A vaca branca de Napoleão. A cow, you now? A vaca branca de Napoleão. a white cow. Napoleon's white cow. A vaca branca de Napoleão. Dava leite às segundas, quartas e sextas-feiras. O próprio Napoleão tirava leite da vaca. E nem precisava de banquinho. É, sim, Napoleão nem precisava de banquinho pra tirar leite da vaca porque era baixinho. A vaca branca de Napoleão.

WALDEMAR - O cavalo branco de Napoleão.

OLIVEIRA - A égua branca de Napoleão.

ADALGISA - A vaca branca de Napoleão.

(Os Três começam a dançar, a pular, sempre repetindo as tries frases. Repentinamente Waldemar corta.)

WALDEMAR - O repolho branco de Napoleão.

(Silêncio constrangedor. Oliveira e Adalgisa olham para Waldemar)

ADALGISA - O repolho branco de Napoleão.

OLIVEIRA - O repolho...as duas toneladas de repolhos brancos de Napoleão.

WALDEMAR - Eu proponho que seja iniciada neste momento a operação Napoleão.

OLIVEIRA - Waldemar, se me permite, em que consiste esta operação Napoleão.

WALDEMAR - Vamos nos livrar dos repolhos.

ADALGISA - E em que consiste esta tal Operação Napoleão?

WALDEMAR - isso não sei.

ADALGISA - Imbecil.

OLIVEIRA - Esperem um pouquinho. (Vai ao telefone. Disca) Alô, Asdrubal?

Tudo bem? É o Oliveira. Olha, me diz uma coisa, você não teria uma sugestão pra gente? Nós precisamos se livrar de duas toneladas de repolho. Simm, sim isso mesmo. O quê? Comer o repolho? Você está louco? Quem iria comer duas toneladas de repolho? Ah, está bem. Se

você tiver alguma ideia telefona pra gente oquei? Obrigado. (Desliga o telefone). ele sugeriu que alguém comesse as duas toneladas de repolho. Mas deixou bem claro que ele não se candidata a tal coisa.

ADALGISA - Realmente já está enchendo o saco esse problema. Temos que encontrar uma solução urgente.

WALDEMAR - E a ideia sobre o concurso do cavalo branco de Napoleão?

OLIVEIRA - Esqueça esse assunto, Waldemar.

ADALGISA - Oliveira - preciso ter mais uma conversinha em particular com você.

OLIVEIRA - (Meio assustado) Está bem.

ADALGISA - (para Waldemar) Saia um pouco, Waldemar. Escute por detrás das portas se quiser, sei que costuma fazê-lo, e volte quando eu tiver acabado.

WALDEMAR - (Sai)

ADALGISA - (Para Oliveira, bem carinhosa) Querido, vamos dançar?

OLIVEIRA - O quê? Dançar?

ADALGISA - isso mesmo, dançar. Dançar, com cedilha.

OLIVEIRA - Acho isso estranho.

ADALGISA - Dançar é estranho?

OLIVEIRA - Não. Acho a dança muito sadia. Mas não nesse momento de grave tensão.

ADALGISA - Que momento de grave tensão?

OLIVEIRA - Temos pela frente um sério problema: duas toneladas de repolho. E você pensando em dançar. Sem querer ofendê-la, acho isso um completo absurdo.

ADALGISA - Eu mereço isso.

OLIVEIRA - Merece o quê?

ADALGISA - Mereço ouvir isso de você. Num momento em que tento ser romântica, você me diz isso. Me diz que dançar agora, é um completo absurdo (diante de um espelho.) Espelho, espelho meu, existe no mundo alguém mais infeliz do que eu? (E começa a chorar)

OLIVEIRA - Querida, pare de chorar. Se você parar de chorar dou pra você uma azeitona.

ADALGISA - (Vira-se violentamente e dá tapa na cara de Oliveira.)

OLIVEIRA - Muito bem. Já que é assim... (Esbofeteia Adalgisa)

ADALGISA - Se é só assim que você sabe ser romântico, Oliveira, serei eu também romântica dessa maneira (Esbofeteia Oliveira).

(Os dois se agarram numa luta demorada, mas aos poucos tudo vai se transformando num abraço e os dois acabam dançando).

ADALGISA - meu filhinho, vem cá. Benzinho do meu coração.

OLIVEIRA - Não quero. (Bate o pé) Não quero. Me deixe.

ADALGISA - Mas venha aqui, Totó. Venha conversar com sua mãezinha. Há quanto tempo você não me beija?

OLIVEIRA - Não quero, não quero, não quero!

(Acabam no chão, Oliveira cede e os dois rolam. Blecaute. Voltam as luzes. Adalgisa está no chão. Oliveira, de pé, peito estufado. Roupa desarrumada.)

OLIVEIRA - Sou homem! (Para fora) Waldemar, pode entrar.

WALDEMAR - (Entrando) Seu Oliveira, estive novamente no banheiro e tive outra ideia.

ADALGISA - (levantando-se) esse Waldemar é um perigo quando vai ao banheiro.

OLIVEIRA - Qual é a ideia desta vez, Waldemar?

WALDEMAR - o que foi que o Asdrúbal disse pra gente fazer com as duas toneladas de repolho?

OLIVEIRA - Ele disse que alguém poderia comer os repolhos.

WALDEMAR - Pois é, se nós três comêssemos o repolho. seria fácil.

ADALGISA - Você tá louco, Waldemar. Duas toneladas de repolho em três pessoas? Eu me recuso... eu... ei, pera aí...

OLIVEIRA - Alguma ideia, Adalgisa?

ADALGISA - Uma ideia ótima.

OLIVEIRA - Então conta.

ADALGISA - (Olhando para o Waldemar) Escuta uma coisa, Waldemar: você é empregado desta fábrica de artigos íntimos femininos, não é?

WALDEMAR - Sou.

ADALGISA - Muito bem. portanto, seu patrão é aqui o Oliveira, meu marido, não é mesmo?

WALDEMAR - Exatamente, dona Adalgisa.

ADALGISA - Muito bem. Quer dizer então que tudo que ele mandar você fazer você tem que fazer, não é mesmo, Waldemar?

WALDEMAR - É dona Adalgisa.

ADALGISA - Muito bem. você reconhece que deve obediência total ao seu patrão, não é?

WALDEMAR - Acho que é, dona Adalgisa.

ADALGISA - Muito bem. Então se ele mandar você comer... (Virando-se para Oliveira). Oliveira, manda o Waldemar comer as duas toneladas de repolho. Waldemar - Por favor, dona Adalgisa, isso não.

OLIVEIRA - (diante de ameaças da esposa) É isso mesmo. você vai comer as duas toneladas de repolho, Waldemar.

(Waldemar recusa, tenta fugir, é seguido por Oliveira e Adalgisa)

OLIVEIRA /ADALGISA - Você vai comer repolho, Waldemar.

WALDEMAR - Não, por favor.

(Waldemar ainda recusa e tenta fugir, os outros dois repetem a mesma frase. Até que avançam sobre Waldemar e o amarram com grossas cordas em uma cadeira. Depois andam em volta dele, esfregando as mãos de contentamento).

OLIVEIRA - A vida é assim mesmo, Waldemar. Talvez ontem você não tivesse nada para comer. mas hoje você vai comer duas toneladas de repolho.

ADALGISA - (Trazendo repolhos) Vai comendo aí, Waldemar. Vá comendo bonitinho. (Enfia repolho pela boca de Waldemar. (Força Waldemar a comer como se estivesse tratando criança) Olha o aviãozinho, Waldemar. abre a boquinha pro aviãozinho entrar.

OLIVEIRA - Coma direitinho aí, Waldemar. Você precisa ficar forte, sadio, robusto. coma pra crescer.

ADALGISA - Come aí, Waldemar, repolho com mostarda. Vai comendo.

OLIVEIRA - (Também dando repolho para Waldemar) Coma, filhinho. Repolho com pimenta. Sopa de repolho.

ADALGISA - Sanduíche de repolho.

OLIVEIRA - Salada de repolho.

ADALGISA - Repolho com fritas.

OLIVEIRA - Repolho a passarinho.

ADALGISA - Repolho ao molho pardo.

OLIVEIRA - Repolho a cavalo.

ADALGISA - Repolho mal passado.

OLIVEIRA - Repolho com salada de alface.

ADALGISA - Repolho a milanesa.

OLIVEIRA - Repolho com avelãs.

ADALGISA - Repolho com passas.

OLIVEIRA - Repolho a bolonhesa.

ADALGISA - Repolho com molho de tomate.

OLIVEIRA - Repolho com espetinho.

ADALGISA - Repolho com maionese.

OLIVEIRA - Repolho com champignon.

ADALGISA - Repolho com ervilhas.

OLIVEIRA - Repolho com purê de batatas.

ADALGISA - Sopa de repolho.

OLIVEIRA - Sobremesa de repolho.

ADALGISA - Repolho com filé mignon.

OLIVEIRA - Repolho assado.

ADALGISA - Repolho na grelha.

OLIVEIRA - Caldo de repolho.

ADALGISA - Suco de repolho.

(Desamarram as mãos de Waldemar, que continua comendo sozinho. Adalgisa e Oliveira ficam ao lado alheios, trocando carícias e murmurando:)

OLIVEIRA - Repolho com molho de camarão.

ADALGISA - Repolho na manteiga.

OLIVEIRA - Repolho com arroz.

ADALGISA - Repolho ao forno.

OLIVEIRA - Repolho...

ADALGISA - Repolho...

OLIVEIRA - Repooooooooolho.

ADALGISA - Repooooooooolho.

OLIVEIRA - Oh!

ADALGISA - Oh!

OLIVEIRA - Juro por essa lua que coroa de prata as copas destas árvores frutíferas...

ADALGISA - Oh! Não jures pela lua, a inconstante lua muda todos os meses em sua órbita circular, a fim de que teu amor não se mostre igualmente variável.

OLIVEIRA - Por que devo jurar?

ADALGISA - Não jures de todo ou, se quiseres, jura pela tua graciosa pessoa que é deus de minha idolatria, acreditar-te ei!

Oliveira - Se o profundo amor, de meu peito...

ADALGISA - Bem não jures. Embora em ti esteja minha alegria, nenhuma alegria me causa o juramento desta noite; é por demais brusco, temerário, muito semelhante ao relâmpago que se extingue antes que possamos dizer: Está relampejando! doce coração...!

(A fala de Adalgisa é cortada pela queda de Waldemar, que cai junto com a cadeira, esparramando repolhos no palco.)

ADALGISA - (Vira-se para olhar a queda de Waldemar)

OLIVEIRA - (Buscando as carícias de Adalgisa) Nunca a tua febre amorosa deixou meu corpo.

ADALGISA - Oliveira, o Waldemar caiu.

OLIVEIRA - (Olhando para o corpo inerte de Waldemar) Será?

ADALGISA - Será, o quê?

OLIVEIRA - Será que ele caiu?

ADALGISA - Você não tá vendo ele no chão?

OLIVEIRA - é mesmo. (Vai olhar de perto) é parece mesmo que ele caiu.

ADALGISA - Dá uma olhada pra ver o que foi que aconteceu.

OLIVEIRA - (examina bem, encosta a cabeça no peito de Waldemar, toma o pulso)

ADALGISA - Qual foi o problema?

OLIVEIRA - (Trágico, depois de uma pausa.) MORREU!

ADALGISA - (Depois de uma pausa.) Será que repolho mata?

(Blecaute. Voltam as luzes. O corpo de Waldemar está em cima de uma mesa.)

Ao lado, Oliveira e Adalgisa sentados, respeitosos, ela com um véu preto. Cada fala é dita com uma pausa.)

ADALGISA - O que uma pessoa pode dizer da morte, antes de estar moribunda.

OLIVEIRA - E a verdade é que ninguém morre antes de fazer o testamento...

ADALGISA - A morte nos impõe as suas próprias leis.

OLIVEIRA - (Continua com vidro de azeitonas, jogando caroços por cima do corpo de Waldemar) Um dia vem o fim comum a todos os mortais.

Adalgisa (Passando o telegrama para as mãos de Oliveira) Chegou telegrama do Asdrúbal, leia.

OLIVEIRA - "Se ao menos ele tivesse sido morto com um fuzil não tinha sido tão mau!" Asdrúbal.

ADALGISA - (Para Oliveira) Ajudarás a minha mão a erguer o morto?

OLIVEIRA - Fique insepulto o seu cadáver e o , devorem os cães e aves carniceiras em nojentas cenas. São estes os meus sentimentos.

ADALGISA - Nem morto um inimigo passa a ser amigo.

OLIVEIRA - (Sobre na mesa onde está o corpo de Waldemar. E começa a cantar.)

"Mujer, mujer / si puedes tu com dios hablar/ preguntáale si alguna vez/ te he dejado de adorar/al mar, al mar, al mar/ e spejon de mi corazón / las veces que me ha visto iiolar/la

perfidia de amor/te he buscado donde quiera que yo voy / y no te puedo allar para que quiero otros besos / si tus labios non me quieren ya besar / y tu, y tu y tu / quien sabe por donde andaras /quien sabe que aventura tendrás/ que lejos estas de mi."

(Pausa. salta quase em cima de Adalgisa). Já sei, já sei!! (Sacudindo Adalgisa) Vou falar com o advogado. eu quero cobrar da família do Waldemar os prejuízos. Ele comeu meus repolhos. Comeu uma porção dos meus repolhos. a família dele vai ter que pagar os repolhos que ele comeu. Ah, ah, ah, ah... Vou cobrar da família dele os repolhos que ele comeu. Ah, ah, ah, ah... (sacode Adalgisa com violência). A família dele vai pagar pelos prejuízos. Vai pagar um a um os repolhos que ele comeu. Vou falar com o advogado para providenciar a cobrança. a viúva dele vai pagar os repolhos que ele comeu, vai pagar, um a um, sem desconto, vai pagar à vista os repolhos que ele comeu. A vista! Waldemar, esse ladrão sem vergonha. Comeu repolho e pensa que não vai pagar. A viúva pagar os repolhos que ele comeu. Todos.

ADALGISA - Querido...

OLIVEIRA - a viúva vai pagar a vista os repolhos que o waldemar comeu.

ADALGISA - Querido...

OLIVEIRA - Ela vai pagar todo o prejuízo. O Waldemar comeu uma porção dos meus repolhos.

ADALGISA - Querido...

OLIVEIRA - E eu não vou dar desconto, não. Ela vai pagar tudinho, todos os repolhos que ele comeu, um a um, e à vista. A viúva vai pagar os repolhos...

ADALGISA - Oliveira!

OLIVEIRA - (Absolutamente calmo) Sim, querida!

ADALGISA - O que é que você está achando da situação?

OLIVEIRA - (Primeiro olha em volta). Bem... (Enche a boca de azeitonas e fala cuspidando carochos e azeitonas). Eu acho o seguinte... Tínhamos um problema. E agora temos dois problemas.

ADALGISA - Quais são os dois problemas, Oliveira?

OLIVEIRA - Bem tínhamos, um problema: como se livrar de duas toneladas de repolho. E agora temos mais um problema: como se livrar de um cadáver! (E cospe azeitonas.)

FIM

ANEXO 2. O Cavaleiro Negro contra Gumercindo Tavares

Manoel Carlos Karam

teatro margem

(O apartamento do Cavaleiro Negro: mesas, cadeiras, pia, fogão, etc. A porta do banheiro. O Cavaleiro Negro está com sua roupa tradicional, preta, capa as costas, cinturão com dois revólveres, chapéu, botas, esporas e uma máscara preta que deixa aparecer apenas os olhos. CN está fazendo uma refeição quando abre o pano. Coloca a comida na boca cuidadosamente por debaixo da máscara. Depois de comer lava os pratos e panelas. Enquanto faz esse serviço canta "Only You". CN coloca uma cesta de lixo em um canto do palco e fica do lado oposto, sentado, amassando folhas de papel e tentando acertar as bolas de papel no lixo. Levantando - se vai até um espelho. Tira o chapéu e ajeita os óculos. Em silêncio dirige-se a um armário e, ao mesmo tempo em que recoloca o chapéu, retira de dentro do armário uma boneca de brinquedo. Com a boneca na direção do público aperta as costas do brinquedo para que a boneca diga "mamãe". Volta a guardar a boneca no armário. Pega um rádio portátil, liga em alguma emissora, ouve durante alguns instantes e desliga. Recomeçando a cantar "Only You". CN se abaixa para pegar algumas coisas no chão. Neste instante surge Gumercindo Tavares. Ele entra de terno e gravata dando um pontapé na porta. A porta vem abaixo com muito barulho. CN é pego de surpresa, pára de cantar e permanece ridiculamente de quatro com a cabeça virada na direção da porta por onde entrou Gumercindo.)

GUMERCINDO - Bom dia.

CAVALEIRO - Bom dia.

GUMERCINDO - O senhor é o Cavaleiro Negro?

CAVALEIRO - Sou.

GUMERCINDO - Meu nome é Gumercindo Tavares.

CAVALEIRO - Muito prazer.

GUMERCINDO - O prazer é todo meu.

CAVALEIRO - O que é que o senhor deseja?

GUMERCINDO - Eu sou o cobrador do Country Club.

CAVALEIRO - E daí?

GUMERCINDO - Vim cobrar suas mensalidades atrasadas.

CAVALEIRO - Mensalidades atrasadas?

GUMERCINDO - (Analisando bem de perto o Cavaleiro Negro que permanece no chão, de quatro.) Exatamente. suas mensalidades atrasadas do Country Club. O senhor está a quatro meses sem pagar suas mensalidades.

CAVALEIRO - Não diga.

GUMERCINDO - Se o senhor ficasse de pé numa posição mais decente poderíamos conversar sobre o assunto.

CAVALEIRO - (Ficando em pé) Gumercindo Tavares é o seu nome?

GUMERCINDO - Exatamente.

CAVALEIRO - E o senhor é da opinião que eu ficando assim, em pé, estarei numa posição decente?

GUMERCINDO - Sou desta opinião. assim o senhor está numa posição decente. (voltando a ficar de quatro no chão). E porque o senhor, seu Gumercindo Tavares, acha que essa posição aqui é indecente?

GUMERCINDO - Eu não afirmo que essa posição é indecente. Digo apenas que não é decente.

CAVALEIRO - (Voltando a ficar em pé). Bem, deixa pra lá. Mas... que conversa é essa a respeito das mensalidades atrasadas?

GUMERCINDO - É que o senhor está com quatro mensalidades atrasadas do Country Club atrasadas.

CAVALEIRO - E se eu disser que não estou nem um pouquinho preocupado?

GUMERCINDO - Minha função de cobrador é fazer com que o senhor se preocupe. Se preocupe tanto que até pague as mensalidades atrasadas.

CAVALEIRO - Posso lhe afirmar de antemão, senhor Gumercindo, que vai ser trabalhoso me convencer a pagar as mensalidades que o senhor diz estarem atrasadas.

GUMERCINDO - Mas porque o senhor não quer pagar as mensalidades atrasadas?

CAVALEIRO - Não quero pagar pelo simples fato de não querer pagar. Não quero saber daquele clube.

GUMERCINDO - Não quer saber do clube?

CAVALEIRO - Não.

GUMERCINDO - Mas o senhor tem que pagar as mensalidades em atraso. É sua obrigação. Nós podemos até processá-lo.

CAVALEIRO- Processar!!!

GUMERCINDO - Exatamente.

CAVALEIRO - Quem é que vai me processar?

GUMERCINDO - O Country Club.

CAVALEIRO - O Country Club vai me processar por não pagar as mensalidades atrasadas?

GUMERCINDO - Vai. A justiça vai forçar o senhor a fazer o pagamento. Quem deve tem que pagar. É de lei.

CAVALEIRO - O negócio é o seguinte, seu Gumercindo, eu decidi não pagar as mensalidades atrasadas. aceita um café?

GUMERCINDO - Aceito, obrigado.

(CN serve o café cantando "Only You")

CAVALEIRO - Muito açúcar? Pouco açúcar? Mais ou menos?

GUMERCINDO - Sem açúcar.

CAVALEIRO - Sem açúcar?

GUMERCINDO - É. Tomei um porre ontem a noite. Café sem açúcar ajuda a curar ressaca.

CAVALEIRO - Dizem que açúcar engorda.

GUMERCINDO - Mentira. Isso é propaganda das fábricas de adoçantes artificiais.

Cavaleiro - Pode ser.

(CN volta a cantar "Only You" e vai até a pia. Larga a xícara de café na pia e começa a escovar os dentes. Escova os dentes por baixo da máscara e fala ao mesmo tempo.)

CAVALEIRO - Quero que o senhor entenda uma coisa, seu Gumercindo, não tenho nada contra o senhor. Especialmente contra o senhor eu não tenho nada. Estou é contra o Country Club. e decidi não pagar a mensalidade do clube.

GUMERCINDO - Mas o senhor poderia pagar as mensalidades atrasadas e se desligar do clube. Aliás, o dinheiro até não é muito.

CAVALEIRO - Mas é uma questão de princípios. Decidi estar contra o Country Club. Não se fala mais nisso, mesmo que o dinheiro que eu deva seja pouco. por falar em dinheiro, gastei um bocado hoje. Comprei a banheira dos meus sonhos.

GUMERCINDO - Comprou uma banheira nova?

CAVALEIRO - Comprei, quer ver?

GUMERCINDO - (Curioso) Quero.

(cantarolando "only you", CN vai buscar a banheira e volta com ela nas costas)

CAVALEIRO - Não sabe o que é uma bela banheira?

Gumercindo - (examinando) De fato é uma bela banheira. Mas você não acha que o ralo é pequeno demais?

CAVALEIRO - Eu não havia notado esse detalhe. Será que o ralo é pequeno demais?

GUMERCINDO - É. A água demora mais para escoar. E olhe aqui: está meio descascada por dentro. é de segunda não?

CAVALEIRO -Eu não tinha dinheiro suficiente para comprar uma banheira nova. Eu a chamo de nova porque é nova para mim. Mas é de segunda mão. Esse banheiro, aliás, devo confessar, se transformou numa coisa vital pra mim. É até um incentivo para continuar vivendo.

GUMERCINDO - A banheira é um incentivo para o senhor continuar vivendo.

CAVALEIRO - É.

GUMERCINDO - Eu tenho um amigo cujo incentivo para continuar vivendo é um papagaio.

CAVALEIRO - O meu incentivo para continuar vivendo é esse banheiro.

GUMERCINDO - É uma bela banheira de segunda mão. Mas, escute uma coisa, ela não vai ficar meio deslocada dentro do banheiro? Afinal pode não combinar com as demais peças.

CAVALEIRO - Já pensei nisso. E já providenciei. A banheira não combinava com o vaso sanitário. Mas eu comprei um vaso novo.

GUMERCINDO - (Curioso como uma criança) Mostra pra mim.

CAVALEIRO - O vaso novo?

GUMERCINDO - É.

CAVALEIRO - Mostro

(CN deixa a banheira em cena e , cantarolando "only you" sai pra buscar o vaso. Volta com ele nas costas.)

CAVALEIRO - E tem uma coisa: o vaso não é de segunda mão. É novo mesmo.

GUMERCINDO - Que maravilha de vaso. É novo mesmo?

CAVALEIRO - Novíssimo. de primeira mão. Zero quilômetro. Quando eu comprei era virgem.

GUMERCINDO - Não custou caro demais?

CAVALEIRO - Não. Isto é, ele é novo, mas tem apenas uma coisa contra.

GUMERCINDO - O quê?

CAVALEIRO - Comprei numa liquidação.

GUMERCINDO - Mas isso não tem problema. Comprar em liquidação não deprecia coisa alguma. É um vaso maravilhoso, mesmo que tenha sido comprado numa liquidação. Qual é a loja que está liquidando vasos, hein?

CAVALEIRO - é uma loja aqui perto de casa. os caras da loja são muito gentis. Quando eu comprei até perguntaram se era pra embrulhar pra presente.

GUMERCINDO - Puxa que loja bacana.

CAVALEIRO - Se eu pedisse pra embrulhar pra presente eles colocavam até fitinha com laço no embrulho.

GUMERCINDO - E podia escolher a cor da fitinha?

CAVALEIRO - Podia.

GUMERCINDO - Bacana. Muito bacana.

CAVALEIRO - No começo eu achei que a boca do vaso era pequena demais. Depois lembrei que eu sou meio magro. Acho que se a pessoa for meio gorda não consegue sentar direito no meu vaso.

GUMERCINDO - E se vier aqui algum amigo que é gordo, como é que ele faz?

CAVALEIRO - Eu não tenho amigos gordos.

GUMERCINDO - E se aparecer um amigo novo que seja gordo? O que é que você faz quando ele quiser ir no banheiro?

CAVALEIRO - Posso levá-lo até o vizinho.

GUMERCINDO - E se o vizinho não estiver em casa?

CAVALEIRO - Levo no outro vizinho.

GUMERCINDO - E se o outro vizinho não estiver em casa também?

CAVALEIRO - Levo no outro vizinho. Eu tenho uns dez vizinhos que têm banheiro.

GUMERCINDO - E se acontecer que nenhum dos vizinhos esteja em casa, o que é que você faz?

CAVALEIRO - Aí eu não sei.

GUMERCINDO - Posso sugerir uma coisa?

CAVALEIRO - Pode.

Gumercindo - Compre um penico bem grande e deixe ele de sobreaviso. Se vier um gordo aí, tem o penico pra salvar a situação.

CAVALEIRO - Será que eles vendem penicos bem grandes nas lojas?

GUMERCINDO - Não sei. Mas se não venderem você encomenda sob medida.

CAVALEIRO - É uma boa ideia. Vou fazer isso.

GUMERCINDO - E as mensalidades atrasadas?

CAVALEIRO - Que mensalidades atrasadas?

(CN começa a lavar o chão do apartamento. Esfrega, joga água. Gumercindo ajuda um pouco, em algum detalhe.)

GUMERCINDO - As mensalidades atrasadas do Country Club.

CAVALEIRO - Eu pensei que tínhamos resolvido esse problema.

GUMERCINDO - Mas não está resolvido. Você deve quatro mensalidades atrasadas do Country Club, eu vim aqui pra cobrar.

CAVALEIRO- Mas eu não sou sócio do Country.

GUMERCINDO -Como!?

CAVALEIRO - Eu não sou sócio do Country.

GUMERCINDO - Claro que é. Tenho aqui os talões de suas mensalidades atrasadas (mostra os talões)

CAVALEIRO - Deve ser engano.

GUMERCINDO - Não é engano, não. Tá aqui o seu nome: Cavaleiro Negro.

CAVALEIRO - Insisto que deve ser engano. Deve haver outro Cavaleiro Negro.

GUMERCINDO - Não é engano, não. Tenho certeza que é o senhor. Cavaleiro Negro da Silva.

CAVALEIRO - Pois aí é que está o engano. Meu nome é Cavaleiro Negro de Souza.

GUMERCINDO - É da Silva.

CAVALEIRO - É de Souza.

GUMERCINDO - É da Silva.

CAVALEIRO - É de Souza.

CAVALEIRO - É de Souza.

(o jogo das exclamações "É de Souza" se transforma em música. Repentinamente começam a brincar de roda.)

CAVALEIRO / GUMERCINDO - (Cantando.) Cirando, cirandinha

Vamos todos cirandar

Vamos dar a meia volta

Volta e meia vamos dar.

(interrompem a brincadeira de roda e começam a dançar juntos.)

CAVALEIRO/GUMERCINDO - (Cantando e dançando) Meu coração

Não sei porque

Bate feliz

Quando te vê

E os meus olhos

Ficam sorrindo

E pelas ruas

Não te seguindo

Mas mesmo assim

Foges de mim.

GUMERCINDO - (Cortando) Ei, porque é que você usa essa máscara aí?

CAVALEIRO - Porque sim.

GUMERCINDO - Você deixa eu ver sua cara?

CAVALEIRO - Não.

GUMERCINDO - Tira a máscara, tira.

CAVALEIRO - Não. Não tiro.

GUMERCINDO - Tira.

CAVALEIRO -Não tiro.

GUMERCINDO - Tira.

CAVALEIRO - Não tiro.

GUMERCINDO - Tira.

CAVALEIRO -Não tiro.

(mais uma vez o jogo das exclamações se transforma em música. Os dois praticamente entram em luta durante o jogo. CN dá um golpe de judô em Gumercindo e acaba a briga.)

GUMERCINDO - (No chão) Onde é que você aprendeu esse golpe?

CAVALEIRO- Eu fiz um curso de defesa pessoal por correspondência.

GUMERCINDO - Bom esse curso hem?

CAVALEIRO - Ótimo.

GUMERCINDO - Eu também já fiz um curso por correspondência.

CAVALEIRO- Defesa pessoal?

GUMERCINDO - Claro. Não pode? eu tenho uma tia que fez um curso de tricô por correspondência, um primo que é técnico de televisão por correspondência e um sobrinho que fez curso de direito por correspondência. e eu sou poeta por correspondência.

CAVALEIRO - E você tem feito poesias?

GUMERCINDO - Tenho.

CAVALEIRO - Então declama uma pra mim.

GUMERCINDO - (Envergonhado) Não. Não declamo.

CAVALEIRO - Ah declama.

GUMERCINDO - Não declamo.

CAVALEIRO- Ah seja amigo. Declama.

GUMERCINDO. Não sei. Acho que não vou declamar.

CAVALEIRO - Declama.

GUMERCINDO - Eu tenho uma poesia que...

CAVALEIRO - Então declama.

GUMERCINDO - Tá bom, vou declamar. Deixa eu me concentrar.

CAVALEIRO - Começa logo.

GUMERCINDO - Bem, vou declamar uma poesia que eu fiz e que tem o nome de "Ser mãe".

CAVALEIRO - Adoro poesia sobre mãe.

GUMERCINDO - Ser mãe é desejar para os filhos o melhor

É querer que o filho seja o maior

Ser mãe é dar a luz um filho robusto

E amamentá-lo no próprio busto

Ser mãe e conseguir o prêmio Bebê Johnson pro filho

E alimentar a criança não com milho

Ser mãe é chorar, ri, cantar e festejar

Quando o filho enfrenta a vida ou o altar

Ser mãe é acima de tudo ser mães

Ser muitas mães se multiplicando como os pães

CAVALEIRO - O poema é lindo. (E vai chorar no ombro de Gumercindo.) É lindo, lindo.

GUMERCINDO - (Também as lágrimas, abraçando CN. (Oh, oh, oh, que bom que você tenha gostado.)

CAVALEIRO - Você é um grande poeta.

GUMERCINDO - Obrigada, meu amigo. É uma satisfação ser chamado de grande poeta. Obrigado. O seu incentivo é fundamental para mim. Eu quero ser poeta...e não cobrador do Country Club...Por falar em Country Club... (dá um violento chute na mesa espalhando panelas por todos os lados e muda completamente, transformando-se num homem furioso.)

Como é que ficam as quatro mensalidades atrasadas?

CAVALEIRO- (Mudando também.) Pera aí. Antes vamos tomar um drinque, tá?

Gumercindo - Tá. Declamar o poema "Ser mãe" me abriu a sede.

(CN serve uísque)

CAVALEIRO - Muito gelo.

GUMERCINDO - Bastante. Não é complicado toma uísque por debaixo da máscara?

Cavaleiro - É.

GUMERCINDO - Então porque você não tira a máscara?

CAVALEIRO- Meu negócio é ficar com a máscara na cara.

GUMERCINDO - que tal tirar a máscara só pra tomar o uísque?

CAVALEIRO- Não.

GUMERCINDO - Tira. só cinco minutos.

CAVALEIRO - Não.

GUMERCINDO - Quatro minutos.

CAVALEIRO - Não.

GUMERCINDO - Três minutos.

CAVALEIRO - Não.

GUMERCINDO - Dois minutos.

CAVALEIRO - Não.

GUMERCINDO - Um minuto.

CAVALEIRO - Não.

GUMERCINDO - Trinta segundos.

CAVALEIRO - Não.

GUMERCINDO - Quinze segundos.
CAVALEIRO - Não.
GUMERCINDO - Dez segundo.
CAVALEIRO - Não.
GUMERCINDO - Cinco segundos.
CAVALEIRO - Não.
GUMERCINDO - Um segundo.
CAVALEIRO - Não.
GUMERCINDO - Meio segundo.
CAVALEIRO - Não.
GUMERCINDO - Mas porque esse medo de tirar a máscara?
CAVALEIRO - Não é medo.
GUMERCINDO - Eu apenas não quero tirar a máscara.
CAVALEIRO - Você tem alguma cicatriz no rosto?
GUMERCINDO - Não.
(os dois vão repetindo as doses de uísque)
GUMERCINDO - Então você podia tirar a máscara. Só um instantinho?
CAVALEIRO - Não.
GUMERCINDO - Pelo menos conte o motivo. Deve haver alguma coisa...
CAVALEIRO - Tem.
GUMERCINDO - Conte o que é.
CAVALEIRO - Não conto.
GUMERCINDO - Conta, vai...
CAVALEIRO - É o meu mau hálito.
GUMERCINDO - (Quase rindo.) Mau hálito? Não pode.
CAVALEIRO - Mas é.
GUMERCINDO - Essa máscara é por causa do mau hálito?
CAVALEIRO - É isso mesmo.
GUMERCINDO - Porque você não escova os dentes?
CAVALEIRO - Eu escovo. Você até me viu escovando os dentes.
GUMERCINDO - E não adianta escovar os dentes?
CAVALEIRO - Não.

CAVALEIRO - Mude de creme dental.

GUMERCINDO - Já mudei. Experimentei todas as marcas. Não adianta.

CAVALEIRO - Isso é um problema.

(Os dois continuam bebendo. Agora já tomam direto da garrafa. Pegam outras garrafas e bebem em grandes goles.)

CAVALEIRO - Bom esse uísque, hem?

GUMERCINDO - Muito bom.

CAVALEIRO - "Only You".

GUMERCINDO - "Only You".

(Começam a cantar juntos e a beber ainda mais. espalham garrafas pelo palco)

CAVALEIRO - Mamãe eu quero, mamãe eu quero...

GUMERCINDO - Mamãe eu quero mamar....

CAVALEIRO - Me dá chupeta, me dá chupeta...

GUMERCINDO - Me dá chupeta pro neném não chorar...

CAVALEIRO - Uma vez Flamengo...

GUMERCINDO - Flamengo até morrer.

CAVALEIRO - Uma vez Flamengo...

GUMERCINDO - Flamengo até morrer.

CAVALEIRO - Batatinha quando nasce...

GUMERCINDO - ...esparrama pelo chão....

CAVALEIRO - ...criancinha quando dorme....

GUMERCINDO - ...põe a mão no coração.

CAVALEIRO - (Com um chinelo na mão.) Considerando suas múltiplas utilidades, considerando o bem que faz para a humanidade, considerando seu aspecto artístico, considerando o prazeres que causa aos nossos cansados pés e considerando a ótima companhia nas horas de repouso , proponho que seja erguido um monumento ao chinelo.

GUMERCINDO - Um monumento ao chinelo.

CAVALEIRO - Um monumento ao chinelo.

GUMERCINDO - Um monumento ao chinelo.

CAVALEIRO - Um monumento ao sapato.

GUMERCINDO - Um monumento ao sapato.

CAVALEIRO - Um monumento ao tamanco.

GUMERCINDO - Um monumento á bota.
CAVALEIRO - Um monumento á sandália.
GUMERCINDO - Um monumento a sandália de dedo.
CAVALEIRO - Um monumento á sandália franciscana.
GUMERCINDO - Um monumento á sandália franciscana pelos seus significados cristãos.
CAVALEIRO - um monumento ao chinelo.
GUMERCINDO - um monumento ao chinelo desconhecido.
CAVALEIRO - Um monumento ao chinelo desconhecido.
GUMERCINDO - um monumento ao pé descalço.
CAVALEIRO - Um monumento ao quédís.
CAVALEIRO - Um monumento a meia.
GUMERCINDO - Um monumento ao calo.
CAVALEIRO - Um monumento ao dedão.
GUMERCINDO - Um monumento ao bicho de pé.
CAVALEIRO - Um monumento a unha encravada.
GUMERCINDO - Um monumento ao Dr. Scholl.
CAVALEIRO - Um monumento ao chulé.
GUMERCINDO - Um monumento a chuteira.
CAVALEIRO- Um monumento ao coturno.
GUMERCINDO - Um monumento ao coturno.
CAVALEIRO - Pera aí, monumento ao coturno já tem.
GUMERCINDO - É mesmo. Um monumento ao dedo amputado.
CAVALEIRO - um monumento ao dedo podre.
GUMERCINDO - Um monumento a sola do sapato.
CAVALEIRO- um monumento a sola do sapato.
GUMERCINDO - um monumento ao pé lavado.
CAVALEIRO - Um monumento ao pé lavado.

(Rapidamente Gumercindo senta e tira os sapatos, Cavaleiro negro pega uma bacia com água e lava os pés de Gumercindo cantando "Only You")

CAVALEIRO - Only You...

GUMERCINDO - Um monumento ao meu pé lavado.

CAVALEIRO - Um monumento aos pés lavados de Gumercindo Tavares.

GUMERCINDO - Um monumento aos pés lavados pelo Cavaleiro Negro.

CAVALEIRO - Um monumento ao pé de alface.

GUMERCINDO - Um monumento ao sapato furado.

CAVALEIRO - Um monumento ao sapato forrado com jornais.

GUMERCINDO - Um monumento aos meus pés lavados.

(Gumercindo se levanta, pisa com um pé na bacia de água, anda? Acaba chutando a bacia. Os dois estão completamente bêbados.)

CAVALEIRO - Only you...

GUMERCINDO - Um monumento ao chinelo desconhecido.

CAVALEIRO - (Continua cantando "Only You")

GUMERCINDO - Um monumento ao sapato desconhecido. Um monumento ao tamanco desconhecido. Um monumento a bota desconhecida. Um monumento ao coturno desconhecido.

(Durante as últimas falas de Gumercindo e enquanto CN canta "Only You" , um se apoia no outro, estão abraçados, completamente bêbados)

Gumercindo - Um monumento ao coturno desconhecido. Um monumento à bota desconhecida. Um monumento...

CAVALEIRO - Only You...

(Os dois perdem o equilíbrio e caem, um em cima do outro, cercados por garrafas vazias, tentam se levantar, não conseguem. Antes de apagar a luz ainda é possível ouvir CN dizer decididamente...)

CAVALEIRO - Vim, vi e venci.

(Blecaute)

(luzes. Os dois estão no chão tomando sonrízal e um colocando uma bolsa de gelo na cabeça do outro. Gumercindo solta uma mão cheia de pedras de gela na cabeça de CN)

CAVALEIRO - Homérico.

GUMERCINDO - O quê?

CAVALEIRO - Homérico. O porre foi homérico.

GUMERCINDO - Se foi.

CAVALEIRO - que tal um café?

GUMERCINDO - Ótimo. Um café preto e sem açúcar.

CAVALEIRO - Bem forte.

GUMERCINDO - Isso.

(Os dois se levantam com dificuldade. Vão fazer café a quatro mãos, cambaleando. CN tenta cantar "Only You: Gumercindo solta alguns "ais". No fogão derrubam panelas. Depois de várias tentativas de fazer café, desistem desanimados.)

Cavaleiro - (Ainda tentando fazer café, e quase derrubando o próprio fogão) - Tá difícil de fazer esse café. Acho que bebi demais.

GUMERCINDO - Acha?

CAVALEIRO - Acho. Eu bebi demais. Fiquei bêbado.

GUMERCINDO - Bêbado, não. Apenas de pileque.

CAVALEIRO - Isso, fiquei de pileque.

GUMERCINDO - Olha, esse café não sai mesmo. Que tal a gente tomar outro sorrisal?

CAVALEIRO - Ótimo, vamos tomar mais um sorrisal. Já é o quinto, não é?

GUMERCINDO - Quarto.

CAVALEIRO - Quinto. Na primeira vez foi dose dupla.

GUMERCINDO - Que tal a gente misturar sorrisal com sal de frutas? Deve dar bons resultados.

CAVALEIRO - Vamos tentar.

(Servem-se de sorrisal com sal de frutas. CN coloca o copo por debaixo da máscara e antes mesmo de tirar já está novamente cantando "only you")

CAVALEIRO - Bem, não acho defeito algum tomar um pileque. Você não acha?

GUMERCINDO - Não.

CAVALEIRO - Eu também acho que não é defeito.

GUMERCINDO - Aliás, até que eu tenho um bom motivo para tomar um pileque hoje.

CAVALEIRO - Se for por falta de motivo, a gente nunca vai deixar de tomar pileque. A gente sempre encontra um bom motivo.

GUMERCINDO - É, mas eu, hoje, tenho um motivo especial.

CAVALEIRO - Especial? Como assim?

GUMERCINDO - Acontece que hoje...é meu aniversário.

CAVALEIRO - Mesmo? É seu aniversário?

GUMERCINDO - É. Hoje é meu aniversário.

CAVALEIRO - (Cantando) - Happy birthday to you...

Gumercindo - (Enquanto CN canta, interrompe várias vezes.) - Thanks, thanks, thanks...

CAVALEIRO - xxxxx (Cantando) - Gumercindo is a good fellow, Gumercindo is a good fellow...

GUMERCINDO - (todo encabulado) - Que pena.

CAVALEIRO - Que pena, o quê?

GUMERCINDO - Que pena que eu esteja doente. Se não estivesse poderia comemorar o meu aniversário.

CAVALEIRO - Você está doente?

GUMERCINDO - Estou.

CAVALEIRO - O que é que você tem?

GUMERCINDO - Não estou bem do fígado.

CAVALEIRO - Do fígado? O que será que atacou seu fígado?

GUMERCINDO - (Chutando a garrafa do chão) Não sei. Não comi nada que pudesse fazer mal para o fígado.

CAVALEIRO - Mas isso não xx é problema. Tem um remédio muito bom para o fígado. Deixa eu ver onde coloquei o anúncio... (procura numa pilha de papéis um folha de jornal. Encontra.) - Tá aqui. Eu até guardei a página de jornal onde tem um anúncio de um remédio que é batata para uma porção de doenças, até pro fígado. Veja aqui "As pílulas do Abbade Moss são infalíveis na prisão de ventre e nas moléstias do fígado - (Salienta) – Estômago, intestinos, fastios, azia, vômitos, pesadelos, indigestões, cólicas do fígado, gases, digestões penosas, dores no estomago, mau hálito, retenção de bÍlis. Vende-se em toda parte. " Você não acha as pílulas do Abbade Moss um tremendo barato?

Gumercindo - Vou experimentar. E porque você ainda não experimentou para eliminar o seu mau hálito? Diz aí que é bom.

CAVALEIRO - É, mas para o meu mau hálito ela não serviu. Já experimentei.

GUMERCINDO - Mas...Você não se importaria se eu voltasse a um assunto que já discutimos bastante, mas não chegamos a resultado algum?

CAVALEIRO - Qual é o assunto?

GUMERCINDO -As quatro mensalidades atrasadas...

CAVALEIRO - Pare. Não vamos colocar em perigo a nossa amizade por quatro mensalidades atrasadas no Country Club.

GUMERCINDO - E o meu emprego?

CAVALEIRO - Que emprego?

GUMERCINDO - Meu emprego no Country. Eu sou cobrador do clube.

CAVALEIRO - E daí?

GUMERCINDO - Se eu não cobrar as suas mensalidades atrasadas, serei considerado um péssimo cobrador e posso perder o emprego.

CAVALEIRO - Não fale mais isso.

GUMERCINDO - Por quê? Foi isso que me trouxe até aqui: as suas quatro mensalidades atrasadas do Country Club.

CAVALEIRO - Mas eu lhe peço que não fale mais nisso. Isso não faz bem para mim.

GUMERCINDO - Não faz bem?

CAVALEIRO - Não.

GUMERCINDO - Não faz bem, é?

CAVALEIRO - Não faz bem pra mim.

GUMERCINDO - Não faz bem de que jeito?

CAVALEIRO - As hemorroidas me doem.

GUMERCINDO - As hemorroidas doem? Ué, você tem hemorroidas?

CAVALEIRO - Tenho, eu tenho hemorroidas.

GUMERCINDO - Que chato!

CAVALEIRO - As hemorroidas me doem e eu não posso ignorar isso. É uma verdade que eu não posso ignorar. As hemorroidas me doem. Não posso ignorar essa verdade. É o tipo de verdade que eu não posso esconder de mim mesmo. Algumas verdades a gente trata de esconder, de esquecer, de fingir que não é verdade. Mas essa, eu não posso ignorar. ela me dói. Eu sinto essa verdade cada vez que me sento.

GUMERCINDO - Que chato!

CAVALEIRO - Mudando de assunto, vamos brincar de cavalinho?

GUMERCINDO - Brincar de cavalinho?

CAVALEIRO - Exatamente. Vamos por pra fora nosso ludismo.

GUMERCINDO - Será?

CAVALEIRO - É claro. Vamos brincar de cavalinho.

GUMERCINDO - E quem será o cavalo?

CAVALEIRO - Bem, quem será o cavalo, eu não sei. Mas quem aqui tem pinta de mocinho?

GUMERCINDO - O Cavaleiro Negro, é claro.

CAVALEIRO - Então?

GUMERCINDO - Eu sou o cavalinho, né?

CAVALEIRO - Exatamente.

GUMERCINDO - Não sei....

(CN salta em cima de Gumerindo e força. Começa a brincar de cavalinho montado no outro. Diz "eia" e corre pelo palco com o outro. Em determinado momento, ainda montado de Gumerindo, CN toma uma postura muito séria, olha para o público e fala.)

Cavaleiro - Eu era um mocinho sem cavalo. Minha vida era a vida de um soldado sem fuzil. De um padre sem a bíblia. De um escritor se máquina de escrever. Minha vida era a vida de um mocinho sem cavalo. A vida de uma mãe sem filho, a vida de um filho sem mãe. A vida de uma solteirona sem tricô. A vida de um garoto sem bolas de gude. A vida de um Don Juan Eunuco. Minha vida era a vida de um mocinho sem cavalo. A vida de um Pelé sem chuteiras. A vida de uma vaca sem moscas. A vida de um prato de sopa sem colher. A vida de um bife sem batata. Eu era um mocinho sem cavalo. Um reprodutor impotente. Um pianista maneta. Eu era um mocinho sem cavalo.

GUMERCINDO - Aiôôôô, Gumerindo, avante!

(continuam brincando. Gumerindo derruba cavaleiro)

CAVALEIRO - Você tá chucro hoje, Gumerindo.

GUMERCINDO - Tô. E chega de brincar de cavalinho.

CAVALEIRO - Desculpe, se eu abusei.

GUMERCINDO - Deixa pra lá.

CAVALEIRO - É bom mesmo que você não seja um cavalinho.

GUMERCINDO - Por quê?

CAVALEIRO - Subiu o preço do feno.

GUMERCINDO - Ah, eu sei. Inclusive o abastecimento de feno está em crise. Houve um problema de taxa alfandegária pra importar feno dos Estados Unidos.

CAVALEIRO - Ah...sabe o que é que estou pensando?

GUMERCINDO - O quê?

CAVALEIRO - Fazia tanto tempo que eu não brincava de cavalinho! Foi muito bom a gente ter brincado de cavalinho.

GUMERCINDO - Eu confesso que não estou tão alegre assim. Afinal de contas, eu era o cavalinho.

CAVALEIRO - Mas brincar de cavalinho, pra mim, é encontrar a felicidade.

GUMERCINDO - Vamos brincar mais?

CAVALEIRO - Vamos. De cavalinho.

(Tenta montar Gumercindo)

GUMERCINDO - Não. Não. De cavalinho, não.

CAVALEIRO - Então vamos brincar de quê?

GUMERCINDO - De jogar ovos.

CAVALEIRO - Jogar ovos?

GUMERCINDO - Exatamente.

CAVALEIRO - Como é esse jogo?

GUMERCINDO - Pegamos um ovo. Um joga o ovo pro outro. Quem deixar cair perde o jogo.

CAVALEIRO - Boa ideia. Vamos lá.

(Pegam um ovo e ficam jogando um para o outro. Gumercindo muito concentrado no jogo.

CN Recomeça a cantarolar "only you")

GUMERCINDO - Quem deixar cair, perde.

CAVALEIRO - Eu sei. Eu sei. La vai.

GUMERCINDO - Pegue esse ovo com efeito.

CAVALEIRO -Peguei fácil.

(jogam durante algum tempo)

CAVALEIRO - Desgostoso com o jogo, fala e joga violentamente o ovo contra uma parede, espatifando - o) - Chega!

GUMERCINDO - (assustado) - O que houve?

CAVALEIRO - Encheu o saco esse jogo. Temos que encontrar um jogo mais interessante.

GUMERCINDO - Podemos brincar de outra coisa. Menos de cavalinho, é claro.

CAVALEIRO - Então vamos brincar de quê?

GUMERCINDO - Pular corda, amarelinha, cabra-cega, pega-pega...

CAVALEIRO - Tudo isso aí é brincadeira vulgar. Temos que descobrir uma brincadeira incomum.

GUMERCINDO - Uma brincadeira incomum?

CAVALEIRO - Você conhece alguma?

GUMERCINDO - Estou tentando me lembrar de alguma brincadeira incomum.

CAVALEIRO - Já sei!

GUMERCINDO - O que é?

CAVALEIRO - Vamos brincar de papai - mamãe.

GUMERCINDO - Grande ideia!!! Vamos brincar de papai-mamãe.

CAVALEIRO - Faço questão de ser a mamãe.

GUMERCINDO - Acho justo, afinal de contas na outra brincadeira eu fui o cavaleiro.

CAVALEIRO - Eu sou a mamãe e você o papai oquei?

GUMERCINDO - Oquei.

CAVALEIRO - Eu fico perto do fogão.

GUMERCINDO - Eu chego do trabalho.

(se ele vai para perto do fogão e fica mexendo com as panelas. Gumercindo sai e logo entra novamente.)

GUMERCINDO - Boa noite, querida.

CAVALEIRO - Boa noite, querido.

(Gumercindo beija CN nas faces)

CAVALEIRO - Como foi seu dia de trabalho?

GUMERCINDO - Foi bem.

CAVALEIRO - Alguma novidade?

GUMERCINDO - Não, nada de novo. Apenas coisas corriqueiras.

CAVALEIRO - Eu fiquei preocupadíssima....

GUMERCINDO - (Cheirando uma panela) - A comida parece estar gostosa.

CAVALEIRO - Eu fiquei preocupadíssima quando você saiu.

GUMERCINDO - Preocupada? Por quê?

CAVALEIRO - O dia começou a escurecer. Eu pensei que ia chover. E você não lembrou de levar guarda-chuva.

GUMERCINDO - Mas não choveu. Ainda bem senão eu teria me molhado.

(Gumercindo senta no encosto da cadeira e põe os pés em cima do assento)

CAVALEIRO - Querido, isso são modos de se sentar?

GUMERCINDO - Ah, querida eu passo o dia inteiro sentado bonitinho, trabalhando. Agora quero fazer coisas diferentes.

CAVALEIRO - Mas não fica bem sentar -se desta maneira. nossos filhos chegam daqui a pouco da escola e não é bom exemplo um pai sentar-se dessa maneira.

GUMERCINDO - Nossos filhos ainda não chegaram da escola?

CAVALEIRO - Não.

GUMERCINDO - Hi, ficaram outra vez de castigo.

CAVALEIRO - É a segunda vez esta semana que eles ficam de castigo.

GUMERCINDO - Espero que eles não voltem machucados.

CAVALEIRO - Estou rezando para que eles não voltem machucados. Segunda-feira passada, quando ficou de castigo, o Joãozinho voltou pra casa sangrando.

GUMERCINDO - Mas eu acho que eles aprendem. A falta de hoje não deve ter sido muito grave. Acho que eles não vão bater muito nos nossos filhos.

CAVALEIRO - E o jantar de sábado?

GUMERCINDO - Está confirmado.

CAVALEIRO - E o traje?

GUMERCINDO - Black-tie pros homens e vestido longo para as mulheres.

Cavaleiro - Maravilhoso. Vou com meu vestido azul.

GUMERCINDO - gosto mais do vestido dourado.

CAVALEIRO - Não posso vestir dourado.

GUMERCINDO - Por quê?

CAVALEIRO - O Joãozinho voltou sangrando do castigo de segunda-feira passada. O vestido estava em cima da mesa, e acabou respingando sangue em cima dele. Não tive tempo de limpar.

GUMERCINDO - Esses castigos de escola estão me irritando. Eu sou a favor de uma educação rígida. Mas as vezes eles vão longe demais. Chegam até a respingar no maravilhoso vestido longo - dourado de sangue.

CAVALEIRO - Mas eu vou com o vestido azul ao jantar. É um vestido bonito.

GUMERCINDO - Se não há outra solução... Mas eu gosto mais do vestido dourado. Olha, faz o seguinte, limpe o sangue do vestido dourado logo. Assim você poderá vesti-lo no jantar dançante da congregação.

CAVALEIRO - Boa ideia. Vou limpar o vestido amanhã mesmo.

GUMERCINDO - E vê se não deixa por aí o vestido azul. Nossos filhos podem voltar do castigo da escola sangrando novamente e respingar sangue nele. Aí você não terá mais vestido pro jantar de sábado e teremos que cancelar, o que seria uma pena.

CAVALEIRO - Cancelar esse jantar de sábado? Nunca!

GUMERCINDO - Claro que não podemos cancelar. Vai ser um jantar maravilhoso.

(A partir deste ponto ambos fingem a presença dois filhos)

CAVALEIRO - (olhando para a porta) - Meus filhos! Como foram na escola?

GUMERCINDO - Ficaram novamente de castigo?

CAVALEIRO - (Demonstrando preocupação) - Outra vez ensanguentado, Joãozinho!

GUMERCINDO - Por que vocês ficaram de castigo, meus filhos?

CAVALEIRO - Você também toda ensanguentada Mariazinha? Ah, esses castigos escolares estão me deixando preocupada.

GUMERCINDO - qual foi a falta de vocês? (Pausa) - Então que isso sirva de exemplo para vocês dois. A partir de hoje vocês sabem que a escola não permite que seus alunos façam deste tipo de pergunta para os professores. Portanto, nunca mais perguntem tais coisas aos professores e não ficarão mais de castigo. Para mim é muito deprimente ver meus filhos chegarem ensanguentados da escola.

CAVALEIRO - Agora vão se lavar, limpem esse sangue direito, pois eu não quero marcas de sangue pela casa.

GUMERCINDO - Olha, mulher, temos que dar um jeito em nossos filhos.

Cavaleiro - Fazer o quê?

GUMERCINDO - Eles não podem continuar dessa maneira, ficando de castigo na escola e voltar sangrando pra casa. Vamos mostrar certas coisas pra eles em casa.

CAVALEIRO - Mostrar o que em casa?

GUMERCINDO - Vamos nós dar educação para estes dois, vamos nós ensinar pra eles o que é bom e o que é mal. Ensiná-los em casa para que na escola eles saibam se comportar. Eu prefiro que eles tenham castigo em casa e não na escola. Não me agrada a ideia de que eles

apanhem na escola e voltem ensanguentados. Eu prefiro eu mesmo bater neles, prefiro eu deixá-los ensanguentados. Acho que este tipo de educação deve ser dado em casa, e não na escola.

CAVALEIRO - Você tem razão. E vamos começar já. se Joãozinho e Mariazinha não se lavarem direito, se respingarem sangue pela casa, vamos começar já.

GUMERCINDO - Isso mesmo.

Cavaleiro - (sai como se fosse atrás dos filhos)

GUMERCINDO - (faz um gesto de quem exhibe os músculos do braço). Educar os filhos exige mão e obra.

(BLECAUTE)

(Volta a luz. CN e Gumercindo estão em pontos opostos do palco, deprimidos. Entre a fala de um e a fala de outro há uma longa pausa.)

CAVALEIRO - Nossa brincadeira de papai - mamãe, tenho impressão, não foi satisfatória.

GUMERCINDO - Vamos pensar numa outra brincadeira?

CAVALEIRO - Não foi satisfatória a nossa brincadeira.

GUMERCINDO - Vamos continuar brincando?

CAVALEIRO - Talvez devêssemos começar a brincadeira de papai - mamãe tudo de novo.

GUMERCINDO - Se começarmos a brincadeira de papai -mamãe tudo de novo teremos, certamente, uma brincadeira completamente diferente da anterior.

CAVALEIRO - É nisso que eu estou pensando. Fazer a brincadeira de novo para ela sair diferente. Aquela que nós fizemos não foi satisfatória. Então vamos repetir. Estou perto do fogão.

GUMERCINDO - E eu chego do trabalho.

(Gumercindo sai, CN fica perto do fogão.)

GUMERCINDO - (Entrando) - Boa noite, querida.

CAVALEIRO - Boa noite, querido.

(Gumercindo beija CN nas faces)

CAVALEIRO - Alguma novidade?

GUMERCINDO - Nenhuma.

CAVALEIRO - Veio o cobrador do aluguel.

GUMERCINDO - O que é que você disse pra ele?

CAVALEIRO - Pra esperar mais três dias.

GUMERCINDO - Ele concordou?

CAVALEIRO - A contra gosto, mas concordou.

GUMERCINDO - Não veio o cobrador do Country Club? Estamos devendo 4 mensalidades atrasa...

CAVALEIRO - Gumercindo, você estragou tudo.

GUMERCINDO - É que eu não resisti, Desculpe, vamos começar outra vez.

(Sai e entra) - Boa noite querida.

CAVALEIRO - Boa noite querido.

(Gumercindo beija CN nas faces)

GUMERCINDO - As crianças já voltaram da escola?

CAVALEIRO - Não. Acho que ficaram novamente de castigo.

GUMERCINDO - Castigo? Acho que não. As escolas de hoje em dia não deixam mais de castigo. Quando as crianças atrasam é porque tiveram que ficar mais algum tempo na escola para receber algum prêmio por bom comportamento.

CAVALEIRO - É mesmo. Isso é verdade. (olhando para a porta como se as crianças estivessem entrando.) Joãozinho e Mariazinha, por que vocês se atrasaram? (pausa) Ah, o pai de vocês tinha razão mesmo. (Para Gumercindo) - Viu, querido, eles se atrasaram porque tiveram que ficar mais tempo na escola e receber um prêmio por bom comportamento. (Para os filhos)

GUMERCINDO - Então vocês se comportaram direitinho? (Pausa) Ah, está vendo, querida. (para CN) eles ganharam um prêmio porque denunciaram para a professora que alguns alunos estavam planejando esvaziar os pneus do automóvel do diretor.

CAVALEIRO/GUMERCINDO - Ah, que filhos maravilhosos que nós temos!

(Blecaute)

(Voltam as luzes)

GUMERCINDO - Chega de brincadeira por hoje, não é?

CAVALEIRO - Tá oquei. Eu confesso que me diverti.

GUMERCINDO - Eu também.

CAVALEIRO - Eu sempre gosto de brincar de vez em quando.

GUMERCINDO - Há...Onde é mesmo o banheiro? Preciso fazer pipi.

CAVALEIRO - (Apontando) Ali.

GUMERCINDO - (Indo naquela direção) Obrigado.

(Gumercindo sai. CN volta a cantar "Only You" e lavar louça. nisso surge na porta uma figura vestida com uma túnica branca. É uma figura mística que deve ser representada pelo mesmo ator que interpreta Gumercindo Tavares. Enquanto o estranho fala, Cavaleiro Negro não diz palavra, fica num canto estarecido. a iluminação deixa CN no escuro e o estranho fala para o público)

Estranho - Meus irmãos. o que me traz até aqui é a incumbência de avisar a todos que o mundo vai acabar as três horas e dezoito minutos de terça-feira da semana que vem. Venho até aqui alertá-los para este fato. Quero que todos saibam que o mundo vai acabar as três horas e dezoito minutos de terça-feira da semana que vem. O mundo vai acabar por culpa dos homens. São os homens, com sua maldade, que vão acabar o mundo. O mundo vai acabar por culpa dos homens, estes homens que sentem prazer quando puxam a descarga do banheiro, estes homens que sentem prazer quando chupam um picolé. O mundo vai acabar por culpa dos homens, estes homens que sentem prazer quando descascam bananas, estes homens que sentem prazer quando chupam laranja. O mundo vai acabar por culpa dos homens, estes homens que se divertem enfiando o nariz dentro de uma xícara de chocolate. O mundo vai acabar por culpa dos homens que se divertem mordendo bifés à milanesa, estes homens que se divertem mastigando coxinhas de galinha. O mundo vai acabar por culpa dos homens, estes homens que riem com seus hálitos de cebola, estes homens que riem com seus hálitos de creme dental. O mundo vai acabar por culpa dos homens, estes homens que riem com seus dentes de ouro, estes homens que riem com seus dentes cariados. O mundo vai acabar por culpa dos homens, estes homens que choram na terceira porta à esquerda no fundo do corredor, estes homens que choram quando seu cãozinho é vacinado contra raiva. O mundo vai acabar por culpa dos homens, estes homens que choram ao som de uma caixa registradora, estes homens que choram ao som do barbeador elétrico. O mundo vai acabar por culpa dos homens, estes homens que se vendem por um par de coxas, estes homens que se vendem por mil e quinhentos dinheiros. Observação: eu digo mil e quinhentos dinheiros porque foi aplicado a correção monetária aos trinta dinheiros originais. O mundo vai acabar terça-feira da semana que vem, as três horas e dezoito minutos. Vai acabar por culpa destes homens que têm um gargalo de garrafa no fígado e um filtro de cigarro no pulmão, estes homens que têm o coração de uma mulher no baixo-ventre. O mundo vai acabar no exato momento em que uma vaca passar voando pela torre da igreja e o relógio da igreja bater anunciando três e meia.

Observação: o relógio marcará três e meia, mas são três e dezoito. O relógio da igreja está adiantado. O mundo vai acabar por culpa dos homens. Sim, meus irmãos, o mundo vai acabar por culpa dos homens; e das mulheres, é claro. O mundo vai acabar as três horas e dezoito minutos de terça-feira da semana que vem. Vai acabar no exato momento em que um atleta saltar do trampolim, o mundo vai acabar neste momento a piscina vai desaparecer debaixo do atleta. O mundo vai acabar as três horas e dezoito minutos de terça-feira da semana que vem, isto é, quinze minutos depois de uma violenta chuva de canivete aberto. Sim, irmãos, antes do mundo acabar vai chover canivete aberto. Vai chover canivete aberto quinze minutos antes do mundo acabar. (vai saindo de cena) Vai chover canivete aberto quinze minutos antes do mundo acabar.

(CN está parado, perplexo, mudo, fica assim durante alguns segundos, até que volta Gumerindo, com suas roupas de cobrador do Country Club. Gumerindo sai do banheiro ajeitando a cinta da calça e vestindo o paletó)

Gumerindo - (Bem sério) O que é que você acha? (Pausa) Devo ou não devo deixar crescer o bigode?

CAVALEIRO - (Visivelmente perturbado pela cena do Estranho). Bem, há...eu acho...quer dizer...

GUMERCINDO - O que é que você acha? Devo deixar crescer o bigode? Olhando no espelho do banheiro tive a impressão que minha experiência melhoraria bastante se eu deixasse crescer o bigode.

CAVALEIRO - Deixar crescer o bigode?

GUMERCINDO - Isso mesmo. Por que não? Por que sim?

CAVALEIRO - (Quase restabelecido) Pois é, por que não? Por que sim?

GUMERCINDO - Estive pensando, aliás, sempre que estou no banheiro eu penso. É talvez o único lugar onde eu consigo pensar. Mas eu estive pensando em deixar crescer o bigode. A decisão de deixar crescer o bigode é muito importante. Familiares e amigos ficam acompanhando o crescimento do bigode. Fazem previsões.

CAVALEIRO - Realmente, você tem chance de possuir um lindo bigode.

GUMERCINDO - Pois é, e deve ser emocionante acompanhar o crescimento do bigode, olhar no espelho duas, três, quatro vezes por dia quando o bigode já cresceu. Deve ser emocionante. Quero experimentar esta emoção.

CAVALEIRO - É.

GUMERCINDO - Quais serão os inconvenientes de usar bigode?

CAVALEIRO - O único inconveniente do bigode é quando se toma sopa corre-se o risco de sujar o bigode. Corre-se o risco de estar num elegante banquete com o bigode sujo de sopa.

GUMERCINDO - Mas dá pra evitar. E deixar crescer o bigode por algumas semanas será ótimo. Eu encontro um amigo e, caso a gente não tenha assunto para conversar, podemos começar a conversa falando sobre o meu novo bigode.

CAVALEIRO - Por falar em bigode, eu tenho um amigo que usa bigode e teve recentemente um problema.

GUMERCINDO - Por causa do bigode?

CAVALEIRO - Não. O problema não foi por causa do bigode. Ele quase ficou louco.

GUMERCINDO - Qual foi o problema?

CAVALEIRO - Bem, foi o seguinte: um dia de manhã ele foi acordado pela campainha do apartamento. Meio dormindo foi atender. Nem viu direito quem era, pois estava meio dormindo. Notou apenas que era um homem vestindo um macacão vermelho e azul. O homem entregou pra ele duas caixas de coca-cola. Ele pegou as caixas e não disse nada. Colocou as duas caixas de coca-cola na sala. No dia seguinte aconteceu tudo de novo. Tocou a campainha, ele levantou, era o homem de macacão vermelho e azul que trazia duas caixas de coca-cola. Ele colocou as caixas na sala. No terceiro dia, tudo de novo: o homem de macacão vermelho e azul e mais duas caixas de coca-cola que foram colocadas na sala. Ele já começara a espalhar as caixas de coca-cola. No quarto dia, tudo se repetiu. Mais duas caixas de coca-cola. E dia após dia, toda manhã, o homem de macacão vermelho e azul trazia duas caixas de coca-cola. Chegou um dia ele teve que viajar. Passou duas semanas fora. Quando voltou, havia pilhas enormes de caixas de coca-cola que o homem do macacão vermelho e azul havia deixado no corredor, diante da porta do apartamento. Ele teve muito trabalho para abrir caminho entre as pilhas de caixas de coca-cola até chegar na porta. Pôs todas as caixas de coca-cola na sala, onde já não se via mais o sofá, algumas mesinhas, o televisor. Estava tudo coberto pelas caixas de coca-cola. No dia seguinte, a campainha tocou, ele atendeu. Era o homem do macacão vermelho e azul que trazia mais duas caixas de coca-cola. A sala quase tomada e ele organizou algumas caixas em forma de escada para aumentar as pilhas, que logo chegaram ao teto do apartamento. Quando a sala ficou tomada completamente, ele começou a colocar as caixas de coca-cola no quarto de dormir, que, por ser pequeno, foi tomado até o teto em poucas semanas. A cozinha também não demorou muito para ser tomada pelas caixas

de coca-cola. Aí o homem de macacão vermelho e azul passou a trazer três caixas de coca-cola por dia. Ficaram logo cheios de caixas de coca-cola o banheiro, o corredor entre cozinha e a sala de trabalho. Logo o apartamento inteiro estava tomado até o teto pelas caixas de coca-cola. Ele conclui isso quase desesperado, do lado de fora, olhando para a porta onde se via apenas caixas de coca-cola empilhadas. Aí ele decidiu se mudar. Mudou de apartamento. E eu estou esperando uma carta dele para saber se o homem do macacão vermelho e azul que entrega caixas de coca-cola já encontrou o novo endereço dele.

GUMERCINDO - Eu tenho uma amiga que também costuma ter problemas. Geralmente ela tem problemas quando precisa de um taxi. Houve uma ocasião em que ela passou uma tarde inteira diante do edifício onde ela mora tentando encontrar um taxi. Nada. No dia seguinte ficou na calçada da rua onde mora desde manhã. Passou a manhã e a tarde. Nenhum taxi passou por ali. Outro dia inteiro na rua, de pé na calçada e nada de aparecer o taxi. ela saía de casa bem cedo, ali pelas sete da manhã. Ia para a rua e ficava a espera de um taxi, o dia inteiro, até o fim da tarde, as seis horas. E não conseguia táxi. Eu sei que ela ficou com esse problema durante uns quinze dias. Ela sempre conta a história. Ela vive contando a história de que passou quinze dias tentando encontrar um taxi e não encontrou. Mas tem uma coisa que ela não conta: se desistiu de ir onde ia ou se foi a pé. Isso ela nunca conta.

CAVALEIRO - (Com um pacote na mão) Tá vendo esse pacote aqui?

GUMERCINDO - Estou. O que é que tem?

CAVALEIRO - Pois eu já sonhei várias vezes com um pacote assim.

GUMERCINDO - Ué, você sonha com pacotes?

CAVALEIRO - Não, eu não sonho com pacotes.eu sonho com UM pacote, um pacote igualzinho a este.

GUMERCINDO - Interessante, muito interessante. E o que é que acontece no sonho?

CAVALEIRO - Eu sonho com esse pacote fazendo um strip-tease.

GUMERCINDO - O quê? O pacote fazendo um strip-tease?

CAVALEIRO - Exatamente. Você já imaginou uma coisa destas?

GUMERCINDO - Eu nunca iria imaginar tal coisa. Um pacote fazendo um strip-tease...Me conta como é que é, tá? Fiquei curioso.

CAVALEIRO- Bem, eu sonho com esse pacote fazendo strip-tease. Assim...

(Muda a luz, entra música de strip-tease. O cavaleiro negro vai abrindo o pacote lentamente, vai tirando o papel do embrulho.)

CAVALEIRO - (Enquanto tira o papel do embrulho) O pacote vai se desnudando. O papel do embrulho vai saindo aos poucos. Lentamente. O pacote vai se desnudando, assim, lentamente. Nu. O pacote nu.

(O pacote está desembulhado)

GUMERCINDO - O que é que tem aí dentro? (olha dentro do pacote desembulhado) Minha nossa!!! é isso aí que aparece dentro do pacote quando você sonha com strip-tease?

CAVALEIRO - É, é isso aí que tem dentro do pacote que faz strip-tease no meu sonho.

Gumercindo - É um absurdo.

CAVALEIRO - (Tirando de dentro do pacote e mostrando uma boneca.) Não acha absurdo?

GUMERCINDO - (Pegando a boneca.) Bem, não é exatamente um absurdo. Diria que é interessante. Apenas interessante. (Gumercindo segura a boneca no colo e começa a embalar.)

CAVALEIRO - Eu tenho outra boneca.

GUMERCINDO - Você tem mais uma?

CAVALEIRO -

GUMERCINDO -

(xxxxxxxxxxx)

CAVALEIRO - Está aqui.

(mostra para Gumercindo)

GUMERCINDO - Bonita.

(CN fica com a boneca no colo. Ambos passam a embalar as bonecas. A boneca do CN diz "mamãe")

CAVALEIRO - Algumas pessoas poderiam dizer que é ridículo dois homens como nós embalando bonecas no colo.

GUMERCINDO - Ah, que falem o que quiserem. Eu, pelo menos embalo uma boneca no colo a hora que eu quiser, digam o que disserem.

CAVALEIRO - Eu acho reconfortante embalar bonecas no colo.

GUMERCINDO - E é mesmo. Dá uma paz de espírito...

CAVALEIRO - Eu acho que embalar bonecas no colo é um ótimo lazer, uma diversão...

GUMERCINDO - (Mudando de área) Por falar em diversão...

CAVALEIRO - O que é que tem?

GUMERCINDO - Estou me lembrando do motivo que me trouxe até a sua casa.

CAVALEIRO - (Chateado e tomando a boneca de Gumerindo e guardando as duas.) Ih, lá vem você de novo com aquele papo chato das mensalidades atrasadas do Country Club.

GUMERCINDO - Bem, não posso esquecer que você deve quatro mensalidades atrasadas.

CAVALEIRO - Mas eu não tenciono pagar estas mensalidades atrasadas.

GUMERCINDO - Então não resta outra solução, vou comunicar a tesouraria do clube que você não tenciona pagar e eles vão cobrar judicialmente.

CAVALEIRO - Que conversa horrível. Isso me deixa triste.

GUMERCINDO - Eu não vejo motivo para uma pessoa ficar triste por causa de quatro mensalidades atrasadas do Country Club.

CAVALEIRO - Eu costumo ficar triste só por motivos menores. Um dia eu fiquei muito triste porque estava chovendo.

GUMERCINDO - Ficou triste só por causa da chuva?

CAVALEIRO - Hum, hum. E não era chuva grande, era uma chuvinha. Fiquei super triste naquele dia. Fiquei tão triste que cheguei a pensar em me matar.

GUMERCINDO - Essa não. Pensar em se matar só por causa de uma chuvinha?

CAVALEIRO - Pois é, eu sou assim. Pensei em me enforcar.

GUMERCINDO - Pensou em se enforcar? E o que aconteceu?

CAVALEIRO - Acabei desistindo por causa da burocracia.

GUMERCINDO - Ué, desistiu de se enforcar por causa da burocracia?

CAVALEIRO - É. você não sabia que precisa de uma porção de documentos para se enforcar?

GUMERCINDO - Não.

CAVALEIRO - (pegando uma folha de papel) Tenho aqui a relação da papelada necessária para uma pessoa se matar por enforcamento.

GUMERCINDO - E quais são os papeis que a gente precisa para se enforcar. Eu pensei que pra se enforcar fosse preciso apenas uma corda.

CAVALEIRO - A documentação exigida é a seguinte: duas fotos três por quatro do suicida, com data. Atestado de residência do suicida. Atestado de bons costumes. Raio x do pescoço do suicida. Nota fiscal da compra da corda. Croqui do local onde será realizado o suicídio, incluindo posição da viga ou galho da árvore. Aqui tem várias observações. Uma delas diz que suicido com pedra amarrada ao pescoço e salto em rio ou mar, apesar do uso de corda par amarrar a pedra, não é considerado enforcamento. O folheto diz ainda que os casos omissos

serão decididos pela Divisão de Enforcamento do Departamento de Suicídios. Outra observação: aquela divisão mantém convênio com uma fábrica de cordas para facilitar a compra e crédito, 24 meses, sem entrada, juros ou correção monetária. Maiores informações com a senhorita Marilyn, no décimo - nono andar.

GUMERCINDO - Ei, não vamos mudar de assunto. Estávamos decidindo o problema das quatro mensalidades atrasadas do Country Club.

CAVALEIRO - Não há o que decidir. Eu já disse: não pago. Que mandem os advogados pra cima. Eu conversei com eles, como conversei com você, Gumercindo.

GUMERCINDO - Então está decidido. Eu vou embora.

CAVALEIRO - Você vai embora?

GUMERCINDO - Vou. Já vou tarde.

CAVALEIRO - Vai pra onde?

GUMERCINDO - Ainda não sei.

CAVALEIRO - Vai ficar andando por aí?

GUMERCINDO - Vou.

CAVALEIRO - Agasalhe-se bem. tá frio lá fora. Você pode pegar um resfriado.

GUMERCINDO - Acho que essa roupa que eu tenho é o suficiente.

CAVALEIRO - (tirando roupas quentes do armário) Não é, não. Tome aqui algumas roupas.

GUMERCINDO - Não, obrigada.

CAVALEIRO - Pegue essas roupas. Você vai sentir frio lá fora.

GUMERCINDO - Não, não está assim tão frio.

CAVALEIRO - Está muito frio lá fora. vista estas roupas.

GUMERCINDO - Está bem.

(Gumercindo veste um pulôver, japonsa, sobretudo e várias mantas.)

CAVALEIRO - Ponha essa roupa que senão você vai sentir frio e pegar um resfriado.

GUMERCINDO - Bem, acho que assim está bem.

CAVALEIRO - Ponha mais estas mantas aqui.

GUMERCINDO - Oquei, obrigada.

CAVALEIRO - Assim você está bem agasalhado e não vai sentir frio na rua.

GUMERCINDO - Obrigado. Então eu vou embora. (Vai saindo)

CAVALEIRO - Espere um pouco.

GUMERCINDO - O que há?

CAVALEIRO - Não vai dizer até logo?

GUMERCINDO - É mesmo.

(Os dois, no meio do palco, abraçam -se longamente.)

CAVALEIRO - Adeus.

GUMERCINDO - Adeus.

CAVALEIRO - Ou melhor, até logo.

GUMERCINDO - Adeus.

CAVALEIRO - Prefiro até logo.

CAVALEIRO - Que seja adeus.

GUMERCINDO - Adeus.

CAVALEIRO - Então adeus.

GUMERCINDO - Adeus.

(Gumercindo sai. Longa pausa. CN fica sozinho. Cantarola "Only You". ajeita panelas, arruma algumas coisas no apartamento. Em determinado momento se abaixa para apanhar alguma coisa do chão, como no início da peça. Neste instante outra porta vem abaixo, entra Gumercindo Tavares. CN fica de quatro. A cena é igual ao início da peça. Só há uma diferença, Gumercindo carrega uma sela de cavalo. CN permanece de quatro e Gumercindo coloca a sela nas costas do Cavaleiro. Gumercindo monta no Cavaleiro Negro grita:)

Gumercindo - Cavaleiro Negro e Gumercindo Tavares partem em busca de novas aventuras.

(Música alegre.)

ANEXO 3. Programa da peça e páginas digitalizadas

