

**POR UMA INSUBMISSÃO SANTA: REVERBERAÇÕES BEAT
EM *O CÃO SIAMÊS/ALZIRA POWER*, DE ANTONIO BIVAR**

For a Sainly Rebellion:

Beat Reverberations in Antonio Bivar's *O Cão Siamês/Alzira Power*

Esther Marinho Santana¹

RESUMO: O artigo analisa a peça de Antonio Bivar, *O cão siamês/Alzira Power*, em duas versões: um datiloscrito inédito, de 1970, e o texto considerado pelo autor como definitivo, publicado em 2010. A partir do estudo de sua peculiar convocação à insubmissão, especialmente espinhosa no contexto da estreia, em 1969, defende-se que a rebeldia apresentada nos palcos bivarianos é repleta de tonalidades Beat. Imposta e tornada inescapável, ao final da ação, é afirmada como nada menos que uma via santa de renascimento.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro Brasileiro; Antonio Bivar; Literatura Beat; Anos 1960; Psicodélicos.

ABSTRACT: This essay analyzes Antonio Bivar's play *O cão siamês/Alzira Power* in two different versions: an unpublished typescript from 1970, and the text published in 2010, regarded by the author as the definite edition. Through the study of its peculiar call to insurgence, particularly prickly when the work premiered, in 1969, I argue that the rebellion presented in Bivar's stages is animated by Beat tonalities. Imposed and made inescapable at the end of the action, it is depicted as nothing less than a saintly path to rebirth.

KEYWORDS: Brazilian Theatre; Antonio Bivar; Beat Literature; 1960s; Psychedelics.

[...] *the monster that is no monster approaches*
[with apples, perfume, railroads, televisions,
skulls
a universe that eats and drinks itself
[...] *New flowers open forgetting Death*
Celestial eyes beyond the heartbreak of illusion

¹ Licenciada em Letras pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Na mesma instituição, obteve o Mestrado e o Doutorado em Teoria e Crítica Literária, com estágio doutoral na City University of New York, onde foi Segal Fellow do Martin E. Segal Theatre Center. Atualmente, é pós-doutoranda na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – USP, com financiamento FAPESP (processo 2021/08668-7), e pesquisadora do grupo Estudos do Teatro Ex-Cêntrico – ETEEx (CNPq/ ECA USP).

I see the gay Creator...
Allen Ginsberg, “Lysergic Acid”

Quando *O cão siamês de Alzira P.L.*² estreou no Teatro do Meio, em 6 de agosto de 1969, Antonio Bivar vinha de uma das exitosas temporadas conquistadas por um jovem dramaturgo. Após a sua primeira criação teatral – o *happening* feito em parceria com Carlos Aquino, *Simone de Beauvoir, pare de fumar, siga o exemplo de Gildinha Saraiva e comece a trabalhar* – obter pouca expressão nos palcos cariocas em 1967, o autor logo seria aclamado tanto pelas plateias quanto pela crítica. Já no ano seguinte, com duas peças individuais, *O começo é sempre difícil, Cordélia Brasil, vamos tentar outra vez* (atualmente conhecida como *Cordélia Brasil*) e *Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã*, venceu os prêmios Molière, Governador do Estado de São Paulo e da Associação Paulista dos Críticos de Arte. Esperava-se, pois, que o seu terceiro título seguisse pela mesma via de sucesso e demonstrasse o apuro de suas habilidades dramáticas. No entanto, conforme Sábato Magaldi qualificava, “*O cão siamês* [...] não representa um progresso na dramaturgia de Antonio Bivar e antes indica uma série de perigos em que ele pode incidir” (2014, p. 93).

Se comparada às predecessoras de 1968, a peça figura empalidecida, com uma fortuna crítica significativamente mais enxuta, na qual não se encontram juízos dos mais favoráveis. Pouco celebrada, a montagem dirigida por Emílio Di Biasi, com Yolanda Cardoso e um ainda quase desconhecido Antônio Fagundes, permaneceu em cartaz por pouco tempo, restrita ao cenário paulistano. Aqui, urge salientar que, naquele instante, obter maior destaque era no mínimo desafiador, uma vez que *O cão siamês* dividia o mesmo contexto de estreia de *O assalto*, de José Vicente; *Fala faixa, senão eu grito*, de Leilah Assumpção; *As moças: O beijo final*, de Isabel Câmara; e *À flor da pele*, de Consuelo de Castro. Isto é, as ebulientes obras da dita “Geração de 69”, ou, nos termos propostos por Magaldi, “A Nova Dramaturgia Brasileira”³.

Ainda assim, em 8 de janeiro de 1971, *O cão siamês* foi revisitada

² Proibido pelas políticas censórias militares, o título original, *O cão siamês de Alzira porralouca*, foi, a princípio, reduzido para *O cão siamês de Alzira P.L.*, e, então, tornou-se *O cão siamês*. Não era a primeira interdição imposta às peças de Bivar: *Cordélia Brasil* acabara de contornar outro obstáculo, quando, após semanas em cartaz, em 1968, foi subitamente interdita pelo Serviço de Censura da Polícia Federal sob a alegação de imoralidade, sendo liberada apenas após uma intensa campanha da classe artística.

³ A designação foi usada pela primeira vez pelo crítico em seu artigo “A grande força do nosso melhor teatro”, publicado no *Jornal da Tarde*, em 26 de agosto de 1969. Nele, eram considerados José Vicente, Assumpção, Câmara e Castro – justamente os debutantes daquela temporada, junto dos quais Bivar seria colocado por Magaldi a partir de 1970.

em uma nova montagem dirigida por Antonio Abujamra, no Teatro Gláucio Gil, no Rio de Janeiro, novamente com Yolanda Cardoso, e Fagundes substituído por Marcelo Picchi. Rebatizada de *Alzira Power*, dessa vez a obra se tornaria “sucesso total. Público sentado nas escadas e nos corredores [cariocas]” (BIVAR, 1974, p. 75), repetindo a boa bilheteria quando levada para o Teatro Oficina. Ali, de acordo com Bivar, José Celso Martinez Correa a teria avaliado como “a mais eficientemente comercial de todas as peças brasileiras” (p. 75). Outra vez em via divergente do minguado apreço crítico pela versão de 1969, o segundo espetáculo venceu o prêmio Governador do Estado do Rio de Janeiro.

Apesar de sua contribuição fulcral para a cena brasileira sessentista, a produção de Bivar terminou relegada pela historiografia teatral do século XX a poucas observações acerca daquele período, quando não desconsiderada⁴. Hoje, parece esquecida pelos estudiosos das artes performáticas no país. Falecido em 2020, o autor recuara da escritura dramática desde a década de 1970, quando estreou, em 1971, *Longe daqui, aqui mesmo*; e, em 1976, *Gente fina é outra coisa* e *Quarteto*, de acolhimento crítico e popular gradativamente menores. Optando por abandonar os palcos⁵, ele se tornaria um memorialista quase compulsivo. As autobiografias *Verdes vales do fim do mundo* (1984); *Longe daqui, aqui mesmo* (1995); *Bivar na corte de Bloomsbury* (2005); *Mundo adentro, vida afora* (2014); *Aos quatro ventos* (2016); e *Perseverança* (2019) se debruçam sobre momentos específicos de sua vida, do nascimento até os anos 2000, deixando entrever diversos índices históricos e culturais nacionais e estrangeiros, narrados em uma perspectiva tão ácida quanto cândida.

O objetivo deste artigo é não só (re)iluminar a sua obra teatral obscurecida, como também propor uma nova chave de leitura para *O cão siamês/Alzira Power*, baseada no estudo da ossatura de seu chamado à subversão. Promovida pela teatralidade, a insubmissão é apresentada por Bivar como o único caminho para a própria existência, possível apenas como

⁴ Embora as obras da “Nova Dramaturgia Brasileira” tenham contado com escassos, mas importantes estudos específicos (tais como os trabalhos de Sônia Regina Guerra, *A geração de 69 no teatro brasileiro: Mudança nos ventos*, de 1988; de Elza Cunha de Vincenzo, *Um teatro da mulher: Dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*, de 1992; e de Ana Lúcia Vieira de Andrade, *Nova dramaturgia: Anos 60, anos 2000*, de 2005), o teatro bivariano foi ainda menos explorado. Como exceções, que não deixam de provar a regra, destaco as pesquisas de Wellington Andrade, sobretudo *Contestação e desvario: Tentativas de experimentação do drama brasileiro pós-68*, de 2006; e de Esther Marinho Santana, *Dramaturgias de assalto: The Zoo Story e a “Geração de 69”*, de 2020.

⁵ Bivar respondeu ao convite de Celso Paulini para que escrevessem juntos um ciclo de peças sobre a história do Brasil, feitas no intervalo entre 1983 e 1990. Pouco montadas, apenas *Raposas do café* contou com uma produção de maior escala, em 1990, realizada pelo Grupo TAPA.

ruptura radical da ordem estabelecida. No imperativo de Alzira de que à juventude caberia “Enlouquecer... enlouquecer a gente e os outros” (BIVAR, 1970, p. 26) percebe-se uma via de protesto incomum na cena teatral brasileira contemporânea do golpe militar de 1964, não raro ancorada na dialética marxista, como atestam as realizações de grupos como os Centros Populares de Cultura e o Teatro de Arena conduzido por Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Atrelada à presença de somente duas personagens, mantidas em um mesmo ambiente claustrofóbico e intimista, a fuga de “esquemas teóricos de comportamento político e social” (MAGALDI, 1969, p. 17) em favor do “desnudamento do mundo interior” (p. 17) definiria “a nova dramaturgia brasileira” na interpretação de Magaldi. Em *O cão siamês/Alzira Power*, a interioridade é uma revolta ensandecida, herdeira dos Beat.

A análise utilizará o texto considerado pelo autor como definitivo, *O cão siamês ou Alzira Power* (do volume *As três primeiras peças*, lançado em 2010), e o datiloscrito *O cão siamês*. Publicado pela primeira vez em 1974 na revista da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais como a peça de dois atos *Alzira Power*, o material contou com ligeiras alterações em trechos pontuais para a reedição de 2010, e é o formato atualmente conhecido. Conforme evidenciam as críticas imediatas, havia flagrantes diferenças estruturais nos espetáculos de 1969 e de 1971: enquanto o primeiro possuía um ato, o segundo contava com dois, além de algumas cenas adicionais improvisadas durante cada encenação. Quando indagado a respeito da versão inicial da obra, Bivar respondeu-me que não a guardava mais em seu acervo pessoal, julgando tê-la perdido no decorrer de sua trajetória nômade.

Contudo, no início de 2020, localizei, na Biblioteca Jenny Klabin Segall, as páginas datilografadas intituladas *O cão siamês*, datadas de setembro de 1970, e indicadas como pertencentes a Nicola Roberto Vignatti, produtor da montagem de Abujamra. A chegada da pandemia do vírus SARS-CoV-2 e a internação do autor na rede hospitalar Sancta Maggiore em decorrência da Covid-19, onde veio a falecer em 5 de julho do mesmo ano, impediram que nos encontrássemos para que ele as verificasse. De todo modo, com somente um ato e carente de diversos elementos, parece seguro afirmar ser o texto original de *O cão siamês*, lido pela equipe de montagem antes da reformulação – concluída, depreende-se dos escritos autobiográficos de Bivar, em meados de novembro de 1970.

A relevância do datiloscrito é, de saída, o seu ineditismo, visto que tais páginas não foram utilizadas nas publicações críticas sobre a produção da “Nova Dramaturgia Brasileira”. Ainda, o seu conteúdo ressalta a verve provocativa do contato que o dramaturgo acabara de ter com o ácido lisérgico, empregado, em suas linhas, para a proposição de uma liturgia celebratória dos efeitos e possibilidades insurgentes de substâncias

psicodélicas, em sintonia com noções norteadoras da cultura Beat, até então jamais exploradas nos palcos locais.

A “REALIDADE DO AUTOR”

O cão siamês se inicia com Alzira, uma funcionária aposentada dos Correios e Telégrafos, “agressiva e nervosa, impaciente e insubmissa” (BIVAR, 1970), fingindo chorar na sala de seu apartamento, de portas abertas. Surge, então, Ernesto, um corretor de automóveis, que, adentrando a casa, pergunta-lhe a razão daquele pranto copioso. Desimpedidamente rude, ela responde que lamentava o sumiço de seu “cão siamês”, um cachorrinho tão extraordinário que miava. Ordenando que o desconhecido vá embora, trancafia-o consigo, atirando as chaves pela janela. O movimento contraditório termina por ditar o ritmo de toda a interação, baseada na rápida alternância de embates físicos, xingamentos e provocações com tentativas de Alzira de travar um diálogo brando e amistoso. Durante as conversas, ela busca descobrir quem seria o sujeito para além da persona do jovem de vinte e poucos anos, de aparência das mais ordinárias, que repetidamente clama pelo socorro dos vizinhos para que possa partir, alardeando um resolutivo compromisso com o trabalho e com o sustento da família. Enquanto ele nada compartilha, a aposentada, por sua vez, confidencia-lhe sobre o seu primeiro e único amor, um vendedor de revistas – com o exato mesmo nome de seu prisioneiro, Ernesto Pasqualini Parmelucci –, que a iludira em sua adolescência, abandonando-a logo após prometer que se casariam.

Enfim decidido a escapar a qualquer custo, Ernesto passa a brigar fisicamente com Alzira, e então a agarra, à força. Com as luzes do palco apagadas, são projetados “slides’ eróticos” (BIVAR, 1970, p. 15), e se ouve a aposentada o esbofetando e gritando estar sendo sodomizada. Uma vez que a iluminação é retomada, ela surge “tranquila, penteando os cabelos” (p. 16), e Ernesto, igualmente à vontade, oferece-se para ser seu gigolô. Instaura-se aí o clímax da ação: irada, a aposentada constrói um ritual, obrigando-o, com golpes de vara de pescar e ameaças de chicotadas, a tocar um bumbo, usando o antigo vestido de noivas feito por ela própria para o casamento com o vendedor de revistas. Enquanto acompanha as batidas, ela canta *Bate o bombo, Sinfrônio* e conta sobre Zé Maria, que a iniciara na experimentação do ácido lisérgico. Descrito como não apenas a mais pura antítese da juventude tacanha e venal representada por Ernesto, o sujeito ganha ares grandiosos de “[...] um rebelde... [...]. Um santo” (p. 23).

Injuriado por toda a situação, o rapaz ruma para tentar partir de uma vez por todas, mas, antes, revela que o seu nome não era aquele: ele apenas fingira após vê-lo escrito em uma das paredes do apartamento. Gargalhando,

a aposentada rebate que a inscrição era mesmo uma mera invenção, e, ao perceber seu desesperado prisioneiro pendurando-se pela janela para pescar as chaves da porta, força-o a beber um copo de água com açúcar para que se acalme. A bebida, porém, continha soda cáustica, e o jovem cai instantaneamente morto, em cena. Colocando em sua vitrola a faixa *Ah! Sweet Mystery of Life*, cantada por Jeanette MacDonald e Nelson Eddy, Alzira comemora o dia proveitoso, e grita para que a vizinha, dona Esmeralda, fosse lhe “dar uma mãozinha” (BIVAR, 1970, p. 27) com o cadáver.

Alzira Power se desenrola, de modo geral, do mesmo modo. Entretanto, instala um segundo ato após o ataque de Ernesto, quando Alzira aparece penteando os cabelos e escutando *Ain't Nobody's Business If I Do*, na gravação de Billie Holiday. Ainda, as indicações cênicas não determinam que o ritual seja cumprido ao som de *Bate o bumbo, Sinfrônio*, e, além de ordenar que o corretor coloque o seu vestido de noivas, aqui ela o força a também passar batom. Por fim, a ação é selada de outra maneira: após o assassinato de Ernesto, há um blecaute, que sinaliza um aparente desfecho da ação. Pensando-se diante de um espetáculo concluído, o público, conforme se espera, aplaude, e a aposentada retorna ao palco dentro do que o texto prescreve como o “Epílogo”. Ao lado do falecido, ela se dirige diretamente para a plateia e comenta que as palmas parecem ser, em verdade, para o crime ocorrido, e desabafa que teria muito a dizer, mas se contentava em agradecer pela atenção. Então, *Alzira Power* de fato termina.

O processo de análise de *O cão siamês/Alzira Power* não deve desconsiderar o tecido subjacente à reescritura da obra, indispensável para a sua tessitura. Julgando a versão inicial demasiadamente sucinta, Abujamra solicitou que Bivar a aumentasse em ao menos uma dezena de páginas para que rendesse cerca de 1h30 de apresentação. Naquele instante, o autor chegava a Nova York após quase um ano perambulando pela Inglaterra, em um “exílio premiado” (BIVAR, 1984, p. 7), possibilitado pelos prêmios em dinheiro ganhos na temporada de 1967. A longa viagem lhe oferecia o respiro do “tempo no Brasil [...] sufocante. Não só para os que militavam politicamente em oposição à ditadura em gestão, mas sufocante também para os que estavam vivendo uma outra revolução” (p. 7), de fundamentos subjetivos.

Em Nova York, Bivar se hospedou numa suíte oferecida por Jorge Mautner – que, por sua vez, fazia companhia a um pintor milionário – no Chelsea Hotel. Construído em 1883 nas franjas entre a região central e o Village, então o mais vibrante nicho artístico da cidade, o empreendimento originalmente seria um enorme prédio de apartamentos. Em 1905, tornou-se um hotel residencial, mantendo-se em pleno funcionamento até meados dos anos 2000, quando a dinâmica predatória do mercado imobiliário nova-

iorquino o abocanhou. Desde 2011, imerso em disputas judiciais entre antigos inquilinos e os novos proprietários, magnatas do ramo hoteleiro estadunidense, permanece em reforma, fechado para novos hóspedes⁶. Ao longo de sua história, o Chelsea se tornou um dos símbolos mais icônicos do século XX, tendo entre seus frequentadores Mark Twain, Dylan Thomas, Tennessee Williams, Arthur Miller (que ali escreveu *After the Fall*), Sam Shepard, Bob Dylan, Janis Joplin, Leonard Cohen, Iggy Pop, Dee Ramone, Madonna, Sid Vicious e Nancy Spungen (encontrada morta no quarto 100), e os articuladores da literatura Beat, Allen Ginsberg, Jack Kerouac, William Burroughs e Gregory Corso (TIPPINS, 2013). Também naquelas dependências Andy Warhol e Paul Morrissey filmaram a célebre película *Chelsea Girls*, em 1966.

Atento à potente carga cultural daquele espaço – sobre o qual Bivar pontuaria: “Todo mundo se hospeda aqui” (1971, n. p.) –, o autor se nutria não apenas dela, como também da explosão da contracultura em seu entorno:

Tranquei-me no meu studiô no Chelsea e escrevi diálogos, bifés, pequenos solilóquios, armei os ganchos e os fechos, criei uma dúzia de quiproquós, três monólogos possessos e um epílogo chocante. [...] Em vez de “O Cão Siamês de Alzira Porra-Louca, já que a censura não deixaria mesmo passar o “Porra”, mudei para “Alzira Power”, que me parecia ao mesmo tempo simples e direto, cafona e chique, com *camp* e impacto. O “Power” do título era uma homenagem de “Alzira” a todos os *powers* do momento, em Nova York: o Black Power, o Gay Power, o Women’s Lib, o Power to the People Right Now, e sobretudo – e porque aqui residia a realidade do autor – o *Play Power* (BIVAR, 1984, p. 90, grifos meus).

A despeito da menção às lutas por direitos civis e políticos dos negros, gays e mulheres, particularmente ebulientes nos Estados Unidos sessentistas, nada em *O cão siamês/Alzira Power* visa à efetiva discussão de tais questões. Tampouco há um investimento satisfatório na conscientização e subsequente mobilização das plateias para que busquem um caminho transformador distante das tantas desigualdades e opressões sofridas por tais grupos, seja dentro das especificidades da sociedade estadunidense, seja da brasileira. Não se trata de um teatro de bases brechtianas, e as pautas referidas não têm qualquer lugar no microcosmo diegético. Importa, de fato,

⁶ KAYSEN, Ronda. How a Legendary New York Hotel Became a Battleground. *New York Times*, New York, Apr. 16, 2021. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2021/04/16/nyregion/chelsea-hotel-nyc.html>. Acesso em: 11 out. 2021.

o potencial rebelde dos representantes de tais lutas, indispostos contra a norma vigente, conservadora, branca, heterossexual e masculina.

Dito de outro modo, Bivar toma emprestada a fúria dos “*powers do momento*” (1984, p. 90), que tanto eram rejeitados pelo *status quo* quanto o rejeitavam, para tecer uma imagem de dissonância e revolta contra os códigos estabelecidos, furtando-se do olhar crítico e propositivo para as tensões desses grupos marginalizados. “E graças ao Play Power a peça continuava não levando nada disso a sério” (p. 91), o autor defendia, assumindo a satisfação de sua obra com uma ode feroz e festiva a uma marginalidade de contornos muito mais abstratos.

Nesse sentido, o autor parecia reverberar o tom da Beat Generation estadunidense, em cujo extenso legado estão os movimentos libertários abraçados pela contracultura (WATSON, 1998, p. 304), malgrado uma gênese desconectada de pautas político-sociais. Articulado por William Burroughs, Herbert Huncke, Allen Ginsberg e Jack Kerouac no final dos anos 1940, o grupo teria tomado o seu nome de uma frase dita por Kerouac a John Clellon Holmes: “Acho que poderiam dizer que somos uma geração *beat*”⁷ (p. 3, tradução minha). Em língua inglesa, o termo *beat*⁸ é altamente polissêmico, e, em um primeiro momento, operava como um adjetivo para qualificar alguém exaurido, sobretudo em termos existenciais. A fala sedimentou o artigo seminal de Holmes, “This is the Beat Generation”, publicado em 1952, em que a ideia de exaustão é atrelada ao desencanto dos jovens do país com as mortes causadas pela Segunda Guerra Mundial, e com o acelerado investimento em processos de industrialização e consumo. Despindo-se de discursos e códigos rigidamente cristalizados, aprendidos nas escolas, nas igrejas, na rotina familiar e nas mídias, tal juventude tentava retornar aos “fundamentos da consciência”⁹ (HOLMES, 1952, p. 10, tradução minha) para, no nível mais elementar da cognição, desvelar novas maneiras individuais de existir, como se tivessem sido “levantados contra um muro de si mesmos”¹⁰ (p. 10, tradução minha).

“Não era uma rebelião política ou social. Havia uma concomitância política e social, ou aplicações correlativas” (GINSBERG, 2017, p. 43, tradução minha), todavia, o intuito primário se concentrava em torno da reflexão sobre “a natureza da audição, do olfato, do paladar, da visão e da

⁷ No original: “So I guess you might say we’re a beat generation”.

⁸ No Brasil, a designação *beatnik* parecia ser mais popular. Empregado pelo colunista do *San Francisco Chronicle*, Herb Caen, poucos meses após o lançamento do Sputnik, o termo misturava o já conhecido *beat* com o nome do satélite, e não tardou a circular amplamente. Em tons irônicos, o texto “Business as usual”, publicado em 2 de abril de 1958, comparava a excepcionalidade e a disruptividade dos jovens ao poderio soviético.

⁹ No original: “to the bedrock of consciousness”.

¹⁰ No original: “pushed up against the wall of oneself”.

mente que pensa”¹¹ (p. 43, tradução minha), anterior, portanto, a quaisquer formulações mais objetivas e sistematizadas, observa Allen Ginsberg sobre as inquietações iniciais do grupo. “Pode-se dizer [que estávamos interessados em] uma rebelião contra formas sociais, uma insatisfação com estereótipos, formas e modos de pensar que aprendemos nas aulas de gramática ou algo assim”¹² (p. 43, tradução minha). Segundo Ann Charters assinala:

Ginsberg contribuiu com a sua própria virada positiva para o termo “beat” quando adicionou às suas implicações a qualidade “de olhos abertos, perceptivos”, insinuando que alguém que era “beat” automaticamente possuía um *insight* individual e místico sobre a real natureza das coisas...¹³ (2001, p. xxii, tradução minha).

À medida que ganhava diversos adeptos, de poetas a músicos e cineastas, o ideário Beat não tardou a ser capitalizado pela indústria cultural. Paradoxalmente transformado em um rótulo dos mais rentáveis, o termo era promovido em coletâneas de livros, discos de jazz e programas de televisão, e exibido até mesmo em tendências de moda (CHARTERS, 2001, p. xxi). Em termos gerais, o fenômeno Beat passou a definir um estilo de vida norteador pela insatisfação com o tecido conservador vigente – baseado no imperativo do estudo formal, do trabalho organizado, da heterossexualidade, do consumismo, do culto à pátria, do respeito à autoridade etc. Animavam-no, ainda, a experimentação de substâncias entorpecentes e psicodélicas; o nomadismo; o sexo como via de descoberta de si; e um misticismo repleto de elementos advindos de religiões indígenas americanas e do extremo oriente.

No início da década sessentista, trabalhando em uma distribuidora de películas da Metro-Goldwyn-Mayer em Ribeirão Preto, Bivar teve o seu primeiro contato com o universo Beat através do filme *The Subterraneans*, uma adaptação dirigida por Randal MacDougall, em 1960, da novela homônima de Jack Kerouac, publicada dois anos antes. “No Brasil eram poucas as informações sobre os beats, de modo que mesmo pasteurizado pela MGM o filme dava para o gasto” (BIVAR, 2014, n. p.), relembra o autor sobre as produções Beat com as quais ansiava flertar em meio ao acesso

¹¹ No original: “It wasn’t a political or social rebellion. There were social and political concomitants, or correlative applications, but the main thing was, what is the nature of hearing, smelling, tasting, seeing, thinking mind?”.

¹² No original: “You might say a rebellion against social form, a dissatisfaction with the stereotypes, thought forms and modes of thinking that we learned in grammar school or something”.

¹³ No original: “Ginsberg gave his own positive spin to the word ‘beat’ when he added the quality of ‘wide-eyed, perceptive’ to its implications, insinuating that someone who was ‘beat’ automatically possessed a private, mystic insight into the nature of things...”.

precário daquele contexto. “[...] ele próprio se considera um ‘beatnik, mas acha difícil ser ‘beatnik’ em Ribeirão Preto” (“BEATNIK”, 1961, p. 4), registrava, em 1961, em uma reclamação enviada à seção de leitores da *Revista Manchete*. Ainda assim, naquele ano, acompanhado de outros jovens da cidade, organizou uma exposição de pintura e poesia em um galpão próximo à Praça XV, noticiada pelo mesmo periódico em uma nota intitulada “Beatniks de Ribeirão Preto”. “Somos beatniks existencialistas, adeptos das filosofias de Jack Kerouac, Norman Mailer e Sartre” (BEATNIKS..., 1961, p. 31), ele declarava, expondo a curiosa mistura inspiracional do evento.

Na apresentação feita para o programa do espetáculo *O cão siamês*, no Teatro do Meio, o dramaturgo traçava os contornos da marginalidade que tencionava promover em sua obra, argumentando que “O importante é chegar às últimas consequências” (BIVAR, 1969, n. p.), através da “defesa dos marginais” (n. p.):

E aqui, a palavra “marginal” não adjetiva o tipo “clichê” de certas áreas da cidade, mas os marginais de uma maneira geral, incluindo os novos marginais dentre os quais eu me coloco e portanto me defendo. A heroína da peça – ALZIRA P. L. – leva a sua escolha, o seu compromisso, até as últimas consequências [...] ela nada mais é do que uma representante de certa camada humana de hoje: o “outsider” (n. p.).

Em certo sentido, Alzira está longe, porém, de ser uma *outsider*: como funcionária aposentada dos Correios e Telégrafos, ela desfruta da seguridade conquistada após anos de dedicação ao serviço público, graças aos quais comprara um bem dos mais cobiçados pelas classes médias brasileiras: um apartamento próprio, repleto de itens de consumo pouco acessíveis, como discos de vinil internacionais recém-lançados. A reclamação de Ernesto de que ela não passaria de “Uma *solteirona* ranheta e insuportável [...] que só porque tem uma toca acha que é dona do mundo...” (BIVAR, 2010, p. 285, grifo meu) expõe o rancor e a inveja do corretor diante do trunfo conquistado por um emprego estável, enquanto também revela a ausência de lugar de uma mulher mais velha, solteira e sem filhos em uma sociedade patriarcal.

Em via contrastante à imagem da solteirona vista em outra peça de 1969, *Fala baixo, senão eu grito*, onde Mariazinha Mendonça de Moraes é caracterizada como uma figura ridícula, Alzira não é um alvo de troça. Para Elza Cunha de Vincenzo, na obra de Leilah Assumpção, a personagem “carrega um estigma, socialmente intolerável: em primeiro lugar, não é casada, isto é, não encontrou um lugar social, nem um papel definido, determinantes que só lhe adviriam se estivesse referida a um marido” (1992,

p. 89). Já não sendo mais tão jovem, não está submetida à figura paterna, e “não tem também, de modo algum, um homem a seu lado” (p. 89) para o sexo. Carente dos papéis de esposa e de mãe, bem como do estado de sujeito desejado e desejante, “Mais do que solteira, [ela] passa então a ‘solteirona’, com o acréscimo do sufixo pejorativo. Mariazinha é um bom objeto de riso” (p. 90), risível, ainda, por suas várias frases afetadas e por sua dedicação inabalável à aura edificante conferida ao trabalho pelo senso comum.

Em Alzira, por outro lado, a ideia da solteirona ridicularizada não se sustenta. Sua suposta solidão – descrita por ela com o chavão “minha inexpressiva existência” (BIVAR, 2010, p. 275) em uma atitude “pseudoautopiedosa” (p. 275) – é deliberadamente convertida em deboche. Dançando sensualmente para os vizinhos que a menosprezam, ela se despe em frente às janelas enquanto toca em sua vitrola os *hits* internacionais do momento, em altíssimo volume. Ostentando os lançamentos que, em tempos analógicos, eram tão raros quanto imperdíveis para os seus espectadores, a aposentada os despreza a ponto de transformar os discos de vinil em cachepôs espalhados pela sala. Esquivando-se do rebaixamento, portanto, ela paira sobre a ridicularização, visto que também a família tradicional da qual ela está privada termina, nos palcos bivarianos, ilustrada como um terrível fardo, segundo evidenciam os relatos da domesticidade exasperante de Ernesto.

Conforme escrevera na Revista da SBAT, o autor concebia Alzira como “uma solteirona descompromissada” (BIVAR, 1974, p. 59) e, por isso, “*curtidora da vida*, decidida e radical” (p. 59, grifos meus), antagonista ao corretor de automóveis, “[...] um jovem casado, com filhos a criar, uma casa para sustentar, com problemas de base centralizados no tempo e no dinheiro” (p. 59). Nessa lógica, a solteirona é uma marginal a ser defendida justamente por ser rejeitada pela doxa. Ao recusar e tratar com deboche diversos dos compromissos com a norma social vigente, torna-se uma *outsider* heroicizada, agraciada com o desfrute da vida, torturante para Ernesto.

Não à toa, enquanto em *Fala baixo, senão eu grito* a quitinete que Mariazinha espera ser terminada – e pela qual paga incontáveis parcelas graças ao seu inflexível comprometimento com o emprego como funcionária de escritório – é o túmulo que a engolirá¹⁴, o apartamento de Alzira será a sepultura de Ernesto. A heroína de Bivar não partilha da mesma entrega cega à rotina de produtividade vivida “das sete às sete” (ASSUNÇÃO, 1977, p. 62) pela personagem de Assumpção, e não tolera a negociação subserviente da vitalidade em nome do cotidiano putrefato pela venalidade. Quando o

¹⁴ O subtítulo da peça, *Aqui jaz Mariazinha Mendonça de Moraes*, é dito pelo Invasor, o antagonista da moça, quando ela conta sobre a quitinete. Ao vê-la fazendo planos para a decoração do ambiente ele pergunta se o pequeno imóvel será enfeitado com flores fúnebres.

corretor de automóveis falha em atingir a sua meta diária de venda de Volkswagens e se oferece para ser seu gícolô, comercializando o próprio corpo e alugando o desejo, desperta o ápice da potência de Alzira **Power** manifesto em um ritual performático.

Idealizando e dirigindo todos os detalhes da cena, montada com coreografia, música, figurino e falas específicos, ela desengatilha o “Play Power” (BIVAR, 1984, p. 90) a partir do que Lionel Abel (1963) designa de “consciência dramática”. No estudo da metateatralidade de *Hamlet*, o teórico defende que, na peça shakespeariana, “Quase todas as personagens centrais agem, em algum momento, como dramaturgas, empregando a consciência de um dramaturgo para impor uma certa postura ou atitude sobre a outra.”¹⁵ (ABEL, 1963, p. 46, tradução minha), sem deixarem, no entanto, de se saberem também personagens. “Quando digo que as personagens centrais são ‘dramaturgas’, quero enfatizar que cada uma delas tem tanto a consciência de um dramata quanto a de uma personagem”¹⁶ (p. 49, tradução minha).

Também Alzira é uma criadora teatral em tais termos, consciente da essência da encenação onde se encontra. Dedicando-se à composição de uma performance desde a sua primeira aparição, quando finge um choro para atrair a atenção do corretor de automóveis desconhecido e o interpreta com o auxílio das falas disparatadas sobre o tal cão siamês, ela opera estritamente no interior da teatralização, onde é uma realizadora dramática, uma atriz e uma personagem. O ritual, assim, é o ápice de seu processo criativo, e surge logo após a proposta de Ernesto de lucrar com o que ainda lhe restava de vitalidade – o erro mais imperdoável na obra de Bivar. Em uma apresentação de José Vicente para *Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã*, o dramaturgo diagnosticava que no teatro de seu amigo os sujeitos buscavam uma vida primitiva, indomada e indomável: “São absolutamente anárquicos e absolutamente reveladores: não da significação da vida, mas *da vida, ela mesma*” (DE PAULA, 1969, p. 13, grifos meus).

Em tal perspectiva, a cena ritualística urdida por Alzira rumo “às últimas consequências” (BIVAR, 1969, n. p.), e oferece ao vendedor a possibilidade de reavivamento pela insubmissão dos *outcasts* indispostos contra a ordem venal, ou o seu aniquilamento. “Alzira P. L. me representa” (1969, n. p.), declarava Bivar no programa de *O cão siamês*, e na personagem, por conseguinte, o autor exprimia a sua concepção do fazer teatral,

¹⁵ No original: “Almost every important character acts at some moment like a playwright, employing a playwright’s consciousness of drama to impose a certain posture or attitude on another”.

¹⁶ No original: “When I say that the important characters are ‘playwrights’ what I want to underscore is that each of them has the consciousness of a dramatist as well as that of a character”.

O futuro do teatro é a insubmissão. Todo mundo quer ver no palco tudo aquilo que não é capaz de fazer na vida cotidiana. [...] Todos preferem o comodismo e o sonho a uma libertação que tem um preço, porque é um risco. [...] Os marginais sabem que correm um risco e a eles, aos insubmissos, aos insubordinados, eu dedico a minha peça (1969, n. p., grifos meus).

UMA INSURGÊNCIA SACRA

Todo o ritual idealizado por Alzira se baseia em caminhos insubmissos. Já de saída, ela ordena que Ernesto coloque o seu vestido de noiva, em nítida contraposição ao uniforme de trabalho:

[...] eu não posso ver um homem de terno e gravata que fico róida de vontade de obrigar ele a usar o meu vestido de noiva... (dá uma cuspidada de lado)... homem que usa terninho e gravatinha me dá vontade de vomitar... eu só queria que o Zé Maria fosse vivo... (BIVAR, 1970, p. 22).

Ademais, ele deve tocar um bumbo, enquanto ela bate palmas e canta, na primeira versão do texto, *Bate o bumbo, Sinfrônio*, composição de Humberto Teixeira, apresentada pela vedete Eliana Macedo na chanchada dirigida por Watson Macedo, *Aviso aos navegantes*, de 1950. Enquanto na película a canção se destaca da narrativa, aqui é empregada para significar a cena teatral arquitetada por Alzira, uma celebração partilhada com a plateia. “Bate o bumbo, Sinfrônio, bate o bumbo, Sinfrônio/*Bate o bumbo pra chamar o pessoal*” (grifos meus), diz o refrão, clamando que o tal Sinfrônio acompanhe os tocadores de berimbau e sanfona nos embalos de um baile de Carnaval. Em uma manobra metateatral, ao utilizá-la como trilha sonora, a personagem sugere que Ernesto, tocando o instrumento de percussão, está chamando para uma festa quem o assiste, isto é, o espectador.

Com efeito, embalado pelas batidas, o público logo é conduzido para um longo monólogo, durante o qual o rebelde messiânico Zé Maria será apresentado:

ALZIRA: [...] era um verdadeiro representante da juventude de hoje... era bem o contrário do senhor, que é a vergonha da juventude... *O Zé Maria era um rebelde*... era a minha alma gêmea... [...] *um santo* [...] era um santo... eu só queria estar lá

no Vaticano... no lugar do Papa... aí ele ia ser canonizado... por culpa de gente do seu tipo sabe o que foi que ele acabou sendo? Heim? É, foi ser traficante de drogas... Mescalina, cocaína, heroína, cafetina e anfetamina (BIVAR, 1970, p. 23, grifos meus).¹⁷

Incompreendido por seu uso de psicotrópicos, teria lhe restado submeter-se aos moldes de uma sociedade que vende tudo, de automóveis ao sexo e, ainda, às substâncias que criminaliza, mas não deixa de consumir. Atirando-se de um penhasco, Zé Maria torna-se um verdadeiro santo martirizado, e Alzira se transforma em uma sacerdotisa de sua liturgia, a revelação de uma realidade até então abscôndita, descortinada e celebrada pelo LSD:

[...] um dia ele me deu ácido [...] ácido lisérgico... LSD... foi maravilhoso... *desde então eu passei a ver as pessoas como elas são...* o senhor, por exemplo... eu vejo como um velho gordo... [...] sempre com a cara amarrada... com a cuca fundida... covarde... morrendo de medo e de covardia... ou então, uma rumbeira... uma Maria Antonieta Pons dançando rumba vestida de noiva... uma rumbeira chata e ranheta... com cabelos saindo do nariz e da orelha... horrorosa... horrorosa... com mau hálito e ácido úrico... cheirando a talco azedo... *um bebê todo enrugado... um monstro... um monstro...* (BIVAR, 1970, p. 24, grifos meus).

A imagem descrita revela o que seria o verdadeiro Ernesto, escondido pela figura caracterizada pelas rubricas como jovem e esguia: a écfrase vai, progressivamente, degradando o exato oposto da personagem, um velho gordo, para exibir um sujeito carrancudo, tacanho e de um grotesco nauseante. No ritual, “[o] corpo deformado no estado dormente de conformação aos ternos e gravatas ganha as potencialidades revigorantes da rebeldia e da transgressão, especialmente pujantes no *cross-dressing*.” (SANTANA, 2020, p. 196). Contudo, justamente por temer e recusar qualquer desvio dos padrões conservadores, o homem colocado em um vestido de noivas só consegue reclamar, contrariadíssimo, e produzir uma batida sem qualquer ritmo. Como uma rumbeira das mais enfadonhas, insuportável a ponto de ser hedionda, ele reflete o que Alzira já apreendera a seu respeito nos primeiros momentos de interação graças à sua

¹⁷ Na versão atual do texto, há o acréscimo: “O Zé Maria era um rebelde... *era o meu, hum... alter ego, a minha alma gêmea*” (BIVAR, 2010, p. 293, grifos meus).

superconsciência, revelada pelo ácido lisérgico.

Na reescritura, o autor inseriu mais detalhes para ressaltar o aspecto monstruoso do corretor de automóveis, representante de uma juventude drenada por sua inserção acovardada na ordem estabelecida, e, por isso, já acabada em decrepitude:

Uma rumbeira muito chata e fora de rumba... ranheta, muito ranheta... com tufos de cabelo saindo do nariz e da orelha... Horrerosa... horrorosa... um pouco assim *A Noiva de Frankenstein*... com mau hálito e ácido úrico... cheirando a talco azedo... *um bebê todo enrugado... um embrião de mil séculos... um monstro, entendeu? Um monstro!* (BIVAR, 2010, p. 295, grifos meus).

Como revelam as memórias de Bivar, durante a criação de *O cão siamês* ele acabara de ser apresentado ao ácido lisérgico. Ao experimentar a substância, sentia como se lhe tivesse sido desvelada uma realidade de cores, aromas, sons e sensações mais frementes e autênticos do que o entorno já conhecido, como se o (re)descobrimento do mundo o agraciasse com o renascimento. Até então, “[n]o Brasil eram poucos os que haviam experimentado o ácido lisérgico” (BIVAR, 2014, n. p.), e a oportunidade foi conquistada por intermédio de David, um jovem californiano que, de passagem pelo Rio de Janeiro, frequentava o apartamento dividido pelo dramaturgo com Andrea Tonacci e Adriano Fonseca Filho. Trazendo consigo uma centena de comprimidos de LSD contrabandeados dos Estados Unidos, David é descrito como “um participante ativo da contracultura, um revolucionário, um mestre, um quase-guru” (n. p.), razão pela qual o autor o escolheu para acompanhá-lo em sua primeira experiência, feita em uma praia. Ali, ele se percebeu em epifania, como “um recém-nascido encantado com a paisagem” (n. p.), em quem “um por um os cinco sentidos (e talvez até um sexto) iam se manifestando” (n. p.) em potência inédita.

O texto reelaborado adiciona ênfases relevantes à beatitude da substância: “E LSD é droga? Ah, como o senhor é menor. *LSD é uma coisa santa, uma coisa santa.*” (BIVAR, 2010, p. 294, grifos meus), Alzira frisa. Ao qualificar o ácido lisérgico como uma via de iluminação santa, a peça novamente ecoa a busca dos Beat por uma consciência outra, imersa em uma carga mística nada dogmática. Certa vez, em uma das igrejas católicas que frequentara na infância, na mais completa solidão do espaço vazio, Kerouac teria tido uma visão do que seria a autêntica essência Beat: “beatific” (KEROUAC, 1959). Encorpando o conceito, Ginsberg o atrelou ao misticismo cristão, “como na ‘noite escura da alma’, ou na ‘nuvem do desconhecido’, a *beatidade* necessária da escuridão que precede o desvelar

da luz, da falta de ego, abrindo espaço para a iluminação religiosa”¹⁸ (2017, p. 27, tradução minha). Nesse sentido,

Nós todos havíamos vislumbrado uma realidade suprema, uma cisão na natureza da consciência ordinária [...]

Existia uma noção de que se conseguíssemos alcançar uma condição de total abertura sensorial, olho, ouvido, paladar, olfato, toque, mente, se todos os sentidos estivessem alertas e abertos, então ocorreria uma simultaneidade na percepção de detalhes, algum tipo de esquema ou teia próximos de uma coerência visionária.

[...] Até o ano de 1958 nós já tínhamos concluído que drogas, peiete e psicodélicos eram auxílios interessantes, mas não eram a realidade suprema. Eram, talvez, catalisadores¹⁹ (GINSBERG, 2017, p. 45-46, tradução minha).

A ideia de que determinadas substâncias poderiam agir como catalisadores de um amplo processo de expansão e reorientação da consciência remetia diretamente a dois elementos pulsantes no horizonte cultural dos Beat: o ensaio de Aldous Huxley, *The Doors of Perception*, de 1954; e as pesquisas de Timothy Leary. Em sua análise do uso de psicodélicos, sobretudo da mescalina, como estímulos para um estado nu – e, portanto, o mais puro e imediato possível – da existência, embora Huxley não compreendesse os seus efeitos como “o último propósito da vida humana: Iluminação ou Visão Beatífica” (2009, p. 73, tradução minha)²⁰, via-os como uma espécie de manifestação de graça gratuita divina. De modo aparentado, Leary, que de 1960 a 1963 desenvolvera na Universidade de Harvard uma série de estudos com psicodélicos, dentre eles o LSD, qualificava-os como uma “chave química” (1972, p. 11) para a transcendência. Seu trabalho,

¹⁸ No original: “as in ‘dark night of the soul’, or ‘cloud of unknowing’, the necessary beatness of darkness that precedes opening up to light, egolessness, giving room for religious illumination”. “The Dark Night of the Soul” tornou-se a designação anglófona do poema sem título de San Juan de la Cruz, comentado em seus tratados posteriores, *Subida del monte Carmelo* e *Noche oscura*. Já *The Cloud of Unknowing* é uma das obras mais basilares do misticismo medieval cristão inglês.

¹⁹ No original: “We had all had some vision of supreme reality, a break in the nature of ordinary consciousness. [...]

There was a notion that if we could arrive at some condition of total sensory openness, eye, ear, taste, smell, touch, mind, if all senses were alert and open, then there would be a simultaneity of noticing of detail, some kind of scheme or web that would approximate visionary coherence.

[...] By 1958 we had all concluded that drugs, peyote, psychedelics were interesting and were useful aids, but they were not supreme reality. They were maybe catalysts”.

²⁰ No original: “[...] the end and ultimate purpose of human life: Enlightenment, the Beatific Vision”.

coescrito com Richard Alper e Ralph Metzner, *The Psychedelic Experience: A Manual Based on the Tibetan Book of the Dead*, fornecia um setting adequado para a entrega à experimentação através de noções de morte e renascimento extraídas do Livro dos Mortos do budismo tibetano. Em 1966, Leary fundaria no estado de Nova York o movimento religioso The League of Spiritual Discovery (LSD)²¹, centrado no uso de ácido lisérgico e sessões de meditação a partir do mote “turn on, tune in, drop out” – algo como “se ligue, sintonize, caia fora”, um encorajamento para que os sentidos fossem acordados e resintonizados em direção ao abandono da realidade e da ordenação conhecidas.

Acolhidas pelos Beat e pela contracultura, tanto as contribuições de Huxley quanto as de Leary podem ser percebidas nas falas de Alzira sobre a santidade de Zé Maria e do LSD, pontes através das quais conquistara a ultrapercepção com a qual via “as pessoas como elas são” (BIVAR, 1970, p. 24), ou seja, para além de seus papéis sociais. Exposto tal como é nas materialidades e nos elementos verbais do ritual cênico armado pela aposentada, Ernesto assume-se como um jovem encurralado por demandas vampirescas: a necessidade de pagar o aluguel e sustentar a família apesar do desemprego, a urgência de conseguir um novo trabalho, e as perturbações causadas por uma locatária das mais mesquinhas:

A senhora [...] me fez usar esse vestido horroroso... me fez passar toda sorte de vexame... [...] A senhora é uma piranha muito da escrota... eu conheci uma mulher igualzinha a senhora. Eu era inquilino dela... eu fiquei desempregado e ela, como eu não pagava o aluguel... tinha uma mulher e duas filhas pra sustentar... a desgraçada cortou a água, a luz e o gás e quando eu consegui um emprego e arranjava apartamento pra alugar que – é claro – o proprietário queria saber onde eu morava e ia pedir a informação [...] a desgraçada [...] dizia que

²¹ Para além da aura metafísica conferida aos psicotrópicos por Leary e outros cientistas e intelectuais do período, é necessário pontuar que a fundação de uma organização religiosa era também uma manobra prática. Utilizado pela CIA nos experimentos do MKUltra Project para o desenvolvimento de uma possível arma psiquiátrica no início da Guerra Fria, o ácido lisérgico foi declarado ilegal pelo governo estadunidense em 1968, após se tornar cada vez mais popular como uma droga recreacional. Atento à crescente desaprovação das autoridades, Leary baseou-se em uma decisão judicial do estado da Califórnia em 1964, que, pautada na liberdade religiosa garantida pela constituição do país, permitia o uso do peiote em celebrações religiosas dos Navajo (Coast Navajos Win Right to Use Peyote in Religious Rights. *New York Times*, New York, August 25, 1964. L+++ , p. 35). Por jurisprudência, pois, a League of Spiritual Discovery não deveria ter problemas judiciais. Todavia, Leary logo sofreu diversas tribulações, como a expulsão da LSD do terreno em Millbrook, e a sua prisão por posse de cannabis, levando, assim, ao fim da organização por volta de 1967-68.

eu era um vigarista, que eu era o tipo do vigarista, e aí eu não conseguia alugar apartamento... (BIVAR, 1970, p. 25).

A imagem extenuante e um tanto quanto comovente narrada pelo corretor terminou apagada da reescrita do texto, onde Ernesto simplesmente observa: “[...] minha mulher está me esperando, eu tenho uma casa pra sustentar... uma família, e ainda estou muito longe da aposentadoria...” (BIVAR, 2010, p. 297). A retirada das falas por certo evita que as plateias se compadeçam pela personagem, que, ao longo da interação, figura como um sujeito de humanidade pouco nuançada, limitado a frases feitas, dignas de um perfeito tipo, representante de uma juventude acovardada pela ânsia de inserção na mediania. Na nova versão, a alegação seguinte de Ernesto – “Eu sou um homem responsável” (BIVAR, 1970, p. 25) – resulta muito mais oca, e, por conseguinte, o ultimato de recusa da responsabilidade dado por Alzira parece menos radical.

A LOUCURA COMO ÚNICA POSSIBILIDADE DE SOBREVIVÊNCIA – OU DE REAL VIVÊNCIA

Diante da insistência de seu prisioneiro de que ela o deixe partir para que possa concluir o dia de trabalho, Alzira reverbera o “drop out” de Leary:

Que responsável, o que? Que mania mais bocó... responsável... o senhor tem 23 anos e quer ser responsável... [...] o senhor não tem cabeça? Pensa um pouco... [...] Eu só queria ter um programa de televisão... o programa da Hebe Camargo... ou da Bibi Ferreira... eu só queria ter um programa de audiência na minha mão... aí sim, eu ia mostrar a essa cidade inteira o que é responsabilidade. [...] Depois dos 20, meu filho... a gente *devia* mandar a responsabilidade pras picas... Eu só queria ter o programa da Hebe pra dizer isso pra cidade inteira... depois dos 20 a gente começa a perder ponto... por causa dessa palavra que não existe... [...] Sabe o que que a gente *tem que* fazer depois dos 20? [...] Enlouquecer... *enlouquecer a gente e os outros... a cidade inteira... o mundo inteiro...* (BIVAR, 1970, p. 25 – 26, grifos meus).

Como contraposto à determinação da responsabilidade, ela fornece uma sugestão, logo assumida como convocação: a loucura, primeiramente como escolha individual, e então como intervenção coletiva. Na cena teatral brasileira do período, repleta de realizações de agitação e propaganda

voltadas para o engajamento popular contra o regime ditatorial, o panorama fornecido pelo texto original é nitidamente afrontoso, e, em sua versão atual, o aspecto provocativo é salientado pela adição de rubricas que indicam que, enquanto fala, Alzira “sobe no sofá” (BIVAR, 2010, p. 302). Como se discursasse do alto de um palanque, ela ocupa o móvel central da típica sala de visitas das classes médias para discursar sobre a promoção de um movimento furioso, veiculado por um dos objetos domésticos mais bem-quistos por sujeitos como Ernesto: a televisão, assistida diariamente, em recolhimento e passividade, no descanso ao final do expediente de trabalho. Não por acaso, a personagem tenciona se apoderar de um programa de auditório, animado por espectadores cuja participação se resume a ações banais, mais prescritas pelas claque e por orientações pré-determinadas do que por respostas verdadeiramente autônomas.

Repercutindo a ideia de William Burroughs de que a “televisão controla as emoções e pensamentos das massas”²² (GINSBERG, 2017, p. 147, tradução minha) nas sociedades industrializadas, Alzira idealiza, do sofá transformado em palanque, uma revolução de ocupação e contaminação não somente do mecanismo de escape anestesiado dos espectadores, como, em particular, das razões para a necessidade de tal fuga. Urge, pois, “drop-out” da rotina de exaurimento cujo único respiro é encontrado ao final do dia, em frente às distrações ordinárias da televisão. Conforme José Vicente notava, “Bivar é uma dessas raras pessoas que ainda conseguem testemunhar a insubordinação a qualquer espécie de Ordem” (DE PAULA, 1969, p. 13), um movimento tão inaceitável para a doxa do *establishment* que seria compreendido como uma forma de enlouquecimento.

Tal como ventilava Kerouac, um dos pilares inspiradores de sua poética, Bivar defende a loucura como a única via possível para a recuperação da própria vida. No ensaio “Belief and Technique for Modern Prose: List of Essentials”, o autor estadunidense expunha o seu método criativo em uma listagem de *slogans* essenciais, e, em um deles, defendia uma escrita livre de amarras – porém, na lógica Beat, pode-se interpretar a frase a partir de um prisma muito mais amplo, como encorajamento a uma vivência desimpedida: “Seja louco estúpido santo da mente”²³ (KEROUAC, 1997, p. 47, tradução livre minha).

A convocação de Alzira, todavia, não surte efeito. Concluído o ritual performático, Ernesto, em absoluto hermetismo, não comunga da espiritualidade revoltosa ali celebrada, insistindo que deverá partir para retomar as suas atividades habituais, como se jamais tivesse sido perturbado. A *outcast* de Bivar, então, decide matá-lo envenenado. Dando “um grito

²² No original: “television controls the emotions and thoughts of the populace today”.

²³ No original: “Be crazy, dumb saint of the mind”.

fortíssimo, segurando a garganta, [ele] cai fulminantemente” (BIVAR, 1970, p. 27), em cena. No texto atual, Alzira ainda explica ao seu prisioneiro, prestes a sufocar: “Esta foi a última oportunidade que você teve de usar os seus braços, a sua boca, a sua cabeça... Esta foi a última vez que você teve oportunidade de usar o seu sexo” (BIVAR, 2010, p. 305), tendo se decidido, em um instante tão primordial, por utilizar o pouco que lhe restava de vitalidade para tentar bater metas de vendas.

O ultimato de *O cão siamês/ Alzira Power* é tão violento quanto incontornável: aqueles entregues ao sistema vigente do trabalho organizado e à rotina contida por despertadores e relógios de pontos, esgotada em planos de venda e compra de bens de consumo dos mais banais – que, malgrado a sua banalidade, tornam-se maiores do que a própria “vida, ela mesma” (DE PAULA, 1969, p. 13) – não devem sobreviver. Em um contexto de discursos em prol dos ditos bons costumes propagados pela ditadura civil-militar, segundo os quais um cidadão respeitável seria o tipo encenado por Ernesto, o perfeito funcionário de uma multinacional, pai e esposo, que não poderia perder tempo algum de cumprimento de suas obrigações, tal colocação é das mais corajosas e ultrajantes.

Na personagem de Alzira são depositadas toda a potência e uma aposta não apenas de sobrevivência, mas da legítima vivência. A personagem “porra-louca” apresenta nítidos índices Beat, aclimatados à cena nacional e moldados pela irreverência mordaz do dramaturgo. As produções Beat somente seriam difundidas de modo mais amplo no Brasil a partir da década de 1980, graças a traduções e à maior circulação de textos informativos – para os quais Bivar contribuiria lançando uma biografia de Keroauc e outros ensaios sobre os autores elementares da primeira geração estadunidense. Há que se reconhecer, pois, que as primeiras reverberações Beat no país ocorreram nos palcos paulistas e cariocas, ocupados, no amanhecer do abjeto 13 de dezembro de 1968, por um poder inclemente para quem não haveria qualquer possibilidade que não a insubmissão, verdadeiramente beatífica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABEL, Lionel. *Metatheatre: A New View of the Dramatic Form*. New York: Hill & Wang, 1963.

ASSUNÇÃO, Leila. *Da fala ao grito*. São Paulo: Edições Símbolo, 1977.

“BEATNIK”. *Revista Manchete*. Rio de Janeiro, 22 abr. 1961. Edição 470, p. 4.

BEATNIKS de Ribeirão Preto. *Revista Manchete*. Rio de Janeiro, 30 set. 1961. Edição 493, p. 31.

BIVAR, Antonio. A estória de Alzira Power. *Revista de Teatro*, n. 401, set.-out., Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais, 1974.

BIVAR, Antonio. *As três primeiras peças*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

BIVAR, Antonio. *Mundo adentro vida afora: Autobiografia do berço aos trinta*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2014 (Edição Kindle).

BIVAR, Antonio. *O cão siamês*. Datiloscrito, 1970. Biblioteca Jenny Klabin Segall, São Paulo, TP 0990.

BIVAR, Antonio. *Verdes vales do fim do mundo*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1984.

CHARTERS, Ann (Edited by). *Beat Down Your Soul: What Was the Beat Generation?* New York: Penguin Books, 2001.

DE PAULA, José Vicente. Bivar e a recuperação da infância. *Revista de Teatro*, n. 367, jan./fev., Rio de Janeiro, Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 1969.

GINSBERG, Allen. *The Best Minds of My Generation: A Literary History of the Beats*. New York: Grove Press, 2017 (Edição Kindle).

HOLMES, John Clellon. This is the Beat Generation. *The New York Times Magazine*, New York, November 16, 1952. p. 10; 20-22.

HUXLEY, Aldous. *The Doors of Perception & Heaven and Hell*. New York, London, Toronto, Sidney, New Delhi, Auckland: Harper Perennial Modern Classis, 2009.

KEROUAC, Jack. The Origins of the Beat Generation. *Playboy*, June 1959.

KEROUAC, Jack. *Heaven & Other Poems*. San Francisco: Gray Fox Press, 1997.

LEARY, Timothy & METZNER, Ralph & ALPERT, Richard. *The Psychedelic Experience: A Manual Based on the Tibetan Book of the Dead*. New York: University Books, 1972.

MAGALDI, Sábato. A grande força do nosso melhor teatro. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 26 ago. 1969. p. 17.

MAGALDI, Sábato. *Amor ao teatro*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2014.

SANTANA, Esther Marinho. *Dramaturgias de assalto: The Zoo Story e a “Geração de 69”*. 2020, 295 p. Tese (Doutorado em Teoria e Crítica Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2020.

TIPPINS, Sherill. *Inside the Dream Palace: The Life and Times of New York’s Legendary Chelsea Hotel*. Boston/New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2013.

VINCENZO, Elza Cunha de. *Um teatro da mulher*. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

WATSON, Steven. *The Birth of the Beat Generation: Visionaries, Rebels, and Hipsters: 1944 – 1960*. New York: Pantheon Books, 1998.

Programa do espetáculo *O cão siamês de Alzira P.L.* Direção de Emílio Di Biasi, Teatro do Meio, 1969. Biblioteca Jenny Klabin Segall.

Programa do espetáculo *Alzira Power*. Direção de Antônio Abujamra, Teatro Oficina, 1971. Biblioteca Jenny Klabin Segall.

Data de recebimento: 4 nov. 2021

Data de aprovação: 18 mar. 2022