

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE  
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA**

TWYNE SOARES RAMOS

**REFUGIADOS EM SI MESMOS: O ISOLAMENTO HUMANO NA  
DRAMATURGIA DE CAIO FERNANDO ABREU**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras - área de concentração História da Literatura.

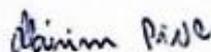
Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mairim Linck Piva.

Rio Grande  
abril 201

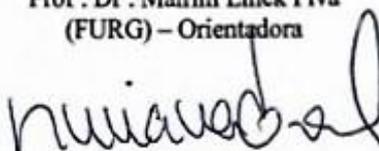
**TWYNE SOARES RAMOS**

**“Refugiados em si mesmos: o isolamento humano  
na dramaturgia de Caio Fernando Abreu”**

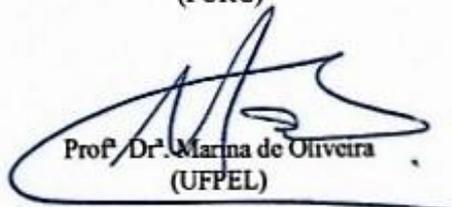
Dissertação aprovada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de História da Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande. A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos seguintes professores:



Prof. Dr.ª Mairim Linck Piva  
(FURG) – Orientadora



Prof. Dr.ª Luciana Paiva Coronel  
(FURG)



Prof. Dr.ª Marina de Oliveira  
(UFPEL)

Para quem partiu demasiadamente cedo e eu gostaria que me visse fazer isto: minha avó, Zoraide Soares.

## **Agradecimentos**

Embora a escrita de uma dissertação de mestrado pressuponha um percurso majoritariamente de isolamento – tal como o das personagens que analiso – e de solidão, há contatos, pessoas, memórias e afetos que dela fazem parte. Por isso, agradeço.

À CAPES, pelo fomento à pesquisa, ao ensino e à extensão; por possibilitar que inúmeros trabalhos sejam desenvolvidos.

Aos meus professores da graduação em Letras – Português, Espanhol e respectivas literaturas e do Mestrado em História da Literatura da FURG, pela bela incursão, desde 2010, em universos de letras e sentidos.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras – História da Literatura da FURG e ao seu coordenador, professor Mauro Nicola Póvoas, pelo “nosso” PPG.

Aos meus colegas da turma de 2014 do Mestrado em História da Literatura da FURG, pela companhia nas aulas e fora delas, pelos debates e trocas. Sempre gostei da nossa turma.

Aos meus mestres Daniele Piletti e Artuz Vaz, por me ensinarem, além de Literatura e de Espanhol, a ser professora e a perceber e valorizar cada aluno. A academia fica mais bonita com professores como eles. Agradeço pelos incentivos constantes.

Ao meu amigo e colega de profissão Wellington Machado, pelos percursos literários, acadêmicos filosóficos, astrológicos e espirituais “compartidos”.

À minha orientadora, professora Mairim Piva, de quem ouvi falar tão logo ingressei na FURG: “Sabias que há uma professora do curso de Letras que pesquisa a obra do Caio?” – escutei de um colega de graduação, em 2010. Em maio de 2015, ela me disse que um trabalho dissertativo costuma ser um percurso solitário e que eu poderia contar com ela para o que fosse preciso.

À professora Marina de Oliveira, que fez parte da qualificação deste trabalho. Agradeço pelos livros emprestados e pela gentileza que me fez querer ter sido sua aluna. Agradeço, também, pelo “atendimento” que tive durante uma confraternização dos alunos e professores do PPG Letras da FURG, em 2015: em meio a um churrasco, com o Ramiro, seu filho, dormindo em seu colchão me falou sobre o teatro do Absurdo.

Aos meus primos, Rosana, André e Aline Soares, pela amizade de uma vida inteira – laços afetivos, certamente, para além da consanguinidade.

À Natalie Piragine, à Cibele Santos e ao Anderson Souza, pela amizade que perdurou após o término de ciclos estudantis como o ensino médio e a graduação.

À Ana Karla Albuquerque e à Rafaela Cecconi, amigas fisicamente distantes, mas que me incentivam e com as quais divido, todos os dias, virtualmente, a vida.

Ao Nataniel Filho, que acompanhou meus primeiros passos escolares.

Ao meu dindo, Volnei Cunha, pelo cuidado, carinho e amor de toda a minha vida e pelo incentivo constante.

Ao Gerson da Silveira, pela amizade, pelos tantos auxílios e por ser uma das melhores pessoas que conheço.

À minha mãe, Maria Stael, que me apresentou letras, livros e poemas desde a infância. Agradeço pelo amor e pelo zelo de toda uma existência.

À Marioneida e ao Altair Meneses, minha família sem consanguinidade, pelo amor e pelos cuidados com os quais sempre me acolhem.

Ao Henrique Meneses, companheiro de textos-filmes-cinemas-cafés-viagens-saraus-dramas-tragicomédias-dores-sorrisos. Entre laços e abraços, fez-me acreditar em minhas asas. Nós, “os melhores amigos do mundo inteiro”.

*Primeiro você cai num poço. Mas não é ruim cair num poço assim de repente? No começo é. Mas você logo começa a curtir as pedras do poço. O limo do poço. A umidade do poço. A água do poço. A terra do poço. O cheiro do poço. O poço do poço. Mas não é ruim a gente ir entrando nos poços dos poços sem fim? A gente não sente medo? A gente sente um pouco de medo mas não dói. A gente não morre? A gente morre um pouco em cada poço. E não dói? Morrer não dói. Morrer é entrar noutra. E depois: no fundo do poço do poço do poço do poço você vai descobrir quê.*

(Caio Fernando Abreu)

*Onde aprender a odiar para não morrer de amor?*

(Clarice Lispector)

*En alguna ciudad del mundo, en todas las paredes, tienen que estar escritas esas palabras: "Ojos de perro azul" - dije.*

(Gabriel García Márquez)

## RESUMO

Este trabalho dissertativo analisa três textos dramáticos do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu, “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, “Zona contaminada” e “O homem e a mancha”. As três ficções dramáticas fazem parte do livro *Teatro completo*, que abriga todos os textos teatrais escritos por Caio Fernando Abreu. A obra foi publicada pela primeira vez no ano de 1997, organizada por Luiz Arthur Nunes, e novamente publicada em 2009, sob organização de Luiz Arthur Nunes e Marcos Breda. Partindo da premissa de que as personagens dos textos, por diferentes razões, apartam-se do cosmos social e isolam-se fisicamente, refugiando-se em espaços fechados, analiso a relação entre os espaços interno (refúgio) e externo (social) e a situação de isolamento dos sujeitos com a dialética entre interior e exterior. Nas obras, o isolamento humano propicia o desvelamento da intimidade do ser abrigado que, no espaço do refúgio, ensimesma-se, confronta-se com sua interioridade e empreende reflexões sobre sua condição existencial e sobre o mundo. A situação de refúgio possibilita o desnudamento dos sujeitos, que localizam, nos diferentes espaços, sua existência. Para pensar a respeito do espaço e do refúgio nas obras literárias, utilizo-me do aporte teórico de Gaston Bachelard; acerca do comportamento dos sujeitos durante o isolamento, apoio-me teoricamente em contribuições de Ortega y Gasset. Além disso, objetivando compreender a obra dramática de Caio Fernando Abreu dentro do panorama cultural brasileiro, busco situar as produções dramáticas do escritor no cenário da historiografia dramatúrgica brasileira da segunda metade do século XX.

**Palavras-chave:** Caio Fernando Abreu. Dramaturgia. Espaço. Isolamento. Refúgio.

## ABSTRACT

This dissertation analyses three dramatic texts by Caio Fernando Abreu: “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, “Zona contaminada” and “O homem e a mancha”. These dramatic fictions are part of the book *Teatro completo*, an anthology of the dramatic texts by Caio Fernando Abreu. The book was published in 1997, organized by Luiz Arthur Nunes and Marcos Breda. Starting on the premise that the characters of the texts, for different reasons, abstain from the social cosmos to isolate themselves. They seek refuge in closed spaces and this work discusses the relation between the internal space and the external ones, as well as the situation of isolation of the subjects with the dialectics of interior and exterior. In the texts, human isolation promotes the unveiling of the intimacy of the sheltered character who uses the shelter as a place for reflection, confrontation with their interiority and meditation on their existential condition facing the world. The refuge situation provides the undressing of the subject and their power to locate, in different spaces, their existences. To guide the reflection about the space and refuge in literary works, we use Gaston Bachelard as theoretical support; about the behavior of these subjects in situation of isolation, Ortega y Gasset is our support. Besides, aiming to understand the dramatic work of Caio Fernando Abreu and the context of Brazilian cultural scenario, we intend to situate this writer’s dramatic productions in the background of the drama historiography of the first half of the 20<sup>th</sup> century.

**Key words:** Caio Fernando Abreu. Dramaturgy. Space. Isolation. Refuge.

## SUMÁRIO

<b>Tateando preâmbulos</b> .....	11
<b>1. No entreabrir das cortinas</b> .....	19
1.1 Literatura e teatro: texto, representação e história da literatura .....	19
1.2 O teatro brasileiro: um breve panorama .....	27
<b>2. Caio dramaturgo</b> .....	38
2.1 Produção e crítica do teatro de Caio Fernando Abreu .....	38
2.2 O teatro de Caio F. através do tempo .....	47
<b>3. “Quando tudo parece sem saída, sempre se pode cantar...”</b> .....	57
3.1 “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, “Zona contaminada” e “O homem e a mancha” .....	57
3.2 O interior e o exterior: isolamento e refúgio .....	64
3.3 O ensimesmamento: intimidade e reflexão .....	97
<b>4. O Absurdo: uma interpretação possível?</b> .....	116
4.1 Aproximações entre a dramaturgia de Caio F. e o teatro do Absurdo .....	116
<b>“E a peça só termina quando os atores e/ou a plateia estiverem cansados” ou Considerações finais</b> .....	136
<b>Referências</b> .....	141
<b>Anexos</b> .....	145

## Tateando preâmbulos

“Zézim, ninguém te ensinará os caminhos. Ninguém me ensinará os caminhos. Ninguém nunca me ensinou caminho nenhum, nem a você, suspeito. Avanço às cegas. Não há caminhos a serem ensinados, nem aprendidos. Na verdade, não há caminhos.” – escreveu Caio Fernando Abreu na data de 22 de dezembro de 1979, em Porto Alegre, em carta endereçada a um amigo. (ABREU, 2002, p. 516). Iniciar esta dissertação com um trecho literário do autor cuja obra será analisada pareceu-me a forma mais acertada.

O trecho de Caio Fernando Abreu, além de iniciar a minha empreitada reflexiva e analítica pela própria literatura, meu objeto de análise, funciona como uma justificativa prévia em relação ao que será, pouco a pouco, construído por mim. Talvez não haja caminho, concordo. Preciso, entretanto, nesse contexto, ao longo de algumas páginas, percorrer caminhos – adequados ou não, em menor ou maior grau.

Sou leitora da obra de Caio Fernando Abreu<sup>1</sup> desde o início da minha graduação em Letras – Português/Espanhol e respectivas literaturas pela Universidade Federal do Rio Grande – FURG, em 2010. Lembro-me de que, em 2011, quando cursava o segundo ano de Letras, já havia decidido que gostaria de fazer seleção para ingressar no Mestrado em História da Literatura da FURG. Desde então, não havia outra opção: eu investigaria a obra do escritor gaúcho.

Durante meu percurso acadêmico, tenho participado de projetos de pesquisa, extensão e ensino. No presente momento, participo do projeto de pesquisa “Imaginário e intimismo: múltiplas representações literárias”, coordenado pela professora Mairim Linck Piva e ao qual este trabalho de pesquisa está vinculado.

Conforme mencionei, estou imersa, há anos, na obra de Caio. Por isso, inicio minha dissertação de forma subjetiva. Entendo que não haveria melhor forma, já que o intimismo dos textos do autor foram motivadores para a

---

<sup>1</sup> A fim de evitar a repetição excessiva do nome completo do autor, usarei variações, como “Caio” e “Caio F.” – alternativas já consagradas pela crítica.

composição deste trabalho. Assim, evoco *O prazer do texto*, de Roland Barthes, na tentativa de explicar o início da minha escrita: “O prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias ideias – pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu.” (BARTHES, 2008, p. 24).

Faço uso das palavras de Barthes porque entendo que a escolha do tema de uma pesquisa deve guardar intimidade com o prazer da leitura e não apenas servir como um meio para alcançar um fim. Minha opção, todavia, não ocorreu sem o entendimento do que tal escolha geraria, já que há algumas décadas a obra do escritor sulino vem sendo amplamente explorada em trabalhos acadêmicos. Por isso, a fortuna crítica sobre a obra de Caio representa vantagem e desvantagem: se por um lado constato, em pesquisa realizada na Plataforma Lattes e no Portal de Periódicos CAPES/MEC, diversas ocorrências de trabalhos acadêmicos envolvendo a obra do escritor gaúcho, pouco encontro a respeito de sua dramaturgia.

Embora a produção dramática de Caio Fernando Abreu seja menos reconhecida pela crítica do que outros gêneros literários aos quais se dedicou, o escritor nutriu proximidade com o teatro desde cedo. Sobre isso, deixo que o próprio Caio argumente:

Muito prazer: meu nome é Caio Fernando Abreu. Faço literatura, teatro, música, cinema e crítica. Mas de amor é o que eu gosto mais. Explico devagar. Tenho sangue espanhol, português, negro, índio, judeu e árabe. Nasci em 12-9-48, em Santiago do Boqueirão, uma cidade estranha onde às vezes nevava, quase na fronteira do RGS com a Argentina. Filho de militar e professora. Neto de fazendeiros. Gosto de chuva, vento e frio. Detesto cebola, gravata e intelectualismo. Estudo Letras e Arte Dramática, na faculdade de Filosofia da UFRGS. Além disso, escrevo crítica de cinema para o *Correio do povo* e faço cinema – como ator – com um amigo, Sérgio Roberto Silva. (ABREU, in DIP, 2009, p. 307).

Aos 18 anos, o escritor já era ligado à literatura e ao teatro. Ambas as expressões artísticas já figuravam lado a lado em sua vida e em seu discurso. Caio não terminou nenhum dos cursos de graduação citados, mas permaneceu até o final de sua vida irremediavelmente ligado à literatura e ao teatro.

Caio Fernando Abreu (1948-1996) é reconhecido como um dos mais notáveis escritores brasileiros contemporâneos. Começou a publicar contos e romances na década de 1970. Escreveu contos, crônicas, romances, poemas, cartas e peças de teatro e exerceu o ofício de jornalista. Sua obra literária apresenta um painel múltiplo e denso, em que amor, dor, vida, morte, lucidez, devaneio, cor, som, prazer, humor, medo, busca e falta misturam-se, transcendem e arrebatam leitores há décadas, não apenas em português, mas também em outros idiomas. Alguns de seus livros foram traduzidos, pelo menos, para os idiomas espanhol, francês, inglês, italiano, alemão e holandês.

Caio é notavelmente lido e conhecido, sobretudo, por sua prosa – contos, crônicas, romances. Mais do que em qualquer outro gênero literário, o escritor debruçou-se sobre o conto, gênero que predomina em sua obra. Se a narrativa curta recebe significativa atenção do público leitor e da crítica, a dramaturgia de Caio, entretanto, é menos editada, comercializada, lida e estudada em trabalhos acadêmicos e panoramas literários brasileiros críticos e históricos. Prova disso são as publicações das obras do escritor: enquanto seus livros de contos já foram editados diversas vezes desde a primeira publicação, vinculados a diferentes editoras – as mais recentes reedições datam do ano de 2015<sup>2</sup> –, suas peças de teatro foram compiladas e lançadas de forma completa apenas duas vezes. Em 1997, houve a primeira edição do livro *Teatro completo*, enquanto a segunda veio à luz apenas 12 anos depois, em 2009.

A obra *Teatro completo* reúne toda a dramaturgia de Caio Fernando Abreu. O livro foi lançado pela primeira vez em 1997, organizado por Luiz Arthur Nunes, diretor de teatro e amigo de Caio F. Em 2009, saiu a segunda edição, por outra editora e sob organização de Nunes, novamente, e também de Marcos Breda, ator e amigo de Caio.

---

<sup>2</sup> Segundo a reportagem intitulada “Sucesso nas redes sociais, obra de Caio Fernando Abreu retorna às livrarias em novas edições”, publicada pelo jornal *Zero Hora* (09 nov. 2014), a editora Nova Fronteira relançaria dez títulos do autor. Entre os projetos de lançamento da editora, está *Teatro completo*, que até o presente momento, março de 2016, não foi lançado. Também a editora L&PM relançou alguns livros de contos do autor em 2015. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2014/11/sucesso-nas-redes-sociais-obra-de-caio-fernando-abreu-retorna-as-livrarias-em-novas-edicoes-4637932.html>>. Acesso em: 25 jan. 2016.

No *site* oficial<sup>3</sup> de Caio F., Marcos Breda discorre sobre o envolvimento do amigo com o teatro:

O que muita, muita gente ainda não sabe é que a ficção que escreveu não era apenas narrativa, épica. Caio também escrevia literatura dramática. Excelente literatura dramática, diga-se de passagem, embora menor – em termos puramente quantitativos – do que sua caudalosa vertente de contos, novelas e romances. São seis peças – uma delas infantil – e mais duas compilações de quadros & cenas curtas. Pode parecer pouco para este verdadeiro artista da ribalta. Alguém que sempre assistiu, curtiu, escreveu e/ou atuou em teatro, além de fazer parte de toda uma geração de talentosos teatros da efervescente Porto Alegre do final da década de 60.<sup>4</sup>

Pelas palavras de Breda, é possível perceber o intenso envolvimento de Caio com a arte teatral.

No mesmo *site*, Breda refere-se à redescoberta do teatro do autor: “O teatro de Caio Fernando Abreu merece ser redescoberto por estudiosos, autores, diretores e, principalmente, atores ávidos por personagens instigantes, complexos e profundamente desafiadores”.

Assim, a partir de um recorte da obra teatral de Caio Fernando Abreu, o *corpus* escolhido para a realização desta dissertação abarca três textos dramáticos de autoria exclusiva do escritor, os quais fazem parte da obra *Teatro completo*: “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, “Zona contaminada” e “O homem e a mancha”.

Entre as três obras, há em comum a ideia de que os sujeitos personagens refugiam-se em lugares fechados: em uma casa abandonada, em uma funerária ou na própria residência em que vivem. Em virtude de o meio externo ser considerado um lugar inóspito, negativo e até mesmo perigoso, as personagens buscam refúgio e se isolam da sociedade. Assim, instaura-se a noção de que esses refugiados são sobreviventes de um meio cujas condições são adversas e agressivas aos seres humanos.

---

<sup>3</sup> A partir da criação da “Associação Amigos do Caio Fernando Abreu” (AACF), em 2010, familiares, amigos e leitores uniram-se em prol da criação de um *site* oficial do autor. Liana Farias, pesquisadora e jornalista, preside a associação e está à frente da página, cujo endereço virtual é: [www.caiofernandoabreu.com](http://www.caiofernandoabreu.com)

<sup>4</sup> Disponível em: <[www.caiofernandoabreu.com](http://www.caiofernandoabreu.com)>. Acesso em: 10 jan. 2016.

Dessa maneira, diante das impossibilidades e adversidades do espaço externo, é através do isolamento que os sujeitos fogem desse meio e dão início a reflexões e buscas de sentido que parecem não poder ocorrer no espaço exterior ao microcosmos fechado. Desse modo, isolam-se da maioria e vivem sozinhos ou em um pequeno grupo, a partir do qual as personagens refletem, buscam a si mesmas e a sentidos em relação à vida e à sociedade.

A respeito das datas dos textos dramáticos selecionados, por não terem sido publicados na época em que foram encenados (foram compilados pela primeira vez no livro *Teatro completo*), recorro a cartas nas quais Caio Fernando Abreu menciona as peças teatrais e às vozes de Luiz Arthur Nunes e Marcos Breda, organizadores da segunda edição de *Teatro completo*.

Nunes, no prefácio da obra, alega não saber precisar a data em que foi escrito “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, primeiro texto dramático independente de Caio (os anteriores foram realizados em parceria), mas que certamente foi escrito no início da década de 1970, após os anos em que o autor viveu em Londres. Como o texto foi premiado em 1976, em um concurso de dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro, sabe-se que a peça deve ter sido escrita, conforme afirmação de Nunes, na primeira metade da década de 1970. Na ausência de mais informações, convencionarei referir o ano de 1976.

“Zona contaminada” é, das três obras, a que se apresenta mais incerta cronologicamente; sabe-se que foi escrita depois de “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”. Em carta de 1978 (ABREU, 2002, p. 498), endereçada a Nair Abreu, Caio relata que terminou de escrever a peça “Zona contaminada”, a qual estava escrevendo havia dois anos. Não há informações sobre o ano em que o texto chegou ao público, mas, tendo em conta os dados da carta, tratarei da obra como realizada em 1978.

Já em relação a “O homem e a mancha”, acerco-me com mais segurança à data de escritura: novamente recorrendo ao livro *Teatro completo*, colhi, na apresentação da obra, escrita por Marcos Breda, a informação de que o texto foi produzido em 1994, dois anos antes do falecimento de Caio. Foi o último texto dramático do autor.

Após realizar esse apanhado acerca das datas dos textos dramáticos, tentando mapeá-las, penso que, de fato, o que me interessa na consideração dessas datas é situar as obras literárias nas décadas de 1970, 1980 e 1990 – período do teatro brasileiro que será abordado posteriormente.

É relevante mencionar o fato de que nem todas as peças de teatro que compõem a dramaturgia de Caio F. foram escritas exclusivamente por ele. O escritor desenvolveu parceria com Luiz Arthur Nunes, com quem criou algumas das peças que fazem parte da obra *Teatro completo*. As três obras que formam o *corpus* literário desta dissertação foram de autoria exclusiva de Caio Fernando Abreu.

Pesquisas realizadas no Portal de Periódicos CAPES/MEC e na Plataforma Lattes revelam que as obras do autor são majoritariamente estudadas a partir de temáticas ligadas à perspectiva dos estudos *queer*, à homossexualidade, à AIDS e à representação da urbanidade e da contemporaneidade em sua literatura. Há, também, estudos que aproximam a obra literária de Caio F. da música e do cinema. A pesquisa também possibilita constatar que a grande maioria dos trabalhos que versam sobre seus textos centra-se em sua contística.

Sobre a dramaturgia do autor, comprovadamente menos estudada que seus contos, crônicas, cartas e romances, não foram localizadas ocorrências de estudos que reúnam em um mesmo trabalho as três peças teatrais que formam o *corpus* deste estudo. Há alguns trabalhos acadêmicos acerca de adaptações teatrais de contos do autor, mas escassos estudos a respeito dos seus textos escritos originalmente para o teatro. Nesse sentido, justifica-se a relevância do estudo empreendido, no que tange ao *corpus* e à abordagem temática.

Décio de Almeida Prado, destacado crítico do teatro brasileiro, no prefácio de *O teatro brasileiro moderno*, faz uma diferenciação entre a literatura dramática, segundo ele, comumente tratada como *drama* em inglês, e espetáculo cênico, *theatre*. Valendo-me do esclarecimento de Prado, aclaro – e até mesmo enfatizo – que meu compromisso neste trabalho é o de analisar a ficção dramática de Caio Fernando Abreu. Em outras palavras, foco-me no texto literário, isto é, no gênero literário dramático. Com isso, de

modo algum ignoro ou rechaço o espetáculo cênico como componente fundamental da arte teatral – considero-o no breve panorama histórico tecido a respeito do teatro nacional, inclusive.

De acordo com Anatol Rosenfeld, “[...] a peça como tal, quando lida e mesmo recitada, é literatura” (ROSENFELD, 1996, p. 24). Assim, a partir da afirmação do teórico, ratifico que meus propósitos de análise são fincados no texto teatral, na literatura. Em se tratando dos textos dramáticos de Caio, é possível observar, conforme desenvolverei ao longo do trabalho, o envolvimento do autor com a criação literária do texto de teatro, o que, de certa forma, ampara a minha escolha em analisar o texto teatral.

Além disso, munida da compreensão de que a história da literatura brasileira detém-se menos no gênero dramático do que em outros gêneros literários, ratifico a relevância do presente estudo, no sentido de contribuir para a memória histórico-literária dos estudos acerca dos textos dramaturgicos brasileiros.

No primeiro capítulo desta dissertação, apresento uma breve discussão sobre teatro e literatura. Após, realizo uma abordagem histórica do teatro brasileiro, detendo-me nas décadas de 1970, 1980 e 1990, décadas essas que abrigam a produção dramaturgica que será analisada.

Posteriormente, no segundo capítulo, trato da dramaturgia de Caio Fernando Abreu, a fim de pensá-la dentro do contexto do teatro brasileiro da segunda metade do século XX. Além disso, abordo a crítica acerca da dramaturgia de Caio F., especialmente no que tange a trabalhos sobre os textos por mim estudados.

Ainda no segundo capítulo, enfoco material jornalístico obtido a partir de pesquisa realizada em outubro de 2015 no acervo de Caio Fernando Abreu presente no Delfos – Espaço de Documentação e Memória Cultural da PUCRS. A exposição de recortes de jornais com divulgação e crítica das composições dramáticas de Caio Fernando Abreu pretende-se como um pequeno mapeamento da crítica da dramaturgia do autor em décadas passadas, quando da publicação ou encenação dos textos teatrais.

Em um segundo momento da dissertação, encaminho-me para possibilidades teóricas de análise do *corpus* literário. Desse modo, no

terceiro capítulo proponho uma análise da interface entre o espaço (interior e exterior) dos textos dramáticos, bem como à noção de isolamento e refúgio a partir da abordagem filosófica de Gaston Bachelard.

No mesmo capítulo, realizo uma leitura a partir de José Ortega y Gasset, que me oferece conceitos fundamentais para interpretar o estado de introspecção dos seres durante o isolamento. A partir da noção de ensimesmamento humano proposta pelo filósofo, relaciono o isolamento físico das personagens e suas reflexões dentro do espaço interno do refúgio.

No quarto capítulo, proponho uma leitura das peças teatrais de Caio à luz da teoria do teatro do Absurdo. O Absurdo surge como leitura complementar, ao final da dissertação, mostrando uma possibilidade interpretativa a partir de uma teoria propriamente do teatro. Essa abordagem dialoga com as anteriores na medida em que é capaz de flagrar sujeitos desconexos, inconformados com sua situação existencial.

## 1. No entreabrir das cortinas...

### 1.1 Literatura e teatro: texto, representação e história da literatura

De acordo com o crítico literário Afrânio Coutinho, a peça de teatro é “uma composição literária destinada a ser representada por atores (que encarnam as personagens), num palco, atuando e dialogando entre si.” (COUTINHO, 2008, p. 96). Durante minha incursão leitora no universo de obras que versam sobre o teatro, deparei-me, algumas vezes, com a separação, para fins comparativos ou não, entre literatura e dramaturgia (o texto dramático), como se fossem produções completamente diferentes; como se o texto dramático, escrito para ser encenado, segundo Coutinho, não fosse literatura, não compusesse, por si só, o gênero literário dramático.

Por afirmar que meu objeto de análise é o texto literário, a composição dramática escrita, sinto certa urgência em tratar do tema, ainda que em linhas gerais e a partir das vozes teóricas de alguns autores (críticos e historiadores). Assim, na esteira da afirmação de Coutinho, referencio um projeto que guarda intimidade com a aproximação entre a dramaturgia enquanto texto literário e a encenação.

O livro *Leio teatro: dramaturgia brasileira contemporânea, leitura e publicação*, de 2008, organizado por André Luís Gomes, é composto por artigos de diferentes autores e discute sobre a leitura e a publicação de textos dramáticos. A obra apresenta os resultados da pesquisa realizada pelo Grupo de Estudos em Dramaturgia e Crítica Teatral<sup>5</sup> sobre as edições de textos teatrais contemporâneos. A existência de pesquisas como essa ratifica o conceito do texto teatral enquanto construção literária e corrobora a ideia da leitura e da publicação desses textos, à parte da sua encenação. Essa

---

<sup>5</sup> A pesquisa discute e apresenta dados sobre a importância da leitura e a formação de leitores de textos teatrais, bem como sobre o papel do mercado editorial para a construção da história do teatro nacional. O grupo de estudos é coordenado por André Luís Gomes, professor adjunto do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília e conta com o apoio do CNPq.

proposta vai ao encontro do que proponho neste estudo, no que tange a debruçar-me na análise da literatura dramática.

Segundo André Luís Gomes, no artigo “Dramaturgia brasileira contemporânea: panorama, mercado editorial e encenação”, que faz parte do livro referenciado, a partir de 1972 houve um crescimento da publicação de textos teatrais brasileiros. A pesquisa constata o crescente interesse do mercado editorial pela atividade do teatro.

Além disso, os estudos do grupo afirmam que a presença de fichas técnicas das representações cênicas dos textos dramáticos e de textos críticos ou de apresentação inicial (que geralmente foram e são escritos por consagrados estudiosos e críticos do teatro, como Alberto Guzik, Décio de Almeida Prado, João Roberto Gomes de Faria, Sábato Magaldi, entre outros) dos livros contribuem para a formação da história do teatro brasileiro.

Na maioria das vezes, a publicação dos textos dramáticos acontece depois de sua encenação no palco – conforme ocorreu com as três peças de Caio Fernando Abreu que formam o *corpus* desse trabalho. Isso acontece porque a ficção dramática é escrita, conforme já mencionei, para ser encenada. Portanto, a edição e publicação do texto é um dos fins de sua criação, mas não o primeiro ou único, como ocorre em relação a outros gêneros literários.

A partir disso, acredito ser possível pensar que o texto dramático publicado após sua encenação abriga diversas leituras: a leitura do próprio autor, o dramaturgo, com suas rubricas e indicações para encenação, a leitura do público espectador da representação, e, quando da publicação do texto, que já foi marcada por aspectos da encenação, uma nova leitura, a partir do texto que já foi encenado uma ou mais vezes.

Essa envolvente teia de imbricações entre literatura, dramaturgia e teatro estabelece a pluralidade e a riqueza da arte teatral, que é, segundo Anatol Rosenfeld (1996, p. 28), “uma arte de expressão peculiar”.

No texto “Sobre criação dramática e encenação”, Luís Eduardo Vendramini discorre sobre a relação entre texto dramático e espetáculo cênico:

O texto dramático é a fonte e o articulador principal dos demais códigos do fenômeno teatral. Sistema orgânico multiplicador de outros sistemas (encenações diferenciadas), com os quais mantém relações de interdependência, a obra dramática pode ser comparada à *partitura*, em Música. Um ouvinte sensível consegue distinguir perfeitamente duas versões diferentes da mesma obra musical, produtos que são de diferentes orquestras e/ou maestros. Já em Teatro, o grau de variação entre texto e espetáculo é maior do que entre partitura e execução, em Música. (VENDRAMINI, 2003, s./p.)

Vendramini também aborda a estreita relação entre ambos os fenômenos, sem elencar primazia em relação a algum deles.

Parece-me que há não subserviência de um em relação ao outro, mas fecundidade mútua, exatamente pelo caráter múltiplo da arte teatral. Ao optar por estudar apenas o texto literário teatral, não admito uma sobreposição da vida do texto em relação à da representação, mas realizo uma escolha para fins de análise, entendendo o teatro como uma arte híbrida e agregadora, constituída a partir de texto literário e representação cênica.

A respeito da discussão sobre texto e representação, faz-se importante referenciar a obra *Para ler o teatro*, de Anne Ubersfeld. Nesse livro, Ubersfeld aborda a especificidade do texto teatral e a relação entre texto e representação. Para a autora, as estruturas de um texto teatral são mais densas que as de um texto poético e menos lineares que as de uma narrativa (UBERSFELD, 2010, p. xiii).

Referencio a obra de Ubersfeld porque, em busca de escapar do “terrorismo textual” e do “terrorismo cênico”, a autora tenta elencar as especificidades do texto teatral, que deve ser tratado como tal, o que vai ao encontro do que proponho em minha análise da literatura dramática de Caio Fernando Abreu.

Nesse sentido, Ubersfeld conceitua a arte teatral:

O teatro é uma arte paradoxal. Pode-se ir mais longe e considerá-la a própria arte do paradoxo, a um só tempo produção literária e representação concreta; arte a um só tempo eterna (indefinidamente reproduzível e renovável) e instantânea (nunca reproduzível como idêntica a si mesma): arte da representação que é de um dia e nunca a mesma no dia seguinte; quando muito, arte feita para uma única representação, resultado único, como queria Antonin Artaud

em *O teatro e seu duplo. Arte do hoje*, representação de amanhã, que se pretende a mesma de ontem, interpretada por homens que mudaram diante de novos espectadores, a encenação de dez anos atrás, por mais qualidade que tenha apresentado, está hoje tão morta quanto o cavalo de Rolando. Mas o texto, esse é, pelo menos teoricamente, inatingível, fixado para sempre. (UBERSFELD, 2010, p. 1).

A autora considera que o teatro é, ao mesmo tempo, produção literária e representação, o que me faz lembrar das palavras de Afrânio Coutinho, segundo as quais, o texto dramático é escrito para ser encenado. Justamente por esse motivo, a publicação do texto dramaturgico não faz parte do objetivo principal de sua criação, mas constitui uma de suas possibilidades – o que ocorre de forma crescente no Brasil, segundo o estudo antes abordado de André Luís Gomes.

É possível observar que o caráter híbrido da arte teatral tem gerado, ao longo da história da literatura e do teatro, uma série de discussões e publicações nessas áreas. Ubersfeld abarca em sua obra uma discussão que me parece relevante quando se trata do teatro, a qual diz respeito a atitudes que primam pela soberania do texto teatral em detrimento da representação ou, de modo inverso, rechaçam o texto em razão do espetáculo cênico.

De acordo com a autora, a primeira atitude possível em relação ao teatro é a “intelectual” ou “pseudo-intelectual”, que privilegia o texto face à representação, esta interpretada como mera expressão ou tradução do texto literário. O maior risco dessa atitude seria o de elencar uma única interpretação do texto teatral, sacralizando-o e eternizando uma única leitura, além de travancar o desenvolvimento da representação cênica.

A segunda atitude, muito mais comum na prática moderna ou da “vanguarda” do teatro, de acordo com Ubersfeld, consiste em negligenciar, por vezes de forma radical, o texto literário. O teatro, nessa atitude, está inteiramente calcado no espetáculo cênico produzido para os espectadores. O texto, então, é apenas um dos elementos da representação teatral, talvez o menor.

Nesse sentido, considerando as peças teatrais que estudo neste trabalho, compreendo que as duas atitudes podem ser prejudiciais à arte do teatro, que se constrói e, no caso dos textos analisados, se nutre

mutuamente, a partir da relação entre texto literário e representação. Elencar qualquer uma das duas posturas citadas poderia desmerecer parte da arte teatral e dos textos dramáticos.

Ubersfeld também destaca que é possível ler o texto teatral como não-teatro, já que não há nada nele que impeça o leitor de lê-lo como um romance, por exemplo. Por isso, é preciso apreender e ater-se à especificidade da escritura teatral, a mesma especificidade que deve ser considerada quando da adaptação de um romance ou poesia para o teatro.

De acordo com a estudiosa, o texto teatral consiste em duas partes diferentes, mas indissociáveis: o diálogo e as didascálias (ou rubricas, que são indicações cênicas apontadas pelo dramaturgo em seu texto). As didascálias, por vezes, são inexistentes ou quase inexistentes, mas, quando figuram no texto, são plenamente significativas.

Em se tratando de “Pode ser que seja o leiteiro lá fora”, “Zona contaminada” e o “O homem e a mancha”, observa-se ampla existência de rubricas. Nesse sentido, considerando a especificidade do texto dramaturgic, quando de minha análise literária dos três textos, considero as rubricas tanto quanto os diálogos entre as personagens, entendendo que ambos são significativos para a análise.

A crítica acerca das relações entre teatro e literatura divide opiniões. Alguns autores defendem a primazia do texto em relação ao espetáculo cênico, geralmente recorrendo ao argumento de que o texto literário, ao contrário da representação cênica, sobrevive ao tempo. Na contramão, há, conforme assinala Ubersfeld, tendências contemporâneas que enfocam menos ou não enfocam o texto literário teatral.

Além disso, sabe-se que há práticas teatrais pós-dramáticas nas quais o texto é composto via processo colaborativo entre diretor, dramaturgista e atores, o que demonstra uma nova maneira de relação com o texto teatral. Nesse sentido, é ampla e múltipla a discussão a respeito do texto no teatro.

Não pretendo aprofundar tais questões, nem tomar partido em relação a todas elas. Minha abordagem do tema ocorre em virtude de considerar importante tratar, mesmo que de forma sucinta, da interface entre teatro e literatura.

No contexto da discussão a respeito do texto do gênero dramático no âmbito da arte teatral, julgo relevante pensar no lugar da dramaturgia na história da literatura brasileira.

Aristóteles, no capítulo de sua *Poética* dedicado à tragédia, afirma:

O espetáculo, embora fascinante, é o menos artístico e mais alheio à poética; dum lado, o efeito da tragédia subsiste ainda sem representação nem atores; doutro, na encenação, tem mais importância a arte do contra-regra do que a dos poetas. (in ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO, 2005, p. 26.).

O trecho citado mostra a atenção do filósofo ora voltada ao texto dramático, ora à encenação. É possível observar, entretanto, que o autor atribui valor secundário ao espetáculo cênico, uma vez que considera a existência da tragédia independente da representação e dos atores. Posteriormente, será possível perceber que essa determinação de Aristóteles influenciou o tratamento conferido ao teatro dentro da história literária brasileira.

João Roberto Faria, crítico teatral que trabalha há anos, como ele próprio afirma, com a relação entre literatura e teatro, escreveu artigos sobre o lugar da dramaturgia na história literária brasileira. Além de indagar acerca do espaço que as histórias da literatura têm dado à dramaturgia, o autor incita reflexões sobre se as obras teatrais devem ou não ser estudadas como obras literárias, junto com outros gêneros. Faria questiona, também, se as obras teatrais devem ser abordadas nas histórias literárias ou apenas nas histórias do teatro ou, ainda, em ambas.

De acordo com o crítico, em seu artigo “O lugar da dramaturgia nas histórias da literatura brasileira”, no final do século XIX ocorre a afirmação do teatro como arte autônoma. Dessa forma, se Aristóteles considerava o espetáculo cênico de forma secundária, no século XXI testemunha-se outro fenômeno, já que é a partir da realização dos espetáculos que as histórias do teatro são escritas.

Assim, Faria afirma que com o surgimento do encenador tem início a história do teatro, o que gera consequências ao tratamento da literatura dramática, que não é mais vista como hegemônica, já que o teatro é arte cênica. No entanto, até o final do século XIX, a história do teatro encontrava-

se mesclada com a história literária dramática, e ambas estavam abrigadas em histórias da literatura.

Desde que Aristóteles reconheceu o espetáculo cênico de forma secundária, criou-se uma tradição que apenas os movimentos de vanguarda da virada do século XIX e os tempos modernos conseguiram abalar em relação ao texto teatral e à representação. Nesse sentido, Faria observa que ao longo da história literária brasileira, alguns autores, como Sílvio Romero e José Veríssimo, chegaram a considerar o espetáculo cênico como um obstáculo para a realização literária do texto de teatro.

Nessa medida, o autor constata que nas histórias literárias escritas a partir de 1960, cada vez mais a dramaturgia é estudada como se fosse um apêndice da história da literatura nacional. Desde então, a tendência das histórias literárias brasileiras tem sido a de suprimir a dramaturgia.

O autor sugere uma explicação para essa tendência:

A exigência de um instrumental teórico e analítico próprio, que nem sempre é do domínio de quem estuda a poesia e a prosa, e o diálogo dos nossos dramaturgos com seus pares europeus e norte-americanos – o que exige o conhecimento de suas obras – são dificuldades que afastam os historiadores da literatura brasileira da dramaturgia. (FARIA, 2013, p. 22).

Em se tratando do tratamento destinado à dramaturgia nas histórias da literatura, nas obras que abordam desde a origem da literatura brasileira até os tempos modernos e contemporâneos, parece não haver percalços em discorrer sobre a dramaturgia, mesmo que sucintamente, do tempo colonial e do século XIX. Há dificuldades, porém, em abordar a literatura moderna e contemporânea.

A partir dessa constatação de João Roberto Faria, construo a hipótese de que o escasso e pouco aprofundado tratamento destinado à dramaturgia nas histórias literárias nacionais, que geralmente abordam mais ampla e consistentemente os gêneros lírico e narrativo, talvez contribua para que, por vezes, o texto teatral não seja percebido e reconhecido como obra literária. Ademais, acrescenta-se a essa hipótese a existência de tendências teatrais

que, conforme discorri a partir de Anna Ubersfeld, valorizam o espetáculo cênico em detrimento do texto dramático.

Em seu artigo, Faria cita e comenta diversas histórias literárias escritas após a de Sílvio Romero (que produziu a primeira história da literatura brasileira realmente importante, segundo o autor) e constata que nenhuma delas aborda de forma plenamente satisfatória a dramaturgia. Ela parece figurar nas histórias literárias nacionais como “um parente distante” da poesia e da prosa, a partir de informações genéricas e comentários breves.

Sobre o lugar da dramaturgia na história da literatura nacional, Faria argumenta:

Tudo indica que uma divisão de tarefas foi silenciosamente estabelecida ao longo do século XX, sem qualquer discussão de caráter teórico e crítico: o historiador da literatura brasileira tomou para si o trabalho de discorrer sobre poemas, contos e romances, enquanto o historiador do teatro ou da dramaturgia procurou aprofundar o estudo da peça teatral [...] ainda que a dramaturgia não encontre um lugar nas futuras histórias da literatura, isso não significa desconsiderar o possível caráter literário das peças teatrais. Assumida a divisão de trabalho a que me referi há pouco, sempre restará a essa forma artística que pode ser lida e estudada enquanto parte da literatura, ou apreciada como parte de um espetáculo teatral, um lugar onde será analisada e interpretada em profundidade: nas histórias do teatro ou nas histórias da dramaturgia. (FARIA, 2013, p. 24).

Nesse sentido, enquanto pesquisadora da área de Letras, especificamente da literatura, entendo a importância de minha escolha em lidar nesta dissertação de mestrado com um gênero que pouco ou sinteticamente figura nas histórias literárias nacionais. Além disso, e talvez também em razão disso, a obra literária de Caio Fernando Abreu não se afirmou no terreno da crítica e da história da literatura brasileira a partir de seus textos teatrais, mas sim em virtude de textos de outros gêneros.

Independentemente de questões que envolvem texto e representação ou do tratamento conferido à literatura dramática pela história literária brasileira, é importante considerar que, sempre que se opte por estudar apenas o texto literário dramático, urge ter cuidado e atenção às especificidades da literatura criada para a cena. Ratifico, então, que a ênfase

da minha pesquisa é bibliográfica. Detenho-me propriamente às análises dos textos teatrais e não às encenações deles advindas.

## **1.2 O teatro brasileiro: um breve panorama**

Parece-me adequado realizar uma breve explanação a respeito do teatro da segunda metade do século XX, mais especificamente, das décadas de 1970, 1980 e 1990, por ser esse o período que compreende as três peças teatrais que fazem parte do trabalho. Qualifico a abordagem como breve em virtude de não objetivar um extenso e profundo estudo histórico acerca do teatro brasileiro do período citado.

O que pretendo, na realidade, é apenas realizar alguns delineamentos, a partir do subsídio de estudiosos que escreveram sobre o teatro brasileiro. Constatei, a partir de leituras, que a dramaturgia de Caio Fernando Abreu geralmente não integra o cânone do teatro brasileiro de textos e obras que versam sobre o tema a partir de uma abordagem histórica e/ou crítica – e também por isso considero importante abordar a história do teatro brasileiro.

Não tenho por objetivo listar e comentar as mais influentes realizações dramáticas e cênicas ocorridas no país no período que me proponho abordar. Elencar nomes de autores, diretores e obras que fizeram parte e/ou tiveram destaque no período mencionado constituiria uma espécie de história do teatro, o que não apenas não faz parte de minhas pretensões neste trabalho, como já foi e vem sendo feito por alguns dos mais reconhecidos nomes da crítica do teatro brasileiro, como Sábato Magaldi, Yan Michalski, João Roberto Faria, Décio de Almeida Prado, Alberto Guzik e outros. Assim, valendo-me, por vezes, dessas vozes, construo um breve panorama do teatro brasileiro.

Nesse sentido, a explanação acerca do teatro nacional constituirá um painel para que eu possa situar a produção teatral de Caio Fernando Abreu no contexto da dramaturgia brasileira do período de 1970 a 1990 – período

de “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, “Zona contaminada” e “O homem e a mancha”.

Inicialmente, é preciso situar o período de produção da dramaturgia de Caio. “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora” e “Zona contaminada” foram escritos e encenados durante o período ditatorial brasileiro (1964-1985), enquanto “O homem e a mancha” é de um período pós-ditadura, na década de 1990. Assim, o período de produção dos dois primeiros textos dramáticos compreende um recorte temporal de intensa ebulição política e social: a ditadura militar brasileira.

Durante esse período, a produção teatral e musical brasileira e a arte em geral, reprimida pelo regime ditatorial, insinuava, denunciava e discutia, de forma mais ou menos velada, o pavor, o sufocamento e a angústia do povo brasileiro frente às amarras impostas pelo regime. De acordo com o professor e pesquisador da literatura Luís Augusto Fischer (2004, p. 115), no período ditatorial brasileiro, o horror da censura se impunha diretamente sobre o teatro mais do que sobre outras artes.

Entre 1940 e 1970, importantes realizações marcaram a história do teatro brasileiro. Segundo Yan Michalski (1989), destacado crítico teatral brasileiro, o golpe de 1964 interrompeu o fluxo de desenvolvimento e ditou novas regras a um teatro nacional que vivia sucessivas renovações.

Na década de 1940, inicia-se o teatro moderno, que teve como marco inicial, segundo Michalski, a produção do texto teatral *Vestido de noiva*, escrito por Nelson Rodrigues. A encenação ocorreu em 1943, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, pelo grupo amador “Os Comediantes”.

Outra importante realização que contribuiu para a modernização do teatro brasileiro foi a fundação, em 1948, em São Paulo, do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), uma companhia particular, sustentada por alguns nomes, sobretudo por Franco Zampari. O TBC funcionou de 1948 a 1964 e foi uma das maiores escolas práticas de profissionalismo teatral do Brasil.

Michalski destaca o repertório da companhia, composto por clássicos e comédias sofisticadas, produções exitosas em bilheteria. O TBC, segundo o crítico, estipulou um nível de exigência artística até então ausente dos palcos brasileiros. A companhia tratava de reproduzir (inclusive a partir da

importação de diretores estrangeiros), em São Paulo, espetáculos que a parcela abastada da sociedade via em suas viagens pela Europa. O que faltou para o TBC, afirma Michalski, foi a incorporação da realidade social brasileira ao seu trabalho.

A partir da década de 1950, no governo de Juscelino Kubitschek, desencadeou-se uma euforia nacionalista que deu vazão à discussão de problemas nacionais e à reivindicação por melhores condições de vida. Nesse contexto de consciência política e orgulho nacional, houve uma reação ao caráter cosmopolita e alienado dos temas veiculados pelo teatro brasileiro.

Assim, em 1953, um grupo de jovens reunidos no Teatro de Arena de São Paulo fundou, juntamente com o diretor José Renato Pécora, o Teatro de Arena. O grupo propunha o barateamento da produção e a forma do espaço teatral em arena<sup>6</sup>. A partir de 1956, Augusto Boal conduziu o Arena para a popularização de sua linguagem. A partir de então, o teatro nacional experimentou novos rumos:

Em 1958, a nova opção define-se através da criação de um Seminário Permanente de Dramaturgia e, quase simultaneamente, da estréia, coroada de surpreendente sucesso, de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, um jovem ator do grupo. Pela primeira vez, o ambiente das favelas era apresentado no palco não em função de um superficial exotismo, mas como local de moradia de pessoas em carne e osso, engajadas em conflitos concretos e verdadeiros, de ordem afetiva, profissional, ética e social – no caso, até mesmo especificamente sindical – e que se expressavam através de uma linguagem condizente com a sua vivência. Surgia assim uma nova dramaturgia, que iria dominar os palcos nos anos subsequentes: uma dramaturgia, em primeiro lugar, ufanistamente nacionalista, que se empenhava em refletir um estilo de viver, falar e agir inconfundivelmente brasileiro. (MICHALSKI, 1989, p. 13-14).

---

<sup>6</sup> A forma Arena de teatro compreende, literalmente, um espaço em forma de arena. Os gregos, para a encenação de seus dramas, utilizavam espaços assim, ao ar livre, construídos em meia-lua, com o palco mais baixo e assentos ao seu redor. O Teatro de Arena de São Paulo, entretanto, não faz referência direta à arena dos moldes gregos. Enquanto a arena da Grécia antiga compreendia um espaço ao ar livre, para 5 a 20 mil espectadores, a arena de São Paulo constituía-se como um lugar fechado, para cerca de 200 pessoas. Além disso, as propostas cênicas de ambas as arenas também eram bastante distintas.

Ao contrário do TBC, o Arena preocupou-se em encenar mais o Brasil do que para o Brasil. Esse desenvolvimento nacionalista e politizado do teatro nacional compunha o cenário teatral encontrado pelo início do período ditatorial brasileiro, em 1964.

Além do TBC, companhia voltada para a produção de espetáculos tidos como de qualidade internacional, destinados, sobretudo à burguesia paulista, e do Arena, voltado à produção de um teatro politicamente engajado, surge outro consagrado grupo do teatro nacional, o Oficina.

Na década de 1960, preconizado por José Celso Martinez Corrêa, o Oficina surge e propõe um teatro diferente do perfil “aburguesado” do TBC e da predominância nacionalista do Arena, incorporando propostas e estéticas diferenciadas, como a inspiração advinda do Existencialismo de Jean-Paul Sartre e Albert Camus.

Sufocadas pela tensão que se abateu sobre o país e o teatro em razão da censura ditatorial, essas vozes de resistência teatral do período sucumbiram. O Arena chega ao fim, debilitado financeiramente e abatido, também, pelo exílio de seu líder, Augusto Boal, que foi preso e levado ao Presídio Tiradentes (SP), acusado de subversão. Já o Oficina, enfraquecido, assim como o Arena, chega ao fim após prisão de seu líder, José Celso, que se tornou um exilado<sup>7</sup>.

Sobre o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, Décio de Almeida Prado (1988, p. 119) afirma que, com o quase simultâneo desaparecimento de ambos os grupos, por volta de 1972, chegava ao fim um ciclo histórico para o teatro nacional. Durante três décadas, segundo Prado, o teatro brasileiro teve uma companhia-padrão, que liderava a vanguarda a partir da qual se julgava tudo o que era produzido naquela época. No Rio de Janeiro, Dulcina, Mme. Morineau; em São Paulo, os grupos TBC, Arena e Oficina.

Embora o fim de expressivos grupos da história do teatro brasileiro, e apesar da ausência de produção de dramaturgos e diretores que estavam ausentes do cenário teatral na década de 1970, seja por falta de atividade ou por estarem fora do país, em um movimento natural de renovação, novas

---

<sup>7</sup> De acordo com a Enciclopédia Virtual Itaú Cultural, o grupo teve diversas fases e ainda existe, com o nome de Teatro Oficina Uzya Ozona (desde 1984). Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo112413/teatro-oficina>>. Acesso em: 16 mar 2016.

tendências e grupos surgiram, como o “Asdrúbal Trouxe o Trombone”, no Rio de Janeiro, e o “Pessoal do Victor”, em São Paulo.

Apesar do período conturbado e da censura à arte, as produções no campo da dramaturgia e do espetáculo cênico foram bastante férteis durante a ditadura militar brasileira, sobretudo na década de 1970. Quanto a isso, concordam destacados nomes da crítica teatral nacional, como Alberto Guzik e Yan Michalski.

A repressão e a censura estiveram presentes na existência do teatro nacional durante o período ditatorial, de 1964 a 1984. Dramaturgos e diretores foram perseguidos e presos, teatros invadidos, peças impedidas de serem lançadas na véspera de sua estreia. Plínio Marcos, por exemplo, em 1975, já contava dezoito de suas obras interditas.

Para citar apenas algumas produções, as quais se tornaram consagradas pela crítica – figurando na maioria das obras que realizam um apanhado histórico sobre o teatro brasileiro –, peças como “O rei da vela”, de Oswald de Andrade, “Roda-viva”, de Chico Buarque, e “Dois perdidos numa noite suja”, de Plínio Marcos, constituem exemplos de peças teatrais que enfrentaram problemas em relação à censura na década de 1960.

Entretanto, apesar da repressão enfrentada, a arte teatral gerou diferentes respostas ao momento nacional, a partir de textos, espetáculos e tendências. Segundo Yan Michalski, o teatro “amordaçado” das décadas da ditadura produziu uma das épocas mais profícuas de toda a sua história:

As condições anormais em que o teatro funcionou durante estas duas décadas fizeram surgir nos palcos tendências, experiências, textos e encenações de características muito diferentes de tudo que ali fora visto anteriormente. Ao mesmo tempo, rotulado pelo regime militar como perigoso inimigo público, e, conseqüentemente, perseguido e reprimido com requintes de perversidade e tolice, o teatro constituiu-se numa importante frente de resistência ao arbítrio e desempenhou destacado papel na sociedade do seu tempo. O episódio é bastante complexo e fascinante para merecer uma análise que abrange os seus aspectos estéticos, sociológicos e políticos. (MICHALSKI, 1989, p. 7).

A partir das afirmações de Michalski, é possível considerar que esse foi um período de afirmação de uma identidade teatral brasileira, a qual se

desenvolvia, tematicamente, em consonância com o contexto social e político nacional.

De acordo com Alberto Guzik, em 1980, entretanto, a dramaturgia “deixou de estar em sintonia com os acontecimentos”. Guzik e Michalski, nesse sentido, concordam que o destaque e a afirmação obtidos pelo teatro brasileiro durante os duros tempos do regime militar dissolveram-se após a ditadura.

Em razão de que o meu foco é o texto teatral, faz-se importante mencionar que as décadas das quais trato aqui apresentaram algumas mudanças de perspectivas em relação ao texto e ao espetáculo teatral. Nos anos 80, houve uma dominância do espetáculo em relação ao texto. Isso não equivale a afirmar, todavia, que a produção escrita dramática se tornou escassa; ocorre que alguns encenadores também produziram seus textos.

Já na década de 90, por outro lado, houve um revigoramento do texto. Nesse período, ocorreu a revalorização de nomes nacionais, como o de Nelson Rodrigues. Além disso, constatou-se um aumento dos grupos teatrais que produziam seus próprios textos como parte de seus processos de criação.

Nesse sentido, observam-se modificações em relação ao trabalho do dramaturgo e do diretor, já que os próprios grupos, em um processo coletivo, criavam seus textos e montagens cênicas. Havia dramaturgos-diretores mais comprometidos com os processos de criação coletivos. A produção teatral da década de 1990, assim, tem a marca da criação coletiva.

Silvana Garcia, no artigo “O teatro contemporâneo (1978...)”, texto que integra o capítulo IV do livro *História do teatro brasileiro* – volume 2, dirigido por João Roberto Faria, afirma que com o passar do período ditatorial, os temas das produções do campo da dramaturgia brasileira ganharam novos enfoques e contornos. Entre as novas “tintas” da dramaturgia brasileira, Silvana Garcia cita o tema do homoerotismo, referindo-se a uma abertura política ocorrida nos anos 80, possibilitada pela extinção do Ato Institucional n.º 5, o AI5, no dia 1º de janeiro de 1979. Ela cita contos de Caio adaptados para a cena, como “Dama da noite”, encenado no Off, espaço alternativo em São Paulo, aberto em 1979 e dirigido por Celso Curi. A peça foi dirigida e

interpretada por Gilberto Gawronski. “Pela noite”, que também aborda o tema do homoerotismo, é outro conto adaptado para o teatro, sob direção de Renato Farias.

Ainda considerando o mesmo tema, mas com enfoque sobre a AIDS, Silvana Garcia cita “A mancha roxa”, de Plínio Marcos, primeira peça de teatro em que o tema teria sido tratado ficcionalmente. Caio Fernando Abreu é mais uma vez citado, dessa vez por “O homem e a mancha”.

Embora algumas obras do autor integrem o cânone teatral brasileiro de Silvana Garcia, duas das obras citadas são contos e não textos escritos propriamente para os palcos. Além disso, a peça “O homem e a mancha” é sucintamente abordada, apenas por motivo temático.

Retornando aos anos 1980, pensando ainda sobre texto e encenação, é nessa década que encenadores de significativa presença no cenário do teatro nacional contribuem para a compreensão da dramaturgia enquanto um construto não apenas literário, mas como construção textual que pretende estabelecer-se, também, no espetáculo cênico.

Nessa época, os espetáculos são desenvolvidos de ideias originais ou de adaptações de outros textos literários. Mesmo quando o texto inicial pertence ao repertório da dramaturgia já consagrada, é possível identificar marcas da autoria do diretor, o que configura o dramaturgo apenas como uma das assinaturas de criação da obra que foi levada à cena.

Ainda de acordo com Silvana Garcia, a dramaturgia nacional dos anos 1980 e 1990 confere novos tratamentos a temas já consagrados, como violência urbana, valores e perspectivas falidos da sociedade, problemas de comunicação e impotência do indivíduo acuado psicologicamente frente à realidade social.

Segundo Garcia, há recusa de padrões mais realistas, em razão de modelos mais fantásticos, grotescos ou *nonsense*. Nesse sentido, transpondo a afirmação para a realidade dramatúrgica de Caio Fernando Abreu, é possível identificar, acredito, características *nonsense* em suas três obras, o que será abordado posteriormente no capítulo 4, intitulado “O Absurdo: uma interpretação possível?”.

Em síntese, a partir da segunda metade da década de 1960, período ditatorial, e durante a década de 1970, entre êxitos e declínios, o teatro manteve-se como força de resistência e denúncia social. Nesse período, mostrou-se extremamente produtivo, ainda que enfrentasse a censura por meio de ameaças, perseguições e impedimento da encenação de obras. Havia, durante boa parte desses anos, projetos estéticos, ideológicos e políticos alinhados com a realidade social da época. Havia, pode-se pensar, linguagens que se pretendiam representação da identidade teatral nacional.

A década de 1980, por sua vez, configurou-se como um tempo de transição: o teatro buscava novas possibilidades de engajamento, as quais dissessem respeito ao novo panorama brasileiro, que estava ainda indefinido, sobretudo a partir do enfraquecimento da ditadura.

O governo Figueiredo, iniciado em 1979, prometeu democracia, embora ainda houvesse certa censura. Esperava-se, em virtude do abrandamento da censura, que ressurgissem os diversos textos e espetáculos que haviam sido proibidos e forçados ao ostracismo durante a ditadura. Entretanto, o teatro havia enfraquecido, perdido suas forças, mostrando-se em crise de criação. As peças antes censuradas e liberadas na década de 80 não tiveram o sucesso esperado, pois estavam sendo realizadas fora do contexto social de sentido que lhes havia dado origem.

O teatro, antes considerado como força de resistência, não havendo mais a censura e contra quem ou o que reivindicar de forma urgente, deixou que prevalecessem interesses individuais em relação à sua função social. De acordo com Prado (1988, p.139), a multiplicação do teatro, ocorrida na década de 80, mostra a pulverização de teatros menores, às vezes com produções de um ou dois atores e com público reduzido. Para esse autor, se em tempos heroicos de amadorismo, o teatro brasileiro padecia de um certo complexo de inferioridade ante as produções estrangeiras, no novo teatro pós-ditadura cresce o culto à criatividade, induzindo qualquer pessoa, vencidos os seus bloqueios, a pensar que pode originar uma obra de arte. Para Prado, inexistia um padrão de julgamento para disciplinar a possível benéfica democratização da cultura, padrão este que tornava a crítica de outrora mais simples.

Além disso, a disseminação da televisão, que oferecia estabilidade, bom salário, *status* e fama aos atores, também prejudicou o teatro. O espectador acostumou-se, por conta das produções televisivas, a linguagens mais diretas e menos fantasiosas, experimentais e abstratas, o que também dificultava a produção e encenação de peças que se pretendessem inovadoras.

Por outro lado, segundo Michalski (1985, p. 93), há que se considerar, no balanço sobre a década de 1980, que o teatro nunca esteve tão “famoso”. Muitos jovens passaram a se interessar por exercer essa arte, o que faz com que cursos e escolas multipliquem suas vagas. A arte teatral, antes marginalizada, de acordo com o autor, ganha certo *glamour*. Ademais, o grande bônus da década de 1980 é a liberdade de expressão que não ocorria nas duas décadas anteriores, sufocadas suas vozes pelo regime militar brasileiro.

Tanto Alberto Guzik, Décio de Almeida Prado e Ian Michalski, em suas obras que versam a respeito do teatro nacional durante e após a ditadura militar, concordam que seriam múltiplas e desconhecidas as buscas e caminhos que percorreria o teatro nacional após a década de 1980.

Em seu artigo sobre o teatro brasileiro da década de 1980, Guzik reflete a respeito dos desconhecidos rumos do teatro nos anos 2000, com o advento da *internet* e do entretenimento rápido e fácil, muitas vezes propiciado pela realidade virtual. Sobre o futuro do teatro, afirmou:

Nos anos 80, o teatro brasileiro se pulverizou, eclodiu em centenas de experiências. É a direção certa. O rumo que permitirá ao teatro crescer e superar os impasses impostos por um fim de século que nada anuncia de tranquilizador. Como todos os que fazem teatro, nessa viagem, os dramaturgos brasileiros veteranos, jovens e os que ainda estão por vir, desempenharão o papel que lutarem para conquistar. Nem mais, nem menos. É um desafio do tamanho do Brasil. E o jogo já começou. (GUZIK, 1992, p. 15).

É interessante observar a pulverização apontada por Guzik – que será abordada na parte referente à década de 1990 – e fazer uma aproximação entre suas considerações e as de Décio de Almeida Prado, em obra de 1988:

Renascera o teatro sob formas ainda inimagináveis, como tantas vezes sucedeu, ou morrerá, havendo cumprido honrosamente o seu destino histórico? [...] Caberá o futuro, no que tange às artes do espetáculo, ao cinema, à televisão, ao *videotape*, ao *videocassete*, produtos de uma revolução tecnológica que se acelera e cujos resultados não conseguimos sequer conjecturar? (PRADO, 1988, p. 140).

Não pretendo responder, nem refletir sobre o futuro do teatro, futuro (para os autores) no qual me encontro e a partir do qual enuncio. Evoco as considerações de Guzik e de Prado sobre o teatro nacional com a intenção de mostrar as diferentes perspectivas e motivos assumidos pela arte teatral nas décadas abordadas.

Nesse sentido, conectando o contexto da história teatral nacional aos textos de Caio Fernando Abreu, se “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora” e “Zona contaminada” contemplam questões mais ligadas ao estrato social, como os sujeitos que perambulam e invadem uma casa em busca de abrigo; o movimento *hippie*; a contaminação que, simbolicamente, pode ser interpretada como a presença da AIDS, ou até mesmo da ditadura, e a perseguição às personagens em busca de seus úteros reprodutores, “O homem e a mancha”, de um período posterior à ditadura (1990), parece mostrar um sujeito mais centrado em si mesmo e em sua vontade de se evadir do mundo.

O balanço da década de 1990, afirma Garcia, também revela o aprofundamento do teatro de grupo, a partir do surgimento de diversos novos coletivos, destacando o modo colaborativo de construção teatral.

Segundo Garcia, características como procedimentos metalinguísticos, polifonia intertextual e desconstrução narrativa fazem parte das produções contemporâneas. Surgem cada vez mais grupos independentes e amadores no contexto teatral, os quais muitas vezes produzem a sua própria dramaturgia.

Em suma, esse breve panorama a respeito do teatro brasileiro do período de 1970 a 1990 é capaz de revelar os rumos e tendências teatrais dessas décadas. A década de 1970, segundo os críticos citados, constitui-se como extremamente representativa em termos de produção teatral nacional,

além de ter sido também bastante voltada a assuntos nacionais. “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora e “Zona contaminada” inserem-se nessa década.

Na década de 1980, por sua vez, o teatro brasileiro, que era visto como forte expressão estética de resistência política e social, experimenta dissoluções em relação às suas motivações. Já em 1990, década que abriga “O homem e a mancha”, há uma pulverização de temas e motivos e o crescimento de diversos grupos teatrais.

## 2. Caio dramaturgo

### 2.1 Produção e crítica do teatro de Caio Fernando Abreu

Minha dissertação é defendida no ano em que se completam duas décadas do falecimento de Caio. Apesar desse talvez longo tempo de ausência, a literatura do autor mostra-se intensamente viva e significativa. Além de recentes reedições de algumas de suas obras – algumas datam de 2015 e há projetos para novos lançamentos em 2016 –, no ano de 2016 realizam-se recitais, homenagens, mostra de filmes e debates que celebram a crescente “presença da ausência” de Caio F. e de sua obra em diversos lugares do Brasil.<sup>8</sup>

Caio Fernando Abreu, conforme mencionei na introdução, guardava vínculo próximo com o teatro. O autor frequentava o meio teatral brasileiro, como espectador e amigo de atores e diretores de Porto Alegre. Em suas cartas, frequentemente relata aos destinatários que pretendia assistir ou que assistira a alguma produção teatral.

Nas palavras de Luiz Arthur Nunes, Caio “tornou-se um homem de teatro”. Frequentaram juntos, por algum tempo, o curso de Arte Dramática da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Caio não concluiu o curso de Arte Dramática (assim como tampouco concluiu o curso de Letras que iniciou), entretanto, na prática, o autor conhecia de perto os palcos, pois também atuava, inclusive em peças próprias.

No prefácio de *Teatro completo*, Nunes afirma que Caio viajou pelo Rio Grande do Sul, junto a Suzana Saldanha e Nara Keiserman, atuando na peça

---

<sup>8</sup> Em 24 de janeiro de 2016, o jornal *Zero Hora* publicou a reportagem “Eventos celebram Caio Fernando Abreu nos 20 anos da morte do autor”. O texto aborda diversos projetos que tratam da obra do autor em 2016. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2016/01/eventos-celebram-caio-fernando-abreu-nos-20-anos-da-morte-do-autor-4958995.html>>. Acesso em 25 jan. 2016.

As homenagens e a repercussão delas ocorreram não apenas no Rio Grande do Sul, mas também em âmbito nacional. No dia 25 de fevereiro de 2016, data que marcou as duas décadas de falecimento de Caio, o jornal *Folha de S. Paulo* publicou reportagem sobre uma peça teatral que encena dois contos do escritor. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/02/1742847-peca-evoca-o-inquieto-caio-fernando-abreu-20-anos-apos-sua-morte.shtml>>. Acesso em: 25 jan. 2016.

infantil *Serafim-fim-fim*, de Carlos Mecen. Algum tempo depois, o autor escreveu sua primeira e única obra dramática infanto-juvenil, “A comunidade do arco-íris”, que estreou em Porto Alegre dirigida por Suzana Saldanha.

Caio escreveu também, junto com Luiz Arthur Nunes, “Sarau das 9 às 11”, peça de esquetes que foi encenada em 1976, realizada pelo Grupo de Teatro Província e dirigida por Nunes. Um dos esquetes, “A maldição do Vale Negro”<sup>9</sup>, dez anos depois, por solicitação do Teatro Vivo de Irene Brietzke, foi ampliado para ser montado como um espetáculo completo. O texto, também escrito em parceria com Luiz Arthur Nunes, virou peça independente, à parte de “Sarau das 9 às 11”. A montagem da peça rendeu o Prêmio Molière de melhor autor de 1988 a Caio Fernando Abreu e Luiz Arthur Nunes.

Também “Diálogos”, cinco diálogos curtos de autoria de Caio Fernando Abreu, integram a obra *Teatro completo*. Um deles, “Diálogo do companheiro”, foi incorporado ao livro *Morangos mofados* como um conto.

“Pode ser que seja só o leiteiro lá fora” foi a primeira ficção dramática escrita somente por Caio. O texto foi premiado em um concurso do Serviço Nacional de Teatro (SNT) e selecionado para ser lido publicamente pelo Brasil. Em Porto Alegre, o texto foi lido no Teatro Arena, sob direção de Nara Keiserman, com elenco composto por Luiz Arthur Nunes e José de Abreu e música de Carlinhos Hartlieb. A primeira montagem da peça ocorreu em Porto Alegre, em 1983, dirigida por Luciano Alabarse. Em seguida, foi proibida pela Censura Federal.

“A comunidade do arco-íris”, já citada, veio após “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”. Depois, o autor escreveu “Zona contaminada”, encenada no Rio de Janeiro, sob direção de Gilberto Gawronski.

Em uma manobra de mudança de um texto narrativo para o gênero dramático, Caio adaptou para a cena o romance *Reunião de família* (1982), de Lya Luft, que Luciano Alabarse encenou em Porto Alegre.

---

<sup>9</sup> A peça teatral “A maldição do Vale Negro” retoma o texto “A maldição dos Saint-Marie”, que integra o livro de contos *Ovelhas negras* (1995) e foi escrito quando Caio tinha 13 ou 14 anos. O texto foi premiado em um concurso literário da escola na qual o escritor estudava.

Em 1994, dois anos antes de falecer, Caio escreveu “O homem e a mancha”. A peça foi encenada por Marcos Breda, no Theatro São Pedro, sob direção de Luiz Arthur Nunes.

Importante considerar que a maioria das obras que versam sobre textos e espetáculos teatrais concentram seu mapeamento histórico e crítico sobre produções realizadas no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, eixo esse que costuma ser, na verdade, sempre mais prestigiado culturalmente – o que não ocorre de modo diferente em histórias do teatro. Por isso, é relevante mencionar que, em 1975, o Serviço Nacional de Teatro (SNT) descentraliza e expande a vida teatral para além do costumeiro eixo cultural brasileiro. Cria, então, o Festival Nacional de Teatro Amador, realizado em Fortaleza. Atento para o fato de que, conforme já mencionei, em 1976, “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora” é premiada e selecionada pelo SNT para ser lida no país.

Em 1978, o SNT promoveu outro projeto descentralizador, o Mambembão, uma mostra dos mais representativos espetáculos que foram montados fora do Rio de Janeiro e de São Paulo, os quais passaram a ser anualmente apresentados em ambas as cidades, em Brasília e em outras cidades.

No exercício de pensar a obra dramatúrgica, especialmente “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, “Zona contaminada” e “O homem e a mancha”, de Caio Fernando Abreu, no contexto do teatro brasileiro do período que compreende as décadas de 1970, 1980 e 1990, destaco o fato de que todos os textos dramatúrgicos do autor, tanto os que ele escreveu sozinho, quanto os que escreveu com Luiz Arthur Nunes, chegaram à cena.

Nesse sentido, todas as suas obras cumpriram o ciclo vital do texto teatral, chegando à segunda fase, a qual diz respeito à representação cênica. Além disso, conforme já mencionei, peças do escritor foram encenadas no Rio de Janeiro, principal cenário, juntamente com São Paulo, dos acontecimentos teatrais e artísticos brasileiros, de modo geral. Outro aspecto importante é que algumas obras de Caio não apenas chegaram ao eixo dominante, como também foram percebidas por concursos em âmbito nacional, como o promovido pelo SNT, que premiou “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”.

Outra prova contundente de que a obra dramaturgica do gaúcho teve espaço no contexto do teatro é a censura que recaiu sobre a mesma peça premiada, “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”<sup>10</sup>. Em carta endereçada a Luiz Fernando Emediato, em 1976, Caio comenta sobre sua premiada produção:

Sobre minha peça – tudo bem. Ela recebeu um dos prêmios de leitura do SNT de 1976 [...] Ainda não foi lida, deve ser agora no fim do ano. Um grilo: eu pretendia encená-la o ano passado, já tinha teatro, data de estreia, equipe etc.: foi proibida, no todo ou em partes, pela Censura Federal. Para ser publicada acho que tudo bem, não sei – mas para as leituras creio que haverá problemas. (ABREU, 2002, p. 479).

Ainda assim, as obras de Caio não costumam figurar em histórias do teatro. Parece-me que a principal justificativa pode ser a de que ele, apesar de cosmopolita física e literariamente, era um escritor gaúcho, ou seja, não produzia dentro do eixo Rio de Janeiro-São Paulo.

De qualquer modo, os fatores que mencionei – todas as peças teatrais de Caio terem chegado à cena; a encenação de sua obra no Rio de Janeiro; a premiação, e a censura – comprovam que o autor teve uma vida ativa não apenas em escrita dramaturgica, mas também em presença de suas obras nos palcos.

Parece-me importante considerar a crítica existente sobre a obra de Caio Fernando Abreu. Por isso, a partir de recortes, trago algumas vozes da crítica literária a respeito da escrita de Caio F.

Regina Zilberman, em *A literatura no Rio Grande do Sul*, afirma que entre os escritores do Rio Grande do Sul atuantes nos anos 1970 e 1980, comparece amplamente a representação da existência nos centros urbanos e a exposição do mundo interior das personagens. Ambas as temáticas podem ser verificadas nas três peças de Caio, o que corrobora a sustentação da temática deste trabalho.

A respeito da obra de Caio Fernando Abreu, Zilberman afirma que seus contos “narram histórias de partidas e retornos. Quando as personagens não

---

<sup>10</sup> O anexo 1 desta dissertação mostra o carimbo da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores), que libera a obra "Pode ser que seja só o leiteiro lá fora" como texto, mas veta sua encenação.

estão se movendo no espaço, estão viajando no tempo”. (ZILBERMAN, 1992, p. 141). Embora Zilberman não analise propriamente a dramaturgia de Caio, é interessante observar que sua análise vai ao encontro do que ocorre também na dramaturgia do escritor, o que revela, assim, características marcantes de sua escrita, as quais atravessam os diferentes gêneros literários aos quais ele se dedicou.

Transpondo as palavras da teórica aos textos que formam o *corpus* literário deste trabalho, pondero que, tal como nos contos de Caio, em suas ficções dramáticas as personagens também movem-se no tempo e no espaço, continuamente retornando ou partindo. Em “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, “Zona contaminada” e “O homem e a mancha”, as personagens demonstram sua estada transitória e incerta nos espaços do refúgio.

Gilda Bittencourt, em seu livro *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade*, realiza um estudo da escrita literária de Caio Fernando Abreu. Embora ocupada especialmente com a contística de autores gaúchos, pode-se reconhecer, nas considerações de Bittencourt sobre os contos de Caio, características que também podem ser observadas em sua dramaturgia.

Nessa medida, a autora afirma que a natureza enigmática da escrita (do conto, nesse caso) de Caio permite a sua leitura como uma grande metáfora, a qual figura “no apodrecimento do corpo dos indivíduos anônimos, a transposição para o coletivo, ou seja, é o corpo social que se degrada pouco a pouco, tomado e corroído pela doença da miséria.” (BITTENCOURT, 1999, p. 86). Dessa forma, segundo a autora, para purificar o mundo e para que as feridas sejam cicatrizadas, é necessário queimá-lo, pois apenas dessa maneira o mundo poderá renascer sobre diferentes bases.

Nesse sentido, as características da contística de Caio apontadas por Bittencourt são plenamente identificáveis nas peças do autor. “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, “Zona contaminada” e “O homem e a mancha” parecem indicar grandes metáforas, as quais se relacionam com um corpo social enfermo e inóspito. Por essa razão, os sujeitos isolam-se, refugiando-se em lugares fechados, dentro dos quais buscam estar a salvo do espaço externo.

Em relação à purificação do mundo e à cicatrização das feridas, que são, segundo Bittencourt, alcançadas apenas por meio da “queima” do mundo, é possível observar que nas peças teatrais em questão, sobretudo nas duas primeiras, a possibilidade de fim do mundo contempla a ideia referida pela autora. A denúncia, na escrita de Caio, de acordo com a autora, não é explícita, mas simbólica, tal como se identifica nas peças teatrais.

Por último, vale mencionar que Bittencourt afirma que em algumas de suas narrativas o escritor relata a experiência de jovens privados de esperanças e sonhos de liberdade e, vivendo em um regime repressivo, buscam solucionar o vazio da existência refugiando-se dentro de si, isolando-se do mundo. Novamente, é possível identificar no teatro de Caio as características que a crítica destaca na sua narrativa.

O refúgio, o isolamento e a busca de sentidos, que não pode ocorrer no corpo social, são temas constantes nas três peças selecionadas. Em relação aos jovens e às suas buscas, é possível observar semelhante temática, sobretudo, em “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”.

As considerações de Bittencourt quanto à narrativa de Caio Fernando Abreu contribuem diretamente para a sustentação deste trabalho, na medida em que permitem ratificar a ideia de que os temas e motivos encontrados no Caio Fernando Abreu contista também reverberam no Caio dramaturgo.

Luciana Stegagno Picchio, em *História da literatura brasileira*, assim como Zilberman e Bittencourt, trata a respeito da “urbanidade” presente na escrita literária de Caio:

Encontraremos também um ficcionista refinado e discreto como Caio Fernando Abreu (1948-1996) que, na sua breve vida de escritor marginalizado, nos deu um reduzido ciclo de obras-primas “urbanas” com **personagens isoladas no mundo e prisioneiras delas mesmas**. Contos e romances de formação, como ritos de passagem, eles possuem uma dimensão surrealista em que mais evidente se torna o **conflito entre indivíduo e sociedade** (*Morangos mofados*, 1981; *Quem tem medo de Dulce Veiga?*<sup>11</sup>, 1990; e, póstumo, *Bem longe de Marienbad*, 1996). (PICCHIO, 1997, p. 646, grifo meu).

---

<sup>11</sup> Picchio refere-se ao romance *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990).

Picchio, conforme salientei, aborda características que diretamente corroboram a minha análise sobre a dramaturgia do escritor.

Dentro do aspecto urbano da escrita de Caio, a estudiosa aponta personagens isoladas e prisioneiras de si mesmas, tal como os indivíduos dos textos dramáticos do escritor. Os dois aspectos que destaquei vão ao encontro da temática do trabalho, que investiga justamente sujeitos “refugiados em si mesmos”.

Além disso, o conflito entre sujeito e sociedade citado por Picchio também pode ser averiguado em “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora, “Zona contaminada” e “O homem e a mancha”, já que os sujeitos isolam-se, também, em função da inospitalidade e agressividade do meio externo social.

Embora Picchio aborde a narrativa de Caio F., as características elencadas podem ser facilmente verificadas na dramaturgia do gaúcho, ratificando temas e sentidos que atravessam sua escrita nos diversos gêneros literários pelos quais transitou.

Carlos Nejar, em sua *História da literatura brasileira*, discorre a respeito das personagens criadas por Caio em sua literatura:

No combate diante de sua sociedade, para ele, opressora e tantas vezes desprezível. Intimista, cria personagens à margem do mundo e das coisas, com certo acento autobiográfico agarrado ao desalento e ao nomadismo, num estilo pessoalíssimo, nervoso, denso, em que o eu se torna geracional, atizado por um cosmos desesperante, a que a palavra, hipnoticamente, dá forma. (NEJAR, 2011, p. 920-921)

Nejar aponta aspectos relevantes para as minhas análises e parece, em alguma medida, convergir com as opiniões das teóricas até então abordadas, Zilberman, Bittencourt e Picchio. A sociedade opressora, e o intimismo de personagens que, por conta dessa mesma sociedade e do “cosmos desesperante”, vivem à margem do mundo, vai ao encontro de minhas leituras a respeito da produção dramática de Caio.

Sergius Gonzaga também trata a respeito desses tópicos em *Curso de literatura brasileira*, manifestando-se a respeito da ficção de Caio F.: “É um mundo sofrido e sem esperança, no qual os aspectos exteriores da realidade são introjetados pelos personagens, resultando em angústia, desespero e náusea.” (GONZAGA, 2009, p. 470). A análise de Gonzaga a respeito da

assimilação de aspectos exteriores de um mundo de sofrimento pelas personagens de Caio identifica-se com a minha proposta de leitura das peças a partir de nortes temáticos que dizem respeito a trocas entre interior e exterior e ao isolamento.

A partir das considerações de Zilberman, Bittencourt, Picchio, Nejar e Gonzaga, convergem as opiniões em relação à urbanidade na escrita de Caio Fernando Abreu, bem como, em meio ao cosmos social doente, à introspecção do sujeito, que se isola do meio externo, em busca de sentidos e em busca de si.

Assim, este estudo aborda a questão do espaço, sobretudo a relação entre meio interno e externo, tangenciado pelo isolamento humano, temática comum às três peças e tema deste trabalho. Em outras palavras, o espaço surge como componente importante, na medida em que a fuga do meio exterior e o refúgio em lugares fechados desencadeia e potencializa reflexões e buscas de sentido.

A respeito da fortuna crítica em trabalhos acadêmicos, busquei antecedentes que dizem respeito ao teatro de Caio Fernando Abreu. Assim, pesquisas realizadas na Plataforma Lattes e no Portal de Periódicos CAPES/MEC revelam que a peça “O homem e a mancha” é a obra teatral mais estudada até o presente momento, frequentemente referida em função de sua intertextualidade com *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes.

Em se tratando da recorrência de estudos acerca da dramaturgia do autor, também observo que existem abordagens que enfocam recursos teatrais, como o metateatro e a estética teatral do autor, de forma geral. Alguns trabalhos acadêmicos selecionados nesta pesquisa exemplificam essas afirmações, dando conta de uma sucinta fortuna crítica a respeito da dramaturgia de Caio Fernando Abreu.

Em 2009, Mara Lúcia Barbosa da Silva defendeu a tese *Zona contaminada: o processo de criação dramatúrgica em Caio Fernando Abreu*, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Nesse trabalho, valendo-se de considerações da crítica genética, a pesquisadora analisa o prototexto da obra, composto por quatro versões datiloscritas e a versão publicada.

Kelly Cristina Eleutério de Oliveira, vinculada à UNESP, no artigo “O teatro de Caio Fernando Abreu: uma reflexão sobre a crise dialógica no mundo contemporâneo” (2010), traz um estudo crítico a respeito do teatro do autor, partindo de pressupostos sobre a crise dialógica nas modernas sociedades industriais. A pesquisadora trata de questões como a crise do drama moderno e as relações humanas na contemporaneidade. Sua análise centra-se na peça “O homem e a mancha”.

Ricardo Augusto de Lima, vinculado à Universidade Estadual de Londrina, em artigo publicado em 2011, também analisa a obra “O homem e a mancha”. Lima aborda a peça com enfoque no tema da AIDS: “A mancha e a mancha: a metáfora da AIDS no teatro de Caio Fernando Abreu”. O pesquisador pensa a temática como metáfora presente na obra de Caio, enfocando a peça de teatro já citada com o intuito de tratar da escrita do autor sobre a síndrome após descobrir-se portador dela. Além disso, o pesquisador confronta a obra do autor com outras de mesma temática, além de fazer referência aos processos de intertexto e metateatro presentes na peça.

Ainda em 2011, é publicado o artigo “Um novo Quixote: intertexto em ‘O homem e a mancha’, de Caio Fernando Abreu”, também de autoria de Ricardo Augusto de Lima. Nesse trabalho, o pesquisador trata novamente do intertexto antes referido entre a obra do escritor gaúcho e a de Cervantes. O trabalho aborda a obra de Cervantes como personagem principal da peça de Caio, destacando o fato de que, a partir da intertextualidade, a obra faz emergir um metateatro. O objetivo principal do trabalho é analisar de que forma ocorre a intertextualidade entre as obras.

O mesmo autor, em 2013, defende a dissertação intitulada “*Estas três paredes do meu apartamento*”: *intertexto, ruptura da ilusão e autoficção como recursos metateatrais em ‘O homem e a mancha’, de Caio Fernando Abreu*, que tem como *corpus* de análise a mesma obra dos trabalhos anteriormente mencionados, mas com abordagem diferente das outras. Em sua dissertação, além de analisar como ocorre o metateatro na obra de Caio Fernando Abreu, Lima pensa-o em diálogo com outras peças teatrais, contos e romances do autor. Além disso, o trabalho propõe a investigação do recurso autoficcional presente na obra.

Ainda em 2013, é publicado o artigo “Caio Fernando Abreu e o teatro pós-dramático”, de Juan Filipe Stacul, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. O artigo propõe uma reflexão sobre a noção de subjetividade que, segundo o pesquisador, está presente em “O homem e a mancha”. O trabalho aproxima a peça teatral de teorizações acerca do teatro pós-dramático.

A partir de uma breve reunião de alguns dos trabalhos acadêmicos produzidos nos últimos anos acerca da obra de Caio F., é possível elucidar alguns dos temas mais explorados na produção dramática do autor. Nesse sentido, a pesquisa empreendida ratifica a ideia de originalidade do *corpus* e a abordagem escolhida para a realização desta dissertação.

Destaco a escassez de trabalhos acadêmicos – artigos, dissertações, teses – que versem sobre o teatro de Caio. Nessa medida, o meu trabalho contribui para o panorama crítico acerca da sua dramaturgia, dando luz a uma produção pouco reconhecida pela crítica literária

## **2.2 O teatro de Caio F. através do tempo**

Em outubro de 2015, realizei pesquisa no Delfos – Espaço de Documentação e Memória Cultural da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Nesse espaço, tive acesso a alguns documentos presentes no acervo do escritor Caio Fernando Abreu. Em minha pesquisa, concentrei-me apenas em materiais relativos à produção teatral do autor.

Por meio de investigação no acervo, consultei jornais, folhetos de lançamento de peças do autor, originais datilografados das peças teatrais, entre outros documentos a respeito do teatro de Caio.

A experiência de pesquisar o acervo do autor no Delfos teve importância para mim não apenas como leitora que guarda afeto pela obra do escritor, mas também como pesquisadora que investiga e analisa sua obra. Pesquisar no acervo de Caio e poder ler a respeito das criações dramáticas do autor a partir de documentos antigos certamente contribuiu para o meu percurso na pós-graduação, além de originar parte deste capítulo.

Desse modo, refiro a seguir algumas descobertas realizadas no acervo, as quais, acredito, são capazes de contribuir com este trabalho acadêmico, no que tange a dados sobre obras de Caio Fernando Abreu, bem como à crítica a respeito de sua obra. As sínteses dos documentos consultados serão dispostas em ordem cronológica.

Uma pequena parte de cada documento estará anexa ao final da dissertação. Tais documentos podem ser solicitados na íntegra, pois fazem parte do acervo pertencente ao Delfos.

*O Estado de S. Paulo* – 12 de dezembro de 1976 (Anexo 2)

A reportagem “Leitura de peças: melhor que seu engavetamento”, do jornal *O Estado de S. Paulo*, é assinada por Ilka Marinho Zanotto, que inicia seu texto destacando o saldo positivo advindo das leituras de peças teatrais promovidas por órgãos como MEC, Funarte, DAC, SBAT e SNT. As peças lidas foram premiadas pelo VII Concurso de Dramaturgia Brasileira realizado pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT).

Zanotto afirma que seria melhor que os textos dramáticos fossem encenados e que os responsáveis pelo concurso deveriam considerar essa possibilidade para o ano seguinte, 1977. No entanto, realizar leituras dessas peças ainda é muito melhor do que simplesmente guardá-las, conforme sugere o título da reportagem.

A crítica pontua que leituras realizadas por atores profissionais e dirigidas por encenadores de “comprovada capacidade” são uma alternativa ao engavetamento dos textos ou à difusão apenas entre alguns poucos diretores de teatro e críticos. Essa alternativa é positiva não apenas em razão de os textos alcançarem público significativo, mas também por permitir que os autores possam aferir sobre suas criações, já que há debates após a leitura.

Integravam a comissão julgadora dos textos: Bárbara Heliadora, Joel Pontes, Léo Jusi, Miroel Silveira, Silney Siqueira e Orlando Miranda. A autora da reportagem cita as três peças premiadas nos primeiros lugares e faz uma breve crítica a diversas outras, entre elas “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, as quais foram selecionadas pelo SNT para leitura.

A crítica à peça de Caio Fernando Abreu compreende aspectos positivos e negativos. Zanotto afirma que o texto de Caio constitui uma das facetas da nova dramaturgia, que é advinda de certa roda intelectualizada e que se perde “na onda dos *freaks* internacionais”. Segundo ela, o texto do escritor poderia ter sido traduzido do inglês, pois de brasileiro tem apenas algumas gírias.

A crítica ao texto de Caio inicia de forma negativa: Zanotto afirma que “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora” é reflexo de uma juventude alienada dos problemas atuais e que mergulha em revoltas alheias. O fenômeno *hippie* é mais uma “macaquice verde-amarela” no Brasil, que só é legítimo na sua suposta matriz. Entretanto, a existência desse fenômeno, afirma Zanotto – ainda que atinja uma minoria de privilegiados que têm acesso ao “luxo” e ao “lixo” importados – é capaz de tornar o texto de Caio paradoxalmente relevante, na medida em que se mostra como retrato de um determinado “grupelho” social.

A autora da matéria jornalística observa que parece sincera a preocupação de Caio em relação aos perigos da cidade grande e ao destino da civilização. O discurso da peça pode ser considerado “marginal”, uma vez que as personagens não fazem parte de nenhuma das classes sociais burguesas, pois não produzem e vivem “de vento e de alucinações”. Por último, Zanotto comenta que o horror das personagens diante do mundo contemporâneo contrasta com a poesia de algumas falas e situações reveladoras de sensibilidade.

O texto de Ilka Marinho Zanotto é relevante por considerar a modalidade de leitura dos textos dramáticos, por reconhecer sua importância e por abordar leituras promovidas a partir de uma seleção nacional que premiou textos teatrais, entre eles, um de Caio Fernando Abreu. Além disso, o texto é importante por fazer uma crítica à obra “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, analisando-a.

*Correio do Povo* – 27 de agosto de 1983 (Anexo 3)

Em agosto de 1983, o jornal *Correio do Povo* publicou a matéria “O novo tempo de Caio”, assinada por Antonio Hohlfeldt. O texto crítico informa

que o grupo “Descascando o abacaxi” coloca em cena “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, dez anos depois de escrito, destacando a resistência e a importância da obra de Caio F. ao longo do tempo, na medida em que consegue prender e emocionar o público uma década depois de sua criação.

Hohlfeldt aborda em seu texto a influência de Fernando Pessoa e Carlos Drummond de Andrade na peça de Caio. A matéria também pontua que o espetáculo devolve o diretor Luciano Alabarse ao melhor caminho, o do drama, além de comentar a especialização ao longo do tempo do grupo “Descascando o abacaxi” em fazer comédia, o que torna a montagem da peça de Caio um desafio ao grupo.

O texto faz crítica a “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, interpretando-o como uma espécie de ritual da dissolução e da morte, sem ser nihilista, contrariamente ao que se poderia esperar. Hohlfeldt afirma que Caio anuncia um novo tempo e a morte de outro, o que é “fantasticamente” bem realizado pela cenarização de Java Bonamigo, como raras vezes visto.

Interessante observar que o autor da crítica considera tanto o espetáculo cênico quanto o texto teatral, já que, logo após tecer considerações sobre a representação cênica, afirma que “como texto”, “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora” tem um momento antes e outro depois da entrada da personagem Angel, desenvolvendo sua crítica acerca das personagens e acontecimentos do texto dramático.

O crítico opina que o espetáculo dirigido por Luciano Alabarse é capaz de reconstituir de maneira praticamente perfeita o clima de equilibrar-se entre desesperança e expectativa de um novo tempo, criado por Caio Fernando Abreu em seu texto. Hohlfeldt vai além em sua crítica: afirma que o medo acompanha todos as personagens do texto, que chegam sob tempestade a uma casa abandonada, sempre desconfiados de que podem ser surpreendidos pela polícia. Para o crítico, tal situação é uma das características tanto da ficção quanto da dramaturgia dos anos 70.

Hohlfeldt também pontua que o texto de Caio é mais brilhante nas rubricas do que propriamente nos diálogos. O autor da matéria também elogia a atuação dos atores na representação cênica e a música de Carlinhos Hartlieb.

O texto de Hohlfeldt, crítico literário, diferentemente dos demais textos jornalísticos neste capítulo referenciados, os quais oscilam entre reportagens informativas e resenhas críticas, oferece uma crítica mais densa e detalhada tanto da representação cênica quanto do texto dramático “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”. Por isso, não apenas é relevante para este estudo, mas também pode contribuir com a análise literária que será empreendida. Além disso, é capaz de fornecer uma ideia geral de como ocorreu a primeira representação do texto de Caio no palco.

*Correio do Povo* – 8 de dezembro de 1996 (Anexo 4)

Em 8 de abril de 1996, o jornal *Correio do Povo* publicou a reportagem “Projeto resgata a obra de Caio: produções em cinema, teatro e livro marcam a retomada do universo de Caio Fernando Abreu”, assinada por Simone de Campos. Na reportagem, a jornalista anuncia que a obra de Caio F. ganhará novos espaços e leituras, por meio da realização de dois curta-metragens, a encenação de duas peças teatrais no centro do país, além da publicação da obra *Teatro completo*. O texto jornalístico refere-se a uma “redescoberta” da obra do gaúcho, falecido em 25 de fevereiro do mesmo ano.

O texto traz algumas informações sobre produções cênicas e cinematográficas a partir de obras de Caio, sobretudo de seus contos. De acordo com Gilberto Gawronski, amigo de Caio e protagonista da montagem teatral do conto “A dama da noite”, o momento era de resgate da obra de Caio Fernando Abreu em razão de seu valor.

Gawronski argumenta que por ter tido diagnóstico de Aids, nos últimos tempos Caio foi visto como um aidético que escrevia. A encenação de “A dama da noite”, realizada pela primeira vez na década de 80 e dirigida por Gawronski, reestreará no Rio de Janeiro, na Casa de Cultura Lauro Alvim.

A mesma reportagem informa que o diretor carioca Mário Diamante dirigiria o curta-metragem *A dama da noite*. No Rio Grande do Sul, o publicitário gaúcho Tutti Gregianin estrearia sua adaptação cinematográfica de “Sargento Garcia”, conto de Caio Fernando Abreu, com o qual o escritor

ganhou o prêmio da revista *Playboy*<sup>12</sup>. O curta de Gregianin estava inscrito no Concurso de Curtas do Iecine de 1996. O ator Marcos Breda foi convidado para encenar a personagem do sargento.

A reportagem também anuncia que a peça “O homem e a mancha”, que havia estreado em Porto Alegre em novembro de 1996, estrearia uma temporada de dois meses, em janeiro de 1997, na Casa da Gávea, no Rio de Janeiro. Por último, lê-se a informação de que “O homem e a mancha” estava entre os textos da obra *Teatro completo*, que a Editora Sulina estava preparando, sob organização de Luiz Arthur Nunes.

Importante ressaltar que a primeira edição de *Teatro completo*, organizada por Nunes, foi publicada pela Editora Sulina em 1997. Em 2009, foi lançada a segunda edição, pela Editora Agir, sob organização de Nunes, novamente, e de Marcos Breda.

Nessa reportagem do *Correio do Povo*, é possível constatar que o teatro de Caio Fernando Abreu, seja a partir de contos ou de texto originalmente feito para a cena, foi encenado não apenas no estado de nascimento do autor, mas também no centro do país. Além disso, possibilita reflexão sobre a proximidade da escrita de Caio com o teatro, já que até mesmo seus contos foram e seguem sendo encenados.

#### *Zero Hora* – fevereiro de 1997 (Anexo 5)

Em fevereiro de 1997, o jornal gaúcho *Zero Hora* publicou o texto intitulado “Um livro para salvar fevereiro”, assinado por Luciano Alabarse. Em tom subjetivo, o texto constitui-se como uma crônica que anuncia a publicação, um ano depois da morte de Caio Fernando Abreu, da primeira edição de *Teatro completo*, organizado por Luiz Arthur Nunes e publicado pela Editora Sulina.

Alabarse afirma que, embora a criação teatral de Caio tenha permeado toda a sua produção literária, e apesar de alguns prêmios importantes na área, nunca lhe foi conferido o *status* de dramaturgo. Segundo o autor da

---

<sup>12</sup> Em 1980, o conto ganhou o Prêmio Status de Literatura.

crônica, a relação de Caio com o teatro nunca foi bem resolvida: o escritor vivia entre períodos de atração e repulsa aos palcos.

De acordo com Alabarse, nos últimos anos de vida, apesar de concordar com pedidos para encenar textos seus, Caio estava afastado da dramaturgia, que lhe parecia pretensiosa e “careta”. Porém, aplaudia os novos talentos, admirava o talento de Gilberto Gawronski e gostava quando grupos de jovens tentavam realizar representações de seus escritos.

As duas últimas realizações do escritor no gênero dramático, diz o texto jornalístico, foram “Zona contaminada” e “O homem e mancha”, que abordam sua preocupação com a AIDS. Alabarse também comenta sobre sua direção da montagem de “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora” – peça que até então era conhecida apenas em ciclos de leitura, já que havia sido proibida pela censura –, responsável por seu primeiro prêmio de direção teatral.

Ainda a respeito das peças que compõem *Teatro completo*, Alabarse cita os demais textos que integram a obra: “Reunião de família”, “A maldição do Vale Negro” (que recebeu o prêmio Molière para autores), “Sarau das nove às onze”, em parceria com Luiz Arthur Nunes, “A comunidade do arco-íris” e cenas avulsas.

Alabarse afirma que toda a literatura de Caio está impregnada por um sentido teatral, o que talvez possa explicar o fascínio que a obra do autor exerce sobre pessoas ligadas ao teatro. O autor da matéria jornalística destaca que textos de Caio como os contos do livro *Morangos mofados* e *Onde andaré Dulce Veiga?* apontam diretamente para o palco.

Por último, Alabarse fornece importante registro: no dia 25, no Teatro Renascença, seria realizado, com a presença dele, de Luís Augusto Fischer e de alguns atores, o espetáculo único intitulado “Pela passagem de uma grande dor” (título de um conto de Caio), dedicado a registrar um ano sem a presença do autor gaúcho.

O texto de Alabarse é relevante na medida em que aborda a vida ativa de criação teatral de Caio Fernando Abreu, do pouco reconhecimento como dramaturgo que obteve e do lançamento do primeiro livro que reuniu todas as criações dramáticas do autor.

*Folha de S. Paulo* – 25 de fevereiro de 2006 (Anexo 6)

Em 2006, o jornal *Folha de S. Paulo* publica a matéria “Caio Fernando volta em livros, palco e tela”, assinada por Eduardo Simões. O texto faz menção aos dez anos da morte do autor, que ganha seis lançamentos na Bienal do livro de São Paulo.

A reportagem relata que a 19<sup>a</sup> Bienal Internacional do Livro de São Paulo, que aconteceria entre os dias 9 e 19 de março de 2006, lembraria os dez anos de falecimento de Caio Fernando Abreu. Seriam seis os lançamentos ligados ao autor: *Morangos mofados* (seu mais famoso livro, de acordo com o texto), *Triângulo das águas*, a antologia *Contos cruéis*, que inclui um conto de Caio, “Sargento Garcia”, e a coletânea “Caio 3D”, que abarca três volumes que contemplam as obras de Caio de 1970 a 1990.

A reportagem traz a voz de Gilberto Gawronski, que conta estar desenvolvendo com o Centro Cultural São Paulo, na cidade de São Paulo, uma temporada da peça “Vamos fazer uma festa enquanto o dia não chega”, que ele refere como um estudo cênico do texto dramático de Caio “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, escrito na década de 1970, quando o autor vivia em Londres. A peça ficou censurada por quase dez anos pela ditadura.

O texto jornalístico também informa que *Onde andaré Dulce Veiga?*, romance de Caio Fernando Abreu, chegaria ao cinema sob direção de Guilherme de Almeida Prado, o que veio a se concretizar em 2008.

Essa reportagem ganha importância por informar sobre a obra de Caio Fernando Abreu na 19.<sup>a</sup> Bienal Internacional do Livro de São Paulo, por mencionar a adaptação de *Onde andaré Dulce Veiga?* para o cinema e, sobretudo, por relatar a encenação de uma obra dramática de Caio em uma cidade do centro do país, São Paulo, um dos maiores polos, juntamente ao Rio de Janeiro, do teatro nacional.

*Zero Hora* – 20 de junho de 2009 (Anexo 7)

Em junho de 2009, o jornal *Zero Hora* publicou a matéria “Caio em cena”, assinada por Luciano Alabarse. O texto noticia que o teatro do escritor,

menos conhecido do que sua prosa, ganha destaque com a reedição de oito peças revisadas e lapidadas por Caio Fernando Abreu antes de sua morte. A obra *Teatro completo* é dirigida por Luiz Arthur Nunes e Marcos Breda.

Alabarse afirma que *Teatro completo*, objeto de desejo de dez entre dez jovens atores brasileiros, está há muitos anos esgotado. Segundo a reportagem, mais de dez anos após a morte de Caio, sua obra está mais viva do que nunca e provoca mais discussão e defesa do que antes. É entre jovens grupos teatrais do Brasil que a palavra de Caio pulsa intensamente. Existem diversas montagens teatrais realizadas a partir de contos e romances do autor, segundo a matéria.

Luciano Alabarse relata que teve a honra de ser um dos amigos mais próximos de Caio e fala da relação do autor com a escrita literária. Caio, segundo seu amigo, escreveu com paixão e disciplina. Ainda que fosse um transgressor de costumes e tradições, nutria muito respeito pela palavra escrita e não suportava “as belas letras mortas” de alguns escritores brasileiros “de plantão”. Por isso, Caio perseguia uma literatura que “queimasse mentes e corações”.

De acordo com Alabarse, Caio escreveu para o teatro durante todas as fases de sua vida. “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, um de seus textos mais famosos, é do período em que o autor perambulou como um mendigo por países da Europa. A peça teatral foi dirigida pela primeira vez por Alabarse, no Clube de Cultura de Porto Alegre.

“Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, lê-se na matéria, consiste em um texto que flagra jovens *hippies* que vagavam por Londres, em busca de emprego e lugar para passar a noite. A peça tem como espaço uma casa abandonada, cujos ocupantes são marginalizados dos privilégios econômicos de uma época de “real mudança dos costumes mundiais”.

Alabarse afirma que a Aids ainda não assombrava os que buscavam o consumo de drogas e a liberação sexual. Caio morreu de Aids e rejeitou, conta a reportagem, rótulos de vítima. O autor viveu intensamente uma época em que ainda havia ideais coletivos. Para Alabarse, o teatro de Caio Fernando Abreu revela sua maneira de ver e sentir o mundo.

Além de contar que coube a ele próprio revisar a adaptação de Caio de *Reunião de família*, romance de Lya Luft, para o teatro, Alabarse anuncia a reedição de *Teatro completo*, organizada por Luiz Arthur Nunes e Marcos Breda, amigos de Caio. Além dos nomes já citados, Alabarse afirma que ele próprio, Gilberto Gawronski e Suzana Saldanha também foram responsáveis pela reedição da obra de teatro, que preencheu diversas lacunas da primeira edição, de 1997. Posteriormente à reportagem, há uma matéria realizada com Luiz Arthur Nunes, que resume e comenta os textos que fazem parte de *Teatro completo*.

Essa reportagem de *Zero Hora* é relevante na medida em que traz a crítica de um diretor de teatro e amigo de Caio Fernando Abreu – envolvido, inclusive, com a revisão de sua obra dramatúrgica – acerca de sua obra, além de mencionar aspectos sobre sua criação literária para o teatro.

Todos os textos jornalísticos incluídos neste capítulo dão conta de minha investigação no Delfos e pretendem formar parte do aparato crítico acerca da obra de Caio Fernando Abreu. A partir da leitura desses textos veiculados por jornais brasileiros, não apenas é possível colher dados a respeito da obra de Caio, como também, e principalmente, averiguar como se deu a crítica e a veiculação jornalística acerca de sua obra teatral ao longo do tempo, já que os textos datam de diferentes décadas.

### **3. “Quando tudo parece sem saída, sempre se pode cantar...”**

#### **3.1 “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, “Zona contaminada” e “O homem e a mancha”**

De acordo com a pesquisadora e professora Mairim Linck Piva (2003, p. 10), Caio Fernando Abreu passou sua existência percorrendo caminhos nos quais conjugavam-se momentos de luz e de trevas. “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, “Zona contaminada” e “O homem e a mancha” parecem guardar relação próxima com a mescla entre esses momentos.

Por necessidade ou escolha, as personagens principais das três obras voltam-se contra o cosmos social e refugiam-se em lugares fechados, nos quais se isolam da sociedade. Nesses espaços internos, os sujeitos protegem-se do mundo e criam um espaço de intimidade no qual refletem sobre a existência humana, a vida e a sociedade.

A interface entre o exterior (o espaço social) e o interior (o espaço do refúgio) ambienta as histórias dos sujeitos que se encontram, por diferentes razões, à margem da sociedade; são seres deslocados e insatisfeitos, que buscam sobrevivência no espaço do refúgio.

Nesse sentido, relembando as palavras de Piva, conjugam-se momentos de luz e de trevas ao longo das obras, desvelando sujeitos sobreviventes do meio externo e refugiados, buscando sobreviver à chegada do dia seguinte e, quiçá, a si mesmos.

“Pode ser que seja só o leiteiro lá fora” e “Zona contaminada” foram escritos durante o período ditatorial, de modo que, de forma mais ou menos velada, é possível perceber a conexão entre o contexto social e político brasileiro da época e o conteúdo temático das obras. Por isso, torna-se importante esclarecer que a possível relação interpretativa entre as peças e o contexto social da época não será ignorada na análise. No entanto, o viés de leitura deste trabalho centra-se em questões que dizem respeito à relação entre os espaços interno e externo no âmbito da diegese, os quais

influenciam diretamente o comportamento dos sujeitos, inclusive incitando-os ao refúgio, bem como ao comportamento desses sujeitos nesses espaços. Em outras palavras, este estudo pretende constituir uma leitura mais centrada no aspecto intimista das obras, pois, conforme afirma Piva (2012, p. 16), “são as inquietudes da alma e não as concretudes do espaço que se tornam o fundamento de sua [dele, Caio] poética”.

Além da ditadura em vigor, o contexto de início de produção da dramaturgia aqui estudada trazia outra marca culturalmente decisiva, a indústria televisiva. Segundo Fischer (2004, p. 112), a televisão brasileira, nascida nos anos 1950, na década de 1960 alcançou maturidade e revolucionou em muitos aspectos, oferecendo notícias e entretenimento ao povo brasileiro.

De acordo com o autor, a cultura televisiva unificou o país, anulando singularidades regionais e oferecendo uma realidade nacional que correspondia, sobretudo, aos cenários do Rio de Janeiro e de São Paulo, berços dessa indústria e tidos como centros culturais do país. À ditadura e ao fortalecimento da televisão, Fischer soma novos acontecimentos, tais como a chegada de uma nave tripulada à Lua; a ocorrência de festivais de música de forte motivação libertária, e a disponibilidade da pílula anticoncepcional, que deu grande impulso ao feminismo.

Internacionalmente, segundo o autor, a Guerra Fria impunha às pessoas duas posições: ser pró-Estados Unidos ou pró-União Soviética. No plano da política nacional, o fim do regime militar gerou, afirma Fischer, uma reação extremada por parte de setores amordaçados, culminando em uma guerrilha urbana em resposta às torturas e repressões. Tudo ficou “novo e moderno”.

Em linhas gerais, esse foi o delineamento do cenário social e político em que nasceram e floresceram as primeiras ficções dramáticas de Caio analisadas neste trabalho. Nesse sentido, antes de proceder à análise literária das obras, abordarei cada uma delas, no que tange a alguns dados e materiais pesquisados que fornecem informações importantes a respeito das peças teatrais e preparam os vindouros percursos analíticos.

Assim, a respeito de “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, em

material de divulgação da encenação da peça na Bahia<sup>13</sup>, Caio afirma que o texto foi escrito no inverno londrino de 1973, sem energia elétrica, à luz de velas roubadas de uma igreja próxima.

Ele ainda conta que a vivência em Londres serviu como inspiração para escrever o texto. Em Londres, estavam ele e cerca de vinte outras pessoas de vários países diferentes, jovens e pobres, tentando sobreviver ao final do sonho *hippie* e mais dolorido de suas ilusões. Segundo Caio, a peça foi escrita “no meio do talvez último vendaval de esperança que assolou o planeta”. As personagens de “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora” são jovens e estão perdidas em uma noite fria, o que parece ter ligação com a experiência pessoal do escritor na Inglaterra.

Em 1986, na coletânea de crônicas *Pequenas epifanias*, Caio F. escreveu: “Continuo a pensar que, quando tudo parece sem saída, sempre se pode cantar”. As personagens da obra fazem justamente isso: em meio ao caos interno e externo, cantam. Esse talvez seja o texto dramático mais aclamado do escritor: foi premiado, selecionado para leitura pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), encenado dentro e fora do Rio Grande do Sul e proibido pela censura – o que, afinal, demonstra sua força contestatória e reafirma sua importância.

Segundo texto veiculado pelo jornal *Correio da Bahia* (Delfos – anexo 8), de 3 de julho de 1992, que divulga a estreia da peça no estado, o título da obra de Caio foi inspirado em uma declaração feita pelo governador do extinto estado da Guanabara (atual município do Rio de Janeiro), Negrão de Lima, em 1968. Já em pleno período ditatorial, o governador afirmou que em seu governo, quando batessem à porta, as pessoas podiam ficar tranquilas, porque seria apenas o leiteiro. Esse dado sugere, além da relação do texto com a experiência londrina de Caio, sua relação com o contexto social e político brasileiro.

O título da peça, entretanto, disputou espaço com outras possibilidades. Em carta de 6 de outubro de 1976 para Luiz Fernando Emediato, Caio (2002, p. 479) conta sobre a proibição da peça e sua

<sup>13</sup> A peça permaneceu em cartaz de 3 de julho a 2 de agosto de 1992, no Teatro Gregório de Mattos, dirigida por Paulo Dourado. Essas informações constam no material de divulgação citado, disponível no Delfos – PUC-RS, porém sem referência (anexo 8 desta dissertação).

premiação pelo SNT, além de mencionar que ela tem sete títulos: “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”; “Vamos fazer uma festa enquanto o dia não chega?”; “Você tem certeza que são mesmo dez para as sete?”; “Uma visita ao fim do mundo”; “The Squatters”; “Luxúria seminua” ou “Yo no creo, pero...”. As possibilidades de títulos revelam a tônica da temática da obra e mostram momentos e/ou frases que fazem parte dela.

As personagens de “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, assim como Caio e as pessoas com quem perambulou por Londres, também são jovens, entre 20 e 30 anos, conforme afirma o próprio autor em rubrica (ABREU, 2009, p. 63). João, Leo, Baby, Mona (Carlinha Baixo-Astral), Rosinha, Alice Cooper e Angel são singulares e extravagantes, algumas delas beirando à caricaturização.

A partir da caracterização e das falas de algumas personagens, Caio parece satirizar as características *hippie* e místicas de algumas delas. A peça tem como único espaço uma casa abandonada, na qual os sujeitos permanecem ao longo de todo o texto.

Entre as três obras enfocadas, “Zona contaminada” é aquela sobre a qual menos material encontrei em minhas pesquisas. A peça trata de duas irmãs, perseguidas pela sociedade, que se refugiam em uma antiga funerária. O espaço externo ao do refúgio está devastado, há contaminação por todos os lados e quase todas as pessoas morreram ou estão contaminadas por uma espécie de peste. As irmãs Vera e Carmem, escondidas, fogem de serem forçadas, pelo Poder Central, a gerar bebês livres de contaminação, como possibilidade de perpetuação da espécie vitimada pela peste.

A contaminação, a qual obriga as irmãs ao refúgio, é vagamente referida. A personagem Nostradamus<sup>14</sup>, porta-voz oficial do Comissariado do Poder Central, faz transmissões ao vivo a respeito da situação e do paradeiro

---

<sup>14</sup> Michel de Nôtre-Dame (frequentemente referido como Nostradamus), médico e alquimista francês, ficou mundialmente conhecido em virtude de suas supostas habilidades proféticas. Como em “Zona contaminada” há uma personagem chamada Nostradamus Pereira, pode-se conjecturar a respeito da motivação da escolha do nome da personagem e de sua função na peça. Nesse sentido, assim como o Nostradamus histórico, ao profetizar, informava, Nostradamus Pereira também informa, possibilitando a descoberta do esconderijo das irmãs. Além disso, pode-se atribuir a escolha do nome da personagem ao fato de que o alquimista francês é também conhecido por seu envolvimento com a astrologia, que esteve presente na vida e na obra de Caio

de alguns refugiados. Segundo ele, a contaminação está no septuagésimo dia do “Décimo Terceiro Ano da Peste”.

Pela fala de Vera, tem-se ideia de como ocorre a peste:

Mas não tem quase mais nenhum deles vivo, Carmem. Ninguém resiste muito tempo. Da última vez só vi uns dois ou três escondidos num beco. Amontoados no chão, enrolados nuns trapos, fedendo, cheios de pus. Pareciam uns cães sarnentos. (ABREU, 2009, p. 187).

Apesar da descrição, não há referências sobre a causa da contaminação/peste ou sobre suas consequências. Sabe-se apenas que a maioria dos seres humanos padece da tal peste e que capturar as irmãs Carmem e Vera pode possibilitar a reprodução e manutenção da espécie, mediante a gestação de crianças livres da peste.

Mais uma vez, assim como em “Pode ser que seja só leiteiro lá fora”, pode-se identificar a tensão entre os espaços interno e externo, motivo pelo qual as personagens são obrigadas a permanecer refugiadas. No refúgio, tentam sobreviver ao pesadelo da contaminação, negando-se a procriar e refletindo sobre suas vidas.

Além das irmãs Carmem e Vera, há outras personagens: Mr. Nostálgico, Nostradamus Pereira, Homem de Calmaritá e um coro, o Coro dos Contaminados, que o autor deixa a critério do diretor teatral incluir ou não no espetáculo. Em “Zona contaminada”, o espaço é ampliado, pois além da funerária onde se abrigam as irmãs, que faz parte do Plano Real e onde ocorre a maior parte das ações da peça, há o Plano Alfa, o Plano da Nostalgia e o Plano Mídia – planos que serão aprofundados posteriormente. Destaco que minha análise centra-se nas personagens Carmem e Vera, as quais protagonizam a peça teatral e se refugiam em um espaço interno.

Acerca de “O homem e a mancha”, último texto dramático escrito por Caio Fernando Abreu, trata-se de uma obra que estabelece intertextualidade com o clássico espanhol *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes y Saavedra, publicado pela primeira vez no século XVII. Caio retoma a obra de Cervantes, mas expressa desde o início sua liberdade de recriação: “*Livre releitura de Dom Quixote, de Miguel de Cervantes*” (ABREU, 2009, p. 217).

A literatura de Caio F. é repleta de epígrafes e dedicatórias, paratextos que produzem sentido para a leitura e a análise de uma obra literária, criando constelações de significados e relações textuais.

Em “O homem e a mancha”, há uma epígrafe e uma dedicatória que remetem diretamente ao romance *Dom Quixote*, o que desde o início estabelece e reforça o vínculo entre a obra espanhola e a obra de Caio: “À memória de Clarice Lispector, que tanto me chamava de ‘Quixote’, ‘E, com isto, Deus te dê saúde, e se não esqueça de mim.’ (Miguel de Cervantes, em 1605)” (ABREU, 2009, p. 219).

O próprio título da peça de Caio F., duplamente significativo, já anuncia intertextualidade com a obra de Cervantes: a palavra “mancha”, em “O homem e a mancha”, faz referência à mancha procurada pela personagem “Homem da Mancha”, da peça teatral, e à região de La Mancha, onde vive a personagem Dom Quixote no romance espanhol.

“O homem e a mancha” foi escrito para ser interpretado por apenas um ator, de quem uma personagem sai de dentro de outra, em sequência, de modo que há várias personagens em um só ator. A obra revela o monólogo de um indivíduo que vive múltiplas identidades. Ao recriar uma personagem universal, Quixote, transposta para outro contexto, contemporâneo, Caio F. cria um sujeito minado de indagações.

As personagens partem da personagem Ator, que também se refugia em um espaço, o palco. Todas as demais personagens que se materializam a partir dele também se refugiam: Miguel Quesada em sua residência; o Homem da Mancha na mancha a qual busca; Dom Quixote refugia-se na ficção (tal como o Dom Quixote espanhol) e o Cavaleiro da Triste Figura talvez refugie-se em seu desejo de finitude.

Embora nem sempre em um espaço físico concreto, de qualquer modo, todas as identidades advindas do Ator demonstram isolamento e busca. Como minha proposta traça um paralelo entre as personagens das três peças e seu isolamento em refúgios físicos, enfoco, centralmente, a personagem Miguel Quesada, um dos desdobramentos da personagem Ator.

Assim, da personagem Ator, sai Miguel Quesada, um trabalhador frustrado que, depois de aposentado, resolve isolar-se em seu apartamento

até o fim da vida. De Miguel Quesada, sai o Homem da Mancha, um sujeito perturbado, à procura de uma mancha dentro ou fora de si. De dentro dele, sai Dom Quixote de La Mancha. Deste, sai o Cavaleiro da Triste Figura, que é o próprio Quixote plasmado na metáfora do triste sonhador.

Além das personagens Ator, Miguel Quesada, Homem da Mancha, Dom Quixote e Cavaleiro da Triste Figura, há Guilherme, “uma voz em *off*” (ABREU, 2009, p. 219), que lê trechos de *Dom Quixote*. A voz de Guilherme introduz um tom narrativo à obra de Caio: “VOZ GRAVADA - ‘Num lugar de La Mancha’, de cujo nome não quero lembrar-me, vivia, não há muito, um fidalgo dos de lança em cabide, adarga antiga, rocim fraco e galgo corredor.” (ABREU, 2009, p. 230). A narração de Guilherme mistura-se às falas das personagens, imbricando narrativa e drama, o que mostra a originalidade da criação de Caio enquanto escritor e recria o clássico espanhol *Dom Quixote* para o contexto contemporâneo.

Nesse terceiro texto teatral, mais uma vez, há a relação entre o espaço exterior, correspondente à vida social, e o espaço fechado, que serve como abrigo e refúgio ao sujeito. O isolamento humano ocorre porque o personagem Miguel Quesada decide romper com o meio externo após aposentar-se.

No texto “O homem e a mancha”, a perturbação do sujeito e seu deslocamento existencial ocorrem de forma bastante acentuada, já que um mesmo personagem é “tomado” por vários outros, sem aviso prévio. Um mesmo sujeito vive outros em si mesmo, em um processo em que a identidade do eu e sua relação com a vida e a sociedade parecem mesclar-se e confundir-se.

Nesse sentido, procederei à análise literária das peças “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora, “Zona contaminada” e “O homem e a mancha”. Conforme mencionei na introdução, pretendo realizar uma análise da relação entre os espaços interno e externo das obras, bem como da situação de isolamento e refúgio das personagens.

Para embasar teoricamente as minhas leituras, escolhi a abordagem filosófica de Gaston Bachelard, que iluminará questões referentes ao espaço dos textos ficcionais e aos sujeitos refugiados. Conto, também, com o olhar

sociológico de Ortega y Gasset. Por fim, realizo aproximações entre os textos dramáticos de Caio Fernando Abreu e o teatro do Absurdo, a partir da teorização de Martin Esslin.

### 3.2 O interior e o exterior: isolamento e refúgio

Segundo Gaston Bachelard (2010, p. 10), “Seja como for, todo leitor que relê uma obra que ama sabe que as páginas amadas lhe *dizem respeito*”. Minha empreitada analítica, nesse sentido, talvez confunda-se – o que me parece quase inevitável – entre o pretendido rigor científico acadêmico e o impressionismo do sujeito leitor. Por isso, inicio a análise literária do *corpus* deste trabalho pela teoria de um estudioso que considera a literatura, o espírito criador do poeta e o leitor.

A obra de Gaston Bachelard (1884-1962), poeta e filósofo francês, pode ser dividida em duas partes: a diurna, relativa aos seus estudos epistemológicos sobre a ciência, e a noturna, acerca de seus estudos a respeito da metafísica da imaginação poética.

*A poética do espaço*, obra utilizada neste estudo, diz respeito à parte noturna da produção do filósofo. A abordagem filosófica dele a respeito do espaço da obra literária contribui para a interpretação de questões referentes aos espaços interno e externo dos textos teatrais, bem como à relação das personagens com esses espaços – sobretudo no que tange ao isolamento humano e ao refúgio, temas centrais deste trabalho.

Em *A poética do espaço*, Bachelard realiza um estudo da fenomenologia da imaginação poética. O filósofo justifica sua abordagem:

Só a fenomenologia – isto é, consideração do *início da imagem* numa consciência individual – pode ajudar-nos a reconstituir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transsubjetividade da imagem. Todas essas subjetividades, transsubjetivadas, não podem ser determinadas definitivamente. (BACHELARD, 2008, p. 3).

Embora o autor esteja mais preocupado com uma filosofia do imaginário propriamente ligada à poesia, seu estudo do espaço poético é bastante relevante para pensar os textos de Caio Fernando Abreu.

O filósofo explora algumas noções que vinculam o espaço ao cosmos do refúgio humano, e a noção de espaço enquanto refúgio vai ao encontro do que minha análise propõe. Além disso, o estudioso aborda, inclusive, a relação entre o espaço interno e o externo, ao tratar, em capítulo próprio, sobre “A dialética do exterior e do interior”.

Na introdução do livro, Bachelard explica os espaços que são estudados ao longo da obra. Inicialmente, por acreditar que assim deve ser feito em uma pesquisa sobre as imagens da intimidade, o autor aborda a poética da casa. Sobre isso, indaga: “[...] como é que os aposentos secretos, aposentos desaparecidos, transformam-se em moradas para um passado inolvidável?” (BACHELARD, 2009, p. 19). O questionamento do autor faz lembrar justamente as noções de isolamento e de refúgio que concebo a partir da interpretação dos textos dramáticos de Caio Fernando Abreu.

Em “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, é em um “apartamento secreto”, tal como referencia Bachelard, que um grupo de jovens amigos refugia-se do espaço externo, frio e chuvoso. Cansados de vagar pela rua, entram em uma casa abandonada e lá permanecem.

Em “Zona contaminada”, as irmãs sobreviventes da contaminação que se abateu sobre o mundo, sob constante perseguição, isolam-se no lugar que se torna sua própria residência, o interior de uma funerária que sofreu um incêndio. Considerando as palavras de Bachelard sobre aposentos secretos e desaparecidos que se convertem em morada, nessa peça teatral é exatamente um espaço secreto que se converte na morada das irmãs protagonistas, uma vez que não querem ser descobertas pelos demais sobreviventes da contaminação.

Em “O homem e a mancha”, é na própria casa que o fatigado trabalhador Miguel Quesada decide isolar-se do mundo, fazendo desse espaço o seu refúgio para apartar-se da sociedade.

Ainda que os espaços em que os sujeitos isolam-se não sejam suas próprias casas, por algum tempo, transformam-se em seus lares. No livro A

*terra e os devaneios do repouso*, no qual Bachelard examina as imagens do repouso e do refúgio, o filósofo afirma: “A casa é um refúgio, um retiro, um centro.” (BACHELARD, 2003, p. 80). Nessa medida, é em um espaço de refúgio e retiro por excelência que as personagens de Caio F. se abrigam.

A necessidade é um dos motivos que guia os seres ao isolamento. As intempéries, ameaças e hostilidades do espaço externo os compelem à busca do abrigo interno da casa. Segundo Bachelard,

Seriam precisas longas páginas para expor, em todos os seus caracteres e com todos os seus planos de fundo, a *consciência de estar abrigado*. São inumeráveis as impressões claras. Contra o frio, contra o calor, contra a tempestade, contra a chuva, a casa é um abrigo evidente... (BACHELARD, 2003, p. 87).

Assim, os locais internos escolhidos para reclusão convertem-se em abrigo para o corpo e para alma. Carregam e revelam, ao longo dos textos, seus valores de proteção.

É preciso atentar, porém, para o fato de que os espaços nos quais as personagens dos textos dramáticos de Caio se isolam não são completamente positivos, tampouco de todo negativos. Há múltiplas tensões nesses cosmos, o que faz com que a relação exterior-interior se apresente de forma diversa.

Nessa medida, por um lado, os espaços internos configuram-se como refúgios, lugares de proteção e de abrigo, seja por necessidade ou escolha, para os seres. Esses espaços são positivos se comparados aos externos, já que estes são inóspitos e até mesmo perigosos, incitando as personagens ao isolamento. Por outro lado, entretanto, os espaços internos aprisionam os sujeitos, que demonstram perturbação, reflexões e buscas de sentido acerca de sua existência na condição de isolamento.

Desde o início de sua obra, as palavras de Bachelard sobre o espaço poético parecem ecoar de forma convergente ao que proponho a respeito das peças teatrais de Caio:

Ao seu valor de proteção, que pode ser positivo, ligam-se também valores imaginados, e que logo se tornam dominantes. O espaço percebido pela imaginação não pode ser

o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação. Em especial, quase sempre ele atrai. Concentra o ser no interior dos limites que o protegem. No reino das imagens, o jogo entre o exterior e a intimidade não é um jogo equilibrado. (BACHELARD, 2009, p. 19).

Na esteira do que afirma o filósofo, o espaço interno vivido pelas personagens da dramaturgia de Caio, ao mesmo tempo em que as atrai e protege, aprisiona. Por isso, a relação entre os dois meios, conforme acusa o estudioso, não é equilibrada.

Em “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, os sujeitos encontram um refúgio que os abriga da rua, mas, dentro da casa abandonada, vivem em constante tensão, pois não sabem se serão procurados pela polícia ou pelo dono da residência, conforme demonstra esta fala: “LEO – Não, cara. A gente ficar aqui. Sei lá, polícia, vizinho, o dono da casa, essas coisas.” (ABREU, 2009, p. 65).

Em “Zona contaminada”, a funerária que se torna o refúgio das irmãs Carmem e Vera, ao mesmo tempo em que protege, também vive sob constante ameaça, porque pessoas que habitam o meio externo buscam incessantemente descobrir o esconderijo das personagens refugiadas: “VERA – Saco. Sempre a mesma história. Eles não vão nos encontrar nunca.” (ABREU, 2009, p. 188). Essa fala de Vera demonstra a perseguição sofrida por ela e a irmã.

Em “O homem e a mancha”, por meio de rubrica, Caio designa que uma mesma personagem deve interpretar cinco personagens. Assim, um mesmo sujeito é acometido por outras identidades, o que torna a decisão de isolar-se conturbada e complexa: “*Quando Miguel desperta, já está transformado no HOMEM DA MANCHA.*”<sup>15</sup> (ABREU, 2009, p. 225). O trecho exemplifica uma das transformações ocorridas entre as diferentes identidades de um mesmo sujeito.

---

<sup>15</sup> Mantive as rubricas em fonte itálico, tal como constam na última edição de *Teatro completo*, publicada em 2009, pela editora Agir, e utilizada para a realização da dissertação. Descrições de cenários e de personagens não estão em itálico no livro, o que também acatei.

Miguel insiste em refugiar-se permanentemente, mas sua identidade heterogênea e a realidade do espaço externo impõem-se a ele: “*Da primeira invasão inevitável do chamado Real Insuportável e a maneira como MIGUEL lidou com isso.*” (ABREU, 2009, p. 226). Nesse sentido, ao mesmo tempo em que crê em um espaço protetor, depara-se com a dificuldade de isolar-se perpetuamente.

É justamente nesse espaço de tensão e abrigo que é o refúgio, que as personagens fecham-se em si mesmas. Sobre isso, trata Bachelard:

Não somente nossas lembranças como também nossos esquecimentos estão “alojados”. Nosso inconsciente está “alojado”. Nossa alma é uma morada. E, lembramo-nos das “casas”, dos “apostos”, aprendemos a “morar” em nós mesmos. (BACHELARD, 2009, p. 20).

As personagens da ficção dramática de Caio, se bem não rompem completamente o vínculo com o espaço externo, o meio social, ainda assim voltam-se para si mesmas, em um processo reflexivo de introspecção e busca de sentido.

Se nossa alma é uma morada, tal como afirma Bachelard, e se aprendemos a “morar” em nós mesmos, é exatamente esse o movimento que as personagens da dramaturgia de Caio F. realizam quando se isolam do mundo, refugiando-se no espaço interno e fazendo de si mesmas sua própria morada.

Parece-me que o isolamento permite que os sujeitos, em certa medida apartados do cosmos social, possam voltar-se ao seu interior. Nesse sentido, as personagens habitam não apenas nesses aposentos dos quais trata Bachelard, mas também em si mesmas, a partir do movimento de introspecção potencializado pelo ato de isolamento do meio social.

Bachelard trata especificamente sobre refugiar-se e fechar-se em si: “Assim, o bem-estar devolve-nos à primitividade do refúgio. Fisicamente, o ser que acolhe o sentimento do refúgio fecha-se sobre si mesmo, retira-se, encolhe-se, esconde-se, entoca-se.” (BACHELARD, 2008, p. 104).

As personagens dos textos literários parecem realizar justamente esse movimento: retiram-se do convívio social, “entocando-se” em refúgios e

fechando-se em si mesmas. Essa fuga do espaço externo e o “entocamento” geram uma série de reflexões por parte delas.

Ainda que não desfrutem por completo do bem-estar, conforme propõe Bachelard, é no refúgio que as personagens podem expressar manifestações profundas do eu, pois, pelo menos momentaneamente, estão sob a proteção do espaço da casa.

O refúgio, conforme mencionei, propicia e potencializa a reflexão e as buscas por sentido. Em “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, quanto a isso, lê-se:

MONA – Você não é. E vou lhe dizer por quê. Porque você não consegue ver além do chão, porque você acha que as coisas só têm um lado, esse que o seu olho sujo vê. Você é exatamente igual a esses cinzentos todos que estão lá fora. A gente só consegue ver o que está dentro da gente. E você só consegue ver o sujo, o feio e o doente das coisas. Tudo isso está dentro de você, na sua mente, na sua cuca. Aqui. (*Bate na testa.*) A sua cuca é que é feia, suja e doente. Nada é horrível, nada é maravilhoso. O seu olho daqui é que transforma tudo. O seu jeito de olhar. O que acontece é que você ainda não aprendeu a olhar. (ABREU, 2009, p. 75).

No trecho anterior, em resposta à visão pessimista de Leo acerca da situação atual em que se encontra o grupo de amigos e à falta de perspectivas em relação ao futuro, Mona demonstra consciência reflexiva em relação a si, à existência humana e à vida.

Em “Zona contaminada”, também se encontram reflexões sobre a existência do sujeito ameaçado pelo meio social e refugiado no espaço interno, conforme sugere o texto de Carmem:

CARMEM - Ai de mim, mortal e desvairada! (*Procura algo dentro do caixão.*) Talvez sem eles eu nem existisse. Nem mesmo esta existência de merda. Mas o melhor a fazer é cantar, enquanto o tempo não passa. Cantar e dançar, essa é a única maneira de vencer o fim do mundo. Quem foi mesmo que disse isso? Ah não importa, já esqueci, esqueci tudo. (ABREU, 2009, p. 199).

Sozinha em seu esconderijo, na funerária abandonada, Carmem reflete sobre sua existência solitária, já que a irmã, Vera, apesar de também refugiada,

transita pela rua em busca de comida e mantém encontros com outra personagem, Homem de Calmaritá.

Em “O homem e a mancha”, a própria atitude da personagem Miguel Quesada em refugiar-se e isolar-se perpetuamente do mundo é baseada em reflexões prévias a respeito de sua condição existencial e social:

MIGUEL - Tenho absolutamente tudo que preciso para viver sem sair nunca mais daqui. (*Vai tirando coisas das sacolas e espalhando pelo palco.*) Comida, bebida, remédios, víveres para muitos e muitos anos. E também tenho minhas lembranças, minhas memórias, que, modéstia à parte, são muitas. (*Irônico.*) Nenhum mérito pessoal nisso. Afinal, qualquer homem de quase 50 anos que trabalhou sem parar desde os 15, por mais chata que tenha sido a sua vidoca – e a minha, falando franco, foi chatérrima –, qualquer homem assim pode se dar ao luxo de passar o resto da vida sem viver mais nada. Nada de “real”, quero dizer. Um homem desses pode apenas ficar lembrando, mastigando, remexendo na memória. (*Melancólico.*) (ABREU, 2009, p. 224).

Pelo trecho, percebe-se que a personagem tem consciência reflexiva de sua condição de trabalhador anônimo e de que sua escolha em viver isolado constitui-se em um refúgio em si e para si mesmo.

A questão espacial constitui ponto alto das obras em análise. Nas peças teatrais, o autor propõe toda uma multiplicidade de ambientes e tensões entre os diferentes espaços. Por isso, faz-se importante destacar que nem todas as personagens permanecem “entocadas” ao longo dos textos. Algumas delas visitam o espaço externo, o que acentua a tônica de perturbação entre o interior e o exterior.

Nesse sentido, sobre os espaços dos textos literários, no capítulo “A dialética do exterior e do interior”, Bachelard afirma:

O exterior e o interior são ambos íntimos; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade. Se há uma superfície-limite entre tal interior e tal exterior, essa superfície é dolorosa dos dois lados. (BACHELARD, 2008, p. 221).

A partir das considerações do filósofo, é possível pensar na relação entre interior e exterior nas três peças, partindo da noção de que ambos os lugares – o refúgio e o cosmos social – são dolorosos, tal como afirma o

filósofo. Parece-me que as palavras de Bachelard dialogam com o que ocorre nas obras de Caio.

Em “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, através de rubrica, Caio indica um cenário caótico: a sala de uma casa abandonada que mais parece um local de despejo, minado de objetos fora de uso, quebrados e rasgados. O autor inclusive propõe o uso de “[...] até mesmo objetos absurdos que ficam ao gosto do diretor.” (ABREU, 2009, p. 64) para compor o cenário da representação. É nesse cenário caótico que um grupo de amigos encontra abrigo.

Logo no início do texto teatral, na Cena 1, o local é descrito como escuro e desconhecido às personagens: *“Quando a ação começa, a cena está completamente às escuras. A luz de uma lanterna vai revelando alguns objetos. Tão lentamente que chegue a ficar monótono e angustiante. A lanterna pertence a João.”* (ABREU, 2009, p. 64).

Inicialmente, apenas as personagens Leo, João e Baby estão no local. Além da chegada posterior de outros amigos à casa, o que demonstra a relação entre interior e exterior, uma das personagens que já habita o local retorna ao espaço externo:

JOÃO – Bem, eu vou lá fora chamar os outros. Não tenha medo, volto já. Afinal, parece que tudo vai terminar bem, não é? Tudo está bem quando termina bem<sup>16</sup>, não é assim? Pelo menos a gente tem onde dormir esta noite. (*Sai.*). (ABREU, 2009, p. 66).

Em resposta a Leo, João comunica seu retorno ao meio externo. O trecho anterior demonstra a relação e a troca entre os dois espaços, o interior e o exterior. Nesse sentido, embora refugiadas, as personagens alimentam a relação entre ambos os meios.

Em se tratando dos espaços dos textos, faz-se necessário pontuar a existência de índices espaciais presentes nas peças, tais como, no caso de “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, violão, baú, velas e roupas, os quais denotam materialidade, vestígios de habitação da casa abandonada e os

---

<sup>16</sup> A frase “Tudo está bem quando termina bem” indica provável intertexto com a peça teatral de mesmo nome de William Shakespeare, intitulada *All's well that ends well*, escrita no século XVII. A referência à obra do poeta e dramaturgo inglês reafirma a estreita relação de Caio F com a literatura dramática.

elementos com os quais as personagens cantam, ficcionalizam e tentam sobreviver ao tempo.

Em “Zona contaminada”, Caio Fernando Abreu desenvolve vários espaços, os quais recebem o nome de “planos”. Há o Plano Real, onde ocorre a maior parte da peça e onde estão as irmãs Carmem e Vera; em outro nível, mais alto, há o Plano Alfa, que deve, segundo rubrica, ser branco, preto ou violeta e contrastar com o Plano anterior.

Em outro canto, há o Plano da Nostalgia, que deve ser sépia, bege ou um biombo coberto de papel de parede “estilo inglês”, segundo descrição. Há, também, um quarto espaço, o Plano Mídia, onde fica o repórter Nostradamus, que veicula notícias sobre a contaminação e sobre o paradeiro das irmãs refugiadas. Nostradamus é geralmente seguido pelo Coro dos Contaminados, que Caio deixa a critério do diretor teatral incluir ou não na representação.

Em rubrica, o escritor explica a atuação do coro:

Imagino alguns bailarinos – uns cinco ou mais, homens e mulheres – cobertos de farrapos e chagas. Eles geralmente acompanham as emissões de Nostradamus, mas também podem participar de outras ações, sempre coreografados. Seu texto, como um coral, limita-se ao refrão das *Litânias de Satã*, de Baudelaire (“Tem piedade, Satã, desta longa miséria!”), ou eventualmente algum mote tipo: Atotô, Obaluaê, atotô! (“Livrai-nos de nossas chagas!, Compadecei-vos de nossas feridas!”). (ABREU, 2009, p. 182).

Embora Caio indique a presença do coro como opcional na obra, sua descrição mostra a força temática do elemento. Além de utilizar-se de um fator comum às tragédias gregas<sup>17</sup>, o que demonstra o conhecimento do escritor acerca da estrutura do drama grego, o Coro dos Contaminados reforça o sentido da contaminação humana.

Nesse sentido, a partir do coro, Caio sugere a introdução de elementos culturais e religiosos sincréticos, como o poema de Baudelaire “Litânias de Satã” e textos pertencentes a diferentes matrizes religiosas, na atuação do Coro. As personagens que dele fazem parte parecem ratificar o momento de

---

<sup>17</sup> Em sua *Poética*, Aristóteles (2005) afirma que o coro deve ser considerado como um dos atores, constituir parte do todo e ser associado à ação.

miséria e caos que se abateu sobre os habitantes da “Zona contaminada”, já que usam roupas esfarrapadas e limitam-se, de forma quase autômata, a repetir frases que clamam por auxílio.

Retornando aos espaços de “Zona contaminada”, o Plano Real, onde as irmãs personagens refugiam-se em uma funerária abandonada, representa o meio interno, enquanto a maioria dos demais planos fazem parte do meio externo. Além da funerária, é possível considerar que o Plano da Nostalgia, habitado por Mr. Nostálgico, fruto da imaginação de Carmem, também faz parte de sua interioridade e, por isso, é um espaço interno. Nesse sentido, Carmem, que não sai de casa (da funerária), isolada, cria, imaginariamente, um novo espaço de interioridade, bem como a presença de outro ser, Mr. Nostálgico.

A loja funerária, espaço interno central, é descrita como um local que sofreu um incêndio e está em escombros, com coroas de flores metálicas e caixas.

Além de uma funerária ser um local ligado à morte, por ter passado por um incêndio passa a carregar, também, um sentido de destruição. Apesar disso, é esse o lugar escolhido pelas irmãs Carmem e Vera para servir como refúgio, simbolizando a possibilidade de sobrevivência.

Desse modo, o local é ressignificado, passando de seu habitual caráter fúnebre ao sentido de perpetuação da vida. Essa interessante oposição mostra a vontade de sobrevivência das personagens e, ao mesmo tempo, a constante ameaça a que estão submetidas.

Assim como em “Pode ser que seja o leiteiro lá fora”, em “Zona contaminada”, Caio também descreve o cenário da Cena 1:

*Palco totalmente escuro. Aos poucos, exatamente como se amanhecesse, a luz vai crescendo lentíssimamente. No Plano da Nostalgia, sentado em sua bergère, como se dormisse, ou abanando-se suavemente com um leque, está Mr. Nostálgico. No Plano Mídia, Nostradamus Pereira dança loucamente com um walkman, cujo som a platéia não ouve. No Plano Alfa, magnífico e seminu está o Homem de Calmaritá. Ele acaricia sensualmente o próprio corpo, passa a mão entre as coxas, geme, apalpa os mamilos como numa masturbação não exclusivamente genital. No Plano Real, continua a treva: nada se vê. (ABREU, 2009, p. 183).*

Pelo trecho, é possível perceber a diversidade de caracterização dos espaços e a atmosfera nebulosa do Plano Real, refúgio das irmãs sobreviventes. Ao longo da peça, a personagem Vera, conforme já mencionado, transita entre o espaço interior e o exterior.

Nesta peça, também há índices espaciais, tais como telões, biombo, poltrona, caixão. Destaco a existência de telões, indicados por rubricas:

No plano Mídia pode haver um telão, exibindo eventualmente cenas de Grande catástrofe ou ruas desertas, montanhas de lixo. O diretor fica livre para pitar, dos horrores dos campos de concentração nazistas, passando pela talidomida, explosões nucleares (um bom cogumelo atômico), vírus (dá-lhe HIV!) ampliados, flores carnívoras etc. (ABREU, 2009, P. 183).

A sugestão de telões aponta para uma construção áudiovisual e tecnológica que se mistura com língua (texto), corpo e encenação. Caio sugere a exibição de cenas advindas de questões históricas e mundialmente difundidas, as quais, na peça, são capazes de criar uma atmosfera que se volta aos horrores e ao caos do mundo, da “zona contaminada”.

Em “O homem e a mancha”, o cenário é descrito para ser composto por um praticável, um banquinho, um globo terrestre, uma cadeira espreguiçadeira, o busto de um manequim de costureira e três telões. A peça inicia pela personagem Ator, no palco, primeiro espaço do texto, a partir da indicação do prólogo “*Que trata da condição do ator e de sua procura pelo geral até chegar ao particular*”. (ABREU, 2009, p. 220). A personagem Ator é responsável pela característica metaficcional (ou metateatral, mais especificamente) da obra. Além da indicação de seu próprio nome, ela reflete sobre seu ofício como ator.

A seguinte cena, Cena 2, é anunciada pela rubrica “*Na qual se introduz a figura de Miguel Quesada, o Desventurado Trabalhador Anônimo.*” (ABREU, 2009, p. 222). O trecho demonstra mutações ocorridas entre as diferentes personalidades que habitam o mesmo ser.

Entende-se que as diversas cenas da peça ocorrem no mesmo cenário já descrito. A relação entre interior e exterior e isolamento humano é marcada pela figura de Miguel Quesada. A descrição do espaço externo evidencia a tensão entre os locais:

*No palco vazio, a luz permanece apenas sobre o globo terrestre. Ouve-se um intenso ruído urbano, verdadeiro inferno sonoro. Alarmes de automóveis, ambulâncias, buzinas, sirenes de polícia e bombeiros, gritos, telefones, máquinas de escrever, freadas, sons de metrô, vendedores ambulantes, britadeiras, etc. Abrindo uma porta imaginária, entra Miguel, o personagem. Por sobre a malha o Ator, Miguel, usa paletó, gravata, talvez chapéu. Traz uma maleta de executivo (tipo 007) e várias sacolas de supermercado, uma vassoura, muitos embrulhos e pacotes. Está um tanto excitado. Deposita as coisas em qualquer lugar, faz o gesto de fechar a porta. O barulho diminui, como se ficasse lá fora. (ABREU, 2009, p. 223).*

O trecho anterior exemplifica claramente que o espaço exterior é caracterizado como intensamente urbano, ruidoso e desordenado. Quando Miguel fecha a porta de sua casa, comunica ao leitor/espectador sua decisão de romper com o espaço social e se isolar em sua residência.

A indicação de que a personagem Miguel usa um paletó sobre a malha do Ator mostra a ideia proposta por Caio: uma mesma personagem deve viver outras personagens em si mesma. O Ator transforma-se em Miguel, que por sua vez transforma-se em outra personagem.

Em “O homem e a mancha”, os índices espaciais desempenham funções importantes. Enfoco o telefone, a secretária eletrônica, os moinhos de vento, o globo, o barril e o manequim. Os dois primeiros funcionam como indicativos da relação de Miguel Quesada com o meio externo e da possibilidade de comunicação e retorno à superfície social, ao mesmo tempo em que perturbam o seu isolamento voluntário.

Já os moinhos de vento, denotam a ficcionalização construída por um dos desdobramentos da personagem Ator, além do intertexto confesso com o clássico espanhol *Dom Quixote*. Calçados nos moinhos, os desejos e buscas de Dom Quixote mostram-se identitariamente múltiplos. O globo, por sua vez, dá conta de uma representação do mundo exterior, matéria prima

de onde emergem as personagens materializadas a partir do Ator. Já o barril e o manequim são, para Dom Quixote, seu amigo Sancho Pança e sua amada Dulcinéia. Sua projeção humana em objetos inanimados revela sua desconexão com o mundo e seu refúgio na ficção, além de demonstrar o teor humorístico com o qual Caio recria o clássico espanhol *Dom Quixote*.

Nesse sentido, nos textos teatrais, ainda que o meio interno seja o abrigo que oferece proteção e serve como refúgio aos seres, nesse mesmo espaço os sujeitos precisam enfrentar a si mesmos, dando início a um processo de intimismo permeado por conflitos, dúvidas e buscas de sentido. Assim, se o cosmos social é perigoso e inóspito, o lugar fechado do refúgio apresenta-se também doloroso e complexo, porque é nele que os sujeitos precisam enfrentar a si mesmos.

Ainda sobre a relação espacial interior-exterior, Bachelard questiona e afirma: “Então, para onde fugir, onde se refugiar? Para que exterior poderíamos fugir? Em que asilo poderíamos refugiar-nos? O espaço é apenas um ‘horrorível exterior-interior’”. (BACHELARD, 2008, p. 221). Dessa forma, a relação entre exterior e interior, tão presente nas três peças, ganha, a partir dessas considerações teóricas, feições mais delimitadas.

A afirmação de Bachelard de que “o espaço é apenas um ‘horrorível exterior e interior’” vai ao encontro do que proponho como leitura interpretativa para os textos dramáticos de Caio Fernando Abreu. Na tensão entre os espaços, os sujeitos isolam-se, refugiam-se e enfrentam a si mesmos diante de um mundo caótico e inóspito, que os compele ao recolhimento.

Nesse sentido, o isolamento dos indivíduos, desencadeado pelas condições do meio externo, durante as peças, sofre tensões perturbadoras em relação ao cosmos social. Embora refugiados em lugares fechados, seguem relacionando-se com o meio externo.

Em “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, os sujeitos questionam-se, constantemente, sobre o que estará ocorrendo na rua e se alguém aparecerá para expulsá-los da casa em que se refugiam. Assim, quando ouvem batidas na porta, assustam-se, considerando que possa ser a polícia, os vizinhos, os reis magos, extraterrestres, sobreviventes de uma explosão ou simplesmente

o leiteiro: “*Nesse momento ouvem-se batidas muito fortes na porta. Ninguém se move. Um pequeno intervalo e as batidas se repetem, cada vez mais fortes.* (ABREU, 2009, p. 93).

Em “Zona contaminada”, uma das personagens ainda visita o meio externo em busca de alimentos, enquanto a outra teme sair do esconderijo que as abriga: “*VERA - É melhor eu ir andando. Quanto mais cedo, mais seguro. Os contaminados têm horror à luz do sol.*” (ABREU, 2009, p. 187) - assim pondera a personagem Vera sobre sair para buscar comida em supermercados abandonados. A personagem que sai, retorna ao refúgio com notícias do meio exterior. É Vera quem sai do esconderijo para buscar alimentos, pois Carmem tem medo de enfrentar a situação da rua, onde há contaminados vivos e mortos.

Além disso, uma emissora de rádio transmite constantemente notícias sobre a epidemia que assola a sociedade. A personagem Nostradamus, caracterizada como um agitado D.J., noticia sobre a contaminação e o paradeiro dos sobreviventes como um repórter:

NOSTRADAMUS - Como todos vocês estão cansados de saber, após a Grande Catástrofe, por um fenomenal fenômeno fescenino as irmãs Carmem e Vera são as únicas mulheres sobreviventes ainda com seus úteros em perfeitas condições de funcionamento, e portanto as únicas mulheres vivas capazes de evitar, através da procriação, a completa extinção da humanidade. Além disso, cientistas especulam a possibilidade da criação de uma nova espécie de mutantes, resultante do cruzamento de uma ou ambas as fugitivas Sisters com algum contaminado. Toda a cidade está cercada, todas as ruas vigiadas, todas as saídas controladas. (*Volta o ruído eletrônico enquanto a voz de Nostradamus vai desaparecendo.*) Qualquer informação sobre Carmem e Vera, as Sisters Salvadoras, será regamente recompensada pelo Poder Central. Eu disse regamente, maravilhosamente, generosamente, abundantemente, mente, mente. Vocês ouviram o seu repórter Nostradamus Pereira, em sua primeira transmissão diária. (ABREU, 2009, p. 188-189).

As notícias transmitidas por Nostradamus são ouvidas por todos os sobreviventes, incluindo Carmem e Vera. Dessa forma, além das incursões ao espaço externo realizadas por Vera, a conexão entre as irmãs e o cosmos social também ocorre por meio das notícias de Nostradamus.

Assim, as transmissões de Nostradamus, vindas diretamente do meio externo, invadem o refúgio, mesmo sem a permissão das irmãs. Constantemente, os meios interno e externo trocam forças e se alimentam mutuamente, o que torna a situação de isolamento mais complexa.

Em “O homem e a mancha”, a personagem Miguel Quesada hesita entre atender ou não o telefone que toca em sua casa, elo com o meio externo, para o qual o homem não deseja voltar. Assim, ao mesmo tempo em que deseja distanciar-se completamente do mundo externo, de alguma forma segue vinculado a ele:

*O telefone toca. MIGUEL assusta-se, depois hesita sem saber se atende. Faz um gesto de arrancar o fio da parede. Mas reflete melhor enquanto o telefone continua tocando, muito alto, e acaba atendendo depois de uns três ou quatro toques. (ABREU, 2009, p. 226).*

Além disso, quando abre a porta de sua casa, escuta ruídos urbanos altíssimos e insuportáveis vindos da rua.

Em *A vida fragmentada*: ensaios sobre a moral pós-moderna, Zygmunt Bauman aborda o lar como uma solução ansiada por quem deseja abrigo:

O “lar” do sonho extrai o seu sentido das oposições entre risco e controle, perigo e segurança, combate e paz, episódio e permanência, fragmentação e todo. Esse lar é, por outras palavras, o remédio ansiado para os sofrimentos e infelicidades da vida na cidade, essa vida de estranhos entre estranhos. Todavia, o problema está no facto de se tratar de um remédio que não pode ser mais do que imaginado e postulado – sob a sua ansiada forma é tão impossível de realizar como são inevitáveis os traços hostis da vida urbana e a sua omnipresença. (BAUMAN, 2007, p. 192).

A análise do sociólogo vai ao encontro de minha leitura da dramaturgia de Caio. As personagens isoladas precisam equilibrar-se entre o controle do abrigo e o risco de ameaças externas, entre a segurança do refúgio e o perigo do cosmos social, entre permanecer e partir.

Além disso, Bauman afirma que o sonho do lar que abriga só pode ser imaginado, mas não de todo realizado – o que também tento sustentar acerca das peças. Ainda que abrigados em espaços fechados, o isolamento

não é plenamente realizável, pois as forças do meio externo incidem sobre o espaço do refúgio, originando a dolorosa relação entre interior e exterior pontuada por Bachelard.

Relembrando as palavras de Bachelard sobre a relação entre os espaços, conforme é possível averiguar a partir dos trechos dos textos literários, nas peças teatrais, o espaço é um “horível exterior-interior”. (BACHELARD, 2008, p. 221). O exterior repele e ameaça, enquanto o interior abriga e protege, mas também obriga os seres ao recolhimento e a enfrentar a si mesmos.

Nesse sentido, é relevante destacar que tanto o olhar fenomenológico de Bachelard, quanto a mirada sociológica de Bauman indicam a perturbadora relação entre o abrigo do lar, o espaço interno e as forças de tensão do meio externo.

É possível pensar na relação entre os meios interno e externo das peças, também, a partir da imagem da porta, que representa possibilidade de comunicação entre os dois espaços. A porta apresenta-se de forma significativa nas obras. Sobre essa imagem, também trata Bachelard: “Então, quantos devaneios seria preciso analisar sob esta simples menção: A Porta! A porta é todo um cosmos do Entreaberto.” (BACHELARD, 2008, p. 225).

A noção de “entreaberto” posta por Bachelard parece estar presente nas obras de Caio, porque, embora refugiadas, as personagens seguem em contato com o meio externo. O cosmos social, responsável pelo isolamento do homem, segue perturbando-o e funcionando como desencadeador de inquietações e buscas de sentido. Sinteticamente, ambos os meios alimentam-se mutuamente, desencadeando a tônica de isolamento e refúgio vivida pelas personagens das três obras analisadas.

Nesse “entreaberto” dos textos literários, entre o espaço externo, um cosmos enfermo e desordenado, e o interior, lugar que celebra o isolamento e oferece refúgio, habitam sujeitos inquietos, desejosos de sentidos e explicações, buscando sobreviver ao mundo e a si mesmos.

As personagens de “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, “Zona contaminada” e “O homem e a mancha” lidam com o isolamento de diferentes formas. Desse modo, é importante analisar como os sujeitos

encaram e vivem a situação do refúgio, já que seus comportamentos também moldam a relação entre os espaços. Primeiramente, é relevante destacar que as personagens não se isolam sozinhas.

Em “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, um grupo de amigos isola-se; em “Zona contaminada”, duas irmãs experimentam o refúgio, e em “O homem e a mancha”, embora um único homem resolva isolar-se, experimenta a existência de outros sujeitos em si mesmo, pois dele emergem outras personagens, assim como ele próprio emerge de uma personagem, o Ator. A própria discordância de opiniões entre as personagens a respeito de sua condição revela a multiplicidade perturbadora de faltas e de sentidos plasmados na relação entre interior e exterior e os próprios sujeitos.

“Pode ser que seja só o leiteiro lá fora” é o texto com o maior número de personagens refugiadas: João, Leo, Baby, Mona (Carlinha Baixo-Astral), Rosinha, Alice Cooper e Angel. Algumas das personagens mostram-se otimistas frente a sua condição, outras não.

A personagem João é otimista e serena. João mostra-se calmo a respeito da condição em que se encontram ele e seus companheiros e tenta tranquilizá-los sobre a organização da casa e a possível intervenção da polícia. A personagem é sonhadora e o espaço interno impulsiona suas vontades íntimas de tranquilidade e proteção: “JOÃO (*Cantarola*.) – ‘Eu quero uma casa no campo...’<sup>18</sup> Não, no campo não. Na beira do mar, construir uma casinha de madeira branca e ficar morando lá, pescando e plantando, longe dessa civilização”. (ABREU, 2009, p. 81).

No final do texto, João demonstra a esperança de um novo amanhecer: “JOÃO – Nós não temos lema nenhum. Nós não somos uma comunidade. Nós só estamos aqui porque a casa estava abandonada, chovia muito e ninguém tinha para onde ir. Nós só estamos esperando o amanhecer”. (ABREU, 2009, p. 92). A personagem lida de forma mais amena do que alguns de seus companheiros com a tensão entre os espaços e com o refugimento.

---

<sup>18</sup> “Casa no campo” é o nome de uma canção de autoria de José Rodrigues Trindade (Zé Rodrix) e Luís Otávio de Melo Carvalho (Tavito), músicos brasileiros. Caio fazia frequentes citações literárias, musicais e do cinema. O uso do trecho de uma música brasileira mostra um elemento da cultura social, o que indica outra interferência do meio externo incidindo sobre o espaço do refúgio.

Ao contrário de João, Leo revela um comportamento completamente diferente acerca da condição humana e de seu estado atual. Do início ao fim do texto, mostra-se desconfiado, revoltado e desesperançoso. Para ele, há sério risco de serem expulsos do lugar que ocupam, pela polícia ou o(a) dono(a) da casa.

Mesmo abrigado, Leo não consegue ignorar ou lidar de forma otimista com sua situação. Suas reflexões mostram a partir de uma perspectiva desesperadora a situação do grupo.

LEO – Eu já não tenho mais idade para fazer de conta. Eu não quero fingir. Eu não posso fingir que isso aqui é um castelo, que nós somos mágicos e encantados. Isso aqui é uma casa abandonada, cheia de lixo, não é um castelo: nós somos uns coitados mortos de fome, meio loucos e sem ter sequer onde dormir, não somos mágicos nem encantados. (ABREU, 2009, p. 75).

Parece custar mais a Leo do que aos demais defrontar-se consigo mesmo na situação de isolamento. Nesse sentido, a tensão entre os espaços e o refúgio potencializam sua visão desesperançada a respeito da condição existencial e social dos indivíduos refugiados.

Por outro lado, pode-se entender que Leo é o primeiro a defrontar-se consigo, por ser quem nega a alienação e a atmosfera fantasiosa por vezes evocada por seus companheiros de refúgio. Assim, Leo é uma espécie de elo entre o espaço interno e o cosmos externo, uma vez que trata de lembrar ao grupo que sua existência está sumariamente pautada na relação entre os dois meios.

Leo alimenta diretamente a atmosfera de medo presente na obra de Caio. Em 1988, em entrevista publicada pelo Instituto Estadual do Livro que será posteriormente retomada, Caio afirma: “Eu tenho medo, muito medo, medo coletivo”. O medo está fortemente presente em sua dramaturgia, o que é explicado pela falta de certezas e perspectivas dos sujeitos e pela própria situação de refugimento.

Na contramão, Baby, uma das personagens que mais figura no texto, e também uma das mais irreverentes, é entusiasmada e otimista:

BABY – Olha, cara, se você der uma voltinha na cidade ou olhar pela janela vai ver que o depósito de lixo lá de fora é muito maior! Quando a gente está se sentindo assim é só olhar em volta – dar o tal do look-around e cantar. Assim, quer ver? (*Cantando.*) Eu quero mesmo muito pouco / eu quase não quero nada / de tão pouco que eu quero... (ABREU, 2009, p. 66).

Baby assume um ponto de vista otimista frente a sua situação. Sua estada na casa é marcada por reflexões positivas sobre a vida e por música. Seu comportamento pode, também, ser creditado ao fato de que Baby talvez tenha muito medo de conectar-se consigo, usando argumentos que possam convencer a si e aos amigos sobre sua situação, segundo ela, não tão desesperadora.

Mona, juntamente com Baby, é quem mais figura no texto e também se mostra otimista:

MONA – Sabe como eu era antes? Um monstrinho de óculos cheio de problemas gênero “será que vale a pena viver? – ninguém me ama, ninguém me quer – o que vou fazer do meu futuro?”, essas porcarias. Agora chega. Sou Mona, a Rainha do Alto-Astral, não quero nem saber. Mas deixa eu dar uma olhada no nosso novo lar. (*Dá umas voltas enquanto Baby dedilha no violão Ninguém me ama<sup>19</sup> ou qualquer coisa do gênero.*) Não tá mau, não. Já vi coisa pior. (ABREU, 2009, p. 68).

Na já mencionada reportagem veiculada pelo jornal *O Estado de S. Paulo*, em 12 de dezembro de 1976, sobre o teatro de Caio Fernando Abreu, Ilka Marinho Zanotto discorre sobre um concurso do Serviço Nacional de Teatro e sobre “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”.

Em sua crítica, Zanotto acusa a presença do fenômeno *hippie* na obra de Caio, movimento de contracultura surgido na década de 1960 nos Estados Unidos, que se intensificou no Brasil e em outros países na década de 1970. Seja pelo estilo nômade, pelas vestimentas coloridas e soltas ou por algumas ideologias do grupo refugiado, é possível identificar o que observou Zanotto na peça de Caio.

---

<sup>19</sup> Citação do famoso samba-canção *Ninguém me ama*, de Antônio Maria, gravado primeiramente por Dolores Duran.

A personagem Mona, entre música, astrologia e sua afirmação de personalidade “alto-astral”, compõe um retrato *hippie* materializado pelo autor no texto. Para além das razões sociais, interessa-me pensar na expressão intimista de Mona frente à condição em que se encontra. A personagem fornece a marcante aura de *bad trip*<sup>20</sup> que caracteriza o texto. Conforme afirmou Caio, “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora” é fruto de uma tentativa de sobrevivência ao fim do século, é expressão de um sonho dolorido de juventude. Mona parece expressar muito bem esses sentidos de tentativa de sobrevivência de que trata o escritor.

A personagem tenta lidar da melhor forma possível com a situação, propondo, inclusive, realizar uma festa:

MONA – Ei, vejam só o que eu achei: um monte de roupas. Puxa, parece que tem coisas incríveis. (*Vai retirando coisas de dentro de um baú*). Baby, me ajuda a cobrir esses colchões. Vamos transformar isso aqui num castelo. (*Começam a cobrir tudo com panos*.) Olha, pessoal, tive uma idéia maravilhosa. Já que a gente vai ficar aqui a noite toda e ninguém vai dormir, claro, podemos fazer uma coisa ótima: uma festa à fantasia! O que é que vocês acham? (*Ninguém parece muito entusiasmado – exceto Baby*.) Meu Deus, qual é a de vocês, hein? Vão ficar a noite toda com essas caras de velório, sem dizer nada? Eu me renego a curtir bode, tá sabendo? Me re-ne-go. Na minha bolsa tenho batom, purpurina, sombra... Vamos fazer uma festa enquanto o dia não chega? (ABREU, 2009, p.72).

Com as roupas e objetos que encontrou, ela atribui diferentes personagens aos amigos, criando histórias para cada um deles. A proposta de Mona acusa a característica metateatral da obra. A personagem lida descontraidamente com a situação do refúgio durante quase toda a peça, inclusive propondo vivências imaginárias aos companheiros. Entretanto, depois do consumo de um chá, dá lugar a uma nova personagem, Carlinha-Baixo-Astral, que se revela apenas no final da peça.

<sup>20</sup> O termo *bad trip*, que pode ser traduzido para a língua portuguesa como “viagem errada”, é uma gíria utilizada como referência a experiências perturbadoras, desencadeadas pelo uso de substâncias ilícitas. Caio F. também utilizou o termo no texto “Lixo e purpurina” (in *Ovelhas negras*), que é, segundo ele mesmo afirma na obra, um diário composto por vários fragmentos escritos em Londres, em 1974. Relembro, então, que “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, conforme já mencionei, de acordo com o próprio Caio, também foi escrito a partir de sua experiência londrina de 1974. Ambos os textos, nesse caso, testemunham a *bad trip* vivenciada e ficcionalizada pelo gaúcho em sua literatura dramática e narrativa.

A personagem Alice Cooper chega à casa depois que todos os demais amigos já estão reunidos: “*Um rock pesadíssimo de Alice Cooper – talvez ‘Killer’ – irrompe logo após as últimas palavras de Leo e serve como música para a entrada de Alice. É um rapaz muito maquiado e vestido de maneira ostensivamente andrógina*” (ABREU, 2009, p. 76).

A chegada de Alice causa significativa repercussão entre os amigos, já que a personagem mostra uma presença marcante entre eles:

ALICE (*Cantando.*) – Cetim, purpurina e tafetá / brocado, seda e montes de strass / veludo, tules, miçangas – ah! meu negócio é ofuscar / meu negócio é rebrilhar / meu negócio é cintilar. / Chá, chá, chá, chá, chá, chá / eu sou Alice dos mil plás / eu sou Alice dos boás / eu sou Alice superstar! (*Falando.*) Cruz credo, que loucura é essa, people? Quem é que estava berrando feito louco aqui dentro? Estão currando alguém, é? Se estiverem digam logo: quero participar. (ABREU, 2009, p. 76).

O excesso de maquiagem, a androginia e a música cantada por Alice demonstram seu tipo peculiar e expansivo. Além de levar comida à casa, a personagem também carrega consigo um hóspede, Angel, até então desconhecido ao grupo e há pouco conhecido por Alice. Angel fala espanhol, vem da Argentina e quer chegar ao Peru. A chegada de ambos, acrescida do chá preparado por Mona de que todos bebem, muda o curso da estada dos amigos na casa.

Um dos acontecimentos que o grupo vive na casa abandonada diz respeito ao consumo de um chá de ervas orientais trazidas do Nepal e preparado por Mona, que é compartilhado entre todos os amigos. Há conotação de que essa bebida é alucinógena, pois, após sua ingestão, algumas personagens apresentam falas aparentemente sem sentido (o que será mais explorado no capítulo 4, sobre o teatro do Absurdo). Além disso, altera-se o comportamento de alguns dos amigos depois de beber o chá. Antes da ingestão do chá, aparentavam estar conscientes sobre suas condições. Depois de bebê-lo, além da mudança de comportamento, ocorrem fatos aparentemente sem explicação – o que será abordado no próximo capítulo.

Angel, ao ver Mona, pensa já tê-la conhecido: “ANGEL (*Prestando atenção em Mona.*) – Perdón, señorita, pero creo que te conozco de outro sitio. ¿No eres Carlinha Bajo-Astral?” (ABREU, 2009, p. 77). E descreve Carlinha Baixo-Astral como extravagante, perigosa e atraída pela violência. Mona nega veementemente ser Carlinha, mas posteriormente assume essa identidade.

A personagem Angel mostra-se sociável e simpática com todos da casa. Depois de beber o chá, entretanto, seu comportamento muda: “ANGEL (*Entrando, avança para Alice, com uma estaca de madeira a um martelo nas mãos.*) – Finalmente te encuentro, ¡Maldito! ¡Ahora te voy a matar con mis propias manos!” (ABREU, 2009, p. 88). Tal agressividade, possivelmente, é efeito do chá.

Conforme afirma Hohlfeldt no jornal *Correio do Povo*, em 27 de agosto de 1983 - anexo 3 do capítulo 2.2), a chegada de Angel é um “divisor de águas” na peça, no sentido de que sua presença provoca novos rumos e comportamentos. Nessa medida, a chegada posterior de Angel e Alice à casa é importante na medida em que alimenta a relação entre interior e exterior, perturbando de diversas formas o equilíbrio – em alguma medida inventado ou fantasiado – até então instaurado no espaço do refúgio. Isolados, mas também vivendo a dialética entre interior e exterior, os sujeitos experimentam múltiplas vivências no espaço de refugimento.

Entre os fatos que mudam expressivamente a estada dos sujeitos na casa, estão a chegada de Alice Cooper e de Angel tardiamente, o consumo do chá preparado por Mona e sua mudança de identidade da qual desconfia Angel. Assim, surge Carlinha, de quem Angel fala e que é reconhecida pelos amigos como Mona: “CARLINHA – Mona é a puta que os pariu”. (ABREU, 2009, p. 88). Carlinha perturba ainda mais o espaço do refúgio, pois noticia aos amigos o fim do mundo, causado por uma explosão – o que o grupo posteriormente descobre que não aconteceu.

A falsa notícia do fim do mundo abala as estruturas do grupo e aguça sua condição de sobreviventes de um meio hostil e inóspito. Lembrando a crítica de Antonio Hohlfeldt a “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, no

jornal *Correio do Povo* (27 ago. 1983), a peça é uma espécie de ritual de dissolução e morte.

Nessa medida, embora as personagens habitem o mesmo espaço físico antes e depois de beber o chá preparado por Mona, a atmosfera do lugar muda em função de seus comportamentos. Uma rubrica esclarece que a partir de determinada parte do texto, nada mais faz sentido (ABREU, 2009, p. 82), o que ocorre pouco depois da ingestão da bebida. Os acontecimentos posteriores ao chá transmutam a realidade de até então e instauram uma quebra no fluxo das ações das personagens. Em razão do aviso da falta de sentido instaurada, não é possível diferenciar atitudes lúcidas e conscientes de delírios supostamente causados pela bebida.

É importante observar que tanto Angel como Mona vivem seus contrários: Angel retorna ao texto como um ser violento, e Mona, que se considera a “Rainha do Alto-Astral” (ABREU, 2009, p. 67), retorna como a mal-humorada e agressiva “Carlinha Baixo-Astral”. Esses contrários sugerem uma espécie de contestação da realidade vivida pelas personagens no isolamento, o que também pode ser interpretado a partir da nebulosidade instaurada após o consumo do chá oferecido por Mona.

A mudança de comportamento de Angel e Mona parece indicar que o refúgio coroado pelo isolamento não garante um espaço de pleno repouso e devaneio. Ao contrário: o mesmo isolamento que permite a sobrevivência e abriga, potencializa a reverberação de reflexões e inquietações. Nesse sentido, emergem as palavras de Bachelard sobre a dolorosa troca entre o interior e o exterior.

“Em suma, na mais interminável das dialéticas, o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo”. (BACHELARD, 2008, p. 25). A preocupação das personagens por estar em uma casa abandonada, tão evidente no início do texto, parece dissolver-se ao longo dele. Os sujeitos criam e modificam possibilidades de vivenciar o espaço do refúgio a partir do que oferece o meio e a partir, sobretudo, de suas próprias ideias.

O isolamento permite ações que talvez não pudessem ocorrer dentro da normatividade do cosmos social. No espaço do refúgio, as personagens transpõem limites e fazem do abrigo um espaço de transmutação, permeado

por acontecimentos inventados por elas mesmas, como a festa em que experimentam novas identidades por meio de suas fantasias, do consumo de um misterioso chá e de suas reflexões.

Por meio da transmutação da identidade, de cores e músicas, as personagens transformam o local sujo e desordenado de outrora. De forma simbólica, essa transformação sugere a esperança da chegada de um novo dia. Observa-se que o isolamento dos sujeitos propicia reflexão, mudanças e delírios. No espaço fechado, o sujeito alcança a imensidão do eu e do outro. O espaço interno confronta os seres com sua condição no mundo e potencializa sua consciência existencial.

No mesmo texto do jornal *O Estado de S. Paulo* (1976) já referenciado, Zanotto comenta que o horror das personagens da peça diante do mundo contemporâneo contrasta com a poesia de algumas falas e situações reveladoras de sensibilidade. Caio Fernando Abreu cria um texto dramático em que os sujeitos parecem refletir sobre sua situação no mundo e revelam, quando isolados, a sensibilidade do ser que tenta sobreviver mais um dia.

Ainda investigando como as personagens das obras de Caio encaram o isolamento, em “Zona contaminada” as irmãs refugiadas Carmem e Vera também experimentam o espaço do refúgio de formas distintas. Por serem perseguidas, escondem-se em uma funerária, localizada no Plano Real.

As irmãs refugiadas são descritas de forma oposta – Vera é rígida e séria, enquanto Carmem é mais alegre e descontraída. Ambas mantêm relacionamentos afetivos com sujeitos que habitam outros planos: Vera encontra-se com o Homem de Calmaritá (Plano Alfa), com quem desenvolve uma relação potencialmente sexual, e Carmem com Mr. Nostálgico (Plano da Nostalgia), com quem trava um relacionamento mais afetivo e idealizado.

Segundo a própria personagem Carmem, Nostálgico é uma criação de sua imaginação, o que posteriormente é ratificado por Vera, que se refere a ele como o amigo imaginário da irmã. Essa identidade projetada imaginariamente por Carmem faz-lhe companhia e a protege. A criação de Carmem pode ser entendida como uma forma de viver o espaço solitário do refúgio no abrigo de outro ser, já que é apenas na ausência de Vera que Carmem permite que sua intimidade projete outro ente.

Ainda que as irmãs vivam sozinhas no espaço do refúgio, o isolamento não é absoluto. Vera busca a companhia de outros seres, o que pode ser entendido como uma necessidade de vínculo com o espaço externo. Já Carmem, não sai do espaço interno e encontra-se com outro ser, Mr. Nostálgico, apenas imaginariamente.

As personagens comportam-se de forma antagônica no espaço interno, conforme alguns trechos demonstram:

CARMEM (*Abrindo a tampa de um caixão de defunto, cantarola.*) – Bom dia, dia! Bom dia, alegria! Bom dia, sal! Bom dia, sul! Bom dia, Sol!

VERA – Não existe mais Sol. As nuvens radioativas cobriram tudo, meu bem.

CARMEM (*Saindo do caixão.*) – Imagina. De alguma forma, por trás das nuvens, em algum lugar do infinito, deve continuar existindo aquele mesmo Sol. Imenso, amarelo, redondo, quente.

VERA – Tão quente que faz a pele da gente ficar cheia de feridas que não cicatrizam nunca.

CARMEM – Era uma vez uma irmãzinha que acordava todo dia num mau humor horroroso... Verinha, Verinha. Você continua a mesma, desde criança. Ainda bem que estou acostumada.

VERA – Aqui e agora, eu odeio estar viva aqui e agora. (ABREU, 2009, p.185)

Elas mostram diferentes pontos de vista sobre sua condição, o que se reflete em suas atitudes no espaço interno. Apesar de não gostar de sua situação, Vera não desiste de sobreviver. Planeja, juntamente com seu amante, o Homem de Calmaritá, fugir para um local chamado Calmaritá.

O lugar para onde Homem de Calmaritá convida Vera para ir é explorado na obra:

HOMEM – Calmaritá, esse lugar chama-se Calmaritá. Fica ao norte daqui, não muito longe, nas terras altas. É um vale à beira do último rio de águas limpas. Fica meio escondido, de longe ninguém vê, só quem sabe que ele existe consegue encontrar. Quem não sabe mesmo chegando perto não vê coisa nenhuma. Só um buraco escuro. E se perde no meio do caminho, é destruído pelos contaminados, devorado pelos animais mutantes, as plantas canibais. Não tem muita gente lá. Umhas trinta pessoas, mas quase todo dia chega gente nova, trazida por um de nós. Gente como você, como eu, gente que por alguma razão conseguiu escapar das mutações. Ou você acha que você e sua irmã são as únicas sobreviventes da

Grande Catástrofe? Não, não são. Existem outros, além de vocês, além de mim. Nós precisamos nos reunir, nós precisamos nos reproduzir e nos fortalecer para o futuro que virá. Um mundo novo, Vera. Um mundo muito melhor que aquele que nós conhecíamos antes da Grande Catástrofe. Venha, venha comigo para as Terras de Calmaritá. Traga sua irmã. Se nós sairmos logo depois do pôr-do-sol, por volta da meia-noite estaremos chegando lá. (ABREU, 2009, p. 206).

O Homem de Calmaritá oferece a Vera a possibilidade de recomeçar, fugindo para um novo refúgio. Pelo nome da localidade, infere-se que o homem é oriundo do lugar, o que também justifica conhecê-lo tão bem. Calmaritá constitui-se como uma promessa alentadora de recomeço: localiza-se à beira do “último” rio de águas limpas.

O discurso do amigo de Vera oferece-lhe não apenas um novo espaço, livre de contaminação, mas também a possibilidade de povoar um local pouco habitado até então e, a partir disso, unir forças humanas para a formação de um novo espaço, melhor do que aquele que existia antes da catástrofe que culminou na contaminação do espaço externo. A partir dessa proposta, Vera, que se mostrava um tanto revoltada a respeito de sua condição existencial, abre-se a novas perspectivas.

Ao longo do texto, a personagem muda de opinião a respeito da existência humana:

VERA – Eu sei o que eu disse: no que depender de mim, a humanidade pode acabar, não foi isso? Pois eu mudei de idéia. (*Acariciando o ventre.*) Desde que comecei a sentir a presença de uma outra coisa aqui, naquele mesmo lugar onde antes só existiam tesão e fome. Uma terceira coisa, diferente das outras duas. Agora não é mais apenas um buraco voraz, furioso, insaciável. Não sei explicar. Essa coisa nova dentro de mim me dá assim como uma espécie de... como era mesmo aquela coisa antiga que a gente sentia quando acreditava em alguma coisa?

CARMEM – Fé? Meu Deus, Vera, você está sentindo fé?

VERA – Pode ser. Fé. É isso aí.

CARMEM – E ele sabe?

VERA – Ainda não. Vou contar hoje à noite. (*Sonhadora.*) Quando chegarmos a Calmaritá. (ABREU, 2009, p. 207).

O espaço do refúgio acaba por propiciar a Vera a descoberta de uma nova possibilidade de existência. Enquanto ela e a irmã buscam formas de

sobreviver à contaminação, surge um novo sentido para motivar Vera a lutar pela vida.

Nessa perspectiva, convém ratificar a complexa relação entre o interior e o exterior, pois, ao mesmo tempo em que é no espaço do refúgio que Vera decide reinventar-se, foi também o contato com o meio externo, no Plano Alfa, onde habita Homem de Calmaritá, que ofereceu a possibilidade de uma nova vida à personagem.

Importante destacar que tanto em “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora” como em “Zona contaminada”, há personagens grávidas. Nesse sentido, pode-se interpretar a promessa de nascimento de um novo ser como uma possibilidade de mudança de perspectiva e até mesmo de “salvação”. Entretanto, em “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, o feto nasce morto, e em “Zona contaminada”, o destino do embrião é incerto, já que, no final da peça, Carmem foge.

Segundo Bachelard (2008, p. 26), “A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade”. Buscando revelar a alma da casa, o autor distingue algumas imagens, que podem ser identificadas, segundo ele, a partir do enfoque de dois temas principais de ligação:

- 1º) A casa é imaginada como um ser vertical. Ela se eleva. Ela se diferencia no sentido de sua verticalidade. É um dos apelos à nossa consciência de verticalidade;
- 2º) A casa é imaginada como um ser concentrado. Ela nos leva a uma consciência de centralidade. (BACHELARD, 2008, p. 36).

Pelas palavras de Bachelard sobre o espaço da casa, é possível buscar entender e justificar por quais motivos as personagens das peças teatrais analisadas refugiam-se em um espaço fechado, mais especificamente em uma casa.

A casa, ser vertical que, segundo o filósofo, eleva-se, proporciona ao homem razões ou ilusões de estabilidade. Nesse sentido, buscando justamente por estabilidade e proteção, é na intimidade do abrigo da casa que os seres buscam refúgio, já que esse é um espaço capaz de proporcionar não apenas abrigo, mas também um espaço para consciência e reflexão – o que aparentemente não pode ocorrer no espaço externo.

Para dar exemplos da verticalidade da casa, o autor cita o espaço do porão. Segundo ele, o porão é o *ser obscuro* da casa, o que participa das potências subterrâneas. No porão, “há trevas dia e noite” (BACHELARD, 2008, p. 36-37).

Em “Zona contaminada”, o lugar em que as irmãs refugiadas Carmem e Vera convertem em sua casa é o porão de uma funerária abandonada, conforme noticia a personagem Nostradamus: “as fugitivas estariam ocultas num porão ao sul do Boulevard Césio 90.” (ABREU, 2009, p. 188).

Assim, pode-se atribuir sentido não apenas ao lugar onde as personagens refugiam-se, uma funerária, lugar evidentemente associado à morte, mas também na especificidade do compartimento em que se abrigam, o porão dessa funerária, local obscuro e onde há trevas dia e noite, de acordo com Bachelard. O porão é, ainda, segundo o autor “[...] a loucura enterrada, dramas murados”. (BACHELARD, 2008, p. 38).

O espaço da funerária já é capaz de fornecer a leitura de que as irmãs refugiam-se exatamente em um local vinculado ao oposto do que elas querem. Justamente porque há contaminação e porque são perseguidas, ambas refugiam-se. No entanto, o lugar que as abriga é ironicamente contrastante com sua tentativa de sobrevivência em meio à epidemia.

Nesse espaço, as irmãs realmente parecem revelar seus dramas e loucuras. Carmem, além de criar imaginativamente a presença de outro ser, Nostálgico, dorme em um caixão – que originalmente tem sentido fúnebre, mas é ressignificado como proteção e refúgio. Assim, conjugam-se morte e vida no espaço onde dorme a personagem. Carmem, por sua vez, relaciona-se com um homem que habita outro espaço, rompendo, de certo modo, com o isolamento do refúgio.

Nesse sentido, ainda que o refúgio das irmãs seja esse local ligado à morte humana, à obscuridade e às trevas, conforme afirma Bachelard, na contramão, Carmem e Vera tentam sobreviver à contaminação e à pretendida exploração de seus ventres. De outra maneira, /é possível, também, conferir à alusão fúnebre a ideia de renovação e transmutação dos espaços, já que ela pode simbolizar a passagem de um plano a outro, mais seguro. O final da peça, que será posteriormente abordado, confirma a vontade de

sobrevivência das irmãs, pois celebra, por meio de suas atitudes, uma forma de libertação.

No volume dedicado a Caio Fernando Abreu do fascículo “Autores gaúchos”, publicado pelo Instituto Estadual do Livro, em 1988, Clotilde Pereira de Souza Favalli afirma: “Em Caio, o contexto revela-se ‘pelo avesso’, ao ser recusado; ‘de dentro’, na loucura, marginalidade e solidão, traços dominantes de tantas personagens suas”. (1988, p. 18).

A análise de Favalli vai ao encontro das características das peças de teatro estudadas neste trabalho. Loucura, marginalidade e solidão são traços bastante presentes na dramaturgia de Caio. Em suma, na solidão do espaço do refúgio, os sujeitos que estão à margem do cosmos social dão vazão à sua loucura. As personagens das obras são atravessadas por um desespero que, ao mesmo tempo em que as incita à proteção do espaço interno, impele-as à reflexão e a tentativas de sobreviver até mesmo ao fim do mundo.

O contexto revelado pelo avesso de que trata Favalli parece ambientar, também, “O homem e a mancha”. Nesse texto, Caio F. cria um mosaico de sujeitos que emergem um de dentro do outro, em um jogo entre realidade, fantasia e sonho. Nessa peça, conforme já expliquei, um único ator deve interpretar cinco personagens. Uma das personagens chama-se Ator, que inicia a primeira cena em busca de uma personagem, pois entende que seu ofício não tem sentido sem a existência do outro: “ATOR – Onde está o outro? Ele é essencial para a minha sobrevivência! Onde está o personagem? Eu não tenho sentido sem o personagem! Eu vou enlouquecer sem o personagem!” (ABREU, 2009, p. 222).

A crise existencial de Ator, em que ele reconhece que precisa da presença do outro, possibilita sua identificação com uma personagem, Miguel Quesada. Ao questionar-se, Ator demonstra sua fragilidade enquanto ser e ator no palco e enquanto sujeito contemporâneo. Assim, esforça-se para viver sua personagem, o “Desventurado Trabalhador Anônimo” Miguel Quesada, que escolhe isolar-se perpetuamente do mundo externo.

De acordo com Bachelard, “todos os refúgios, todos os aposentos têm valores oníricos consoantes.” (2008, p. 25). Em seu refúgio, sua própria casa, Miguel deseja apenas desfrutar serenamente do resto de sua vida.

Entretanto, nesse espaço, ele também sonha, originando outras personagens, como Homem da Mancha, um homem que procura obsessivamente por uma mancha, e Quixote, caracteristicamente identificado com o Quixote da obra espanhola *Dom Quixote*. Por último, surge, como resultado das identidades anteriores, o Cavaleiro da Triste Figura.

Ator, Miguel Quesada, Homem da Mancha, Quixote e o Cavaleiro da Triste Figura mesclam-se e confundem-se: “*todas as porções anteriores vêm subitamente à tona, numa verdadeira apoteose esquizofrênica & pós-moderna.*” (ABREU, 2009, p. 53). A multiplicidade e a fragmentação identitária de um sujeito revelam a fragilidade humana diante de sua condição no mundo.

O sujeito que se isola, Miguel Quesada, não goza plenamente de seu isolamento, pois é acometido por outras identidades:

*Então acontece a Grande Divisão Esquizofrênica. Sem controle algum, os personagens anteriores – ATOR, MIGUEL QUESADA, o HOMEM DA MANCHA – começam a emergir caoticamente. Cada um quer tomar o poder e falar. Também começa a emergir em QUIXOTE o último personagem – o CAVALEIRO DA TRISTE FIGURA.* (ABREU, 2009, p. 253).

Apesar de diferentes, todas as identidades do eu compartilham uma característica: todas elas buscam por algo – seja uma personagem, uma mancha, uma aventura ou um refúgio.

Assim como nos demais textos, em “O homem e a mancha”, o refúgio de Miguel Quesada é socialmente motivado:

MIGUEL (*Aos berros.*) – Adeus, inferno! So long, bloody hell! Goodbye, neuróticos urbanos, gente que nunca me quis! Au revoir, cidade infernal do meu calvário de cada dia! Sayonara, ville méchante da minha solidão sem remédio! Adiós, “locura”! Não preciso mais de vocês, mulheres que não me amam, amigos que me traíram. Arrivederci, gentalha! (*Bate a porta. O ruído some.*) [...] MIGUEL – Era uma vez Miguel Quesada, o homem que cansou de tudo e nunca mais saiu de casa. Enterrado vivo, diziam. (ABREU, 2009, p. 224-225).

Desiludido depois de trinta anos de uma vida que se resumiu ao trabalho, Miguel opta pelo isolamento permanente como possibilidade de recomeço. Na solidão, a personagem espera gozar de silêncio e tranquilidade.

Assim, se em “Pode ser que seja o leiteiro lá fora” e “Zona contaminada” o espaço do refúgio é dolorido, porque motivado por questões de sobrevivência, em “O homem e a mancha” o refúgio é mais uma escolha do que uma necessidade.

Por isso, o “entocamento” de que trata Bachelard promete ao indivíduo uma vivência localizada na tranquilidade do lar. Entretanto, isso não é plenamente realizável, pois a identidade de Miguel Quesada é instável e frágil, ensejando que dele surjam novas identidades. Além disso, no final do texto, depois de viver outras personagens, Miguel Quesada resolve voltar ao espaço social para ver Carolina, ex-colega de trabalho por quem é apaixonado.

Nessa, como nas demais peças teatrais, apesar do misto de momentos de dor e esperança, o desfecho indica o amanhecer, a fuga, a libertação por meio do fogo ou um convite para voltar ao espaço externo. Embora as ameaças, o mundo não acaba e os sujeitos refugiados sobrevivem. Refugiados no espaço interno e em si mesmos, indicam emergir novamente à superfície social.

Uma das personagens, O homem da mancha, procura obsessivamente por uma mancha: “Não lembro, não sei. Tão clara, meu Deus. Em algum lugar ela deve estar.” (ABREU, 2009, p. 228). Nesse ponto, destaco que tal busca reforça a ideia de que, de alguma forma, todas as diferentes identidades do mesmo ser convergem, ao empreender buscas que as mantêm vivas.

Embora não saiba ao certo do que se trata, a personagem procura pela mancha como se buscasse por um espaço físico:

Mas onde estará a mancha? Talvez aqui, um pouco ao sul de Trebizonda. Mas Trebizonda também não existe neste globo. Esquisito. Mais ao norte, quem sabe. Que estranho, aqui deveria estar localizada Pasárgada. Mas também não está. E onde estarão as Terras de Calmaritá? Gozado. Nem a leste, nem a oeste, noroeste ou sudoeste. Pode ser então que cerca de Barcelos, talvez. Ou mais acima, no caminho de Santiago de Compostela. (*Agitado.*) Ela tem que estar aqui, em algum lugar,

eu estava dentro dela. Dentro... dentro não. Em cima, embaixo. Não sei, não lembro, não importa. Se ela não está aqui, ela não existe. (ABREU, 2009, p. 228-229)

Assim, ainda tratando dos espaços, “a mancha” surge como um elemento incerto, difuso, que pode se revelar ou não como um espaço.

“A mancha” perseguida parece representar uma promessa valiosa e capaz de transmutar a realidade de quem a busca. Demonstra, mais uma vez, a tentativa de sobrevivência e de recriação da realidade e do futuro. É interessante observar que, tal como em “Zona contaminada”, em “O homem e a mancha” também figura a presença de Calmaritá, das “Terras de Calmaritá”.

Diante disso, enfoco as semelhanças existentes entre os três textos dramáticos que compõem o *corpus* de análise deste trabalho. Em “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora” e em “Zona contaminada” há menção à gestação de um bebê (gravidez de Rosinha e de Vera, respectivamente); em “Zona contaminada” e em “O homem e a mancha” há referência a uma localidade chamada Calmaritá; em “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora” e “O homem e a mancha” há a presença de uma mancha (na primeira, por parte de Baby).

Desse modo, as semelhanças entre as três obras indicam o quanto elas realizam trocas de sentido umas com as outras, revelando núcleos significantes que as tornam tematicamente próximas. O isolamento, nesse sentido, não é apenas físico, mas também psicológico e potencializador da imensidão íntima dos seres.

Na obra *A poética do devaneio*, Bachelard questiona: “Quem nos ajudará a reencontrar em nós o mundo dos valores psicológicos da intimidade?” (BACHELARD, 1996, p. 100). Os sujeitos das obras de Caio demonstram localizar no espaço do refúgio a possibilidade de vivenciar o valor psicológico da intimidade.

Os textos de Caio Fernando Abreu celebram a vida e a morte. Relembrando as palavras de Mairim Piva, a obra do autor conjuga momentos de luz e de trevas. Entre sentidos e a falta deles, “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, “Zona contaminada” e “O homem e a mancha” encerram-se apontando para a luz.

Os três textos dramáticos de Caio anunciam um novo tempo, o que pressupõe a morte de outro. Sobretudo em “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora” e “Zona contaminada”, em razão da ideia de fim do mundo, o amanhecer representa o surgimento de um novo mundo. Em “O homem e a mancha”, o telefone que toca na casa de Miguel Quesada também oferece uma nova resolução de vida e um recomeço, quando ele decide encontrar-se com Carolina. Da metáfora da porta, presente nas obras, depreende-se a esperança de um novo recomeço, ainda indefinido, mas possível.

Na entrevista realizada por Vera Aguiar, Charles Kieffer e Roberto Antunes Fleck e publicada pelo IEL, Caio Fernando Abreu fala acerca da imagem que tem da condição humana no final do século XX:

Caio – Uma palavra que me tem vindo muito na cabeça é à deriva. Acho que por causa de um conto do uruguaio Horacio Quiroga que se chama “A la deriva” e narra a história de um cara picado por uma serpente venenosa: o sangue fica envenenado, a cabeça começa a pirar e ele sobe num barco. Envenenado, pirado, delirando, morrendo, e o barco entregue às corredeiras do rio que o leva embora. O conto é só isso. É o delírio dele envenenado. Esta é a imagem que eu tenho da condição humana neste final de século, completamente poluída fisicamente de comer alimentos contaminados, a nossa emoção envenenada, o nosso sangue à mercê de todos os vírus. Somos nós à deriva num rio cheio de corredeiras, aquela natureza selvagem, tropical, enlouquecida, e nós sem saber para onde vamos. Eu tenho medo, muito medo, medo coletivo. (1988, p. 6).

A contaminação e a falta de rumo da humanidade apontadas pelo escritor parecem figurar em sua dramaturgia. Os sujeitos apresentam-se confusos e perturbados, tentando, no espaço do refúgio, sobreviver ao caos da existência. A “emoção envenenada” citada pelo autor pode ser observada em suas personagens, que encontram espaço para reflexão no refúgio.

Tal como o autor revela sentir-se, suas personagens dramáticas também parecem estar à deriva, sem saber para onde ir e amedrontadas. Refugiam-se, mas mesmo no abrigo, não gozam de tranquilidade plena; precisam resistir às ameaças do meio externo e enfrentar a si mesmas. Isolados, os indivíduos deparam-se com sua imensidão interior, íntima.

De acordo com Bachelard, na imobilidade da solidão, o homem encontra sua imensidão:

A imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão. Quando estamos imóveis, estamos algures; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é movimento do homem imóvel. (BACHELARD, 2008, p. 190).

Quando experimentam a imobilidade do espaço fechado, os sujeitos, de fato, dão vazão a expressões íntimas, oriundas de reflexões a respeito de sua condição existencial e da condição do mundo.

Os textos de Caio apresentam o desnudamento dos sujeitos, decorrente da situação de isolamento vivida. As personagens de “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, “Zona contaminada” e “O homem e a mancha”, isoladas, localizam no espaço interno sua existência, gerando um misto de subjetividades que envolvem emoções e perturbações do eu.

### 3.3 O ensimesmamento: intimidade e reflexão

Enquanto Gaston Bachelard oferece uma visão sobre os espaços das obras literárias, propriamente a respeito do refúgio, o filósofo espanhol José Ortega y Gasset (1883-1955) contribui com a análise literária dos textos de Caio Fernando Abreu a partir de um viés sociológico.

A obra *O homem e a gente* (1960), publicada postumamente, apresenta a doutrina sociológica de Ortega y Gasset. O livro analisa o comportamento humano e as relações entre as pessoas e a sociedade. Sobre ele, discorre José Carlos Lisboa, tradutor do texto para a língua portuguesa:

O Homem e a gente tem de ser considerado como o mergulho de um filósofo no movediço, resvaladiço mar das realidades sociais - não para um exercício de natação na superfície, brilhante e esportivo, mas um mergulho autêntico até as águas mais profundas, com o propósito de surpreender e entender a essência da sociedade, de sua estrutura, de sua natureza, de suas peculiaridades. (LISBOA, in ORTEGA Y GASSET, 1960, p. 12).

Ortega y Gasset questiona-se sobre o que é o social e a sociedade. Inicia o livro tratando do ser e de seu ensimesmamento, ampliando suas considerações ao outro e à sociedade. Interessa-me, particularmente, usufruir de alguns de seus ensinamentos sobre o comportamento humano e sua relação com a sociedade.

No item anterior deste mesmo capítulo, quando realizei uma leitura das peças teatrais a partir do embasamento teórico de Bachelard, abordei a relação entre os espaços representados nas obras, que estão diretamente ligados ao isolamento dos seres. Com o apoio teórico de Ortega y Gasset, busco pensar propriamente no indivíduo e na sua relação com o plano social.

Ortega y Gasset (1960, p. 55) inicia suas reflexões afirmando que são muito poucos os povos que conseguem recolher-se à reflexão. Quase todo o mundo está alterado e, quando alterado, o homem perde a capacidade de recolher-se dentro de si e meditar sobre suas vontades e verdades. O estado de alteração obriga o ser a atuar de maneira mecânica e sonâmbula.

O filósofo aproxima a capacidade de meditação do homem à dos símios que, segundo ele, tanto se parecem com o ser humano. Se observarmos por um tempo um símio, poderemos perceber que o animal está sempre atento, alerta, olhando e escutando os sinais que lhe chegam do entorno, como se temesse alguma ameaça que o obrigasse à fuga. O animal, segundo o autor, vive constantemente com medo e, ao mesmo tempo, com apetite das coisas. Em ambos os casos, são os acontecimentos do ambiente que regulam sua vida e o conduzem como uma marionete (1960, p. 56).

O animal não comanda sua própria existência, não vive a partir de si mesmo, mas está sempre atento ao que se passa ao seu redor e em relação ao outro. Portanto, não vive a partir de si, mas a partir do outro. Ele está sempre alienado e alterado, pois sempre em alerta.

Ao homem, reflete o filósofo, pode parecer extremamente fatigante pensar em ter de viver como os animais, constantemente atento ao entorno. Entretanto, o ser humano, assim como os animais, também é um prisioneiro do mundo, pois vive cercado do que o espanta, do que lhe prende a atenção, e se encontra, inevitavelmente, obrigado a ocupar-se de tudo isso.

Nesse ponto reside a diferença entre o animal e o homem. O homem pode, por vezes, apartar-se do mundo, voltar-se para dentro de si, ocupar-se de si mesmo. Assim, o filósofo anuncia o seu conceito de ensimesmamento:

Com palavras que, de muito usadas, como velhas moedas, já não conseguem dizer com vigor o que pretendem, costumamos chamar a essa operação: pensar, meditar. Essas expressões, porém, ocultam o que há de mais surpreendente nesse fato: o poder que o homem tem, de retirar-se, virtual e provisoriamente, do mundo, e recolher-se dentro de si mesmo, ou, dito com um esplêndido vocábulo, que só existe em nosso idioma: que o homem pode ensimesmar-se<sup>21</sup>. (ORTEGA Y GASSET, 1960, p. 57).

Parece-me que o conceito de ensimesmamento proposto por Ortega y Gasset vai ao encontro de como interpreto o comportamento das personagens dos textos de Caio.

Conforme venho demonstrando, os sujeitos apartam-se do mundo externo e se isolam em lugares fechados. Valendo-me do conceito de Ortega y Gasset, afirmo que as personagens das obras de Caio isolam-se do mundo social e experimentam o ensimesmamento. Devo ressaltar, no entanto, que, embora os sujeitos voltem-se para si mesmos e, no espaço do refúgio, atendam à sua própria intimidade, ainda assim não deixam, de todo, de se ocupar dos outros.

Em “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, “Zona contaminada” e “O homem e a mancha”, as personagens não se desligam completamente do espaço externo, do social, conforme demonstrei quando da minha leitura a partir do embasamento teórico de Bachelard. Para além disso, ainda posso observar, considerando o eu e o social suscitados por Ortega y Gasset, que há nuances do espaço social dentro dos espaços internos de refúgio dos sujeitos, uma vez que nenhum deles está completamente só e que eles mantêm algum contato com o espaço externo.

Nesse sentido, o próprio filósofo afirma que o ensimesmamento não ocorre durante muito tempo:

---

<sup>21</sup> Na obra *O homem e a gente*, há uma nota esclarecendo que Ortega y Gasset referia-se ao espanhol, seu idioma materno, sem se lembrar de que o verbo “ensimesmar-se” também existe na língua portuguesa.

Mas, nem essas coisas em torno lhe permitem vagar por muito tempo nessa concentração; tampouco, embora elas o consentissem, esse homem primigênio seria capaz de prolongar mais de uns segundos ou minutos essa torção atencional, essa fixação nos impalpáveis fantasmas que são as ideias. Essa atenção para dentro, que é o ensimesmamento, constitui o fato mais antinatural, mais ultrabiológico. (ORTEGA Y GASSET, 1960, p. 61)

A concentração presente no movimento de olhar para dentro de si e meditar, como é possível observar, não dura muito tempo. Relembro, então, as palavras de Ortega y Gasset sobre a similaridade entre humanos e animais em relação ao estado de alteração.

Nesse sentido, o ensimesmamento é como uma trégua experimentada pelo ser humano entre seus estados de atenção ao entorno, de alteração no mundo. Por um breve tempo, o homem, diferentemente do animal, é capaz de recolher-se do mundo e abrigar-se em si mesmo.

Nessa medida, as personagens de Caio o fazem por meio do isolamento físico. Refugiadas em espaços fechados, voltam-se para si mesmas, ocupam-se de si, encontram-se com sua intimidade e, lembrando as palavras de Ortega y Gasset, pensam e meditam. Retiram-se provisoriamente do mundo, do espaço externo, e atendem a sua própria intimidade. Então experimentam momentos de alteração, quando estão alerta ou fazem contato com o mundo externo, e momentos de ensimesmamento, quando refletem e meditam sobre sua existência e sobre a vida.

Nesse sentido, parece-me interessante a possibilidade, fecunda, de aproximar considerações tanto de Bachelard quanto de Ortega y Gasset para interpretar as obras de Caio. Assim, se por um lado, recorrendo ao projeto sociológico do filósofo espanhol, os sujeitos, em meio à sua situação no mundo, voltam-se para dentro de si e refletem, por outro, aqui evocando a filosofia do imaginário de Bachelard (2008, p. 221), o interior e o exterior são íntimos, trocam sua hostilidade e, por isso, a superfície entre ambos é dolorosa.

Assim como Bachelard, Ortega y Gasset também se refere ao interior e ao exterior, sendo o mundo o “fora”, e o interior do ser humano, o seu “si mesmo”, o “dentro”:

Mas o mundo é a total exterioridade, o absoluto **fora**, que não consente nenhum fora além dele. O único fora cabível, desse **fora**, é precisamente um **dentro**, um intus, a intimidade do homem, seu **si mesmo**, que está constituído principalmente por ideias. (ORTEGA Y GASSET, 1960, p. 58).

As expressões em destaque no próprio livro são de extrema importância em minha leitura dos textos teatrais de Caio.

As personagens, conforme defendo, vivem uma relação entre o “de dentro” e o “de fora”, tanto pelos espaços interno e externo, quanto por sua própria interioridade. Voltando-se para si mesmas, o que é propiciado pelo isolamento, voltam-se contra o mundo e podem refletir sobre sua condição existencial e sobre o próprio mundo.

Retomando Ortega y Gasset, a exterioridade do mundo social não permite outro fora além dele, entretanto o ser humano é capaz de experimentar um “fora” que diz respeito ao seu dentro, à sua interioridade. Desse modo, as personagens dos textos de Caio, por razões sociais e existenciais, encontram no isolamento a forma de acesso ao seu “si mesmo”.

O isolamento espacial experimentado pelas personagens, então, é a via de acesso ao ensimesmamento. Nesse sentido, o isolamento – também motivado por questões sociais – é um movimento do sujeito que clama por ensimesmar-se, que deseja e necessita apartar-se do mundo e conectar-se com a sua intimidade. E, em um movimento inverso, o ensimesmamento pode ser consequência do isolamento.

O ensimesmamento de que trata Ortega y Gasset pode ser facilmente percebido nas obras de Caio. As três ficções dramáticas analisadas oferecem diversos exemplos de situações em que os sujeitos voltam-se para dentro de si e refletem.

“Pode ser que seja só o leiteiro lá fora” apresenta vários momentos reflexivos das personagens, o que venho explorando desde o item anterior. A reflexão de Leo, personagem do mesmo texto, sobre sua vida e o mundo,

exemplifica a situação do sujeito que olha para dentro de si e medita: “Às vezes eu acho que vou enlouquecer no meio de toda essa correria, de todo esse barulho, essa ansiedade nas pessoas.” (ABREU, 2009, p. 82).

Em “Zona contaminada”, também há exemplos do ensimesmamento do eu que olha para a sua própria intimidade: “CARMEM (*Saindo do caixão.*) – Não havia uma festa? Aonde foi todo mundo? Todos sempre me deixam só, até Vera. [...] Eu não tenho nada (*Olhando o próprio palco, os spots, a platéia.*) Só esta caixa preta.” (ABREU, 2009, p. 199). Trata-se de uma reflexão de Carmem ao descobrir-se sozinha no esconderijo onde vive com a irmã, Vera. No trecho, observa-se que Carmem volta-se para si e reflete sobre sua solidão e sobre sua situação de não ter nada, nem com quem contar, mostrando uma reflexão íntima sobre sua vida.

“O homem e a mancha” também abriga diversos momentos reflexivos das personagens. Para usar um exemplo de Miguel Quesada, o trabalhador aposentado que decide nunca mais sair de casa, cito o trecho seguinte, em que Miguel, sozinho em sua residência, reflete sobre seu premeditado isolamento:

MIGUEL – Enfim só. Longe de toda essa loucura, livre desse pesadelo que parecia sem fim. Hoje foi definitivamente o último desses... Quantos anos mesmo? Trinta, sei lá, trinta e tantos, trinta e muitos. Intermináveis anos. Eu até desisti de contar. Parecia que o tempo não passava nunca. (*Noutro tom.*) Mas passou. O tempo sempre passa. Essa é a única certeza que a gente tem. Fora a morte, claro. (*Animado*) Mas hoje não quero pensar na morte. Quero pensar é na vida. Na minha nova vida. (ABREU, 2009, p. 223).

A decisão de isolar-se perpetuamente desencadeia o encontro do eu com sua intimidade, na qual o sujeito reflete sobre o trabalho, a vida, a morte e o tempo.

Em “Homem e a mancha”, o ensimesmamento do ser já é indicado desde as primeiras rubricas. No prólogo, uma rubrica sugere a posição em que deve estar a personagem Ator no início da peça teatral: “*Quando o público entra, o ATOR já se encontra no palco [...] Talvez na posição do Pensador, de Rodin. Sentado no banquinho, cabisbaixo, ele contempla um*

*globo terrestre com muita atenção.*” (ABREU, 2009, p. 220). “O Pensador” é uma das mais consagradas esculturas do artista francês Auguste Rodin e uma das mais belas materializações do ensimesmamento do ser na História da arte, já que “o pensador” encontra-se sentado e talvez pensativo.

Em suas considerações sobre o ensimesmamento, Ortega y Gasset aborda o lugar onde estão inalienavelmente as ideias:

Porque as ideias possuem a extravagantíssima condição de que não estão em nenhum sítio do mundo, que estão fora de todos os lugares, embora simbolicamente as alojemos em nossa cabeça [...] nossa suspeita de que as ideias não estão em nenhum lugar do espaço, o qual é pura exterioridade; ao contrário, elas constituem, diante do mundo exterior, outro mundo, que não está no mundo: o nosso mundo interior. (ORTEGA Y GASSET, 1960, p. 58).

O filósofo é bastante claro: as ideias não estão em nenhum espaço, não estão no mundo exterior, mas no mundo interior do ser. Desse modo, pensando na interpretação das obras de Caio à luz de ideias de Ortega y Gasset, cabem-me alguns esclarecimentos interpretativos.

Em primeiro lugar, meu recorte temático considera duas ideias fundamentais: o isolamento humano (o que abarca a relação entre os espaços interior e exterior) e o fato de que o refúgio praticado pelas personagens não é apenas físico, mas também pessoal e reflexivo, uma vez que as personagens refugiam-se em si mesmas, conforme sugere o título desta dissertação. Além disso, defendo a hipótese de que esses dois fatores, o isolamento e a reflexão, relacionam-se e potencializam-se.

Conforme já mencionei repetidas vezes, por razões diversas as personagens isolam-se; porque isolam-se, refletem, e porque necessitam e desejam refletir, isolam-se. Nesse sentido, retorno ao trecho anterior de Ortega y Gasset, no qual ele afirma que as ideias não estão em nenhum lugar do espaço, que é exterior, mas no próprio sujeito e apenas nele.

Nas obras de Caio, o ensimesmamento do eu adquire feições próprias, pois, além de estar aliado ao isolamento espacial, por vezes é compartilhado com outras pessoas. Relembro, então, que os sujeitos não se isolam sozinhos.

Mesmo em “O homem e a mancha”, quando um único ser isola-se, por viver outras identidades em si mesmo, sua individualidade não é completa.

Nos textos de Caio, o espaço é fator importante para a realização do ensimesmamento, pois permite que o sujeito, sentindo-se abrigado e temporariamente distante da hostilidade do meio externo, possa localizar no refúgio a possibilidade de recolher-se dentro de si mesmo.

O homem, segundo Ortega y Gasset (1960, p, 60), vive governado pelo contorno, pelo mundo, está inserido entre as coisas do mundo como uma delas. Nas três obras de Caio, é bastante evidente como as personagens sentem-se submissas às forças hierárquicas sociais relativas ao mundo externo.

Em “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, os sujeitos queixam-se da falta de dinheiro, de alimentos e de teto; trata-se de sujeitos marginalizados socialmente. Em “Zona contaminada”, as irmãs refugiadas são perseguidas pelo Poder Central e pela população, o que acusa diretamente as forças governantes do mundo sobre elas. Em “O homem e a mancha”, a evidência de que o sujeito faz parte das coisas do mundo e é governado por ele é o fato de que, após aposentar-se, reclama do sistema social e decide nunca mais sair de sua casa.

De acordo com Ortega y Gasset (1960, p. 71), o homem reconstrói-se unicamente na solidão. Por isso, em meio à atenção que confere ao entorno, tal como os animais, o que é entendido pelo filósofo como um estado de alteração, a capacidade de que goza o ser humano de libertar-se provisoriamente do mundo e poder descansar em si mesmo é fundamental.

Nesse sentido, os argumentos do estudioso corroboram a minha leitura de que os sujeitos da ficção dramática de Caio necessitam isolar-se para além de razões sociais. Se o homem reconstrói-se unicamente na solidão, fatigado de sua própria existência como demonstram estar as personagens das obras literárias, o refúgio representa uma possibilidade de reconstrução e reencontro dos seres consigo mesmos.

Em meio ao estado de alteração que o ser desempenha no mundo, o ensimesmamento é alento, abrigo e possibilidade de reconstrução existencial. Durante o estado de alteração, o ser é governado pelo mundo e

age mecanicamente, mas quando tem a chance de recolher-se para dentro de si, goza da possibilidade de pensar, meditar e refazer-se.

O ensimesmamento não apenas permite ao ser reconstruir-se enquanto sujeito, mas também age diretamente em suas ações futuras. Após o ensimesmamento, ele retorna à superfície modificado. Segundo Ortega y Gasset, a alteração, o ensimesmamento e o retorno do homem são momentos que fazem parte da história humana:

São, pois, três momentos diferentes que ciclicamente se repetem ao longo da história humana em formas cada vez mais complexas e densas: I) O homem se sente perdido, naufragado nas coisas; é a **alteração**. II) O homem, com enérgico esforço, se recolhe à sua intimidade para formar ideias sobre as coisas e seu possível domínio; é o **ensimesmamento**, a **vita contemplativa** como diziam os romanos, o **theoretikòs bíos** dos gregos, a **theoria**. III) O homem torna a submergir no mundo para atuar nele conforme um plano preconcebido; é a **ação**, a **vida ativa**, a **práxis**. (ORTEGA Y GASSET, 1960, p. 62).

Esses três momentos cruciais da vida humana – alteração, ensimesmamento e ação – podem ser identificados no comportamento das personagens de Caio Fernando Abreu.

No item anterior, relativo à análise de Bachelard, demonstrei diversas vezes a insatisfação das personagens frente à sua condição no mundo. Em “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, a personagem Leo mostra-se revoltada e insatisfeita durante toda a peça: “LEO – Mágico? Nem que eu fosse o Merlin conseguiria achar bonita essa merda toda.” (ABREU, 2009, p. 68).

Leo é sempre a personagem que faz o contraponto ao otimismo de personagens como Mona, Baby, Alice Cooper e João. Em “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, é possível observar diferentes pontos de vista a respeito da situação de isolamento e de ensimesmamento dos sujeitos.

“Zona contaminada” também revela o primeiro momento elencado por Ortega y Gasset, quando o sujeito sente-se perdido e naufragado e vive a alteração. Nessa obra, a personagem Vera expressa o desespero ante a condição em que se encontram a irmã e ela: “VERA – Como se a gente fosse rato. Eu e você, duas ratazanas famintas enfiadas nesta toca imunda.” (ABREU, 2009, p. 187).

Enquanto Carmem é mais serena e otimista, Vera é descrita como uma guerreira, forte e rígida. A personagem não gosta de sua situação e se nega veementemente a ser encontrada e obrigada a procriar. Vera não se revolta pela situação e luta por sobreviver.

“O homem e a mancha” merece atenção, também, por seu intertexto com o *Dom Quixote*. Caio destaca que “O homem e a mancha” constitui uma livre releitura do clássico de Cervantes (ABREU, 2009, p. 217). As relações entre o texto teatral do gaúcho e a obra espanhola vão muito além dos nomes das personagens.

Caio F. recria até mesmo episódios de *Dom Quixote*, mas o faz de forma irreverente, por vezes. Para exemplificar, escolhi aproximar trechos sobre o famoso episódio dos moinhos de vento. Primeiramente, um trecho da obra espanhola:

- La Ventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos a desear; porque ves allí, amigo Sancho Panza, donde se descubren treinta, o poco más, desaforados gigantes, con quien pienso hacer batalla y quitarles a todos las vidas, con cuyos despojos comenzaremos a enriquecer; que ésta es buena guerra, y es gran servicio de Dios quitar tan mala simiente de sobre la faz de la Tierra.
- ¿Qué gigantes? - dijo Sancho Panza.
- Aquéllos que allí ves - respondió su amo - de los brazos largos, que los suelen tener algunos de casi dos leguas.
- Mire vuestra merced - respondió Sancho - que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento; y lo que en ellos parecen brazos son las aspás, que volteadas del viento, hacen andar la piedra del molino.
- Bien parece - respondió Don Quijote - que no estás cursado en esto de las aventuras; ellos son gigantes; y si tienes miedo, quítate de ahí y ponte en oración en el espacio que yo voy a entrar con ellos en fiera y desigual batalla. (CERVANTES SAAVEDRA, 2007, p. 62).

Caio Fernando Abreu recria a passagem de forma bastante alternativa, mas, ainda assim, é possível perceber que se trata do mesmo episódio:

QUIXOTE - Sancho de Deus, no lo creo em meus bugalhos! Estás a ver, como eu, todos esses anões amontoados, uns sobre os ombros dos outros, com aquele gigantão estatelado lá em riba? Por Picasso! Olha só o monstro lá do alto girando seu único braço em direção ao céu. Quanta arrogância! Que

enfrentativo ele é! Ah, bem que meu sonho me avisou. Esta cosa loca nada mais é que o monstruoso Briaréu em carne e osso. Por El Greco, que me cago hasta en la leche de mi puta madre! [...] Caluda, companheiro Sancho, fecha tua matraca e me deixa em paz. Moinhos de vento? Capaz! Não percebeste, trolha, que no último instante, quando eu já saboreava o gosto da vitória, o nefasto mago Freston transformou anões e gigantes nessas máquinas dementes? (ABREU, 2009, p. 250-251).

Caio acrescenta, no lugar dos gigantes vistos por Quixote, anões e um gigante. No lugar dos moinhos de vento acusados por Sancho, coloca máquinas, o que corrobora o retrato contemporâneo de um mundo onde abundam máquinas de diversos tipos – e o intenso ruído urbano escutado antes de Miguel Quesada fechar a porta de sua casa também indica tal fato. Nesse trecho, observa-se que o escritor realiza uma recriação – com boa dose de humor e acréscimo de referências culturais<sup>22</sup> – da escrita de Cervantes. Sua recriação conta com fortes elementos humorísticos, gerados a partir de distorções e recriações do conteúdo semântico da obra de Cervantes, além da mistura idiomática de português e espanhol.

Exploro a intertextualidade entre “O homem e a mancha” e *Dom Quixote* para afirmar que a escolha de Caio pela obra de Cervantes muito revela. Na obra espanhola, Cervantes relata as aventuras, desventuras e delírios de Dom Quixote, que perdeu a razão por ter lido muitas novelas de cavalaria.

A presumida loucura da personagem consiste em crer-se um cavaleiro andante, como os protagonistas das obras que tanto leu. Sob o fascínio das histórias, o homem sai a perambular pelo mundo em busca de aventuras e descobertas. Posteriormente, encontra seu fiel escudeiro, Sancho Pança.

O que o senhor (Alonso Quijano) – cujo passatempo predileto é ler livros de cavalaria – deseja é praticar ele mesmo feitos heroicos; guerrear, combater injustiças, salvar o mundo de situações perigosas que sua própria

---

<sup>22</sup> Caio F. conserva algumas referências contidas na obra espanhola e acrescenta outras. “Briaréu” (presente na mitologia grega e em *Dom Quixote*, como um gigante) e “mago Freston” (considerado por Quixote como seu inimigo) são referências de *Dom Quixote*. Já “Picasso” (Pablo Picasso, o pintor espanhol) e “El Greco” (pintor que nasceu na Itália e morou boa parte de sua vida na Espanha) não estão presentes no livro de Cervantes. A mescla de tais referências aponta para o processo de livre releitura e recriação do clássico espanhol.

imaginação cria. Quixote é lúcido em seus delírios, é valente em um mundo paralelo criado por ele mesmo e que existe apenas em sua mente. Para ele, suas escolhas fazem sentido e sair como um cavaleiro andante é o que de melhor pode fazer. O mundo criado pelo Dom Quixote espanhol pode ser interpretado como uma espécie de refúgio. Nesse sentido, ambos os Quixotes evadem-se em realidades paralelamente inventadas.

Miguel de Cervantes parodia romances de cavalaria e Caio Fernando Abreu parodia *Dom Quixote*. Quando afirmo que a escolha de Caio muito revela, penso justamente no protagonista do clássico espanhol, na figura de um homem sonhador, delirante, cujos princípios “loucos” causam estranheza e riso em um mundo normativo, caótico e enfermo. Miguel Quesada, personagem de Caio em “O homem e a mancha”, também sonha, originando outras identidades. Assim como Quixote, as personagens de Caio também transitam pela esfera do imaginário e vivem momentos de alteração, ensimesmamento e ação.

Enquanto o bom fidalgo Alonso Quijano decide aventurar-se pelo mundo, no clássico espanhol, o desventurado trabalhador anônimo aposentado de Caio F., Miguel Quesada, decide nunca mais sair de sua casa.

Na introdução de uma das tantas edições de *Dom Quixote* em espanhol, Maria Celeste Miguez afirma: “Don Quijote se muestra siempre en una constante oscilación entre la cordura y la locura, entra la realidad y la imaginación.” (CERVANTES SAAVEDRA, 2007, p. 11). Com Miguel Quesada, personagem de “O homem e a mancha”, parece ocorrer o mesmo, pois o homem divide espaço com outras identidades.

Retornando à teoria de Ortega y Gasset, são três os momentos fundamentais da história do ser humano: alteração, quando o homem sente-se perdido e naufragado; ensimesmamento, quando forçosamente recolhe-se em si para pensar; ação, quando submerge no mundo para nele atuar. Em “O homem e a mancha”, também há situações em que as personagens demonstram estar alteradas, como é o caso de Miguel Quesada após aposentar-se: “MIGUEL bate o telefone com força. Preocupado, caminha pelo palco refletindo e tentando relaxar”. (ABREU, 2009, p. 226). Importante

observar que depois da preocupação do estado de alteração, a personagem tenta o movimento seguinte, de ensimesmamento.

Conforme demonstrei, é possível localizar ocorrências de alteração nas três peças teatrais. É justamente em função da alteração experimentada no espaço externo que os sujeitos isolam-se. Dentro do espaço do refúgio, experimentam momentos em que se recolhem, encontram-se consigo mesmos e refletem. Esse momento de reflexão do ensimesmamento reflete-se posteriormente no terceiro movimento, o da ação.

O projeto sociológico de Ortega y Gasset oferece considerações que vão ao encontro da minha leitura da dramaturgia de Caio. Já mencionei que, embora estejam no espaço do refúgio, as personagens dos textos dramáticos de Caio não estão completamente a salvo do espaço externo. Ambos os meios, igualmente doloridos, segundo Bachelard, trocam hostilidade.

Além disso, por mais que o refúgio abrigue e proteja, a segurança não se realiza plenamente, pois as personagens seguem em contato com o espaço externo. Em “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, temem que as encontre a polícia ou o(a) dono(a) da casa onde vivem; em “Zona contaminada”, as irmãs são perseguidas, e em “O homem e a mancha”, o telefone que toca anuncia o mundo externo.

As ideias de Ortega y Gasset corroboram a minha interpretação, já que o autor afirma que “a substância do homem não é outra coisa senão **perigo**. O homem caminha sempre entre precipícios, e, queira ou não queira, sua mais autêntica obrigação é conservar o equilíbrio.” (ORTEGA Y GASSET, 1960, p. 71).

Essa é, afinal, a essência humana, segundo o filósofo. O ser humano vive a alteração porque, assim como o animal, observa o entorno e detecta problemas, complicações e perigos. Não é possível, então, apartar-se completamente dos perigos do mundo. Entretanto, como precisa manter o equilíbrio, pode, por algum tempo, recolher-se a si, pensar e posteriormente voltar à ação. Os comportamentos humanos descritos por Ortega y Gasset correspondem aos das personagens da dramaturgia de Caio F.

No estado de alteração e perigo, o grupo de amigos de “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora” teme as batidas na porta da casa em que estão; as

irmãs de “Zona contaminada” tomam conhecimento de que estão sendo perseguidas por meio das informações da personagem Nostradamus, e Miguel Quesada, de “O homem e a mancha”, teme ser encontrado por parentes e colegas de trabalho, mesmo que seja por telefone.

O futuro das personagens é incerto. Elas conjecturam possibilidades, temem as circunstâncias e, acima de tudo, esforçam-se para sobreviver. A condição dos refugiados das obras de Caio vai ao encontro do que Ortega y Gasset entende por humano:

[...] o homem não é nunca seguramente **homem**: ao contrário, ser **homem** significa, precisamente, estar sempre a ponto de o não ser, significa ser vivente problema, absoluta e azarosa aventura ou, como costume dizer, ser, por essência, drama! Porque só há drama quando não se sabe o que vai acontecer, ou quando cada instante é puro perigo e trêmulo risco. (ORTEGA Y GASSET, 1960, p. 64).

Nos textos de Caio, as personagens estão em curso. Saíram do espaço externo, foram para o interno e, provavelmente, não poderão permanecer para sempre refugiadas. Cada instante dentro do espaço interno é “puro perigo e trêmulo risco”, porque as forças do cosmos social incidem sobre o refúgio, ele próprio localizado no mundo. Relembro, então, as palavras já citadas de Zilberman (1992) sobre a literatura de Caio: quando as personagens não estão se movendo no espaço, estão viajando no tempo.

Assim, a condição de ser humano é constantemente construída e renovada, a partir dos perigos, incertezas e dramas vividos. As reflexões e crises enfrentadas pelas personagens durante o isolamento fazem naturalmente parte de ser humano, e é a partir delas que o homem medita e percebe sua existência.

O meio externo é perigoso e não resta alternativa a não ser enfrentá-lo, consoante sua própria essência, que não é outra coisa senão perigo. Mas como a vida humana é feita de alteração, ensimesmamento e ação, em meio ao perigo de ser humano, é fundamental ensimesmar-se, afirma Ortega y Gasset:

Sem retirada estratégica a si mesmo, sem pensamento alerta, a vida humana é impossível. Recorde-se tudo que o homem deve a certos grandes ensimesmamentos! Não é um acaso que todos os grandes fundadores de religiões antepusessem famosos retiros a seu apostolado. Buda se retira para a montanha; Mahomé se retira para sua tenda, e ainda dentro de sua tenda se retira dela, envolvendo a cabeça com seu albornoz; superando a todos, Jesus se apartou quarenta dias no deserto. (ORTEGA Y GASSET, 1960, p. 73).

É importante comentar sobre o destaque que o filósofo confere ao ensimesmamento. Quando afirma que a vida humana é impossível sem pensamento alerta e sem retirada estratégica a si mesmo, ele nos diz que não é possível viver sempre em alerta, tampouco é possível viver em permanente estado de retiro. O homem não suporta viver como o animal, em constante alteração, necessita recolher-se e meditar. Por outro lado, tampouco pode viver sempre ensimesmado, porque nem o mundo, nem a sua própria concentração, que dura apenas algum tempo, permitem que isso ocorra.

Outro ponto de seu texto que merece destaque é o foco sobre o poder do ensimesmamento. A atenção que o ser destina ao seu interior quando se aparta por algum tempo do mundo e reflete não funciona apenas para que possa acalantar-se e compreender-se. O ensimesmamento, como afirma Ortega y Gasset a partir dos exemplos religiosos, é fundamental para as cenas posteriores, referentes à ação. Assim, completam-se e alternam-se os três momentos fundamentais da história humana, a alteração, o ensimesmamento e a ação.

Pensando na importância do ensimesmamento, recorro a Zygmunt Bauman (1925), sociólogo polonês que, na obra *Vida líquida*, também reporta-se à necessidade humana de voltar-se ao privado e aprofundar-se no seu interior:

Parece que quase não temos escolha senão buscar um indício de como se aprofundar cada vez mais no “interior” de nós mesmos, aparentemente o nicho mais privado e protegido num mundo de experiências parecido com um bazar lotado e barulhento. Eu procuro meu “verdadeiro eu” [...] (BAUMAN, 2009, p. 27).

Parece-me muito interessante visitar a escrita de Bauman porque, além de o estudioso tratar de questões fundamentais para a temática analisada neste trabalho, relaciona-se com argumentos tanto de Bachelard quanto de Ortega y Gasset. Quando afirma que quase não resta escolha ao ser humano senão proteger-se do mundo, refugiando-se em sua própria interioridade, Bauman dialoga com Bachelard; ao afirmar que, recolhido, o ser busca pelo seu próprio “eu”, dialoga com o ensimesmamento de Ortega y Gasset.

Além disso, Bauman soma forças à argumentação dos dois filósofos ao referir-se a uma oposição entre interior (intimidade do sujeito) e exterior (espaço social). Nesse sentido, os três autores fazem uma diferenciação entre os dois espaços e apontam para o sujeito, que tem de lidar com a relação entre os dois meios e viver entre um e outro.

Ademais, é interessante reparar nas datas das obras. Enquanto Ortega y Gasset trata do ensimesmamento humano em 1960, Bauman, várias décadas depois, em 2005, lida com a interiorização do sujeito. Os textos dramáticos de Caio, por sua vez, inserem-se historicamente em um período intermediário entre os estudos de Ortega y Gasset e de Bauman.

A partir disso, importa perceber questões intrinsecamente humanas que não são datadas e que, sempre, fazem sentido. No final da minha leitura das obras de Caio a partir da teoria de Bachelard, realizada no item anterior, afirmei que, por fim, após os momentos de luz e de trevas conjugados, os sujeitos das obras literárias retornam à superfície da vida externa e, ainda que sejam desconhecidos os caminhos futuros, buscam libertação.

Neste outro viés interpretativo, minha leitura será consoante a do item anterior, pois, para Ortega y Gasset, o ensimesmamento é fundamental para que o homem possa recobrar forças para agir no mundo. De acordo com o autor, após o ensimesmamento, o homem volta ao de fora:

Desse mundo interior emerge e volta ao de fora. Mas volta na qualidade de protagonista, volta com um **si mesmo** que antes não tinha – com seu plano de campanha –, não para deixar-se dominar pelas coisas, mas antes para governá-las, para lhes impor sua vontade e seu desígnio, para realizar, nesse mundo de fora, as suas ideias, para modelar o planeta segundo as preferências de sua intimidade. (ORTEGA Y GASSET, 1960, p. 60).

O ensimesmamento, nesse sentido, é também uma preparação para o futuro protagonismo do ser em sua própria vida. Em “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, “Zona contaminada” e “O homem e a mancha” é possível observar no comportamento das personagens as ações mencionadas por Ortega y Gasset.

Nesse contexto, buscando um diálogo entre as diferentes teorias que sustentam minhas análises, é interessante referir que Bachelard, a partir de sua fenomenologia da imaginação, ao tratar do refúgio e da intimidade do ser, também menciona o conceito de ensimesmamento: “O ensimesmamento nem sempre pode permanecer abstrato. Ele assume a feição do *enrolamento* em si, de um corpo que se torna objeto para si mesmo, que toca a si mesmo.” (BACHELARD, 2003, p. 4).

Assim, o ser ensimesmado, que acessa a sua intimidade e reflete, segundo Ortega y Gasset, “toca a si mesmo”, de acordo com Bachelard. E Bachelard acrescenta:

Assim a imaginação minuciosa quer insinuar-se em toda parte, convida-nos não só a voltarmos à nossa concha, mas a nos insinuarmos em toda casca para nela viver o verdadeiro retiro, a vida enrolada, a vida ensimesmada, todos os valores do repouso. (BACHELARD, 2003, p. 15).

Por fim, é relevante entrecruzar os discursos dos estudiosos sobre o estado de ensimesmamento do ser humano. Embora os autores partam de perspectivas teóricas diferentes, é valioso poder aproximar suas considerações sobre o ensimesmamento do ser, já que esse conceito que prevê recolhimento, abrigo, repouso e reflexão é tão significativo e vital para a análise das peças teatrais de Caio.

Apesar das angústias, dramas e questionamentos das personagens das peças, a estada que vivem no espaço interno do refúgio, onde realizam o ensimesmamento, resulta em um desfecho que aponta para novas perspectivas de vida. Os seres não desistem, insistem em viver e sobreviver.

Em “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, isso é facilmente verificável pela maneira como começa e termina o texto. No início, uma rubrica descreve

a cena 1 em um ambiente escuro, que vai aos poucos sendo revelado, de forma monótona e até angustiante, por uma lanterna (ABREU, 2009, p. 64).

Em contrapartida, anuncia-se um final esperançoso, oriundo de um tempo de recolhimento e reflexão que prediz um futuro incerto, mas possível: “BABY – A única coisa que estamos tentando fazer é encontrar um jeito de dar um passo além do fim do mundo.” ABREU, 2009, p. 94). O mundo não acaba, o dia amanhece e as personagens sobrevivem a mais uma noite. Assim, é possível perceber os três movimentos da vida humana elencados por Ortega y Gasset, a alteração, o ensimesmamento e a ação.

Em “Zona contaminada”, assim como em “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, a cena 1 revela um palco escuro, que também vai sendo iluminado “*lentissimamente*” (ABREU, 2009, p. 183). No final do texto, depois que a porta do esconderijo das irmãs Carmem e Vera é arrombada, Vera foge e Carmem senta-se no chão com uma vela acesa na mão, após ter derramado gasolina por todo o espaço do esconderijo. Ambas as irmãs não aceitam serem capturadas e agem, buscando liberdade. Mais uma vez, assim como em “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, há alteração, ensimesmamento e ação.

Em “O homem e a mancha”, a perspectiva do sujeito que emerge das profundezas do refúgio também pode ser observada. Quando a personagem refugiada Miguel Quesada é introduzida na obra, na cena 2, o cenário é caótico e dá conta do espaço externo à casa do homem: há ruídos urbanos, alarmes de automóveis, ambulâncias, gritos, telefones, máquinas – “*verdadeiro inferno sonoro*” (ABREU, 2009, p. 222).

O que começa de forma tumultuada, termina com um sorriso. Após atender um telefonema, Quesada anima-se e aceita o convite que lhe fazem para sair. Novamente, como nas duas outras peças de teatro analisadas, confirma-se a sequência de alteração, ensimesmamento e ação. O sujeito, por fim, age, emerge. A reclusão e a reflexão possibilitam um retorno com protagonismo, tal como prega Ortega y Gasset.

É possível, também, estabelecer um ponto de contato entre a teoria de Ortega y Gasset e as considerações de Zilberman, Bittencourt, Picchio, Nejar e Gonzaga acerca da presença da urbanidade na literatura de Caio Fernando Abreu. Assim, os teóricos concordam com o fato de que as personagens de

Caio interagem ou evadem-se de um cosmos urbano e enfermo, enquanto Ortega y Gasset, justamente considerando o homem nesse contexto, explica sua capacidade de ensimesmamento.

Constato, também, que o desfecho de minha leitura a partir de Bachelard alinha-se com o desfecho dessa leitura a partir de Ortega y Gasset. Por vias diferentes, chego à mesma conclusão: as personagens das três ficções dramáticas analisadas isolam-se, refletem e, ritualizando o final de um tempo, ensaiam perspectivas de um novo tempo.

## 4. O Absurdo: uma interpretação possível?

### 4.1 Aproximações entre a dramaturgia de Caio F. e o teatro do Absurdo

Conforme mencionei na introdução, em razão da identificação de relações de semelhança entre a teoria do teatro do Absurdo e a dramaturgia de Caio Fernando Abreu, julgo pertinente analisar o teatro de Caio à luz de uma teoria teatral.

Assim, considerando os textos que formam o *corpus* literário deste trabalho como pertencentes a um gênero da literatura produzido para ser encenado, proponho um olhar dirigido à literatura dramática de Caio F. a partir de uma teorização voltada para o teatro. Ressalto que pretendo apenas realizar aproximações – e talvez, também, distanciamentos – entre o teatro do Absurdo e a dramaturgia do escritor.

Essas aproximações constituem uma leitura à parte, que se pode considerar como possibilidade interpretativa, ou mesmo como leitura complementar, no sentido de agregar um novo olhar ao texto dramático de Caio Fernando Abreu neste trabalho dissertativo. Neste capítulo, não me preocupo em analisar as obras literárias do autor apenas a partir do recorte temático proposto, pois meu interesse recai em pensar na influência do teatro do Absurdo na dramaturgia de Caio.

Algumas palavras de Caio F. são capazes de adensar a minha proposta interpretativa. No fascículo já referido, publicado pelo IEL, o escritor aborda a temática de textos cujos sentidos beiram o “nada”, além de afirmar que lê obras de Samuel Beckett, um dos principais expoentes do Absurdo: “Caio – [...] Muita gente diz que estou caminhando para o vazio, que estou escrevendo cada vez mais sobre o nada. Quem dera! Tenho relido Beckett. Se eu estiver caminhando para aquele tipo de vazio, seria uma maravilha.” (1988, p. 8).

Além de afirmar que é leitor das obras de um dos mais significativos dramaturgos cuja obra é representativa da estética do Absurdo, ao tratar do sentido “vazio” ou próximo do “nada” de um texto, indiretamente o escritor

sugere que é conhecedor do Absurdo. Além disso, vale enfatizar que Caio demonstra afeição por esse tipo de texto, o que colabora com proposta neste capítulo apresentada.

Antes de proceder à análise literária, faz-se importante tratar do teatro do Absurdo. Martin Esslin (1918-2002), crítico, jornalista e professor de arte dramática húngaro, radicado na Inglaterra, cunhou a expressão “teatro do Absurdo” em 1961. A designação tentava agrupar peças de dramaturgos de diferentes lugares do mundo, que apresentavam certas características em comum em suas produções – Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Jean Genet, entre outros. A estética do Absurdo teve seu auge na década de 1950.

Cronologicamente, as peças teatrais de Caio surgiram, assim como a teorização sobre o teatro do Absurdo, também na segunda metade do século XX. Partindo do estudo da obra literária, conforme sugere Esslin, busco fazer algumas aproximações entre o postulado do teatro do Absurdo e algumas de suas características que me parecem presentes em “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, “Zona contaminada” e “O homem e a mancha”.

Conforme afirma Martin Esslin, o Absurdo dava uma resposta estética à situação do homem da segunda metade do século XX, o que me faz lembrar da afirmação de Caio sobre “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, que foi escrita “no meio do talvez último vendaval de esperança que assolou o planeta.”, também na segunda metade do século XX. A identificação entre ambas as argumentações ratifica a relevância das aproximações pretendidas.

Antes de tratar da estética do Absurdo e da obra de Caio Fernando Abreu, é necessário referir outro brasileiro que escreveu peças teatrais reconhecidas pela crítica como afinadas com a estética Absurdo. Trata-se do, também gaúcho, José Joaquim de Campos Leão (1829-1883), ou Qorpo Santo, conforme denominação dele próprio.

Décio de Almeida Prado (1988, p. 105) afirma que o teatro do Absurdo não chegou a existir no Brasil enquanto movimento permanente. Houve encenações de Ionesco, Beckett, Pinter e Arrabal, dramaturgos representativos da estética do Absurdo, mas não houve movimentação brasileira em relação a

essa estética, que, segundo Prado, carregava preocupações bastante distantes das do teatro brasileiro enquanto nacionalidade.

No entanto, a criação dramatúrgica do Absurdo não deixou de figurar em território nacional: houve a redescoberta de Qorpo Santo (1829-1883), figura excêntrica e polêmica, que chegou a ser interdito juridicamente e era submetido, segundo Prado, a “vexatórios” exames psiquiátricos, no Rio Grande do Sul e no Rio de Janeiro. A redescoberta da obra do escritor, conforme é possível observar pelas datas, ocorreu quase cem anos após sua morte.

Ainda sobre o teatro do Absurdo e a obra de Qorpo Santo, José Eduardo Vendramini, no artigo “Sobre criação dramatúrgica e encenação”, indaga:

Como encarar peças cifradas (penso em alguns exemplares do assim chamado Teatro do Absurdo), fragmentárias (como Woyzeck, de Büchner, ou praticamente todo o teatro de Qorpo Santo, por sua vez cifrado, fragmentário e surreal), ou, como na maior parte das vezes, ambíguas? (VENDRAMINI, 2003, s/d).

Esse tipo de questionamento surge em função da subjetividade, da falta de lógica ou de verossimilhança do Absurdo, que cria um mundo próprio, com sua coerência interna – o que, pensado a partir da razão e da coerência externas, pode não fazer sentido ou parecer não-decodificável. O Absurdo admite uma experiência mística profunda; aceita que a linguagem e a lógica ligadas à cognição não dão conta de certos entendimentos da realidade última.

De acordo com Paulo Francis (1930-1997), crítico de teatro brasileiro, no prefácio da obra *O teatro do Absurdo*, o termo cunhado por Martin Esslin não tem nada de absurdo, pelo contrário, é bastante lógico, de uma lógica próxima do cartesiano. O Absurdo propõe um mundo à parte: suas construções linguísticas abstratas relacionam-se com a essência humana. As palavras são premeditadamente usadas para que não façam o sentido “original” automatizado – há uma desconexão.

O teatro do Absurdo propõe uma reação contra o Realismo. Em seu princípio, dava uma resposta estética à situação do homem da época

(segunda metade do século XX) e seu modo de vida burguês. Filosoficamente, pode-se pensar que o Absurdo é representativo da situação a que o homem moderno chegou, de sua ininteligibilidade. A estética constituía-se em um instrumento crítico para o fim de uma época, o mundo burguês. Segundo Martin Esslin (1968), a estética do Absurdo é uma das mais representativas expressões da situação do homem ocidental da segunda metade do século XX.

Esslin, no livro *O teatro do Absurdo*, afirma:

O estudo desse fenômeno como literatura, como técnica teatral e como manifestação do pensamento de sua época, deve partir do exame das próprias obras. Só assim poderão ser vistas como integrantes de uma velha tradição que esteve por vezes submersa, mas que pode ser delineada até a antiguidade. Somente após havermos colocado o movimento atual em seu contexto histórico poderá ser feita qualquer tentativa de avaliação de sua significação ou de estabelecimento de sua importância e do papel que ele tem a desempenhar no panorama do pensamento contemporâneo. (ESSLIN, 1968, p. 24).

Em relação ao contexto histórico de surgimento do Absurdo, Esslin pontua que a segunda metade do século XX foi uma época de transição, que apresentava uma realidade estratificada.

Crenças da Idade Média ainda perduravam; cobertas pelo racionalismo do século XVIII e pelo marxismo do século XIX, sofreram o abalo de fanatismos pré-históricos e de cultos tribais primitivos. Para o teórico, os componentes de uma época encontram sua expressão artística própria e, nesse sentido, o teatro do Absurdo reflete a atitude que de forma mais autêntica representa o tempo descrito.

Essa atitude tem por principal característica a noção de que certezas e panoramas inabaláveis de épocas anteriores deixaram de existir, figurando, no contexto da segunda metade do século XX, como ilusões e crenças desacreditadas. Esslin acrescenta que o declínio da fé religiosa foi disfarçado até a Segunda Guerra Mundial por crenças que a substituíram, como a fé no progresso e o nacionalismo. Essas ideias, entretanto, foram estraçalhadas pela Segunda Guerra.

Assim, o desencantamento do mundo, o abalo de pressupostos básicos e tidos como verdadeiros e o enfraquecimento da fé religiosa constituíram, para o homem, uma sensação de perda e a noção da existência de um universo desconexo, absurdo. Dessa forma, a estética do Absurdo objetiva suscitar a consciência do homem diante de sua condição em uma sociedade automatizada.

Em relação à sensação de perda do homem diante do esvaimento de certezas, Esslin discorre:

Ao expressar a trágica sensação de perda diante do desaparecimento de certezas absolutas, o Teatro do Absurdo, por estranho paradoxo, é também um sintoma do que provavelmente mais próximo chega de uma autêntica demanda religiosa em nossa época: uma tentativa, por mais tímida e hesitante que seja, de cantar, de rir, de chorar – e de resmungar – se não em louvor a Deus (cujo nome, segundo Adamov, foi por tanto tempo degradado pelo uso que perdeu seu sentido), ao menos na busca de uma dimensão do Inefável; uma tentativa de dar ao homem consciência da realidade última de sua condição, de inculcar-lhe novamente o sentido do deslumbramento cósmico e de angústia primordial que perdeu, de sacudi-lo de uma existência que se tornou mesquinha, mecânica, complacente e privada da dignidade nascida da consciência. (ESSLIN, 1968, p. 346).

A noção de perda do sentido de unidade do mundo moderno desencadeia as atitudes características do teatro do Absurdo, que ocorre, conforme o trecho anterior, como uma espécie de resgate do inefável que se perdeu, soterrado pela automatização de uma vida mecanizada.

No teatro do Absurdo, o confronto entre as ilusões e a realidade causa desconforto, que é expurgado por meio do riso diante da consciência do absurdo em que se encontra o mundo. Nesse sentido, segundo Esslin, “o teatro do Absurdo transcende as categorias da tragédia e da comédia e combina o riso com o terror”. (1968, p. 357).

Já em Caio, também há a presença do desconforto em relação à realidade hostil e do humor gerador de comicidade. Em “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora, em meio ao caos e às incertezas, as personagens cantarolam e discutem sobre astrologia; em “Zona contaminada”, enquanto o mundo sobrevive entre escombros, Carmem dorme em um caixão e adota

comportamentos positivos; em “O homem e a mancha”, a multiplicidade de seres ensimesmados e perturbados pela própria existência demonstram comicidade e irreverência, como é o caso de Dom Quixote.

Outra importante característica do Absurdo diz respeito ao esvaziamento e desintegração da linguagem, que tenta comunicar percepções da existência humana. Às vezes, a linguagem é rechaçada ou é ilógica, mostrando ruídos sem nexos, porque a imagem e a transposição poética da existência importam mais.

Sobre o uso da linguagem no teatro do Absurdo, discorre Esslin:

Exposto ao ataque incessante e inexoravelmente loquaz dos meios de comunicação de massa, da imprensa e da publicidade, o homem comum vem-se tornando cada vez mais céptico em relação à linguagem à qual é exposto. Os cidadãos dos países totalitários sabem perfeitamente que o que lhes é dito é mistificação, privada de qualquer sentido real. Tornam-se, em verdade, peritos na arte de ler nas entrelinhas, ou seja, de adivinhar a realidade que a linguagem esconde mais do que revela. No ocidente, os eufemismos e os circunlóquios inundam a imprensa e ressoam nos púlpitos. E a publicidade, por seu uso constante de superlativos, conseguiu desvalorizar a linguagem a ponto de se haver tornado axioma universalmente aceito o não terem qualquer sentido as palavras que vemos em cartazes ou anúncios coloridos, ou os *jingles* que são apresentados nos comerciais de televisão. Um abismo monumental foi aberto entre a linguagem e a realidade. (ESSLIN, 1968, p. 354).

A partir do exame das palavras de Esslin sobre a linguagem no contexto de surgimento do estilo (tendo sempre em vista que ele enuncia a partir da segunda metade do século XX), torna-se bastante compreensível o tratamento que esta recebe no teatro do Absurdo.

Se a língua – e a linguagem, de forma mais ampla e para usar as palavras de Esslin – é capaz de distorcer, mascarar e adulterar a realidade, e se seu uso vem sendo constatado dessa forma, é natural que o Absurdo, pretendendo exatamente despertar consciência sobre a condição humana, volte-se contra seu uso automatizado, desconectando-a dos sentidos habituais.

Assim, segundo Esslin, se o teatro do Absurdo negligencia aspectos teatrais racionais, buscando imagens de visões de mundo do subconsciente,

como expressão subjetiva da emoção do autor da obra dramática, não deve ser julgado a partir de parâmetros objetivamente válidos.

Em relação à influência do Absurdo na dramaturgia de Caio Fernando Abreu, características como a presença de mundos alternativos que carregam sua própria coerência interna, a experiência mística, a desconstrução da linguagem, as expressões individuais das personagens em relação ao mundo e aos seres e o *nonsense*, características do teatro do Absurdo, figuram em “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, “Zona contaminada” e “O homem e a mancha”.

Os textos dramáticos de Caio parecem confrontar o homem com sua existência, o que constitui uma das prerrogativas do Absurdo. Em “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, a rubrica que trata do cenário da encenação do texto descreve um local caótico, que parece, antes mesmo da ação das personagens, refletir a degradante condição que enfrentam:

CENÁRIO: Sala de uma casa abandonada. Na verdade, parece mais um quarto de despejo, atulhado de objetos fora de uso: colchões furados, guarda-roupas, espelhos quebrados, cadeiras rasgadas, lixo, enfim, e até mesmo objetos absurdos que ficam ao gosto do diretor. (ABREU, 2009, p. 64).

A própria imagem que se forma a partir da descrição do cenário, considerando o texto dramático, já parece comunicar certo absurdo.

Além disso, na primeira cena há a descrição de um local escuro que vai sendo iluminado tão lentamente, que a cena chega a ficar monótona e angustiante. Essa imagem parece ir ao encontro do que prega o Absurdo, sobretudo pela condição angustiante suscitada no leitor/espectador.

A existência de personagens como Baby, que tem textos como: “- Do fundo das trevas só o silêncio me responde, irmãos. Acho que podemos instalar aqui nossos domínios.”; ou de Mona: “- Abaixo a razão e o pensamento! O negócio é só sentir, meu irmão...” (ABREU, 2009, p. 64), parece constituir, dentro do refúgio, um mundo alternativo ao espaço externo.

Acrescido ao fato de que Mona valoriza o sentir em detrimento da razão, o que se aproxima do Absurdo, há, no texto, certa zombaria em

relação ao “inconsciente coletivo” postulado por Carl Gustav Jung, como se pensar, “aprofundar” certos temas, nas palavras das personagens, levasse ao sofrimento e à dor. Nesse sentido, faço uma conexão entre as abstrações ligadas à essência humana comunicadas pelo Absurdo e a noção, na obra de Caio, de que “aprofundar” pode conduzir à essência humana, o que, por sua vez, pode gerar dor.

“Pode ser que seja só o leiteiro lá fora” abriga personagens caricatas, desencontradas, assexuadas, bissexuais, andróginas, esperançosas, desencantadas, “loucos”. Através das falas das personagens, o leitor/espectador entra em contato com a sordidez e o desencanto humano, como nesta fala da personagem Leo: “– Não sei, não. Não gosto nada disso. Tudo tão velho, tão rebentado, tão sujo. Parece depósito de lixo. Sabe, eu sinto como se tivesse acabado. Parece que nada mais vai ser bonito outra vez.” (ABREU, 2009, p. 66).

Em relação ao aspecto místico do Absurdo, “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora” também abriga diversas referências à Era de Aquarius<sup>23</sup>, à astrologia, à numerologia e à magia, conforme demonstram os seguintes exemplos:

MONA – Como o que tem isso? Esotericamente é um dado importantíssimo. O número sempre diz como vai ser toda a transação da coisa... Cinquenta e oito? Cinquenta e oito... deixa ver... Cinco mais oito, quanto dá? [...] Deixa ver... muito irônico para Libra, muito doce para Escorpião, muito calmo para Gêmeos. (ABREU, 2009, p. 68-69).

Referências desses âmbitos mesclam-se com diálogos sobre a desesperança em relação a um futuro melhor.

---

<sup>23</sup> De acordo com o Portal Brasileiro Lectorium Rosicrucianum (LR) – Escola Espiritual da Rosacruz Áurea, muito se especula sobre a Era de Aquário, que é considerada um momento espiritual importante para a sociedade e para cada um dos indivíduos. Segundo a fonte, há opiniões divergentes a respeito do início dessa Era. A International Astronomical Union (IAU), por exemplo, crê no início da Era em 2601; já a Astrologia, acredita no início da Era da Aquário no ano de 2375. Outros afirmam que ela já teve início e está em curso. De qualquer modo, a Era é ligada ao signo de aquário e oferece mudanças espirituais. Disponível em: <<http://www.rosacruzaura.org.br/artigos/quando-comeca-era-aquario>>. Acesso em: 14 mar. 2016. Caio Fernando Abreu guardou relação próxima com a astrologia ao longo de sua vida. Há referências astrológicas em diferentes obras suas – por exemplo, *Triângulo das águas* (1983), livro que se estrutura a partir da astrologia e que ganhou o Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro em 1984, se estrutura a partir da Astrologia.

A personagem Mona sugere que no “fim dos tempos”, quem não for “mágico” não escapará. Durante toda a peça, pairam incertezas e dúvidas quanto ao futuro das personagens. Elas próprias sabem que tudo o que possuem, no momento que vivem, é um teto que as livra do frio e da chuva da rua.

No texto, a linguagem é usada de forma desconstruída e híbrida, pois as personagens compõem ou cantam letras de músicas de outras autorias e até misturam português, espanhol e inglês, em construções que soam afetadas e risíveis, como exemplifica a fala de Mona quando de sua primeira aparição na peça:

MONA - Hare krishna, Hare krishna / Krishna Krishna, Hare Rama / Hare Rama, Hare Rama / Rama Rama, Hare Rama, / Forças do Baixo-Astral / fora daqui. / Chegou Mona, inimiga do mal. / Chegou Mona, Rainha do Alto-Astral. / Más vibrações, go home! / Más vibrações, go home! (*Incensa um pouco a sala, depois entrega uma varinha para cada um, distribuindo beijinhos.*) Pra espantar os maus fluídos. (ABREU, 2009, p. 67).

O trecho mostra uma fala que mistura música e três línguas diferentes (português, inglês e sânscrito). Expressões como essas são encontradas diversas vezes ao longo da peça. Essas misturas feitas pelas personagens constituem mosaicos capazes de caracterizá-las como inquietas e irreverentes.

Situações como essa parecem comunicar o desespero da condição humana, privada de certezas e perspectivas, buscando refúgio em si mesma, frente ao desencantamento em relação ao mundo. Quando uma das personagens, Rosinha, diz que não consegue olhar para fora de si, a expressão subjetiva do eu desesperado alcança seu ápice.

Mona, em meio à sujeira e aos objetos da casa, descobre um baú com roupas e objetos e tem a ideia de fantasiar os amigos e fazer uma espécie de encenação/festa para passar o tempo e alegrá-los. A Rosinha, que está grávida, Mona sugere que se vista de Virgem Maria:

MONA - Você foi tocada por forças mágicas enquanto dormia. (*Acende uma varinha de incenso e vai incensando Rosinha enquanto fala.*) Um ser todo feito de luz entrou no seu corpo e

plantou essa semente em seu ventre. Desde então você sabe que no seu interior está crescendo a única coisa capaz de salvar o mundo da loucura, das máquinas, do desamor, do medo, da sujeira, da violência, da hipocrisia. (ABREU, 2009, p. 73).

A personagem proposta por Mona a Rosinha revela um aspecto místico e espiritual da existência humana, o qual pode ser interpretado de forma simbólica no texto. Através do metateatro concebido na atribuição de personagens aos amigos feita por Mona, a imagem da Virgem Maria, que figura na religião católica, sugere uma existência permeada por aspectos de ordem transcendental.

Nesse sentido, as “forças mágicas” empregadas por Mona são capazes de atribuir o valor da imaginação e da sublimação da mente de Mona em meio ao caos com o qual precisa lidar. O ser gerado por Rosinha, tal como Jesus, filho da Virgem Maria biblicamente, é concebido como um salvador, capaz de extinguir mazelas humanas como a loucura, o desamor e o medo, características que delatam as razões pelas quais os sujeitos precisaram evadir-se do cosmos social e buscar refúgio em um local fechado.

Um chá oferecido por Mona aos demais amigos, o qual, segundo ela, é composto de ervas orientais e trazido todos os meses do Nepal por uma “fadinha”, pode indicar um elemento alucinógeno capaz de potencializar aspectos *nonsense* do texto, aproximando-o do Absurdo. Após a ingestão do chá pelas personagens, há, inclusive, a seguinte rubrica: “*O autor acha importante esclarecer que, a partir de agora, nada mais tem explicação.*” (ABREU, 2009, p. 82).

Uma das recorrências do *nonsense* está em aparições da personagem Baby, que revela ter apreço pelo horário de 6h50min, sem que para isso haja uma explicação concreta: “BABY – Porque eu gosto. Acho sonoro. Estético. As coisas mais importantes da minha vida sempre aconteceram às dez pras sete.” (ABREU, 2009, p. 65). O apreço da personagem por um horário específico revela um aspecto inesperado, que rompe com o fluxo discursivo, tal como ocorre na estética do Absurdo.

Além disso, a menção ao fim do mundo também pode ser interpretada como *nonsense*:

BABY – Então vou te contar uma estória que é o meu segredo. No dia em que visitei o fim do mundo nasceu uma mancha branca dentro da minha cabeça. Depois eu fui saber que eu tinha envelhecido. Que aquela mancha branca era a velhice. Naquele dia, havia várias pessoas à minha volta. Para eles podia ser uma praia, um apartamento ou uma rua qualquer. Mas para mim, para mim era o fim do mundo. O fim do mundo estava dentro de mim. E sabe como era o fim do mundo? Ele era branco e liso. Não tinha nada lá. Nenhuma cor, nenhuma forma. (ABREU, 2009, p. 84).

No final da peça, Carlinha anuncia aos demais companheiros um apocalíptico fim do mundo, ocorrido a partir de uma explosão. Antes, porém, Baby menciona o seu fim de mundo particular. Tem-se, a partir disso, a expressão individual de um sujeito frente à condição humana.

A história da personagem sobre o fim do mundo e uma mancha branca, que pode parecer ilógica ou absurda, também pode ser interpretada de forma simbólica. O fim do mundo narrado por Baby não necessariamente diz respeito ao término do mundo em sentido literal, como sugere Carlinha ao fim da peça. O fim do mundo contado por Baby mostra seu desespero individual, resultado do confronto com sua expressão íntima. A falta de cor e de forma, indicada pela personagem, também pode evidenciar uma imagem capaz de revelar o vazio da existência humana.

No fim da peça, emerge uma série de diálogos aparentemente sem sentido: Mona refere-se a um barulho de máquinas sobrevoando a casa em que está com os amigos e diz saber que são “eles”, os quais não se aproximam de quem come carne e fuma porque essas pessoas exalam mau cheiro.

Além disso, Mona diz que está pronta para entrar na nave “deles”; Rosinha diz que está ficando escuro dentro de si mesma e, em seguida, afirma que não poderia deixar “o menino” sozinho perto “daquele poço”, elementos que não fizeram parte do texto até então e que soam como alucinações por parte da personagem – ocorrências da característica *nonsense* do Absurdo.

Ocorrem fatos esdrúxulos e aparentemente carentes de sentido no fim do texto teatral:

*Baby continua cantando canções de ninar. Black-out. Ao mesmo tempo, ouve-se um grito de Rosinha, misturado a rumor de máquina – qualquer coisa como um automóvel em alta velocidade, um som eletrônico ou uma explosão. Quando a luz volta, há um silêncio. Rosinha está deitada. Muito pálida. Seu manto branco está manchado de sangue. Leo e Baby estão ajoelhados em atitude de adoração. João está de pé, imóvel, os braços estendidos acima da cabeça. Um vidro em mãos. Dentro do vidro uma matéria sangrenta. A cena permanece estática até o momento em que Alice entra correndo. (ABREU, 2009, p. 87).*

Perdas de sentido como essa parecem revelar “a angústia e o desespero que nascem da admissão de que o homem é cercado por áreas de escuridão impenetrável.” (ESSLIN, 1968, p. 370).

Ao final da peça, a dúvida em relação ao término do mundo, acrescida da ideia de que “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, suscita a combinação entre riso e terror referida por Esslin enquanto característica do Absurdo.

Após realizar uma aproximação entre a obra dramaturgica “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, de Caio Fernando Abreu, e o teatro do Absurdo, retorno a algumas considerações de Esslin sobre a estética:

Cada peça destas é uma resposta às perguntas: “Como se sente este indivíduo quando confrontado com a condição humana? Qual é a atitude básica com que ele enfrenta o mundo? Como é que se sente uma pessoa sendo ele?” E a resposta é uma única, total, complexa e contraditória imagem poética que pode ser uma peça ou uma sucessão de tais imagens, umas complementando as outras, isto é, o corpo da obra do dramaturgo. (ESSLIN, 1968, p. 351).

Em “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, parece que os indivíduos personagens são confrontados com as questões levantadas por Esslin.

Na obra “Zona contaminada”, também há personagens em situação de refúgio em virtude de o meio externo, a sociedade, apresentar perigo aos indivíduos por conta de uma epidemia que vitimou a maioria dos seres. A peça recebe a alcunha de “comédia negra” pelo próprio autor, o que pode já demonstrar alguma familiaridade com o Absurdo, uma vez que Esslin afirma que a estética é uma mistura entre poesia e grotesco, horror e tragicômico.

Mais uma vez, a descrição do cenário já mostra indícios do Absurdo: há vários planos que abrigam realidades desconexas e que parecem não se comunicar com sentidos dados e ancorados no Plano Real, onde habitam as irmãs refugiadas Vera e Carmem:

CENÁRIO: Basicamente, o interior de uma loja funerária que sofreu um incêndio. Entre escombros, portanto, há coroas de flores metálicas, caixões, ex-votos, tralhas do gênero. Tudo pode ser apenas sugerido, mas é fundamental pelo menos um caixão à vista (a cama de Carmen). Esse espaço pode ser chamado de Plano Real, é nele que acontece a maior parte da ação. Em nível diferente, mais alto, ou num canto do palco [...] fica o Plano Alfa. [...] Noutro canto, da mesma maneira que o anterior, fica o Plano Nostalgia. [...] Há ainda um quarto espaço – o Plano Mídia – onde fica Nostradamus Pereira. Dependendo das possibilidades do palco e do diretor, esse plano pode ser um praticável levadiço ou nem sequer existir. Nesse caso, Nostradamus move-se por todo o palco, invade todos os espaços, sempre seguido pelo Coro dos Contaminados (se houver), que faz backing vocal e repete como um eco coisas que ele diz. (ABREU, 2009, p. 183).

Nesses diversos planos, atuam personagens irreverentes e excêntricas, de forma nada convencional, o que aponta para a presença de elementos *nonsense* também em “Zona contaminada”.

As descrições físicas e comportamentais das personagens demonstram suas peculiaridades e seu excentrismo:

Vera, entre 25/35 anos. Forte, rude, decidida. Imagino-a com roupas de guerrilheira, cartucheiras tramadas no peito, um fuzil, cantil, talvez chapéu estilo caubói.  
[...] Carmem, irmã de Vera, mais ou menos da mesma idade, mas o oposto dela. Roupas leves, esvoaçantes – tule, musselina, seda. Visual um tanto pré-rafaelita, um tanto gótica (meio morta-viva).  
Mr. Nostálgico, homem de idade indefinida, quase um clown. Maquiagem muito branca, cravo vermelho na lapela, luvas brancas, smoking impecável, talvez polainas e uma bengala. Imagino que fala às vezes com sotaque lusitano. Também pode ser feito por uma atriz.  
Nostradamus Pereira é um D. J. de qualquer idade, muito agitado. Pode também usar roupas no estilo grunge (boné virado, bermudão, camiseta), quanto fantasias tipo Chacrinha. Fica a critério do diretor. Enquanto fala – talvez ritmadamente, como um rapper –, dança e se agita muito.

Talvez tenha um alto-falante e um walkman, quem sabe também muitos buttons.

Homem de Calmaritá, por volta de 30 anos. Forte e musculoso, gostosíssimo, mas castigado. Está coberto de trapos que deixam entrever nesgas de carne, músculos, pêlos. É da maior importância que passe uma impressão de irresistível sensualidade, bem animal.

Coro dos contaminados, fica a critério do diretor incluí-lo ou não, mas acho que seria ótimo. Imagino alguns bailarinos – uns cinco ou mais, homens e mulheres – cobertos de farrapos e chagas. (ABREU, 2009, p. 181-182).

As personagens não são caracterizadas como tipos comuns. Anteriormente às falas que desempenham ao longo do texto, são peculiares por sua aparência.

Algumas caracterizações beiram à caricatura, como é o caso da personagem Homem de Calmaritá. Os tipos de personagens são bastante diversos entre si, o que constrói uma constelação de imagens que sobrecarrega a obra de informações. Essa multiplicidade, antes mesmo das falas dos personagens, já é capaz de comunicar a excentricidade de “Zona contaminada”.

Segundo, Esslin (1968, p. 356), no teatro do Absurdo, o público depara-se com personagens cujo comportamento e ações nem sempre são de todo compreensíveis. Em “Zona contaminada”, conforme é possível observar na última citação, os próprios nomes de algumas das personagens e suas descrições já soam um tanto peculiares.

As personagens pertencem a diferentes planos e se movimentam de um plano a outro em uma coerência exclusivamente interna aos mundos criados dentro do texto, o que configura uma das características do Absurdo.

Em “Zona contaminada”, há um clima apocalíptico, já que houve uma peste/contaminação que se abateu sobre o espaço externo e vitimou a maioria dos seres. A personagem Vera afirma que não existe mais sol, pois a radioatividade encobriu tudo.

Essa falta de luz, se bem pode ser interpretada de forma simbólica, também pode ser lida como uma expressão pessoal do sujeito a partir da constatação da condição de sua existência em um mundo desencantado, sem luz e que padece de uma epidemia. Simbolicamente, essa contaminação

pode dizer respeito a um ambiente contaminado no sentido de ser desencantado, inóspito e impróprio, ou, ainda, fazer referência à AIDS, ou mesmo ao regime ditatorial brasileiro.

Esslin (1968, p. 357) afirma que o Absurdo apresenta um mundo em desintegração, que perdeu seu sentido e seu objetivo. Quando Vera diz a Carmen que há uma luz diabólica, provinda dos raios do inferno, a qual mata as “malditas criaturas que insistem em estar vivas”, como elas, sua fala parece guardar intimidade com a afirmação de Esslin.

Um interessante aspecto do texto de Caio que deve ser referenciado diz respeito à existência de Nostradamus, um repórter de televisão que, entre rimas, zombarias e ofensas, faz uma espécie de noticiário sobre a catástrofe epidêmica que se abate sobre o mundo. Esslin afirma que no mundo moderno as pessoas são expostas aos ataques dos meios de comunicação de massa, da publicidade e da imprensa – o que faz com que o Absurdo subverta, desintegre e até rechace a linguagem.

Uma fala proferida pela personagem Nostálgico parece sintetizar alguns aspectos do Absurdo: “Nostálgico – Humano? Quero dizer, esse escombros que restou, e que só por falta de outra palavra ainda insistimos em chamar de ‘humano’. Tão insensato, tão irracional na sua fantasia desenfreada...” (ABREU, 2009, p. 208). Essa fala mostra exatamente o retrato de uma realidade a partir da ótica pessoal e subjetiva de um indivíduo.

As irmãs Carmem e Vera, refugiadas em uma antiga funerária, são procuradas pela sociedade e pela mídia por serem as únicas mulheres não contaminadas pela peste, conforme já mencionei em capítulo anterior. A sociedade quer capturar e forçar ambas a engravidarem, em prol da perpetuação da raça humana.

Carmem e Vera fogem todo o tempo e não aceitam a ideia de reprodução obrigatória como salvação da raça humana. O destino das irmãs é incerto, assim como tampouco são de todo compreensíveis suas fugas quando a mídia cerca o seu esconderijo.

Quando Nostradamus noticia que a porta do refúgio das irmãs foi arrombada, Carmem decide permanecer no local e, segurando uma vela, menciona que seu único lugar é onde está, no meio do fogo. Vera pega o seu

fuzil e foge, gritando desesperadamente, em busca de uma saída. Em meio à contaminação, as irmãs bradam por um final diferente. Enquanto Vera foge, Carmem sugere suicídio, o que pode ser interpretado como um ato de libertação.

“O homem e a mancha”, terceira peça que compõe o meu *corpus* literário, conforme já mencionei, descortina o monólogo de uma personagem que vive quatro outras personagens em si mesma. Nesse sentido, o leitor/espectador depara-se com as conflituosas reflexões de um sujeito que identifica-se como um ator, busca pelo “outro” (“ATOR – Onde está o outro? Ele é essencial para a minha sobrevivência!” (ABREU, 2009, p. 222)) e do qual emergem outras identidades, tal como Miguel, que decide viver isolado em sua residência.

Inicialmente, o próprio fato de que um mesmo homem vive cinco outras personagens de (e em) si mesmo, creio, já constitui alguma familiaridade com o Absurdo, sobretudo porque as personagens tomam conta do homem sem aviso prévio, “invadindo-o” e obrigando-o a mudar de identidade.

Nesse sentido, leitor e público deparam-se com uma heterogeneidade de expressões de um mesmo eu que é, entretanto, configurado em outras quatro identidades:

*MIGUEL está adormecido. Silêncio e paz. Luz suave sobre o globo terrestre. Entram acordes de uma melodia espanhola, talvez só castanholas ou bater de saltos. Ritmo de flamenco, ardente, mas suavíssimo. Quando Miguel desperta, já está transformado no HOMEM DA MANCHA. Mas a transformação é sutil, gradativa. De vez em quando voltam nesse HOMEM as suas porções MIGUEL e ATOR, ao mesmo tempo em que também começa a emergir o QUIXOTE. (ABREU, 2009, p. 227).*

Talvez não haja lógica, mas, pode-se pensar, uma sugestão, de forma subjetiva, da insanidade e do desespero da condição humana.

Acredito que a instabilidade identitária do sujeito da obra reflete sua busca por si mesmo e por sentidos – a própria busca pela mancha potencializa essa hipótese. O sujeito tem de conviver com as mudanças que,

aparentemente, independem de sua vontade e que são causadas por seres psicologicamente bastante diferentes.

Um importante fator de “O homem e a mancha” diz respeito a uma mancha que é buscada, de forma obsessiva, pela personagem Homem da mancha. Um desses diversos “eu” que acometem a um mesmo ator, busca por uma mancha durante toda a peça.

HOMEM – Senhores, por mais que minhas ideias andem perturbadas, como dizem – e talvez tenham razão –, certamente as ideias deste autor não o estavam quando, para iniciar sua obra imortal, escolheu justamente a expressão “num lugar da Mancha”. Pois convenhamos, se escreveu “num lugar”, isso obviamente indica que a referida mancha ocupava – ou ocupa – lugar no espaço. Espaço físico, real. Portanto, embora não consiga encontrá-la em lugar algum, tenho provas de que existe. (*Noutro tom.*) E ainda que não, que importa? Em mim, dentro ou fora, ou até mesmo em volta. Rede ou ferida. Geográfica ou psicológica. Vírus ou alucinação. A mancha existe. E eu preciso enfrentá-la. (ABREU, 2009, p. 230.).

Essa mancha (que faz referência à obra espanhola), também “mancha”, borra as identidades múltiplas do eu (dos vários “eu”) que sustenta a peça.

Quase todas as vezes em que essa personagem aparece na peça, busca pela mancha. Ela, a mancha, representa uma busca de sentido por parte do homem. Buscá-la, dentro ou fora de si, significa buscar-se também a si, buscar seu lugar.

A mancha, nesse sentido, não necessariamente existe enquanto espaço geográfico. Nem mesmo a personagem conhece o significado do que tanto busca, mas sabe que tem de enfrentá-la, ainda que já se encontre talvez perturbado. Essa falta de sentidos, de lógica e de certezas, parece aproximar-se do Absurdo, também pela performance atônita de um sujeito acometido por outros.

Se, como afirma Esslin (1968, p. 357), “no teatro do Absurdo, toda a ação é misteriosa, não-motivada e à primeira vista insensata”, a pluralidade de um único personagem acometido sem aviso por outras identidades e a busca incessante por uma mancha cujo significado até mesmo quem a busca desconhece parecem caracterizar-se como atitudes misteriosas e imotivadas.

Reportando-me, mais uma vez, à entrevista realizada com Caio Fernando Abreu e publicada pelo IEL, recordo que nela o autor afirma estar relendo obras de Beckett. Nesse sentido, aponto para o fato de que há algumas interessantes semelhanças entre uma das peças teatrais de Beckett, *Fim de partida*, e “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, “Zona contaminada” e “O homem e a manha”.

O espaço e o tempo são dois dos pontos de semelhança mais contundentes entre as quatro obras. Assim como as personagens da dramaturgia de Caio, as de *Fim de partida* também habitam um local fechado, no qual permanecem ao longo de toda a peça teatral. O espaço interno tem um cenário que não é mobiliado, tem duas janelas pequenas e altas e cortinas fechadas. As pequenas janelas são a única comunicação entre as personagens isoladas e o meio externo.

Em *Fim de partida*, assim como nas obras de Caio, também há uma contínua dialética entre o interior e o exterior. Por meio de uma escada que lhe permite alcançar a janela, umas das personagens, Clov, abre as cortinas e, com o auxílio de um binóculo, tenta enxergar o espaço externo, entendê-lo e significá-lo.

Clov dá notícias sobre o estado da rua a Hamm, que não pode levantar de sua cadeira de rodas. Segundo Clov, há “zero” na rua, não há mais sol e o universo inteiro está preto claro. Ambas as personagens demonstram, em meio a reflexões sobre sua permanência no espaço fechado, sobre o espaço externo e sobre si mesmas, estarem irremediavelmente aprisionadas a uma rotina vazia e sem sentido, que simplesmente segue o fluxo temporal de existência.

Quando Hamm pergunta o que está acontecendo na rua, que é observada pela janela por Clov, a personagem responde que alguma coisa segue seu rumo. Assim, se na rua nada ocorre, no espaço interno onde habitam as personagens, pouco ocorre também, já que a existência configura-se como um emaranhado de repetições e situações esvaziadas de sentido. As personagens da peça, assim como as da dramaturgia de Caio, também demonstram falta de perspectivas e duras reflexões sobre sua

condição: “Hamm – Mas nós respiramos, mudamos! Perdemos os cabelos, os dentes! A juventude! Os ideais!” (BECKETT, 2010, p. 49).

Em *Fim de partida*, por meio de diálogos por vezes desconexos, próprios da estética do Absurdo, as personagens também refletem sobre sua condição existencial: “Clov – [...] A vida inteira as mesmas perguntas, as mesmas respostas. (BECKETT, 2010, p. 41).

Isoladas no espaço interno, as personagens de Beckett, assim como as de Caio, também exploram sua interioridade:

Hamm – Fico cismado. (*Pausa*) Será que um ser racional voltando à terra não acabaria tirando conclusões, só de nos observar? (*Assume a voz de uma inteligência superior*) Ah bom, agora entendo, agora sei o que eles estão fazendo! (*Clov sobressalta-se, larga a luneta e começa a coçar a virilha com as duas mãos. Voz normal*) Mesmo sem ir tão longe... (*emocionado*) ...nós mesmos... às vezes... (*com veemência*) Pensar que isso tudo poderá talvez não ter sido em vão! (BECKETT, 2010, p. 74).

Assim, é possível considerar que em *Fim de partida*, as fragmentações e lacunas existenciais demonstradas pelas personagens revelam uma vida lenta e arrastada. As personagens de Beckett, como as de Caio, também parecem sobreviver ao tempo, ao espaço e a si mesmas. O fragmento anteriormente transcrito possibilita a interpretação de que a personagem Hamm, assim como as de Caio, também busca pela ficcionalização, que figura como uma forma de sobreviver a si e aos dias circulares.

Outro aspecto em comum entre a dramaturgia de Caio e a peça de Beckett diz respeito à ideia de fim de mundo, que já foi bastante destacada em análises anteriores: “Hamm – Conheci um louco que pensava que o fim do mundo tinha chegado.” (BECKETT, 2010, p. 87).

Além disso, possível considerar, também que as personagens de Beckett também tendem ao ensimesmamento, tanto físico quanto psicológico, pois permanecem durante toda a peça teatral em um espaço fechado e, por vezes, refletindo a respeito do absurdo de suas existências. A partir dessa relação, estabelece-se outra aproximação entre as personagens ensimesmadas de Caio e de Beckett.

Em menor ou maior grau, os aspectos citados revelam aproximações temáticas que parecem respaldar a influência do Absurdo na obra de Caio Fernando Abreu, levando em conta que o próprio escritor afirmou ter lido e relido a obra de Samuel Beckett.

Ainda que os textos dramáticos de Caio não se aproximem de todo à estética do Absurdo, é possível identificar a influência do estilo na obra do autor gaúcho. Realizar tais aproximações constitui caminho de leitura analítica, como também instaura uma possibilidade de pensar a respeito da obra dramatúrgica de Caio Fernando Abreu, ainda pouco estudada, dentro de um contexto teatral mais amplo.

As criações dramáticas de Caio quiçá consistam em textos que mesclam características do Absurdo, doses simbólicas e metafóricas de denúncia social, questões existenciais e psicológicas, zombarias, afetações e caricaturas de pessoas e situações – mescla essa que resulta em textos originais, cômicos, trágicos e intensos.

## **“E a peça só termina quando os atores e/ou a plateia estiverem cansados” ou Considerações finais**

“Tateio, tateias, tateia”, escreveu Caio Fernando Abreu no início do conto “Eu, tu, ele”, do livro *Morangos mofados* (1982) – primeiro livro de Caio que li. Ao final desta complexa e densa empreitada que é escrever uma dissertação de mestrado, sinto-me assim e ainda: tateando. Mais uma dissertação que se soma às inúmeras que já existem no mundo, a minha.

Julguei que seria mais fácil escrever as considerações finais – ou conclusões, ou inconclusões – deste trabalho. Minha jornada, acadêmica e de vida, já deveria ter me ensinado que despedidas não são simples. Naturalmente, ao final desta escrita, tenho a sensação de que muito mais poderia ter sido escrito, explicado ou posto de outras formas.

Quanto a isso, no entanto, talvez não haja problemas, porque, como sugere o título de uma das crônicas do livro *Pequenas epifanias*, de Caio, “Existe sempre alguma coisa ausente”<sup>24</sup>. Conforme sustenta a própria crônica: “[...] alguma coisa sempre faz falta. Guarde sem dor, embora doa, e em segredo”. De tudo o que fica, termino este trabalho com a certeza de que gosto um pouco mais de literatura... e da obra literária de Caio Fernando Abreu.

Ressalto minha satisfação por trabalhar com um dos gêneros literários menos explorados dentro da obra do escritor – o que também representou um desafio. Dei-me conta de que o intimismo que tanto me agrada na narrativa dele está presente também em sua dramaturgia. Por isso, escolhi tal caminho de análise. Para tanto, contei com o apoio de teóricos que me ajudaram a compreender o isolamento recorrente nas peças literárias de Caio.

Desde a primeira leitura da ficção dramática de Caio F., a percepção do movimento de isolamento dos sujeitos encantou-me e, sobretudo, intrigou-me. A tensão dialética entre o interior e o exterior e as reflexões, dramas e

---

<sup>24</sup> Tradução de uma frase escrita por Camille Claudel em carta a Auguste Rodin.

devaneios vividos pelos seres refugiados pareciam tão difusos quanto sedutoramente inapreensíveis. Ao mesmo tempo, senti-me mais do que convidada a pensar a respeito dessas recorrências em sua dramaturgia.

Creio que os caminhos teóricos escolhidos dão conta de possibilidades interpretativas sobre o tema. Gaston Bachelard, por sua abordagem epistemológica e poética, permitiu-me pensar nos espaços das obras enquanto cosmos repletos de imagens e sentidos abrigados, diretamente envolvidos com as lembranças, sensações e reflexões dos seres que neles habitam; pude, assim, explorar o espaço do refúgio.

Ortega y Gasset, por sua vez, ofereceu-me uma leitura mais calcada em motivações sociais e na relação entre o ser humano e o social. Desse modo, pude, a partir de questões filosóficas e sociais, investigar o movimento de isolamento e o comportamento reflexivo dos sujeitos quando isolados.

Apesar do caráter conclusivo deste último capítulo, não pretendo finalizar ou concluir completamente meu trabalho dissertativo. Estou certa de que meu texto apresenta alguns possíveis caminhos de leitura, dentre todo um mundo de ideias e alternativas. Para além das escolhas e rumos teóricos traçados, acredito, também, na escrita acadêmica em primeira pessoa, no prazer da leitura, na afetividade entre o ser leitor e seu objeto de análise e, conseqüentemente, no seu impressionismo – talvez inevitável e precioso – analítico.

Em minhas análises de “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, “Zona contaminada” e “O homem e a mancha” estive envolvida com sujeitos-personagens que revelam diferentes problemas, mas que guardam a similaridade de se sentirem, de alguma forma, oprimidos, e, a partir disso, buscarem sobreviver ao caos social e pessoal instaurado.

As preocupações e complexidades das personagens dos textos teatrais de Caio F. são tão intrinsecamente humanas quanto antigas conhecidas de todos nós: os sujeitos tentam equilibrar-se entre a desesperança e a expectativa de um novo tempo. Somos, então, afinal, todos sobreviventes. Por vezes, isolados, refugiados, reflexivos, introspectivos, esperançosos.

Através de diferentes abordagens teóricas, busquei amparar a minha leitura de que “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, “Zona contaminada” e

“O homem e a mancha” oferecem sujeitos que se isolam e se refugiam em um ambiente fechado e em si mesmos.

Nesse sentido, procurei orientar minhas análises a partir da apreensão e entendimento do movimento de isolamento e da relação entre os seres e o refugiamiento. Como explicar o refúgio presente nas três obras? Ele ocorre de forma voluntária ou involuntária? Por necessidade ou escolha? Os sujeitos isolam-se e por isso refletem ou isolam-se para poder refletir?

Acredito que essas questões norteadoras foram abordadas e desenvolvidas ao longo do trabalho. Não foram, certamente, finalizadas, nem poderiam ser, mas foram, de diferentes maneiras, iluminadas. Ao fim e ao cabo, penso ter conhecido, através da leitura da dramaturgia de Caio, sujeitos isolados, mas não prisioneiros.

Ainda que refugiados, insatisfeitos e cerceados socialmente, os seres sempre puderam contar com sua interioridade, com o ensimesmamento e com a reflexão. Recolhidos espacial e intimamente, puderam refletir e sobreviver ao fim do dia e à chegada de um novo período de luz, o amanhecer. Pelas análises empreendidas, é possível concluir que as motivações sociais ou pessoais que conduzem os sujeitos ao isolamento lhes possibilitam o recolhimento a si mesmos e a construção de um novo período.

Ao teorizar sobre o espaço, Bachelard afirma que nossa alma é uma morada e que o jogo entre o exterior e a intimidade não é um jogo equilibrado. Assim, no desequilíbrio da relação mútua e fraturada entre as existências externas e internas, as personagens dos textos de Caio fazem de sua alma o microcosmos último de significação de sua existência.

Relembrando, também, a teorização de Ortega y Gasset, alteradas e insatisfeitas, as personagens buscam sua intimidade, ensimesmam-se, refletem e indicam retorno à superfície externa, realizando o movimento de ação. No final das três obras dramáticas analisadas, os comportamentos das personagens indicam reconstrução e libertação, seja porque sobrevivem ao suposto fim do mundo, seja porque resolvem atender o telefone ou retomar o seu trabalho (Ator), por meio da fuga ou da morte anunciada.

O isolamento humano, nesse sentido, mostra-se não apenas necessário, mas também revelador. Ele permite, por algum tempo, apartar-

se, ainda que parcialmente, do exterior inóspito e realizar reflexões sobre a existência humana e o mundo. Nesse sentido, o isolamento espacial, temporariamente protetor, é o que possibilita o ensimesmamento edificante experimentado pelas personagens. Para além de um espaço que abriga e protege dos perigos e desconfortos do espaço externo, o refúgio possibilita, também, o refugimento dos seres em si mesmos, em um processo de reflexão e busca de sentidos.

É possível, inclusive, identificar que ocorre, cronologicamente, considerando a ordem de publicação dos três textos analisados, uma crescente acentuação do ensimesmamento humano ao longo das três peças. Em “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, conforme demonstrei ao longo das análises, um grupo de amigos isola-se, mas há acentuadas trocas com o meio externo, já que algumas das personagens saem e retornam ao espaço do refúgio e uma delas, Angel, chega à casa depois da metade da peça, o que aumenta a troca entre os diferentes espaços, interno e externo.

Na segunda peça teatral publicada, “Zona contaminada”, embora Vera saia de casa para buscar alimentos, Carmem permanece completamente refugiada e ambas as irmãs não podem ser vistas no espaço externo. Por último, em “O homem e a mancha”, o ensimesmamento do ser acentua-se ainda mais, culminando em um ator solitário, ensimesmado como “O Pensador” de Rodin, e do qual desdobram-se outras indidentidades. Nesse sentido, é interessante perceber o percurso de isolamento e de ensimesmamento empreendido pelas diferentes personagens ao longo dos textos, que se potencializa de forma crescente a cada texto.

Além disso, outro valioso aspecto que pode ser observado nos textos teatrais que diz respeito à necessidade de ficcionalização apresentada pelas personagens. O ensimesmamento dos seres, abrigados em espaços fechados, conduz, através de diferentes recursos, à ficcionalização do mundo. De forma branda, esse movimento inicia-se em “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, por meio da festa sugerida por Mona, na qual ela veste e inventa diferentes personagens e narrativas para cada um dos amigos. Já em “Zona contaminada”, a ficcionalização parece acentuar-se, já que Carmem cria um espaço e um ser, Mr. Nostálgico, imaginariamente, criando, assim,

uma nova maneira de sobreviver. Em “O homem e a mancha”, por sua vez, a ficcionalização atinge o seu ápice na figura de um ator, que ficcionaliza sua própria vida e materializa outros seres, todos em situação de isolamento.

Mias uma vez, é possível observar que esse movimento ocorre, ao longo das peças, de forma cronológica e crescente. As ficcionalizações instauradas pelas personagens dos textos podem ser interpretadas como uma nova forma, talvez mais sofisticada, de criação de um refúgio dentro de outro refúgio, o do espaço físico.

Nos textos dramáticos de Caio Fernando Abreu e na vida, alguma coisa sempre falta. Por outro lado, é sempre possível cantar, conforme afirma o próprio escritor. Em “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, “Zona contaminada” e “O homem e a mancha”, entre faltas e canções, as personagens sobrevivem, recriam e (re) significam o jogo eterno entre interior e exterior, ressignificando, também, a si mesmas.

## REFERÊNCIAS

### De Caio Fernando Abreu

ABREU. Caio Fernando. *Teatro completo*. Org. de Luís Arthur Nunes. Porto Alegre: Sulina; IEL, 1997.

\_\_\_\_\_. *Caio Fernando Abreu: Cartas*. Org. Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

\_\_\_\_\_. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&PM, 2005.

\_\_\_\_\_. *Triângulo das águas*. Porto Alegre: L&PM, 2005.

\_\_\_\_\_. *Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

\_\_\_\_\_. *Pedras de Calcutá*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

\_\_\_\_\_. *Teatro completo*. Luís Arthur Nunes; Marcos Breda (Org.). Rio de Janeiro: Agir, 2009.

\_\_\_\_\_. *Morangos mofados*. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

\_\_\_\_\_. *Os dragões não conhecem o paraíso*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

\_\_\_\_\_. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

### Sobre Caio Fernando Abreu e sua obra

AUTORES GAÚCHOS: Caio Fernando Abreu, n. 19, Porto Alegre: IEL, 1988.

ASSOCIAÇÃO Amigos do Caio Fernando Abreu. Disponível em: <<http://www.associacaocaiof.blogspot.com.br>>. Acesso em: 1 mar. 2016.

DIP, Paula. *Para sempre teu, Caio F* – cartas, memórias, conversas de Caio Fernando Abreu. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

GONZAGA, Sergius. *Curso de literatura brasileira*. 3ª ed. Porto Alegre: Leitura XXI, 2009.

LIMA, Ricardo Augusto de. *“Estas três paredes do meu apartamento”*: Intertexto, ruptura da ilusão e autoficção como recursos metateatrais em *O Homem e a Mancha*, de Caio Fernando Abreu. Londrina, 2013. 190p. Dissertação [Mestrado em Letras] – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina.

Disponível em:  
<<http://www.magnusweb.net/clientes/caiof/zzz/trabalhos/ricardo-augusto-de-lima-estas-tr%C3%AAs-paredes.pdf>>. Acesso em: 17 dez. 2014.

\_\_\_\_\_. *A mancha e a mancha: a metáfora da Aids no teatro de Caio Fernando Abreu*. In: SEMINÁRIO DO CELLIP, 20., 2011, Londrina. *Anais eletrônicos...* Londrina: Centro de Estudos Linguísticos e Literários do Paraná, 2011. Disponível em:  
<<http://www.magnusweb.net/clientes/caiof/zzz/trabalhos/ricardo-augusto-de-lima-a-mancha-e-a-mancha.pdf>>. Acesso em: 17 dez. 2014.

LIMA, Ricardo Augusto de; PASCOLATI, Sonia. Um novo Quixote: intertexto em “O homem e a mancha”, de Caio Fernando Abreu. In: SEMINÁRIO DO CELLIP, 20., 2011, Londrina. *Anais eletrônicos...* Londrina: Centro de Estudos Linguísticos e Literários do Paraná, 2011. Disponível em:  
<<http://www.magnusweb.net/clientes/caiof/zzz/trabalhos/ricardo-augusto-de-lima-um-novo-quixote.pdf>>. Acesso em: 17 dez. 2014.

NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira: da carta de Caminha aos contemporâneos*. São Paulo: Leya, 2011.

OLIVEIRA, Kelly Cristina Eleutério de. O teatro de Caio Fernando Abreu: uma reflexão sobre a crise dialógica no mundo contemporâneo. In: COLÓQUIO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, 2., s/d. Assis, SP. *Anais eletrônicos...* Assis: Faculdade de Ciências e Letras, s.d. Disponível em:  
<<http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/ColoquioLetras/kellycristina.pdf>>. Acesso em 17 dez. 2014.

PIVA, Mairim Linck. *Uma figura às avessas: Triângulo das águas*, de Caio Fernando Abreu. Rio Grande: Ed. da FURG, 2001.

\_\_\_\_\_. *Das trevas à luz: o percurso simbólico na obra de Caio Fernando Abreu*. Porto Alegre, 2003. 332p. Tese [Doutorado em Letras] – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

\_\_\_\_\_. Um romancista do Sul: muito além do espaço. *Navegações*. Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 16-26, jan.-jun. 2012.

\_\_\_\_\_. Urbes ou caos: configurações contemporâneas. *Letras & Letras*. Uberlândia, v.30, 2014.

\_\_\_\_\_. VERAS, Márcia. R. S. Q. Identidades: fios da memória no labirinto contemporâneo. Porto Alegre. *Letrônica*, v.7, p.401-419, 2014.

SILVA, Mara Lúcia Barbosa da. *Zona contaminada: o processo de criação dramaturgica em Caio Fernando Abreu*. Porto Alegre, 2009. 189p. Tese [Doutorado em Letras] – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/16868/000700970.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 17 dez. 2014.

STACUL, Juan Filipe. Caio Fernando Abreu e o teatro pós-dramático. *Interdisciplinar*, Itabaiana, v. 19, n. 2, p. 167-178, jul.-dez. 2013. Disponível em: <<http://www.seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/viewFile/1646/1473>>. Acesso em: 17 dez. 2014.

### **Bibliografia geral**

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. *A vida fragmentada: ensaios sobre a moral pós-moderna*. Lisboa: Relógio D'Água, 2007.

\_\_\_\_\_. *Vida líquida*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. *A poética do devaneio*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. *A poética do espaço*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BECKETT, Samuel. *Fim de partida*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade*. Porto Alegre: Ed. Univ. UFRGS, 1999.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*. Buenos Aires: Gradifco, 2007.

COUTINHO, Afrânio. *Notas de teoria literária*. Petrópolis: Vozes, 2008.

ESSLIN, Martin. *O teatro do Absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

FARIA, João Roberto (Org). *História do teatro brasileiro*. v. 2. São Paulo: Perspectiva, 2013.

\_\_\_\_\_. João Roberto. História da literatura, história do teatro: questões epistemológicas. *Sala Preta*, São Paulo, v. 10, p. 9-25, 2010.

\_\_\_\_\_. O lugar da dramaturgia nas histórias da literatura brasileira. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE HISTÓRIA DA LITERATURA, 10., 2013, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: EdIPUCRS. Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/x-sihl/media/mesa-1.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

FISCHER, Luís Augusto. *Literatura gaúcha*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

GOMES, André Luís. (Org). *Leio teatro: dramaturgia brasileira contemporânea, leitura e publicação*. Horizonte: São Paulo, 2010.

GUZIK, Alberto. Um exercício de memória: dramaturgia brasileira anos 80. *Revistausp*, São Paulo, n. 14, 10-15, 1992.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

ORTEGA Y GASSET, José. *O homem e a gente*. Rio de Janeiro: Livro Ibero-Americano, 1960.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

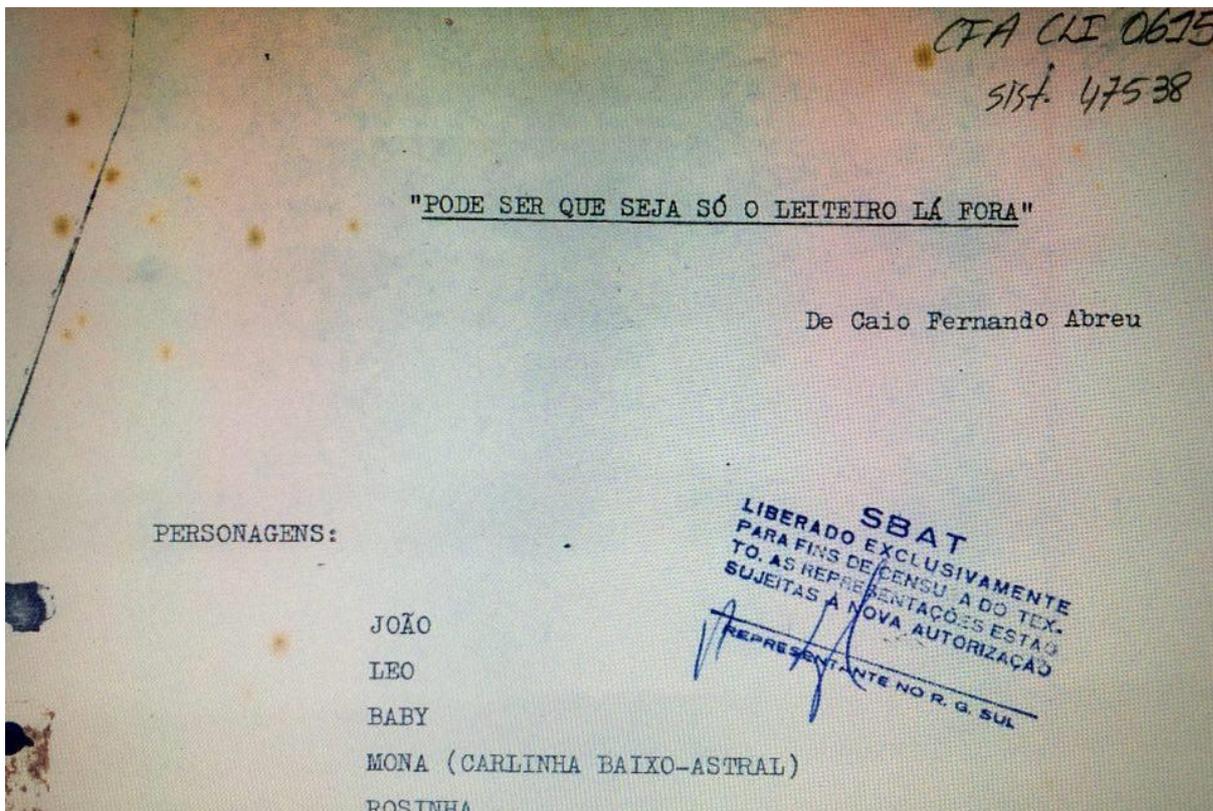
ROSENFELD, Anatol. *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

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

VENDRAMINI, José Eduardo. Sobre criação dramatúrgica e encenação. *Sala Preta*, ECA-USP, n. 3, 2003.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

## Anexo 1



Fonte: Delfos, PUC-RS

Anexo 2

46 - O ESTADO DE S. PAULO

DOMINGO, 12 DE DEZEMBRO DE 1976

# Leitura de peças: melhor que o seu engavetamento

**ILKA MARINHO ZANOTTO**

Francamente positivo o saldo final das leituras promovidas pelo MEC, FUNARTE, DAC, SBT e SNT das obras premiadas pelo VII Concurso de Dramaturgia Brasileira realizado pelo SNT e organizado por Theodor Thierol no Teatro Alameda Frances. Seria, obviamente, bem melhor que as peças fossem encenadas e que responsáveis pela iniciativa considerassem essa possibilidade em 1977. Em todo caso, as leituras a cargo de atores profissionais e dirigidas por encenadores de comprovada capacidade são uma alternativa infinitamente superior ao engavetamento dos textos em a sua difusão entre uma dúzia de críticos e diretores. Não somente pelo fato de que, através do conhecimento de um público representativo, os textos permitem a si mesmos serem debatidos e avaliados, integrarem a consciência julgadora dos textos contemporâneos. Barbara Heliodora, Joel Pontes, Leo Jusi, Miguel Silveira, Silvio Siqueira e Orlando Miranda. Premiadas nos três primeiros lugares: "Domingo Zepelin" de Marcos Vinícius de Andrade; "Sonho de uma Noite de Verão" de Odir Ramos; e "O Palácio dos Trubus" de Ricardo Moreira Vieira. Seleccionadas para leitura pública são essas que nos interessamos a analisar. "Pau Terra Tem

de "Capitão de Patente". Premiada agora, mas com a primeira versão datando de 1954 — anterior portanto aos "Semínios de Dramaturgia do Arena e a "Eles não usam Black-Tie" de Guarnieri, o que a torna uma obra incrivelmente pioneira — essa adaptação de "Fogo Morto" de Ze Lins do Rego é excelente, fiel ao original, quadro vivo dos costumes e tradições do nosso Nordeste. Tinha uma época, toda uma determinada violência social se delineia através do retardamento lento dos protagonistas, mas quem o credulidade dos senhores. Se engenho. E 1912, para alguns com o fim do século XIX. "Santa Fé" é a presença da derradeira das eras, engavetadas, faz marcantes, de nossa história. Na obra, entram-se o ambiente o social e o individual. Nesse, Amélia, Lúcia, são personagens criadas, não medula no romance de Ze Lins que Cavalcanti Borges soube sintetizar nos seus diálogos. "Cabe-lhe e arte de transformar a narrativa do romance em obra teatral com ritmo próprio, cada qual, dependendo simultaneamente de um passado que se apresenta, fora sendo um "gacho" para o que virá, cada frase com significações múltiplas que definem uma só, pincelada e personagem, iluminando-lhe as facetas uma a uma. ficando, ao final, todo definido e definitivo pelo diálogo de quem sabe muito dizer com poucas palavras

idade futura. A desintegração física corresponde a desorganização mental e em plena agonia do "ciclismo" que se encerra a peça. O autor soube encontrar acentos políticos e ao mesmo tempo crueis, como o do realismo dos contos de Dalton Trevisan, para dissecar dramaticamente a falta de opções de uma dada camada de população.

"A Rota de Kamajori" ou "A maldade mãe" de Lailah Assunção só não pode ser acusada de falta de originalidade. É um sobre-só de situações, falas e achados numa visão, e deste ponto de vista osamos dizer, uma contribuição para a dramaturgia universal. Exatamente, esta história que mistura ficção de George Orwell às aventuras de Indiana Jones, a uma altíssima poesia e humor deslavados (e muitas vezes debochado), tem os pés fincados na terra. E não só na Pindorama nossa, como na global. Há uma análise sintética e nada maniqueísta da situação do Planeta no quebra-quebra do Conselho dos Reis, quando a autora não poupa nada e ninguém na sua irreverência clássica. A figura da Maldade é belíssima — resume a esperança, a fé, a vida, a coragem (e só virtudes positivas), ao fim, consuma a vingança de todo um povo oprimido. Este passa a figurar pela primeira vez na obra da autora, que se despede com este texto da era de "Fala Baixo", "Zorginho" e "Machão" e

preferiu-se o cumprimento urbano cochados de abertos, o inchoo guiado da prisão global. Essa é a denúncia da peça de Conselho de Castro, que "ira santa" não conhece medidas. No mesmo estilo candente, verborricado da "Caminho de Volta", que põe a nu as pias da mundada publicidade e do mundo "haut court", a autora aborda "A Cidade Impossível" de Pedro Santana — um cruzado investido contra o mal. Concretiza o inimigo nos embertos que o protagonista se contra para realizar seu projeto — não só a planta arquitetônica da vila operária de Rio Verde, como principalmente o projeto maior de uma vida não alienada. Parte de uma estória concreta — e destino final dos mesmos personagens que em "O Porco Enfeitado" conhecemos um agora fraterno —, mas fazendo um interior de suas Gerais. O tema da alienação, presente ao longo da peça, tem todos os personagens e em todos os níveis, do existencial ao social, da realidade à fantasia, tem um reforço inespérado em próprio atitude de Fúfuro, de fato, não se distancia ele do real, no medida em que faz um projeto impalpável dentro do sistema em que está inserido. A pergunta realizada de Berrario — "É a produção, onde fica?" — não seria a única possível num mundo de empresários regidos pelos números e pelo prazo? Qual a atitude mais eficaz, opor-se ao real que aí está com as armas de um idealismo vultoso, ou depois o escudo iluminado dos cavalheiros andantes e aceitar as regras do jogo, como é, e combater no mesmo terreno do adversário? São todas perguntas que Conselho de Castro lança no dialeto, enquanto mergulha seus personagens num torvelim de contradições: já no primeiro ato da peça, eles não são apresentados em situações limite, degenerando todos os encontros em conflitos exacerbados. A exasperação e a tônica dos diálogos: Conselho escreve com ferro e sangue, suas criaturas não falam, voçiferam quase sempre. São todos indivíduos mitológicos, imediatistas, como Marcelo, o publicitário, que vende a própria cabeça pelo melhor preço; — Berta, mulher de Teófilo e também arquiteta, que engula os planos de uma reforma urbana para pagar os custos de luxo das grandes construções. Nesse universo de desesperanças e mesmo impossível a cidade de Pedro Santana. Mas, a mensagem final da peça, quando os slides do projeto da cidade ideal, deventrofora, a abóbada celeste acena sobre o palco e a plateia vê que há um caminho possível "deixa escuro" aquele que nos leva a construir juntos a cidade de Pedro, como já era comum.

Da peça de Conselho de Castro, embora selecionada pelo SNT, teve sua leitura pública não liberada pela censura Federal. Enquanto se problematiza o valor e da urgência, esta e de "Invasão dos Barões" da mesma autora da "Rosa Coração" e "Papa Martin" de Otaviano Vianna Filho de "Abajur Lila" de Miriam e "Nervosa na Cama" de Flávio Marcolino de "Quando se vai Morrer" de Renata Palolini de Hércules Paredão de Carlos Queiroz Teles de "Boa" de Guarneri, muitas das premiadas pelo MEC através do SNT, muitas peças, são limitadas pela mediocridade generalizada dos comerciais bem feitos, ou pelo vício curto de autores que não usam aprofundar a realidade que os cerca, ou ainda pelas obras exasperadas de dramaturgia ambientalista. Muitas, há no entanto exemplos entre as leituras dramáticas que estamos analisando: "Abordamos a Mardéria e Ordoctina" de Trés Moças de Nilro de autoria dos jornalistas Clóvia Levi e Théo Pacheco, pode ser resumida estando Shakespeare: "Much a do about nothing". Revela talento para a descrição surrealista pomerio

izada de macho e para o diálogo embora repetitivo, e levando a coisa nenhuma, uma vez que os "hóis" invencíveis explicam o que já está implícito na ação dramática. Perguntamo-nos quais os objetivos e a necessidade que autores da inteligência dos deuses peça vêem nela? Verdade é que há críticas bastante óbvias relativas à situação nacional e uma contensão mais geral à opressão como meio de vida. Mas é uma crítica veiculada segundo o figurino já surrado que Roberto Althayde esgotou em "Aporeca e Margarida" que não ocupa a heresia do "hóis eóis" penosa burguesa caracterizado pelo exatidão do reflexos dos personagens que se alternam na realidade sem-escuro ao sabor da gratuidade absoluta de situações que se repetem ao infinito. Ainda uma vez — até quando? — os personagens são velhas solitárias exímias na arte do historicismo, outras, tanto "Margaridas", "Alzira Power", "Doro-teia", "Rainha do Rádio", que parecem ter delatado raízes para valer na anêmica "Cidade Impossível".

"Pode ser que seja Só Leituro lá Fora" de Celo Fernando de Alencar, representa outra faceta dessa nova dramaturgia, aquela proveniente de uma certa rota intelectualizada, preta na onda de todos os "trunks" interna-

cionais. Aliás, é um texto que poderia ter sido traduzido do inglês, de brasileiro tem apenas as gírias. É sintomático de uma juventude alienada dos problemas nossos e que mergulha de cabeça no consumismo das revistas alheias. O freudiano "hippie" entre nós é mais uma macaqueio verídica que só é verdadeira lá, na suposta matriz. Mas a simples existência desse fenômeno — mesmo que atinja a minoria absoluta dos privilegiados que têm acesso ao luxo e ao lixo importado — torna o texto paradigmático válido, enquanto retrato de um dado grupelo social. Mesmo porque parece sincero a preocupação do autor com os perigos da bomba e da cidade grande e com o destino de nossa civilização (O seu é um testemunho que pode ser considerado "marginal" — no sentido de que os jovens protagonistas da peça não se integram à nenhuma das classes da sociedade burguesa porque cada produzem vivendo de vento e de alienações, na obra, horror face ao mundo contemporâneo tem como contraponto a poesia de certas falas e de certas situações que revelam uma sensibilidade atenta. E pena que a única saída vislumbrada para o impasse que ele chama de "fim do mundo" seja a decisão de um disco voador e a explosão nuclear.

Fonte: Delfos, PUC-RS

DIGA FELIZ NATAL

## Anexo 3

**TEATRO/Crítica**

## O novo tempo de Caio

ANTONIO HOHLFELDT

O texto de Caio Fernando Abreu, que agora o grupo "Descascando o Abacaxi" está colocando em cena, dez anos depois de sua criação literária, demonstra sua resistência e sua importância à medida em que, uma década depois, consegue prender a atenção do público e mesmo emocioná-lo. Sob forte influência de Fernando Pessoa e Drummond de Andrade, que se verifica até mesmo nas citações textuais e referências espalhadas por todo ele, "Pode ser que Seja só o Leiteiro lá Fora" inclusive está devolvendo Luciano Alabarse ao melhor caminho, o do drama, sem que, com isso, digamos que não se deva fazer comédia, sobretudo quando o grupo "Descascando o Abacaxi", em toda a sua trajetória, até hoje, especializou-se em comédia, constituindo-se, por isso mesmo, este espetáculo, também em um grande desafio para os seus integrantes.

Espécie de ritual da dissolução e da morte, este texto de Caio Fernando Abreu não é, contudo, um texto nihilista, ao contrário do que se poderia esperar, e isso bem se verifica pela maneira com que a obra se encerra, e que na encenação se constitui num dos bons momentos do espetáculo. Na verdade, Caio anuncia, de certa forma, um novo tempo — o que significa também a morte de um outro, velho, e é sob esta antinomia que se constrói o espetáculo, cuja encenação é fantásticamente bem arquitetada pela cenarização coordenada por Java Bonamigo: raras vezes vi a cena tão bem preenchida, tão cuidadosamente desarrumada e caoticamente organizada como neste caso, causando uma impressão profunda ao espectador que entra no teatro semi-obscurado, e permitindo a imediata e profunda criação de um clima propício à dramatização.

Como texto, "Pode Ser que Seja só o Leiteiro lá Fora" tem um momento antes e

um posterior à entrada do Angel, e articula-se com um retorno daquela figura, agora vivendo seu contrário, o que, por sua vez, provoca o epílogo. Embora se possa considerar imperfeita e até gritantemente desigual esta passagem entre o nascimento do aborto e o desenlace do espetáculo, uma vez que nos parece ser necessária uma solução formalmente menos desequilibrada em relação aos dois momentos, permitindo sobretudo que o último se sobreponha àquele do parto, a verdade é que gira tudo em torno do Angel e seu contrário, assim como em volta de Mona Carlinha se estrutura a contestação possível em relação à situação vivida pelas personagens. Tanto isso é verdade que a entrada do Angel, como seu retorno, desequilibram as relações entre as personagens, da mesma forma que é de Mona que nasce a solução final, capaz de absorver dialeticamente a própria figura de Carlinha.

Construído num crescendo que se manifesta especialmente no chamado epílogo, que é um momento fecundo na experiência do diretor Luciano Alabarse, apenas superado exatamente pela situação anterior, dirigida em ritmo lento, pesado e absolutamente centralizador das atenções de toda a plateia, que é o nascimento abortivo, o espetáculo foi capaz de aprofundar-se sensivelmente na leitura da obra de Caio Fernando Abreu, reconstituindo de maneira praticamente perfeita o clima de todos os seus trabalhos, equilibrando-se entre a desesperança e a expectativa de um novo tempo, ansiosamente esperado, ainda que indefinível, como se depreende da metáfora da porta à qual alguém ou algo bate, quando se encerra a encenação.

Sob uma certa leitura crítica, o "medo" é a palavra-chave de todas as personagens, e não é casual que o ambiente selecionado seja o de um local absolutamente fechado, um sótão a que se chega sob uma tempestade,

e sob a perspectiva constante da invasão do local pela polícia. Esta situação, aliás, como alguém lembrou no debate que se seguiu à encenação, na semana retrasada, não é inédita na literatura brasileira dos anos 70, podendo-se mesmo dizer, ao contrário, que é uma de suas características, tanto na ficção quanto na dramaturgia. E Luciano Alabarse mostrou-se sensível a esta perspectiva, verbalizando-a mimeticamente num cenário atulhado de coisas velhas e usadas, aparentemente inúteis e abandonadas, mas às quais as personagens que ali chegam são capazes de dar vida e novo sentido, como na bellissima seqüência dos panos coloridos com que se adorna (quase religiosamente) o cenário. Aliás, sem se desconsiderar o texto de Caio Fernando Abreu, é de se salientar que o espetáculo teatral é mais brilhante ao visualizar as rubricas (isto é, quando abandona o diálogo) do que quando se centraliza nas figuras humanas e sua fala. Talvez porque o texto de Caio é fundamentalmente constituído de um longo continuum discursivo, que o autor, ao valer-se da forma dramática, tratou de distribuir na dialogação das personagens. Dito de outra forma, como uma espécie de corolário desta afirmativa, todas as figuras em cena constituem um único símbolo, o do jovem insatisfeito, perdido, angustiado ante a realidade que o circunda.

No que tange ao elenco, Eliane Steinmetz tem o grande momento na seqüência do parto, constituindo uma figura marcante em cena. Circundam-na com eficiência Java Bonamigo e Gilberto Gawronski, com outras interpretações capazes de segurar o texto, mas que se mostraram inferiores ante uma exigência diversa e mais densa daquela que até então se fizera no grupo, em meio às comédias e sátiras até aqui apresentadas. A música de Carlinhos Hartlieb é simplesmente genial, e com o cenário, constitui moldura essencial e extremamente adequada para este trabalho.

Fonte: Delfos, PUC-RS

Anexo 4

20 — DOMINGO, 8 de dezembro de 1996

VARIEDADES

CFA cli 0063  
SIST. 46426 CORREIO DO POVO

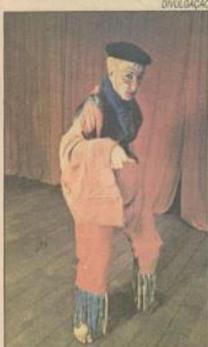


GRÁTIS

### História contada por bugios na Usina

O Projeto de Descentralização da Secretaria Municipal da Cultura apresenta o espetáculo teatral "Ronco do Bugio", às 18h, na Usina do Gasômetro. A peça conta a história de um peão que vira coronel, narrada por bugios - macacos originários do interior do Estado. O espetáculo tem direção de Gilberto Iete e é resultado de uma oficina de montagem promovida pelo Núcleo de Investigação Usina do Trabalho do Ator.

**Samba Reggae** — A Caravana do Samba Reggae estará na Praça da Encol (entre a rua Jaraguá e a avenida Nilópolis), a partir das 18h. O evento conta com um palco móvel munido de som e telão, lembrando os carnavais da Bahia. O professor de dança baiana Reinaldo Timba trabalha com 30 bailarinos e tem como objetivo divulgar a dança afro. A Caravana inclui a realização de aulas gratuitas, exibição de vídeos, karaokê e brincadeiras.



'Ronco do Bugio', no Gasômetro

# Projetos resgatam a obra de Caio

Produções em cinema, teatro e livro marcam a retomada do universo de Caio Fernando Abreu

Simone de Campos

O universo de Caio Fernando Abreu - dominado por temáticas como a sexualidade, a solidão humana e a busca da felicidade - ganhará novos espaços e leituras, pelas mãos de amigos e também inevitavelmente admiradores de seu trabalho. A realização de dois curtas-metragens, a encenação de duas peças no centro do país, além de uma publicação, prometem retomar a obra instigante do escritor gaúcho, morto em 25 de fevereiro de 96.

"O momento é de resgate da obra do Caio, pelo seu valor. A evidência da Aids, fez com que o Caio fosse visto, nos últimos tempos, como um adético que escrevia", explica o amigo e protagonista da montagem teatral de "A Dama da Noite", Gilberto Gawronski. O texto ganhará agora, com a sua aquiescência - o ator divide com Marcos Breda e Gil Velloso o gerenciamento da obra de Caio - versão cinematográfica.

Abordando a solidão, a eterna procura por um parceiro e a dificuldade de aproximação entre as pessoas em tempos de Aids e de final de século, "A Dama" do diretor carioca Mário Diamante será rodado em curta-metragem e terá novas companhias, vindas de outros continentes

escritor. "Uma estrela internacional que vem ao Brasil participar de uma grande festa", conta Diamante, que inclui aí também sua crítica ao mundo fashion.

Entusiasmado com a ideia de rodar o filme em Porto Alegre, o diretor imagina a noitada em um dos armazéns do Cais do Porto, mas salienta que "poderia filmá-lo em qualquer grande centro urbano". Diamante conta que procurou fazer uma adaptação sem cortar questões fundamentais do texto, como a referência à Aids. Ele agregou à viagem noturna da "Dama", porém, as personagens de um travesti e de um jornalista. Gawronski continua no papel-título na versão para a tela grande e deve ter como companheiro o ator Ricardo Biat, encarnando o repórter de plantão da história.

"É um projeto entre amigos" que começará a ser rodado ainda no primeiro semestre de 97. Saindo na frente, em 4 de janeiro do próximo ano o espetáculo de Gawronski - encenado por ele pela primeira vez no final da década de 80 - reestreará na Casa de Cultura Lauro Alvim, no Rio de Janeiro, com nova roupagem, "mais humorada e incorreta".

Por aqui, o publicitário gaúcho Tutti Gregianin dá os primeiros pas-



FOTOS DA M. G. G. C.

'A Dama da Noite', no palco e na tela, em busca do verdadeiro amor

tos para rodar sua adaptação de "Sargento Garcia", conto de "Morangos Mofados", com o qual Caio Fernando Abreu conquistou prêmio da Revista Playboy e projeção nacional. O projeto de Gregianin conta com alguns apolos e está inscrito no Concurso de Curtas do Iecine 96. Se tudo correr bem, o jovem cineasta - será sua primeira experiência cinematográfica - começa a filmar em fevereiro. O ator Marcos Breda foi convidado para o papel do Sargento.

O encarregado de administrar a

obra teatral de Caio, aliás, já tem compromisso logo na virada do ano. "O Homem e a Mancha", que fez sua estréia nacional em Porto Alegre em novembro, inicia em 10 de janeiro temporada de dois meses, na Casa da Gávea, no Rio. Segundo Breda, o espetáculo deve voltar ao Estado, em setembro de 97, mês do aniversário de Caio. "O Homem e a Mancha" está entre os textos do Teatro Completo de Caio Fernando Abreu que a Editora Sulina prepara, sob a organização de Luiz Arthur Nunes.

## A intimidade com a arte dramática

O organizador do "Teatro Completo de Caio Fernando Abreu" conheceu de perto a ligação do escritor com o teatro; foram colegas na escola de Arte Dramática, dividiram textos e palco. Com a autoridade conferida por esse passado comum, o diretor Luiz Arthur Nunes chama a atenção, no prefácio do livro, para esta vertente importante do trabalho de Caio, eclipsada pela dimensão que assumiu a sua atividade de ficcionista. Ele destaca também o fato de o amigo ter feito dramaturgia no sentido exato da palavra. "Caio apresentava um domínio profundo da linguagem cênica", esclarece, lembrando que "O Homem e a Mancha", por exemplo, tem rubricas imensas que revelam sua intimidade com o gênero. "Talvez, por ser bissexto no teatro, ele também ousou experimentar, criando, por exemplo, um texto infantil".

O volume ordenado para a Sulina, cujo lançamento depende ainda da obtenção de patrocínio, reúne quatro peças completas originais ("Zona Contaminada", "Pode Ser Que Seja Só o Leiteiro Lá Fora", "O Homem e a Mancha" e o infantil "A Comunidade do Arco-Iris"), dois textos em parceria com Luiz Arthur Nunes ("A Maldição do Vale Negro" e "Sarau das 9h às 11h"), "Reunião de Família", adaptado do romance de Lya Luft, e cinco cenas avulsas (os diálogos 1, 2, 3, 4 e 5), todas inéditas. Uma delas, "O Diálogo do Companheiro", está na abertura do livro de contos "Morangos Mofados" e foi dedicada ao colega Luiz Arthur.



ABELARDO MARQUES

'O Homem e a Mancha', entre as peças teatrais de Caio

## Anexo 5

**SEGUNDO**  
**CADERNO**

Editora: CLÁUDIA LASTANO 218-4372

# Um livro para salvar fevereiro

Sulina e Instituto Estadual do Livro publicam o "Teatro Completo" de Caio Fernando Abreu

LUCIANO ALABARSE \*

**N**unca gostei muito do mês de fevereiro. Implico com o som e com o tamanho dessa palavra, fevereiro. Implico, ainda mais, com as características dessa época do ano: a vida meio em suspenso esperando março, quase todo mundo vivendo como se a vida real só começasse lá adiante, as famílias na praia, esse espírito de férias transformando muita gente boa em farofeiros explícitos, uma frivolidade cordial impondo a alegria obrigatória do Carnaval e os molissimos passageiros de verão. Desde o ano passado, gosto menos, muito menos. Foi em fevereiro de 1996 que Caio Fernando Abreu morreu. De Aids. De um jeito triste como tristes foram todas as mortes causadas pela Aids.

Entre as lembranças ainda fortes da rotina hospitalar e a tentativa de aceitação da sua morte, foi-se o ano, um ano já, mas parece que não ainda, que ele vai telefonar e vamos sair para jantar os dois, como gostávamos. Durante esse último ano, muitas vezes olhei o céu e rezei para ele, por ele, e o meu quase choro virou sempre um quase riso, porque imaginava o meu amigo me vendo assim, ele que tinha um humor preparado para a demolição dos bons e dos maus costumes e que sempre olhou com desconfiança o meu misticismo exagerado.

Um ano depois, afinal, em pleno fevereiro, uma boa notícia: a publicação do *Teatro Completo* de Caio, organizada com carinho e competência por Luiz Arthur Nunes.

A obra teatral de Caio percorreu toda a sua criação literária, mas nunca, apesar de alguns prêmios importantes na área, lhe conferiu o efetivo status de dramaturgo, o pouco porque ele também nunca fez questão disso. A relação de Caio com o teatro, aliás, nunca foi bem resolvida. Aliava períodos de intensa atração pelo palco com épocas de rejeição absoluta. Nos últimos anos, apesar de concordar com quase todos os pedidos daqueles que queriam montar alguma das suas obras, vivia um afastamento deliberado das artes cênicas. Achava o teatro brasileiro pretensioso e careta e, vamos combinar, tinha sobejas razões para isso. Saudava e aplaudia, porém, os novos talentos. Tinha uma admiração ilimitada pelo talento de Gilberto Gawronski e gostava especialmente quando grupos de jovens tentavam, quase sempre com resultados discutíveis, revelar a densidade de seus escritos.

Suas duas últimas incursões no gênero, as peças *O Homem e a Mancha* e *Zona Contaminada*, tangenciam sua preocupação com a doença indesejada. *Zona*, que ele escreveu e reescreveu durante anos, no começo contava a história de sobreviventes à uma explosão nuclear. Na rigorosa e definitiva versão da peça, a que consta do livro, não há dúvidas: o mundo todo está contaminado e a contaminação, maligna e assustadora, é aidética.

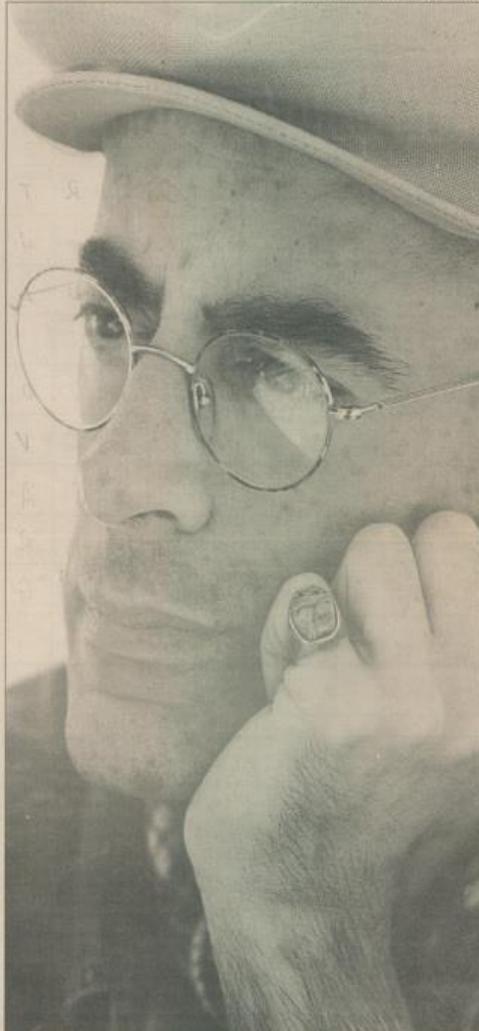
Da minha parte, reparti com Caio dois momentos de forte integração teatral: a primeira montagem de *Pode Ser que Seja*

só o *Leteiro lá Fora*, texto proibidíssimo pela Censura Militar, antes só conhecido em ciclos de leitura, e que me deu meu primeiro prêmio de direção teatral. O palco invadido por carcaças de automóvel, pilhas de lixo e tonéis detonados era o justo cenário para a época, a *squatter house* londrina como metáfora perfeita para a História recente do Brasil. O segundo foi quando, sem conhecer Lya Luft, me apaixonei por *Reunião de Família* e pedi a intercessão de Caio para conseguir os direitos da obra. Fomos à agradável morada da Chácara das Pedras. Com a concordância de Lya, nos isolamos numa casa em Torres, tratando da adaptação. Eu falava pelos cotovelos. Caio ouvia com uma paciência de Jó, falava pouquíssimo e não escrevia nada, o que me deixava desesperado. Um mês depois voltamos a Porto Alegre com quilômetros de conversa e nenhuma linha escrita. Ele pediu que eu o deixasse trabalhar sem me meter, e me entregou provavelmente a mais brilhante adaptação teatral já feita para um romance brasileiro. Todo o livro de Lya estava lá, todas as cenas, personagens e conflitos desenvolvidos com uma beleza sinistra e singular.

O livro registra, também, dois momentos de interessante colaboração com Luiz Arthur: *A Maldição do Vale Negro* e *Saravá das Nove às Onze*. O primeiro, premiado com o Molière para os autores, em que os dois brincam o tempo todo com clichês de melodrama, gênero conscientemente pouco desenvolvido pelos nossos dramaturgos, e o segundo, que registra um tempo de pesquisa e identidade com o teatro que se queria produzir em Porto Alegre. O livro tem, ainda, o mérito de nos legar algumas cenas avulsas provocantes e misteriosas, desde o diálogo que inicia *Morangos Mojados* a criações praticamente inéditas. A registrar, por fim, a inclusão do único texto teatral que Caio escreveu para teatro, *A Comunidade do Arco-Iris*.

A oportuna edição da curta obra teatral de Caio revela, ao lado do festejado talento do autor, o seu gradativo amadurecimento no tratamento de situações e personagens, uma vocação cênica nem sempre enfatizada. Toda a sua literatura, aliás, está impregnada com um avassalador e raro sentido teatral, o que talvez explique o fascínio que sua obra exerce sobre o povo do teatro. Alguns contos, como os de *Morangos Mojados*, por exemplo, ou mesmo romances como *Onde Andará Dulce Veiga?* apontam, direto, para o palco. E será em um palco (Teatro Renascença, dia 25, às 21h) que eu, Luis Augusto Fischer e alguns atores estaremos registrando, em espetáculo único, batizado com o nome de um dos seus contos mais bonitos, *Pela Passagem de uma Grande Dor*, a passagem desse primeiro ano sem ele. Para quem esteve, como Caio, durante toda a vida, ligado ao teatro, é natural que seja assim a ideia de um registro-homenagem. Para o qual, desde já, estão todos convidados.

\* Diretor de teatro



O escritor Caio Fernando Abreu morreu no dia 25 de fevereiro do ano passado, de Aids.



**O QUE:** Teatro Completo, de Caio Fernando Abreu. Organização de Luiz Arthur Nunes. Sulina e Instituto Estadual do Livro, 224 páginas. QUANTO: R\$ 24

Fonte: Delfos, PUC-RS

Anexo 6

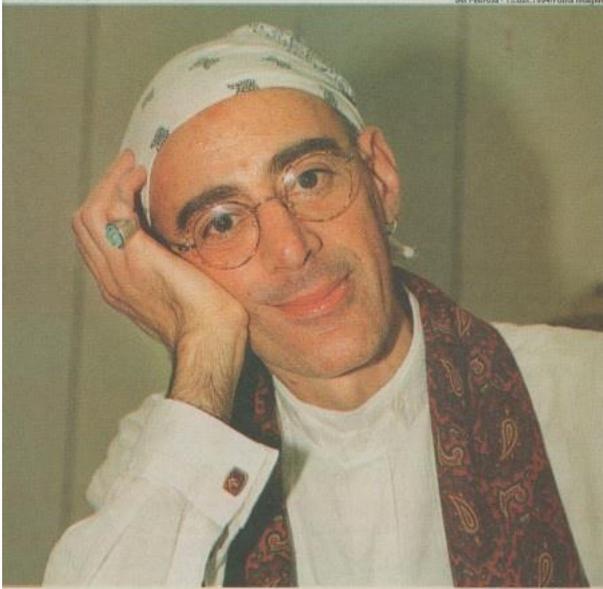
T0155.  
FOLHA DE S.PAULO ILUSTRADA sábado, 25 de fevereiro de 2006 E 5

CFA CL10172  
Sul. 47769

**LIVROS**

**MEMÓRIA** Autor e dramaturgo gaúcho, morto há exatos dez anos, ganha seis lançamentos na Bienal do Livro de São Paulo

# Caio Fernando volta em livros, palco e tela



Bel Pedrosa - 15.out.1994/Folha Imagem

**EDUARDO SIMÕES**  
DA REPORTAGEM LOCAL

A 19ª Bienal Internacional do Livro de São Paulo, que acontece entre os dias 9 e 19 de março, vai lembrar os dez anos de morte do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu (1949-1996). São seis lançamentos ligados ao autor, como a compilação de contos e crônicas "Morangos Mofados", seu mais famoso livro, as novelas "Triângulo das Águas", a antologia "Contos Cruéis", que inclui o conto "Sargento Garcia", e a coletânea "Caio 3D", três volumes que contemplam a obra de Abreu nas décadas de 70 a 90, reunindo crônicas, contos, poemas, depoimentos e cartas de Abreu, que este ano será lembrado ainda no cinema e teatro.

**Trajetória**  
Caio Fernando Abreu nasceu em Santiago, Rio Grande do Sul, estudou letras e artes dramáticas, e iniciou sua carreira como jornalista em Porto Alegre, antes de se dedicar à literatura e dramaturgia. Morou no Rio de Janeiro, São Paulo, Paris, Estocolmo e Londres. Seus livros foram traduzidos para a Alemanha, França, Itália, Inglaterra e Holanda.

Ganhou dois prêmios Jabuti, em 1984 e 1989. Na década de 80, a propósito, foram lançados os livros mais emblemáticos do autor, segundo a escritora Márcia Denser, que assina um ensaio crítico na apresentação do segundo volume da coletânea "Caio 3D". Para Denser, "Morangos Mofados" (1982) acerta em cheio o imaginário dos jovens urbanos de então, com uma linguagem ao mesmo tempo pop e literariamente sofisticada; e "Os Dragões Não Conhecem o Paraíso" (1988) representa uma "extrema depuração" de seu estilo.

"Só lamento que sua obra seja ligada sempre à ideia de literatura gay. Também era, mas ele vai além. O Caio foi um contista de alma poética. Pena que ele tenha morrido cedo", diz Denser.

No volume de "Caio 3D" dedicado aos anos 80, há também um capítulo chamado "Dispersos", com anotações inéditas feitas pelo autor, "insights criativos", segundo Luciana Paixão, que trabalhou na seleção dos textos, enviados pela família de Abreu. Paixão diz que é possível identificar nos três livros, ainda que sutilmente, a relação do escritor com a descoberta da infecção com o vírus HIV, que causou sua morte em 1996, suas angústias e esperanças.

**Teatro e cinema**  
Amigo de Abreu, o ator Gilberto Gawronski conta que está fechando com o Centro Cultural São Paulo uma temporada na cidade de "Vamos Fazer uma Festa Enquanto o Dia Não Chega", espetáculo que chama de "estudo cênico" do primeiro texto teatral do autor gaúcho, "Pode Ser que Seja Só o Leiteiro Lá Fora". Escrita em 1974, quando Abreu vivia em Londres, a peça ficou censurada por quase dez anos, por tocar em assuntos espionhosa para a ditadura: amor livre, homossexualismo e drogas.

"Tem gente que fala que a obra de Caio é datada, porque ele era jornalista e tinha uma visão clara da sociedade em que vivia. Mas acho que ele transcende a visão jornalística e fala muito da essência do ser humano", diz Gawronski, que dirige sete jovens atores, mas não atua, apesar de ter repetidamente interpretado outro texto de Abreu, "Dama da Noite".

Gawronski repetiu o papel da peça no cinema, em 1998, no curta-metragem homônimo, de Mário Diamante. Outro texto de Abreu deve ganhar as telas em breve: "Onde Andará Dulce Veiga?", roteiro que virou livro, e chegará ao cinema com direção de Guilherme de Almeida Prado ("A Dama do Cine Shangai"). O filme tem Eriberto Leão, Maitê Pronença e Carolina Dieckman no elenco.

**LANÇAMENTOS LIGADOS A CAIO FERNANDO ABREU**

 <p><b>Morangos Mofados</b> ■ Prefácio: Heloisa Buarque de Hollanda ■ Editora: Agir ■ Quanto: R\$ 29,90 (158 págs.)</p>	 <p><b>Triângulo das Águas</b> ■ Editora: L&amp;PM ■ Quanto: R\$ 15,50 (232 págs.)</p>	 <p><b>Caio 3D - O Essencial da Década de 1970</b> ■ Apresentação: Maria Adelaide Amaral ■ Editora: Agir ■ Quanto: R\$ 49,90 (360 págs.)</p>	 <p><b>Caio 3D - O Essencial da Década de 1980</b> ■ Apresentação: Márcia Denser ■ Editora: Agir ■ Quanto: R\$ 44,90 (270 págs.)</p>	 <p><b>Contos Cruéis</b> (coletânea com vários autores) ■ Apresentação: Marcelo Pen ■ Editora: Agir ■ Quanto: R\$ (420 págs.)</p>
--	---	---	---	--

EM CATÁLOGO, NA BIENAL: Ovelhas Negras (contos); editora: L&PM; quanto: R\$ 14,50 (236 págs.). O Ovo Apunhalado; editora: L&PM; quanto: R\$ 12,50 (172 págs.). Les Dragons Connaissent Pas le Paradis; editora: Editions Complexe; quanto: R\$ 68,25 (150 págs.)

Fonte: Delfos, PUC-RS

## Anexo 7

TEATR

# Todas as peças de

*Com organização e apresentação do diretor Luiz Arthur Nunes e do ator Marcos Breda, o livro "Teatro Completo" mostra oito peças do escritor*

**Luciano Alabarce \***

**H**á muitos anos o livro *Teatro Completo*, de Caio Fernando Abreu, estava esgotado, objeto de desejo de dez entre dez jovens atores do teatro brasileiro. Essa nova geração, aliás, mal chegada na casa dos vinte e poucos anos, demonstra um culto apaixonado e ardoroso em relação a ele, carinhosamente chamado de Caio. E, como ele mesmo gostava de assinar sua correspondência. Com efeito, mais de dez anos depois de sua morte, o escritor está mais vivo que nunca e sua obra desperta mais discussão e defesa que antes. Curiosamente, é entre as jovens tribos teatrais dos mais recônditos recantos do país que sua palavra pulsa com total intensidade. Proliferam montagens baseadas em seus contos e romances, seu discurso afiado encontrou um veículo de inequívoca eficácia para preservação de sua arte.

Caio, enquanto viveu entre nós, escreveu com paixão, rigor e disciplina. Ele mesmo um emérito transgressor de costumes e tradições, tinha, no entanto, um respeito absoluto pela palavra escrita. Ali, na página em branco, encontrou seu santuário, e tinha reverência e encantamento pelo ato do fazer literário. Como poucos, muito poucos, Caio transformou a literatura em arte viva e fundamental. Não suportava as belas letras mortas da maioria dos nossos escritores de plantão. Queria a palavra que queimasse corações e mentes, e não se afastou nunca desse propósito.

Como a maioria dos escritores brasileiros, pagou um alto preço por essa fidelidade inquebrantável. Empregos caretas, concessões ao pagamento dos alugueiros nossos de cada dia, levaram Caio à urna tensa permanente entre sua dedicação ao ofício escolhido e as inevitáveis agruras da vida real. Às vezes com muito humor, às vezes à beira da depressão, levou uma vida inquieta e itinerante, percorrendo cidades e continentes como um cigano inquieto.

Quando estava calmo, era um homem de fala mansa, gestos pequenos e simpática à flor da pele. Quando se sentia acuado, podia ser desmesuradamente furioso, injusto e exagerado. Vivi e vi todos os Caíos serem pacientemente burilados ao longo de sua carreira de escritor vitorioso. Tive a honra de ser um de seus amigos mais próximos, parceiro de empreitadas teatrais, confidente de suas contradições desmesuradamente humanas.

Meu amigo escreveu para o palco durante todas as fases de sua vida. E de seu período europeu, quando perambulava como um mendigo por países riquíssimos, um de seus textos mais famosos, *Pode Ser que Seja só o Leiteiro lá fora*, que tive o prazer de dirigir pela primeira vez, no Clube de Cultura de Porto Alegre. O texto flagrava o mundo dos hippies que vagavam por umas Londres perpleta, em busca de empregos e lugares para passar noites geladas e ambientes perigosos. A ação da peça se passa em uma casa abandonada, habitada por uma comunidade de excluídos das regalias econômicas de uma época de real mudança nos costumes mundiais. A

Aids ainda não assombrava aqueles que buscavam na liberação sexual e no consumo das drogas algo além de inércia e dependência química. Caio viveu esse período intensamente, ele mesmo, muito depois, contaminado pelo vírus.

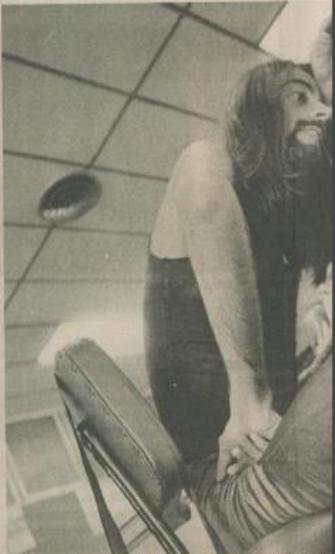
Rejeitou, aliás, todos os rituais de vitima. Viveu como quis, escreveu como pouco, sorveu o mel de um tempo onde ainda havia metas e ideais coletivos, procurou o amor em todos os sexos e lugares, desfrutou sua inteligência invulgar amaldiçoando sem tréguas caretas de todos os tipos. Seu teatro reflete exemplarmente seu modo de ver e sentir o mundo. Por isso, o lançamento da Editora Agir é tão bem-vindo. O *Teatro Completo* de Caio está novamente disponível a todos os interessados, desta vez em uma edição realmente caprichada, feita por alguns de seus melhores amigos e companheiros de ribalta. Luiz Arthur Nunes e Marcos Breda capitanearam um time de amigos leais para fazer com que a empreitada tivesse êxito e completasse as muitas lacunas da primeira edição. Assim, além dos nomes já citados, Gilberto Gavronski, Susana Saldanha e eu mesmo nos responsabilizamos pela tarefa de entregar ao público uma versão realmente corrigida, com fichas técnicas completas das primeiras encenações de cada um dos seus textos, inclusive com fotos originais que foram possíveis resgatar. Asseguro que o resultado é extremamente fiel ao que o meu amigo escreveu.

Cabe a mim revisar sua brilhante adaptação para a *Reunião de Família*, de Ilya Lutz. A história dessa montagem é ótima. Quando li o romance, fiquei completamente fascinado pela estrutura teatral do livro. Sem conhecer a escritora e sabendo que Caio era seu amigo, pedi que ele intercesse pelo meu propósito, e fomos nós dois, de ônibus, até à casa de Ilya, na Chácara das Pedras. Extremamente generosa, Ilya só impôs uma condição ao que eu lhe pedi: que a adaptação para o palco fosse feita pelo próprio Caio, já que não se sentia com intimidade suficiente com a linguagem requerida pelo teatro. Imediatamente, e por minha causa, Caio topou. Alugamos uma casa em Torres e passamos semanas na casa alugada, praticamente isolados do resto do mundo, sem celulares nem computador. Falávamos de tudo, ouvíamos músicas dos nossos álbuns, liamos as notícias dos jornais, mas nunca falávamos do real motivo de nossa presença ali, a adaptação da obra de Ilya. Quando percebi que ele não queria falar nada sobre seu trabalho, respeitei seu método de criação.

No último dia de nossa estada na praia, tirei de uma pasta sua adaptação. Pronta, perfeita, entusiasmante. De lá para cá, estreitei minha admiração e amizade por Ilya Lutz e minha emocionada gratidão a ele.

Foi emocionante rever o texto depois de tantos anos, confrontar o original que ainda guardo corrigido, como reliquia preciosa, e o que havia sido publicado na primeira edição. Imagino que todos os meus companheiros de trabalho tiveram a mesma emoção e o mesmo cuidado. Por isso mesmo, não somente o público interessado em teatro, mas todos os que amam a boa literatura, essa que salta das páginas de um livro para a própria vida do leitor, tem um belo motivo para correr às boas casas do ramo. A edição saiu caprichada, o amor de cada um de nós por Caio Fernando Abreu perpassa todas as páginas da atual publicação. Meu amigo ia gostar de ver, de ler, de comentar e ter em mãos esse livro. Eu recomendo com entusiasmo.

\* Diretor de teatro



Caio Fernando Abreu em 1972, quatro anos antes de estreiar a sua p



Caio em sua casa, em Porto Alegre, já doente, em maio de 1995. E



"Teatro Completo" (Agir, 368 páginas; R\$ 49,90), de Caio Fernando Abreu

Fonte: Delfos, PUC-RS

## Anexo 8

**E** screvi esta peça em Londres, no inverno de 1973, numa squatter-house sem luz elétrica, com velas roubadas de uma igreja próxima. Gótica naturalmente. Éramos muito jovens e muito pobres: pelo menos 20 pessoas de vários países tentando sobreviver ao fim do sonho hippie e - mais doloroso - de todas nossas ilusões. De volta ao Brasil tentei eu mesmo encená-la. Voltou da Censura Federal completamente proibida. Ganhou um prêmio de leituras dramáticas por todo o país, mas não a liberação. E assim permaneceu por quase 10 anos, na gaveta: hippie e censurada. Cabeluda, descabelada.

Em 1983 teve sua única montagem (que eu saiba) em Porto Alegre. Foi lindo - seis meses de paz e amor. De lá para cá, até esta montagem baiana, permaneceu quieta.

Foi escrita no meio do talvez último vendaval de esperança que assolou o planeta. Mas quando a sintetizo numa frase assim - são jovens perdidos na noite escura e fria a procura de um teto que os proteja até a chegada da manhã -, penso que talvez ela continue viva e falando de coisas comuns

a todos nós.

Afinal, somos todos pessoas perdidas na noite escura e fria deste fim de milênio, a procura de qualquer proteção até a chegada da manhã.

Continuo a pensar que, quando tudo parece sem saída, sempre se pode cantar. Por essa razão escrevo.

CAIO FERNANDO ABREU/Maio 92



**A** década de 80 "infantilizou" de vez a indústria cultural. Os maiores consumidores de cultura do mundo estão numa faixa que vai da adolescência aos 25 anos. Os produtos de arte em circulação foram concebidos para atender a este público. O

"Leiteiro. . ." capta um momento da vida das personagens em que a sua "adolescência" não corresponde mais às demandas da realidade. Como vivemos imersos em uma cultura juvenil, o impasse gerado pelo texto de Caio Fernando Abreu é, por extensão,

*Lugos*  
S O F T W A R E S  
P U B L I C A Ç Õ E S