

**Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa**  
Universidade Federal de Minas Gerais  
tereza.virginia.ribeiro.barbosa@gmail.com

**Alice Carvalho Diniz Leite**  
Universidade Federal de Minas Gerais  
alice.diniz@gmail.com

## **Dilaceramento de corpos: o *Sparagmós* em *Flávia, cabeça, tronco e membros***

**Resumo:** Este trabalho apresenta um estudo sobre *Flávia, cabeça, tronco e membros*, peça teatral escrita por Millôr Fernandes em 1963. A obra traz em sua composição elementos que sugerem relações possíveis com os estudos clássicos, principalmente quanto à tragédia clássica, e com a dramaturgia de Shakespeare. Há pistas significativas do compromisso do autor com o gênero trágico, já que o subtítulo da peça é “tragédia ou comédia em dois atos”. Como ponto de conexão entre o texto teatral e a tragédia ática, propomos a palavra grega *σπαραγμός*, *sparagmós*, cujo sentido carrega as ideias de despedaçamento, dilaceração, mutilação. Entre os principais temas de *Flávia, cabeça, tronco e membros* destacamos: personagens de caráter transgressor, a demanda de destruição e o desejo irrefreável de cometer crimes.

**Palavras-chave:** Recepção clássica. Literatura comparada. Ritual dionísio. *Sparagmós*.

### **Ripping bodies apart: *sparagmos* in *Flávia, cabeça, tronco e membros***

**Abstract:** This paper presents a study on the play *Flávia, cabeça, tronco e membros*, written by Millôr Fernandes in 1963. This play evokes possible relations with classical studies, especially the Greek Tragedy and Shakespearean drama. Some evidence is presented that the author was influenced by the tragic genre, part of a caption is a perfect example of the tragic genre: “tragedy or comedy in two acts”. A point which connects the play and the tragic genre is the Greek word: *σπαραγμός*, *sparagmos* which carries a meaning related to laceration and mutilation. Among the most important themes found in *Flávia, cabeça, tronco e membros*: characters with transgressive

qualities, the demand of destruction and the unstoppable desire to commit crimes play an important part of the analysis of the play.

**Keywords:** Classical reception. Comparative literature. Dionysian ritual. *Sparagmos*.

Dentre os muitos conceitos que cercam a tragédia antiga, gostaríamos de focalizar e apresentar ao público não especializado em estudos clássicos um dos mais importantes para a teorização do gênero, com o fim de enriquecer a leitura de uma obra teatral brasileira datada de 1963. A palavra é *σπαραγμός* (*sparagmós*). A peça é *Flávia, cabeça, tronco e membros*, de Millôr Fernandes. Trata-se de uma obra que é estruturada sobre uma metáfora recorrente no sistema literário, “sociedade = corpo”, e desde o título, proposta sob uma hierarquia clara, “cabeça, tronco e membros.” O contexto da narrativa de Millôr, no entanto, apresenta membros soltos, vendidos no frigorífico. A cabeça, normalmente, é o que permite a identificação. Membros não identificados, desvinculados da cabeça, não são considerados um corpo íntegro propriamente; ao final da peça, com o desenvolvimento da metáfora, Millôr nos leva a pensar: “onde está a cabeça”, sem cabeça “Que país é este”? Porém não vamos, de modo algum, desenvolver o raciocínio exposto acima. Nosso (re)corte é mínimo, talvez não chegue nem a um dedo do tema. Estamos tão somente associando a obra de Millôr com a tragédia antiga.

É certo que, ao falar de tragédia, será compulsório tangenciar a ideia de *ὑβρις* (*hybris*), mas não se assuste o leitor com a nomenclatura; isso não será tão assustador como o esquiteamento generalizado proposto por Millôr, em si também bem mais palatável do que a prática no Brasil dos idos de Tiradentes.

Não nos questionamos se Millôr conhecia ou não os rituais dionisíacos precursores da tragédia nem se pretendia recuperá-los. Temos, no entanto, fortes indícios do comprometimento do escritor com a tragédia, pois a peça ora escolhida carrega um subtítulo curioso: “tragédia ou comédia, em dois atos”.

Em que pese a validade da hipótese de deliberada oscilação de gêneros, brincadeira séria muito adequada ao caráter do autor, cabe registrar, todavia, que a peça se abre com uma citação vinda de um passado trágico, se bem que mais recente que o grego, o qual apresenta a situação política de Roma e a escrita dramaturgicamente de William Shakespeare. A certeza que auferimos, portanto, é a de que o texto teatral que vamos ler reitera a possibilidade de um outrora: a era elisabetana em uma tragédia típica, *Julius Caesar*. A epígrafe, na tradução do dramaturgo carioca, é:

Devemos assassiná-lo com coragem,  
Mas sem ódio; trinchá-lo como uma iguaria.

O trecho foi tomado de uma fala de Bruto na cena I do 2º ato. A referência, sem dúvida, marca, realmente, o tom das cenas que vamos ver (ou ler).

De modo geral e visando aos que não a conhecem, a peça teatral *Flávia, cabeça, tronco e membros* guia sua plateia através de dois temas principais que de alguma forma se conectam. O primeiro é a aparição, pela cidade, de corpos, fragmentos de corpos, carne e sangue humanos que perpassa toda a obra. O segundo refere-se ao fato de a protagonista Flávia Morelli, uma adolescente de quase dezoito anos, ter como um de seus maiores sonhos sentir todas as emoções que a vida lhe pudesse proporcionar. Nesses anseios, atribuíveis – se formulados de modo vago – a qualquer jovem, destacamos a vontade da personagem de viver intensamente seu destino, considerando, inclusive, a possibilidade de tirar, tragicamente, a vida a alguém.

Concluídas as suas metas, a adolescente parece alcançar relativa pacificação:

Flávia – Você não imagina como estou feliz. Pequei, zombei, droguei, roubei, vivi com um homem que não era meu, e afinal matei.

Alberto – Que bom te ouvir, só falta a condenação, depois de tudo.

Flávia – E logo a morte! Eu quero morrer logo olhando com desdém para os que ficam, os que ainda vão esperar anos e anos por essa surpresa viagem à Europa. Não sou uma mulher realizada? (FERNANDES 2007, 104-105)

Nota-se pela citação, particularmente nas últimas frases, que a personagem se caracteriza por um desejo irrefreável de ultrapassar seus limites e de experimentar a punição final. Flávia só se desestabiliza em sua trajetória quando toma consciência de que não alcançará a condenação, o que, no nosso ponto de vista, demonstra a irrefreável necessidade dela de transgredir, inclusive em relação a si mesma, ou seja, de atravessar a fronteira da vida e alcançar a morte.

Flávia – (*Para o Promotor. Desesperada.*) O sr. tem que apelar. Tem que apelar. (*Grita.*) Eu confessei e aqui ninguém me ouviu. Devo ser condenada

Moral – Disse e repito: você é inocente.

Flávia – Senhor Juiz, nunca fui inocente. Nunca! Nunca! (*Desesperada.*) Quando eu nasci já vim com a folha de parreira! É uma injustiça inominável; nos Estados Unidos... (FERNANDES 2007, 109)

Esses indícios pontuam, de maneira geral, o caráter contraventor das personagens e a demanda de destruição que marca não apenas a peça em questão,

mas o trabalho artístico de Millôr Fernandes. Críticos teatrais e literários, entre eles Sábato Magaldi, entendem a dramaturgia desse autor como uma espécie de “testemunho amargo sobre a existência atual, nessa comicidade moderna, feita de esgares e de doloroso grotesco.” (MAGALDI 2004, p. 271). Apesar de traços marcadamente trágicos, o legado de Millôr é concomitantemente definido como pertencente ao gênero da “comédia só comprometida com a realidade brasileira e consigo mesma” (PRADO 2009, p. 122). Neste sentido, a denominação de “tragédia ou comédia em dois atos” de *Flávia, cabeça, corpo e membros* poderia ser estendida a outras produções da lavra milloriana.

Além disso, especificamente na peça estudada aqui, podemos comprovar efetivamente um riso sardônico e uma carantonha escarnificante que se exhibe todo o tempo. A peça transcorre numa sucessão de múltiplas infrações perpetradas por um elenco inteiro: um juiz alcoólatra, uma adolescente rebelde, policiais corrompidos, advogados escusos etc. As transgressões reiteradas, pequenas ou grandes, poderiam ser categorizadas imediatamente pelo que tecnicamente se chamaria, nas tragédias, de ὕβρις (*hybreis*). Entendemos por este conceito, a noção de “ultraje, violência, excesso, desmedida” (WARTELLE 1982, 429). Aristóteles já havia ido um pouco mais longe e indicara que a *hybris* é uma ação que consiste em tudo fazer ou dizer contra um outro qualquer estando dominado pelo desprezo de tudo o que não seja o interesse próprio e pelo mero desejo de alcançar prazer e, tudo, sempre, sob o signo do excesso (ARISTÓTELES *Retórica*, 1378b 23; 1389b 7).

Não nos cabe, entretanto, apontar as marcas trágicas da obra; basta-nos uma única – talvez a mais vigorosa estratégia de construção do horror –, aquela delimitada pelo termo de abertura deste ensaio, o *σπαραγμός*. Então, o que exatamente é o *σπαραγμός*, *sparagmós*?

O vocábulo grego, ou melhor, a raiz *σπαρ-* do vocábulo, é recorrente nos textos trágicos antigos. O dicionário etimológico grego-francês de Pierre Chantraine (1977, 1032) oferece as seguintes informações no verbete relativo ao verbo originado da raiz mencionada:

*σπαράσσω*: (...) dit notamment de chiens, ‘déchiqúeter, attaquer’, etc. (...) Dérivés: *σπάραγμα* n. ‘lambeau, tout ce qui est déchiré, arraché, débris’, etc. (trag., Arist., etc.) aussi avec *ἄπο-* (AP); nom d’action de coloration concrète: *σπαραγμός* m. ‘fait d’arracher la peau, les cheveux’ etc., aussi au sens de, crampe (trag., etc.).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *σπαράσσω*: (...) se diz particularmente a respeito de cães, “rasgar, atacar”, etc. (...) Derivados: *σπάραγμα*, neutro. “pedaço, tudo o que está despedaçado, resto”, etc. também com *ἄπο-* (AP) (trag, Arist, etc ...); Nome de coloração de ação concreta: *σπαραγμός* masculino. “feito de rasgar a pele, arrancar o cabelo”, etc., também no sentido de, cãibras (trag., Etc.).

O mesmo termo *σπαραγμός*, no *Greek-English Lexicon* (LIDDELL-SCOTT 2003, 3536), é definido como “tearing, rending, mangling. (...) II. convulsion, spasm, (...) agony.”<sup>2</sup> Jeanne Roux (1972, p. 476), em comentário a uma ocorrência da palavra nos versos 735-736 de *Bacantes*, de Eurípidés, afirma: “Le *sparagmos* consistait à déchirer vivante la victime, dont les fidèles consummaient ensuite la chair crue. Il précédait rituellement l’omophagie.”<sup>3</sup> Sabemos, enfim, que a palavra marca uma etapa do ritual do padroeiro da tragédia ática pelo trecho de Eurípidés indicado abaixo:

Ἄγγελος	Mensageiro
ἡμεῖς μὲν οὖν φεύγοντες ἐξηλύξαμεν	E nós, no que fugimos, livramo-nos das
735	trinchas das bacas e elas, por desaferradas
βακχῶν σπαραγμόν, αἱ δὲ νεμομέναις	mãos,
χλόην	cavam as novilhas que juntas pastavam
μόσχοις ἐπῆλθον χειρὸς ἀσιδήρου μέτα.	a grama.

A citação das *Bacantes* descreve o ritual dionísiaço primitivo realizado sob o influxo da violência e do vigor do deus, que arrebatava um grupo de mulheres, as possuía e as fazia atacar e dilacerar uma boiada que pastava serenamente.

Se na Grécia o dilaceramento fazia parte do ritual do deus, no Brasil de Millôr Fernandes, pelo menos na peça em debate, a presença constante de corpos e de pedaços de corpos parece funcionar como testemunho de legítimos *sparagmói*. Contudo, chama-nos a atenção o fato de ser tal prática encarada de maneira bastante despreocupada. A displicência não surpreende, porém, quando encaramos estes que tão descontraidamente contemplam os horrores como autores de ὕβρεις, ou seja, como autênticos ὕβρισται, (*hybristai*), personagens trágicos arrogantes e transgressores.

Noronha é a primeira figura dramática a demonstrar naturalidade ao oferecer churrasquinhos de gente para seus clientes:

Churrasquinho. Churrasquinho de carne. Carne humana e camarão. Caldo de cana. Caldo de gente. Olha o bom sangue. (*Sério.*) O doutor aí não vai querer o bom caldo? Geladinho. Vai fechar, doutor. (*Entra polícia com Flávia. Sentam-se em dois banquinhos, no balcão. Noronha se aproxima.*) Vai fechar, aproveita. (FERNANDES 2007, p. 24)

<sup>2</sup> lacrimejamento, despedaçamento, mutilação. (...) II. convulsão, espasmo, (...) agonia.

<sup>3</sup> “O *sparagmos* consistia no dilacerar, viva, a vítima, os fiéis, em seguida, consumiam a carne crua [da vítima abatida]. Ele [o *sparagmos*] precede, ritualmente, a omophagia [a ingestão da carne crua]”.

Se a audácia de Noronha apregoa nas ruas, o juiz Paulo Moral e sua esposa Sílvia, manifestando incômodo, comentam a abundância de corpos humanos encontrados no espaço público e reclamam da exposição e exibição dos cadáveres e da incompetência das funerárias governamentais:

Sílvia – Já não se pode mais andar nessa cidade. Mataram um homem bem ali na porta do Disco.

Moral – (*Lendo a Última Hora.*) Isso já tem três dias. Deu em todos os jornais.

Sílvia – Pois o corpo continua lá. Está tudo completamente abandonado! Depois que o governo encampou as funerárias há um cadáver em cada esquina. (FERNANDES 2007, p. 33)

O ocultamento dos cadáveres há de ser a solução. Eles serão acondicionados em caixas verdes para, por meio de atravessadores, serem fornecidos como alimento.<sup>4</sup> Tudo transcorre bem até o desfecho da ação de Flávia, que dá ensejo para o despedaçamento múltiplo e simultâneo de outros muitos humanos:

General – Alarme absoluto e seiscentos civis presos. De açougue em açougue recolhemos 18 pares de gambe mutilati, catorze rins, muitos miúdos, seis corações maternos, artelhos, ovos. Foram identificados, pelos melhores técnicos de nossa aviação, um velho ator, uma atriz velha, uma putana, um vigarista húngaro, um escritor de esquerda, um vendedor Esso e um Texaco.

Advogado de defesa – Da Petrobrás, nenhum?

General – (*Acena que não.*) Conseguimos recompor oito donzelas, cinco guapos, uma velhinha, três senhoras gestantes, deixando de lado ainda alguns sobressalentes. (FERNANDES 2007, p. 103)

O ato acaba por ser banalizado, contradizendo a epígrafe inicial. Contradiz mesmo?

Parece-nos evidente que a protagonista que dá nome à peça havia revelado com tranquilidade que seus crimes são frutos de seus desejos, de seus caprichos; o maior deles seria cometer um assassinato, nítida busca por experimentar diferentes sensações frequentemente reprimidas e obstaculizadas pela polícia. Entretanto há sutilezas que merecem ser pensadas.

Retornemos ao texto de Shakespeare, à história do assassinato do imperador Júlio César por seu filho adotivo. Na tragédia inglesa, da boca de Casca, um

---

<sup>4</sup> Esta poderia ser mais uma das etapas do ritual antigo, a saber, a omofagia, isto é, a ingestão da carne crua do sacrificado. Na peça, ao que parece, homens e mulheres são mais civilizados: ingerem a carne após seu cozimento.

dos conspiradores do grupo de Bruto, poucos minutos antes da fala-epígrafe escolhida por Millôr, ouviremos um pronunciamento curioso. Ele declara, sobre a situação da peça, estar-se em uma tempestade que se define como uma “guerra civil no alto céu” ou uma “demanda” de destruição enviada aos deuses pelo mundo arrogante (SHAKESPEARE 1911, cena I, v. 11-13)<sup>5</sup>.

O cenário inglês de “instabilidade atmosférica” e “demanda de destruição” (que aliás se repete em outras tragédias shakespearianas) parece coincidir com o clima geral construído por Millôr; de forma livre e frouxa, constrói-se uma superposição, ou melhor, um processo acumulativo de leituras que instauram a atmosfera da peça aqui discutida e, embora a peça brasileira fale, vez por outra, de praia e sol, segundo a personagem Noronha, no ápice dos acontecimentos, temos em *Flávia, cabeça, tronco e membros*, um dia de “sol pela metade” (MILLÔR 2007, 80-81). O tempo é e não é, como o texto é e não é comédia, é e não é tragédia.

A ideia de guerra civil é bem interessante para o texto brasileiro, sobretudo se conjugada ao prefácio do próprio autor. Poderíamos discorrer sobre ela longamente, contudo, mais uma vez, voltaremos nosso olhar para a destruição, etapa essencial do ritual trágico dionísio que profetiza a epígrafe. Olhamos de viés para os conflitos intestinos apenas de forma a associá-los ao despedaçamento ritual, afinal o tipo de destruição que propõe a epígrafe é aquele que, não sendo natural, tampouco é desmedido e se dá para o bem comum. Isto é referido por Bruto em solilóquio. Ele diz de seu pai adotivo: “It must be by his death: and for my part, I know no personal cause to spurn at him, but for the general.” (SHAKESPEARE 1911, cena III, v. 11-13).<sup>6</sup>

Eis o início do contexto da ocorrência do trecho citado por Millôr, a partir dos versos 162-166, e, mais precisamente, na passagem de v. 172-173. A fala de Bruto:

Of course will seem too bloody, Caius Cassius,  
To cut the head off and then hack the limbs,  
Like wrath in death and envy afterwards;  
For Antony is but a limb of Caesar:

<sup>5</sup> O trecho citado em tradução nossa, no original inglês:

“Either there is a civil strife in heaven,  
Or else the world, too saucy with the gods,  
Incenses them to send destruction.” (v. 11-13)

<sup>6</sup> Em Tradução de Carlos Alberto Nunes: “Preciso é que ele morra. Eu, por meu lado, razão pessoal não tenho para odiá-lo, fora o bem público.”

Let us be sacrificers, but not butchers, Caius  
(...)  
*Let's kill him boldly, but not wrathfully;*  
*Let's carve him as a dish fit for the gods (...)*<sup>7</sup>

Vê-se que, já em Shakespeare, estamos nos limitando com a morte pelo ato sacrificial. A remissão explícita aos versos do bardo inglês nos devolve o título da peça, *Flávia cabeça, tronco e membros* (cf. verso citado “cut the head off and then hack the limbs”).

Assim, em sucessivas cenas e relatos sabemos que a adolescente foi levada à delegacia inúmeras vezes, após cometer uma série de infrações, como atentado ao pudor e consumo de drogas. Em uma de suas detenções, Flávia conheceu o delegado Alberto, que logo se apaixonou por ela. O romance dos dois tinha um impedimento – que para Flávia tornou-se incentivo – relevante: o delegado era casado com Olga. Flávia decidiu colocar em prática uma ação que, ao mesmo tempo, desse fim aos impasses de seu relacionamento com Alberto e realizasse sua fantasia de tirar a vida de alguém. Não por acaso, Olga foi a vítima escolhida para enfrentar a morte, e seu assassinato foi arditamente planejado por Flávia e Alberto; diríamos que seus atos foram preparados “como um prato digno de deuses” e este é o diferencial em relação aos demais.

Os passos do crime foram calculados em uma sequência estrategicamente organizada. As ferramentas necessárias seriam um furador de gelo, um serrote, uma caixa verde de feira e uma lona vermelha. No dia marcado, o casal deveria surpreender Olga dando-lhe um golpe na nuca, utilizando o furador de gelo. Em seguida, seu corpo inerte deveria ser serrado sobre a lona vermelha com “um enorme desenho de boi, colorido, todo marcado por zonas” (FERNANDES 2007, p. 66). Seus pedaços seriam, por fim, depositados dentro da caixa verde a ser abandonada na feira.

A descrição do assassinato de Olga, com abate semelhante ao de um boi (ou vaca, no riso sarcástico de Millôr) é de tal forma indicada que atrai e evoca a realização de um ato sacrificial dionisiaco. Um dos indícios mais fortes da concretização de um ritual de sacrifício é o uso de uma lona vermelha com um desenho de boi,<sup>8</sup> cuja função seria envolver os pedaços do corpo de Olga antes de eles serem escondidos na caixa. Ademais, ressalta-se também a intenção de

---

<sup>7</sup> O trecho citado em tradução nossa:

Vamos matá-lo como bravos, não como brutos,  
Vamos fatiá-lo como prato digno dos deuses.

<sup>8</sup> É sempre bom lembrar que o bom é signo ligado à Dionísio, o deus touro (cf. Bacantes de Eurípides).



Flávia e de Alberto de não revelarem a autoria da crueldade praticada por eles, tentando incriminar outras pessoas. Os membros de Olga deveriam ser colocados em uma caixa verde a fim de que ela fosse confundida com outras caixas, dificultando a identificação dos responsáveis pelo crime. Observe-se ainda que a atrocidade perpetrada é igualmente referendada pelo Padre Coração, que cumpre suas funções sacerdotais durante o ritual.

Após ter tornado seu sonho uma realidade, Flávia não expressa qualquer forma de arrependimento. Pelo contrário, somente é capaz de enfatizar seu sucesso, falando com Alberto, reiteramos a citação: “Você não imagina como estou feliz. Pequei, zombei, droguei, roubei, vivi com um homem que não era meu, e afinal matei!” (FERNANDES 2007, p. 104). A personagem revela também o próximo desejo a ser conquistado: a morte, capaz de a fazer desdenhar de todos aqueles que continuarem vivos, encerrando uma vivência incomparável e sem repetição.

Alberto, por sua vez, também não apresenta sentimento de culpa: “Esclareço em princípio que não tenho remorso. Ela morreu, bateu as botas, esticou as canelas, foi desta para a melhor, descansa em paz. E quando eu a serrei, senti um prazer inteiramente novo.” (FERNANDES 2007, p. 104). Nota-se que a personagem, que trabalha como delegado de polícia, passa a considerar o assassinato cruel como uma prática perfeitamente aceitável, capaz de proporcionar um prazer diferenciado.

Os pedaços do corpo de Olga, ao serem finalmente encontrados, geram um medo terrível nos feirantes. Como eles poderiam explicar o aparecimento de um cadáver em meio à mercadoria? A solução encontrada foi camuflar os pedaços de carne humana no carregamento de um açougue. O registro é descrito de forma escandalosa: “seis pernas e quatro braços” (FERNANDES 2007, p. 87). As multiplicações dos fragmentos de corpos levantam a hipótese de outras pessoas terem sido assassinadas de forma parecida.

Vale mencionar, inclusive, o fato de a vítima também nutrir a vontade de assassinar uma outra personagem, ironicamente da mesma maneira que Flávia teria planejado, justificando assim seu desejo: “O crime que não é crime porque livra alguém muito amado de um sofrimento atroz” (FERNANDES 2007, p. 61). A motivação de sua fantasia e a forma de concretizá-la eram exatamente as mesmas da rival. Olga desejava tirar a vida de uma mulher que se tornara um obstáculo para a realização de seu relacionamento extraconjugal. A descrição de seu plano e as ferramentas que deveriam ser utilizadas eram iguais aos de Flávia e Alberto.

Após o corpo de Olga ter sido escondido no carregamento do açougue, temos outra vez as personagens topando com pedaços de carne humana de

maneira nada convencional e encarando o fato naturalmente. Primeiro, destacamos a reação da açougueira ao perceber o fornecimento de pedaços de corpos em seu estabelecimento:

Promotor – Quando é que a senhora percebeu que havia algo anormal no fornecimento?

Açougueira – Meu marido percebeu mais ou menos logo. Há vinte anos trabalha com o artigo.

Promotor – E não perceberam imediatamente que se tratava de um crime?

Agougueira – Vimos só que era uma carne diferente.

Promotor – Humana?

Açougueira – De gente.

Promotor – E nem se incomodaram?

Açougueira – Doutor, há tantos anos lidamos diariamente com carne, sangue, ossos, miúdos, bofes, coração, miolos; carne de boi, de porco, de vitela, toda carne. É difícil, depois de tanto tempo, a gente ter horror a qualquer tipo de carne. A nossa é quase igual. (Mostra o braço apertando-lhe a carne) (FERNANDES 2007, p. 91).

Percebemos que a açougueira não demonstra qualquer tipo de estranhamento ao constatar que a carne encontrada era mesmo humana. No entanto, esse fragmento de texto dificilmente provocaria reações negativas de leitores da peça ou de espectadores da encenação. A personagem já estava de tal forma acostumada a lidar com carne de várias origens que a presença do corpo de seus semelhantes não poderia lhe causar repulsa, nem mesmo lhe fazer experimentar uma nova sensação.

Outro diálogo da peça teatral evidencia uma possibilidade mais clara de gerar desconforto no público. Em uma conversa durante um almoço, Alberto delicia-se com a maciez de uma carne de sabor especial:

Alberto – (*Sorri, satisfeito.*) Sabe? (*Põe a mão no cangote.*) A pontada passou inteiramente. (*Como um pedaço de carne, saboreando com enorme prazer, quase babando.*) Humm, esse filé está delicioso! (*Saboreia bem.*) Nunca comi uma carne assim macia. Prova! Prova!

Flávia – Deus me livre: detesto carne de vaca. (FERNANDES 2007, p. 106)

Devemos evidenciar uma circunstância significativa dessa cena: ela acontece momentos depois da morte de Olga. O desinteresse de Flávia em relação à carne servida na refeição leva-nos a uma interpretação de uma provável omofagia se relacionarmos a carne de vaca à qual Flávia se refere à carne de Olga.

O diálogo termina com essa insinuação, deixando uma ambiguidade para o seu entendimento.

As personagens destacadas até agora não parecem repudiar a trama do assassinato de Olga. O promotor de justiça é um dos únicos a manifestar certa indignação com o crime cometido por Flávia e Alberto, descrevendo da seguinte forma o ocorrido:

Mas um ato nefando como ao que assistimos, perpetrado com sadismo e, por que não dizer? eficiência, cheio de sangue e de horror, esse é multiplicado em milhares de exemplares, em milhões de aspectos, em bilhões de opiniões, dezenas de bilhões de imagens, em centenas de bilhões de vozes, que o repetem, noite adentro, como um gol sinistro de Pelé (FERNANDES 2007, p. 74-75).

Essa fala do promotor sugere a repercussão da morte de Olga na imprensa. A metáfora da multiplicação não só é usada para falar dos pedaços do corpo da personagem assassinada, mas também dos exemplares de jornais, das opiniões desenvolvidas, das imagens fornecidas e das vozes exponencialmente manifestadas. Temos assim a ideia de que o crime de Flávia e Alberto tenha gerado interesse de outras pessoas pelo acontecimento, marcado pela frieza e pela crueldade.

Apesar da indignação do promotor de justiça, o crime cometido pelo casal e a presença constante de pedaços de carne humana foram vistos pelas personagens como circunstâncias aceitáveis. O resultado dessa trama de acontecimentos não poderia ser outro: Flávia e Alberto são declarados inocentes. E o pior, o juiz responsável por julgar o caso passa a considerar o ato de tirar a vida de alguém como um “saudável esporte”:

O que será do mundo? O que tem sido dele. É preciso ampliá-lo, dar o direito de matar aos que apreciam esse saudável esporte. Vinte e cinco milhões de mortos nesta guerra não me deixaram a menor saudade. Não me fizeram a mais remota falta. A ti fizeram, promotor amigo? (FERNANDES 2007, p. 112)

A defesa da opinião de inocentar a todos, veiculada por Paulo Moral, vem crivada de indignação e exaltação, o que nos leva a postular que se trata de um *argumentum ad absurdum*, ou seja, a opinião manifesta fere o sentido da verdade por parte do próprio juiz que a emite. De resto, o que se percebe é que Paulo Moral aos poucos ganha a função de protagonista, daquele que se adapta e que consegue assumir o absurdo como alternativa “razoável”.

Moral – Pelo amor de Deus, Olga, meu amor, não é à toa que eu me chamo Paulo Moral e sou tão variável. Não é à toa que eu sou juiz e tão honrado, e já deixei de receber quase meio bilhão de propostas de suborno numa arrependida existência de dignidades. Tenho tudo anotado. Você não vai ensinar Padre-Nosso ao vigário (FERNANDES 2007, p. 61).

No *topos paradoxal*, a formulação “Juiz” para Paulo Moral, que se apresenta declaradamente ao final da peça com uma “sentença imoral” marca o desfecho com a ironia trágica ou com o estabelecimento de uma verdade totalmente imoral. O espectador, nessa situação, é convidado a organizar seu próprio raciocínio e ligar esse absurdo que vê a um possível significado pretendido pelo autor; se o leitor/espectador encontrar um ponto de contato (seja o da ironia, seja o da verdade imoral), torna-se cúmplice de Millôr, compactua com ele em sua denúncia. Podemos entender a ironia pelo seu avesso ou se alegrarmos-nos com a libertinagem proposta. A possibilidade de escolha justifica o subtítulo “tragédia ou comédia, em dois atos”.

É assim que termina a tragédia-comédia de Millôr, com a defesa de uma tese intelectualmente absurda que se apresenta contrária à moral. Encerra-se a peça pelo *genus turpe*, o gênero que fere em absoluto o sentido ético. Se levada à sério a peça é trágica, absurda; se levada através da assunção do imoral, tudo não passará de grande piada. Desse modo, entrega-se à plateia um dilema e para levá-la, na condição de árbitro, à deliberação, a personagem que tem em seu nome a palavra “Moral” propõe como solução uma situação absurdamente adversa à vida: é permitido matar, em caso de assassinatos, nunca haverá um culpado.

É assim que termina a tragédia-comédia de Millôr, com a defesa de uma tese intelectualmente absurda que se apresenta contrária à moral. Encerra-se a peça pelo *genus turpe*, o gênero que fere em absoluto o sentido ético.

Desse modo, entrega-se à plateia um dilema para levá-la, na condição de árbitro, à deliberação. A personagem que tem em seu nome a palavra “Moral” propõe como solução uma situação absurdamente adversa à vida: é permitido matar; em caso de assassinatos, nunca haverá um culpado.

*Flávia, cabeça, tronco e membros* revela em sua composição uma característica marcante da dramaturgia de Millôr Fernandes: a “reflexão por certo desconsolada e cética, mas profundamente humana da existência.” (MAGALDI 2008, p. 30). Como podemos observar neste estudo, são recorrentes a presença de personagens de caráter transgressor, a demanda de destruição, assassinatos com requintes de crueldade (como o ocultamento de cadáveres e corpos dilacerados), o desejo irrefreável de cometer crimes, condições perenes do humano. Desce o pano com um discurso de impunidade que, entretanto, move o afeto do espectador pelo

absurdo da situação da peça ou mesmo de uma realidade qualquer de um país qualquer que por acaso poderia se chamar Brasil.

## Referências

- ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução de Manuel Alexandre Júnior et alii. Lisboa: Imprensa Oficial/Casa da moeda, 1998.
- BAILLY, A. **Dictionnaire Grec-Français**. Paris: Librairie Hachette, 1952.
- CHANTRAINE, Pierre. **Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots**. vols. I, II, III, IV. Paris: Les Éditions Klincksieck, 1968, 1970, 1974, 1977.
- EURIPIDES. **Bacantes**. Tradução de M. H. da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Bacchae**. Introd. e comm. E. R. Dodds. Oxford: Clarendon Press, 1960.
- \_\_\_\_\_. **Les Bacchantes**. Comm. J. Roux. Vol II. Paris: Les Belles Lettres, 1972.
- FERNANDES, Millôr. **Flávia, cabeça corpo e membros**. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Um elefante no caos**. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária**. Tradução de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.
- LIDDELL, Henry Georg; SCOTT, Robert. **A Greek-English Lexicon**. Oxford: Clarendon Press, 2003.
- MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Teatro em foco**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SHAKESPEARE, William. **The complete Works of William Shakespeare**. New York: Grosset & Dunlap, 1911.
- \_\_\_\_\_. **Júlio César, Antônio e Cleópatra**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Edições Melhoramentos, s/d.
- WARTELLE, André. **Lexique de la Rhétorique d'Aristote**. Paris: Éditions Les Belles Lettres, 1982.